

Presentación de «La estética de Freud», de Ernst H. Gombrich

1. Consideraciones previas

El presente documento es una reducción comentada del ensayo de Gombrich sobre las ideas de Freud acerca del arte, que no es precisamente un texto sencillo. He querido, por lo tanto, resaltar de manera especial las líneas de la argumentación del propio Gombrich, más que limitarme a comprimir su contenido, que en sí mismo es ya un apretado resumen de algunas de las opiniones de Freud acerca del arte. En este sentido, baste decir lo siguiente a manera de preámbulo.

Freud no llegó a desarrollar una teoría psicoanalítica de las artes plásticas; tampoco lo pretendió. Las veces en que se acercó a las obras de arte y a los artistas plásticos lo hizo en clave psicológica, y en este sentido, a juicio de Gombrich, su aproximación podría considerarse fallida, pues incluso si se pudiera demostrar, pongamos por caso, que la controvertida homosexualidad de Leonardo Da Vinci explica los rasgos andróginos de ciertas representaciones suyas de san Juan Bautista, esta explicación no es susceptible de ulteriores desarrollos y carece por lo tanto de relevancia (por lo menos, para la teoría del arte).

Siguiendo un estudio del psicoanalista e historiador del arte Ernst Kriss (1900-1957), la tesis de E. H. Gombrich consiste en que es del trabajo freudiano sobre el inconsciente en cuanto lenguaje (si bien Freud nunca llegó a expresarse con una fórmula como esta) de donde pueden extraerse elementos con los que postular un acercamiento al arte y a la literatura desde presupuestos psicoanalíticos. La obra que mejor reflejaría el trabajo de Freud sobre el significante es *El chiste y su relación con el inconsciente*.

A pesar de que algunos movimientos vanguardistas hicieron del psicoanálisis su bandera, abogando por un arte que fuera manifestación casi inmediata, *automática*, del inconsciente, Freud siempre rechazó semejante concepción del arte, insistiendo en que no hay arte sin maestría, sin dominio del medio: al fin y al cabo, por decirlo coloquialmente, inconsciente tiene todo el mundo. Para Freud, pues, no puede haber arte en las puras manifestaciones del inconsciente: el arte surge cuando «una idea preconscious se expone durante un momento a los procedimientos del inconsciente». Desde esta perspectiva, pues, lo propio del arte sería que determinados contenidos que no están por completo reprimidos (que son, por tanto, preconscious) se manifiesten a la conciencia del artista *pasados* por los procedimientos o mecanismos del inconsciente (condensación, desplazamiento); a partir de aquí, corresponde al trabajo consciente y deliberado del artista llevar a su máxima realización las sugerencias surgidas del contacto entre los procesos del inconsciente y ciertos contenidos latentes.

Gombrich cree que de este planteamiento pueden inferirse dos concepciones *freudianas* (nunca expresadas por Freud como tales) de los procesos creativos plásticos o verbales, a las que denomina, respectivamente, centrífuga (el arte como expresión inmediata de contenidos apenas elaborados) y centrípeta (un arte *vuelto sobre sí mismo*, sobre la labor de articular contenido y forma); para Freud, solo esta segunda concepción del arte merecería plenamente el calificativo de artística.

Para Gombrich resulta crucial poner de relieve estos aspectos que Freud destaca, la maestría y el entroncamiento del artista en la tradición, pues suponen pensar el arte como continuidad histórica de un determinado lenguaje: el arte en cuanto trabajo sobre la materialidad del medio artístico. Y advierte, de manera muy lúcida, que la concepción contemporánea del arte (y la literatura) como manejo de la materialidad del medio expresivo puede conciliarse con la dimensión material —plástica y lingüística— del inconsciente tal como lo entendió y lo postuló Freud: en esta reelaboración por parte de Gombrich de las ideas freudianas sobre el arte (y la literatura) es esencial el concepto de *medium* (o medio artístico), que hace posible percibir una analogía de planteamientos entre las tesis formalistas de la materialidad del arte (lo artístico y lo literario se definirían a partir de las propiedades materiales de sus respectivos lenguajes) y lo que al respecto puede desprenderse de las implicaciones sobre la plasticidad del uso que el inconsciente hace de diferentes lenguajes (el lenguaje natural ante todo, en lapsus y agudezas, pero también las imágenes oníricas).

2. Resumen comentado del ensayo de Gombrich

En primer lugar, Gombrich destaca la importancia que tuvo en la sensibilización artística de Freud, en buena medida autodidacta, el lugar preeminente del arte en la formación (*Bildung*) y la tradición germánicas. Tal y como le confiesa a su futura esposa en una carta de 1883 escrita tras visitar el museo de Dresde, Freud *descubre* el arte siendo ya casi un adulto de pleno derecho, más o menos a los 18 años. De sus visitas a museos y monumentos arquitectónicos nacerá también en breve su gusto por las antigüedades, uno de los placeres que Freud se concederá a lo largo de la vida y que parece derivar de su admiración por su maestro Charcot, cuyo coleccionismo habría querido emular.¹

