

Revista venezolana de ps

arquetipo

Número 2

**Sobre arte y psicología**

RAFAEL LÓPEZ-PEDRAZA

**Corazones violentos**

**El alma dividida de los Estados Unidos**

LUIGI ZOJA

**Poder e inferioridad psicopática**

AXEL CAPRILES M.

**Sobre el cuerpo psíquico y el cuerpo som**

**Aproximación a la patología psicósomática**

EDUARDO CARVALLO

**Sueños taurinos**

DANIELA MICALE

**Imágenes de la enfermedad**

IVÁN RODRÍGUEZ DEL CAMINO

**Tristes Tropiques**

**Poscolonialismo, teoría del apego  
y la piel psíquica**

BRIAN FELDMAN

**Habana Blues**

CARIN NEUBERGER DE LUQUE

**La joven con el arete de perla**

**En torno a las miradas del alma y el arte**

LUIS E. GALDONA CH.

**Match Point**

MARGARITA MÉNDEZ

## Revista a

Revista venezolana  
de psicología de los arquetipos

Nº 2 / Año 2007

Editor: Axel Capriles M.

**Sobre arte y psicología**  
Rafael López-Pedraza

Parte 1/2

## Sobre arte y psicología

RAFAEL LÓPEZ-PEDRAZA

En este trabajo, Rafael López-Pedraza discute la relación entre arte y psicología en Freud y en Jung, para concluir mostrando cómo, desde su punto de vista, es posible aprender psicología del arte si en vez de proyectar interpretaciones sobre la obra, el espectador se ciñe a las imágenes. El autor desarrolla así la perspectiva de estos pioneros de la psicología moderna respecto al arte y la suya propia. El artículo concluye con una lectura de la pintura *El triunfo de Baco*, de Diego Velázquez, en la que ve un intento de reconciliación entre el paganismo y el cristianismo en la cultura española.

Desde la década de los ochenta del siglo pasado ha venido apareciendo, dentro del gran conglomerado de los estudios junguianos, un interés por el arte y su relación con la psicología. Esta iniciativa ha surgido en un pequeño grupo de terapeutas junguianos –apenas cuatro<sup>1</sup>– de los cuales todos, excepto yo, son también historiadores de arte. Mi primera contribución a esta materia fue en el congreso de París del año 1989, con un ensayo que llamé *Picasso, la belle époque y La Celestina*, el cual, para mi alegría, fue muy bien recibido. En otros encuentros junguianos he leído ensayos sobre este tema y en el congreso de 2001, en Cambridge, mi escrito tuvo un gran reconocimiento, ya que se vio como un aporte muy individual con base junguiana. Pero mi mayor contribución en el campo se recoge en el libro *Anselm Kiefer, la psicología de después de la catástrofe*, muy aceptado por el público.

Con motivo de la aparición del segundo número de la *Revista Venezolana de Psicología de los Arquetipos*, me atrevo a introducir a nuestro público en esta materia, presentando primero la historia que hemos heredado de los dos grandes pioneros de la psicología moderna (Freud y Jung) a propósito del arte, así como mi visión posjunguiana.

