

Arte e interpretación: de la imposibilidad de una psicología del arte

El psicoanálisis siempre se interesó por el arte, por la creación artística. También lo hicieron los filósofos, probablemente con un propósito común: cómo pensar aquello que si bien está en el origen de los discursos, el discurso mismo no puede nombrar, o cómo pensar la experiencia de un desacuerdo permanente con el horizonte de la objetividad sensible, un desacuerdo que inaugura la ausencia de un sentido originario que pudiera dar a la verdad la plausible y confortable *conformidad* de la proposición con la cosa, del juicio con lo real.

Hablamos de discurso, sentido, verdad y experiencia. Estos son los términos con los que me propongo trabajar el tema «arte e interpretación». El arte atestigua la insuficiencia de la idea de verdad como conformidad. Si el arte cabe concebirlo como interpretación, ¿qué queremos decir con el término interpretación? ¿Quizás aquello cuya insuficiencia requeriría ser completada con la interpretación? Eso supone que la verdad de la obra de arte sería exterior a la obra misma, siendo ésta, la obra de arte, un grado inferior o sensible de inteligibilidad, que la filosofía o la psicología vendrían luego a completar. Filosofía del arte, psicología del arte, sociología del arte, etc. ¿cabe manera más contundente de ignorancia y menosprecio de lo que la obra en sí misma revela?

Cuando Freud afirma que el artista está en las avanzadillas del discurso analítico, da la vuelta a la cuestión. No sólo es que una psicología del arte sea insuficiente y aberrante, sino que la obra de arte pone ante nosotros algo que la experiencia analítica va a desvelar por su cuenta: una discordan-

cia entre el decir y el dicho, entre el significante y el significado, torsión primera que desemboca en esta otra más radical: la del mundo y su fundamento, la Ausencia, en suma, que inaugura el delirio de significación. Cuando hablo de la obra de arte, hablo de lo que la constituye en obra: la huella encarnada de esa Ausencia. Por esa razón la obra de arte, quiero subrayarlo, no remite a otra parte, a otro lugar de significación, convoca al silencio de la experiencia. Una experiencia convertida en *producción* de silencio, en silencio producido, en obra, no en inhibición, ¿no nos apunta ya a una experiencia de final de análisis? La interpretación es desacralización del oráculo. A ese lugar debe venir el silencio, puesto que no hay oráculo sin miedo.

La obra de arte no remite a otra parte. ¿Quiere decir esto que se basta a sí misma? No lo creo, no se basta a sí misma, no es un saber autosuficiente, esotérico, es, en todo caso, un saber de su insuficiencia; si es un saber lo es de la pérdida originaria de significación última y definitiva. Un artista nunca renuncia a la sorpresa, vive de ella. También el psicoanalista. Hablo de interpretación como psicoanalista. La interpretación en psicoanálisis no añade sino que resta, descompleta el ruido fantasmático de las significaciones. Si la interpretación abre al sentido, a un «nuevo sentido» (Lacan) es porque descompleta las identificaciones muertas con las que el sujeto ha tratado de completar esa vida desamparada que es la de un viviente que habita el lenguaje, desamparo que pretende remediar con la alienación mortífera, sea en la rivalidad o en la inhibición, al otro. Por eso, la interpreta-

ción en psicoanálisis a la vez que descompleta es un corte, una separación, una separación de la alienación al Otro y, por ello mismo, es también *apertura* al otro, no como Ideal ni como identificación, sino como causa del deseo, no como mismidad sino como heterogeneidad. El psicoanálisis sabe, puesto que trabaja el síntoma y su tormento, que el sujeto tiene un resto inalienable que su función identificatoria no reduce. El arte lo sabe, nace de ahí: por eso la creatividad no es mero pretexto de otra cosa, no es un mero desplazamiento.

