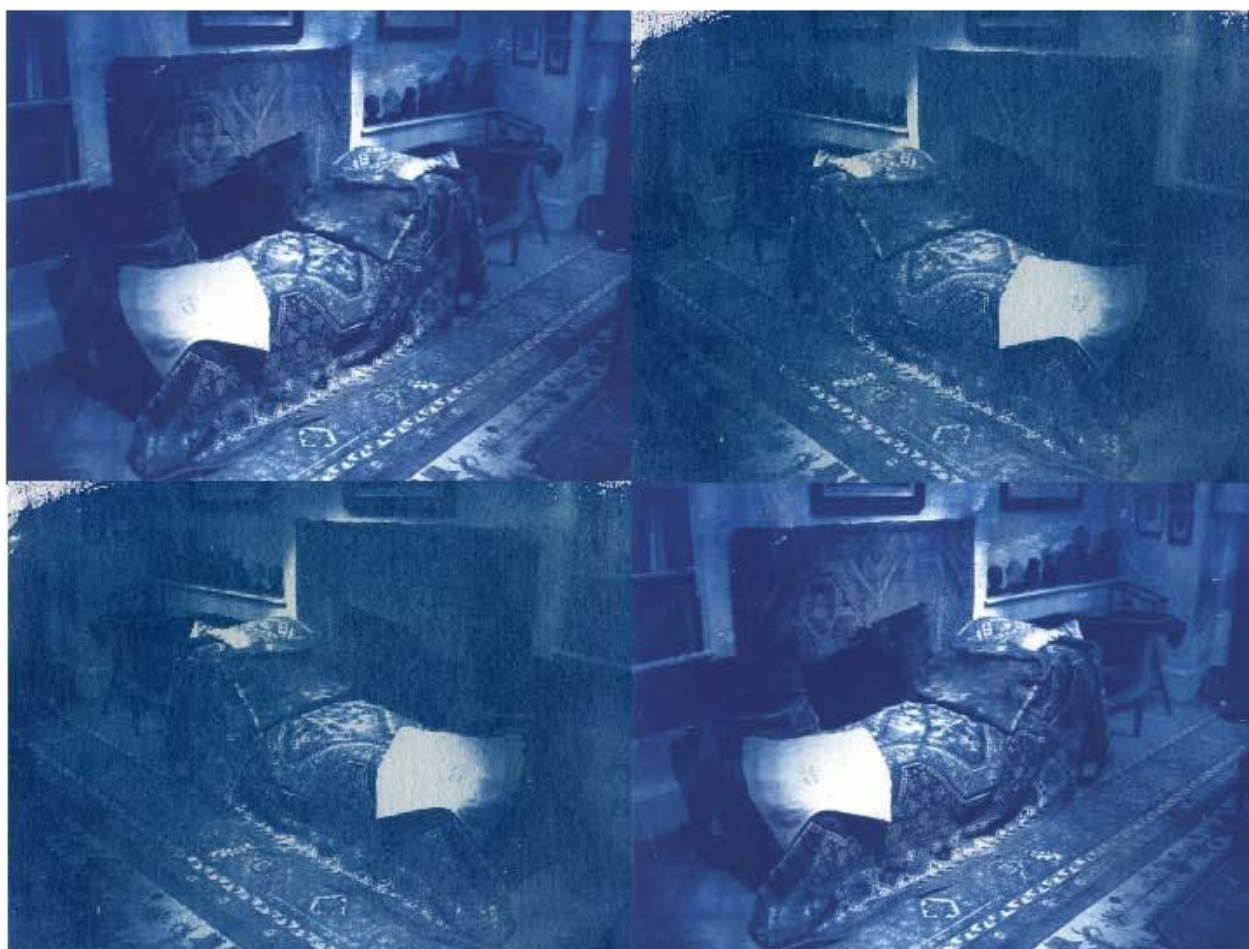


Entre el silencio y el rechazo.

Sigmund Freud ante el arte de las vanguardias.



*Tesis doctoral presentada por: **Javier Cuevas del Barrio.***

*Dirigida por: **M^a Teresa Méndez Baiges.***

*Departamento de Historia del Arte.
Facultad de Filosofía y Letras.
Universidad de Málaga*



SPICUM
servicio de publicaciones

AUTOR: Javier Cuevas del Barrio

EDITA: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons:
Reconocimiento - No comercial - SinObraDerivada (cc-by-nc-nd):
[Http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es)

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar,
transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de
la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

Técnica: Cianotipia realizada sobre papel de acuarela, de la fotografía del diván de Sigmund Freud en el Museo de Freud de Londres.

Autora: Patricia Durillo

Índice

Introducción, 5.

I. Las referencias artísticas en la obra de Freud, 27.

- I.1. Freud en Viena: imágenes en el diván, 30.
- I.2. Primeras referencias artísticas en la obra de Freud, 43.
- I.3. Sobre la creación artística en la obra de Freud: la Gradiva de Jensen, 61.
 - I.3.1. La interpretación freudiana de la novela de Jensen, 61.
 - I.3.2. Otros textos sobre análisis literario: *El poeta y los sueños diurnos* y *Lo siniestro*, 66.
 - I.3.3. Maniqués y autómatas: lo siniestro en las vanguardias, 70.
 - I.3.4. La leyenda de Gradiva en el arte de las vanguardias, 73.
- I.4. Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci, 79.
 - I.4.1. Las ediciones del artículo “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, 79.
 - I.4.2. El interés de Freud por la vida y obra de Leonardo, 80.
 - I.4.3. Análisis del texto, 88.
 - I.4.4. Fuentes de Freud para el estudio de Leonardo. La polémica con la historia del arte, 98.
- I.5. El Moisés de Miguel Ángel, 116.
 - I.5.1. Las ediciones del artículo “El Moisés de Miguel Ángel de Freud”, 116.
 - I.5.2. El interés de Freud por el Moisés de Miguel Ángel, 116.
 - I.5.3. Análisis del texto. Encuentros y desencuentros con la historia del arte, 119.
 - I.5.4. Fuentes de Freud para el estudio del Moisés de Miguel Ángel, 130.
 - I.5.5. Breves apuntes sobre la teoría de la *Einfühlung* en el Moisés de Freud, 137.

I.6. El concepto de artista en Freud: *Conferencias de introducción al psicoanálisis* (1915-1917), 140.

II. Sobre el concepto de sublimación en Freud, 147.

II. 1. Breve introducción al concepto de sublimación en Nietzsche, 150.

II. 2. El concepto de sublimación en la obra de Freud, 154.

II. 3. De Freud a Lacan: breve planteamiento de la posición lacaniana respecto al arte y la sublimación, 174.

II. 4. Conclusiones y presentación del capítulo tres, 177.

III. Freud y las vanguardias, 181.

III. 1. Los des-encuentros de Freud con la vanguardia artística, 184.

III. 1.1. Los expresionistas austríacos, 184.

III. 1.2. Dadaísmo y Surrealismo. El caso Breton, 195.

III. 1.3. El caso Dalí, 205.

III. 2. El arte de la vanguardia frente a los principios artísticos freudianos, 214.

III. 2.1. Sobre el valor social del arte en las vanguardias, 214.

III. 2.2. El arte de vanguardia frente a los principios de mimesis y catarsis, 219.

Conclusiones, 235.

