



ARTÍCULO | ARTIGO | ARTICLE

Fermentario N. 9, Vol. 1 (2015)

ISSN 1688 6151

Instituto de Educación, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,
Universidad de la República. www.fhuce.edu.uy

Faculdade de Educação, UNICAMP. www.fe.unicamp.br

Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien, Sorbonne. www.ceaq-sorbonne.org

ARTE Y MALESTAR CONSTITUTIVO DE LA CULTURA

Lya TOURN

RESUMEN:

Freud y Lacan acordaron un lugar privilegiado al arte y al artista en el pensamiento psicoanalítico. Aunque el genio conserva para el psicoanálisis su carácter enigmático, la articulación del fenómeno artístico con la sublimación, el destino pulsional privilegiado que Freud define para el artista y el investigador, su vinculación con “la Cosa”, por parte de Lacan, constituyen aportes mayores para la comprensión del lugar del arte en el proceso civilizatorio. Freud y Lacan tenían como referencia directa al malestar en la cultura que engendró el nazismo. ¿Qué podemos decir del malestar en la cultura actual, en la que parece dominar la alienación al consumismo, el vértigo de la inmediatez y una violencia no menos desatada que en épocas anteriores? Pensar desde el psicoanálisis la educación en el arte o por el arte se funda en el lugar eminente que éste ocupa entre los “reguladores” del abuso constitutivo de lo humano.

PALABRAS CLAVE:

Psicoanálisis – artista – sublimación – Cosa – catarsis – malestar en la cultura

ART ET MALAISE CONSTITUTIF DE LA CULTURE

Lya TOURN

RÉSUMÉ

Freud et Lacan ont accordé une place privilégiée à l'art et à l'artiste dans la pensée psychanalytique. Même si le génie garde son caractère énigmatique pour la psychanalyse, l'articulation du phénomène artistique avec la sublimation, le destin pulsionnel privilégié défini par Freud pour l'artiste et le chercheur, son lien avec « la Chose » d'après Lacan constituent des apports majeurs pour la compréhension de la place occupée par l'art dans le processus de civilisation. Freud et Lacan avaient comme référence directe le malaise dans la culture qui a engendré le nazisme. Qu'est-ce que nous pouvons dire du malaise dans la culture actuelle, où semble dominer l'aliénation à la consommation, le vertige de l'immédiateté et une violence qui n'est pas moins déchaînée que celle des époques précédentes ? Penser depuis la psychanalyse l'éducation dans l'art ou pour l'art trouve son fondement dans la place éminente occupée par ce dernier parmi les « régulateurs » de l'abus constitutif de l'humain.

MOTS CLÉS

Psychanalyse – artiste – sublimation – Chose – catharsis – malaise dans la culture

Freud consideraba la “ciencia literaria” como una disciplina indispensable para la formación psicoanalítica. Gran lector, su amor por la literatura lo había llevado a cultivar su propio estilo, cuya belleza no fue sin duda ajena al premio Goethe que le

fuera otorgado en 1930. La importancia particular acordada al poeta (*Dichter*¹) en sus textos ha sido señalada frecuentemente por los autores que han estudiado su obra.

Sin embargo, desde sus comienzos, el psicoanálisis reservó un lugar particularmente importante no solamente a la literatura, sino a todas las formas del arte. Y a partir de 1910, el término *artista* (*Künstler*²) aparece en los escritos freudianos con la misma frecuencia que *poeta*.

Como lo subraya Ernest Jones, uno de sus biógrafos más destacados, el creador del psicoanálisis consagró sus vacaciones durante doce años a recorrer los museos italianos para “admirar sus maravillosas arquitecturas y sus colecciones de arte” (Jones, III,1969:466). Pero para convencerse definitivamente de la importancia que tiene el arte en el pensamiento de Freud, alcanza con echar una mirada a la impresionante lista de referencias artísticas que acompaña las ediciones sucesivas de sus escritos y de su prolífica correspondencia.

