

AULA CULTURAL

Luka Brajnović*

Literatura y neurosis

Introducción

Desde los primeros brotes de la imaginación y del pensamiento griegos, entre la multitud de leyendas míticas se contaba una sobre Filoctetes, recordada por Homero y llevada a la escena de la tragedia clásica por Sófocles. La referida leyenda nos cuenta que el héroe griego fue abandonado en la isla desierta de Lemnos por sus compatriotas y compañeros, porque su llaga, abierta en su carne por la mordedura de una serpiente, expe-
lía un olor insoportablemente desagradable. Pero cuando cayó muerto Aquiles y cuando el vate Heleno condicionó la toma de Troya con la incorporación de Filoctetes a las filas griegas, Diomedes, Ulises y Neoptolemo se fueron a Lemnos para persuadir al héroe solitario e injustamente apartado de los demás guerreros para que volviera a la lucha, pues poseía un arco infalible, capaz de garantizar la victoria sobre los troyanos.

Varios críticos de arte¹ de los últimos tiempos —defendiendo o combatiendo la hipótesis de la “neurosis creativa”— han introducido la figura de Filoctetes en la ensayística literaria como símbolo de la relación entre la enfermedad psíquica (la herida) y la potencia creadora del artista (el arco infalible). Así se introdujo en la literatura crítica la conjunción del fenómeno patológico y de la originalidad artística del autor. No obstante, la leyenda griega no une inseparablemente la herida y el arco. Lo hace la “leyenda” moderna confundiendo lo patológico con la inspiración y el acto creador.

La “gens irritable”

Ya en la antigüedad se decía del poeta que “está loco” si no se le comparaba con los dioses, filósofos o

magos. Pero la expresión “está loco” era tan sólo un modo de afirmar que la psiquis del artista actuaba de distinta manera que la de una persona principalmente receptora. Sólo en casos contados y objetivamente demostrables —como eran, por ejemplo, algunos episodios de la vida del poeta romano Tito Lucrecio Caro (96-53 a. de C.) o de la biografía del escritor renacentista Torcuato Tasso (1544-1595)— esta expresión se refería a la salud anímica del hombre-poeta. Dejando a un lado estas excepciones, siempre se decía que el poeta pertenecía a una “raza supersensible” o a la *gens irritable*, y desde Platón se pensó que el proceso de la imaginación inspirada y activada en el trabajo creativo era algo parecido a un trance de locura. Pero con ello no se pretendía afirmar que el poeta era realmente víctima de una verdadera enfermedad psíquica o mental. Tampoco lo pensó la Edad Media o el Renacimiento, épocas en las que el artista fue considerado como un hombre excepcional, “divino”, aunque a veces peligroso y por ello apartado de la trivialidad de lo cotidiano. Los valores poéticos en estas épocas fueron protegidos de la vulgaridad, del comercio y de la política, aunque la poesía no siempre fue considerada como algo beneficioso para la sociedad. Los siglos XVII y XVIII consideraban a los artistas como elegidos entre los hombres cuyos talentos se multiplicaban por la cuesta arriba de la creación que se imaginaba exactamente al lado opuesto de la ignorancia o la oscuridad psíquica. La medida fue la moral como antes lo fue la religiosidad en el sentido integral. En ningún caso se identificaba al escritor —ni siquiera en los ejemplos de obras torpes u obscenas— con un ser débil y enfermizo, carente de una voluntad viril o de la luminosidad de la inteligencia.

Pero desde la aparición del movimiento romántico el problema de la salud psíquica del artista empezó a atraer la atención de nuestra cultura occidental considerando al poeta como a un hombre frágil, extraño, introvertido, rebelde, iracundo y “herido”. Al principio del siglo XIX (el cual, entre otras cosas, se caracterizó por el desarrollo de una psicología más elaborada científicamente y por unas ideas más concretas y más estrictas de la normalidad psíquica y emocional), aque-

* Director del Instituto de Artes Liberales. Universidad de Navarra.

