



ISSN: 1699-6410

Anuario de Psicología Clínica y de la Salud / Annuary of Clinical and Health Psychology, 2 (2006) 57-64

Psicoanálisis, arte e interpretación

Carmen Loza Ardila

*Dpto. de Personalidad, Evaluación y Tratamientos Psicológicos.
Facultad de Psicología. Universidad de Sevilla (España)*

INTRODUCCIÓN

“Psicoanálisis, arte e interpretación” es el nombre que le corresponde a las últimas Jornadas de Psicoanálisis celebradas en la facultad de Psicología de la Universidad de Sevilla con la colaboración del Dpto. de Personalidad, Evaluación y Tratamiento Psicológicos.

El hecho de celebrarse unas nuevas Jornadas este año, como en años anteriores, responde, por un lado, al deseo de rozar o introducirnos en temas que no nos permite el programa de la asignatura de Psicoanálisis debido al corto tiempo (cuatrimestral) del que disponemos para ello; y, por otro, al deseo expreso de los alumnos de cursos anteriores que han dejado constancia mediante cartas dirigidas a tal fin.

La variedad de temática es extensísima y, por ello, se elige el contenido de las Jornadas en función de alguna contingencia como la de este año, en el que podíamos contar con la colaboración de una Galería de Arte y sus artistas y también con un grupo de psicoanalistas que trabajan de continuo en el tema del arte.

El arte en sí mismo no es el núcleo del psicoanálisis pero el arte, o más concretamente la obra artística, es la producción del individuo y, como tal, tiene una estrecha vinculación con él. Diríamos que es una respuesta del hombre ante ciertos estímulos tanto internos como externos; la tenemos que considerar, por tanto, como una forma de conducta. A propósito de esto último Mijolla y Mijolla-Mellor (1996)- haciendo referencia al pintor Lucian Freud, uno de los más afamados pintores ingleses, y a Bela Freud, diseñadora, ambos nietos de Sigmund Freud - explican que donde Freud “ponía palabras al inconsciente, ellos han preferido dar cuerpo a fantasmas” (pág. 675), es decir, que proyectan sus fantasías sobre las obras que crean. Y así como el analista pone sus palabras para interpretar el material que le ofrece el paciente, también se pueden interpretar las obras de arte; eso sí, con la diferencia y la distancia que las separan del proceso terapéutico.

Una vez planteado el tema procederemos a su análisis. No pretendemos ahondar en el concepto de psicoanálisis ni mucho menos desarrollarlo, pero es imprescindible decir, entre otras cosas, que el psicoanálisis es un conjunto de teorías o una metateoría que, como todas, tiene como finalidad explicar algo y más concretamente la conducta humana. Por otra parte, la metodología psicoanalítica descansa en la interpretación.

Como nos señala Coderch (1995), la filosofía de la ciencia hace una distinción entre ciencias formales, que pueden subsistir por sí mismas, y las ciencias fácticas, que intentan comprender la realidad y describirla. Se apoyan en la observación de los hechos, de la experiencia y, sobre los datos obtenidos, construyen sus conceptos, leyes y teorías; pero éstas deben ser revisadas constantemente y confrontadas con los nuevos datos para que no pierdan su capacidad de explicación y predicción. No obstante, participan de algún modo o medida de la metodología de las ciencias formales. Poseen capacidad para formular hipótesis, plantear diseños, etc. Y, a veces, incluso pueden expresar sus datos matemáticamente. “No cabe duda de que el psicoanálisis pertenece a las ciencias fácticas” (pág. 54), ya que no hay que olvidar que no es sólo una teoría o modelo teórico sino que, además, es un método de investigación y un método terapéutico. Como método de investigación se adhiere y puede participar perfectamente, y con todo derecho, de la metodología de las ciencias formales. Otra cosa sucede cuando nos referimos al psicoanálisis como método terapéutico puesto que entonces su metodología queda constreñida a su propio, único y genuino método: el hermenéutico, incluyendo aquí la interpretación y la comprensión.

En realidad puede haber confusión cuando se barajan estos términos: hermenéutica, interpretación y comprensión. Nosotros mismos en el título de las Jornadas hemos incluido el término interpretación, y debemos aclarar esta acepción puesto que hay que admitir que posee connotaciones diversas.

¹Dirección de contacto:

Dra. Carmen Loza

Departamento de Personalidad, Evaluación y Tratamiento Psicológicos.

c/ Camilo José Cela s/n 41018 Sevilla (España) E-mail: cloza@us.es

DESARROLLO DEL TEMA

Si rastreamos la literatura al respecto acordaremos que el término interpretación en sentido psicoanalítico únicamente se refiere a lo que está relacionado con el proceso de la cura y que, por tanto, ocurre en lo que llamamos el encuadre psicoanalítico. Nuevamente Mijolla y Mijolla-Mellor (1996) opinan que “no hay interpretación psicoanalítica formulable fuera de la situación psicoanalítica” (pág. 153); y, para dar más énfasis a esta afirmación, continúan aclarando que para que la interpretación tenga sentido es necesario que el analista y el paciente trabajen juntos, cada uno haciendo su labor, el analista formulando las interpretaciones y el paciente siendo el receptor de éstas. Los autores citados se pronuncian a favor de que toda interpretación fuera de este contexto sería una interpretación “salvaje”, silvestre o profana - como diría Freud (1900) -, lo cual no significa que sea inexacta sino que vendría a ser otra forma de interpretar. Es evidente que este modo de contemplar la interpretación no admite que ésta pueda sobrepasar los límites del ámbito de la cura y, por tanto, todo intento más allá de este contexto no tendría que denominarse interpretación o, al menos, no sería interpretación psicoanalítica en sentido puro. Otros autores, como Racker (1986), defendieron esta postura pues, aunque indicaron que primero hay que partir de la superficie, de lo más cercano a la conciencia, luego había que rastrear hasta esferas más profundas y, por tanto, una interpretación tendría como cometido traer hasta la superficie contenidos y procesos para que el paciente tomara insight o conciencia de ello, como las resistencias, lo reprimido, los elementos formales de la conducta, la transferencia..., aunque en diferentes momentos del acontecer psicoanalítico. Pero propuso que para que una interpretación fuese completa debería incidir o referirse al sistema ello y superyo (lo que quiere decir que versaría principalmente sobre aspectos inconscientes, latentes, aunque partiendo del yo, de lo manifiesto, y de los procesos defensivos).