Si la gran figura de Goethe domina el conjunto, seguido muy de cerca por Shakespeare, Schiller y Heine, las referencias a Leonardo da Vinci o a Miguel Ángel y a sus obras son un ejemplo elocuente del interés apasionado que también despertaban en él la pintura y la escultura: entre los diez escritos que Freud consagra a temas artísticos, *Un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci* y *El Moisés de Miguel Ángel* figuran entre los más importantes.

En cuanto a la música, la presencia notable de referencias a compositores y a sus obras basta para desmentir la afirmación del propio Freud, según la cual él sería casi incapaz de goce musical. Pero además de esto, la profusión de ejemplos, alusiones, metáforas musicales y sonoras que recorren sus textos no puede dejar de resultar significativa para quien los lea con suficiente atención.

Más allá de las reticencias expresadas por Freud con respecto al arte contemporáneo, este importante lugar acordado al arte en el conjunto de sus escritos no sorprende tanto si se piensa que la creación del psicoanálisis tiene lugar en la refinada Viena de 1900.

¹ *Dichter*, en alemán, « poeta, creador literario », viene del verbo *dichten*, que significa « inventar », « crear », « imaginar », « crear ficciones con las palabras », pero también « fantasear ».

² *Künstler*, en alemán, « artista », viene de *Kunst*, « arte », término que designa esencialmente en alemán toda actividad humana tendida hacia un orden. En sus “Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico” (1912), por ejemplo, Freud recomienda por encima de todo al analista el “cumplir su tarea conformándose lo más posible a las reglas del arte” („so *kunstgerecht als möglich zu vollziehen*“) (Freud, 1912: 381).

Es imposible olvidar que a comienzos del siglo XX, una concentración excepcional de talentos convierte a Viena en el escenario de una extraordinaria eclosión creativa que alcanza todos los dominios del pensamiento y el arte.

Con el movimiento de la Secesión, la arquitectura y las artes plásticas vienesas conocen una de sus evoluciones más notables. Bajo la divisa del escritor Ludwig Hevesi – “*A cada tiempo su arte y al arte su libertad*” – inscrita en el frente del edificio de la Secesión, las obras de Gustav Klimt, Egon Schiele, Koloman Moser y Oskar Kokoschka marcan de manera definitiva la historia de la pintura moderna. Mientras que, una vez que Anton Bruckner y Gustav Mahler hubieron explorado los límites de la tonalidad con sus composiciones monumentales, la Segunda escuela de Viena, fundada por Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern, asombra al mundo con la creación de la “música atonal” y abre las puertas al “dodecafonismo”.

Parece oportuno recordar, sin embargo, que la sociedad austríaca de la época se muestra mayoritariamente hostil a todas estas avanzadas artísticas e intelectuales, que suscitan los más feroces ataques.

No olvidemos que, según una expresión atribuida corrientemente a Francisco Ferdinando de Austria, tanto las obras del escritor Arturo Schnitzler, como las pinturas de Klimt y de Schiele, entre otras, son calificadas de „*Schweinerei!*”, “porquerías”, por la mayor parte de la sociedad vienesa contemporánea. Y que Schiele, acusado de haber divulgado “dibujos inmorales”, pasará tres semanas en la cárcel, durante las cuales, siguiendo la decisión del tribunal, la hermosa acuarela que motivara el “escándalo” será destruida.

Evidentemente, también el psicoanálisis es objeto de escándalo para la hipócrita sociedad vienesa que lo ve nacer y su autor, acusado de “pansexualismo”, cuando no de obsesión sexual, es ridiculizado y rechazado por parte de muchos de sus contemporáneos.

En esto, ni el arte de Viena en 1900, ni el surgimiento del psicoanálisis desmienten el destino que reserva a menudo el orden establecido a aquellas creaciones que, gracias a su genialidad, ponen en peligro creencias protectoras, consideradas por la mayoría como “la verdad”.