Cuando Kant, en la *Crítica del juicio*, plantea la cuestión del juicio estético, habla de un placer «desinteresado», esta es su formulación. Un juicio del gusto desinteresado inicia esa reflexión sobre un tipo de juicio que no es el de la conformidad o el de la remisión a otra parte. Si habla de un *plus de significado* queda claro que ese plus no hay que entenderlo desde el punto de vista del contenido. Ese plus de significado es un resto, no es acumulativo ni calculable. Por esa razón introduce el «punto de vista del genio». No hay que idealizar lo «genial». El genio para Kant es la creación, producir algo «ejemplar» que no es, sin embargo, producto de reglas previas. Ejemplar quiere decir precisamente esto: lo que toma fuerza y poder de *transmisión* siendo, a la vez, singular. Esta es la cuestión. Lacan, por ejemplo, dice refiriéndose a la experiencia analítica, que el deseo del analista es el de producir una diferencia absoluta. Diferencia absoluta es una diferencia que no remite a un campo semántico, que no se encabalga al orden del mundo, por lo que absoluto nada tiene que ver con universal; no es la universalidad de la abstracción genérica, sino huella singular, marca de la herida de la palabra en la vida. A esa huella Freud la llamó *pulsión*. La huella es singular porque, como

bien se dice, nadie vive por otro, como nadie muere en el lugar de otro, y también porque lo que constituye la historicidad de un sujeto no son los acontecimientos generales o meramente exteriores, sino el acontecer mismo de un sujeto, los encuentros con lo real que, quizás afortunadamente, el discurso no consigue borrar, esas cicatrices que marcan la vida de cada sujeto, vida que no es tanto una memoria histórica como una memoria pulsional.

Contra lo que piensan los filósofos (es inevitable que el filósofo tome la perspectiva del muerto), esas huellas ponen límite a la interpretación de la interpretación. El límite de la interpretación no lo pone otra interpretación, el límite de la interpretación es la pulsión, la huella irreductible que determina a cada sujeto en su más estricta singularidad. En psicoanálisis la interpretación busca la huella pulsional, busca su resonancia y porta en su seno el límite. No es, por tanto, ni una explicación ni una construcción genérica. Un neurótico obsesivo, por ejemplo, no sabe mucho de otro neurótico obsesivo por el hecho de compartir una misma estructura clínica. La estructura clínica no es lo genérico que sirviera de interpretación universal, de interpretación de la interpretación, sino que la determinación es estrictamente singular y la experiencia del inconsciente es la de un ciframiento que si bien llama a su desciframiento, esa llamada es la huella que limita, indescifrable, como dice el verso de Hölderlin, al discurso. Por eso, el psicoanálisis es una experiencia del inconsciente y no un adoctrinamiento. No hay reciprocidad discursiva para esa huella pulsional.

La obra de arte tampoco se deja desvelar por una interpretación de la interpretación. Es una experiencia también para quien la contempla. No se deja insertar en el mun-

do. Reúne lo que aparentemente parece paradójico: la univocidad y la libertad, puesto que su univocidad no viene presidida por reglas de construcción. Por esa razón ni el arte ni el psicoanálisis pueden pretender la complicidad de la opinión pública. Es un movimiento hacia el Otro, pero no hacia el Otro de la opinión sino hacia el Otro de la diferencia absoluta, de la huella. Movimiento hacia el Otro sin reciprocidad. ¿Cuál es el mérito de la obra de arte sino su independencia del éxito?, ¿qué otro mérito cabe atribuirle sino el renunciar a ser contemporánea de sí misma? Levinas llamaría a esto *paciencia*. ¿Por qué no? Los psicoanalistas también sabemos de la paciencia. Soportamos ocupar el lugar de un tiempo detenido en la Demanda, en la paciencia de una operación que se dirige a movilizar el tiempo más allá de la Demanda, rostro de una Ausencia que convoca en su silencio el por-venir de una presencia contingente que bien podemos llamar el por-venir de lo vivo, que no tiene otro modo de presencia que su inevitable y particular contingencia.