Reconociendo su propia falta de educación artística —y el prejuicio por el que atribuía a las convenciones sociales el interés de las clases acomodadas por el arte—, en su apreciación de las obras Freud se interesa por la *verdad* de cuadros y esculturas y por los valores expresados a través de la *psicología* de sus figuras o, dicho de otro modo, por la manera en que dichas figuras encarnan determinadas actitudes psicológicas y morales. Este primer acercamiento psicológico y moral (espiritual) a las artes plásticas se verá reforzado a medida que Freud avance en sus investigaciones sobre la psique humana: como sabemos, con su *descubrimiento* del inconsciente el padre del psicoanálisis postuló la discontinuidad de eso que llamamos *yo*, el hecho de que la conciencia no recubre toda nuestra actividad psíquica, dentro de la cual se dan fuerzas cuyo operar escapa al control consciente de los individuos, quienes se ven condicionados e incluso determinados por dichas fuerzas en todas las facetas de su existencia. Así se explica que, apasionado en particular por la pintura renacentista,² Freud se interese sobre todo por algunos de los aspectos enigmáticos³ de la pintura de Leonardo, que abordó en clave edípica. De distinta naturaleza, pero siempre en una perspectiva *psicologista*, fue su acercamiento al Moisés de Miguel Ángel, que despertaba en él un vivo interés, hasta el punto de consagrarle un viaje durante el cual lo visitó a diario.⁴

Freud confesaba abiertamente no sentir un interés específico por los problemas técnicos, disciplinares, que constituyen en cambio la preocupación de los artistas. Participaba plenamente, sin embargo, del aprecio burgués por la perfección en la ejecución técnica, y Gombrich destaca precisamente este aspecto, el de la maestría del artista en el manejo del *medium* —el medio material, el lenguaje artístico—, como aquello que permite superar la psicología del arte freudiana desde los propios postulados freudianos sobre el inconsciente considerado en su materialidad lingüística.

Como muy bien subraya Francesco Orlando (*Per una teoria freudiana della letteratura*), si de Freud puede desprenderse alguna teorización sobre los procesos creativos (más que artísticos en sentido estricto), es a través de la reflexión sobre el lenguaje; es a esto a lo que Gombrich llama la «teoría del ingenio» (*Witz*) en Freud. En definitiva: siguiendo las tesis de Ernst Kris (*Psycho-Analytic Explorations in Art*), la que Gombrich y Orlando parecen considerar *genuina* teoría del arte freudiana es la que cabe desprender —como «modelo germinal para cualquier forma de creación artística sobre líneas freudianas» (p. 25)— de *El chiste y su relación con el inconsciente*, ensayo de 1905 que, a decir verdad, se refiere, si acaso, al *arte verbal*.⁵ No parece que Freud se percatara de las implicaciones que sobre el arte en general podía tener cuanto postulaba sobre la lengua como vehículo material del inconsciente, y la siguiente observación de Gombrich, además de una reivindicación de las opiniones de Freud en materia de arte, no deja de ser, también, una rectificación de estas: «Lejos de buscar en el mundo del arte sólo el contenido inconsciente de la conducta biológica y los recuerdos de la infancia, [Freud] insistió en aquel grado de adaptación a la realidad que, por sí solo, convierte un sueño en una obra de arte» —debiéndose entender aquí, por «adaptación a la realidad», adaptación a la *realidad material* del lenguaje en cuestión (sea este pictórico, literario, etc.).

En el caso del lenguaje natural (que es, en definitiva, el terreno de la literatura), el jugar con el *medium* permite descubrir o hacer que afloren los *accidentes* de la lengua: homofonía, polisemia, rima, etc. Todos esos fenómenos contingentes, accidentales, que se convierten en mecanismos del arte del poeta, son privativos de cada lengua: «Los juegos de palabras no están hechos: se descubren en el lenguaje, y lo que el proceso primario [el inconsciente] hace en la teoría de Freud es facilitar realmente su descubrimiento por la rápida conexión de las asociaciones [...] es el accidente del *medium* lo que permite condensarlo en un chiste [condensarlo: el contenido psíquico más o menos comprometido]. Es la maestría del escritor, sin embargo, la que da al chiste [a la agudeza] una forma tan concisa y memorable» (p. 28). Es decir, al sugerir ciertas asociaciones, son los accidentes del *medium* los que permiten captar las posibilidades de juego que este ofrece. La adquisición y posesión de esta maestría, como explica Freud en el libro sobre el chiste, está en relación con la función del placer que el niño experimenta en su gradual manejo del lenguaje. Es en este juego donde el sujeto «gana control y dominio sobre el proceso primario y aprende a seleccionar y rechazar las formaciones que emergen del torbellino del inconsciente» (p. 29).

Dado que está presente en todas las psiques, el inconsciente en estado bruto no encarna para Freud ningún valor artístico. Además, como sabemos, las instancias inconscientes, perceptibles

únicamente a través de sus efectos, resultan en sí mismas inabordables, de modo que sólo si se traducen a alguna forma de lenguaje pueden tratarse y compartirse (socializarse). En congruencia con estos principios, para Freud lo artístico se realizará como valor sólo en la medida en que, sometidos a un intenso trabajo de elaboración, fruto de un profundo conocimiento del medio material, lo inconsciente y lo preconscious puedan llegar a integrarse con los contenidos psíquicos conscientes del artista y pasar de ahí al circuito de lo social.⁶

Freud expone como sigue su idea de arte, que consideraba incompatible con ciertos postulados de los movimientos de vanguardia del período de entreguerras (expresionismo y surrealismo): «el concepto de arte rechaza extenderse más allá del punto donde la proporción cuantitativa entre material inconsciente y elaboración preconscious no permanece dentro de ciertos límites». Idea que expresa en estos otros términos: «una idea preconscious se expone durante un momento a los procedimientos del inconsciente».⁷

Gombrich explica así la última de esas formulaciones freudianas: «lo que el chiste debe al inconsciente en esta fórmula no es tanto su contenido como su forma, la condensación, parecida a los sueños, del significado [es decir: la condensación del significado, parecida a la que se lleva a cabo en el sueño], característica de lo que Freud llama el proceso primario» (pp. 25-26). Así, mediante el «delicado equilibrio entre el pensamiento preconscious y la elaboración inconsciente» (p. 27), el chiste permite decir cosas de otro modo inaceptables por estar marcadas por tabúes culturales.