Freud, el artista y el niño

Freud vinculaba íntimamente la aptitud para la realización artística con la capacidad de sublimación de cada sujeto. Pero la naturaleza del don, del talento, del genio

artístico conservó siempre para él el carácter de un enigma, inaccesible desde el psicoanálisis. Sin embargo, la personalidad del artista nunca dejó de atraerlo poderosamente, y pese a su constante aspiración a construir la teoría psicoanalítica con el rigor que le imponía su formación científica, la fineza de la sensibilidad de aquel le parecía particularmente apta para aprehender o adivinar procesos inconscientes que pasaban desapercibidos para la mayoría de los otros humanos. Es precisamente a esto que se refiere cuando, aludiendo a las palabras que Shakespeare pone en boca de Hamlet, escribe que los poetas son aliados valiosísimos del psicoanálisis “cuyo testimonio ha de estimarse en mucho, pues suelen saber una multitud de cosas entre cielo y tierra con cuya existencia ni sueña nuestra sabiduría académica”³ (Freud,1907:33). Por eso, cuando juzga que las herramientas psicoanalíticas son insuficientes o aún demasiado imprecisas para pensar o explicar lo observado en la clínica, elige decir: “diríjense a los poetas” (Freud, 1933:145).

Al descubrir la novela *La Gradiva*⁴ de Jensen, poco después de la publicación, en 1900, de *La interpretación de los sueños*, su obra fundadora, y enterarse a través de un intercambio epistolar con el autor que éste no solamente no ha leído su obra sino que además, ignora por completo todo lo concerniente al psicoanálisis, Freud parece fascinado. La verosimilitud de los sueños de esta ficción literaria, enteramente inventados por Jensen, y la justeza de la interpretación que de ellos hace el autor lo impresionan y confirman su visión sobre los dones del poeta.

El poeta, escribe en el artículo que le inspira la novela, “dirige su atención a lo inconsciente desde su propia alma (*Seele*), está al acecho de sus posibilidades de desarrollo y en vez de reprimirlas mediante una crítica consciente, les permite la expresión artística”. Según Freud, de este modo, el poeta puede averiguar desde si mismo lo que los psicoanalistas averiguan desde otras personas: “las leyes a las que obedece la actividad del inconsciente”. Pero, añade Freud, “él no tiene necesidad de enunciarlas, ni aún de reconocerlas con claridad, ya que, gracias a la tolerancia de

³ Freud alude aquí a las palabras que Hamlet dice a Horacio: “*There are more things in heaven and earth, Horatio / Than are dreams in your philosophy.*”, *Hamlet*, acto I, escena 5.

⁴ El título completo de la novela de W. Jensen publicada en 1903 es *Gradiva: una fantasía pompeyana*.

su inteligencia, ellas se encuentran encarnadas en sus creaciones” (Freud, 1907:76)⁵.

En un pasaje agregado en 1909 a *La interpretación de los sueños*, es a las palabras de Schiller – uno de sus pensadores y poetas preferidos – en una carta escrita por éste en diciembre de 1788, que Freud recurre para confirmar lo que precede:

“No parece bueno, y hasta parece perjudicial para la obra de creación del alma, que el entendimiento juzgue con tanto rigor, en el umbral de las puertas mismas, por así decirlo, las ideas que afluyen. [...] Según me parece, en una cabeza creadora, el entendimiento, al contrario, ha retirado la guardia de las puertas; las ideas se precipitan *pêle-mêle*⁶ y es solamente entonces que aquel puede abarcar con su mirada y juzgar ese gran amontonamiento. Ustedes, señores críticos, sea cual sea el nombre que se den, tienen vergüenza o miedo de la locura momentánea, pasajera, que se encuentra en todos los grandes creadores y cuya mayor o menor duración distingue al artista pensante del soñante” (Freud, 1900: 107).