Etchegoyen (2002) profundiza aún más en este matiz restrictivo de la interpretación indicando una serie de consideraciones que forzosamente la reducen al ámbito puramente terapéutico. Para él la interpretación va ligada inexorablemente al sujeto de la cura y no al hombre en general y, además, está ligada al “aquí y ahora”, lo que la sumerge de lleno en el encuadre terapéutico, en las sesiones analíticas, y no más allá. Por otra parte, la interpretación es un trabajo que realiza el analista y que forzosamente debe ser comunicada al paciente. Es evidente que el analista no puede establecer comunicación con el analizado fuera del *setting* y, menos aún, una comunicación que verse sobre aspectos profundos de su personalidad, como habíamos indicado, y realizada de forma sistemática. Otra consideración sobre la interpretación es que ésta tiene como objetivo producir unos efectos en el paciente, desde el indicado *insight* hasta remover y comprender situaciones y procesos que no pueden encajarse más que en el ámbito terapéutico.

Más aún, los parámetros de eficacia de la interpretación psicoanalítica propuestos por Etchegoyen son veracidad, desinterés y pertinencia. Para ser veraz o acertada la interpretación se apoyaría en el material aportado por el paciente, en la experiencia del analista y en la teoría psicoanalítica. Este material, el clínico y el

teórico, convenientemente utilizado por el analista, generarían interpretaciones cuyo objetivo, en primer término, sería el de ajustarse lo más posible al mundo interno del sujeto y equivaldrían a hipótesis de trabajo que pueden ser aceptadas o refutadas, como sustentan la mayoría de psicoanalistas, entre otros Klimovsky (1986; 2002), Coderch (1990; 1995)... Asimismo deben ser desinteresadas, es decir, desinteresadas por parte del analista, que no debe perseguir con sus interpretaciones algo que le aporte beneficio a él, como hacer más creíble su trabajo de cara al paciente o dirigir y manipular la conducta de éste. La pertinencia se refiere al cuándo, al modo y al qué se interpreta, pues, aunque no hay reglas fijas, el analista posee un conocimiento y entrenamiento que le permiten actuar tan pertinazmente como cuando otro investigador formula sus hipótesis, además de que debe estar sometido (lo que es otra garantía) al proceso de supervisión de su trabajo.

Y, por último, Coderch (1995) añade otra cualidad consistente en que toda interpretación debe estar correctamente formulada (lo que en cierta medida estaría ya implícita en la anterior), pero este autor pone el énfasis sobre todo en que la formulación de la interpretación se adecue a las capacidades cognitivas del paciente para que éste pueda comprender sin ambigüedad alguna (y, por tanto, sin incertidumbre o confusión) lo que le corresponde al yo y discriminar al no yo, como diría Bleger (2001).

Abordamos con esto una de las dificultades de la interpretación. Interpretar no es fácil. Aulagnier (2003) opina que la tarea más comprometida y difícil del analista consiste realmente en encontrar las palabras precisas y adecuadas no sólo para que el paciente sea capaz de comprender sino también para que produzcan en él una reacción, de forma que aquellas representaciones que están reprimidas y a veces disociadas vuelvan a emerger, facilitando que las representaciones de cosas se tornen en representaciones verbales aunque ligadas a sus afectos correspondientes. Pero aquí en este punto encuentra de nuevo otro escollo, ya que los afectos, rabia, miedo fusión, rencor u odio o envidia, correspondientes a cada representación reprimida (que operan en nosotros y todos sentimos no sólo a nivel consciente) deben transformarse en lenguaje a través de la interpretación, lo mismo que sucede, por ejemplo, con las imágenes oníricas cuando se interpreta un sueño. Por eso la interpretación no es una función puramente intelectual o cognitiva, no consiste sólo en que el paciente razone o conozca la relación causa-efecto entre los acontecimientos más o menos remotos y su conducta actual sino también en revivir, re-sentir, expresar el afecto implícito en el recuerdo para que así el paciente pueda reorganizarse

Pese a que hasta ahora todo indica que la interpretación debe relacionarse forzosamente con el ámbito de la cura, Etchegoyen diferencia y establece matizaciones entre interpretación e información abriendo por ahí una vía por la que nosotros podemos acceder de cara al trabajo de nuestras Jornadas. La interpretación es el trabajo que realiza el analista y que lanza al paciente para que sea capaz de conocer lo que no sabe de su mundo interno; mientras que la información, aunque también es un trabajo que realiza el analista, va dirigida a que el sujeto conozca lo que ignora de su mundo externo (y, a veces, del interno)

pero, eso sí, fuera del *setting*. Recordemos que el analista no tiene que estar únicamente vinculado a la terapia sino que también pueden existir psicoanalistas teóricos, si bien en su proceso formativo tuvieron que “pasar por el diván”.