¹ Algunas de estas obras se mencionan en este ensayo. Pero, además, muchos críticos de arte suelen buscar en los traumas y supuestas obsesiones inconscientes del autor la razón primordial de sus obras.

lla afirmación —la de que el poeta “está loco”— obtenía un significado más definido y, como se decía entonces, más científicamente exacto. Esa opinión era tan extendida que el escritor inglés Charles Lamb (1775-1834) —que conocía el efecto de la locura cuidando personalmente en el manicomio de Hoxton a su hermana Mary Ann, también escritora— se sintió obligado a atacar duramente² la convicción divulgada según la cual la imaginación activa, plasmada en las obras artísticas, se identificaba con tal o cual tipo de la patología mental. Unos 80 años más tarde, cuando la idea “artista-enfermo-mental” se generalizó por amplios sectores “culturales” de Europa y América, Bernard Shaw (1856-1950) defendió con el mismo ardor “la salud del arte”³, como lo hizo anteriormente Lamb. Pero sus argumentos, para la mayoría de los lectores críticos, no fueron muy convincentes, ya que el mismo Shaw pertenecía —en opinión de ellos— a la “estirpe privilegiada de los locos”, como lo decía uno de sus críticos. Recientemente, la conjunción arte-psicopatología no la han aceptado tan sólo los que no captan lo artístico de una obra, sino también los que presumen de ser espíritus cocreativos y entusiastas de lo excepcional y extraordinario del arte totalmente original. Precisamente estos últimos insisten frecuentemente en la idea de que el artista es, en realidad, un enfermo mental, y que su poder de “decir la verdad audazmente, así como la conciben” reside en su supuesto desequilibrio psíquico, propio —dicen— de todos los grandes genios. Entre otros un filósofo como Heidegger afirmaba textualmente, hablando de la locura clínicamente confirmada de Friedrich Hölderlin (1770-1843): “En aquel momento (el de enloquecer) el poeta llegó probablemente a su destino”, como si la oscuridad mental fuese la exaltación máxima de la genialidad creadora del hombre.

“Metereopatía” y degeneración

Por una u otra razón —no importa cuál de ellas— esta concepción sobre el genio creador artístico se convirtió en uno de los pensamientos habituales y característicos de la época moderna y contemporánea. La culpa de que esto fuera así la tuvieron tanto los críticos que valoraron el arte con criterios totalmente extraartísticos, como aquellos autores que se consideraban a sí mismos más maduros para un manicomio que para una convivencia libre en la sociedad.

La idea de que el genio es una forma teratológica de la mente humana procede del psiquiatra positivista Cesare Lombroso (1836-1909) que en su obra *El genio y la locura*⁴ defendió la tesis de la similitud entre la patología del demente y la fisiología del hombre genial. Para Lombroso una buena parte de los espíritus creativos —poetas, compositores, pintores, etc.— eran “metereó-

patas”, sometidos a los factores climáticos y ambientales, como unos esquizofrénicos de comportamiento cambiante, pendiente de la excesiva concentración o el agotamiento sensibles. Radicalizando esta postura, el periodista-escritor Max Nordau, seudónimo del judío húngaro Max Simon Sudfeld (1848-1923), trataba a todos los autores de fin del siglo como obscenos, neuróticos y psicópatas⁵ que, perdiendo la facultad autocrítica, encontraban la expansión de los fondos oscuros de sus vivencias íntimas en las obras del arte. Tanto las teorías de Lombroso como las de Nordau se extendieron rápidamente y fueron aceptadas por ciertos sectores culturales europeos, iniciándose de esta manera —aunque sin un propósito definido de hacerlo— una especie de crítica psicoanalítica de los autores que en sus obras reunían situaciones, ideas y visiones más o menos extrañas para los espíritus prácticos, para los “sanos” según el patrón preestablecido o, simplemente, para los que redujeron la fantasía al grado de alucinaciones y la inspiración a los estados enfermizos. Por más que algunos aspectos de la crítica han podido considerarse aceptables (referente a determinadas obras), la casualidad aplicada por estos teóricos fue tan sólo posible, pero nunca demostrada.