Pero es en el niño, y más particularmente en el juego, la actividad “más amada y más intensa” de aquel, que Freud propone buscar las primeras huellas de la actividad poética, en otro artículo redactado el mismo año que el que le inspira *La Gradiva*. “Acaso podríamos decir: todo niño que juega se comporta como un poeta, ya que crea su propio mundo, o, mejor dicho, transfiere las cosas de su mundo en un nuevo orden de su agrado”, escribe (Freud, 1908: 214).

Sin embargo, al examinar las numerosas reflexiones de Freud a propósito de la proximidad existente entre el niño y el artista, la mención, en 1925, del “niño *que pervive apenas modificado en el artista*”⁷ (Freud, 1925: 296) nos sorprende por lo que supone de cambio de perspectiva. Ya no se trata aquí del niño-artista, sino de un artista-niño...

¿Cómo interpretar esto?

⁵ La traducción de todos los textos de Freud que figuran en el artículo está hecha a partir de la edición en alemán y es de mi autoría.

⁶ “En desorden”. En francés en el texto.

⁷ Los subrayados en el texto del artículo, salvo indicación contraria, son de mi autoría.

Al referirse al niño “que pervive *apenas modificado*” en el artista, Freud busca poner el acento en la capacidad excepcional – el enigmático don, precisamente – por la que este último logra utilizar, sublimadas en su arte, las poderosas pulsiones eróticas infantiles que, en él, no han sucumbido a la represión...

El hombre faustiano

El concepto de *pulsión* fue forjado por Freud a partir de la palabra alemana *Trieb*, tomada del lenguaje corriente, que significa “fuerza”, “impulsión”, “empuje” y se distingue de *Instinkt*, “instinto”.

A pesar del lugar central que ocupa este concepto en la teoría psicoanalítica, Freud no duda de calificar a las pulsiones de “seres míticos, grandiosos en su indeterminación”. “La doctrina de las pulsiones es, por así decirlo, nuestra mitología”, escribe en 1932. “En nuestro trabajo, no podemos prescindir de ellas ni un instante, y sin embargo, nunca estamos seguros de poderlas ver con suficiente precisión.” (Freud, 1932: 101). En el aparato conceptual freudiano y, podríamos decir, psicoanalítico, la hipótesis pulsional tiene, pues, el carácter de una necesidad lógica. Según Freud, la fuerza pulsional, cuya intensidad varía con cada sujeto, demuestra ser particularmente poderosa en el artista, quien la utiliza para alimentar su pasión creativa. Quizás encontremos en Miguel Ángel la encarnación más elocuente del poder que esta fuerza puede alcanzar en la vida y en la obra de un artista.

Pero el artista no es el único capaz de poner esta “chispa divina”, “*primo motore* de todo lo que hace el hombre”, al servicio de su pasión: él comparte este “destino pulsional” con el investigador (*Forscher*) (Freud, 1910: 141).

El genio incomparable de Leonardo da Vinci, que parece alimentar con la misma intensidad su vocación de artista y su vocación de investigador, no podía entonces dejar de despertar un vivo interés en Freud, quien le dedica, en 1910, su famoso libro *Un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci*.

Para definir el carácter de Leonardo, Freud toma allí como punto de partida una cita de éste, que sería “su profesión de fe y la clave de su ser”: “*Nada se puede amar u odiar sin antes conocer*”. Y a partir de ésta, concluye: “Sus afectos estaban domados, sometidos a la pulsión de investigar [...]”. Leonardo “había transformado la pasión en deseo de saber; se consagró a la investigación con la tenacidad, la constancia, la capacidad de profundizar que derivan de la pasión [...]. Y agrega, un

poco más lejos: “Por el carácter insaciable e infatigable de su empuje a la investigación, se ha llamado a Leonardo *el Fausto italiano*” (Freud, 1910: 141-142).

Es sabida la importancia del lugar que ocupa Goethe – y entre sus obras, el *Fausto* – en el pensamiento de Freud, para quien aquel encarnaba a la vez la figura del gran hombre, del artista y del pensador.