Gombrich sugiere que, en última instancia, en la concepción freudiana del arte estaría implícita la idea de que «el código genera el mensaje» (p. 30): lo artístico, como valor que debe ser reconocido y sancionado por el Otro, residiría tanto en la idea del artista como en la estructura formal de la idea, sugerida por el inconsciente.

El error de los expresionistas, dice Gombrich desarrollando el planteamiento de Freud, consistiría en tomar la idea de *expresión* casi en su literalidad, creyendo poder dar a una idea latente curso casi directo y limitando su estructura formal a una especie de acompañamiento o envoltorio de orden secundario (aunque todo esto no deja de ser una estimación de Freud). A esta idea del arte Gombrich la llama «centrífuga» —o sea, *ex-pressio*, efusión (*ex-fundere*) de la idea de dentro afuera—, mientras que a la influencia del lenguaje sobre el mensaje la llama «centrípeto» (vendría a coincidir con la función poética de Jakobson; es decir, no la emisión in-mediata, no mediada, del mensaje, sino, por el contrario, situar el mensaje tanto como sea posible en el propio *medium*). «Es este elemento centrípeto el que con tanta frecuencia se descuida en el conocimiento popular sobre la creación artística, a pesar del hecho de que los artistas siempre han subrayado su suprema importancia» (p. 31).⁸

A propósito de sendas citas tomadas de textos de Pasternak (literatura) y Klee (pintura), y siguiendo la argumentación precedente, Gombrich hace la siguiente afirmación: «Es el *medium* y no el artista el que está activo y expresa estos sentimientos» [v. *infra*, frase subrayada]. Y añade que «la situación histórica en la que el artista encuentra el desarrollo estilístico de su arte» tiene una influencia directa e incluso decisiva en las soluciones que el artista adopta» (p. 33). Pensar el arte como trabajo

sobre el medio artístico supone, además, pensarlo como continuidad histórica, como tradición figurativa o literaria de un determinado lenguaje. Al respecto, y aludiendo a la mecánica del juego infantil del *cat's cradle*,⁹ Gombrich insiste en esta idea: son los problemas, «problemas-situación», que los artistas encuentran en su época, y no «el ánimo del artista o su experiencia infantil», los que determinan la realidad en la que los artistas viven inmersos, y que no es otra que la de crear estructuras. Gombrich afirma que en la concepción centrífuga del arte (el arte como manifestación espontánea) está implícita la idea de un saber inconsciente por parte del sujeto artista (p. 35), una especie de determinismo para el cual la construcción de «una estructura formal no es más que una racionalización que encubre el proceso real del artista y su público»; en otras palabras, que en la concepción centrífuga del arte estaría activo un cierto ideal de *automatismo* con el que se querría conjurar el riesgo de acabar sepultando bajo capas de elaboración artificiosa *eso* inconsciente que irrumpe.¹⁰ En cambio, en la concepción centrípeta del arte plástico y del arte poético, al juego y al placer de la experimentación y la combinatoria —es decir, a la experimentación con el *medium*— se les asigna un papel de primer orden. Gombrich se extiende sobre este asunto recurriendo a varios ejemplos, uno de los cuales es, precisamente, el del músico (Mozart) o el pintor: no pueden saber, de entrada, si el tema escogido es el idóneo a los fines que se han propuesto, pero su *genio* y su experiencia les permiten prever ciertos desarrollos. Ahora bien, ni uno ni otro pueden prescindir del *instrumento* que toman de la tradición.¹¹ Y así explica Gombrich la interacción de todos estos factores: «El artista que, de este modo, experimenta y juega —que busca descubrimientos [...]— no dudará en seleccionar, en aquel proceso preconsciente del que habla Freud, las estructuras que se le ofrezcan como significativas [...]. Pero es su arte [= su maestría] el que informa [= da forma a] su mente, no su mente la que se abre paso a través de su arte. Igual que las tentaciones de un juego de palabras pueden algunas veces poner al descubierto un pensamiento agresivo que de otra forma hubiese permanecido inexpresado, así también las posibilidades estructurales de la «cuna de gato [*cat's cradle*] [...] pueden a veces exteriorizar un estado de ánimo o una experiencia que hubiese permanecido latente en el artista de no haber mediado esta sugestión vital» (p. 37). La frase subrayada más arriba es clave para entender la postura de Gombrich frente a las teorizaciones sobre arte en los escritos freudianos.¹²

Gombrich concluye su ensayo refiriendo otro ejemplo tomado de las cartas de Freud — recordemos que Gombrich ha empezado señalando «la reticencia y precaución» de Freud en los escritos sobre que publica, una cautela de la que prescinde, si bien no por completo, al tratar de ello en sus correspondencia privada—, en este caso un intercambio de pareceres mantenido con la actriz y *chanteuse* Yvette Guilbert en torno a la cuestión de si, en su disposición, el artista nace o se hace, por decirlo de manera simple.