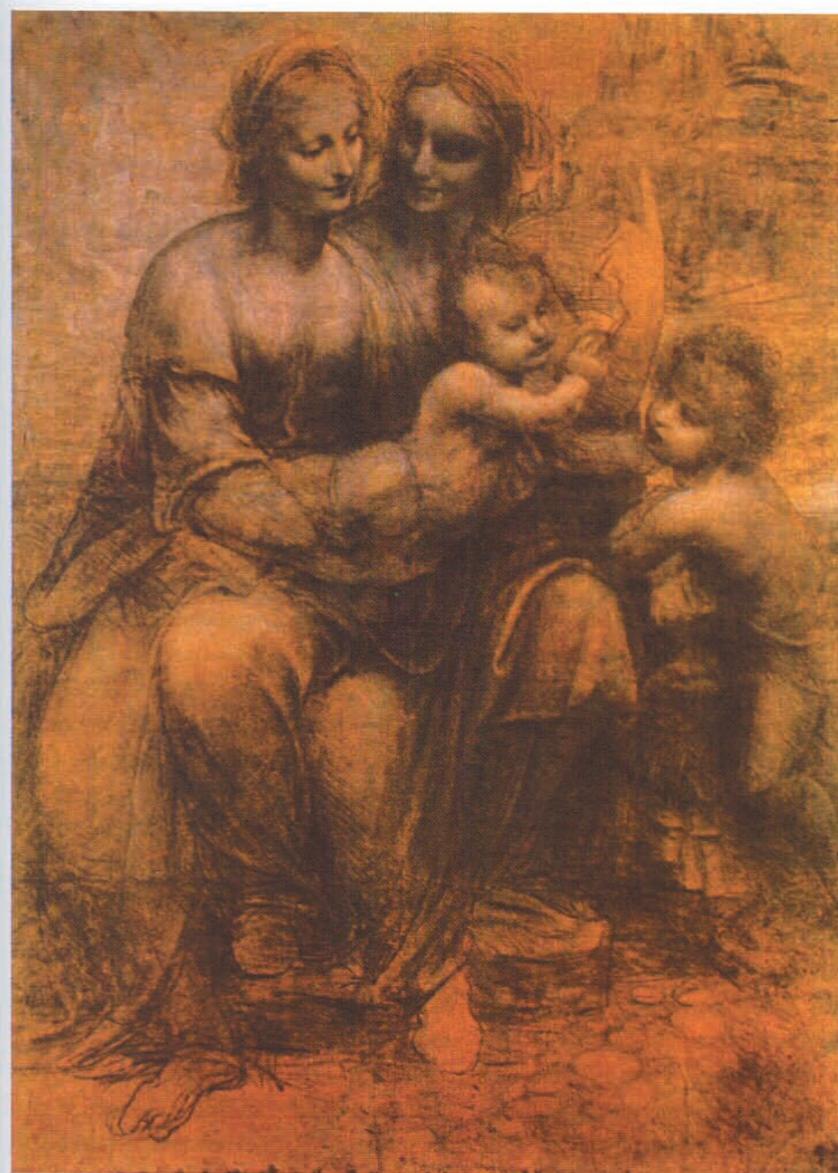
Espero de este modo estimular el interés de nuestros lectores y abrir las puertas a quienes quieran participar en la aventura que ofrecen los estudios de arte y psicología.

### Freud y Leonardo

En la psicología moderna, ha predominado la tendencia a acercarse al arte desde una posición a todas luces insostenible, si se consideran las múltiples posibilidades que éste puede ofrecer a la psicología. Se ha proyectado sobre el artista y su obra un cúmulo de teorías psicológicas y se ha hecho mucha interpretación. La impresión es que en la psicología aún no se reconoce que el arte ha sido, a lo largo de la historia, la manifestación sin parangón de la psique del hombre, de su cultura y religión. De hecho, en la actualidad, la psicología ha devenido en un conjunto nuevo de conocimientos que para unos constituyen una ciencia, mientras que para otros es un arte. Pero estos estudios, a pesar de tener como objetivo lo irracional y lo inconsciente –esa parte tan difícil de la naturaleza humana que es la psique insondable– cuando tratan de abordar y analizar una obra de arte, asumen un enfoque predominantemente racionalista.

E. R. Gombrich, en su trabajo *Freud's Aesthetics*, hace algunas reflexiones sobre el enfoque que adopta la psicología frente al arte y, además, analiza la monografía que Freud escribió sobre Leonardo da Vinci. Gombrich señala que «Freud estudia al menos dos pinturas de Leonardo: la *Mona Lisa* y *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, como si fueran las fantasías de un paciente»<sup>2</sup> (1966: 32). En mi opinión, la monografía de Freud ejemplifica el uso que hace un psicólogo de sus propias teorías como instrumento para comprender a un artista y su obra. Esto es, para elaborar su visión sobre Leonardo, Freud se apoyó en sus teorías psicoanalíticas. El resultado de este proceso fue de una tre-