Por-venir como paciencia. Nada más ridículo que el artista sacrificado al reconocimiento. Nada más ridículo que un psicoanalista, charlatán y fatuo, usurpando el trabajo del inconsciente. Recuerden el texto de Kafka sobre la psicología: la psicología es un fracaso porque desconoce la paciencia. La paciencia es la antítesis del confort. Lo que mata la obra es la autosatisfacción. Un artista satisfecho, autosatisfecho, está muerto para la creación; ha sido el final de algunos. El deseo del analista es el de producir en cada caso la apuesta del comienzo del psicoanálisis. Con cada paciente, empieza el psicoanálisis. En cada obra está en juego la experiencia misma del arte.

¿Quiere decir esto que está fuera de la historia? Pensemos un poco antes de res-

ponder. Si por historia no entendemos la acumulación de saberes ya dados ni la acumulación de acontecimientos exteriores, sino que, por el contrario, por historia entendemos la inserción en la caducidad y la apertura a la posibilidad de la determinación sintomática, entonces la respuesta es negativa. El acto no nos coloca fuera de la historia, nos hace responsables de nuestra pertenencia a ella. El acto no está al servicio de borrar sus consecuencias. El acto ama sus consecuencias. La historicidad no es, entonces, un refugio sino una responsabilidad ética. Hoy más que nunca es así. La transcendencia ya no es un orden exterior sino la experiencia de un desacuerdo con el mundo, desacuerdo que constituye el corazón mismo de la historicidad.

La «modernidad» lo ha hecho manifiesto. Antes el arte tenía sus reglas y sus cánones. Era un arte *mimético*, un arte basado en la representación o, como en el Renacimiento, en la perspectiva central. La mirada se despliega sobre el mundo, sea en su representación o en su construcción del horizonte mundano. El cuadro, finalmente, era una simple visión de algo. Eso requería un orden, una armonía universal en la que nuestro lugar en el cosmos no estuviera cuestionado. La verdad tenía su fundamento y la moralidad no era más que una tarea de conformidad a ese fundamento universalizable.

Hoy no es así. La sociedad moderna, aquella de la que surge el psicoanálisis, y caracterizada según Nietzsche por la muerte de Dios y el nihilismo, cuestiona la verdad entendida como fundamento, como conformidad. Ser y verdad ya no se sostienen ópticamente. El ser es una tarea y la verdad apertura y desgarramiento, apertura a la posibilidad que en tanto que contingencia determina a cada uno.

El arte no tiene reglas. No es un producto conforme a reglas, tal como vimos en Kant, sino que su rigor es interno a la propia obra. No es un rigor de la conformidad sino del estilo. Jan Patočka contrapone el arte mimético al *estilo*. Me parece una buena contraposición. Es cierto que el estilo se ha entendido como la manera histórica, la manera particular como cada época ordenaba y regulaba la realización de la obra. No es esta definición de estilo la que interesa. El estilo lo entiendo como la creación misma: una vez que el mundo carece de fundamento sólo queda el estilo; el estilo es la experiencia producida de esa falta de fundamento y de orden transcendental. El estilo es la obra. El estilo, así concebido, concierne a la ética y no a la metafísica, tampoco a una Estética Transcendental, concierne a la *trans-misión* y no a la enseñanza.

Transmisión es un término que en psicoanálisis contraponemos a información acumulativa y cuantitativa y no es coincidente con enseñanza. Es, por tanto, un término que hay que poner en relación con esta idea de la verdad como apertura que seguimos trabajando, y con la experiencia de un saber cifrado o saber del inconsciente, un saber que cifra un goce, es decir, que cifra lo viviente que en la lengua no queda homologado a lo útil ni a lo intercambiable en la cadena de los signos; un saber que no es el del cálculo ni el de la racionalidad técnica; es un saber que no excluye la perplejidad, que atañe al sujeto que *habita*, no que accede a lo dado sino que habita, por utilizar el vocablo heideggeriano, que habita la lengua y el mundo, que si hereda un pasado es un heredar activo, no el mero recibir un esquema normativo, rígido e inmutable. No es, por tanto, una superposición de perspectivas epistémicas (acumulables a lo largo del tiempo), sino que en su experiencia se