Se dan opciones, por tanto, para que sí se pueda utilizar el término interpretación para diferentes fines sin que tengamos que contravenir su verdadero sentido psicoanalítico, simplemente utilizándolo en sus dos perspectivas, como nos enseña Coderch (1995). Éstas serían:

1) la que se refiere al acto interpretativo como detonante para movilizar o remover determinados procesos psíquicos en el paciente y vinculada, por tanto e inevitablemente, al proceso de la cura;

2) la que se refiere a la llamada hermenéutica y en la que podemos distinguir dos aspectos:

a.- Hermenéutica entendida en su connotación clásica, es decir, como disciplina de la interpretación de los símbolos y que se relaciona muy particularmente con la interpretación o desciframiento de los textos bíblicos pero que, por extensión, también se refiere a la interpretación en general. O sea, que interpretar sería en realidad cambiar unos signos por otros, un trueque en la información y, por tanto, equivale a permutar unos signos semánticos por otros o unos símbolos por lenguaje. En sentido general, pues, la hermenéutica es la interpretación de las manifestaciones psicológicas aunque realizadas de acuerdo con unas reglas determinadas.

b.- Hermenéutica enfocada como una investigación de los contenidos reprimidos que, por lo general, son arcaicos, y de los que el paciente no tiene conocimiento, pero que se llega a ellos a través de los enlaces con el material consciente o manifiesto.

De las dos perspectivas señaladas la más compleja es la primera, pues no se trata sólo de intercambiar información sino que, además, debe generar unos efectos en el paciente y traspasar el umbral del nivel descriptivo y fenomenológico de la conducta siendo el paciente capaz de comprender los procesos mentales inconscientes que son el motor de la misma (Coderch, 1990). A esta interpretación no es a la que nos podemos referir en las Jornadas citadas sino a las dos últimas, a la hermenéutica en sus dos aspectos. Esto concuerda, en cierto modo, con el enfoque de Freud (1900) cuando diferenciaba entre interpretar los sueños mediante el procedimiento psicoanalítico o interpretarlos mediante el procedimiento popular. El primer modo es más difícil y menos cómodo, ya que, además, contempla la posibilidad de polisentido en un mismo proceso. Sin embargo, el método popular (en el que se distinguen dos modalidades, la simbólica y la descifrador) se realizan conforme a claves fijas y son mucho más cómodos, aunque también más dados a error.

La interpretación simbólica o hermenéutica trata al sueño o al material en su totalidad sustituyéndolo por otro contenido comprensible, similar o parecido. El método descifrador, sin embargo, descompone al sueño o al material a descifrar, y la labor interpretativa recae sobre cada fragmento de la totalidad. Este segundo método sería más laborioso y no consistiría en una mera traducción o interpretación global sino que atendería al contenido del material, a la personalidad y a las circunstancias del sujeto.

Este procedimiento para tratar los datos o el material (que en este caso no tiene que estar relacionado con la terapia) y en el que se atiende a diferentes factores es el que se adecua a las Jornadas en cuestión, tratándose en realidad de lo que se conoce como psicoanálisis aplicado, que consiste en utilizar las claves que provienen de la teoría, y - como advirtió Bleger (1986) - “el psicoanálisis de una novela, una película, una obra de arte, un diario o memorias (como es nuestro caso), tiene la ventaja de una mayor distancia de los hechos por la cual el investigador no se halla emocionalmente tan involucrado como en el caso del psicoanálisis clínico, pero las deducciones son más conjeturables” (pág. 122). Son las ventajas y los inconvenientes de este tipo de interpretación o psicoanálisis aplicado. Ahora bien, aunque utilicemos este tipo de interpretación (respetando, por tanto, su distancia respecto a la interpretación auténticamente psicoanalítica), intentaremos también encontrar el sentido de nuestro material pictórico, obra literaria, película, etc. Pues, como propuso Freud (1900), interpretar quiere decir encontrar su sentido, o sea, “sustituirlo por algo que pueda incluirse en la concatenación de nuestros actos psíquicos como un factor de importancia y valor equivalente a los demás que la integran” (pág. 406).

En *El malestar en la cultura* (1930) y en *Construcciones en psicoanálisis* (1937) Freud se refirió a la operación “interpretación de la construcción” como a la función que debe realizar el analista para reconstruir lo que ha olvidado o reprimido con ayuda de los rastros que ha ido dejando. Más tarde, en 1981, Grinberg propuso usar el término “interpretación > construcción” (expresión del autor) como un medio para comprender la riqueza que aporta éste en la labor analítica, y se refiere a él como a un concepto en el que “está incluida la utilización de la contratransferencia, la simbolización y la descripción ampliamente sugerente que puede ser llenada con diferentes sentidos” (pág. 210). Es decir, la interpretación de la construcción se plantea como meta la integración del conocimiento, evitar las disociaciones o la discriminación de ciertas partes de la conducta que no conocemos, como señaló Bleger (1986). Además, la interpretación psicoanalítica debe ser “simétrica, polivalente y análoga, lo que la hace merecedora del nombre “construcción” además del de “interpretación”.

Pues bien, así como la interpretación citada añade riqueza al proceso permutador sumándole el trabajo constructivo, la labor hermenéutica o el llamado psicoanálisis aplicado también aporta riqueza para la comprensión del objeto de estudio. Grinberg ejemplifica esto a través del estudio de los mitos literarios (en los que, por cierto, se centró ampliamente Freud, baste recordar el mito de Edipo), los cuales brindan la oportunidad de hacer más inteligibles y comprensibles partes de la personalidad o conducta del individuo, tanto en lo referido a aspectos yoicos y en contacto con la realidad como a aspectos patológicos. La lectura o dramatización de los mitos se hace más inmediata, más cercana al individuo y se asimilan mejor que los términos o los textos clínicos poseyendo, además, la capacidad de extraer también efectos en el contemplador o lector. En conclusión, la labor interpretativa del psicoanálisis aplicado, eje de nuestras Jornadas, aunque no repose en el diván, agrega a la experiencia descifrador gran cantidad de material del

ámbito psíquico, además de ampliar el campo cognitivo.

