

Amable Arias en la vanguardia vasca

(Amable Arias in the Basque forefront)

Guimón, José

Manuel Allende 19-bis. 48010 Bilbao

BIBLID [0212-7016 (2002), 47: 1; 63-78]

Amable Arias, sufrió a los 9 años un grave accidente que provocó una fractura de la pelvis que le produciría diversos trastornos a lo largo de su existencia. Trasladado a los 15 años con su familia a San Sebastián, llegó a ser un personaje notable del mundo artístico de esa ciudad. En el presente trabajo se intenta ilustrar la relación entre sus producciones plásticas y literarias con algunos avatares de su existencia, como la constelación edípica, la emigración, sus depresiones y el compromiso con la vanguardia y la política vascas de la generación de la postguerra. También se aborda la relación de su producción artística con sus alteraciones corporales. En ese sentido, se intenta finalmente hacer un paralelismo con la gran pintora mejicana Frida Kahlo.

Palabras Clave: Frida Kahlo. Amable Arias. Corporalidad. Psicoanálisis del arte.

Amable Ariasek, 9 urte zituela, istripu larri bat izan zuen, pelbisa hautsi zuen eta horrek hainbat arazo eragin zizkion bizitza osoan zehar. Handik, 15 urte zituelarik, Donostiara joan zen familiarekin eta pertsonaia nabarmena izatera iritsi zen hiri horretako arte munduan. Azterlan honetan, bere produkzio plastiko eta literarioen eta haren existentziaren gorabehera batzuen -konstelazio edipikoa, emigrazioa, depresioak eta gerra ondoko euskal abangoardia eta politikarekiko konpromisoa- arteko harremanak argitzen saiatzen gara. Era berean, arte produkzioaren eta gorputz aldakuntzen arteko harremanari ekiten diogu gero. Ildo horretatik, azkenik Frida Kahlrekiko paralelismoa egiten saiatzen gara.

Giltza-hitzak: Frida Kahlo. Amable Arias. Gorpuztasuna. Artearen psikoanalisisa.

Amable Arias fut victime d'un grave accident à l'âge de 9 ans qui lui provoqua une fracture du bassin dont il souffrit tout au long de son existence. Il déménagea avec sa famille à Saint-Sébastien où il se distingua dans le monde artistique. Dans ce travail on tente d'illustrer la relation entre ses productions plastiques et littéraires avec quelques événements fâcheux de son existence, comme la constellation oedipienne, l'émigration, ses dépressions et le compromis avec l'avant-garde et la politique basque de la génération de l'après-guerre. On aborde également la relation de sa production artistique avec ses modifications corporelles. Dans ce sens, on tente finalement de faire un parallélisme avec la grande peintre mexicaine Frida Kahlo.

Mots clés: Frida Kahlo. Amable Arias. Corporalité. Psychanalyse de l'art.

Freud abrió los caminos de una Psicología para estudiar muy distintos aspectos de la producción artística y numerosos psicoanalistas publicaron posteriormente trabajos sobre el proceso creativo, la relación de la Literatura con la teoría psicoanalítica, los vínculos entre la neurosis de los autores y sus trabajos, la conexión entre Arte y salud mental, el paralelismo entre mitos populares y motivos inconscientes, la reconstrucción analítica de un texto literario etc. (Guimón, 1993). En el presente trabajo pretendo realizar algunos comentarios psicológicos sobre la obra y la vida del pintor vasco Amable Arias, estudiada esta última en la excelente tesis de Carmen Alonso-Pimentel (Alonso-Pimentel, 1997).

Nacido en la región del Bierzo en 1927, Amable Arias, sufrió a los 9 años un grave accidente que provocó una fractura de la pelvis que le produciría diversos trastornos a lo largo de sus 57 años de existencia. Trasladado a los 15 años con su familia a San Sebastián, llegó a ser un personaje notable del mundo artístico de esa ciudad. Intentaré ilustrar, en un primer apartado, la relación entre sus producciones plásticas y literarias con algunos avatares de su existencia, como la constelación edípica, la emigración, sus depresiones y el compromiso con la vanguardia y la política de la generación de la postguerra. En un segundo apartado, comentaré más extensamente la relación de su producción artística con sus alteraciones corporales, intentando hacer un paralelismo con las que presentó la gran pintora mejicana Frida Kahlo, cuya biografía tiene, como se verá, numerosos puntos en común con la de nuestro artista.

1. APUNTE PSICOBIOGRÁFICO

1.1. La constelación edípica

Amable nació en 1927 en Bembibre, en la región del Bierzo. Su abuelo paterno fue guardia civil y la familia de la madre eran campesinos acomodados. No había en estas familias ninguna relación con el Arte. Pilar, la madre, se casó con el padre, José, hijo único de los dueños de la posada del pueblo. De orientación política de derechas, José tomó el partido de Franco durante la guerra civil Española, e inscribió a Amable en la asociación infantil de falangistas.

Muy pronto, el matrimonio se reveló un fracaso, y José mantenía a una amante con la aceptación sumisa de su esposa debido a las convenciones religiosas de la época.

Amable describió a su madre como una mujer de “*una blandura un tanto tonta*” (Alonso Pimentel, pag 181, n.3.). Se preguntaba si fue responsable de la forma de comportarse respecto a su padre: «*Creo que puede ser el ambiente el que la formó, pero en sí creo es en lo más íntimo juguete de unas causas producidas en su mayoría por el esposo. Con un marido regular nada más, hubiera sido feliz y la gran esposa de tipo medio. Pero indudablemente mi padre, hombre*

vulgarísimo, sin sus vicios que le hubieran hecho un aceptable marido, no merecía más. Paso pues por alto a mi madre, esclava de una situación». En realidad Amable sería, en cualquier caso, durante toda su vida muy dependiente de esta mujer a la que desvaloriza como “insuficiente”.