El ejemplo es muy oportuno (razón por la cual cabe pensar que Gombrich lo ha reservado para el final), pues le permite a nuestro autor aquilatar en su interpretación los planteamientos de Freud en materia de arte. La postura defendida por Yvette Guilbert es la de que, al encarnar a sus diferentes personajes, actores y actrices dejan en suspenso, por así decir, su propia personalidad, siendo su

capacidad para adaptarse a aquellos, y no supuestas predisposiciones innatas, inconscientes, lo que hace grande a un intérprete y, en definitiva, explica su *arte*. Freud sostiene, por el contrario, que tal idea, universalmente aceptada, no explica ni cómo se conseguiría ese eclipse de la propia personalidad en favor de la del personaje interpretado, ni por qué un mismo intérprete puede acertar en unos casos y fracasar en otros. Defiende la idea de que esa explicación la proporcionan disposiciones y deseos inconscientes de los que el intérprete se sirve, permitiendo que éstos encuentren expresión y, a la vez, confieran vida y autenticidad al personaje.

Gombrich hace notar que, en su estudio sobre Leonardo, Freud no solo señala la infancia del pintor como causa «probable» (el entrecomillado es de Gombrich) de algunos de los elementos de su pintura, sino que estos se explicarían, sobre todo, por la predisposición infantil del pintor al juego y «su agrado por los misterios y las fantasías». Aquí Gombrich apunta ya al aspecto vertebral de su tesis, que es la de la importancia de la experimentación con el *medium*, aspecto que gana en peso si se recuerda que, en el mismo estudio, Freud destacaba las variaciones a las que el pintor sometió a los diferentes motivos de su pintura en sus esbozos y estudios preliminares. De este modo, prosiguiendo con la argumentación de Gombrich, podría verse cómo ambas dimensiones, la de las determinaciones subjetivas (el abordaje psicológico) y la del dominio del *medium* alcanzado por vía experimental, estaban presentes y conjugadas en el ensayo sobre Leonardo. Lo cual habría permitido, en definitiva, conciliar la «cortés discrepancia» con la que se saldó el intercambio entre Guilbert y Freud, pues, como explica Gombrich, en su experimentación «la gran actriz no tenía que apoyarse [no tenía por qué apoyarse] en situaciones que había experimentado en su infancia. Lo que puede conectarse con su historia y su disposición no es la maestría en sí misma, sino el deseo de obtenerla, el interés por lo que puede hacerse con el lenguaje, el placer del juego [...] una vez conseguida la maestría, ciertas combinaciones y configuraciones de tono y lenguaje —lo contingente del *medium*— pueden ciertamente haber evocado una particular respuesta de la actriz, un eco de su propio pasado [el elemento preconscious]», de manera que las disposiciones y deseos a los que alude Freud [lo inconsciente] pueden «haber encontrado una salida», animando a la actriz a trabajarlos a fondo gracias a su maestría en el manejo del *medium* y a su capacidad para incorporarlos al repertorio de sus herramientas y a su *savoir faire*, y dando así satisfacción a su propio goce de artista.

3. Un comentario al ensayo de Gombrich

La articulación entre inconsciente, preconscious y consciencia a la que se refiere Gombrich no es inmediatamente fácil de captar. Partamos de los mismos ejemplos que proporciona Gombrich y tomemos el chiste referido en la pág. 26 de su ensayo —podemos considerarlo tal: es una agudeza de un humor bastante negro, que puede mover a risa— y que debe ser devuelto a su forma original porque, de hecho, sólo así puede apreciarse en lo que vale:

Is life worth living? It depends on the liver.

(¿Merece la pena vivir la vida? Eso depende del ...)

De entrada, tenemos la palabra *liver*, cuyo único significado admitido en inglés es «hígado». Pero *liver* puede considerarse un neologismo formado a partir del verbo *to live*: si de *to eat* («comer») puede derivarse *eater* («quien come») o de *to keep* («guardar»), *keeper* («guarda, guardián»), lo mismo puede hacerse, potencialmente, a partir de *to live*, aunque se trate de una forma que no ha llegado a fraguar (*liver* como «viviente», aquí sobreentendido como sustantivo, «persona que vive»), esto es, que la comunidad de hablantes no ha sancionado, de modo que, en inglés, *liver* solo existe como nombre de la víscera.

Lo que ayuda a entender el doble sentido de *liver* en esta humorada es la presencia de *life* y *living* en la pregunta sobre la que necesita apoyarse *liver* para producir dicho doble sentido (*life* y *living* comparten etimología, el cambio de *-v* a *-f* se explica por las leyes evolutivas de la fonética inglesa y por la posición terminal o medial del fonema fricativo; *liver* compartiría esa misma etimología sólo en cuanto neologismo). Hay, por lo tanto, un juego que descansa en la *insistencia* en el sentido¹³ a partir, por un lado, de la repetición de una forma¹⁴ y, por el otro, a partir del acto creador de una metáfora (en sentido lacaniano: técnicamente sería una sinécdoque) por obra de la cual el hígado pasa a equivaler al viviente y este a aquel. El doble sentido aquí, por continuar con Lacan, es una fulguración, una revelación: según la *filosofía de la vida* que se revela en esta humorada, la existencia es soportable solamente en estado de ebriedad, de manera que cuanto más borracho se esté dispuesto a vivir, es decir, cuanta más resistencia posea el hígado a la ingesta de alcohol, más podrá parecer la vida digna de ser vivida; aunque, en última instancia, eso es cosa de cada cual.