En efecto, y acercándonos con esto al otro vocablo “arte” de nuestras Jornadas, cuando contemplamos una obra de arte sabemos lo que estamos viendo u oyendo, es decir, lo que procesamos mediante nuestros sentidos, lo que percibimos, pero se nos escapan otros muchos aspectos. Freud (1913) en *El Moisés de Miguel Ángel* asienta que para descubrir el sentido y el contenido de lo que representa la obra de arte es preciso poder interpretarla. Esta interpretación, además de otros muchos aspectos, facilitará conocer por qué le produce un efecto determinado al sujeto que la contempla y por qué la disparidad de opiniones. Además, - continuando con Freud (1900) - para el psicoanalista no hay nada, aunque parezca insignificante, que no sea la expresión de procesos anímicos ocultos. Por tanto, estos procesos anímicos latentes intervienen en la triada: artista, creación artística y espectador. Fue el psicoanálisis el que primero formuló hipótesis acerca del origen del arte tratando de buscar la relación entre la creación artística y el artista o, más bien, con su vida afectiva e instintiva. No obstante, quedan muchos puntos oscuros.

Tomaremos como eje de referencia a Freud, aunque en distintos momentos de su bibliografía. En 1910 en su obra sobre Leonardo de Vinci, donde presenta un análisis de éste y de su obra, advierte que la actividad creadora del artista deriva de sus deseos libidinales. Los instintos anhelan ser satisfechos pero la sociedad a veces lo impide; así que una tentativa de satisfacer los deseos que se han reprimido es mediante una fórmula sustitutoria, esto es, mediante la sublimación, como a Leonardo, a quien la sublimación le condujo a su ansia de saber.

Ya en Psicoanálisis, en la quinta conferencia de 1909, Freud (1910a) había expuesto su concepción de sublimación, refiriéndose a ésta como al proceso mediante el cual “no queda perdida la energía de los deseos infantiles, sino que se hace utilizable dirigiendo cada uno de los impulsos hacia un fin más elevado que el inutilizable y que puede carecer de todo carácter sexual” (pág. 1562), añadiendo que la sublimación puede cambiar el fin sexual del instinto por otro fin o valor más aceptado y reconocido socialmente, más sublime, de donde deriva el término acuñado por él mismo. Ahora bien, la sublimación afecta a las pulsiones parciales, sobre todo a aquéllas que no logran la aceptación del propio individuo; de ahí que, aunque el planteamiento inicial de la sublimación implicase sólo a los impulsos de tipo sexual o libidinal, más tarde Freud hubo de ampliarlo también respecto a las pulsiones agresivas. Así que esta otra definición de Freud en 1932 (*Lecciones introductorias del psicoanálisis*) aúne los dos aspectos: la sublimación es “cierto tipo de modificación del fin y de cambio del objeto, en el cual entra en consideración nuestra valoración social” (pág. 3155). De esta forma la sublimación permite la satisfacción de los deseos inconscientes, por una parte, y, por otra, una conciliación con el yo y el superyo favoreciendo, pues, una mejor adaptación del individuo.

Sin embargo, para Melanie Klein la creatividad es un proceso mucho más complejo y rico que va más allá de la sublimación, estando relacionada con los procesos de la reparación, del juego y con los instintos de vida, que son los impulsores de las

anteriores salidas. En 1929 Klein escribió un trabajo titulado *Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador*, donde expone que cuando el niño siente que hay objetos perseguidores que le han inferido algún daño, el esfuerzo posterior de restaurar esta lesión puede traducirse en esfuerzos creadores. Así, pues, a partir de esta época considera a la creatividad artística como una manifestación reparadora que implica un enfrentamiento entre los impulsos destructivos y los libidinales.

Por otro lado, Klein se refiere al juego como a la externalización de una actividad de fantasía y, sobre todo, de una fantasía inconsciente. Los conflictos, los deseos, el dolor e incluso la satisfacción se reflejan en el juego. Así que el acto mismo de jugar es una actividad creadora, es un modo de superación, una búsqueda de objetos nuevos o nuevas sensaciones y experiencias. Por tanto, el juego permite tanto al niño como al adulto expresarse de forma manifiesta y simbólica. Conviene recordar que esta autora fue pionera en el estudio del juego infantil y desarrolló un procedimiento que se denominó “técnica del juego”, gracias al cual se hizo posible realizar análisis de niños muy pequeños.

El proceso creativo es, pues, un proceso de cambio que implica, por una parte, una reacción de duelo por el yo dañado y por la pérdida de esa parte perdida de la vieja estructura; pero, por otra, es un proceso innovador, de reparación, de creación propiamente dicha, y que, como Klein (1940) asegura, el proceso creativo descansa en la elaboración de la fantasía depresiva y hunde sus raíces en la vida inconsciente.

A tenor de lo dicho, y de acuerdo con numerosos autores entre ellos Grinberg (1993), el acto creador es la construcción de un nuevo mundo, un mundo propio del artista que crea y que tiene el valor de la permanencia. O sea, que si el acto creador está condicionado por los deseos inconscientes del pasado, estos deseos, en el caso de ser recordados en el acto clínico, atenderían únicamente a la función intelectual o incluso emocional, pero podrían olvidarse. Sin embargo, cuando son plasmados en una obra de arte, se les da vida permanente fuera del sujeto.

Pero ya antes de que Klein y Grinberg desarrollaran sus teorías, Freud en 1908 había relacionado la actividad artística del poeta con el juego infantil. “El poeta (podíamos decir que el artista en general) hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo fantástico y lo toma en serio” (pág. 1342). Tomarlo en serio quiere decir que se siente íntimamente implicado en y con el juego, siendo para él una fuente de desahogo y placer. No obstante, el niño crece, se convierte en adulto, pero no por ello renuncia a la satisfacción: ya no juega, pero busca otras salidas. “En realidad no podemos renunciar a nada, no hacemos más que cambiar unas cosas por otras; lo que parece una renuncia no es más que una sustitución” (*Op.cit.*, pág. 1344). Así que el artista sustituye el mundo de los deseos y de la fantasía infantil por otro mundo de fantasías adultas.