Resumen y conclusiones en italiano, 246.

Ilustraciones, 267.

Bibliografía, 281.

Apéndices documentales, 301.

Introducción

El objetivo principal de esta tesis doctoral es investigar el posicionamiento de Sigmund Freud ante el arte de las vanguardias. Es conocido el papel precursor que el psicoanalista vienés tuvo respecto a diversos movimientos de la vanguardia artística, en particular del Surrealismo. Por esa razón, nos resultó llamativo que no existiera ninguna referencia al arte de las vanguardias en toda su obra. Se trataba de un silencio en principio enigmático. ¿Cómo podía ser que un autor como Freud, que tanta importancia le daba al arte en su teoría, no tuviera ni siquiera unas breves palabras hacia los nuevos movimientos artísticos? Este cuestionamiento abrió la caja de Pandora de la que salieron numerosos interrogantes. ¿Fue su concepción del arte, dentro de la teoría del arte romántica, la que le llevó a ignorar las vanguardias? ¿Se trataba de una “simple” cuestión de gusto? ¿A través de qué metodología se acercó Freud al arte a lo largo de su obra? ¿Qué papel jugó en todo ello el concepto de sublimación artística? ¿Acaso fueron las características de la sublimación las que impedían desde la óptica freudiana incluir ciertas prácticas vanguardistas dentro de la misma?

El siguiente descubrimiento fue determinante a la hora de elegir el enfoque de la tesis. Las pocas palabras que Freud le dedica al arte de las vanguardias, especialmente en sus encuentros con André Breton y Salvador Dalí y sus referencias al arte expresionista, las realiza en la intimidad de la correspondencia. Evidentemente, el silencio en su obra respecto al arte de las vanguardias tomaba una nueva dimensión contrastado con el rechazo epistolar. Así como el efecto de dos colores por separado no es el mismo que juntos, el silencio resultaba revelador frente al rechazo mostrado en la correspondencia.

De este modo, tras plantear diversas propuestas de tesis, como la relación entre la teoría freudiana y el surrealismo, decidimos antes que nada aclarar cuál era la posición de Freud respecto al arte de las vanguardias. Y fue así cómo quedó definida la línea principal de la tesis.

En cuanto a la estructura de la misma está organizada en tres capítulos. En el primero hemos realizado un análisis de las referencias artísticas en la obra de Freud. La intención era averiguar de qué teoría del arte bebe y cuál era su concepción del arte. En un principio planteamos un recorrido por todos aquellos textos en los que había una referencia cultural. Sin embargo, pronto observamos que de ese modo la tesis se extendería demasiado. Así decidimos ceñirnos a aquellas referencias propias de la historia del arte, o que incluían algún tipo de reflexión más amplia en torno al concepto de artista o de creación artística. Un ejemplo de ello son algunos textos como *El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen*, *El poeta y los sueños diurnos* o *Lo siniestro*. Las referencias artísticas que han servido para el análisis realizado en este primer capítulo de la tesis han sido recogidas en el anexo I.

A raíz de la línea principal de la tesis (el posicionamiento de Freud ante al arte de las vanguardias) surgieron otros asuntos de gran interés como la presencia de lo siniestro en el arte de las vanguardias o la influencia del estudio sobre la Gradiva en el mismo, que han tenido un desarrollo dentro de la tesis y han sido fundamentales para resolver el cuestionamiento principal.

Plantear la posición freudiana respecto al arte de las vanguardias simplemente por su formación artística y la teoría del arte de la que bebía no terminaba de darnos la solución al enigma que se nos presentaba. Por esa razón, en el segundo capítulo nos centramos en el concepto freudiano que supone una reflexión en torno a la cuestión artística: la sublimación artística. Si bien Freud no ceñía ésta a un tipo o estilo de arte en concreto, analizando su definición de sublimación, cuya elaboración le resultó tan compleja, observamos cómo pone en juego dos asuntos importantes para nuestra tesis: la valoración social del arte y una visión del mismo basada en los conceptos aristotélicos de mimesis y catarsis.

De este modo, ya teníamos planteadas dos líneas fundamentales de la tesis: la formación artística y la teoría del arte de la que parte Freud, y su concepto de sublimación y cultura.

Una vez planteadas las dos primeras partes de la tesis debíamos analizar en el tercer capítulo cómo fueron los (des)encuentros de Freud con la vanguardia. En concreto, a través de la correspondencia con André Breton, el encuentro con Salvador Dalí en Londres, y la correspondencia en la que hace referencia al expresionismo, entendido como se entendía a principios de siglo, de un modo bastante amplio. Dicho análisis, como ocurrió en la primera parte de la tesis, nos llevó a plantear otros asuntos como la relación del expresionismo austríaco con la crítica oficial de la época, el contraste entre el proyecto utópico del surrealismo bretoniano y el giro del concepto de pulsión hacia la pulsión de muerte que da Freud a partir de *Más allá del principio del placer* (1920), o el debate en torno a la paranoia entre Freud, Dalí y Lacan.

Estos planteamientos nos llevaron a enfocar el asunto desde un ángulo distinto, asomándonos desde otra ventana a la misma casa para intentar comprender. Si hasta ahora el enfoque privilegiado era la posición de Freud, su mirada y sus palabras hacia el arte de las vanguardias, a partir de ahora el planteamiento fue a la inversa, abriendo un nuevo cuestionamiento: ¿Fue quizá la manera en la que los artistas de la vanguardia, fundamentalmente los surrealistas, interpretaron el psicoanálisis, lo que produjo un rechazo de Freud hacia su arte? En el tercer capítulo de esta tesis intentamos resolver esta pregunta, aunque no agotamos todas las posibilidades. El modo insistente en el que Breton intenta ganarse a Freud para la causa surrealista es una de las claves de esta discusión.

Llegados a este punto, nos interesaba cruzar la posición de Freud respecto al arte en general, y al arte de las vanguardias en particular, con el desarrollo mismo de las vanguardias. En concreto, elegimos aquellos puntos a los que Freud hizo referencia: la valoración social del arte y la concepción aristotélica del mismo en base a los principios de mimesis y catarsis. Para ello, planteamos un recorrido teórico y práctico. En el primer caso, nos guiamos por los planteamientos de filósofos como Ortega y Gasset (*La deshumanización del arte*, 1925) y Walter Benjamin (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 1936), testigos directos y analistas de los cambios que se derivaban del nuevo arte en relación con los espectadores (en el caso de Ortega) y de la nueva dimensión que tomaban los objetos artísticos tras la pérdida aurática provocada por los nuevos medios de reproducción (Benjamin). En el segundo

caso, consideramos oportuno poner frente a frente la posición freudiana con la obra de Marcel Duchamp, probablemente la más radical e influyente de las propuestas artísticas de la primera mitad del siglo XX.