De la presteza en captar la densidad del doble sentido depende el regodeo, amargo regodeo, que esta humorada puede provocar. Dado que las agudezas requieren de dicha fulguración, cuanto más densas sean, más nos admirarán, pues si las entendemos es porque las captamos al instante en toda su complejidad, y tanta satisfacción nos produce reconocer la genialidad del hallazgo como nos satisface haber tenido nosotros el ingenio de atraparlo al vuelo.

Por eso la traducción al francés recogida por Gombrich (*La vie, vaut-elle la peine? —Question de foie*), que es una correcta adaptación, sólo despierta el reconocimiento del buen hacer del traductor / adaptador, pero apenas nos arranca una sonrisa porque, en este caso, la agudeza no está producida, sino explicada: *Eso depende del hígado... que se tenga*. Así pues, hay que tener hígado para soportar la vida, lo cual equivale a decir que la vida requiere, sobre todo, capacidad de aguante. Pero esta última idea ya no es una agudeza, sino un lugar común que puede incluso tomarse como la afirmación de un valor, un ideal de vida degradado en una expresión idiomática más bien ruda (he recurrido a una expresión idiomática del español, idioma que también contempla la referencia al estómago con idéntico sentido; la referencia al hígado en el sentido de nuestro contexto no existe en francés como expresión idiomática, pero puede entenderse por otras que le están más o menos próximas); y no sólo se pierde el juego

lingüístico, etimológico y creativo, sino que se pierde también el potencial subversivo contenido en esa visión *alcoholizada* de la existencia que tanto tiene de resignación ante una vida sentida como difícilmente soportable, cuanto de celebración *carnavalesca* de la embriaguez como estado preferible y, a ser posible, permanente. Esta última dimensión, la de la subversión de los valores establecidos, es muy importante en los chistes, agudezas y anécdotas similares, como es sabido.

Todo lo anterior gravita en torno a una evidencia: cada lengua favorece juegos formales que le son propios y, a menudo, privativos, de donde nacen tantas dificultades insalvables como hay a la hora de traducir. Podría discutirse si para producir una agudeza como la que estamos considerando se requiere un talento creativo especial o sólo la capacidad, algo más corriente, de saber reconocer, en las potencialidades de una lengua dada, esos diamantes en bruto que, convenientemente pulidos o incluso solo recatadamente exhibidos, brillan con luz propia. En cualquier caso, *eso* está en la lengua, pero sin ese *thesaurus* y sin ciertas dotes para estos manejos no hay hallazgo posible, porque o falta *the thing*, o falta *the thinker*. Compárese, si no, con:

Is life worth living? It depends on how drunk you are...

(¿Merece la pena vivir la vida? Depende de lo borracho que estés...)

Aquí tenemos solo, si acaso, una aproximación a la agudeza. En el oyente, el efecto cómico puede ser el mismo o parecido: estamos ante el mismo humor atrabiliario y la misma concepción irreverente de la existencia, pero no hay ni juego formal ni doble sentido, y mientras que la primera formulación puede usarse en cualquier contexto social (o casi: requiere de una cierta *finesse* lingüística por parte del auditorio), la segunda puede parecer de mal gusto (piénsese en Freud y su circunstancial acompañante en el carruaje que los transporta a través de Bosnia-Herzegovina).

Tomemos el otro ejemplo ofrecido por Gombrich, donde, de nuevo, o la agudeza se capta al vuelo o hay que explicarla, en cuyo caso se pierde la chispa, es decir, la gracia:

When I am dead I hope it may be said

His sins were scarlet but his books were read

Pese a su aparente diafanidad, es densa en implicaciones. La mención del color escarlata es, sin duda, una referencia a *The Scarlet Letter*, de Nathaniel Hawthorne, cuya adúltera protagonista es obligada a exhibir en su vestimenta una letra «A» bordada en dicho color, como público reconocimiento de su pecado (el inglés Belloc, el autor del pareado, conocía bien la cultura de los Estados Unidos, entre otras razones por estar casado con una ciudadana norteamericana). La sutil distinción cromática entre *escarlata* y *rojo/leído* (esto último, como se ve, imposible de traducir) refuerza la alusión a la benevolencia que el autor espera alcanzar de la posteridad, de modo que los méritos de la obra hagan menos vivo el recuerdo de los defectos de la persona (tan patentes, quizás, como la famosa letra escarlata: el recio

Belloc, conocido polemista en la Gran Bretaña de inicios del siglo XX, tenía fama de temperamental e impaciente; aunque la referencia quizás aluda a pecados carnales cometidos por el propio Belloc). Esa opinión que se espera prevalezca no sólo está presente en *read* y su doble sentido, sino también en el *said* del verso anterior, que a su vez depende de la esperanza, *hope*, la cual, concebida en el presente — presente que, en virtud de esa misma traslación, aparece imaginado como pasado (*were*)—, se proyecta en el futuro *post mortem*. Y esa misma esperanza, así como ese cierto impudor referido a los pecados, se muestra sin duda menos piadosa que mundana, estando toda ella cifrada (pero es un lugar común) en una fama alcanzada gracias a la pluma, lo cual es revelador, a su vez, de la estima en que Belloc, ferviente católico, tenía su obra (de modo que hay algo del pecadillo de la vanidad en esa esperanza mundana). Y todo ello dicho con la liviandad propia de quien está avezado en escribir versos (Belloc era poeta y, más que poeta, diestro versificador): la dicción es tan fácil que puede pasar desapercibida la rima interna, consonante, entre *dead*, *said* y *read*. Y nótese cómo el *yo*, en esa proyección del pasar del tiempo, se ve sustituido por la tercera persona (*his*, pero también *it*, en la medida en que el protagonismo del yo cede su lugar al de la opinión de los futuros lectores: *I hope it may be said / His sins...*).