Consideró como el principal culpable de sus males a su padre, que abandonó a su madre *“en esa edad tan crítica en una mujer 45 años (...) hombre cobarde, egoísta, cruel. Cobarde en aparentar indiferencia e importancia con respecto a las demás personas (...)”*. En varias ocasiones manifiesta hacia él una intensa hostilidad: *“Te hago pues responsable de todo y lo tomo y lo tengo en cuenta para el día oportuno. Y no sólo te maldigo y reniego de ti, sino que como mal que existe tengo el deber de destruirlo»* (Alonso Pimentel, Pág. 181 n.3.). En una carta que le escribe en 1979 detalla con desgarror los agravios que le achaca: *«Dadas las consecuencias que ha producido mi padre socialmente y dentro de la propia familia, como intento de asesinato de su propio padre Juan Arias, mi abuelo, empujándolo a las vías del tren. Posteriormente en San Sebastián le robó todo el capital con engaño, para finalmente prohibir llamar al médico cuando mi abuelo tuvo un ataque por la noche, a consecuencia del cual murió, siendo yo el testigo aún adolescente. A mi madre la tuvo varias horas desnuda con una pistola al pecho, una Browning 9 corto, para hacerla firmar la donación de su capital a lo que mi madre se resistió: la pegó la maltrató y la persiguió con un cuchillo en esta misma casa siendo yo testigo enfermo e impotente en una hamaca. Y después la abandonó, yéndose a vivir a Barcelona. En cuanto a mí basta con decir que mi situación física se la debo a él, además de haberme robado el capital de mi tía abuela Asunción de la Huerta. Dejo expresada esta nota sangrienta como explicación del rechazo absoluto que siento hacia una persona de quien me avergüenzo de tener como padre”*.

A propósito de esta negativa imagen del padre que tenía Amable, es de señalar que entre los sujetos creadores se da con mayor frecuencia que en la población general el antecedente de la pérdida de uno de los progenitores en edad precoz (Haynal, 1987) y que en la vida de numerosos artistas se ha señalado la ausencia relativa de los padres. Así, por no citar sino dos ejemplos sobre los que me he interesado (Guimón 1994, 1996), el padre de Oscar Wilde fue un brillante oftalmólogo, donjuan, padre de numerosos hijos naturales, involucrado en un escandaloso juicio por la supuesta violación de una de sus pacientes y que no prestó gran atención a sus hijos. El de Arthur Rimbaud fue un militar aventurero y alcohólico, que abandonó a su mujer y a sus hijos cuando Arturo tenía 5 años, lo que, como comenta Mijolla (1975, 1981), marcó la personalidad del poeta (Guimón, 1994).

1.2. Accidente, depresión y la vocación artística

Amable era buen alumno en el colegio, y pronto empezó a dibujar y a interesarse por los dibujos animados para niños. Su padre le obligaba a memorizar las lecciones bajo la amenaza de correctivos, que en general evitaba gracias a su buena memoria.

En 1936, Amable tuvo un grave accidente jugando con un vagón de tren en la estación, lo que le provocó una fractura de la pelvis con un desgarramiento interno del uréter. Varios fracasos quirúrgicos se sucedieron y fue sometido a 14 operaciones con interminables estancias en hospitales hasta la edad de 14 años. Como consecuencia de estas intervenciones, tuvo una fístula reincidente que le provocó una enfermedad irreversible del riñón, así como una grave dificultad al andar, lo que le obligó a llevar muletas toda su vida. En el segundo apartado de este artículo comentaremos la importancia decisiva que esta grave agresión corporal tuvo en el psiquismo y en la creatividad de Amable.

1.3. La emigración

En 1942, su padre fue trasladado a San Sebastián, y la familia se instaló en esa ciudad. A lo largo de las primeras semanas, Amable se vio obligado a un descanso prolongado, y se sintió de nuevo deprimido, consciente de su aislamiento en una ciudad que le era extraña: *«mi estado de ánimo era tenazmente triste. Tenía la sensibilidad que se tiene sólo cuando se es muy joven y se ha pasado macerado y solo mucho tiempo. Mi estado de ánimo me es imposible expresarlo, sólo diré que estaba tan bloqueado que mis sentimientos quedaban dentro»* Los días transcurrían en la cama o, a lo sumo en una hamaca que su madre colocaba en la amplia terraza oriental al sur: *«Era un mundo cerrado, sin amigos ni posibilidad de tenerlos»* (Alonso Pimentel, Pág. 19)

A las dificultades económicas de la familia Arias, se añadieron las infidelidades del padre que maltrataba a su mujer. En 1948, el padre fue trasladado a Barcelona donde se instaló con su amante arreglando una separación “amistosa” con su mujer. Amable debió, sin embargo, testificar en 1949 durante un juicio por maltrato.

1.4. Con la Vanguardia Vasca

La madre, con grandes esfuerzos económicos, compró antibióticos para curar a Amable, quien mejoró notablemente y empezó a poder salir de su casa. Comenzó a frecuentar como alumno la academia del pintor Ascensio Martiarena, cuyas enseñanzas seguiría hasta 1952.