Desde un punto de vista metodológico hemos seguido la línea del psicoanálisis freudiano lacaniano. Consideramos fundamental la revisión que Jacques Lacan comenzó a realizar de la obra freudiana a partir de los años cuarenta hasta su fallecimiento en 1981. En una de sus últimas intervenciones públicas, en Caracas en el año 1980, Lacan se declaraba freudiano. En cierto sentido, debemos decir que si bien nuestra base es la lectura freudiana, ésta hoy en día pasa por la revisión que Lacan hizo de la misma. En 1963 Lacan fue excomulgado, empleando sus propias palabras, de la I.P.A. (*International Psychoanalytical Association*), tras acusar a ésta de pervertir la obra freudiana y enfocarla desde la perspectiva de una psicología del yo, desarmando el descubrimiento freudiano del inconsciente y la división subjetiva. Sin embargo, partiendo de la necesidad de leer a Freud a través de Lacan hemos pospuesto una visión lacaniana más profunda del asunto para futuras investigaciones. Eso no impide que a lo largo de la tesis haya referencias a la obra del psicoanalista francés. Sin embargo, la nueva dimensión que Lacan introduce en la cuestión artística desbordaba los objetivos de esta tesis.

Estado de la cuestión

El posicionamiento de Sigmund Freud ante el arte de las vanguardias sólo ha sido abordado de forma tangencial. Algunos autores lo han hecho al analizar la posible existencia o no de una estética freudiana. Este es el caso de autores como Teresa del Conde y su texto *Las ideas estéticas de Freud* en el que analiza las referencias artísticas de Freud, los comentarios que en su juventud realiza sobre las obras de arte que encuentra en los museos, y a raíz de ellos, plantea una posible teoría estética a raíz de los postulados freudianos.

Otro autor que ha abordado la estética freudiana y que ha sido un referente en nuestro trabajo de tesis doctoral es Eugenio Trías, particularmente su obra *Lo bello y lo siniestro*. En ella, Trías hace un recorrido por el concepto de belleza a lo largo de la historia hasta desembocar en el concepto de lo siniestro propio del siglo XX, partiendo para ello de la base teórica establecida por Freud. Además le dedica un capítulo específico a la tragedia griega desde la interpretación freudiana que ha sido fundamental para abordar los capítulos dos y tres de esta tesis. A pesar de que este estudio nos ha resultado clave para entender la función de la tragedia griega, no aborda el cuestionamiento principal de nuestra investigación.

Por otro lado, la obra de Massimo Recalcati *Las tres estéticas de Lacan* ha sido fundamental a la hora de abordar el segundo capítulo de esta tesis, en particular el concepto de sublimación freudiano desde la perspectiva lacaniana. La estructuración que realiza Recalcati de los diversos cuestionamientos estéticos derivados de la obra del psicoanalista francés nos han ayudado a enfocar de manera adecuada los interrogantes estéticos relacionados con el concepto de sublimación artística.

Las aportaciones de Paul Ricoeur en *Freud: una interpretación de la cultura* también han iluminado algunas ideas de esta tesis. Debemos tener en cuenta que el filósofo francés aborda el texto freudiano desde la hermenéutica y dejando claro que se acerca al mismo desde una posición que no es ni la del analista ni la del analizante. Lo que pretende Ricoeur con este ensayo es establecer las relaciones de la teoría freudiana con aquellas disciplinas vinculadas al lenguaje, enmarcando la interpretación de la cultura que realiza Freud dentro del gran debate contemporáneo sobre el lenguaje.

Al centrarse nuestra tesis en el contexto histórico de Freud y las vanguardias artísticas, la lectura del libro de Gerard Wajcman *El objeto del siglo* ha sido una guía destacada ya que incluye importantes reflexiones en torno a la obra de artistas como Marcel Duchamp o Kazimir Malévich desde la perspectiva psicoanalítica. Además aborda la función de la mirada dentro de la obra de arte siguiendo la teoría lacaniana de la mirada. Por último, plantea el debate sobre la creación artística después de Auschwitz, convirtiéndose en uno de los protagonistas de dicho debate en los últimos

años. De hecho, el posicionamiento respecto a dicho asunto que Wacjman presenta en *El objeto del siglo* es respondido George Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto* en el que recoge todo el debate establecido por ambos autores.

La influencia freudiana en la historia del arte

La relación entre el pensamiento freudiano y la disciplina de la historia del arte tiene una más larga y arraigada tradición, y, además, debe plantearse en ambas direcciones, de Freud a la historia del arte, y de ésta al psicoanálisis. Por un lado, la influencia que ejerció la primera en la metodología histórico-artística, debiendo destacar los casos de Ernst Kris y Ersnt Gombrich. El primero, de formación psicoanalista, fue el maestro del segundo. Si bien el tipo de psicoanálisis que lleva a cabo Gombrich es la derivación hacia la psicología del yo que se produjo en EE.UU., debemos destacar algunos ensayos en los que aplica de forma interesante algunos principios freudianos. De hecho, Gombrich concibió la idea de vincular la tradición de la escuela de Viena con la iconología de la escuela de Warburg (no olvidemos que Gombrich fue durante muchos años -1964-1976- director del Instituto Warburg de Londres). El propio método Warburg (fundado por Aby Warburg 1866-1929) tomó sugerencias del psicoanálisis de Freud y Jung, así como de la filosofía de las formas simbólicas de Ernst Cassirer. Como historiador del arte Gombrich fue discípulo de Julius von Schlosser y Emanuel Loewy (este último fue amigo de Freud y profesor de arqueología en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Viena donde le dio clases a Ernst Kris). También le influyó el propio Ernst Kris con su método centrado en el estudio psicoanalítico de la obra de arte. Su objetivo fue, desde un principio, dar al estudio de la historia del arte una fundamentación de marcado carácter psicológico.¹ La influencia de Freud en los escritos de Gombrich es bastante

¹ KULTERMANN, U.: *Historia de la historia del arte*. Madrid, Akal, 1996, p. 305. Entre las publicaciones de Gombrich en las que se observa la influencia del psicoanálisis destacamos las siguientes. GOMBRICH, E.: *Freud y la psicología del arte. Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis*, Barcelona, Barral, 1971. GOMBRICH, E.: "El psicoanálisis y la historia del arte", en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*.

amplia, aunque debemos destacar el extenso ensayo que le dedicó en su libro *Tributes*² al debate del psicoanálisis como método para la historia del arte, o la influencia que tuvo el texto freudiano *El chiste y su relación con el inconsciente* a la hora de abordar el estudio de la sátira³.

Por su parte, Ernst Kris (Viena, 1900- Nueva York, 1958), fue psicoanalista e historiador del arte. Su primer estudio psicoanalítico fue *Ein geisteskranker Bildhauer* ("Un escultor enfermo del alma") publicado en *Imago* en 1933 sobre el escultor Franz Xaver Messerschmidt. Entre finales de la década de 1910 y principios de la siguiente estudió en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Viena con el profesor Emanuel Loewy, amigo de Freud. A partir de 1928 su relación con Freud será mayor, entrando a formar parte de la Sociedad Psicoanalítica de Viena. Entre 1930 y 1938 trabajó como profesor en el Instituto psicoanalítico de Viena. En 1933, Freud le propuso ser editor de la revista *Imago*. Un año después, en ocasión del XIII Congreso de Psicoanálisis en Lucerna, dio la conferencia "Psicología de la caricatura", resultado de su trabajo con E.H. Gombrich, uniendo la concepción freudiana del humor de *El chiste y su relación con el inconsciente*, con su propia postura al respecto. En 1938 se trasladó a Inglaterra tras la invasión nazi de Austria. Allí fue profesor del *Instituto de Psicoanálisis* de Londres hasta 1940 cuando se trasladó a Nueva York, donde fue profesor de la *New School for Social Research*. En 1943 empezó a trabajar como profesor en el Instituto Psicoanalítico de Nueva York y en el *College of the City* de la misma ciudad. En 1945 creó junto a Anna Freud y a Marie Bonaparte el *Journal of the American Psychoanalytic Association*. Algunas de sus obras sobre arte y psicoanálisis más importantes son *Psychoanalytic Explorations in Art* (Nueva York, International Universities Press, 1952) y *La leyenda del artista* (Madrid, Cátedra, 1982).