Lo mismo puede decirse de la teoría de Sigmund Freud (1856-1939) en lo que se refiere al tratamiento de “las raíces del arte” y de la “génesis de las más altas creaciones”. No obstante, Freud influyó directa o indirectamente en los psicoanalistas posteriores y en los críticos literarios. Al principio de nuestro siglo se reconoció casi generalmente que el psicoanálisis tiene cosas importantes que decir sobre el arte y sus autores. Así pensó el propio Freud y, sin embargo, al empezar a tratar este tema, formuló una serie de afirmaciones accidentales que le llevaron directamente al error. No niego que Freud tuviera, si se quiere, brillantes ocurrencias sobre unas obras concretas a las que aplicaba, de una manera compleja, el elemento de mito. Pero por más brillantes que fuesen, eran tan sólo ocurrencias: con sus presupuestos preestablecidos no demostró, por ejemplo —por más explicaciones que intentara dar—, nuestro interés por las tragedias, un interés remitido al *sparagma* del pensamiento griego⁶, ni que los “complejos” de Leonardo da Vinci fueran la causa de su abandono de la pintura y de su entusiasmo por las investigaciones científicas. Tampoco logró explicar su teoría de las llamadas “satisfacciones de sustitución” que “los espíritus creativos buscan en los sufrimientos autoprovocados” para huir de la realidad. Como en otras ocasiones, Freud formuló unas “leyes” y luego procuró ajustar a ellas unos fenómenos o unas biografías sosteniendo en todos los casos su teoría general: “Los procesos psíquicos —decía— son en sí mismos inconscientes y los procesos conscientes no son más que actos aislados o fracciones de la vida anímica total. Determinados impulsos instintivos, que únicamente pueden ser calificados como sexuales, desempeñan... un papel en la causación de las enfermedades nerviosas y psíquicas y, además, coadyuvan... a la génesis de las más altas creaciones del espíritu humano”⁷. Es verdad, que de vez en cuando reconocía la fragilidad de sus propios presupuestos analíticos hablando, por ejemplo, de la “neutralidad del pensamiento artístico” y afirmando que toda su investigación sobre el subconsciente se la debía “a los maestros de la literatura”, es decir, a algo que no se apoyaba únicamente en la realidad (pues difícilmente sería arte), sino también en la fantasía, en la inspiración, en la cultura, etc.

² Vid. “Sobre la salud de un verdadero genio”.

³ Esta idea se encuentra en varios escritos de Shaw, especialmente en *La quintaesencia del ibsenismo* y en *El perfecto wagneriano*.

⁴ *Genio y follia*, Milán, 1864.

⁵ *Entartung* (Degeneración), Viena, 1894.

⁶ Το σπάρραγμα, fragmento, cadáver despedazado.

⁷ Vid. *Introducción al psicoanálisis*, Obras completas II, Madrid, 1948.

El esquema de Filoctetes

La consideración del arte como objeto de estudio psicoanalítico en el sentido freudiano de la palabra partía de la suposición de que el contenido de una obra artística era neurótica por no encontrarse su autor en relación concreta con la realidad. Esta teoría puede que tenga su razón de ser en unos casos concretos, aunque de manera alguna demuestra que la enfermedad sea la fuente de la creación artística. Aunque Freud llegó a hablar de las "formaciones intercambiables" entre la salud y la enfermedad psíquica⁸ el psicoanálisis freudiano insistió en la neurosis como fuente de creación. Así, por ejemplo, Saul Rosenzweig, estudiando "el caso de Henry James" (1843-1916), defendió la idea sobre la relación causal entre la anormalidad y la fuerza creadora, aunque reconociendo que la neurosis es uno de los modos de tratar una realidad oculta, incómoda y desagradable provocada por la propia enfermedad⁹. En opinión de Rosenzweig, la biografía de James "descubre la conformidad con el esquema de Filoctetes" comprobando que las "infelices fuentes del genio jamesiano se identificaban con su fuerza creadora"¹⁰. Haciendo uso de lo que destacaron todos los biógrafos de Henry James (una lesión como consecuencia de un accidente), este psicoanalista literario consideró al novelista norteamericano como un hombre "predestinado por su naturaleza y por su situación familiar para poseer ciertas características psíquicas y emocionales que se encuentran en sus obras. Al padre de Henry James le amputaron una pierna y el hijo, por querer identificarse con su padre, aceptó la consecuencia de un accidente casual. Esta aceptación fue el punto de partida y la fuente permanente para su talento. Tal es la explicación de Saul Rosenzweig.