Pero el niño que dibuja crea también un mundo fantástico, admitiendo el dibujo, al menos, una triple equiparación con el juego:

1) tanto las fantasías del juego como las verdidas sobre el papel por el niño que dibuja son actuales y no reminiscencias de un pasado lejano;

2) la hoja de papel está en el lugar donde aún el diván no puede estar; y

3) la hoja de papel es, como los juguetes, el instrumento donde se refleja la imagen especular y representa al propio yo, según Rodolfo (2001).

Asimismo la escenoterapia, la dramatización o el simulacro de algo son también una forma de juego. Algunos psicoanalistas actuales, basándose en las concepciones clásicas de Klein, Winnicott, etc. como Cabré (2002) han desarrollado una modalidad terapéutica denominada escenoterapia, que permite, como el juego y el dibujo, expresar simbólicamente los deseos y las fantasías.

Winnicott (1982) examinó la importancia de los "objetos transicionales" (o.t.) en la evolución del individuo desde las fases infantiles hasta el logro de la individuación y autonomía. El o.t. es llamado así porque permite la transición o paso hacia la autonomía desde la madre u objeto de apego. El o.t. es el enlace entre la madre y el mundo externo, es decir, con la cultura y también con el arte. Pero esto es más profundo. Veamos: Winnicott opina que los o.t. permiten, al menos, tres transiciones:

1) la que hemos expuesto, en la que los objetos son considerados como vehículos para materializar el pasaje evolutivo de la madre al mundo de independencia;

2) en cuanto que el o.t. sustituye en la mente del niño a la madre. Ésta es, por tanto, representada por el o.t., aunque el niño sabe distinguir perfectamente a ambos objetos. Por tanto, el o.t. facilita la formación de símbolos, de representaciones; permite, pues, el pasaje de lo concreto a lo abstracto; y

3) en cuanto que el o.t. produce al niño seguridad, placer, reconfortamiento..., es investido y, por tanto, permite el paso al mundo de las valoraciones y de los significados.

Por consiguiente, el giro evolutivo desde lo físico a lo mental (como es el de la dependencia a la independencia, de lo concreto a lo abstracto, simbólico y representativo o al mundo de las valoraciones y significados) se realiza a partir de objetos cercanos, físicos y externos.

Para Winnicott el arte es una forma de objeto transicional, y la relación del artista con su obra es semejante a la del niño con su o.t. El artista se siente con su obra tan confortado como el niño con su peluche. Pero, además, como interviene Eagle (1998), este tipo de relación con los objetos es tan íntima que implica a la identidad del individuo hallándose "inextricablemente unidos, no sólo en el curso del desarrollo sino como un proceso dinámico continuo" (pág. 231) durante toda la vida.

La obra de arte podría ser considerada como un objeto transicional, que es externo al yo y cumple una función reconfortante para el mismo, siendo fuente de placer para el artista. El arte, opina Freud (1911), consigue conciliar el principio de placer con el principio de realidad ya que el artista, aunque no renuncia a la satisfacción de los instintos, consigue al fin adaptarse a la realidad mediante otras vías y creando un mundo nuevo.

Para el artista como para el espectador el arte es una actividad encaminada a mitigar los deseos insatisfechos (Freud, 1913). No obstante, no todos los individuos pueden ser artistas. Hasta aquí hemos expuesto procesos comunes a todas las personas como son los conflictos entre las exigencias instintivas y la

realidad externa, que afectan a todos en mayor o menor intensidad, pero algunos, mediante la sublimación y otros mecanismos, consiguen solventar este escollo y, dependiendo del camino escogido por la sublimación, en primer lugar, y "merced a dotes especiales" (ídem, pág. 1641), en segundo, surge el artista. Así que no todos los que pintan, escriben, proyectan edificios son artistas; podemos decir de ellos que dibujan, componen música, etc. pero no que son artistas. Quizá creen, pero opinamos que hay que distinguir entre actividad simplemente creadora y actividad creadora artística, o entre creador y artista.

Según la enciclopedia Larousse (2002), una de las acepciones de crear es hacer, componer, realizar el hombre algo que no existía antes; pero arte, aunque tiene una acepción semejante, implicaría también habilidad, destreza. Además, "arte es el conjunto de preceptos y reglas para hacer bien una cosa determinada" (pág. 841).

El psicoanalista Henri Ey (1998) conceptualiza la obra de arte como creación de un objeto estético y como resultado de un trabajo realizado conforme a unos principios formales, a la ley de un estilo y a los parámetros de una escuela, época o un cierto ideal.

Es evidente - como subrayaba Freud en 1913 - que para ser artista hay que tener dotes especiales y hacer bien las cosas. Ahora bien, un artista no sería únicamente quien pinta un buen cuadro, el que dirige una buena película o el que escribe un buen libro. También podría ser artista en sentido amplio, por ejemplo, quien es capaz de hacer otras cosas que, aunque más insignificantes, estén bien hechas como un objeto de madera, un traje, un objeto mecánico, o el analista que realiza unas buenas interpretaciones, etc. Por tanto, habría tantos artistas como personas capaces de hacer bien algo. No obstante, las artes están clasificadas en artes mayores (como las plásticas, la pintura, la escultura, la arquitectura, las literarias) y artes menores.

Esto lo resuelve en parte Grinberg (1981) distinguiendo dos tipos diferentes de capacidad creativa:

1) la común a todos los individuos, pues todos, en mayor o menor grado, tenemos capacidad creativa, siendo ésta patrimonio de la condición humana; y

2) la de aquellos seres excepcionales, genios, que sobresalen de los demás y poseen potencialidades estéticas que los distinguen del resto de la población.