Por eso, no sorprende encontrar las palabras de Mefistófeles en el pasaje de *Más allá del principio de placer* (1920) en que Freud caracteriza la fuerza que impulsa en el humano la búsqueda incesante de satisfacción pulsional:

“La pulsión reprimida, escribe, no renuncia jamás a intentar de obtener su plena satisfacción, que consistiría en la repetición de una vivencia primaria de satisfacción; todas las formaciones substitutivas y reactivas y todas las sublimaciones *no alcanzan para suprimir su tensión acuciante* y, de la diferencia entre el placer de satisfacción efectivamente hallado y el exigido, resulta el factor pulsante que [...], según las palabras del poeta, “indómito, empuja siempre hacia adelante” (Mefistófeles en *Fausto* I, Gabinete de estudio, escena 4) (Freud, 1920: 44).

Una simple lectura del *Fausto* – cuyo protagonista personifica al genio incapaz de tolerar los límites que su condición humana impone a su pasión de saber – permite comprender sin dificultad que Freud haya encontrado en esta obra el ejemplo más elocuente de la pulsión de investigación “superpoderosa” (*überstarke Trieb*) e “indomable” en acción. Al mismo tiempo, la lectura de *Fausto* hace difícil poner en duda que, al menos en cierta medida, estas poderosas pulsiones fueran las mismas que, *sublimadas*, alimentaran la pasión de saber y la creatividad tanto de Goethe como del propio Freud.

En varios pasajes de sus escritos, Freud enumera los “beneficios secundarios” – reconocimiento, admiración, prestigio, fama, agradecimiento y aún amor por parte de sus semejantes... – que permiten a veces al artista (o al investigador), gracias a sus dones y a su capacidad de sublimación, escapar de la alienación neurótica que acecha a la mayoría de los humanos. Estos beneficios secundarios, nos dice Freud, pueden ayudar a tolerar la condición humana, pero no pueden apaciguar la “tensión pulsante”. Ellos no suprimen, pues, la *falta* de la que brota el deseo.

El sujeto y la falta

El interés de Lacan por todas las formas del arte, su pasión por los cuadros y por los libros, su cultura literaria y la importancia acordada al artista, a la creación artística, al fenómeno artístico, al objeto artístico en su elaboración teórica no necesitan ser demostrados. Fue muy próximo, en su juventud, del movimiento surrealista, cuya influencia perduró, más allá de sus discrepancias posteriores, en muchos de los desarrollos conceptuales con los que enriqueció al pensamiento psicoanalítico.

Su pasión de investigar, de la que los seminarios que dicta en París durante veinticinco años son quizás el mejor testimonio, el esfuerzo infatigable que pone hasta la muerte en intentar llevar más lejos la claridad de la conceptualización, de la formulación, de la comprensión y de la transmisión del psicoanálisis no dejan dudas en cuanto a la intensidad “faustiana” de la fuerza pulsional que los alimenta.

Y sin embargo...

“No soy suficientemente poeta” (“*je ne suis pas assez poète*”⁸), decía Lacan en su seminario del 17 de mayo de 1977⁹, poniendo el acento en el “carácter poético” de la verdad, aquella que se revela en la interpretación “justa”, y viendo en esto un motivo de insatisfacción con los límites de su propia técnica. No cabe duda que Lacan evocaba, además, de este modo, el lugar que Freud acordaba al don del poeta en sus escritos.

Toda la enseñanza de Lacan insiste en la condición “faltante”, imposible de ser colmada del sujeto, en su “falta de ser” (*manque à être*) estructural de la que brota el deseo. Apoyándose en los planteos de Freud desde el “Proyecto de Psicología” e inspirándose en los desarrollos de Heidegger, ahonda la noción freudiana de “la cosa” (*das Ding*) y la pone en confrontación dialéctica con su concepto de *objeto a* – el “objeto causa de deseo”.