Aun admitiendo esta hipótesis como algo posible, con ello no se explica de ninguna manera que la lesión y la inspiración, la mutilación física y la fuerza creativa sean "intercausadas", sino sencillamente que el hombre es indivisible, propicio a las interinfluencias de sus facultades, posibles de dominar únicamente con el ejercicio de las virtudes tanto humanas como morales. Esto también quiere decir que no podemos negar la capacidad creativa de un autor a causa de su posible enfermedad o mutilación. Dostoievsky fue un epiléptico, pero sus obras le han colocado en la cumbre de la literatura rusa del siglo XIX. No obstante, no todos los epilépticos deben ser en potencia buenos escritores. También Van Gogh fue un esquizofrénico y, a la vez, un pintor genial, pero esta coincidencia no significa que todos los que se cortan una oreja deben ser pintores geniales.

⁸ "Yo no creo —llegó a decir el propio Freud— que la salud y la enfermedad, lo normal y lo neurótico se diferencian uno de otro. Hoy en día sabemos que los síntomas neuróticos tienen formaciones intercambiables para ciertos actos represivos hasta los que hay que llegar durante nuestro desarrollo desde la niñez hasta la madurez y que todos experimentamos tales formaciones, aunque sólo la cantidad, la intensidad y la distribución de estas formaciones intercambiables pueden determinar la noción justificada de la enfermedad...". Esta advertencia no es más que una forma de decir que todo hombre más o menos maduro es en potencia un enfermo, y que la semilla de ello se encuentra en su pasado.

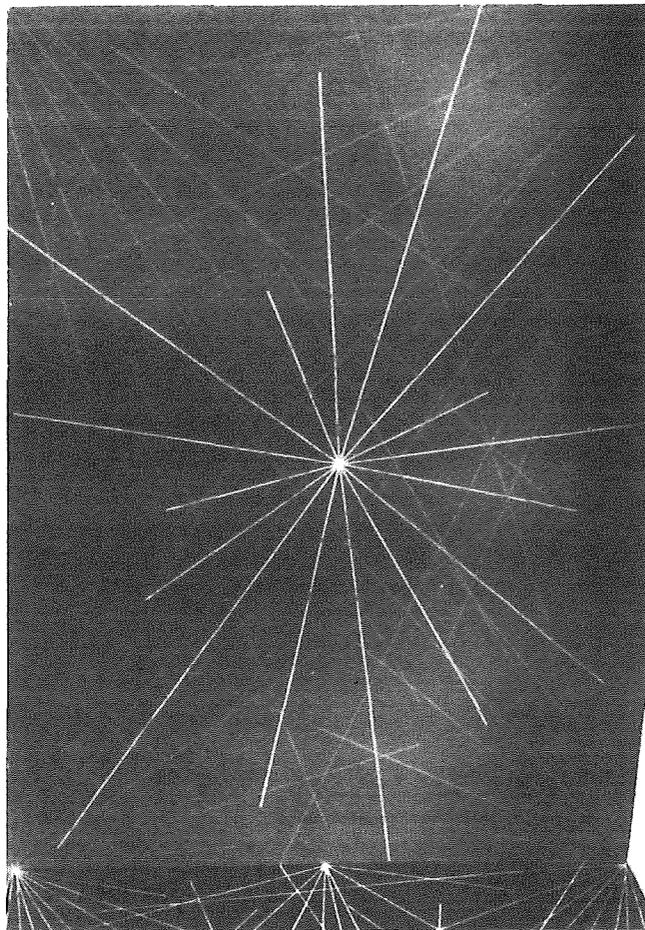
⁹ Dr. Saul Rosenzweig, *El espíritu de Henry James*, Character and Personality, New York, 1943.

¹⁰ *Loc. cit.*

Es otra cosa considerar el sufrimiento como uno de los focos de la creación artística tratándose de hombres dotados de verdaderos talentos.

Desde muy antiguo se creía que el dolor y el sacrificio estaban unidos a la fuerza del espíritu. Pienso que la verdad no está lejos, sobre todo cuando del dolor y del sacrificio se sabe no sólo configurar sino también vivir la alegría de ir creando.

Pero cuando el dolor conduce a la tristeza y a la desesperación, al odio y a la destrucción (que es lo opuesto a la creación), entonces más que de la fuerza del espíritu hay que hablar de la rendición a lo irracional en el hombre, a las pasiones y a la egolatría.