El acto creativo -prosigue el autor- sería "el eslabón final de una serie de etapas caracterizadas por frustraciones generalmente inconscientes y transitorias entre la realidad y la fantasía, estado de desorganización y reorganización" (pág. 319). No obstante, todo producto de la conducta humana, se inserte o no en la categoría de arte, puede ser interpretado. Pero es cierto que el arte precisa de dotes, actitudes y técnica.

Si retomamos a Ey, en el "comercio" del arte se manejan al menos dos procesos psíquicos: el de la proyección (que permite exteriorizar a través de la obra creadora los vínculos, sentimientos, vivencias, etc. del artista) y el de la identificación, la del observador con la obra artística. De ahí que Hanna Segal (1955) manifestase que el placer estético que produce la obra de arte vendría definido por el grado de identificación del sujeto con ella. Esto nos lleva a la catalogación inmediata entre bello o feo en la contemplación de cualquier obra, y que Segal definía, independientemente

de conceptualizaciones filosóficas, léxicas, etc. del siguiente modo:

- lo bello es lo que produce en el espectador sensaciones armónicas, de bienestar, de equilibrio, brindándole la posibilidad de revivir inconscientemente sensaciones de reparación y permitiéndole identificarse con la obra;

- lo feo es lo que promueve conflictos no resueltos, lo que llena al individuo de tensión, moviliza los odios y reaviva los sentimientos perseguidores.

Ambas categorías, lo bello y lo feo, son subjetivas y se corresponden con experiencias inconscientes. O sea, que la aprehensión de una obra de arte no es meramente intelectual o estética, tal como apuntaba Freud (1914) en *El Moisés de Miguel Ángel*, sino también afectiva e inconsciente.

Otro aspecto que señaló Freud en 1913 es que todo arte es una tentativa de omnipotencia ya que para el artista, al proyectar su conflicto interior en su obra, ésta viene a ser como su propio yo, y la sobreestima, lo que le da poder, valor, ayudándole a superar sus conflictos inconscientes. La producción artística es un enriquecimiento del yo y, por eso, el artista es considerado como el prototipo de hombre narcisista. Cuando Kernberg (2001) examina los factores externos que determinan el narcisismo normal o primario incluye entre ellos, en primer lugar, a las gratificaciones libidinales procedentes de los objetos externos (un ejemplo de ello podría ser el citado objeto transicional de Winnicott); y en segundo lugar, a las gratificaciones provenientes de los intereses culturales, éticos o estéticos (como una obra de arte). En suma, que el narcisismo aumenta con las gratificaciones provenientes de los objetos externos e incide sobre el mundo interno que, a su vez, se convierte en demandante de nuevas gratificaciones y motor de la creación artística.

Podemos sintetizar algunas cualidades del arte siguiendo a Erdelyi (1987): el arte es regresivo en cuanto que responde a antiguas heridas y conflictos intrapsíquicos. El arte usa distintos niveles de significado ya que la realidad es diferente según quien la contemple, y el mismo artista ignora sus propias motivaciones internas. El arte es también mágico, puesto que se inserta en el mundo de la fantasía, y hasta podemos decir que es una mentira o falsedad. Como en el arte se concilian el principio del placer con el secundario, intervienen en él al mismo tiempo las fantasías y la realidad. El arte puede ser también primitivo e ilógico, como en los cuentos, la literatura fantástica o el cine. También puede el arte amputar gran parte de la realidad (como formas, fisonomía, colores, el tiempo, etc.). Como colofón podemos señalar que una de sus cualidades más llamativas es la de su carácter simbólico o de representación, como en la pintura, el cine, etc., realizados a base de signos o símbolos que representan algo de algo.

Para no extendernos más sobre el tema, citemos algunas muestras que avalan nuestro trabajo y que versan sobre el mismo tipo de hermenéutica a la que nos hemos referido, aquélla que se apoya en el psicoanálisis pero que no se realiza en el contexto terapéutico. Comenzaremos con algunos ejemplos del propio Freud, ciñéndonos al terreno del arte con unas breves pinceladas. Comienza su obra *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci* (1910) (al que, como es obvio, nunca vio ni conoció ni trató, y que supo de él lo que cualquier persona de nuestra época interesada

puede conocer), aclarando que es un trabajo de investigación psicoanalítica centrado en descubrir aspectos de Leonardo que, como todo ser humano y por muy importante que sea, está sometido a todo aquello que rige tanto la actividad normal como la patológica. En este trabajo Freud pone de manifiesto que el padre de Leonardo desempeñó un importantísimo papel no sólo en el desarrollo psíquico de su hijo sino también en el de su obra: "Para la actividad pictórica de Leonardo tuvo una fatal consecuencia su identificación con su padre. Creaba la obra y cesaba en el acto de ocuparse de ella, como su padre había hecho con él" (pág. 1610). Efectivamente el padre de Leonardo, que se casó cuatro veces y tuvo once hijos legítimos, se desentendió de Leonardo, hijo ilegítimo, o, al menos, no se ocupó de él de forma responsable durante los primeros años de su vida. Sin embargo, Leonardo se identificó con su padre y en muchos aspectos deseaba fervientemente ser como él; pero, por otro lado, lo detestaba, así como su autoridad y sus creencias, incluidas las religiosas. Mientras no pudo liberarse de la relación paterna encontró un modo sustitutivo de hacerlo mediante sus obras. Pintaba con ganas y afecto, cual si de hijas suyas se tratase, pero luego o dejaban de interesarles o las dejaba inconclusas. Leonardo –según Freud– tenía una gran facilidad para reprimir los instintos, pero también una gran capacidad de sublimarlos. Esta gran capacidad de sublimación se tradujo en ansias de saber en casi todos los terrenos, lo que hizo de él al hombre polifacético por excelencia de la historia. Toda su vida estuvo luchando contra el padre pero también intentando copiarle y superarle. En torno a la pubertad se puso al descubierto su condición homosexual y dejó de interesarle la vida sexual, canalizando esta actividad hacia otros derroteros como el arte, la ciencia... pero también hacia el lujo y la distinción, aunque no poseía bienes. Así como el psicoanálisis compara a Dios con el padre, Leonardo, que consiguió zafarse del influjo intimidatorio de éste, se desvinculó también de la autoridad y del dogma religioso, lo que se pone de manifiesto en el toque nuevo que aportó a su arte: sus imágenes religiosas son menos rígidas, menos estáticas, a las que confirió humanidad y cercanía. Leonardo, pese a ser una de las grandes figuras de la historia, siempre conservó en muchos aspectos una parte muy infantil de su personalidad durante toda su vida.