Otros autores como el pensador inglés Herbert Read (1893-1968) se sirvieron de algunos principios freudianos cómo la definición de artista presentada en las

Madrid, Debate, 2002. GOMBRICH, E.: "El ingenio verbal como paradigma del arte: las teorías estéticas de Sigmund Freud", *Gombrich esencial: textos escogidos sobre arte y cultura*. Madrid, Debate, 1997, pp. 189-210.

² GOMBRICH, E.: *Tributes. Interpreters of Our Cultural Tradition*. Londres, Phaidon Press, 1984. Gombrich analiza las aportaciones de diversos autores, entre los que se encuentra Freud, a la tradición cultural occidental.

³ GOMBRICH, E.: "Magia, mito y metáfora: reflexiones sobre la sátira pictórica", *Gombrich esencial... op. cit.*, pp. 331-353.

Lecciones introductorias al psicoanálisis (1915-1917) para abordar la creatividad artística⁴.

Posteriormente, en los años cincuenta, Meyer Schapiro continuó el debate interdisciplinar entre la historia del arte y el psicoanálisis a través de sus artículos sobre el Leonardo de Freud que si bien contribuyó al perfeccionamiento del mismo, dejó de lado las grandes aportaciones que suponía el texto freudiano más allá de los errores de traducción. Sobre este asunto nos extenderemos en la primera parte de esta tesis.

En cuanto a la influencia de los métodos histórico-artísticos en Freud, debemos destacar la presencia de los principios de la escuela vienesa de historia del arte en los escritos freudianos relativos al arte. Aunque este punto será desarrollado a lo largo de la tesis, debemos señalar que aunque Freud no fuera plenamente consciente de ello, siguió los parámetros dictados por dicha escuela tal y como la propuso a finales del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX la Universidad de Viena. El fundador de dicha escuela, Franz Wickhoff (1853-1909) tres años mayor que Freud, propuso unir la experticia (*connoisseurship*) con la arqueología, la filosofía, el trabajo de campo y las disciplinas conjeturales, a efecto de llegar a análisis de cariz científico. El propósito consistía en la obtención de diagnósticos sobre los objetos artísticos tan precisos como los que demandaban los gigantes de la Escuela Vienesca de Medicina. Sus principios fueron estrictamente continuados por Alois Riegl (1858-1905), quien a su vez se había visto influido por Heinrich Wölfflin y por Edgar Wind. Todos estos personajes, al igual que Dvorak, el experto y acuñador del término “manierismo”, continúan vigentes para el historiador del arte actual, que según Teresa del Conde, solo aleatoriamente suele acudir a Freud, y suele suceder que cuando lo hace, basa por lo común sus incursiones en este orden de cosas, no en los estudios de psicología aplicada que el padre del psicoanálisis llevó a cabo, sino quizá, y eso en el mejor de los casos, en los freudismos asumidos como parte de la cultura contemporánea.⁵

⁴ READ, H.: “The Nature of Criticism”, *Collected Essays in Literary Criticism*. Londres, Faber and Faber, 1938. READ, H.: *The Forms of Things Unknown: Essays towards an Aesthetics Philosophy*. Cleveland y Nueva York, Meridian Books, 1960. READ, H.: *Art and Society*. Nueva York, Schocken Books, 1966.

⁵ DEL CONDE, T.: *Las ideas estéticas de Freud*. México, Grijalbo, 1986.

Por otro lado, los grandes pensadores del siglo XX le han dedicado algunas palabras, cuando no numerosos textos, al debate con el psicoanálisis. La conferencia “El psicoanálisis revisado”, pronunciada por Theodor Adorno en 1946 en la Sociedad psicoanalítica de San Francisco, es uno de sus trabajos más lacanianos aunque no es el único. No olvidemos que Adorno y Horkheimer ya en 1944 habían puesto en relación la *Crítica de la razón práctica* de Kant con la filosofía de Sade, casi 20 años antes de la publicación fallida del texto de Lacan en la revista *Critique*, titulado “Kant con Sade” (1963). La crítica de Adorno está dirigida al culturalismo americano y en concreto a Karen Horney, representante de la corriente postfreudiana americana, la cual no ha hecho más que diluir el pensamiento freudiano en una psicología del yo. Años después, en 1951, escribiendo acerca de la base psicológica del fascismo, Adorno se basó en Freud para mostrar cómo los procesos grupales repiten los conflictos individuales y proporcionan el espacio permitido para que los individuos se liberen de represiones del inconsciente que forman parte del proceso civilizador.⁶

Herbert Marcuse en *Eros y Civilización* (1955) o en *Psicoanálisis y política* (1969) llevó a cabo una revisión de la teoría freudiana desde la perspectiva política, mientras que Michel Foucault en *Historia de la sexualidad* (1976-1984) lo hizo desde la teoría de la sexualidad. Si bien, como señala Lacan, estos autores se alejan en algunas ocasiones de lo que Freud vino a decir, es importante su aportación a los grandes debates intelectuales del siglo XX que tienen al psicoanálisis como centro de discusión.

Ya hemos comentado más arriba la revisión fundamental de la teoría freudiana que lleva a cabo Jacques Lacan a partir de los años cuarenta y que será la línea de interpretación de la obra freudiana que privilegiemos en nuestra tesis. Lacan aborda en diversos momentos de su obra las cuestiones artísticas. En el *Seminario VII. La Ética del psicoanálisis* (1959-60), plantea el concepto de sublimación, situando el debate artístico del lado de la Ética en lugar del de la Estética, y ofreciendo una de sus clásicas definiciones de la función del arte, como una organización en torno al vacío. Posteriormente, en el *Seminario XI Los cuatro conceptos fundamentales* (1964) aborda la función del cuadro, y encontramos el célebre análisis que realiza del cuadro *Los*

⁶ ADORNO, T.: “La teoría freudiana y los esquemas de propaganda fascista”, *Ensayos sobre la propaganda fascista. Psicoanálisis del antisemitismo*. Buenos Aires, Paradiso, 2005. Citado por POLLOCK, G.: *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid, Cátedra, 2010, p. 175-176.

embajadores de Holbein. Además, en este seminario Lacan define el arte como un encuentro con lo real, retomando el texto freudiano de *Lo siniestro*. Mientras que en el *Seminario XXIII. El Sinthome* (1975-76) Lacan ofrece su interpretación de la obra de James Joyce.

Actualmente, uno de los más destacados intérpretes y estudiosos de la obra lacaniana es Jacques-Alain Miller, que tuvo una estrecha relación con el propio Lacan, y es el editor de sus seminarios. Además, Miller fue discípulo de Louis Althusser, creó la Asociación Mundial de Psicoanálisis (1992) y fue director del Departamento de Psicoanálisis de la Universidad París VIII.

