

# La creación cuestionada

MARGARITA SCHULTZ

MARGARITA SCHULTZ.

Actualmente es profesora de Estética de la Facultad de Bellas Artes. Universidad de Chile. Ha ejercido esa misma cátedra en las Universidades de Tucumán y Salta (Argentina). Estudios de postgrado en la Universidad de París-Nautene con el profesor Mikel Dufrenne (Estética) y con el profesor Luis Prieto (Semiología) Año académico 1972.

Diversas publicaciones sobre temas de Estética en diarios y revistas argentinos y chilenos. Ha publicado poesía y cuento. Ha realizado (entre 1961 y 1966), la crítica musical en el diario "La Gaceta" Tucumán, Argentina.

Ciclo de Conferencias "La Obra de Arte en la Estética Alemana" Instituto Goethe. 1978.

Investigación sobre "El problema del significado musical" Publicación interna Fac. de B. Artes. U. de Chile. "La Antropología de F. Schwartzmann" en colaboración con el prof. Jorge Estrella. Cormorán Editorial Universitaria. 1978.

Becada por la OEA para realizar estudios sobre Educación Musical. Santiago Chile 1967.

Es un hecho claro que el arte puede ser abordado con distintos intereses; y previsible, asimismo, que no valoremos por igual todas las vías de aproximación. Algunas nos parecen rectos caminos, otras, retorcidos vericuetos. La filosofía se ha ocupado del arte ya con Platón y Aristóteles en forma franca; y no olvidemos las reflexiones de Pitágoras. La Iglesia, desde su perspectiva religiosa, también lo ha hecho: San Agustín clamaba por una música que no anclara a los fieles en la "cárcel del alma" —como llamaron los pitagóricos al cuerpo—, sino que desbrozara el camino del ascenso espiritual. Posteriormente, la sociología y la psicología, como disciplinas deslindadas, han tratado problemas del arte. Antropología y lingüística, por su parte, implican nuevos accesos.

Freud ha enfocado el arte desde el dominio de la psicología y configuró un esquema interpretativo. Ubicó al arte en el cuerpo de

su doctrina<sup>1</sup>, y le adjudicó un rol en el funcionamiento del psiquismo del individuo. Expondré brevemente sus ideas y buscaré su respuesta a un problema que me parece crucial en la consideración del arte: *la dimensión de la libertad creadora*. ¿Cuál es el ámbito de un creador? ¿Cómo se moviliza su experiencia en el acto creador —ese acto casi ritual? ¿Qué límites enfrenta cuando decide expresar su mundo en una obra? Son preguntas atinentes al problema de la libertad creadora. En el esquema que propone Freud, veremos, queda anulado el valor de esa libertad; se la desplaza a la trastienda del arte; se devalúa esa idea por ser considerada como manifestación de criterios teologizantes.

## La objeción difundida.

Las objeciones que se formulan sobre la interpretación freudiana del arte apuntan al rasgo de *pansexualismo*. Se afirma, entonces, que las formas y los contenidos visibles de la obra ocultan únicamente los problemas sexuales del artista, reprimidos por circunstancias que varían en cada caso. En la obra de arte aquello que aparece y se manifiesta, carece de autonomía porque sus leyes (nomos) están emplazadas en la región de inconsciente; desde allí, rigen.

Rudolf Arnheim, entre otros, participa de esta crítica: "La objeción más común a esta especie de interpretación se dirige a su unilateralidad, es decir a la presuposición de que el sexo es la experiencia humana más fundamental e importante, a la que se refiere todo lo demás. Los psicólogos han observado que esta suposición no está probada"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup>Las concepciones generales de Sigmund Freud no serán expuestas en este trabajo de manera sistemática, sino circunstancialmente y en tanto el vínculo con lo artístico lo requiera.

<sup>2</sup>Rudolf Arnheim. *Arte y percepción visual*. EUEBA. Bs. As. 1959. Ver asimismo *El "Guernica"* de Picasso. Ed. Gustavo Gili Barcelona. 1976.