menda reducción. Para Freud, el trauma sufrido por una persona durante sus primeros años de vida constituía el concepto básico para comprender su personalidad; por ello, atrapado en ese concepto, concibió ilusoriamente que había logrado un conocimiento exhaustivo de la personalidad de Leonardo<sup>3</sup>. En este punto de vista apenas se considera la forma en que la persona reacciona e integra los conflictos que ha tenido durante su vida. La reconstrucción imaginativa que hace Freud de la infancia de Leonardo revela, en lo que a mí concierne, una infancia sumamente rica. En la serie de pinturas que retratan a Santa Ana, la Virgen y el Niño, en particular en un dibujo sobre cartón, que se encuentra en la Galería Nacional de Londres, la concepción artística de Leonardo redefine el arquetipo de la madre y el hijo. Se trata de una «maternidad». En mi opinión, con la imaginería de la maternidad la psique encuentra una vía para expresar lo que es inefable: la psique expresa su propia esencia y produce psique. Por ello intuyo que la maternidad que dibuja Leonardo sugiere que el pintor había asimilado su infancia. Al mismo tiempo y, por decirlo así, con un mismo aliento, Leonardo retrató el arquetipo de la madre y de la hija –Santa Ana y la Virgen María–, un arquetipo que contiene un aspecto muy oscuro y complejo de la naturaleza humana. En el dibujo, además, puede uno percibir el respeto de Leonardo ante el misterio de la unión y separación de la madre y de la hija, y cómo logra expresarlo a un nivel artístico jamás alcanzado en la cultura occidental<sup>4</sup>. Ese dibujo debe considerarse un extraordinario logro psicológico e histórico.



Leonardo da Vinci  
*La Virgen, el Niño, Santa Ana y Juan Bautista*, 1499-1500

Gombrich también describe la reacción de Freud frente al arte moderno, según aparece en su correspondencia. Para Freud, el expresionismo y el surrealismo en el arte fueron la obra de locos y lunáticos (Gombrich, 1966: 34). Con ánimo más bien despectivo, Freud rechaza a expresionistas y surrealistas,

aunque hubo de reconocer que habían sido influenciados en muchas formas por sus propias ideas revolucionarias. En cualquier caso, la reacción de Freud causa mucha sorpresa, en particular si se recuerda que la psicología debe ocuparse, principalmente, de la locura del ser humano.

La estética de Freud se fundamentó en el *bildung* alemán del siglo XIX y en una concepción clasicista del arte. Pero a pesar de esta formación estética, sus teorías psicoanalíticas impusieron limitaciones y obstaculizaron su acercamiento a la psique humana expresada en el arte. Freud fue incapaz de aceptar las nuevas expresiones históricas del hombre, como se deduce de su respuesta a los artistas expresionistas y surrealistas. A pesar de ello, no debemos olvidar que Freud fue un gran aficionado al arte: los viajes que realizó a Atenas y Roma y los numerosos ensayos que escribió sobre arte dan testimonio de ello.

Mi enfoque es aprender psicología del arte. Sospecho que se trata de una posición histórica, toda vez que han transcurrido muchos años desde que Freud escribió su monografía sobre Leonardo (en 1912). Una perspectiva histórica frente al arte se puede encontrar en el enfoque, muy similar al mío, de otro analista junguiano e historiador de arte. Me refiero a Christian Gaillard, quien en su ensayo *Leonardo's Mother Revisited* expresa: «Nosotros deliberadamente no partimos de la psicología del hombre que era Leonardo, sino de su obra» (1992: 458). Esta es la posición que se debería tomar en la psicología para valorar y aprender a partir de los logros alcanzados por un artista.