El testimonio del sufrimiento

En la creencia sobre la unión del sufrimiento y de la fuerza creativa en sentido artístico existen dos distintas aunque parecidas ideas. Según una hay en la persona un fondo de fuerza que se exterioriza mediante unas facultades y que —en el caso de que esta exteriorización natural sea impedida— aumenta la sensibilidad de otra facultad. Así se suele explicar el por qué el tacto de los ciegos se refuerza no tanto por el deseo de acomodarse a su situación, como por la distribución "mecánica" de las fuerzas. Según la otra idea, sobre la unión del sufri-

miento y la fuerza todo depende de la educación para soportar el dolor. En este sentido se suele evocar el sufrimiento ritual al que se somete a los jóvenes de algunas tribus africanas para "pasar a la edad madura". No es raro encontrar en las obras literarias un testimonio parecido de la madurez y del saber en las afirmaciones expresas directa o indirectamente: "Yo soy ese hombre, yo he sufrido, yo he conocido el dolor".

Sin duda alguna estas dos ideas tienen algo que ver con la verdad referente a la fuerza psíquica y emocional. El sufrimiento como cualquier otra vivencia anímica es una experiencia. Lo es también la compensación natural del sacrificio de una facultad según lo de *quid pro quo* del dolor o del sufrimiento. El hombre no es capaz de hacer y de ser todo al mismo tiempo: sufrir y no sufrir, ser bueno y malvado. Para no ir más lejos, el arte, por ejemplo, exige abandonar o, por lo menos, reducir otras actividades profesionales, otros tipos creativos y hasta una serie de comodidades para que un autor corresponda plenamente a su vocación y para que multiplique sus talentos. A su vez, también existe cierta realidad en la afirmación de que la persona humana posee un fondo de energía que ejerce presiones más fuertes sobre aquellas exteriorizaciones que se manifiestan como más libres y más auténticas. Todo esto justifica —en cierto sentido— la opinión de que lo que llamamos neurosis en la literatura puede ser una de las fuentes del saber psíquico. Algunos neuróticos, por ser más agudos que los hombres normales al tratar algunos puntos concretos de su propia vivencia, pueden ver algunas partes de la realidad mejor y las pueden captar más hondamente. Más aún, la expresión de un aspecto neurótico o psicopatológico de la realidad concreta, posiblemente, puede resultar mucho más fuerte en la exteriorización de estos autores ensimismados y sufridos que en el caso de un hombre sano.

No obstante, diciendo todo ello, todavía es un error —pienso— buscar la raíz de la fuerza creadora en la neurosis. Hay dos observaciones posibles al tratarse de la idea de que el talento activo nace del dolor y del sufrimiento neurótico: la primera se refiere a la unidad aparente del artista y su obra como un único objeto de la explicación psicoanalítica; la segunda pretende descubrir el significado verdadero de la fuerza creadora en la esencia misma de un talento artístico.

A nadie se le oculta que una buena parte de la literatura moderna y contemporánea trata mucho más de los complejos patológicos de sus personajes que de las virtudes y de la bondad de los hombres. La razón de este fenómeno se encuentra en el hecho de que los escritores prefieren tratar los psiquismos desordenados que la armonía de una vivencia ordenada. Y es así, porque el desorden tiene miles de rostros y el orden sólo uno. Hasta en los casos en que no dan un diagnóstico real de sus propias inclinaciones o problemas y cuando no describen los "síntomas", hacen uso de la fantasía que nunca nace de la nada, sino de alguna forma de la experiencia. La naturaleza misma del trabajo literario sobreentiende la inspiración que el escritor —a lo largo de su trabajo— puede revestir de distintas maneras y dar el relieve a unos elementos elegidos conscientemente. No obstante, este tipo de camuflaje no es lo mismo que la ocultación o la mentira. A veces, mientras el escritor se esfuerza por alejar su obra de lo personal y subjetivo suele acercarse más al contenido exacto de su inspiración.