Aquí todo está al servicio del *hallazgo*, pero en sí mismo este vale para poco (Belloc no habrá sido ni el primero ni el último en percatarse de la homofonía entre *read* y *red*) sin ese primer guiño intertextual (*red / scarlet*) que desencadena las restantes asociaciones: *red - scarlet - sin - Hawthorne - books - read - hope - death - fame*. La identidad significativa *red / read* viene dada por la lengua, no es una invención de Belloc, y constituye la sugestión que parte del inconsciente, donde, como sabemos, las palabras son tratadas como cosas y se toma de ellas lo que interesa (aquí, la homofonía; en *Boltraffio - Trafoi*, como sabemos, *Bo-* va por un lado y *-traffio* por otro, con total menosprecio por la consonante geminada [ff], mucho más relevante en italiano que en alemán, y produciendo una metátesis entre *-io* y *-oi*). El resto, que es como decir la sustancia de la agudeza, es la aportación preconsciente de todas las ideas que se actualizan en la consciencia (la sutil oposición cromática —mero pretexto— entre rojo y escarlata, la conexión del escarlata con la tradición literaria, la conexión entre el pecado y lo rojo, lo rojo y lo mundano entendidos como fama literaria, la esperanza de sobrevivir a la propia contingencia —vida, pecados, muerte— gracias a la propia obra, acaso leída —roja, o sea puesta en resalte— como la de grandes autores como Hawthorne). Consciencia del escritor que acoge, reelabora (igual medida de ambos versos, abundancia de rimas, juego de oposiciones: muerte y esperanza, pecados y libros, lo escarlata y lo rojo-leído, vida presente, muerte futura cierta y anhelada futura fama) y finalmente difunde esa muestra de ingenio, dando asimismo expresión a un deseo tan vivo como disimulado por el velo del humor —aunque dicha expresión implique admitir, ante uno mismo y los demás, la dolorosísima e insoslayable perspectiva de la propia desaparición, ese cáliz que se querría poder apartar. Pero, a fin de cuentas, para eso sirve el humor: «el significativo del espíritu o ingenio, y donde se toca el hecho de que es su destino mismo lo que el hombre desafía por medio de la irrisión del significante» (Lacan, «La instancia de la letra en el inconsciente, o la razón desde Freud», pág. 488).

No en todos está desarrollada por igual la capacidad de percatarse de los efectos fortuitos que tienen lugar en el seno de la lengua y con los que el azar de pronto nos regala desde una página impresa o una cuña publicitaria, como tampoco lo está la propensión a tomar en consideración las valiosas asociaciones que el inconsciente explota a su antojo en la lengua (*je suis, tu es...* / *je suis tué*: «muerto soy»). Menos generalizado aún está el talento —la maestría sobre el *medium*— de convertir esas pepitas en piezas de orfebrería. Los accidentes de la lengua se deben, hemos dicho, a la contingencia propia de cada idioma; el inconsciente, como sabemos, los explota y los sugiere a la conciencia, más o menos transformados: de ahí que se nos aparezcan, de pronto, como viniendo no se sabe muy bien de dónde. *Inspiración* es otro nombre con el que designar estas afortunadas ocurrencias (ilustrativa, al respecto, la reconstrucción de esos momentos de reminiscencia que Gombrich toma de Pasternak); pero ya se sabe que los poetas de oficio desconfían de la musa, que a menudo se resiste a acudir por más que se la invoque, y opinan que no hay mejor fuente de inspiración que trabajar diez horas al día: difícil sería que alguna feliz asociación no se produjera, si se la pasa uno jugando con material tan sensible como la lengua. Y una vez afinada su expresión, aquello que es más propio de cada sujeto —y, por eso mismo, más difícilmente comunicable sin que tenga que mediar la enojosa explicación que da al traste con la ocurrencia y nos arruina su placer— puede alcanzar la forma del chiste, de la agudeza o incluso de la obra de arte, y hacerse así compartible, socializable y, acaso, universal.

Ciertamente, podemos calificar al inconsciente, con todo merecimiento, de *poeta* y *artista* por sus audaces manipulaciones del lenguaje y de lo visual; sin duda, a más de un escritor le ha sido sugerida una solución verbal a través de un sueño o una ensoñación diurna (de nuevo, Pasternak citado por Gombrich), y no pocas atrevidas perspectivas e insólitos fundidos fueron proyectadas por los sueños en la pantalla de los soñadores mucho antes de la invención del cinematógrafo de los hermanos Lumière. Pero es cierto que los productos del inconsciente (recordemos que la incoherencia es el peaje que el inconsciente debe pagar para poder manifestarse, aunque la lógica de dicha incongruencia pueda reconstruirse *a posteriori*) carecen de la estructuración organizada del trabajo de la conciencia, que es desde donde se lleva a cabo la fruición del arte. O así había sido, hasta que desde el discurso propio de las artes se quiso adoptar, tanto por el lado de la creación como por el de la recepción de las obras, un acercamiento al trabajo sobre el *medium* que requiriera de una elaboración menos meditada, es decir, donde la reflexión sobre el *medium*, la que realiza el artista tanto como el crítico y el público del arte, incorporara factores de irracionalidad (surrealismo, dadaísmo) y azar (los *ready made*) como los que se dan en nuestra experiencia de la vida. Y lo irracional en el arte, arte plástico o verbal, que a lo largo de la historia había sido reivindicado cíclicamente (lo dionisiaco, lo helenístico, lo barroco, lo romántico, lo crepuscular, etc., etc.) frente a los ideales de la *compostura*, tras el descubrimiento freudiano quedó por fin asentado como un valor en pie de igualdad frente al de la racionalidad y la inteligibilidad. Y es esto último lo que el propio Freud rechazaba, tal como nos explica Gombrich, junto con el patronazgo de ese arte impulsivo que querían endosarle.