¿Se exagera al señalar la exacerbación de lo sexual en las interpretaciones freudianas del arte? Sarah Kofman en su obra sobre Freud, *El nacimiento del arte*<sup>3</sup>, se queja de que las tentativas de aplicación de psicoanálisis al arte encontraron “rechazo vehemente e incompreensión, acusaciones de pansexualismo y de degradar los valores espirituales más excelsos.” Lo curioso es que en el intento de defender al maestro de la injusta acusación de pansexualismo ella misma ve los textos de Freud sobre el arte como manifestaciones ligadas a la libido: “La misma obra de interpretación no está cortada de sus raíces libidinales; en el primer texto Freud habla de un ‘objeto atrayente’ para el examen analítico, y en otra parte usa los términos ‘perturbador’ y ‘fascinantes’ para expresar el profundo efecto que tienen sobre él y los demás seres humanos las obras de arte”<sup>4</sup>. Según estas afirmaciones, el pansexualismo en los freudianos no parece tan fantasmal. ¿Qué pensaríamos de un abogado defensor que recurre a los argumentos y terminología del fiscal,

La objeción que apunta al pansexualismo considera a la teoría freudiana como un reduccionismo: los más diversos fenómenos, por disímiles que sean sus niveles, se explican con un solo tipo de “leyes” que dan cuenta de todo; en este caso las leyes del mecanismo sexual. Tal vez es bueno recordar a Bertrand Russell, quien nos dice que las “leyes” psicológicas no tienen un grado de certidumbre suficiente como para disipar las dudas de un investigador escéptico.

Es de otra índole la objeción que propongo en este trabajo. Esta dirigida a la imagen del arte y la creación que propone Freud. En su concepción se perfila un determinismo y el retaceo teórico al núcleo libre de la actividad creadora. Freud, participando de la creencia de la ciencia de su tiempo, entiende que un orden de lo real es comprendido cuando se pueden señalar las relaciones legales que vinculan a sus elementos. Este esquema

determinista es trasladado sin más al ámbito psíquico.

La vida psíquica, para Freud, es algo prefigurado en las experiencias infantiles y determinadas, en consecuencia, por las influencias de la infancia. Un pasaje que leemos en su ensayo sobre Leonardo resume su pensamiento acerca de este punto: “En los tres o cuatro primeros años de la vida quedan fijadas ciertas impresiones y establecidas ciertas formas de reacción ante el mundo exterior que no pueden ser despojadas ya de su importancia y sentido por ningún suceso ulterior”<sup>5</sup>.

Lo categórico de este párrafo no es excepcional: su interpretación del cuadro de Leonardo “Santa Ana, la Virgen y el Niño” está basado completamente en esa afirmación. Al leerlo es inevitable recordar las doctrinas fatalistas. El fatalismo —si bien alude a una causa trascendente— establece que los efectos posteriores a la causa ocurren cualquiera sea el estado de cosas intermedio.

Dado que en este marco interpretativo el individuo no posee en sus manos las riendas de sus comportamientos, sino que más bien los padece, esas “formas de reacción ante el mundo” son en verdad estereotipos irracionales de conducta. En la teoría de Freud los resortes de la conducta, así como de los estados psíquicos, son secretos. El adulto, tanto como el artista, actúa como un ciego sin conocer sus compulsiones, porque la sustancia de lo que hace, siente o piensa está en el inconsciente y no aflora, sino enmascarada. La predeterminación, por lo tanto, es múltiple: de lo inconsciente sobre lo consciente, de la infancia sobre la posterior vida psíquica, de la realidad sobre la infancia. De igual manera el espectador es inconsciente de los motivos por los cuales una obra de arte lo subyuga. En su ensayo sobre el “Moisés”, de Miguel Angel, expresa: “no sabemos qué es lo que representan (las obras de arte)”... “es, pues, posible que tal obra de arte precise de interpretación (psicoanalítica), y que sólo después de la misma pueda yo saber

<sup>3</sup>Sarah Kofman. *El nacimiento del arte*. Ed. Siglo Veintiuno. Bs. As. 1973.

<sup>4</sup>Ob. cit.

<sup>5</sup>Sigmund Freud. *Psicoanálisis del arte*. Alianza Editorial. Madrid 1973. El subrayado es mío.

por qué he experimentado una impresión tan poderosa”<sup>6</sup>.