Dentro del contexto francés debemos destacar las aportaciones del filósofo Paul Ricoeur (1913-2005), especialmente su libro *Freud: una interpretación de la cultura*⁷. En la introducción a dicho libro plantea que su acercamiento a la obra de Freud no es ni como analista ni como analizado, planteando un estudio filológico-hermenéutico del texto freudiano, y situando a Freud, junto con Marx y Nietzsche, como los filósofos de la sospecha.

Por su parte, Gilles Deleuze y Félix Guattari, en su obra *el Anti-Edipo*⁸, establecen un debate con Lacan en 1972, en plena época estructuralista. El anti-edipo está impregnado de esa atmósfera, en especial del Foucault de *Las palabras y las cosas*. La invención del hombre por el orden burgués puede comprenderse mejor a partir del análisis de los mecanismos de producción del hombre en la sociedad actual, a partir de la disección de la máquina social capitalista que los autores acometen mediante el procedimiento de descodificación-territorialización.⁹

En el contexto de la crítica e historiografía del arte americano la cita a Freud y Lacan es bastante habitual. Autores como Judith Butler, Rosalind Krauss, Frederick Jameson o Slavoj Žižek son ejemplos de intelectuales americanos que tienen en cuenta la teoría lacaniana pero no la clínica y su propio análisis. El seminario de Lacan que más impacto tuvo en los *Cultural Studies* fue el *Seminario VII: la Ética*. Sin embargo, la recepción del psicoanálisis en dicho contexto se basa únicamente en una experiencia

⁷ RICOEUR, P.: *Freud: una interpretación de la cultura*. México, Siglo XXI, 1978.

⁸ DELEUZE, G. y GUATTARI, F.: *El Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Paidós, 1973.

⁹ BOURRIAUD, N.: *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*, Murcia, CENDEAC, 2009.

cultural, teórica, que deja de lado la clínica y la experiencia subjetiva que implica el psicoanálisis. Como explica Jacques-Alain Miller, en EE.UU. el psicoanálisis se ha reducido a los *Cultural Studies* o a la terapia.¹⁰

La importancia que estos teóricos le conceden al psicoanálisis queda demostrado en el libro *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad* de Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin Buchloh. Resulta bastante significativo que el primer capítulo introductorio de dicho volumen esté dedicado a la influencia del psicoanálisis en el arte moderno y sus posibilidades de aplicación metodológica a la historia del arte¹¹.

A pesar de que el modo en el que se aproximan estos autores al psicoanálisis difiere del elegido por nosotros para esta tesis doctoral, debemos destacar algunas obras interesantes, publicadas muchas de ellas bajo el amparo de la revista *October*, fundada en 1976 como reacción de un par de jóvenes críticas, Rosalind Krauss y Annette Michelson, ante la ortodoxia conceptual de la hegemónica *Artforum*. La nueva revista iba a convertirse en puente de entrada de la teoría posmoderna francesa y de una versión benjaminiana de la teoría crítica en el ámbito norteamericano, donde se iban a convertir en herramientas de desmontaje de los principios del “modernismo greenberguiano” aún entonces dominante.¹²

De los historiadores y críticos estadounidenses de la revista *October*, Hal Foster es el que más importancia le da al psicoanálisis en sus investigaciones, en libros como *El retorno de lo real o Dioses prostésicos*. La influencia de Marcel Duchamp en las prácticas artísticas a partir de los años sesenta ha sido interpretada por Hal Foster desde el principio psicoanalítico del retorno de lo real. Basándose en Lacan y su definición de lo real, el crítico norteamericano interpreta la obra duchampiana como un encuentro con lo real, es decir, con lo traumático. Como tal, dicho trauma retornará en los años sesenta a modo de influencia decisiva en los artistas de esa época.¹³ De

¹⁰ Véase MILLER, J.-A.: “Un paradigma constante”, en *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica*. Barcelona, Paidós, 2006, pp. 203-219.

¹¹ FOSTER, H., KRAUSS, R., BOIS, Y.-A., BUCHLOH, B.: *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad*. Madrid, Akal, 2006, pp. 15-21.

¹² CRIMP, D.: *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid, Akal, 2005, p. 9.

¹³ FOSTER, H.: *El retorno de lo real*. Madrid, Akal, 2001.

este autor debemos destacar igualmente el análisis que hace del surrealismo desde una visión psicoanalítica en su obra *Belleza compulsiva*.¹⁴

Asimismo debemos destacar a Rosalind Krauss, en particular su libro *El inconsciente óptico*¹⁵, según el cual ciertos recursos fílmicos como el primer plano y la cámara lenta hacen visibles determinadas dimensiones de la vida humana que no se habían detectado antes, revelando lo que Walter Benjamin llama “el inconsciente óptico”. De hecho, Krauss toma el término de la obra de Benjamin. El filósofo alemán empleó esta expresión por primera vez en *Pequeño ensayo sobre la fotografía* (1931): “...Sólo gracias a ella [la fotografía] tenemos noticia de ese inconsciente óptico, igual que del inconsciente pulsional sólo sabemos gracias al psicoanálisis”¹⁶. Benjamin volverá sobre esta idea del “inconsciente óptico” en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1936).

Otro ejemplo de la relación de los *Cultural Studies*, en concreto de la teoría *queer*, con el psicoanálisis es la obra de Douglas Crimp, especialmente en textos como “Duelo y militancia” en los que se aprecia la influencia del Freud de “Duelo y melancolía”. La utilización de la descripción de un proceso de construcción subjetiva, basándose en el psicoanálisis, en la elucidación de un conflicto político iba a ser un ejemplo pionero de implicación de la teorización *queer*, basada en un original maridaje entre Foucault y Lacan, en el activismo igualmente denominado *queer* durante la década de los noventa. En dicho contexto, y en la línea planteada por Crimp, debemos incluir los estudios de Eve Kosofsky Sedwick, Judith Butler y Leo Bersani, que de una forma u otra tienen en cuenta el psicoanálisis. Debemos destacar especialmente la original obra de Bersani *El cuerpo freudiano*, en la que plantea una interpretación del arte, desde la literatura de Beckett, Mallarme, o Henry James hasta el cine de Pasolini

¹⁴ FOSTER, H.: *Belleza compulsiva*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

¹⁵ KRAUSS, R.: *El inconsciente óptico*. Madrid, Tecnos, 1997.

¹⁶ BENJAMIN, W.: “Pequeña historia de la fotografía”, *Sobre la fotografía*. Valencia, Pretextos, 2005, p. 28.

y la escultura asiria, desde la lectura de textos freudianos como *El malestar en la cultura*, *Más allá del principio del placer* o los *Tres ensayos sobre la teoría sexual*¹⁷.