desvela la tarea de ser por parte de un sujeto indeterminado. El término alemán es *Über-lieferung*, no *Tradition*, *Überlieferung* que Heidegger pone en relación con *Ge-Schick* o tarea. *Überlieferung* es un provenir que es tarea o por-venir. *Ge-Schick* se ha de contraponer entonces a *Grund* o fundamento. El ser como tarea implica la disolución del fundamento. Es por tanto también una tarea de disolución, *trabajo de duelo* diría Freud, puesto que es tomar a cuenta una pérdida originaria, la falta de ser y de goce cuyo efecto es el sujeto. Trabajo de duelo que conlleva la disolución fantasmática del objeto de la reclamación, ese objeto reclamado al Otro que si bien constituye la trama identificatoria, es también la pesadilla de una permanente rivalidad con el Otro, como si en el lugar de la pérdida originaria hubiera un robo, como si el Otro fuera el Amo de nuestra vida y encerrara el objeto que nos falta (cfr. *Totem y Tabú*). La *transmisión*, en consecuencia, no es un mero recibir, sino un hacerse cargo del *Dasein*, del ser-ahí en el mundo, herencia de castración. La herencia no coincide consigo misma, requiere elección, requiere quebrar la culpa con la responsabilidad. Nosotros, los psicoanalistas, somos herederos de Freud y Lacan, cuanto menos, pero eso no es un ya tenerlo todo, eso es elegir una herencia como trabajo, como trabajo de duelo. Cabe decir que hay siempre en la herencia un silencio fundamental, una palabra que falta, de la que a su vez hemos de hacernos cargo en nuestra tarea de transmisión. La castración está al principio y al final de la tarea, de la vida. La transmisión es un incluirse en el torrente de lo vivo, es ajena a la figuración y al figurar en la representación social; eso es enteramente secundario.

¿Qué podemos decir al respecto de la

obra de arte? La tesis hegeliana de la muerte del arte no expresa otra cosa que la clausura de una época en la que el arte resonaba con la religión, como una forma, insegura aún, de autoconciencia, puesto que pierde por su dimensión pasional (*pathos* de la divinidad es la expresión hegeliana) la *libertad* de su autoconciencia. Es un primer paso hacia lo Absoluto. El capítulo de la *Fenomenología* se titula, como es sabido, «La religión del arte». Pero es justamente la separación de la religión lo que ahora se pone en juego, lo que abre una experiencia del arte como experiencia del sin-fundamento. De ahí toma su vigor.

No sólo se inaugura una nueva época del arte sino también una nueva manera de ver y experimentar el arte. ¿Viene acaso el vigor del *Crucificado* de Zurbarán, esa extraordinaria obra que podemos contemplar en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, viene de la representación religiosa del Cristo crucificado? No, en absoluto. Vemos aún cómo palpita sobre el fondo oscuro la emergencia del objeto pictórico, instante de producción irrepetible, que no cabe imitar y que justamente por eso perdura como transmisión. De ahí viene su vigor. Lo que se transmite es lo que no es conforme, la arista, la hiancia o heterogeneidad, el abismo insalvable entre el ideal y lo real, eso es lo que hace transmisión.

No es, entonces, que el arte haya muerto sino que finalmente se separa de la religión. ¿Se separa de la religión? He aquí su apuesta. Es la misma apuesta del psicoanálisis. ¿Cómo hacer la experiencia de lo indecible, del desamparo sobre el que somos?

Sin embargo los museos se llenan sin que el mundo cambie, y la figura del artista adquiere una inquietante mitificación social, que no cabe entender más que como

una operación religiosa. La religión es invencible, decía Lacan poco antes de morir; y la religión del Mercado no es precisamente la menos totalitaria, aunque sí la más estéril y la más mortífera, la más mediocre y la que más basura produce. Sustituir la religión por el arte, esa es la verdadera muerte del arte. La conformidad de la obra a un estado de opinión destituye la obra como tal, puesto que la obra requiere una no-reciprocidad, requiere, en palabras de Levinas, la «ingratitude del Otro». Esa es la *generosidad* de la obra de arte por miserable que pudiera ser el artista, no exigir el aplauso, buscar su resonancia con el silencio.