### *Libertad y condicionamiento.*

Los comentarios de Freud sobre Leonardo, la novela “Gradiva” de Jensen, el recuerdo infantil de Goethe muestran cómo alienta en su concepción la noción de predeterminación. A ese criterio deseo oponer el ideal de la libertad creadora. ¿Qué alcance debe darse a este concepto?

¿Hay algún modo de explicar la creación? ¿Es posible dar cuenta de este proceso singular del espíritu? Parece estar todo a la mano: materia, técnicas, herramientas, tradición. Aquí el tema y el proyecto para su realización; tal vez alguno que otro detalle que se puede, asimismo, difundir, enseñar, explicar. Sin embargo, es al atravesar el umbral de la aventura cuando el artista se hace héroe. Tiene que conquistar, descubrir, explorar y vencer. No hay en este caso caminos hechos. “Se hace camino al andar...”, decía Machado. Esas conquistas, descubrimientos, exploraciones y dominios ¿no son acaso los modos de la libertad? Toda auténtica creación participa, así, de lo imprevisible y esa es su dosis de aventura.

En verdad la cuestión de la libertad creadora parece formar parte del problema más amplio de la libertad humana. En filosofía se lo ha enfrentado reiteradas veces. En un extremo, que puede representar Sartre, el hombre es absolutamente libre y responsable hasta el punto de no tener una esencia que lo condicione; en otro, una teoría como la del conductista Watson concibe al hombre como un ser condicionado y condicionable, un mero soporte de mecanismos que se le imponen.

¿El artista es el producto de condiciones determinantes? La respuesta afirmativa se ha sustentado en distintos argumentos. Algunas veces las condiciones determinantes se han identificado con el clima, la geografía; otras, con el origen socioeconómico del artista, la estructura política de su ambiente o la organización de su sexualidad infantil.

Quienes niegan el condicionamiento sostienen que los determinismos fallan debido a que, en su rigidez, interpretan los fenómenos de modo estereotipado y simplificador. En cambio, afirman, condiciones semejantes producen resultados distintos en el campo de la acción humana. La libertad se introduce como agente modificador. Por otra parte, la relación misma “causa—efecto”, donde la causa sea la determinante activa de un efecto pasivo es apenas, cree Russell, la noción de causalidad propia del sentido común, pero no la de vigencia científica<sup>7</sup>. Es decir, que esa noción “causa—efecto”, con esas características, es rechazada por la ciencia.

Freud quiere ver en el artista un resultado de aquellas condiciones determinantes ya mencionadas: infancia y sexualidad. En su teoría estos aspectos están ligados: el modo como se haya desarrollado la sexualidad en la infancia condicionará el futuro del individuo. No es Leonardo ni su personalidad creadora lo que queda explicado con estos cri-

---

*En la teoría de Freud, la libertad creadora queda cuestionada: el artista actúa como un ciego, sin conocer sus compulsiones.*

---

terios. Esa ecuación del niño abandonado por su padre y sumido en un amor maternal absorbente; esa idealización de la figura de la madre que se interpone como un velo ante cualquier mujer, seguramente no es única. Pero Leonardo sí lo es. ¿Cuántos individuos habrán vivido una situación originaria semejante? Sólomente Leonardo fue artista en esa medida.

---

<sup>7</sup>Bertrand Russell. *La méthode scientifique en philosophie*. Payot. Paris. 1971.

<sup>6</sup>Ob. cit.

Cuando una teoría es rígida y pretende explicarlo todo, se produce la sorprendente paradoja de que dicha teoría llega a tornarse excesivamente elástica. Queriendo hacerla omnicomprendensiva se la manipula como para que se ajuste a todo —o se manipula todo como para que se ajuste a la teoría. Creo ver un ejemplo de ello en ciertos mecanismos que describe Freud. En el sujeto actúan represiones y por ello los impulsos deben transformarse para surgir; eso son los sueños, el arte, el mito: transformaciones de impulsos reprimidos.