Consciente de su preparación precaria, decidió frecuentar de manera sistemática la Biblioteca Municipal de San Sebastián para intentar compensar su falta de cultura leyendo con voracidad. Recibió también algunas lecciones de mecanografía. Mientras tanto, su vida erótico-afectiva era casi inexistente: *“Con 33 años todavía no me he acostado con ninguna mujer. No he tenido para un peine, aunque siempre he pensado que cuando lo tenga no tendré pelo. Yo creo que mi dolor es hijo de la imperfección de los hombres. Mi dolor fue enviado por la injusticia de los hombres. Mi dolor es por la injusticia de la sociedad”*. (Alonso Pimentel, Pág. 193 No 19)

Empezó a tener relaciones con pintores de San Sebastián, tales como Rafael Ruiz Balerdi, Sistiaga y Miguel Ángel Álvarez e hizo una primera exposición en 1958. Frecuentaba el ambiente de “*la gauche divine*” de San Sebastián, aunque manteniendo siempre un “aislamiento salvaje”. Fue nombrado Presidente de la Asociación de Artistas de Guipúzcoa en 1961, rol que ejerció durante dos años. Seguidamente, participó muy activamente en la vida cultural de la ciudad, desencadenando algunos escándalos artísticos con el deseo de “*épater les bourgeois*”.

Seguidamente expuso en diferentes galerías de Madrid, y se orientó hacia el Arte abstracto. La pintura abstracta de Arias se alejaba de la del célebre grupo español “El Paso”, más sombría y dramática, que parecía tomar sus orígenes en Goya. Para Amable, esa pintura negra disfrazaba cierto oportunismo: «*por que ya no se sabe si se hace porque es más «cara» o porque a fuerza de vender «tragedia» tragedizamos la tragedia*» (Alonso Pimentel, Pág. 87).

En 1965, Chillida le facilitó una exposición en la galería Maeght de París, y esto supuso el apogeo de sus esperanzas en la pintura. La exposición transcurrió sin pena ni gloria, y sus expectativas de darse a conocer en el extranjero se frustraron.

Entre 1966 y 1970, Arias y Sistiaga promovieron la llamada “escuela vasca de pintura” y el Grupo Gaur, compuestos por los pintores Ruiz Balerdi, Sistiaga, Zumeta y Amable, y por los escultores Basterretxea, Oteiza, Chillida y Mendiburu que organizaron la primera exposición en abril de 1966. Los clásicos conflictos entre los artistas hicieron que, después de una corta vida, la escuela vasca de pintura desapareciera, aunque el grupo Gaur duró cierto tiempo antes de desintegrarse.

1.5. Depresión y estabilidad amorosa

Durante estos años, conoció a las hermanas Rizo; primero a Pili, con la que entabló amistad, luego a Carmen de la que se enamoró, y finalmente a Maru quien sería su definitivo amor. Después de la ruptura con Carmen, sufrió una seria depresión con frecuentes ideas de suicidio.

Para comprender tal respuesta quizás desproporcionada a ese desencanto amoroso, conviene recordar que Amable había ya presentado depresiones y que las fantasías de suicidio estaban ya presentes desde su adolescencia, tal y como lo ilustra un dibujo de esa época. En efecto, el porqué algunos sujetos resisten determinadas agresiones traumáticas y no otras se explica porque la experiencia traumática puede actuar como una pantalla sobre la que se proyectan conflictos y defensas anteriores.

Desde Melanie Klein, se subraya en Psicoanálisis la relación entre creatividad y deseos de reparación, propios de los duelos originados por pérdidas afectivas. Fue Hanna Segal, sin embargo, quien mejor desarrolló esa teoría señalando, además, que el auditorio de una tragedia clásica “*se identifica con el autor mientras éste último está enfrentando y expresando su depresión*”; eje-

cuta así un trabajo muy similar al duelo, recreando un mundo armonioso que es proyectado en la obra de Arte. Siguiendo estas concepciones, Grinberg llegó a afirmar que *“toda labor de creación o sublimación toma como base específica la elaboración de fantasías depresivas tendiente a restaurar y recrear el objeto perdido, que se ha sentido destruido”* y que representa a los objetos más tempranos, los padres. Grinberg, sin embargo, señala que, cuando las personas que sufren las pérdidas tienen un Yo débil e inmaduro, cualquier frustración o fracaso puede determinar actitudes masoquistas extremas, impidiendo el trabajo de reparación (y la consiguiente creatividad) y condenando al paciente prácticamente a una paralización de sus actividades sanas o normales. Tal sería el caso de Arias, quien estuvo dos años sin poder pintar, como propuse que debió ocurrirle a Oscar Wilde quien dejó prácticamente de escribir tras el duelo por su separación de Alfred Douglas (Guimón, 1993).

Así, Amable, hasta 1970, no pintó nada. Por otra parte, en medio de la tirantez entre los partidarios de Chillida y de Oteiza, él se sintió abandonado de todos. En 1970, encontró un estudio en la parte vieja de San Sebastián y, sobre todo, conoció a Maru Rizo con la cual vivió un amor tranquilo, que permitió la reemergencia de la creatividad: *«Si alguna vez valgo algo –que personalmente me importa un huevo– lo debo a mi voluntad brutal y a mi inteligencia primero, y últimamente a Maru Rizo»* (Alonso Pimentel, pág. 120).

