

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