## Jung y Picasso

En 1932, Jung fue invitado a comentar la exhibición retrospectiva de Picasso que se presentaba en el Museo de Bellas Artes de Zurich (Kunsthaus). Jung visitó la exhibición al menos en dos ocasiones. En su comentario, escribió: «De no haberme sido sugerido por una de las autoridades de este museo, nunca habría tomado mi pluma para escribir sobre este tema» (1966, parágrafo 204). Jung prosigue disculpándose por su intento de cubrir un tema tan vasto y amplio en los límites de un breve artículo: «Sobre el arte de Picasso, no tengo nada que decir, aunque sí sobre su psicología» (ibídem). Con esta afirmación, Jung establece una dicotomía. Uno percibe la incomodidad que siente Jung al verse obligado a visitar la retrospectiva de Picasso en la Kunsthaus y, al mismo tiempo, comentar esa exhibición desde su perspectiva como psiquiatra, sintiéndose quizás atado a una suerte de compromiso con las autoridades del museo. Zurich, la cuna de la psiquiatría moderna, era entonces una ciudad, digamos, «muy psiquiátrica». De manera que Jung asumió el reto que significó el compromiso de escribir un comentario sobre el arte de Picasso. Advirtió que los variados azules del período azul de Picasso eran la expresión de una *nekya*: «del viaje al Hades, del descenso hacia el inconsciente y el abandono del mundo superior para quien no sigue los ideales de bondad y belleza convencionales porque se siente atraído hacia la fealdad y la maldad» (ibídem, parágrafo 210). Hoy en día podemos apreciar la importancia de esta observación sobre algunas de las pinturas del período azul. Jung se refirió a los azules de este período como «el azul de la

noche, de la luz de la luna y del agua, el azul *tuat* del mundo subterráneo egipcio» (ibídem). Y aquí vemos cómo usa el recurso de su método de amplificación. Aun más, Jung destaca una importante característica en la personalidad de Picasso: «Me refiero a esa personalidad en Picasso que padece el destino del mundo subterráneo; se trata del hombre que no se vuelca sobre el mundo visible, sino que, por el contrario, se ve fatalmente atraído hacia la oscuridad» (ibídem). No hay duda de que Jung vislumbró en la genialidad de Picasso un aspecto cuya conciencia estaba muy próxima a las fuerzas del mundo subterráneo.

Jung estaba familiarizado con las pinturas de los pacientes esquizofrénicos y psicóticos<sup>5</sup>, pero no tenía una gran formación ni mayor interés en el arte. Digamos que en su obra no hay muestra de que hubiera intuido la contribución de las artes plásticas al proceso del conocimiento psicológico<sup>6</sup>. Su perspectiva parece haber estado limitada por la cultura psiquiátrica. Como ya hemos mencionado, da la impresión de que Jung apenas tuvo conocimiento sobre los movimientos artísticos del siglo XIX, o para ser más precisos, sobre la historia del arte de Goya en adelante. Por tanto, tuvo menos contacto con esa pintura moderna que se ha caracterizado, hasta cierto punto, por servir al artista como una vía para explorar su vida interior. En este sentido, la pintura compensa la conciencia colectiva de la época, tal y como ocurre en la obra de Goya que pertenece a lo oscuro, tan irracional y emocional que compensó el excesivo racionalismo de la Ilustración y expresó los desastres de las guerras napoleónicas. Hoy, tengo la sensación de que el valor más profundo del arte con-

siste en compensar la unilateralidad de los valores colectivos<sup>7</sup>.

En su ensayo *Picasso*, Jung escribe: «Desde una perspectiva puramente formal, el rasgo fundamental es la fragmentación, que se expresa en las llamadas “líneas de fractura”, es decir, una serie de “fallas psíquicas”—en el sentido geológico de la palabra— que atraviesan toda la pintura» (1966: parágrafo 208)

En estas líneas, Jung parece referirse al cubismo analítico, un movimiento pictórico que revolucionó la historia del arte. Sólo puedo imaginar que la energía creadora necesaria para generar una revolución de tal magnitud debió ponerse en movimiento desde un nivel muy reprimido del inconsciente y encontró su forma de expresión en esas «líneas de fractura» y «fallas» psíquicas de las que Jung hace mención. Históricamente, el cubismo representó la manifestación pictórica de un cisma en la cultura occidental, justo antes de producirse la Primera Guerra Mundial<sup>8</sup>.