1.6. La Antipsiquiatría y la ideología anarquizante

Su salud empeoró en 1979, y decidió operarse de una piedra en el riñón. Redactó entonces un “testamento espiritual” en el que expresó su amor hacia Maru, su comprensión hacia su madre pero, sobre todo, el rechazo a su padre, con las palabras dramáticas que antes he recogido. Por la misma época desarrolla sus ideas “trotskistas”, como una manera de atacar las imágenes dotadas de poder, como su padre, al cual atribuye todos sus males. En su discurso, se pueden reconocer las ideas de Michel Foucault:

“El artista tiene que estar junto al loco, ya que él mismo y otros semejantes viven encerrados en su secreción. Secreción aduladora o corrosiva contra el enemigo común: la burguesía. Unidos con los movimientos progresistas de todo tipo (...), unidos a las clases más explotadas que la división del trabajo ha llevado fácil o sangrantemente a una conciencia activa en la práctica del Arte y de la vida en general, a todos los jodidos conscientes contra el macho cabrío del dólar y del marco. Lo demás es seguir siguiendo el curso anclado de los «locos-artistas» tolerados por su pequeña locura. A los locos de verdad se les acorralla, se mueren de asco o se les pega un tiro. Nosotros «los nuevos locos» no hacemos ninguna de esas cosas sino que batiremos juntos al enemigo hasta destruirlo” (Alonso Pimentel, Pág. 212 no 45).

En otro texto, matizó las nociones de artista y de loco, con argumentos tomados de la Antipsiquiatría de la época: *“(...) Un misterio profundo, obsesivo, parece presidir en los locos, en sus obras. Parece que en ese punto central pueden unirse loco y artista y que la obsesión de razón-sin razón puede entrañar algo profundo,*

máxime hoy, donde los seguidores de la Antipsiquiatría dicen que la Psiquiatría clásica ha estado al servicio del sistema reprimiéndolos, enclaustrándolos, calmándolos o inutilizándolos totalmente. El miedo parece reinar aquí, forzando cruelmente al silencio al «enfermo» para que no perturbe la dulce paz de la barriga llena y de la encantadora consciencia.(...) De todas formas, qué duda cabe que esta reacción es evidente ante las imágenes de los genios modernos tan aterradores a veces por su potencia frente a esa ramplonería gris, chabacana, del que se sienta en una tertulia con su puro a hablar de Chagall y la diferencia entre una película y un libro... El asesinato está en la calle, en la esquina. Todos los días la cobardía y la vergonzosa insuficiencia juegan al crimen en las plazas públicas y en las oficinas. La locura es el miedo cerval, que el suelo desaparezca, que las cosas no estén en su sitio, que la tierra no sea plana y que el sol no dé vueltas alrededor de la tierra. Es algo que pone los pelos de punta a este hombre mezquino, cobarde cruel. Preferible es nadar en las tonterías del idiota que no se cansa del aburrimiento sin estrellas, del vacío sin ruido y sin artistas. (...) La locura creativa es menos mala que la locura chabacana» (Alonso Pimentel, Pág. 227, Peligro muerte y locura)

En sus escritos, Amable denunció el narcisismo de los artistas, su necesidad de colocarse por encima de los demás. Criticó también la sacralización de ciertos artistas que acaparan el apoyo institucional cerrando el camino a todos los demás, haciendo seguramente referencia a los “divos” de su época. Atacó igualmente la idea romántica de los «artistas malditos»: «¿Por qué los artistas son anárquicos, individualistas, «raros y viven en otro mundo» según ciertas lenguas y según la tradición inmediata?. Primero: trabajo solitario que crea narcisismo y éste, acumulado a la división del trabajo del capital, incide en el cerrarse doblemente del artista primero por este trabajo solitario, segundo por estar cerrado asimismo mentalmente en su propia estructura no ya del Arte, sino en su «especialidad», pintura por ejemplo. Esto supone un fraccionamiento de lo real global. Segundo: por la ideología de dominio que aísla-gratifica. En el doble aislamiento incide la total exigencia de que en Arte eres un genio o no eres nadie. No habiendo una regulación social en el campo del Arte, la «salida» significa por necesidad una sobreexcitación competitiva con otros creadores y, asimismo, una sobreexcitación por ser primado, esto es por llegar al punto «omega» donde todo se vuelve dicha y azul (...) Estas sobrecargas psíquicas inciden en la psicología del artista doble o triplemente aislado, gratificando su situación en forma neurótica y estafalaria, viviendo con una máscara que él cree ser propia cuando en realidad es el capital quien se la pone. Es la máscara de creerse muy importante (la historia del Arte está plagada de genios maléficos) como Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Maiakowski, Wolls, Oscar Domínguez, Oscar Panizy, Rimbaud» (Alonso Pimentel, pág 213, “Aproximación”).

1.7. Lo feo y lo siniestro

Según su biografía y algunos testimonios personales, el fondo depresivo presente en Amable desde la infancia, se acentuó primero tras la ruptura amorosa que le dejó improductivo durante un tiempo y, más tarde, en los últimos años de su vida, cuando presintió que su existencia se acababa.

En efecto, entre 1980 y 1984, el deterioro de su estado físico le impidió casi totalmente pintar al óleo, exceptuando algunos paisajes. Desarrolló, en compensación, una gran creatividad en dibujos con varias técnicas, que son probablemente sus obras más personales. Aunque Amable se mostró crítico de la “pintura negra” española, en 1983, previendo su muerte cercana, realizó una serie de dibujos con tinta que reflejan un mundo truculento de crímenes y torturas (Figura 1 y 2), con detalles muy explícitos, y con personas mutiladas (fig 3) protagonizando ciertas escenas eróticas. Esta serie de dibujos se conoce bajo el nombre de “macabros”. En sus últimos cuadros al óleo (“Los enfrentamientos”), creó también un ambiente agresivo.