Concluiré con un pequeño fragmento clínico. Un día vino a verme un investigador, inesperadamente, una joven mujer se cruzó en su camino. Su vida se trastornó. El «objeto patológico», como diría Kant, apareció. Tuvo que preguntarse por sus elecciones, lo que equivale a preguntarse por su condición de viviente y sobre el empantamiento de su deseo. No era precisamente un ignorante. Tenía sus ideas políticas y sociales. Sin embargo el saber era para él independiente; no le dividía, podía ser uno de esos sujetos de la conformidad que parecen mostrar que el inconsciente no existe. La pregunta por la mujer, por lo heterogéneo, fue un despertar. Un día, vagando con su amante por la ciudad, terminaron en una exposición de arte. Nunca antes había visitado una exposición de arte. No dijo mucho de esa visita, pero sí algo de gran interés para nuestra discusión, pues le fascinó la «inutilidad» de la obra de arte y que alguien, un sujeto humano como él, tuviera la *decisión* de erigir sobre un lienzo en blanco unos trazos que no parecían regirse por reglas preestablecidas y, sin embargo, tampoco parecía que fuera algo simplemente descabellado.

Elegir una mujer es, a veces, una tarea muy difícil para un hombre. Requiere tomar posición en la existencia. Su primera mujer no había sido objeto de elección propiamente dicha. Mas bien, venía en el lote de las convenciones y los bienes, como en tiempos pasados, aquellos en los que la regulación social dispensaba de la tarea de elegir mujer. Ahora no es así, y este sujeto, finalmente, afortunadamente, no había podido eludirla. Había conseguido sorprenderse ante una obra de arte por una elección, por una decisión, sin garantías, sin reglas previas, una elección en la que la *determinación de su deseo* era ineludible. La experiencia del análisis, en la que entra de manos de la pregunta por la mujer, le permitió, a él un ignorante en teorías estéticas, aprehender lo que está en juego en la obra de arte: que si el hombre se compromete en una tarea tan «inútil» como la aventura del arte, es porque, al final, hay algo en él radicalmente inalienable que ninguna intromisión del Otro acaba por borrar definitivamente, aunque con frecuencia ese inalienable tenga la presencia del tormento y la crueldad de la locura. Que hoy la elección de mujer no venga regulada socialmente, coincide con una forma del arte no canónica. Ninguna regulación social dispensa de la elección del objeto ni de su condición de causa. El sujeto moderno surge de la debilidad de su identificación social.

En consecuencia, también al artista le atañe el encuentro con una mujer. No hay obra, ni transmisión, sin ese encuentro, sin ese trastorno, que desgare la compostura, esa compostura que Borges nunca perdió (belleza hueca) y Pessoa desgarró circularmente (belleza desesperada). Por la mujer cabe entender lo que separa a Kafka de Borges o a Hölderlin de Pessoa.

La experiencia artística no es ajena, entonces, al psicoanálisis. Nada más pesado y aburrido que una satisfacción no presidida ni atravesada por el deseo, como es aquella que se contenta con la mera posesión de objetos inertes. ¿Por qué tener lo que no se quiere? Sería conveniente preguntárselo. El nihilismo es un modo de deshabitar la belleza, no poder escapar de la mirada de los objetos. Duchamp, por ejemplo, quiere dar al objeto otro lugar, otro espacio, romper la serie mercantil. Es un gesto inútil, el del «último hombre» nietzscheano.

Para concluir, el psicoanálisis no interpreta al arte como si tuviera su secreto. El psicoanálisis no es la interpretación de la interpretación. La interpretación analítica carece de cálculo y fundamento. La interpretación no es, entonces, una plantilla normativa de reglas, sino el arte de la interpretación, como ya dijo Freud. Y el arte no es un mero saber hacer sino un hacer con el saber del inconsciente que no predica la rectificación del Otro.

* Francisco Pereña, Psicoanalista de la EEP
Correspondencia: C/ Santa Engracia, 46, 4.º izda. 28010 Madrid.

** Fecha de recepción: 2-III-1996.