Apelar a la neurosis o a la esquizofrenia del artista para valorar su capacidad creativa puede indicarnos algo referente al contenido de su obra y de las razones

según las cuales emplea su inspiración y su talento. Pero no nos dice nada de la fuente de su genio (si de un genio se trata) y no establece una relación entre el talento y la neurosis. Y si nos fijamos mejor en estos dos elementos distintos entre sí, vemos que no existe una relación causal entre ellos. La única relación —en mi opinión— puede ser ésta: que un escritor neurótico es capaz de emplear su estado de salud psíquica para crear una obra. Formando o expresando sus fantasías y sus dolencias interiores crea algo inexistente en la vida común, si realmente posee el talento adecuado y fructífero. "El motivo del error (el de condicionar la creación literaria con la neurosis) —dice Charles Lamb en su ensayo *Sobre la salud de un verdadero genio*— consiste en el hecho de que los hombres, encontrando en el énfasis de la más alta poética un estado de exaltación con la que no pueden hacer paralelismo alguno con su propia experiencia, hablan de un estado de sueños y fiebres del poeta. Pero el verdadero poeta sueña despierto. El no es asumido por su tema, sino que tiene el poder sobre la inspiración a la que da forma..."

Unos casos concretos

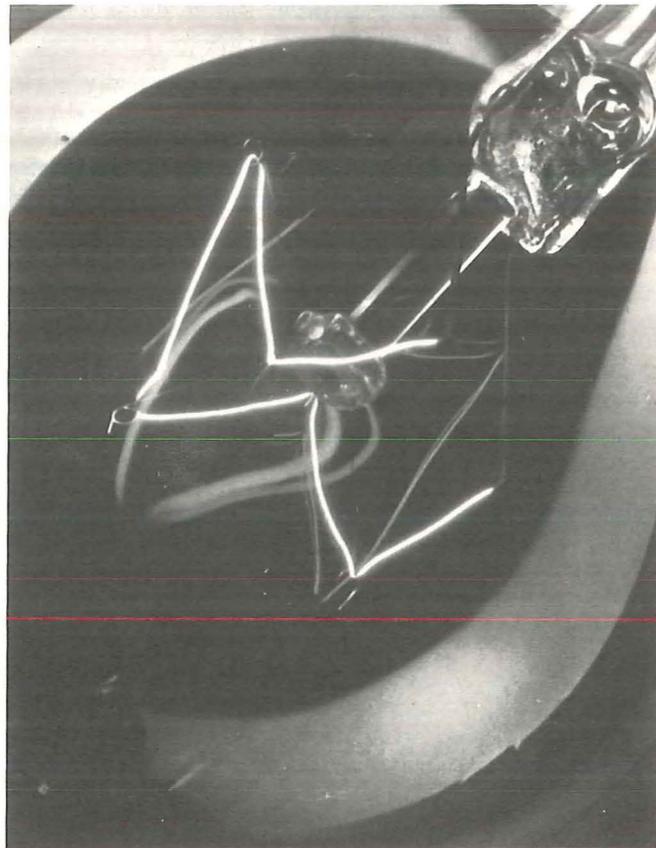
Pese a todo lo dicho sería como cerrar los ojos ante los casos evidentes si pretendiésemos negar la neurosis o la esquizofrenia de toda una serie de autores famosos. Algunos lo eran realmente. Otros fingían serlo. Cuando Marcel Proust (1871-1922) se cierra en su despacho encorchado para separarse totalmente del mundo exterior, no hace más que entregarse a su natural timidez en la que no encuentra otra cosa que su propia vivencia, sus reminiscencias, sus recuerdos del tiempo perdido y los frutos e imágenes de su memoria. Cuando Franz Kafka (1833-1924) choca con la incomunicabilidad o con el desprecio social —real o imaginario— no hace más que remover un complejo psíquico que le ha dominado siempre a causa de su naturaleza introvertida, en la que encontró la supuesta incompreensión e indiferencia de la gente, que le llevó a la angustia y a la desesperación. Cuando August Strindberg (1848-1912) escribe su *Diario oculto* o su *Infierno*, registra, en realidad, sus discusiones mentales bajo el efecto de la culminación esquizofrénica que Karl Jaspers (1883-1969) denominó "el complejo de Strindberg en su época infernal". Algo parecido se puede decir de ciertos pasajes de la novelística de Fedor Dostoievsky —sobre todo en *Crimen y castigo*— escritos bajo la tensión de la angustia provocada por las exigencias poco humanas de sus acreedores. Y así podemos seguir nombrando toda una lista de autores que han reflejado algunos matices o algunos estados objetivamente enfermizos en sus obras literarias. No obstante nunca podríamos demostrar que estas obras nacieron de la locura o que sus autores fueron realmente enfermos mentales o crónicamente neuróticos, como lo pretenden los partidarios del "esquema de Filoctetes". Ni siquiera en el caso de Johann Ch. F. Hölderlin que, tras una vida de obsesionada amistad con los dioses, con las alturas de las montañas y la luminosidad de los valles, pasó largos años sumergido en una cerrada niebla de su mente. Entonces —como dejó escrito— su única alegría era la idea "que todos los lugares sagrados fueron reunidos en un solo punto y que la luz filosófica se aumentaba alrededor de mi ventana". Aunque

