

# El artista y el psicoanalista, mutuamente interpelados

## La pregunta que el psicoanalista recibe del artista

La enseñanza cotidiana dispensada al psicoanalista consiste en que lo humano es el efecto del mestizaje de sustancias tan heterogéneas como la materialidad del cuerpo, la imagen del cuerpo y el verbo incorporado. Su práctica le recuerda incesantemente que dicho mestizaje, por el que lo real, lo simbólico y lo imaginario se entrelazan, instituye, entre el cuerpo, lo imaginario y la palabra, un nudo cuyo carácter problemático se traduce en ese sufrimiento llamado síntoma.

Si el acento del sufrimiento se pone sobre el cuerpo, el síntoma expresado por el analizando privilegiará el malestar que puede hallar un sujeto en la manera de habitar su cuerpo. Tal malestar es la misma expresión de lo que, desde que se constituye en hablante, el hombre está despojado, esa naturalidad que fascina tanto en el cuerpo animal. ¿Son concebibles un caballo o un gato que parezcan estar mal situados en su cuerpo, de sentirse estrechos en él o, por el contrario, perdidos dentro de él?

¿Qué puede transmitir el análisis a un sujeto que sufre por no hallarse «en casa» dentro de su cuerpo? ¿Cómo puede el analizante recobrar la ligereza saltarina de su cuerpo cuando, hundido en la depresión, no puede levantar un cuerpo demasiado pesado?

La experiencia nos enseña que el sujeto puede olvidar tal dimensión del cuerpo pesado —es decir: de ese compañero que es su cadáver potencial— cuando lo real de ese cuerpo recobra su vínculo primordial con el poder originario de ese velo humanizador que es el vestido.

Lo real del cuerpo, sustraído al reino exclusivo de la gravedad, se torna algo real llamado a elevarse, a levantarse en un movimiento que le hace mirar el cielo por medio de la humanización que conlleva aquel velo. El enigma de ese movimiento ascendente por el cual nuestro antepasado, el *homo erectus*, se levantó un buen día, surge de otro poder que no es el meramente muscular.

Ahora bien: ese movimiento de incorporación que puede transmitir un trabajo analítico, está ligado a la capacidad, que conserva el analizando, de poder olvidar que su cuerpo es sólo materia: conserva la capacidad

de desmaterializarse por la incorporación del velo imaginario y de la palabra.

Este enigmático poder del olvido –que el analista articula con el olvido primordial del rechazo originario– es la primera pregunta que el psicoanalista recibe del artista cuando se vuelve bailarín. ¿No es él, entonces, quien nos instruye sobre la aptitud del cuerpo para cuestionar la pesadez atestando su parte inmaterial?

Si, en su primera fase, el síntoma humano, en tanto privilegia el sufrimiento ligado al cuerpo, es interrogado por la suerte que la danza concede al cuerpo, en su segunda fase, el síntoma humano en tanto ligado a la confusión de su imagen, recibe una pregunta fundamental del pintor.

El sufrimiento ligado a la imagen del cuerpo se vincula con el hecho de que esta imagen se estructura como fundamentalmente dependiente de la mirada del otro. La expresión de tal dependencia toma generalmente dos direcciones antinómicas.

En la primera, el sujeto es llevado a preguntarse: «¿Estoy conforme con lo que el ojo del Otro espera de mí? ¿Tengo la forma adecuada, el uniforme adecuado?».

La experiencia nos enseña que para adquirir tal conformidad el sujeto está dispuesto a renegarse. En tanto la función de la mirada es buscar una imagen, o sea algo fundamentalmente silencioso, el sujeto se dispone a negarse como hablante y si dicho sujeto es mujer, a obedecer, en tanto imagen, a la orden: «Sé bella y cállate».

El sentido de tal negación es el siguiente: «Consiento al silencio desde que consiento en ser sólo imagen visible, o sea cosa despojada de lo invisible. Sé, en efecto, que quien habla sólo puede ser invisible».