Recordemos brevemente que en la elaboración teórica de la noción de “la cosa”, Freud toma como punto de partida la observación del niño muy pequeño, aún inmerso en el estado de dependencia total, que él llama “desamparo” (*Hilflosigkeit*). La experiencia inaugural de percepción de un *semejante* (*Nebenmensch*), dice

⁸ “Poâte” es la deformación de la palabra “poète”, poeta, que Lacan toma del poeta Robert Desnos.

⁹ Se trata de la sesión del 17 de mayo de 1977, formando parte del seminario inédito *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, dictado en París en los años 1976-1977.

Freud, confronta al *infans*¹⁰ a elementos que son para él “nuevos e incomparables”, como, por ejemplo, aquellos que provienen de la percepción del rostro del otro, en la medida en que él no ha tenido aún acceso a la imagen especular del suyo propio. Y, al mismo tiempo, lo confronta a otros elementos como, por ejemplo, la percepción de las manos del otro, que sí puede vincular con recuerdos de percepciones de su propio cuerpo. De este modo, la experiencia inaugural de la percepción del semejante se divide en dos componentes: uno, que toma la forma de “la cosa” (*das Ding*) y que permanece por siempre “inasimilable” (*unassimilierbaren*), “incomparable” (*unvergleichbar*), “sin par” (*disparat*) y otro que, al ser reconducido por el *infans* a una información del cuerpo propio – al ser *comparado* –, puede ser *comprendido* – *asimilado*. “Sobre el semejante, resume Freud, aprende, pues, el ser humano a discernir.” (S. Freud, 1895, 426; 457).

En su lectura de Freud, Lacan subraya que es justamente este elemento inasimilable, este « Otro absoluto », aislado originariamente por el *infans* como extraño a su naturaleza, lo que el sujeto se esforzará por siempre, en vano, de recuperar (J. Lacan, 1959 : 64-65)¹¹. Así, puesta en el lugar de objeto inaugural *supuestamente* perdido, “la cosa” inicia, a través de una cadena de objetos que se substituyen unos a otros (encontramos aquí la función del *objeto a*), la carrera interminable en busca de la satisfacción pulsional.

En su seminario sobre *La ética del psicoanálisis* (1986), Lacan profundiza la relación de la Cosa con la sublimación en el fenómeno artístico. Se trata “de comprender mejor, dice en su seminario del 20 de enero de 1960, lo que sucede [...] con una formación colectiva [...] que se llama arte, con respecto a la Cosa, y como nos comportamos en el plano de la sublimación”.

En la medida en que lo específico de la sublimación es proporcionar una satisfacción pulsional que se aparta de la meta “inicial” o “natural” de la pulsión, ella revela la naturaleza propia de esta última; vale decir que, *contrariamente al instinto*, la pulsión “tiene que ver con *das Ding* como tal, con la Cosa, *en tanto ésta se distingue del objeto*”. La sublimación, entonces, “eleva un objeto a la dignidad de la Cosa”.

Para ilustrar “lo que es inventar un objeto [de arte] en una función especial, que la sociedad puede estimar, valorizar y aprobar”, Lacan utiliza el ejemplo tomado por

¹⁰ *Infans*, del latín, *in*, prefijo negativo, y *fans*, presente de *for*, hablar, significa « el que aún no habla ».

¹¹ La traducción de todos los textos de Lacan que figuran en el artículo está hecha a partir de la edición en francés y es de mi autoría.

Heidegger de “la función artística probablemente más primitiva”, la del alfarero creando la jarra. “Si se considera la jarra [...] como un objeto hecho para representar *la existencia del vacío en el centro de lo real que se llama la Cosa*, este vacío [...] se presenta [...] como nada.” Y concluye: “Esa Cosa, de la que todas las formas creadas por el hombre pertenecen al registro de la sublimación, será siempre representada por un vacío, precisamente porque no puede ser representada por otra cosa – o más exactamente, no puede sino ser representada por otra cosa” (Lacan, 1960:133,135,144-146,155).