¿Cómo se explican aquellas situaciones en que los impulsos no emergen? Es que la represión resulta demasiado intensa. ¿Y si no emergen sublimados? Es que se han podido vencer las resistencias. Se trata de una combinatoria donde cada novedad, cada diferencia es fácilmente sometida al esquema. Esto permite acoger hasta las diferencias contradictorias: por ejemplo, Leonardo guarda resentimiento hacia el padre por su abandono

---

*Es al atravesar el umbral de la aventura cuando el artista se hace héroe.*

*Tiene que conquistar, descubrir, explorar y vencer. No hay en este caso caminos hechos.*

---

y al mismo tiempo lo toma por el modelo; la sonrisa de Santa Ana, en el cuadro referido, es a la vez muestra de la ternura de su madre y disfraz de la envidia que sintiera la madre de Leonardo por Donna Albiera, la mujer que la sustituyó. Es recuerdo de la sonrisa materna y a la vez invención fantástica del artista de una sonrisa que su madre no pudo tener, a causa de lo desdichado de su vida.

Hay un texto de Freud donde expresa su opinión sobre la libertad; pertenece a su trabajo sobre la "Gradiva" de Jensen: "Afortunadamente, la vida anímica posee mucho me-

nos libertad y arbitrariedad de lo que suponemos, y hasta quizá carezca de ella en absoluto"<sup>8</sup>. Si el mundo psíquico "reposa sobre estrictas normas" y la infancia tiene "una influencia decisiva sobre el destino de un hombre" podemos llegar a pensar que el transcurso psíquico de un individuo es como la explicitación de un juicio analítico: el *predicado* reproduce al *sujeto* y la novedad no tiene cabida.

Sarah Kofman lo presenta a su manera en relación al arte: "En estas condiciones el 'don' y la actividad artística pierden su carácter milagroso: lo 'sublime' no es nada más que lo 'sublimado', el enigma se transforma en un problema algebraico que hay que resolver..."<sup>9</sup>.

Entre un determinismo que empareja lo emergente y disuelve la novedad y la postulación de una libertad a ultranza, a la cual está condenado el hombre, hay un paralelo posible. En ambos casos un tipo de hegemonía debilita las relaciones armónicas entre el individuo y su ambiente, trátase del homínido del primer caso o de esa variante de superhombre del segundo. Teóricos como Francastelo Panofsky han propuesto que la creación desarrolla interacciones fructíferas con el medio que le sirve de contexto. Hay ciertas sugerencias que laten en la atmósfera del artista y que su libre imaginación capta de manera personal. Así, las devuelve transfiguradas, hechas obra, al ambiente que las originó. A la vez, en la modalidad de este proceso, el ambiente mismo se transforma por la acción peculiar de las obras.

*Arte y creación en el ensayo sobre Leonardo.*

Sobre la base de datos biográficos y del detallado análisis de un recuerdo infantil, Freud busca en la obra pictórica de Leonardo la confirmación de sus teorías. La obra habrá de testimoniar, asegura Freud, aquello que se considera como "la impresión más poderosa" de la infancia del artista.

Aparece en "Santa Ana, la Virgen y el Niño" la reiteración de la sonrisa de "Gio-

---

<sup>8</sup>Freud. Ob. cit.

<sup>9</sup>Kofman. Ob. cit.

conda"<sup>10</sup>, que de por sí constituye un centro de interés para Freud. En su opinión, ese gesto, la tan mentada "sonrisa enigmática", sería la reminiscencia de la sonrisa materna, "perdida luego para el artista y que tanto le impresionó cuando volvió a hallarla en los labios de la dama florentina". La sonrisa, que Leonardo pintara tanto en el rostro de Santa Ana como en el de la Virgen, es un testimonio de su infancia.

Un vasto y heterogéneo conjunto de circunstancias de la vida de Leonardo es atribuido por Freud, directamente, a la fisonomía peculiar que asumió su primera infancia. Son consecuencias, por ejemplo, su homosexualidad incumplida, aquel afán obsesivo por la investigación tanto como su hostilidad hacia el padre, quien lo abandonó cuando pequeño. Al mismo origen se deben, por un lado, la inconclusión de sus obras pictóricas y, por otro, la identificación con el padre —reflejada en el gusto de Leonardo por el lujo. Esta identificación —superpuesta, como vemos, a la hostilidad— es la resultante de haber ocupado el lugar del padre en el afecto de la madre abandonada. Las mismas causas habrían producido otros efectos tales como el rechazo a la autoridad y a los antiguos —encarnaciones diversas de la imagen de "padre"— y el amor por el estudio de la naturaleza —encarnación de la imagen de "madre".