Su cuadro de la Gioconda, que hoy día es una de sus obras más visitadas y reconocidas, no satisfizo a su autor, lo dejó sin terminar y se negó a entregarlo a quien se lo había encargado (es una prueba de lo mencionado anteriormente). No obstante, sí que quedó prendado de la sonrisa de su modelo, que luego la repetiría en todas sus obras. La sonrisa de la Gioconda ha producido múltiples interpretaciones pero sigue siendo enigmática y puede decirse que reúne dos elementos como son la reserva y la seducción, cualidades que Leonardo buscaba en su madre.

En la composición del cuadro *Santa Ana, la Virgen y el Niño* - donde ambas figuras femeninas están una a continuación de la otra, sin límites precisos, fundidas y al mismo tiempo separadas (las dos con el mismo tipo de sonrisa que la Gioconda) - se aprecian similitudes con la vida y sentimientos reales de Leonardo, quien fue criado por dos mujeres a las que estaba, en cierto modo, ligado de igual manera: su verdadera madre y la esposa de su padre, que se hizo cargo de él. De ambas mujeres recibió cuidados y

afecto, lo mismo que el Niño del cuadro, que representa al pintor. Para el artista estas dos mujeres eran dos personas diferentes al mismo tiempo que una sola madre.

Otras obras freudianas en el mismo sentido de interpretación artística son: *El Moisés de Miguel Ángel* (1914), *Dostoiewsky y el parricidio* (1928) o *Moisés y la religión monoteísta* (1939).

Grinberg en 1961 realizó un magnífico trabajo psicoanalítico sobre la obra *El proceso de Kafka*, donde abordó el tema de la culpa persecutoria que, a su vez, ya había abordado Jones, el psicoanalista biógrafo de Freud en 1953 en *A psychoanalytic study of Hamlet*, los cuales han servido de precedentes para trabajos más actuales.

Menos lejanas en el tiempo son las incursiones interpretativas de Erdelyi (1987) en diferentes temáticas:

- la pintura, analizando cuadros como: *Besognes et moments de Jean Dubuffet* (Galería de Arte de Milán); *La persistencia de la memoria de Salvador Dalí* (Museo e Arte Moderno de Nueva York); *el Tríptico de la pasión* de Fernando Botero (Marlborough Gallery, de Nueva York); o *El jardín de las delicias* del Bosco (Resource Scala-Art);

- el tema de la percepción subliminal, donde se interpretan ilustraciones como, por ejemplo, la de Aldridge: *The Beatles illustrated lyrics*;

- la portada de la revista Playboy de 1975; o

- el análisis de viñetas, como las de Daniel el Terrible de Hank Ketchum.

En cuanto a literatura también podemos citar los trabajos de Steiner como, por ejemplo, *La huida de la realidad hacia la omnipotencia en Edipo* en Colona (1990) y *Dos tipos de organizaciones patológicas en Edipo Rey y Edipo* en Colona (1997).

Y, para no dilatar más esta cuestión, citaremos dos contribuciones:

- una, a la literatura, de Bruno Bettelheim (1999), sobre quien nos hemos apoyado para realizar parte de estas Jornadas: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, basado en la búsqueda del significado implícito en este tipo de narraciones infantiles; y

- otra, la de Nasio (2001), en el terreno clínico: Los más famosos casos de psicosis, obra destinada no a la cura sino a la investigación y profundización en casos clínicos reales e históricos de otros psicoanalistas que trataron a una serie de pacientes.

No queremos dejar de dar las gracias a todos aquellos que han hecho posible la realización de las Jornadas, desde el propio Dpto. de Personalidad, Evaluación y Tratamiento psicológico y la Facultad de Psicología, que apoyaron este proyecto, hasta todas las personas que han participado directamente en el desarrollo de las mismas, cuyos nombres ya están incluidos en el programa. Asimismo a la Galería de Arte "Concha Pedrosa" que, además de brindarnos su aliento y apoyo, cedió las obras de los pintores Manuel Moreno y Carlos Urraco, a quienes deseamos agradecer muy especialmente la confianza que depositaron en nosotros y a los que deseamos testimoniar una merecida, aunque brevísima, semeblanza:

Manuel Moreno, artista ya consagrado, partía de una concepción de tintes netamente informalistas, pero desde hace varios años su pintura se ha enriquecido en el plano espacial y ha aunado pintura,

escultura y dibujo. Son características sus series de tipo múltiple, donde cada obra es una en sí misma y, a la vez, una parte de una única obra.

Carlos Urraco, a pesar de su juventud, posee un considerable currículum en el que destacan menciones y premios en importantes certámenes y un gran número de exposiciones. En su obra el color es el protagonista absoluto y la línea sólo aparece testimonialmente. En algunas obras el salto a la abstracción es innegable diluyéndose la figura en busca de la trascendencia.