en los momentos de la *lucida intervala* Hölderlin escribió sus *Últimos himnos* con un lenguaje hermético que densificó aún más la oscuridad de su espíritu, su creación literaria había entrado ya en la silenciosa soledad en la que todas las luces, y por supuesto las luces creativas, se encontraban apagadas.

Por otro lado, desde el Romanticismo hasta nuestros días, toda una procesión de autores literarios se empeñó en presentarse a sí misma como poseída por la locura o por una extremada hipocondría. Stendhal (1783-1842), por ejemplo, insistía en que escucharan sus confesiones públicas de odio hacia su padre y del "complejo de Edipo" que —decía— causó sus primeros sufrimientos¹¹. Strindberg solía visitar —durante su estancia en París— el cementerio de Montparnasse donde recogía en una botella el aire de las tumbas, que contenían —aseguraba— "el olor verdoso de los muertos", para hacer experimentos y ver si añadiendo, bajo el microscopio, un poco de oxígeno puro, podría despertar a los muertos. El mismo tenía enloquecer y constantemente visitaba a los médicos especialistas que le examinaban y le mandaban luego a casa sin poder encontrar en él síntoma alguno de locura¹². Algo parecido, aunque en sentido inverso, sucedía con Emile Zola (1840-1902) que, "en interés de la ciencia", se sometió a la investigación de quince psiquiatras. Y no tenía inconveniente alguno en aceptar con orgullo el diagnóstico de estos médicos que afirmaban de que su talento tenía su fuente en los elementos neuróticos de su temperamento. Charles Baudelaire (1821-1867), Arthur Rimbaud (1854-1891) o Paul-Marie Verlaine (1844-1896) afirmaban que encontraron el valor y la fuerza creativa en su enfermedad y el dolor físico y psíquico. Wystan Hugh Auden (1907-1973) se dirigía en sus poemas a su "herida" con el lenguaje de un enamorado, agradeciéndola por el don de agudeza mental con la que enriqueció su talento. En algunos casos este mito de la "locura" del poeta, de la "herida", de la "timidez de un gato maltratado", del perseguido o incomprendido, etc., ha proporcionado al escritor unos privilegios de extravagancia y de fama de "no conformista". En otros casos —o en estos mismos, como afirmaba Thomas Mann (1875-1955) en sus "cartas"— la neurosis del artista era tan sólo una máscara que representaba al adolescente inexperto como a un "enfermo" y que luego en la madurez se solía convertir en una fisonomía de fuerzas creadoras. De esta manera se invirtieron los valores. Para este tipo de artistas eran "locos" los hábitos normales y sanos de las personas y de la sociedad, mientras los trastornos psíquicos y la enfermedad o "herida" aparecían como la salud del genio, aunque fuera sólo para contradecir a la tradición, a la moralidad y a la lógica habitual.

El proceso de la creatividad

Queriéndolo o no, todos hemos caído de algún modo en esta trampa. Unos, porque —en ciertos casos— no comprendían como un hombre normal podría tener vivencias o imaginaciones pervertidas, obscenas o claramente maléficas. Otros, porque sinceramente pensa-



ban que la neurosis, la hipocondría y los estados patológicos realmente eran las fuentes principales de la creación artística, de esa creatividad comprendida como el poder de producir una obra literaria. La reciente historia nos muestra casos de escritores que se drogaban o emborrachaban para poder "descubrir su subconsciente" y penetrar en la densa niebla de lo irracional o, como se solía decir (y aún se dice), para poder liberarse de las limitaciones de la razón.