La segunda dirección que puede tomar el sufrimiento del sujeto expuesto a la mirada, se vincula con lo que le ocurre cuando, viviéndose como transparente bajo el maligno ojo de la Medusa, intenta perder esa cosa viviente que hay en él y que es su parte invisible. Desde entonces, su imagen, despojada de su parte inimaginable, desaparece, pues su consistencia visible provenía sólo de la existencia de su carga invisible.

¿Qué ocurre con el sujeto visto desde todas partes por una mirada omnividente, omnisciente? Ha sido convertido en estatua, por la mirada de la Medusa, reducido a la inmovilidad. El desplazamiento y el movimiento no le serán nuevamente posibles sino cuando un trabajo analítico le haga recuperar ese punto que está más allá de la imagen y que es, como indica el segundo mandamiento mosaico, la palabra.

De ese tercer punto en que la palabra y la imagen dejan de estar disociadas, puede surgir otro tipo de mirada distinto al ojo maligno, esa nueva mirada que el analizando reencuentra al final del análisis y que es, contrariamente a la mirada que todo lo sabe, una mirada que no lo sabe todo y que, por ello, está dispuesta a poder no sólo conocer, sino reconocer lo que

hay de invisible en el sujeto. Podríamos decir que esa mirada existe en tanto mirada que escucha. Aparece en la escena trágica griega cuando Apolo, dios de la imagen, consigue ver lo que escucha: la música de Dionisos.

En este punto, el analista que se interroga sobre la estructura de la mirada que dirige al analizando, recupera la pregunta de la mirada del pintor: ¿no es acaso el pintor quien sabe escuchar lo invisible, quien sabe darlo a ver con algunas manchas de color?

El tercer sentido en que se experimenta el síntoma es el que se induce en el sujeto cuando su palabra, maltratada, intimidada por el temor de farfullar, de tartamudear, prefiere ocultarse en el silencio para no arriesgarse a hacerse escuchar, más allá de lo que las palabras podrían hacer oír, o sea la dimensión de lo inaudito, que es propia del inconsciente.

¿Cómo es que un sujeto, efectivamente, puede asumir que se reconoce instituido no ya por el señorío de lo que piensa, sino por lo que dice, puesto que, en cuanto se abandona a decir la verdad, descubre que no es el dueño de la palabra, sino que ella es su señora y su amante, ella quien dispone del poder creador de transgredir el código y dejar aparecer unas significaciones inéditas?

Sólo en la medida en que es llevado a reconocer que su no asunción del poder metafórico de la palabra es inductora del síntoma humano, el analizando es llevado a recibir de la poesía y la música esta pregunta: ¿de qué está hecha su relación con el lenguaje, puesto que por su práctica, es llevado a subvertir aquello que la prosa hace escuchar como sensato, haciendo escuchar, en el poema y en la música, lo que el poema y la música transmiten de propiamente inaudito?

## **La pregunta que el artista recibe del psicoanalista**

Si las tres fases del síntoma conducen al analista a interrogar lo inaudito, lo invisible y lo inmaterial, cuyos embajadores son el músico, el bailarín y el pintor, ¿recibe el artista, de vuelta, alguna pregunta del psicoanalista?

Sí: recibe de él la pregunta por la significación ética de la palabra. Entender por qué esta significación fue recibida por Freud a través de los griegos, nos lleva a reconocer que, mucho más allá del mito de Edipo, es la significación de la estructura trágica lo decisivo para aprehender el alcance de la ética. En este sentido, la interpretación que nos propone Nietzsche para comprender la esencia de lo trágico, es para nosotros un fecundo camino. ¿Qué quiere significar Nietzsche cuando dice que la escena trágica es el lugar de la reconciliación entre Apolo y Dionisos, sino que es posible que esas divinidades que se oponen en todo –puesto que una asume la desmesura de la música y la danza, y la otra, el mundo de la medida y la forma– dejan de oponerse?

Esta sensación se produce en tanto Apolo da al poeta trágico la posibilidad de traducir a formas visibles esa esencia íntima, anterior a toda forma, que es la música. En tal operación, el poeta es un traductor que consigue que lo ilimitado del mensaje musical se encarne en los límites de la imagen apolínea: la palabra del poeta es así el significante por el que pueden anudarse lo real de la música y la imagen especular.

