

LA CRITICA PSICOANALITICA

DESDE que Freud proclamó la existencia del subconsciente en el hombre y lo declaró causante de muchos de nuestros actos, potenciando la importancia primordialísima de los campos afectivo, instintivo y sexual en la vida y en las conductas humanas, desde entonces hasta nuestros días toda una serie de manifestaciones socioculturales han nacido al filo de este hallazgo freudiano.

Una de las corrientes artísticas más características de la primera mitad del siglo XX está directamente vinculada a este descubrimiento del inconsciente y a las impensables repercusiones que ha tenido en el campo de la psicología. Se trata del Surrealismo que en diversas manifestaciones del Arte, especialmente en poesía y en pintura ha tratado de llevar a las prácticas artísticas aplicaciones de esta zona tradicionalmente marginada, dando libre curso —en los versos o en los lienzos— a los impulsos naturales del hombre, a su dimensión onírica, liberando con esfuerzo denodado (y hasta donde ha sido posible continuar la aventura) las actitudes o pensamientos del filtro espeso de la censura y de las convenciones sociales. El Surrealismo fue, aún más que el Dadaísmo, el que dio primacía al subconsciente sobre el pensar lógico y el que con ello invirtió los términos tradicionales de inveteradas ecuaciones.

Pero esta incidencia de lo psicológico en el terreno del arte no ha afectado sólo a la actividad puramente creadora, sino que también ha nacido del mismo manantial una corriente interpretativa de las obras artísticas y de ahí una rama de la crítica literaria llamada crítica psicoanalítica o psicocrítica.



Este método cree que la obra artística es un reflejo del subconsciente del artista en el que influye también el inconsciente colectivo.

El psicoanálisis, que había nacido como un procedimiento psicoterapéutico en el campo de la medicina experimental, se convierte así en una vía de acceso al fenómeno artístico.

La afirmación de Stekel de que “todo artista es un neurótico” o la de Marcel Proust que piensa “todo lo grande en el mundo se debe a los neuróticos” dan cuenta de un estado de cosas de por sí complejo.

Freud, en efecto, ha observado exactamente lo mismo: que el artista es un neurótico que crea un mundo ficticio en el que se desenvuelve con fluidez, y lo explica como que el artista trata de imponer ese microcosmo artístico suyo, fruto de su vida interior, a la sociedad.

Para los psicoanalistas la obra de arte es, como los sueños, una liberación de la conciencia humana sometida a la censura, una explosión del subconsciente que un temple privilegiado logra plasmar. La literatura no es para ellos el terreno abonado donde florece la razón ni el espejo que refleja a una sociedad, sino un fluido en el que las tendencias instintivas e irracionales del hombre tienen plena cabida.

Como toda crítica, ha tratado de buscar y expresar el significado último y más acabado de las obras que tendrán “claves” y “símbolos” que es preciso descifrar para calar en el sentido hondo de la literatura y del arte.

El escritor maneja estos símbolos —como nos sucede a diario en la vida onírica—sin racionalizar su sentido, desconociendo la mayor parte de las veces la clave que encierran, precisamente porque crea bajo el dictado de su mente liberadora.

Por esto, Jung ha enmendado un tanto la plana a los criterios literarios psicoanalíticos, alegando que los escritores que tradicionalmente se consideran más psicoanalistas, como es el caso de los grandes novelistas del Realismo del siglo XIX, son en realidad los menos, porque en el desmenuzamiento psicológico de los personajes quedan racionalizados y explicados todos los resortes psíquicos que los motivan y apenas si dejan resquicio por los que el lector pueda interesarse en las reacciones de los protagonistas.

Al psicocrítico corresponde, pues, descubrir esas claves ocultas que motivan los mecanismos psicológicos de los personajes en los que subyace latente la personalidad y el psiquismo del autor.

Como es sabido, Freud distingue tres instancias en la configuración de



la personalidad: ego o yo, super-ego o super-yo y ello o es (1). Habríamos de considerar al ello como la representación de la vida instintiva del hombre, mientras que el super-ego vendría a ser la conciencia moral, es decir, el conjunto de normas o prohibiciones que acompañan al individuo, la censura que de modo patente o latente ejercitamos sobre nosotros mismos a lo largo de la vida. El ego es el resultado de la oposición de estas dos fuerzas antagónicas (el ello y el super-ego), de lo cual resulta el carácter conflictivo e inestable del ego.