Condicionado como estaba por una concepción tradicional del arte incapaz de desligar el mérito del artista del trabajo *artesanal* sobre lo matérico, a Freud le disgustaba la inmediatez de ciertas expresiones artísticas, donde además echaba en falta toda referencia (salvo de rechazo) a la tradición artística, en la cual el *medium*, más allá de sus usos ordinarios (más evidentes en la literatura que en otras artes), deviene en lenguaje específico, propio de cada expresión artística, y en discurso disciplinar (dimensión, esta última, que sorprendentemente no interesaba a Freud de manera particular). Es evidente que, en gran medida, el juicio de Freud es erróneo, tanto por lo que se refiere al impulso dado a la renovación del *medium* por las vanguardias desde el simbolismo y el impresionismo a nuestros días, como por la importancia social de la ideologización del arte; por lo demás, la reacción de Freud no es distinta de la de aquellos críticos que bautizaron como *les fauves* («las fieras», un ejemplo entre tantos) a los renovadores del cromatismo pictórico a comienzos del siglo XX (los Matisse, Derain, de Vlaminck y compañía). Freud no comprendía que la labor pictórica de, pongamos, un George Grosz, ciertamente cercana, contigua, a su actividad como caricaturista y panfletista, aportaba al arte, entre otras cosas, precisamente eso: la abolición de confines entre manifestaciones culturales *altas* y *bajas*; la participación del arte, ya *desdibujado* en cuanto a sus connotaciones culturalistas, en el debate político; el rechazo del naturalismo como adecuación a la realidad. La protesta de Freud contra los vanguardistas tenía que ver con el hecho de que, a su juicio, a sus obras les faltaba elaboración consciente o, dicho de otro modo, que se limitaban a trasponer las sugerencias de su inconsciente al lenguaje artístico, sin apenas elaborar el *medium*, el lenguaje. Para él, el arte, plástico o poético, era una actividad de la consciencia y no una manifestación directa del inconsciente. Como dice Gombrich, resumiendo la posición de Freud, inconsciente tiene todo el mundo: nadie, si es que se pretende autor de la obra que lleva su firma, debería reivindicar como propios los afloramientos del inconsciente, por más que lo llame *su* inconsciente. Carece pues de valor artístico, a ojos de Freud, proponer una mera asociación de origen pretendidamente inconsciente sin llevar luego a cabo ese trabajo adicional —esa *plusvalía*— que, según veíamos, realizaba un Belloc, o incluso el anónimo creador de la anfibología de *liver*, que sirve de vehículo al contenido ideológico que hemos visto, ausente en buena medida de la segunda formulación (*It depends on how drunk you are*), donde además falta cualquier trabajo sobre el significante. Este, el trabajo sobre el significante, sería según Freud lo específico de toda forma artística, se trate de poesía, pintura o escultura, dado que toda forma artística es expresión y manipulación de un lenguaje. Es cierto que las manifestaciones menos logradas de las vanguardias estéticas, en sentido genérico lo de vanguardias, pueden dar en gran medida una sensación de descuido, de improvisación, de endebles conceptual y aun de falta de ideas; incluso sin pretender proponerse como Arte, se revelan más como meras *ocurrencias* que como verdaderas *agudezas*. Pero es igualmente cierto que la mera pericia técnica, en sí misma, ya no se tiene por un valor intrínsecamente artístico, y por otra parte no deja de haber una cierta congruencia en tratar de representar lo inmediato, lo fulgurante, lo incomprensible, lo absurdo o lo ilógico, o todo ello a la vez, a través de aquellos medios por los que, congruentemente, se constituye.