Figura 1



Figura 2



sin título
de la serie
“Los macabros”

Figura 3

A la hora de evaluar estas “macabras” producciones, hay que recordar que el Psicoanálisis propuso que existe una relación entre el instinto de muerte y tanto algunas obras pictóricas como determinados sueños de los niños y los psicóticos. En ese sentido, la fealdad es considerada por los estetas (y por los psicoanalistas) como un elemento necesario en toda experiencia artística satisfactoria. En estas obras, Amable, para superar la depresión, intenta dominar el instinto de muerte (fig 4), tanto en su vertiente agresiva como en la autoagresiva (figura 5).

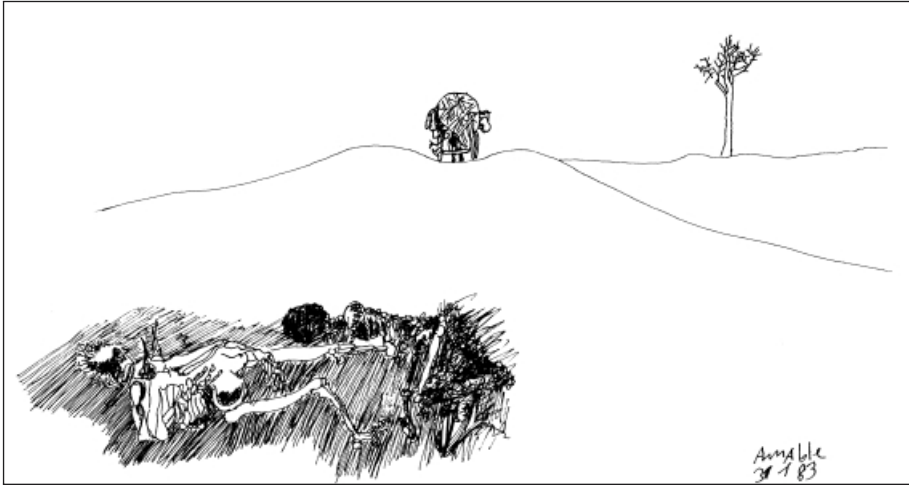


Figura 4

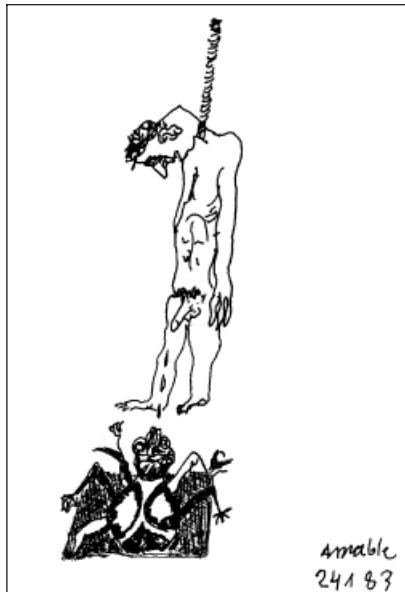


Figura 5

Si bien, como hemos dicho, Amable (quien nos dejó, en cualquier caso, un inquietante autorretrato, fig 6) no se consideraba un artista “maldito”, no es menos cierta la importancia que en él tuvieron autores como Lautreamont o Rimbaud, a los que se refiere como fuentes de inspiración. Las obras de esos autores están repletas de recursos varios que despiertan el sentimiento de «lo siniestro». Para ciertos autores, la belleza representa la otra cara de lo siniestro o bien es un velo a través del cual se debe sentir el caos. En la obra de Arte, existe una unidad entre el velo y lo que cubre. Lo que es hermoso está ligado a la forma, pero lo que es sublime surgiría en el límite de lo que es monstruoso, y correría el riesgo de destruir el efecto estético.



Figura 6: Autorretrato

2. LA CORPORALIDAD: DE FRIDA KAHLO A AMABLE ARIAS

El grave accidente y la deformidad física consiguiente jugaron sin duda un papel decisivo en la creatividad de Amable Arias. Durante los largos períodos de convalecencia, y profundamente deprimido, empezó a leer y a escribir en lo que reconocería ser como un proceso de catarsis: “(...) *El Arte me sirvió para aguantar mi soledad llena de escarnios. Mi pintura surgió de una situación de exasperación interior y exterior. Recuerdo que desde pequeño sentí esa necesidad y me propuse que al menos dos cosas no me iban a quitar como las demás y que lucharía por ellas: escribir y pintar*» (Alonso Pimentel, Pág. 24).

En las pinturas de Amable, aparecen constantemente referencias corporales: figuras filiformes, con piernas muy largas, sobre las que se destaca un hombre con un bombín al que parece identificarse. A veces hay personajes contrahechos con muletas y con piernas de madera o que se desplazan con ayuda de sillas de ruedas. Estas producciones representan un intento de reparar sus sentimientos de inferioridad física y los temores depresivos ante la vecindad de la muerte.

2.1. Del esquema corporal a la vivencia del cuerpo

El esquema corporal es un depósito de imágenes que alberga las representaciones internalizadas del cuerpo propio y del de otras personas fundamentales en la vida del ser humano. El cuerpo así representado es objeto de catexis libidinales y agresivas, con lo que a la noción neuropsicológica de “esquema corporal” viene a añadirse la de “cuerpo pulsional”, más psicoanalítico. El cuerpo “conocido” pasa así a ser un cuerpo “vivido”(Guimón, 1999).

Greenacre (Greenacre, 1962) sugirió que las personas creativas muestran un interés especial desde niños por las sensaciones corporales y Fisher (Fisher, 1974) encontró en un estudio que las personas con intereses artísticos tenían una percepción acentuada de su corporalidad. Tanto escritores como artistas plásticos se han interesado frecuentemente en sus obras por las deformaciones corporales. Finalmente, se puede afirmar que el padecimiento de defectos físicos ha sido para muchos artistas un poderoso motor de creación.