Como bien apunta Abbagnano la obra de Freud representa una actualización superada del dualismo maniqueo, si bien lo realmente original y revolucionario de Freud es la potenciación de la función de la libido, de la naturaleza humana como genéricamente sexual, aspecto que la antropología descuidaba o ignoraba, así como la parte que la sociedad asume de la personalidad de sus individuos en el super-ego, lo que supone, a mi juicio, una traslación al campo psicológico del *ἔψων πολιτικόν* aristotélico, y equivale a la valoración de las repercusiones que tiene en el ser humano individual el medio social en que se desarrolla.

Por último, podemos afirmar a una con Nicolás Abbagnano que la principal novedad freudiana consiste en que:

“el concepto de la vida humana, individual y social, como constituida por un conflicto inmanente, que sólo puede hallar soluciones o equilibrios precarios o parciales, es la antítesis exacta de la concepción clásica según la cual el alma, y a escala mayor la sociedad humana, son sistemas armónicos de potencias o facultades destinadas a cooperar y cuyo conflicto es una excepción insignificante” (2).

Arnold Hauser ha subrayado también cómo el gran mérito de esta investigación ha sido el romper con la tradicional creencia del hombre como equilibrio estático entre fuerzas contrapuestas y descubrir el dinamismo de los procesos anímicos:

(1) Para un desarrollo amplio de este aspecto, véase FREUD, Sigmund: *El yo y el ello*. Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1973; especialmente el ensayo que da nombre al libro (pp. 7-50). Para la teoría psicoanalítica en sí, ver de FREUD, Sigmund: *Esquema del psicoanálisis y otros escritos de doctrina psicoanalítica*. Alianza Editorial, S. A. Madrid 1974.

(2) ABBAGNANO, Nicolás: *Historia de la Filosofía*, tomo III. Ed. Montaner y Simón, S. A. Barcelona, 1973, cit. p. 621 .



“Los procesos anímicos —dice en *Teoría del Arte*— tienen lugar, la mayoría de las veces, en forma de conversiones, compensaciones y funciones sustitutivas. La flexibilidad y convertibilidad de las incitaciones instintivas constituye el hecho fundamental del dinamismo “anímico” (3).

Asimismo, cree Hauser que, más que la fundamentación biológica o la interpretación del simbolismo sexual basado en los instintos de la libido, la mayor ayuda del psicoanálisis al Arte consiste en su “racionalización”.

“En su incorporación al proceso de una racionalización general de las representaciones, sensaciones y acciones, es decir, en un plan de campaña, en el que el enmascaramiento de los deseos libidinosos no es ni mucho menos el único movimiento táctico” (4).

En cuanto al psicoanálisis como metodología crítica de la literatura, trata de evidenciar que las estructuras psíquicas inconscientes se plasman en la obra no contra la voluntad consciente del autor, sino de modo que las formas conscientes que elabora van asociadas para dar cabida a la problemática subconsciente.

El psicocrítico francés Charles Mauron descubre también en el Arte no sólo una apropiación y reelaboración de las cosas, sino una vía para el propio conocimiento del autor:

“l'oeuvre d'art, greffé sur l'inconscient, en est une autoconnaissance, également inconsciente” (5).

y lo emparenta con el mito de Orfeo, que desciende a los Infiernos en busca de Euridice, es decir, que las grandes dotes musicales de Orfeo descienden a ese infierno que es el subconsciente humano en busca de la belleza.

Algo así es la obra de arte de un artista, el resultado de una unión de lo consciente e inconsciente; aspira a la belleza por un lado y, sin saberlo, está reflejando simbólicamente valores objetivos y psicológicos.

Para completar el sentido debe, no obstante, quedar patente que las estructuras artísticas no son exclusivamente una vía de descubrimiento, sino

(3) HAUSER, Arnold: *Teorías del Arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*. Ed. Guadarrama, S. A. Madrid, 1975. Cit. p. 73.

(4) HAUSER, Arnold: op. cit., p. 74.

(5) MAURON, Charles: *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*. Lib. José Corti. París, 1969. Cit. p. 177.



que también pueden serlo de encubrimiento, ocultando mediante imágenes o trampas la verdadera personalidad del autor, que se escuda tras su habilidad narrativa o creadora para que no podamos obtener un fiel reflejo de su personalidad.

Claro que esta manipulación, aunque consiga sus propósitos, nunca puede llegar a ser perfecta, porque siempre hay zonas de la personalidad que escapan a la más estricta autocensura.

Al crítico psicoanalítico corresponde en este caso, no ya sólo descifrar símbolos, sino desenmascarar los móviles de esos procesos anímicos que conducen a la equivocidad de la obra.