A partir de la falta, nos dice Lacan, el artista “eleva el objeto a la dignidad de la Cosa” creando la obra de arte en torno al vacío.

Educación artística, educación por el arte

Se han subrayado a menudo las virtudes catárticas del arte en la formación del sujeto, apoyándose en la afirmación de Aristóteles en su *Poética* según la cual, al representar la piedad y el miedo, la tragedia realiza una purificación (catarsis) de este tipo de pasiones. Es Racine quien, entre los autores clásicos, retoma con más fidelidad esta idea aristotélica, diciendo que al excitar la piedad y el terror, “la tragedia purga y atenúa ese tipo de pasiones, es decir que provocando esas pasiones, ella les quita lo que tienen de excesivo y de vicioso y las lleva a un estado moderado y conforme a la razón” (Cassin, 2004: 214)¹².

Por otra parte, el “método catártico”, antecedente “prehistórico” del psicoanálisis elaborado por Breuer y Freud a partir de sus investigaciones de los fenómenos histéricos, consistía en tratar al paciente por medio de la catarsis, utilizando la hipnosis. En él se postulaba que la puesta en palabras del trauma psíquico, acompañada de la descarga del afecto reprimido, conduciría a la curación de los síntomas.

Más allá del psicoanálisis, estas ideas persisten e intervienen en la argumentación que destaca la importancia formativa del arte. Pero si bien la dimensión catártica constituye un aspecto innegable de la experiencia artística, ésta no es el único ni el más importante de los argumentos a favor de su presencia en la educación.

En 1930, analizando el malestar constitutivo de la cultura, Freud recuerda que aún cuando el goce procurado por el arte no alcanza para lograr sustraerse a las

¹² Yo traduzco.

necesidades de la vida, éste proporciona a *aquel cuya sensibilidad se lo permite* un placer y un consuelo incomparables. Aún cuando la “dulce narcosis en la que nos sumerge el arte no sea suficientemente fuerte como para hacernos olvidar una miseria real”, escribe, quienes son “sensibles a la influencia del arte, nunca lo estimarán suficientemente en tanto fuente de placer y consuelo en la vida.” (Freud, 1930: 439).

Sabemos que *todo* proceso civilizatorio – el “trabajo de cultura” (*Kulturarbeit*), como lo llamaba Freud – exige de cada uno la renuncia temprana a la satisfacción directa de las pulsiones eróticas infantiles, con el fin de poner la energía de éstas al servicio de la obra colectiva de civilización. Se trata, pues, ante todo, de renunciar precisamente a la satisfacción de las pulsiones que, en el hombre que calificáramos en párrafos anteriores de “faustiano”, revelan ser las más intensas e “indomeñables”. El instrumento principal para alcanzar esta renuncia temprana es lo que llamamos educación.

Pero ¿cómo alcanzar esta meta civilizatoria legítima evitando, a la vez, suficientemente, la esterilización que condena a la mayoría de los hombres a un destino neurótico? ¿Cómo obtener la renuncia pulsional necesaria afinando, al mismo tiempo, la sensibilidad que permite a cada uno el acceso a la fuente de placer sublimada? ¿Y cómo preservar igualmente la chispa creadora indomable de aquellos cuyas pulsiones « superpoderosas » podrían llegar a brindar a esta misma civilización sus más altas realizaciones?

Freud se refería al malestar en la cultura que atravesó dos guerras mundiales y generó el nazismo, que también atravesó Lacan... ¿Qué podríamos decir del malestar en la cultura *actual*, en la que parece dominar la alienación en el consumismo, el vértigo de la inmediatez y una violencia no menos desatada que en las épocas anteriores?

Parece siempre útil y necesario reflexionar, desde Freud y Lacan, más allá de los efectos de las modas, al lugar que ocupa el arte en la educación como formando parte de las alternativas posibles a la sofocación de las pulsiones, tanto como a su descarga desatada, y a sus consecuencias...