2.2. Los artistas y la corporalidad

Los artistas se han interesado con frecuencia por las transformaciones que puede experimentar el cuerpo humano y las han utilizado como tema para sus obras. Así Cervantes hizo que el cuerpo del protagonista de “El Licenciado Vidriera” fuera de cristal; Lewis Carroll produjo cambios corporales en Alicia y Johnnatan Swift provocó también modificaciones en el tamaño de Gulliver (Greenacre, 1971); Kafka en la Metamorfosis convirtió a su personaje en un escarabajo. En los cuentos infantiles contemporáneos los protagonistas tienen con frecuencia cuerpos dotados de cualidades portentosas o son, sin más, extrañas máquinas antropomórficas. Edgar Allen Poe se mostró fascinado con la muerte y la mutilación y Robert Lois Stevenson también se manifestó muy preocupado por la fealdad corporal.

Por otra parte, muchos escritores padecían minusvalías físicas: Byron, Talleyrand y Walter Scott eran cojos; Leopardi, Lichtenberg, Kant y Pope tenían deformidades físicas; Chopin, Kats, Schiller, Kafka, tuberculosis; Cervantes daños corporales masivos; Joyce y Aldous Huxley dificultades visuales.

Las deformidades físicas que pueden contribuir a la creatividad son a veces casi imperceptibles, como pudo ser el caso de Federico García Lorca. Es dudoso que (como se ha dicho), a los pocos meses de nacer, Federico sufriera una grave enfermedad que le impidiera andar hasta los 4 años. Ian Gibson (Gibson, 1987) cree que es probable que dicha información procediera del propio poeta, *que solía explicar su incapacidad para correr como resultado de una lesión en las piernas ocurrida cuando era niño (...)*. Lo seguro es que tenía pies planos y que tuvo una marcha muy torpe y graves dificultades en caligrafía, lo que hace pensar que padeció algún trastorno generalizado de integración motora, lo que, con el tiempo, conferirían un modo de andar particular. En cualquier caso, el conjunto de esas pequeñas dificultades físicas le debió producir sentimientos de vergüenza e inferioridad, un trauma narcisista que espoleó su creatividad.

Las personas creativas saben que determinadas posturas o situaciones corporales favorecen la creatividad mientras otras la disminuyen. En efecto, la creatividad no es posible sin un *output* motórico o muscular y es despertada por algunas percepciones. En el test de Rorschach, por ejemplo, la interpretación de las manchas de tinta de las láminas se ve influida por determinadas sensaciones corporales. Del mismo modo, cuando una persona dibuja una forma humana pone en ella sus propios sentimientos corporales, lo que se aprovecha en algunos tests gráficos

Al estudiar la productividad de Picasso se la ha puesto en relación con una preocupación intensa acerca de la integridad corporal y así la violación y mutilación del cuerpo es un tema persistente e importante en sus obras: cuerpos fraccionados de hombres y animales, cabezas vistas simultáneamente de frente y de perfil, etc. (Guimón, 1999). Según su ex-amante Françoise Gilot, Picasso era hipocondríaco y tenía una preocupación excesiva por la forma algo displásica de su cuerpo, excesivamente bajo pero con espaldas grandes. Temía ir al sastre porque anticipaba que haría comentarios sobre esos detalles de su cuerpo por lo que llevaba, hasta que se rompían, sólo uno o dos trajes. Le molestaba que le cortaran el pelo. Según Sabartes (Sabartes, 1948) Picasso tuvo una enorme dificultad en separarse de su padre y cuando fue a la escuela tenía que llevar una posesión de éste para tenerle cerca, como si no pudiera sobrevivir independientemente de él. Picasso siguió simbióticamente involucrado con sus hijos, como su padre lo estuvo con él e insistía en tener ropa de su hijo y guardarla celosamente como un amuleto que impidiera la muerte de éste. La hipótesis es que las ansiedades corporales de Picasso y sus dificultades de aprendizaje de la separación de su padre jugaron un papel importante en su creación.

Se sugiere que Goya estaba intoxicado por el plomo de la pintura blanca que utilizaba, lo que le provocó un saturnismo que deformaba sus sensopercepciones lo que pudo contribuir a que llegara a ser, en vez de un pintor rococó, un genial artista que criticó vengativamente el mundo de alrededor. Por su parte, Toulouse Lautrec dijo *“si mis piernas hubieran sido más largas nunca hubiera pintado”*.

Por otra parte, Niederland (Niederland, 1976) en los trabajos de Freud sobre “El Yo y el Ello” (Freud, 1927), “Lo siniestro” (Freud, 1919) y “El narcisismo” (Freud, 1957) y en el de Kris “Exploraciones psicoanalíticas sobre el Arte” (Kris, 1952) postuló que los sentimientos infantiles de deformidad física provocarían marcadas alteraciones en la vivencia del cuerpo antes y durante los periodos del trabajo creativo: en el curso de estos últimos, los artistas se liberarían de los sentimientos de insuficiencia. Estas alteraciones (en el tono muscular, en las percepciones, etc.) corresponderían a cambios en la autorrepresentación corporal. Después de realizado el trabajo creativo volverían los sentimientos de incompletud. Los defectos físicos influirían en la autorrepresentación y en el proceso imaginativo y simbólico dando lugar a una vida de fantasía florida y secreta, la cual produciría una “urgencia de reparación corporal” que llevaría a una “restitución creativa”. Dice este autor que un autorretrato de David muestra su cara desfigurada por un tumor benigno lo que tal vez explique su posterior necesidad de perfección simétrica en su pintura.