Por su parte, Sarah Kofman ha sido otra autora que ha abordado el asunto de la estética freudiana. De su amplia obra debemos destacar *El nacimiento del arte. Una interpretación de la estética freudiana* en el que plantea la existencia de una estética freudiana partiendo de un análisis en profundidad de los textos del psicoanalista vienés¹⁸. La obra de Kofman nos ha servido de referencia a la hora de analizar las referencias artísticas en la obra de Freud, así como las posibilidades de tomar el psicoanálisis como método aplicable a la historia del arte. Sin embargo, como ocurre con otros autores que abordan la estética freudiana, no termina de resolver el núcleo de nuestra tesis: el posicionamiento de Freud respecto al arte de las vanguardias y la relación de dicho posicionamiento con su teoría psicoanalítica (en particular con el concepto de sublimación).

Entre los historiadores norteamericanos también debemos incluir a Donald Kuspit por la especial difusión que han tenido sus textos traducidos al castellano, en los que propone una interpretación del arte moderno y posmoderno a través del psicoanálisis.¹⁹ Sin bien la lectura de dichos textos demuestra una visión del psicoanálisis desde la perspectiva norteamericana de la psicología del yo algunas de sus propuestas resultan bastante sugerentes y han enriquecido nuestro trabajo de tesis.

Dentro de los estudios culturales debemos destacar la obra de Peter Burke, y la importancia que le otorga al psicoanálisis en los debates en torno a las nuevas metodologías históricas. Como apunta el propio Burke, “en los años cincuenta y sesenta se pasó de la historia política a la historia social, del poder individual a las

¹⁷ Crimp, *op. cit.*, p. 12. KOSOFKY SEDGWICK, E.: *Epistemología del armario*. Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1998. BUTLER, J.: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós, 2010. BERSANI, L.: *El cuerpo freudiano. Psicoanálisis y arte*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011. BERSANI, L. (1995): *Homos*. Buenos Aires, Manantial, 1998.

¹⁸ KOFMAN, S.: *El nacimiento del arte. una interpretación de la estética freudiana*. Madrid, Siglo XXI, 1973.

¹⁹ Véase, entre otros, KUSPIT, D.: *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid, Akal, 2003.

clases sociales. Por eso, ser innovador estudiando psicología o psicoanálisis estaba en aquella época pasado de moda porque se entendía que se centraba en lo individual”.²⁰

La obra psicoanalítica de Freud y otros proporciona una teoría de la sexualidad. Puesto que se trata de una teoría que dirige su atención hacia las diferencias entre los hombres y las mujeres, entre lo masculino y lo femenino, algunas escritoras y críticas feministas han usado y desarrollado la teoría psicoanalítica como un medio de explorar las relaciones entre los sexos y las desigualdades básicas que existen en la sociedad entre hombres y mujeres. Algunas consideran que la obra de Freud es “falocéntrica” y excluye lo “femenino” salvo como subordinado de lo masculino. Pero algunas feministas han visto en Freud una forma radical de investigación sobre la sexualidad y han interpretado desde un punto de vista feminista la obra de Freud y los desarrollos posteriores del psicoanálisis, como la obra de Jacques Lacan. Lo han hecho bajo el supuesto de que en lo que fallan las teorías sociológicas sobre la sexualidad es en explicar cómo los seres humanos interiorizan ciertos modelos de comportamiento, ciertas normas y actitudes; estas teorías nos dicen cómo pueden determinarse socialmente los papeles sexuales que se han de desempeñar, pero no cómo se reproducen interna e inconscientemente en la vida psíquica las diferencias sexuales.²¹

En el caso concreto de nuestra tesis ha sido un referente el estudio de Griselda Pollock, *Encuentros en el museo feminista virtual*, a la hora de analizar las imágenes presentes en el despacho de Freud, y su planteamiento metodológico que, partiendo de Warburg, se sitúa como una de las últimas propuestas feministas dentro de la crítica e historia del arte.²²

En el contexto español de los últimos años debemos destacar el trabajo del psicoanalista y filósofo Jorge Alemán, atento revisor de la obra de Lacan, en particular en relación con la de Heidegger. Alemán es miembro de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis del Campo Freudiano en España, de la Asociación Mundial de Psicoanálisis, así como Consejero Cultural de la Embajada de España en Argentina. Su estudio de la obra de Freud, Lacan y Heidegger incluye interesantes reflexiones en

²⁰ BURKE, P.: “Freud and Cultural History”, *Psychoanalysis and History*, 9 (1), 2007, pp. 5-15.

²¹ FER, B.: “Surrealismo, mito y psicoanálisis”, en AA.VV.: *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid, Akal, 1999, p. 186.

²² POLLOCK, G.: *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid, Catedra, 2010.

torno a las cuestiones artísticas y de sublimación que han sido fundamentales en nuestra investigación.

Dentro del contexto español también debemos destacar la obra de Eugenio Trías. El filósofo barcelonés es uno de los referentes en los estudios de estética de nuestro país. Su análisis de la teoría estética freudiana en *Lo bello y lo siniestro* (1983) ha sido uno de los pilares sobre los que hemos construido el edificio de nuestra tesis.

Estudios artísticos y culturales en la línea de Freud

Los textos freudianos privilegiados en esta tesis han sido aquellos que hacen alguna referencia a cuestiones histórico-artísticas. En un primer momento, Freud elabora gran parte de su teoría en soledad, sin apoyo alguno. Durante diez años de su vida tuvo que enfrentarse a la elaboración de su teoría prácticamente solo, con la ayuda del autoanálisis que hizo con su amigo Wilhelm Fliess. Sin embargo, una vez establecidos los fundamentos básicos del psicoanálisis, como la interpretación de los sueños (publicada en 1900) y el complejo de Edipo (cuya referencia data de los años del autoanálisis (1897-1899), éstos pronto traspasaron las fronteras de la medicina, llegando a disciplinas como la literatura, el arte, la historia de las religiones, la Prehistoria, la Mitología, la Etnografía, la Pedagogía, etc., siendo el psicoanálisis el vínculo entre éstas y la medicina.

Entre los primeros autores que siguieron las investigaciones freudianas se encuentran sus discípulos y compañeros de la Sociedad Psicoanalítica de Viena. Debemos destacar la obra de Karl Abraham *Sueños y mitos. Un estudio de psicología colectiva* (1909)²³, que parte de la interpretación de los sueños, la teoría de la sexualidad infantil y el ensayo sobre la *Gradiva* de Jensen, entre otros escritos de Freud como el propio Abraham relata.²⁴ Justifica el intento de relacionar los sueños y los mitos sobre la base de que ambos son producto de la fantasía y que la esencia de

²³ "Traum und Mythos: Eine Studie zur Völkerpsychologie", en *Schriften zur angewandten Seelenkunde*, Heft 4, pp. 73 (Viena, Deuticke). Traducido al inglés en 1913 (Nueva York, *Nervous and Mental Disease Monograph Series*, nº 15), y al holandés en 1914 (Leiden, S. C. van Doesburgh). Para la edición española véase ABRAHAM, K.: *Obras escogidas*. Traducción cedida por Editorial Hormé. Barcelona, RBA, 2006.

²⁴ Abraham, *op. cit.*, pp. 545 y ss.

dichas fantasías es el cumplimiento de deseos inconscientes infantiles. Ilustró estas conclusiones dedicando un estudio al mito de Prometeo, preconizando a Gaston Bachelard,²⁵ y la leyenda de los manjares divinos, recalcando el carácter sexual de los mismos²⁶. Asimismo, Karl Abraham también siguió la línea inaugurada por Freud en *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* (publicado en 1910²⁷) a través de su escrito *Giovanni Segantini: un estudio psicoanalítico* publicado en 1911²⁸.