La utilidad y la necesidad de la educación en el arte o por el arte parecen ante todo fundadas por el lugar eminente que el arte ocupa entre los mecanismos “imposibles” – tales como el derecho, la política, la diplomacia, la educación... en un plano

colectivo, o el psicoanálisis, en un plano individual – que intentan regular el abuso constitutivo de lo humano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cassin, B., Lichtenstein, J., Thamer, E, (2004), “Catharsis”. En *Vocabulaire européen des philosophes*, sous la direction de Barbara Cassin, Paris, Éditions du Seuil/ Dictionnaires Le Robert, 2004.
- Freud, S. (1895), *Entwurf einer Psychologie*, *Gesammelte Werke*, Nachtragsband, Fischer Taschenbuch Verlag, Franckfurt, 1999. (*Proyecto de psicología*, Amorrortu editores, vol. I)
- Freud, S. (1900), *Die Traumdeutung*, *Gesammelte Werke II/III*, Fischer Taschenbuch Verlag, Franckfurt, 1999. (*La interpretación de los sueños (primera parte)*, Amorrortu editores, vol. IV)
- Freud, S. (1907), „*Der Wahn und die Träume in W. Jensens « Gradiva »*“, *Gesammelte Werke VII*, Fischer Taschenbuch Verlag, Franckfurt, 1999. (“El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen”, Amorrortu editores, vol. IX)
- Freud, S. (1908), *Der Dichter und das Phantasieren*, *Gesammelte Werke VII*, Fischer Taschenbuch Verlag, Franckfurt, 1999. (“El creador literario y el fantaseo”, Amorrortu editores, vol. IX)
- Freud, S. (1910), *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, *Gesammelte Werke VIII*, Fischer Taschenbuch Verlag, Franckfurt, 1999. (“Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, Amorrortu editores, vol. XI)
- Freud, S. (1912), *Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung*, *Gesammelte Werke VIII*, Fischer Taschenbuch Verlag, Franckfurt, 1999.

- (“Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico”, Amorrortu editores, vol. XII)
- Freud, S. (1920), *Jenseits des Lustprinzips*, *Gesammelte Werke* XIII, Fischer Taschenbuch Verlag, Franckfurt, 1999. (“Más allá del principio de placer”, Amorrortu editores, vol. XVIII)
- Freud, S. (1925), *Geleitwort zu Verwahrloste Jugend*, *Gesammelte Werke* XIV, Fischer Taschenbuch Verlag, Franckfurt, 1999. (“Prólogo a August Aichhorn, *Verwahrloste Jugend*”, Amorrortu editores, vol. XIX)
- Freud, S. (1930), *Das Unbehagen in der Kultur*, *Gesammelte Werke* XIV, Fischer Taschenbuch Verlag, Franckfurt, 1999. (“El malestar en la cultura”, Amorrortu editores, vol. XXI)
- Freud, S. (1932-1936), *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse / XXXIII Vorlesung*, *Gesammelte Werke* XV, Fischer Taschenbuch Verlag, Franckfurt, 1999. (*Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*, Amorrortu editores, vol. XXII)
- Jones, E. *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, 3 tomos, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.
- Lacan, J. (1959-1960) *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, Éditions du Seuil, Paris, 1986.

Lya TOURN es doctora en psicopatología fundamental y psicoanálisis (Universidad París VII, Francia). Fue durante más de 20 años psicoanalista en París. Autor de numerosos artículos en revistas especializadas y publicaciones colectivas, publicó los libros *Chemin de l'exil. Vers une identité ouverte*, París, Editions Campagne Première, 2003 y *La psychanalyse dans les règles de l'art*, París, Seuil, 2009.

Miembro titular de la *Société de psychanalyse freudienne* (SPF), París, Francia
tourn.lya@gmail.com