Este nudo evoca aquel otro, por el cual el lenguaje escolástico introducía entre la esencia musical de las cosas (*universalia ante rem*) y el concepto apolíneo (*universalia post rem*) la existencia de los *universalia in re*, en tanto constituyentes de la realidad.

Lo que retenemos de este nudo —que no deja de evocarnos el nudo borromeo de Lacan, donde se entrelazan lo real, lo imaginario y lo simbólico— es que hace falta la palabra de un poeta traductor para que lo real musical pueda ser tomado a cargo por la imagen apolínea. En la tensión así establecida entre el coro dionisiaco (que asume la herencia dionisiaca de la danza y la apolínea de las leyes de la Ciudad) y el actor, surge un diálogo que introduce la ética en tanto dicho dispositivo es el de un tribunal que evalúa el reparto de responsabilidades entre dioses y héroes. Este tribunal de la palabra evoca el proceso en el cual el analizando consiente en comprometerse asumiendo ese nuevo lugar trágico que es el diván. ¿No es acaso el sujeto del inconsciente, el poeta traductor que vuelve visible lo que la imagen especular tiene de inaudito y que, inversamente, permite a lo inaudito encarnarse en tanto que invisible, en lo visible?

En este sentido, el tribunal de la palabra plantea una pregunta a todo creador artístico: cuando un sujeto, efectivamente, se compromete en la vía de la creación ¿no se ve obligado a tener en cuenta, si es músico o bailarín, la traducción de su acto dionisiaco al lenguaje apolíneo de la forma? Inversamente, si es pintor, es obvio decir que logra encarnar en una imagen visible lo real invisible.

Si esta puesta entre paréntesis de la palabra no es para nada perjudicial respecto a la calidad del acto artístico, plantea sin embargo la pregunta de la puesta entre paréntesis, que se deduce de la anterior, de la ética.

Para tomar sólo un ejemplo caricaturesco, ¿qué debemos pensar de la intensa emoción estética que llevaba a los oficiales nazis a sollozar escuchando una música romántica cuando, después del concierto, seguían con sus tareas cotidianas?

Si la música toma a su cargo algo real ilimitado que el límite de la palabra no puede transmitir ¿significa esto que el hombre alcanzado por la música deja absolutamente de ser ante la influencia ética transmitida por la palabra?

Porque podemos suponer el horror que sentiría Chopin al saber la emoción que producía en los oficiales nazis, podemos decir que, si bien la

música no enuncia expresamente el mandamiento «No matarás», implica, sin embargo, una promesa informada. Este carácter de promesa informada, propio de la creación artística, nos plantea hoy una pregunta.

En la medida en que el malestar de nuestro mundo se especifica en el hecho de que el desarrollo científico de las técnicas amenaza, nuevamente, a la humanización prometida por la vida de la palabra, la responsabilidad del analista consiste en luchar, a su manera, contra toda amenaza que atente contra la existencia de la palabra. Igualmente, la responsabilidad actual del artista pasa por el hecho de que, con otros medios, se resiste al deterioro del verbo.

Una de las maneras en que podríamos definir hoy el malestar de la civilización, se basa en que la nueva manera en que se encarna la amenaza contra el logos, se fundamenta en los efectos planetarios de la difusión de un saber de orden científico, saber anónimo, saber sin sujeto, que se traduce en la omnipotencia siendo de una mirada dirigida al hombre. Estamos siendo mirados desde todas partes: desde el exterior, por el ojo lejano de los satélites y, más cerca de nosotros, por el ojo televisual que introduce en el interior de las habitaciones privadas la dimensión de un saber anónimo.

En cuanto a nuestra interioridad física, está por su parte bajo el control de numerosas sondas endoscópicas que escrutan el interior de nuestras cavidades corporales hasta revelar el misterio de los misterios, que es el de nuestra concepción. ¿Qué efecto puede tener sobre el inconsciente humano el hecho de saber que hay un saber acerca del encuentro del espermatozoide y el óvulo?