Los defectos físicos y las enfermedades invalidantes infantiles favorecen, al parecer, de forma especial la creatividad plástica porque producen una discrepancia entre el ideal del propio cuerpo y su realidad deformada que genera sentimientos depresivos y estimula un deseo de reparación, vehiculado a menudo a través de la actividad artística. Parece incluso que en el momento de la creación se producen cambios del tono muscular que rectifican los producidos por la evocación de los sentimientos traumáticos evocados por las deformidades o insuficiencias.

La vida y la obra de la genial pintora mejicana Frida Kahlo ilustra, de forma sorprendentemente paralela a la de Arias, estos mecanismos (Guimón, 2000, 2002).

2.3. Frida Kahlo: Un doloroso autorretrato

2.3.1. ESBOZO BIOGRÁFICO

Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón, nació en 1907 en Méjico. Su padre fue un judío de origen alemán, apasionado por Schopenhauer, caluroso con Frida y de quien ésta guardó un buen recuerdo: “*Mi niñez fue maravillosa porque aunque mi padre era un enfermo (tenía vértigo cada mes y medio), fue un inmenso ejemplo para mí de ternura, de trabajo (fotógrafo y también pintor) y sobre todo de comprensión para todos mis problemas que desde los cuatro años fueron ya de índole social* (Diario, pág 282)”.

A su madre la describió como una mujer de origen español e indio, autoritaria (se le llamaba “el jefe”) y poco afectuosa. Tal vez a causa de esta relativa falta de afecto materno se vio forzada a escribir en su diario íntimo: “*(...) ¡mi necesidad enorme de ternura! Mi soledad de años. Mi estructura inconforme por inarmónica, por inadaptada. Yo creo que es mejor irme, irme y no escaparme. Que todo pase en un instante. ¡Ojalá!*” (Diario, pág 275).

Tenía hermanas y hermanastras. Cuando tenía seis años, tuvo una poliomielitis que le obligó a guardar cama durante nueve meses, lo que le creó para siempre la impresión de ser una persona enferma: *«Pero hay que tener en cuenta que estuve enferma desde los seis años de edad y realmente muy poco de mi vida he gozado de Salud»* (Diario, pág 255).

Durante esos meses de soledad concibió, como es el caso en tantos otros niños una «amiga imaginaria» («Las dos Fridas»), fantasía creativa que en su segunda convalecencia en cama, años más tarde, tendría su equivalente en el acto de pintar: *“Debo haber tenido seis años cuando viví intensamente la amistad imaginaria con una niña. de mi misma edad más o menos”* (Diario, pág 245).

La poliomielitis le dejó posteriormente una atrofia de la pierna que hizo que la apodaran “Frida pata de palo”.

2.3.2. EL ACCIDENTE Y LA PINTURA

En 1922, Frida empezó los estudios de Medicina y se vio rodeada de varios compañeros amantes de la Literatura y de la Política. Cuatro años más tarde, tuvo un grave accidente de autobús que le causó graves lesiones corporales, con fracturas de la columna vertebral, de la pelvis y del pie: *“el autobús chocó contra un tranvía (...) Fue un choque extraño (...), sordo, lento (...) nos lanzó hacia delante y el pasamanos me atravesó (...) Perdí mi virginidad, mi riñón se ablandó, no podía orinar”*. En su casa, a la salida del hospital, permaneció inmovilizada durante nueve meses en un corsé de yeso. Miró y pintó su imagen, con colores que su padre le regaló, en el espejo que hizo instalar encima de su cama. También leyó mucha poesía. Frida reconoció que estas experiencias de enfermedad marcaron profundamente su psiquismo: *“He estado enferma un año. Siete operaciones en la columna vertebral. El doctor Farill me salvó. Me volvió a dar alegría de vivir. Todavía estoy en la silla de ruedas, y no sé si pronto volveré a andar. Tengo el corsé de yeso que a pesar de ser una lata pavorosa, me ayuda a sentirme mejor de la espina. No tengo dolores. Solamente un cansancio de la... tiznada, y como es natural muchas veces desesperación. Una desesperación que ninguna palabra puede describir”* (Diario, págs 252; 950-951). Y, en su diario íntimo se quejará en 1953: *“En toda mi vida he tenido 23 operaciones quirúrgicas. Hay que tener en cuenta que he estado enferma desde la edad de 6 años* (pág 251, 1953).

2.3.3. OBRA Y ACTIVIDAD POLÍTICA

Frida abandonó los estudios de Medicina se inscribió en el partido comunista mejicano y solicitó a Diego Rivera su consejo acerca de la posibilidad de una carrera artística. En 1926, dedicó a un novio el primer autorretrato de una larga serie que haría más tarde (“Diego y yo”, “Autorretrato en sueño de pasiones”, etc.). Se enamoró de Diego y se casaron en 1929 y juntos se marcharon por cuatro años a Estados Unidos en donde Diego tenía que realizar varias pinturas murales.

Frida empezó a pintar “ex-votos”, escenas populares, infantiles y otros cuadros, también *naifs*, contando historias (“Árbol de la esperanza”, “Ponte derecho”, “Tan sólo algunos golpechitos de puñal”, etc.) expresando (Le Clezio, 1998) las esperanzas, la envidia, la posesión, la ambición, la violencia, la ternura, el fracaso, el humor.