No es solamente la sonrisa aquello que liga a este cuadro con la estructura psíquica de Leonardo, definida por Freud mediante los conceptos de "represión, fijación, sublimación". "En él se halla representada la síntesis de su historia infantil y todos sus detalles pueden ser explicados por las impresiones más personales de la vida de Leonardo"<sup>11</sup>.

Tanto los personajes como su aspecto y disposición están escritos en una tesitura simbólica. Es necesario, aceptado esto, realizar una segunda lectura supuesta bajo el esquema iconográfico religioso. La juventud del rostro de Santa Ana, casi similar a la del rostro de

la Virgen, correspondería a la relación entre la propia madre, Catalina, y la madrastra, Donna Albiera. En forma análoga, debe verse la disposición compositiva del cuadro como un reflejo de la separación prematura del afecto materno que sufrió Leonardo. El niño Jesús —Leonardo mismo— aparece en un extremo, más próximo a la Virgen —Donna Albiera— y más apartado de Santa Ana— su madre Catalina.

Abiertamente Freud transforma los valores temáticos y plásticos de esta obra en simples pretextos para que se cumpla la voluntad del inconsciente. No se pregunta Freud ¿por qué Leonardo no ha pintado directamente los personajes reales subyacentes a este cuadro? La respuesta hubiera sido, muy probablemente: a causa de la represión, ¿Por que aparecen, en cambio, disfrazados?: Debido a la sublimación. ¿Por qué subyacen esos y no otros personajes?: En razón de la fijación. ¿Cómo no pensar que la creación se tiñe de rigidez? Se desdibuja, vista de ese modo, su fuerza positiva. La obra deja de ser el logro de lo que pugna por expresarse y se con-

---

*Cuestionando la creación, la obra  
deja de ser el logro de lo que pugna  
por expresarse y se convierte en la  
falla de lo que tiende a reprimir el  
inconsciente.*

---

vierte en la falla de lo que tiende a reprimirse.

¿Cómo se valora el concepto de libertad creadora en la teoría de Freud? Ejercer la libertad de creación es, en el fondo, tener la paternidad sobre las obras, es ser su verdadero autor. Esta autoría, en el contexto freudiano, es vista como análoga a la creación divina. "El artista se considera como el padre de sus creaciones", escribe en el citado ensayo. Concebir que el artista decide su des-

<sup>10</sup>Freud opina que Leonardo trabajó en ambas obras simultáneamente. Ob. cit.

<sup>11</sup>Ob. cit.

tino y crea desde su voluntad es situarse, estima Freud, en una "concepción piadosa". Dice al respecto: "Si consideramos que el azar es indigno de decidir nuestro destino, recaemos en la concepción piadosa del universo, cuyo vencimiento preparó el mismo Leonardo al escribir que el sol no se movía"<sup>12</sup>.

Lo desconcertante es que Freud exalta el azar, en contra de un finalismo teologizante, pero encarrila el destino de un individuo en los férreos marcos de la necesidad. Refiriéndose a Leonardo expresa: "Creaba la obra y cesaba en el acto de ocuparse de ella, como su padre había hecho con él. La ulterior rectificación de esta conducta de su progenitor no podía ya modificar esta obsesión,

derivada de las impresiones de los primeros años infantiles, pues aquello que ha sido reprimido y permanece inconsciente *no puede ya ser corregido* por experiencias posteriores"<sup>13</sup>.

Es imposible, por cierto, retroceder al período anterior a Freud, en que se juzgaba coextensivos lo psíquico y lo consciente. Los contenidos psíquicos no pueden restringirse a la conciencia, y el inconsciente es admitido hasta por los neoconductistas. Sin embargo, hay algo que rechaza, en nuestra intimidad, no sólo su idea del arte sino, más ampliamente, una antropología que reduce al hombre a un producto de sus resortes inconscientes.

<sup>12</sup>Ob. cit.

<sup>13</sup>Ob. cit.