Notas

1. Desde fechas tempranas de su carrera profesional, los viajes a Italia —sobre todo, pero también el viaje más tardío a Grecia en 1904 para visitar el Partenón— tienen que ver con el cultivo nunca descuidado de su afición por el arte y la arqueología.
2. A pesar de su factura realista, el arte del Renacimiento es muy rico en elementos simbólicos y alegóricos, un aspecto, este, que no pareció interesar demasiado a Freud.
3. Para Gombrich, tras el comentario de Freud de que su trabajo *Un detalle de la infancia de Leonardo da Vinci* es «mitad ficción novelesca» se encontraba el influjo ejercido sobre él por una novela histórica, ahora justamente olvidada, del ruso Dmitri Serguéievich Merezhkovski, *El romance de Leonardo da Vinci*, algunas de cuyas escenas habrían sugerido a Freud el planteamiento edípico de su estudio.
4. Sería éste un acercamiento semejante al de Lessing respecto al *Laocoonte* o al de Goethe a la *Última cena*. Ernest Jones (primer psicoanalista en lengua inglesa, discípulo de Freud y su primer biógrafo) explica el interés de Freud por el patriarca hebreo en términos de identificación con dicha figura en una época —1912— de tensiones en el seno de la Sociedad Psicoanalítica.
5. Recordemos que aunque fue «chiste» el término castellano con que se tradujo el *Witz* del título original, en realidad habría sido más oportuno recurrir a *agudeza* o *ingenio*, dado que para Freud lo primordial en este tipo de ocurrencias no era tanto la comicidad como el valor de *hallazgo*. Freud contaba las agudezas entre las manifestaciones del inconsciente porque si bien son autosuficientes en cuanto a comunicar un sentido (se explican por sí solas), veía justamente en la precipitación de dicho sentido, en su aparente falta de lógica (sinsentido) o en su apariencia de lógica alternativa (contrasentido) la huella que en el material lingüístico implicado han dejado los procedimientos del inconsciente que ya conocemos, la condensación y el desplazamiento. A este respecto, véase, al final de la página siguiente, la cita tomada de Gombrich, 25-26, y más adelante, la cita tomada de la pág. 28 donde se habla de la «rápida conexión de las asociaciones».
6. Resulta llamativo que la atención puesta por Gombrich en lo lingüístico en la obra de Freud lo aproxime tan claramente a cuanto desde la década de 1950 llevaba sosteniendo Lacan: llamativo, porque no constan influencias lacanianas en la obra de Gombrich, abierto en cambio en varios de sus trabajos a las sugerencias freudianas. Es cierto que, al conectar la dimensión lingüística del psicoanálisis de Freud con las reflexiones de éste sobre el arte, Gombrich amalgamó elaboraciones que en el ánimo de Freud habían ocupado compartimentos por fuerza estancos y que difícilmente, por no decir imposiblemente, habrían podido converger. Es obvio que Freud no habría podido leer su propia obra, a este respecto, como lo hizo Gombrich, pero en ello no hay que ver sino la confirmación de la consabida tesis lacaniana de que la conciencia lingüística en Freud no pudo transformarse en una teorización por carecer Freud de los instrumentos conceptuales necesarios para ello.
7. Ambas formulaciones, que en Freud se alternan, de entrada resultan contradictorias. Partiendo de que la segunda es la más precisa, la primera, que parece invertir los términos de la cuestión, puede explicarse fácilmente si recordamos, por un lado, que los contenidos sobre los que no pesa una represión radical, en su condición de latentes tanto pueden encontrarse en el sistema inconsciente como más o menos a disposición del sistema preconscious (son, pues, «material inconsciente» en un sentido amplio); y, por el otro, que la elaboración o deformación que permite a los contenidos no conscientes presentarse ante la conciencia de hecho anticipa o prevé las condiciones que impone la censura, o sea, la barrera del preconscious (de ahí que Freud pueda hablar, de manera un tanto laxa, de «elaboración preconscious»).
8. En la concepción popular, se tendería a interpretar el arte como expresión espontánea e inmediata, sin apenas elaboración.
9. El *cat's cradle* es un juego infantil consistente en crear una estructura de hilo o cordel que se sujeta con los dedos y se pasa, así tensada, al siguiente jugador, el cual, para poder recibirla, debe modificarla en cierta proporción: para Gombrich, pues, este juego ilustra de forma muy plástica la manera como artistas y escritores se insertan en el discurso artístico o literario de su tiempo. Las expresiones «situación histórica» y «problemas-situación» hacen referencia a esto mismo, en el sentido de que, al margen de las relaciones dialécticas entre corrientes y movimientos (el Neoclasicismo como antítesis del Barroco, por ejemplo), en cada momento histórico lo artístico es definido en un cierto modo, y es en relación con ese discurso artístico, referido a problemas técnicos concretos, como se deviene artista o escritor.
10. Para comprender tal afirmación se hace necesario remontarse a lo que Gombrich ha dicho páginas atrás sobre la deficiente comprensión de la teoría freudiana por parte de los expresionistas: la creencia de que la verdad última del sujeto yace en su inconsciente, por lo que hay que dejar que éste se manifieste con cuantos menos filtros sea posible.

11. Salvo que inventen uno nuevo, pero sobre la base de lo ya existente, cabría añadir. Aquí, «instrumento» (herramienta, dispositivo) es un sinónimo parcial de *medium*; Gombrich habla de *sonata* y *rondó*, es decir, de formas y estructuras que forman parte de la tradición histórica del lenguaje musical.

12. Y de hecho se revela como una postura cercana a la que manifiestan diferentes autores, como Jacques Lacan o Umberto Eco: empleando la máxima de Lacan sobre el deseo, podríamos decir que el artista, como todo sujeto por otra parte, está obligado a hacer pasar lo suyo propio por los desfiladeros del lenguaje (*medium*), que el *medium* es el molde donde, mal que bien, hemos de acomodar aquello que nos es propio, poseamos o no el talento creador de un artista; de modo que el medio, el instrumento, no sólo moldea, sino que sugiere e incluso causa aquello que finalmente expresamos —como sucede en los lapsus, sin ir más lejos.

13. «De donde puede decirse que es en la cadena del significante donde el sentido *insiste*, pero que ninguno de los elementos de la cadena *consiste* en la significación de la que es capaz en el momento mismo»: Jacques Lacan, «La instancia de la letra en el inconsciente, o la razón desde Freud», en *Escritos, I*, Siglo XXI Editores, México D. F., 2009, pág. 470.

14. Ya el mero hecho de hacer explícita la pregunta sobre el complemento directo interno del verbo pone sobre aviso: —*¿Qué es, por antonomasia, lo que se vive? —La vida.*