De vuelta a Méjico en 1934, se rodeó de una corte de artistas (Burrus, 1998) y de políticos. En 1936, Frida se adhirió a la IV internacional y se convirtió en miembro de la comisión que colectaba fondos para la causa de los republicanos durante la guerra civil española. Alojó durante dos años a Trotski y a su mujer y tuvo con él una relación amorosa.

Enferma, y además, acosada por la policía después del asesinato de Trotski, acabó reuniéndose con Diego en San Francisco en septiembre de 1940. Después de 18 meses de separación, volvió a casarse con su ex-esposo algunos meses más tarde en todo conocimiento de causa, y después de haber definido sus territorios respectivos. Parece ser que durante esa época y tal vez en otras, Frida tuvo alguna relación homosexual.

2.3.4. DETERIORO Y EL DIARIO

Su padre murió en 1941 y ella empezó a escribir su diario. Su estado físico se deterioró y viajó a Nueva York donde en junio de 1946 se le practicó una artrodesis con poco éxito. De nuevo hospitalizada durante nueve meses en 1950 en Méjico, se mostró muy deprimida y en los años siguientes halló refugio en la ideología, expresando más que nunca su fe en el marxismo (en su cuadro “el Marxismo sanará a los enfermos”, por ejemplo), reparando su invalidez con la imaginación, como lo da a entender en su diario en 1953: «*Después de 22 operaciones quirúrgicas me siento mejor y podré de cuando en cuando ayudar a mi Partido Comunista*»; «*Para qué quiero pies si tengo alas para volar*»

Su entorno luchaba también contra el deterioro de Frida con actitudes de negación maníaca. Por ejemplo, Christine Burrus (Burrus, 1998) nos cuenta cómo, durante una exposición de Frida, “*Diego trasladó su cama de columnas en medio de la sala y, después de una llegada en ambulancia espectacular, se instaló a Frida para recibir, la alegría triunfando sobre el dolor, los homenajes y los testimonios de amistad de una multitud que se aglutinaba entorno a ella hasta correr el riesgo de ahogarla*”.

Unos meses más tarde se le amputó la pierna derecha y parece que se hicieron evidentes el miedo de la muerte y los deseos de suicidio. En efecto, en 1953 antes de la amputación de su pierna escribió: “*Seguridad de que me van amputar la pierna derecha. Detalles sé pocos pero las opiniones son muy serias. Dr. Luis Méndes y el Dr. Juan Fabril*”. (...) *Estoy preocupada, mucho, pero a la vez siento que será una liberación. Ojalá y pueda ya caminando dar todo el esfuerzo que me queda par Diego, todo para Diego*» (Diario, pag. 277. Agosto de 1953).

Cuando Frida murió, oficialmente de muerte natural, algunos de sus amigos hablaron de suicidio.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO-PIMENTEL, C. (1997). *Amable Arias*. San Sebastián: Universidad de Deusto.
- BURRUS, C. (1998). *Frida Kahlo*. Martigny, Suisse: Fondation Pierre Gianadda.
- FISHER, S. (1974). *Body consciousness*. New York: Jason Aronson.
- FREUD, S. (1919). The Uncanny, S.E. (Vol. 17, pp. 217-253).
- FREUD, S. (1927). The Ego and the Id, S.E. London: Hogarth Press, Ltd.
- FREUD, S. (1957). On Narcissism, S.E. (Vol. 14, pp. 73). London: Hogarth Press.
- GIBSON, I. (1987). *Frederico García Lorca*: Grijalbo.
- GREENACRE, P. (1962). The childhood of the artis. *Psychoanal. Study Child*, 1, 129.
- GREENACRE, P. (1971). *The mutual adventures of Jonathan Swift and Lemuel Gulliver, Emotional Growth* (Vol. 2). New York: International Universities Press.
- GUIMÓN, J. (1993). *Psicoanálisis y Literatura*. Barcelona: Kairos.
- GUIMÓN, J. (1994). Duelo y Creatividad en las Obras de García Lora y Oscar Wilde. *Revista de la Sociedad Española de Psicoanálisis*.
- GUIMÓN, J. (1996). Psicoanálisis y creatividad. En *Adaptación y Homeostasis en Psiquiatría*. C. d. Pino. Córdoba, Fundación Castilla del Pino: 102-114.
- GUIMON, J. (1999). *Los lugares del cuerpo*. Barcelona: Paidós.
- GUIMÓN, J. (2000). De Frida Kahlo a Amable Arias. *El Correo*, Bilbao agosto del 2000.
- GUIMÓN, J. (2003) "Arte y Psiquiatría", Desclée de Brouwer, Bilbao, 2003.
- HAYNAL, A. (1987). *Dépression et Créativité. Le Sens du Désespoir*. Lyon, Césura.
- KAHLO, F. (1995). *El Diario de Frida Kahlo*. Madrid: Ed. Debate.
- Klein, M. (1948) *Contributions to Psycho-Analysis*, Hogarth Press, Londres.
- KRIS, E. (1952). *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York: International University Press.
- LE CLEZIO, J. M. G. (1998). Diego et Frida. In C.Burru (Ed.), *Catalogue de l'Exposition dans la Fondation Pierre Gianadda* (pp. 11-29). Martigny, Suisse: Ed. Stock, Gallimard.
- NIERDERLAND, W. G. (1976). Psychoanalytic approaches of artistic creativity. *Psychoanal. Quart.*, 45, 185-212.
- SABARTES, J. (1948). *Picasso, an Intimate Portrait*. Englewood Cliffs, New Jersey:: Prentice-Hall.
- SEGAL, H. (1964). *Introduction to the Work of Melanie Klein*, Heinemann Medical Books, Londres.