En mi opinión, tanto una postura como la otra son equivocadas, si las dos pretenden apoyarse esencialmente en la psicopatología. Porque, si la neurosis es la fuente principal de la creación artística, ¿cómo se manifiesta la totalidad interior de una obra que, entre otras cosas, abarca el esfuerzo creador, la manera expresiva y el estilo que —como decía Goethe¹³— "descansa sobre el más profundo fundamento del conocimiento, sobre la esencia de las cosas, si somos capaces de reconocerlo en las formas evidentes", puesto que el estilo se encuentra por encima de la imitación (*Nachahmung*) objetiva y de la manera (*Manier*) subjetiva. Esto no quiere decir que la obra artística deba depender totalmente del estilo ni que el estilo deba ser sometido a unas normas dictadas desde fuera (como en el caso del realismo socialista) o que el arte tenga que ser tan racional que no pueda reflejar, en su conjunto, unas vivencias ocultas, excepcionales, sumergidas en el fondo más oscuro del ser humano o en las alturas más luminosas de su alma. Sostengo mi tesis, dicha en otro lugar¹⁴, de que

¹¹ Vid. *Vida de Henri Brulard*.

¹² Gunnar Brandell en su artículo *Der moderne Strindberg*, revista "Merkur", n.º 1, 1964.

¹³ *Einfache Nachahmung, Manier, Stil*, artículo publicado a la vuelta de su viaje a Italia en 1788.

¹⁴ Vid. *Grandes figuras de la literatura universal y otros ensayos*, Pamplona, 1973.

el acto creador humano surge de la experiencia,

es decir, de "una vivencia interior que abarca una inmensa gama de impresiones, de efectos psicológicos, de suposiciones e imaginaciones, desde un borroso pensamiento iniciado en algún momento (y nunca terminado) hasta una construcción más o menos perfecta de la imaginación, intuición o, simplemente, fantasía".

El acto creador es independiente del razonamiento lógico y sistemático del hombre o de un análisis puramente racional.

No obstante, el conducto, la exteriorización de lo irracional del arte se desarrolla mediante un trabajo inteligente que necesariamente hace uso de los procedimientos y de las formas artísticas, por más originales que sean. Es falso suponer que este hecho limita la libertad —como se suele oír entre los "snobs"— ya que la eliminación de la inteligencia y de la voluntad sería lo mismo que suprimir el propio contenido de la libertad humana, y por supuesto, de la libertad de creación.

Por lo tanto el sueño, el llamado subconsciente o una vivencia que se mueve muy por debajo de la superficie iluminada por la razón, también puede ser el punto de partida de una creación artística. Pero no puede ser la única fuente

—sobre todo no en su estado primitivo, por así decirlo—
porque si lo fuera, el arte se reduciría a algo completamente accidental

(como la "pintura" de un mono)

perdiendo de esta manera su característica de creación

(acto intencional y realizado)

sin la que, en el mejor de los casos, puede ser una casualidad pero no arte.

Con todo ello no niego —sería contradecir a los hechos— que hayan existido y existan autores neuróticos y traumatizados y que, desde luego, haya obras neuróticas y enfermizas. Lo que intento es separar este hecho de la obra artística como tal y, sobre todo, de la fuente creativa del hombre. La herida de Filoctetes no fue la causa de la potencia de su arco y tampoco de la fuerza con la que sólo él pudo disparar flechas infalibles. Una vez separados estos dos elementos (uno accidental, la herida; y otro indispensable, la fuerza y el arco), comprenderemos fácilmente que el olor insoponible de las lesiones que se encuentran en algunas obras presentadas y tratadas como artísticas no es la propiedad de la flecha infalible de la creatividad y de la inspiración. Las saetas disparadas por Filoctetes alcanzaban siempre el objetivo propuesto y fueron lanzadas por la necesidad y por el dolor. Pero no transportaban su pus maloliente. Actualmente es necesario tener en cuenta esta imagen, porque en muchos casos cualquier olor y podredumbre se compara o identifica con la tensión vigorosa del arco de la fuerza creadora del arte. La herida —¡no su olor!— y su dolor pueden ser la fuente de la inspiración, pero la inspiración en sí misma no puede ser una mutilación moral, comunicativa o estética, sino una invitación a la cocreación artística.

Publicado en la revista NUESTRO TIEMPO, n.º 263.