Como cabe esperar, contra este método se han alzado voces, entre ellas la del crítico sociológico Hauser, quien, sin negarle su importancia, repristinada con los nuevos avances de la ciencia psicológica y con los nuevos campos de investigación que ha abierto, le repara una serie de puntos.

El primero es el carácter no dinámico de los conceptos que utiliza para edificar la teoría del dinamismo anímico:

“El psicoanálisis no sólo considera como algo estático los instintos y los datos psicológicos en general, toda la naturaleza “no desarraigable y animal” del hombre, sino que se halla dominado también en otros sectores por representaciones no-dinámicas” (6).

En segundo lugar, agrega Hauser, este método apenas si dispone de medios para la valoración formal de los estilos:

“Una obra literaria, como se ha dicho repetidamente, está hecha con palabras y no con sentimientos; obedece a la lógica del idioma y no de las sensaciones. Un sentimiento debe su significación artística al contexto de la obra en que se inserta, pero no al estarcido de las vivencias de que surge [...]. Cuanto más nos aproximamos al origen de la obra, tanto más nos alejamos de su sentido artístico” (7).

De ello llega a deducir Hauser con razón que:

“La teoría psicoanalítica del arte no manifiesta ningún interés por el sentido autónomo de la obra artística, ni posee ningún medio para penetrar en su lógica interna” (8).

(6) HAUSER, Arnold: op. cit., p. 75.

(7) HAUSER, Arnold: op. cit., p. 78.

(8) HAUSER, Arnold: op. cit., p. 81.



Sin embargo, esta imposibilidad de acceso estructural a la obra por parte de la psicocrítica no la considero, según mi criterio, un defecto en sí, puesto que corresponde a otra vertiente de la crítica: el estructuralismo.

Aunque Hauser ha puesto el dedo en la llaga al denunciar esta marginación de la obra en sí por la psicología del autor, justo es reconocer que uno de los grandes logros del método psicoanalítico consiste precisamente en ver no la absoluta autonomía de la obra de arte —literaria, pictórica, arquitectónica, etc.—, sino sus condicionamientos, sus motivaciones, su estructura hasta cierto punto relacionante y relacionada con el autor, y en gran medida esa "lógica interna" queda explicada, ya que en el análisis de cada obra se ve que su lógica no es tan interna como algunos han creído, que hay elementos externos que conviene separar, aunque los intrínsecos o inmanentes sean descuidados en favor sin duda de la crítica estructuralista.

Finalmente el crítico sociológico reprocha a esta teoría la primacía que da a lo inconsciente sobre lo consciente y el concepto demasiado generalizador del subconsciente que en la práctica está sujeto a diferenciaciones producidas por el super-ego en cada individuo:

"En realidad, el inconsciente representa la unidad y totalidad del espíritu de una manera tan imperfecta como la conciencia; el inconsciente es sólo más pobre, pero no más coherente ni más homogéneo que la vida anímica consciente. El inconsciente de distintos individuos muestra una imagen tan múltiple como su educación y cultura, sus conocimientos y sus convicciones, en una palabra, como sus manifestaciones espirituales conscientes" (9).

En vista de todo lo expuesto, la pregunta obligada consiste en determinar en qué radica la clave de la obra literaria, qué determina el proceso creador con carácter exclusivo y genuino.

Freud vió que el artista es la persona para quien el acceso al inconsciente es más fácil que para cualquier otro y que es capaz de marchar con más agilidad de la conciencia al inconsciente y a la inversa.

Por tanto, la obra de arte es el gozne sobre el que giran lo consciente y lo inconsciente, lo tradicional y lo espontáneo; es el flúido donde se agitan las corrientes instintivas y la conciencia reguladora, las embestidas de la colectividad y la originalidad del temple creador, la conciencia histórica y la conciencia de sí.

(9) HAUSER, Arnold: op. cit., p. 99.



Se ha obviado por consiguiente que el papel de la psicología no se ha quedado adscrito a una aplicación del estudio del individuo, sino que puede ayudar a comprender la obra de un artista y enriquecerla desde nuevos supuestos y con nuevas perspectivas, a la vez que nos acerca mejor al autor.

Aun cuando las obras, por su riqueza y autonomía, una vez que han salido de la pluma del autor, escapen en muchos aspectos a las diferentes interpretaciones que de ellas se hacen, porque sus implicaciones son múltiples y dentro de la producción de un autor variadas entre sí, sin embargo ciertos rasgos comunes sí que vinculan a las obras entre ellas y a la totalidad con su autor. En esto se centra, pues, la atención primordial de la psicocrítica, válida como vía de acceso a la literatura desde el momento en que, en última instancia, vierte el fruto de su esfuerzo e interés en el campo literario.