Y, por último, deseo expresar de una forma muy afectuosa mi gratitud a todos los alumnos tanto a los que han demandado el desarrollo de este tipo de eventos como, sobre todo, a los que han participado directamente en él. Gracias.

REFERENCIAS

Aulagnier, P. (2003). *La violencia de la interpretación*. Buenos Aires: Amorrortu.

Bettelheim, B. (1999). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.

Bleger, J. (1986). Cuestiones metodológicas en psicoanálisis. En D. Ziziensky, *Métodos de investigación en psicología y psicopatología* (pp 110-132). B. Aires: Nueva Visión.

Bleger, J. (2001). *Simbiosis y ambigüedad*. B. Aires: Paidós.

Cabré, V. (2002). *Escenoterapia-dramarización terapéutica en grupo*. Barcelona: Fundació Vidal I Barraquer, Paidós.

Coderch, J. (1990). *Teoría y técnica de la psicoterapia psicoanalítica*. Barcelona: Herder.

Coderch, J. (1995). *La interpretación en psicoanálisis*. Barcelona: Herder.

Eagle, N.E. (1998). *Desarrollos contemporáneos recientes en psicoanálisis*. B. Aires: Paidós.

Erdelyi, M.H. (1987). *Psicoanálisis-la psicología cognitiva de Freud*. B. Aires: Labor.

Etchegoyen, H. (2002). *Los fundamentos de la técnica psicoanalítica*. B. Aires: Amorrortu.

Ey, H. (1998). *Estudios sobre los delirios*. Madrid: Triacastela.

Freud, S. (1900). *Interpretación de los sueños. Obras Completas* (vol. II). Madrid: Biblioteca Nueva (1975).

Freud, S. (1908). *El poeta y los sueños diurnos. Obras Completas* (vol. IV). Madrid: Biblioteca Nueva (1975).

Freud, S. (1910a). *Psicoanálisis. Obras Completas* (vol. V). Madrid: Biblioteca Nueva (1975).

Freud, S. (1910b). *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci. Obras Completas* (vol. V). Madrid: Biblioteca Nueva (1975).

- Freud, S. (1911). *Los dos principios del funcionamiento mental. Obras Completas* (vol. V). Madrid: Biblioteca Nueva (1975).
- Freud, S. (1913). *Múltiple interés del psicoanálisis. Obras Completas* (vol. V). Madrid: Biblioteca Nueva (1975).
- Freud, S. (1914). *El Moisés de Miguel Ángel. Obras Completas* (vol. VIII). Madrid: Biblioteca Nueva (1975).
- Freud, S. (1928). *Dostoiewsky y el parricidio. Obras Completas* (vol. VIII). Madrid: Biblioteca Nueva (1975).
- Freud, S. (1930). *El malestar en la cultura. Obras Completas* (vol. VIII). Madrid: Biblioteca Nueva (1975).
- Freud, S. (1932). *Lecciones introductorias al psicoanálisis. Obras Completas* (vol. VIII). Madrid: Biblioteca Nueva (1975).
- Freud, S. (1937). *Construcciones en psicoanálisis. Obras Completas* (vol. IX). Madrid: Biblioteca Nueva (1975).
- Freud, S. (1939). *Moisés y la religión monoteísta. Obras Completas* (vol. IX). Madrid: Biblioteca Nueva (1975).
- Grinberg, L. (1961). El individuo frente a su identidad. *Revista de Psicoanálisis*, XVIII, 53-64.
- Grinberg, L. (1981). *Psicoanálisis -aspectos teóricos y clínicos*. B. Aires: Paidós.
- Grinberg, L. (1993). *Culpa y depresión*. Madrid: Alianza.
- Jones, E. (1953). Psychoanalytic Study Of Hamlet. En E. Jones, *Essays In Applied Psycho-Analysis* (pp 97-123). Londres: Hogarth Press.
- Kernberg, O. (2001). *Desórdenes fronterizos y narcisismo patológico*. B. Aires: Paidós.
- Klein, M. (1929). *Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador. Obras Completas* (vol. I). B. Aires: Paidós-Hormé (1975).
- Klein, M. (1940). *El duelo y su relación con los estados maniaco-depresivos. Obras Completas* (vol. II). B. Aires: Paidós-Hormé (1975).
- Klimovsky, G. (1986). Estructura y validez de las teorías científicas. En D. Ziziensky, *Métodos de investigación en psicología y psicopatología* (pp 9-40). B. Aires: Nueva Visión.
- Klimovsky, G. (2002). Aspectos epistemológicos de la interpretación psicoanalítica. En H. Etchegoyen, *Los fundamentos de la técnica psicoanalítica* (pp 433-456). B. Aires: Amorrortu.
- Larousse (2002). *Gran Enciclopedia*. Barcelona: Planeta.
- Nasio, D. (2001). *Los más famosos casos de psicosis*. B. Aires: Paidós.
- Mijolla, A. y Mijolla-Mellor, S. (1996). *Fundamentos del psicoanálisis*. Madrid: Síntesis.
- Racker, H. (1986). *Estudios sobre técnica psicoanalítica*. B. Aires: Paidós.
- Rodulfo, M. (2001). *El niño del dibujo*. B. Aires: Paidós.
- Segal, H. (1955). Aproximación psicoanalítica a la estética. En M. Klein y Otros, *Nuevas direcciones en psicoanálisis* (vol. III). B. Aires: Paidós-Hormé (1975).
- Steiner, J. (1990). The retreat through to omnipotence in Oedipus Colonus. *International Review of Psycho-Analysis*, (17), 227-237.
- Steiner, J. (1997). Dos tipos de organizaciones patológicas En Edipo Rey y Edipo en Colona. En J. Steiner, *Refugios psíquicos* (pp 199-221). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Winnicott, D. (1982). Objetos transicionales y fenómenos transicionales. En *Realidad y juego*, Méjico: Gedisa.