Debemos tener en cuenta que esta obra de Abraham abrió el camino a investigaciones posteriores sobre la aplicación del psicoanálisis a la mitología, camino que siguieron Otto Rank (*El mito del nacimiento del héroe*²⁹, en el que apareció el texto de Freud *La novela familiar del neurótico*) y Theodor Reik entre otros. Sin embargo, el análisis que Abraham hizo de Amenhotep IV (Akenatón) en su escrito “Amenhotep IV: Una contribución psicoanalítica para la comprensión de su personalidad y del culto monoteísta de Atón (1912)”³⁰ es digno de mención como un hito de la aplicación del psicoanálisis a los hechos históricos. Abraham pudo mostrar de qué modo todas las innovaciones, la iconoclastia y las reformas de Akenatón pueden ser directamente

²⁵ BACHELARD, G.: *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1966.

²⁶ Los epígrafes de Abraham a los que nos referimos dentro del ensayo de los sueños y los mitos son “Análisis del mito de Prometeo” o “Los efectos del proceso de desplazamiento en los mitos de Prometeo, Moisés y Sansón”.

²⁷ Para un estudio de las distintas ediciones del estudio sobre Leonardo véase FREUD, S.: *Leonardo da Vinci*, Londres, Routledge, 1999. En la introducción aparece un breve recorrido por las distintas ediciones alemanas e inglesas.

²⁸ Bajo el título “Giovanni Segantini, ein psycho-analytischer Versuch” este estudio fue publicado en alemán en *Schriften zur angewandten Seelenkunde*, t. XI, p. 65, Viena, Deuticke, 1911. La segunda edición a la que Abraham agrega algunas notas, fue publicada en 1925. Se tradujo al ruso en 1913 (Odesa), y al italiano en 1926. Se publicó por primera vez en inglés en el *Psycho-analytic Quarterly* en 1937. ABRAHAM, K.: “Giovanni Segantini: un estudio psicoanalítico (1911)”, *Obras escogidas*, Barcelona, RBA, 2006.

²⁹ Dice Freud de *El mito del nacimiento del héroe*: “En los mitos relativos al nacimiento del héroe, que O. Rank ha sometido a un análisis comparado (el más antiguo es el referente al nacimiento del rey Sargón de Agades en el año 2800 antes de Jesucristo), la inmersión en el agua y el salvamento desempeñan un papel predominante, y Rank ha establecido que estas representaciones míticas del nacimiento son semejantes a las que el fenómeno onírico emplea generalmente.” (FREUD, S.: *Obras Completas*, tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 2220). En otra ocasión dice Freud: “O. Rank ha demostrado, en un concienzudo estudio, que el complejo de Edipo ha sido un rico manantial de la inspiración para la literatura dramática, la cual nos lo presenta en infinidad de formas y lo ha hecho pasar por toda clase de modificaciones, atenuaciones y deformaciones, análogas a las que realiza la censura onírica que ya conocemos.” (tomo II, p. 2250). También se refiere a esta obra en “El tema de la elección de un cofrecillo” (1913), *Obras completas, op. cit.*, vol. II., p. 1868.

³⁰ ABRAHAM, K.: “Amenhotep IV. (Echnaton). Psychoanalytische Beiträge zum Verständnis seiner Persönlichkeit und des monotheistischen Aton-Kultes”, Berlin Psycho-Analytical Society, Julio de 1912.

atribuidas a los efectos del complejo de Edipo³¹. Freud retomaría este tema en diversos escritos entre los que debemos destacar el de *Moisés y la religión monoteísta: tres ensayos*, publicado en 1939.

El caso del complejo de Edipo demuestra, en palabras de Freud, cómo “en el poema trágico se halla integrada toda la normatividad de la vida psíquica con su plena significación afectiva.”³² La referencia a Edipo data de los años del autoanálisis de Freud (1897-1899). “La leyenda griega supo captar sentimientos que todos los hombres reconocen porque los han experimentado. Cada espectador fue un día Edipo en germen, en imaginación, y se espanta de ver la realización de su sueño transportada a la vida, tiembla en proporción a la represión que separa su estado infantil de su estado actual.”³³ Precisamente, el complejo de Edipo y la teoría de la sexualidad infantil serán los puntos de la teoría psicoanalítica con los que debatirán algunos antropólogos como Malinowski³⁴.

Del complejo de Edipo partió Freud para analizar *Hamlet* de Shakespeare llamándole la atención que dicha obra fuese “admirada durante trescientos años sin que nadie hubiese llegado a penetrar en su sentido ni en los motivos del poeta”³⁵. Las investigaciones de Freud en torno al *Hamlet* de Shakespeare fueron continuadas y ampliadas por Ernest Jones (1879-1958) y por Otto Rank (*Hamlet, Don Juan y el psicoanálisis*³⁶). Este último partió de la investigación freudiana sobre la elección de materia por los poetas dramáticos para explicar el motivo del incesto en la elección de las tramas más importantes de la literatura universal³⁷.

Algunos trabajos de asuntos más específicos como la importancia de los cuentos infantiles fueron desarrollados por Riklin (*Cumplimiento de deseos y*

³¹ Estudio introductorio de Lucia D'Angelo en Abraham, *op. cit.*, p. 16.

³² FREUD, S.: “Autobiografía”, *Obras Completas*, tomo III, p. 2793.

³³ Carta a Wilhelm Fliess, 15 de octubre de 1897, citada por FAGES, J.B.: *Historia del psicoanálisis después de Freud*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1979, p. 41.

³⁴ MALINOWSKI, B.: *Estudios de psicología primitiva: el complejo de Edipo*, Barcelona, Paidós, 1982.

³⁵ Freud, *op. cit.*, pp. 2793-2794.

³⁶ RANK, O.: *Hamlet, Don Juan y el psicoanálisis*. Buenos Aires, Letra viva, 2003.

³⁷ RANK, O.: *El mito del nacimiento del héroe*. Barcelona, Paidós, 1992. RANK, O.: *El trauma del nacimiento*. Barcelona, Paidós, 1992.

simbolismo en los cuentos de hadas) y Bruno Bettelheim (*Psicoanálisis de los cuentos de hadas*)³⁸.

Cuando Freud explica la genealogía e historia del psicoanálisis (*Historia del movimiento psicoanalítico* de 1914 y *Autobiografía* de 1924), le dedica unas palabras al desarrollo que éste ha tenido hacia los temas culturales, destacando principalmente la tríada de obras sobre el origen de la religión y la moral formadas por *Totem y Tabú* (1913), *El porvenir de una ilusión* (1927) y *El malestar de la cultura* (1929). En estos estudios plantea que el desarrollo cultural de la humanidad no es más que la reproducción de los conflictos entre el Yo, el Ello y el Super-yo a una escala mayor. Aunque como el propio Freud reconoce estos estudios originados en el psicoanálisis se alejan mucho de éste, fueron los que le dieron una mayor aceptación a su obra y le supuso reconocimientos como el de Thomas Mann, que le dio un lugar en la historia del pensamiento moderno, y el premio Goethe de literatura de 1930. El propio Freud reconoce que los resultados más satisfactorios en este tipo de investigaciones culturales fueron los dedicados a la psicología de las religiones. En el ya citado ensayo de *Totem y Tabú* Freud dialoga con dos de los autores más importantes en dicha materia: James George Frazer (*Totemismo y exogamia* y *La rama dorada*) y Robertson Smith (*La religión de los semitas*).