Este anónimo ojo científico que sustituye al ojo divino no nos lleva a la culpabilidad sino a un peligro más radical: el de la aniquilación pura y simple del sujeto del inconsciente, cuya única oportunidad de existir, en efecto, es permanecer inconsciente, o sea ignorado por todo saber exterior. Al ojo de Dios, devastador por la culpabilidad que induce, porque juzga y condena, se opone el ojo científico que no juzga, sino que se contenta con el saber absoluto.

La diferencia entre esas dos miradas reside en que la primera inclina al rechazo, causa de la neurosis, en tanto la segunda inclina más bien a una forclusión del sujeto que, perdiendo su carácter de incógnito, pierde también el vínculo que instituye tal incógnito, es decir: la palabra.

El sujeto que se presta a ser —no visto— sino mirado, no puede prestarse, a la vez, a la palabra constituyente. Puede, a lo más, prestarse a una palabra constituida por una sociedad del espectáculo en la cual es esperado en tanto que espectacular, es decir no ya como sujeto sino como Yo. Si no se da como espectáculo, se verá obligado a ser mero espectador que contempla la escena de un mundo del cual ha sido excluido como agente pues su mirada le asigna la función de espectador.

Una de las expresiones del malestar en la sociedad del espectáculo se expresa, desde los años veinte, en el discurso fascista que denuncia un mundo que, por efecto del materialismo, está siendo despojado de toda espiritualidad.

¿Qué pasa cuando la extensión del campo de la mirada deja cada vez menos espacio al campo de la palabra? En tanto la palabra es aquello por lo cual la materia se sublima, el empobrecimiento de la palabra se corresponde con una creciente extensión de la noción de materia. El gran peligro de la percepción invasora del materialismo se relaciona con los tipos de solución que aparecen para luchar contra la materia. Nuestro siglo vio aparecer el discurso fascista que, en su punto de partida, es una tentativa de recuperar la pureza de un alma colectiva amenazada por la impureza de la materia, sea comunista o capitalista. A la solución dualista del fascismo que, para abatir la racionalidad de las Luces, juega la carta de la oscuridad romántica, el psicoanálisis fue en su época, como lo señala Thomas Mann, el único pensamiento que luchó, en el orden mismo del pensamiento, contra el fascismo, en tanto que no oponía, como éste, lo racional a lo irracional. Entre la claridad de la razón y la oscura exigencia de las pulsiones, el psicoanálisis pone en evidencia que existe un tercer mundo: la palabra del sujeto del inconsciente que asume las Luces del XVIII y el romanticismo del XIX.

Sin duda, no es por casualidad que el psicoanálisis nace en nuestro siglo con el descubrimiento de Freud, el traumatismo por el cual el niño experimenta, en el confín de su vida histórica, el surgimiento de una mirada de Medusa que lo reduce a una pura materialidad de cuerpo petrificado por estar a menudo despojado de toda presencia simbólica.

Si hay así una relación entre el hombre moderno traumatizado y la omnisciencia de un saber absoluto de la mirada, es que el hombre, fundamentalmente, es traumatizable y que nuestra época conjuga paradójicamente la aparición de un progreso emancipador con la aparición de una mirada eminentemente amenazante para tal progreso.

¿Cómo comprender el sentido del acto artístico sino como la tentativa hecha por el hombre de luchar contra esa amenaza, sustituyendo a un hombre amenazado de anonimato por el saber absoluto, por la parte incógnita que es su bien más íntimo? Allí donde el hombre mirado desde todas partes se torna transparente, el pintor le recuerda que permanece habitado por lo invisible. Allí donde el hombre es escuchado desde todas partes por los medios de comunicación, por las estadísticas, por los *audimats*, la música viene a recordarle que, al revés y contra todo, lo inaudito conserva sus exigencias. Allí donde los movimientos del hombre están calibrados por todas partes, por las marchas militares y, sobre todo, hoy, por la manera de moverse los nuevos ídolos y *stars*, el bailarín es quien recuerda al hombre que en él permanece un movi-

miento original cuyo carácter absolutamente inimitable tiende a olvidar por la pregnancia de las imágenes que incitan a la imitación de las masas.

**Alain Didier-Weill**

*Traducción de Blas Matamoro*