Mi propia apreciación del cubismo está relacionada con la teoría de los complejos, uno de los grandes logros de la psicología de este siglo, que Jung desarrolla en la misma época en que Picasso trabaja en el cubismo. La teoría plantea una visión compleja de la naturaleza humana y de la historia, en tanto que se trata de una visión que no puede reducirse a los términos de causa y efecto. En realidad, nuestra primera visión de la gente y del mundo que nos rodean es psicológicamente compleja o, podríamos decir, es cubista. Nuestra primera impresión de una persona, por ejemplo, está surcada por «líneas de fractura» y de «fallas», de manera similar a los analíticos retratos cubistas de Picasso. De igual forma, para comprender

el mundo que nos rodea, recolectamos piezas dispersas, similares a los elementos de esas maravillosas pinturas sintéticas de estilo cubista, donde se reúne una guitarra, una botella de anís, un pedazo de madera, un recorte de periódico o el sugerente título de un poema. Con todo, sigue siendo muy difícil percibir estas pinturas en función de la teoría de los complejos, en la misma medida en que es difícil, incluso para quienes son conocedores del arte, ver las implicaciones psicológicas del cubismo, un movimiento que trastocó todo cuanto se había hecho en arte hasta entonces. La afirmación de Gertrude Stein respecto al cubismo como una creación cultural española ha sido más o menos aceptada. En este sentido, quisiera añadir que la teoría de los complejos es un producto suizo que, a pesar de su difícil comprensión, nos obliga a pensar en términos de complejidades.

Cuando Jung escribe: «Nunca o muy rara vez he tenido un paciente que no haya retrocedido hasta las formas del arte neolítico o se haya recreado con la evocación de orgías dionisiacas» (1966: parágrafo 212), de hecho, estaba describiendo dos tendencias presentes en el arte moderno. Podemos afirmar que las formas del arte neolítico y las orgías dionisiacas han sido fuentes para la obra de varios artistas modernos. William Rubin, en su libro *Primitivism in 20th Century Art* (1988), demuestra la presencia del arte primitivo en el arte moderno. En su ensayo sobre Picasso, las primeras palabras de Rubin son: «En la carrera de ningún otro artista, ha desempeñado el primitivismo un papel tan esencial e históricamente relevante como en la de Picasso» (1988: 241). Picasso fue el precursor, en este siglo, de ese intento de conectarse a través del arte

con el hombre primitivo y la prehistoria. Nuestra época está especialmente marcada por novedosos estudios sobre la evolución del hombre, los cuales nos ayudan a relacionarnos con el pasado primitivo del hombre, con todo cuanto ha existido antes de la historia escrita (que forma un nivel muy oscuro del inconsciente colectivo) y con lo que podríamos denominar nuestra «alma antigua»<sup>9</sup>. En su búsqueda, Picasso retrocedió mucho más allá del arte tribal para conectarse, mediante su arte, con la herencia de Altamira y de Lascaux.

Debemos dar crédito a los muchos pintores que, atendiendo a sus necesidades psíquicas, han convertido su trabajo en un intento desesperado por conectarse con las orgías dionisiacas. Si consideramos que la orgía es un ritual que pertenece a Dionisos, esa tentativa artística debería evaluarse como la reconexión con un ámbito sumamente reprimido por la cristiandad y con aquellos tiempos en que la orgía era un acto emocionalmente sagrado y no la exhibición de feria en que la tradición occidental la ha convertido<sup>10</sup>. Me parece que en un buen número de obras del arte moderno es notorio el esfuerzo por reconectarse con la religiosidad dionisiaca que ha sido reprimida. Sin embargo, mucho de ese impulso no procede de algún lugar del ámbito psicocorporal, emocional de Dionisos, sino que pertenece a lo que la cristiandad, después de San Pablo, conoció como «la carne», es decir, que procede de un punto de vista psicológicamente diferente y, por ello, sólo perdura como una evocación<sup>11</sup>. Probablemente Picasso ha sido el único pintor que emprendió, cómodamente, la aventura de reconectarse con la religiosidad dionisiaca, experimentándola en su propio

«cuerpo» dionisiaco. Sin duda, ha sido también el mejor exponente de lo dionisiaco en la pintura moderna, puesto que Dionisos está presente en casi todos los períodos de su obra artística. Desde esta perspectiva, su arte es testimonio de la pintura entendida como un diálogo interior religioso, como un *religare*, en el que se prescinde de cualquier logro artístico.

Cuando una persona medianamente culta lee a Jung por primera vez, por lo general, siente una inquietud similar a la de Jung enfrentado con las pinturas de Picasso. Este hecho resulta suficientemente obvio, en vista de la falta de referencias a Jung en los estudios actuales de psiquiatría. Asimismo, no se conoce una academia de arte que incluya la obra de Picasso como un modelo. Como consecuencia de la unilateralidad psíquica del hombre moderno, ambos genios parecen navegar en el mismo barco de atracción mutua y de incompreensión; ambos son grandes exponentes del intento de compensar la unilateralidad racionalista de estos siglos. Picasso mismo subraya: «Todo el mundo desea entender el arte, ¿por qué no tratan de comprender el canto de un pájaro?» (Ashton, 1972: 11). Tratar de comprender comprendiendo, es decir, empleando las fuerzas colectivas racionales, es sencillamente una torpeza. De hecho, para llegar a comprender tanto la psicología de Jung como la obra de Picasso, se requiere profundizar continuamente y asumir un grado de conciencia que sólo la comprensión individual podría garantizar. El conjunto de conocimientos acumulados por la cultura occidental sencillamente no es suficiente. Cualquier visión colectiva de estos dos gigantes está condenada al fracaso.



Pablo Picasso, *Las señoritas de Avignon*, 1907

Podemos agregar más respecto a la inquietud de Jung frente a la pintura de Picasso. Desde mi punto de vista, la circunstancia se relaciona con la psicología transalpina. Se trata del punto donde las diferencias psicológicas entre el norte y el sur se presentan como una herida intolerable. Picasso, con su esencia dionisiaca, es un paradigma de esa diferenciación. Y, vistas desde sus propios antecedentes religiosos, para Jung la religiosidad dionisiaca y sus formas de vida son sumamente alienantes. Ahora bien, quisiera acercarme a la actitud psicológica que asumió Jung ante la pintura de Picasso,

teniendo en cuenta algunas *lacunae* que se pueden observar en sus conocimientos sobre historia del arte, así como, en mi opinión, las infranqueables barreras históricas y étnicas. Para los suizos en general, resulta sumamente difícil aceptar y comprender determinados aspectos de la vida y obra de Picasso. Entre el suizo Jung y el andaluz Picasso, ambos genios del siglo XX, se despliega un golfo histórico, cultural y religioso sobre el que difícilmente se puedan tender puentes de comprensión. Por ejemplo, habría sido inconcebible para Jung llegar a apreciar las corridas de toros, una de las fuentes

emocionales de Picasso. Y mucho menos el cuadro quizás más importante del siglo XX: *Las señoritas de Avignon*, obra precubista de Picasso, que presenta cuatro prostitutas en un burdel. Paradójicamente, la prostituta y el burdel, en la lectura de sueños junguianos, tienen significados compensatorios muy fuertes para la psique, ya que pertenecen a lo más reprimido por la historia de Occidente: por la religión, la familia y la sociedad. Si reconocemos esta suerte de limitación transalpina, es posible plantear un acercamiento más productivo que si partimos de la concepción superficial de que todo puede ser comprendido tanto en el campo del arte como en el de la psicología.

No resultó fácil para Jung llevar a cabo un estudio sobre las pinturas de Picasso y, por ello, quizás se ubica en el futuro a medida que desarrolla su exposición: «Respecto al futuro Picasso, no querría arriesgarme haciendo profecías porque su aventura interior es una empresa azarosa, que puede conducir, en cualquier momento, a una paralización o bien a la catastrófica ruptura de la unión de los opuestos» (1966: parágrafo 214).

Pero, la resolución catastrófica no tuvo lugar: Picasso continuó produciendo un arte grandioso hasta que cumplió la edad de noventa y dos años. Jung, si bien fue un gran revolucionario, también fue el heredero de la psiquiatría del siglo XIX. Ruth Padel, en su libro *Whom Gods Destroy*, expone que la idea de que la locura suele estar latente, acechando al individuo, fue un desarrollo novedoso de la medicina que surge al final del siglo XIX (1995: 30). Esta concepción ha dejado una huella perenne en la psiquiatría. Jung no fue inmune a tal concepción, lo cual le acarrió la pérdida de la perspectiva del aquí y ahora. Cuando Jung se concentra en el futuro de Picasso, le abre paso a la psicología prometeica, que se muestra en franca oposición con la actitud dionisiaca del aquí y ahora. Para el psiquiatra, la locura debe ser sometida a tratamiento, mientras que para el artista debe ser convertida en arte. Es una lástima que, incluso hoy en día, no seamos capaces de esta-

blecer esta diferenciación, especialmente del modo en que Platón la planteó en su momento. Sócrates, antes de hacer referencia a las cuatro locuras divinas, afirma: «Hay dos tipos de locura; una que deriva de las enfermedades humanas y otra que se produce cuando los cielos nos liberan de las convenciones establecidas» (1973. Fedro: 265). Es innecesario recordar que tengo interés en ambas clases de locura pero, muy en particular, en la relación que pueda establecerse entre ellas.

#### Perspectiva posjunguiana: leer la imagen

La respuesta que Freud y Jung —ambos pioneros de la psicología moderna— dieron al arte de este siglo, y sus opiniones, influenciaron la crítica y la psicología del arte, pero desembocaron en una visión reductiva. Los psicólogos suelen concentrarse más en el artista que en su obra y los críticos de arte examinan, preferentemente, las influencias externas al artista. Se trata de actitudes producto de la tradición de cada disciplina. Así como la técnica psicoanalítica de la asociación libre se emplea para ver la historia personal del paciente —o el método junguiano de la amplificación<sup>12</sup> se aplica a la historia de la cultura— así se ha producido un movimiento de la psique que la aleja de la imagen y de sus emociones. Esta tendencia en la crítica de arte y en la psicología, y el excesivo intelectualismo que uno percibe, se han exacerbado en nuestro tiempo. Incluso creo que han abierto una brecha tanto en el arte como en la psicología. El arte se hace psíquico —ya se trate de la obra de Leonardo o de Picasso— o bien, para emplear el término de Picasso, el arte «exorciza» los contenidos

inconscientes que son dañinos. En realidad, se trata de que arte y psique no pueden separarse.

Frente a una obra de arte, mi actitud es esperar y observar si se produce una relación vital. Intento «leer» la obra con la misma conciencia con la cual abordo la «lectura» de un sueño, toda vez que ese estado de conciencia mantiene a mi mente libre de teorías e interpretaciones psicológicas. Por ejemplo, si, de hecho, me viene a la mente un enfoque teórico, ello significa que mis valores individuales y mis emociones no están presentes. Significa que estoy fuera de lugar y proclive a proyectar en el sueño o en la obra contenidos inconscientes disfrazados de teorías. Marie-Louise von Franz explica la teoría junguiana sobre la proyección: «Jung definió la proyección como la transferencia inconsciente, incluso imperceptible e involuntaria, de elementos psíquicos subjetivos sobre un objeto exterior» (1980: 3)<sup>13</sup>. Esto significa que la proyección es una función psíquica natural frente a la cual hay que estar muy alerta para hacerla consciente. De manera que, como ocurre con un sueño, mi propósito es leer una pintura como si fuera una imagen y ello constituye un límite para mi imaginación. Creo que una imagen es inconmensurable, inaprensible y misteriosa. No obstante, frente al dibujo en cartón de Leonardo, o bien ante *Las señoritas de Avignon*, de Picasso, siento un tremendo estímulo para la imaginación al mismo tiempo que percibo mis propias limitaciones personales. La imagen ofrece a una pintura su calidad como obra de arte, su fuerza y emoción. La lectura de una imagen en una pintura es, en el mejor de los casos, un acontecimiento y se apoya en un factor subjetivo: la relación emocional con el artista y con su obra.