Autores como Theodor Reik³⁹ o Géza Roheim⁴⁰ tomaron como punto de partida para sus investigaciones las ideas integradas en *Totem y Tabú*, continuándolas, profundizándolas y justificándolas. El propio Freud volvió posteriormente a los asuntos religiosos, en concreto a través de ciertas investigaciones sobre el sentimiento inconsciente de la culpabilidad y en su intento de enlazar la psicología social y la individual (*El “yo” y el “ello” -1923-*, *Psicología de las masas y análisis del “yo”-1921*).

Sobre la aplicación del psicoanálisis a la historia primitiva de los pueblos, además de la obra de Otto Rank, Karl Abraham o Ferenczi, debemos añadir la de Carl

³⁸ BETTELHEIM, B.: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Crítica, 2006.

³⁹ “Problemas de la psicología de la religión”, publicado en 1919 con prólogo de Freud. Reik también abordó la relación entre el psicoanálisis y la música en textos como *Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Mahler*. Madrid, Taurus, 1975.

⁴⁰ Entre otros, “Magia y esquizofrenia”. ROHEIM, G.: *Magic and schizophrenia*. Bloomington, Indiana University Press, 1955.

Jung. A pesar de que se sale de la línea freudiano-lacaniana planteada en esta tesis, debemos tener en cuenta las aportaciones jungianas a este tema.

El primer encuentro entre Freud y Jung supuso una alegría para el primero ya que el psicoanálisis, con la incorporación de Jung, dejaría de ser tachado de ciencia judía y con la aportación de los “arios” podría aspirar a la universalidad. Jung trabajó en el hospital psiquiátrico de Zurich, el célebre Burghözli, como ayudante del profesor Eugen Bleuler. Tras la lectura de *La interpretación de los sueños* Jung establece una correspondencia continuada con Freud, al que visita en 1907 en Viena. La amistad va en aumento, y en 1909 Jung acompañará a Freud en su gira de conferencias en la Clark University por Estados Unidos en 1909, durante cuyo viaje Freud le dijo a Jung la célebre frase: “No saben que les traemos la peste”.

A pesar de esto, Jung no comparte la teoría freudiana de la sexualidad infantil, desvelándose las divergencias con la publicación por parte de Jung de *Metamorfosis y símbolos de la libido*, en 1912. La controversia estaba en el símbolo, que Freud vincula con la historia del sujeto, mientras que Jung lo hace con los grandes mitos de la humanidad, dando inicio a la elaboración del concepto jungiano de “inconsciente colectivo” que se separa de la concepción freudiana del inconsciente. En palabras del propio Jung “el inconsciente colectivo es la prodigiosa herencia espiritual de la evolución del género humano, que renace en cada estructura individual”⁴¹. Esta noción de inconsciente colectivo implica la de los arquetipos, noción que Jung toma de la filosofía griega platónica, donde los arquetipos designan los modelos universales que presiden toda realización concreta. Ese mismo año (1912) se produce la ruptura en el IV Congreso de Psicoanálisis de Munich precisamente en un debate sobre el tema del símbolo en el gesto del faraón Amenofis IV mutilando la estatua de su padre⁴². Tras la ruptura, Jung llamará a su investigación *psicología analítica* y, más adelante, *psicología compleja*. De 1921 a 1926 emprende largos viajes por el mundo: África del Norte, Arizona, Nuevo México, Kenia, etc., con objeto de investigar las tradiciones y los mitos de los árabes, de los indios pueblo, de los negros. De esta forma, y como es lógico, cuando se va consolidando la Asociación Psicoanalítica Internacional, se van

⁴¹ Fages, *op. cit.*, pp. 76-77.

⁴² *Ibid*, pp. 66-68.

produciendo las primeras e importantes disidencias entre las que se encuentran la del propio Jung y la que se produjo el año anterior, en 1911, con Adler.

Esta línea jungiana de interpretación del inconsciente y su aplicación a temas culturales y antropológicos tuvo una importante tradición de la que vamos a destacar algunos casos. El pensamiento de Jung ha penetrado con profundidad los estudios de los mitos en la fenomenología de lo sagrado, de las formas religiosas. De hecho el propio Jung colaboró con Karl Kerényi en su obra *Introducción a la esencia de la mitología: el mito del niño divino y los misterios eleusinos*⁴³. Ha estimulado trabajos de antropología religiosa en la historia contemporánea, particularmente la de Alphonse Dupront. Admiradores o espíritus críticos estaban de acuerdo al menos en reconocer en la obra de Jung una dimensión y una tonalidad de “misticismo”. Esta forma de romanticismo cultural que caracterizaba, especialmente en Francia, las investigaciones filosóficas inmediatamente antes y después de la guerra era propensa a reflejar “el misticismo jungiano”. La llegada de una época neorracionalista, años cincuenta y sesenta, con la multiplicación de las ciencias del hombre, iba a alejar más el eco de Jung, y favorecer una “vuelta a Freud”, como la que realizará Jacques Lacan y a la que nos referiremos más adelante⁴⁴. Entre los autores que han seguido la línea jungiana de interpretación de la cultura y la mitología debemos destacar a Mircea Eliade⁴⁵ o Charles Baudouin⁴⁶.

La teoría freudiana tuvo una gran influencia en el contexto posterior a la I Guerra Mundial, especialmente en el ámbito alemán. Cuando en 1920 Hermann Hesse trató de mostrar cuál era la situación de los poetas y escritores jóvenes no dudó en apuntar a los dos grandes poderes que marcaban dicha situación: “la guerra mundial y la psicología de lo inconsciente, fundada por Sigmund Freud”⁴⁷. El análisis de Hesse es bastante certero pues considera que la generación marcada por la guerra, que antes se había ilusionado con el avance hacia la realidad verdadera y luego tuvo que

⁴³ JUNG, C.G.; KERENYI, K.: *Introduction a l'essence de la mythologie*, Payot, 1963. Edición española traducida por Brigitte Kiemann y Carmen Gauger, Madrid, Siruela, 2004.

⁴⁴ Fages, *op. cit.*, p. 82.

⁴⁵ De las numerosas publicaciones de Eliade podemos destacar *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. 4 volúmenes. Madrid, Cristiandad, 1978.

⁴⁶ BAUDOUIN, C.: *Psicoanálisis del arte*, Buenos Aires, Editorial Psique, 1972.

⁴⁷ Cit. en FELLMANN, F.: *Fenomenología y expresionismo*. Barcelona, Alfa, 1982, p. 66.

experimentar su terror, consideró al psicoanálisis como la única teoría adecuada para poder arreglárselas con la nueva experiencia vital de la realidad: “Lo que trajo la gran guerra como experiencia vital, la destrucción de todas las viejas formas, el fracaso de las morales y culturas hasta entonces válidas; eso pues parece encontrar su interpretación sólo en el psicoanálisis.”⁴⁸

La difusión de los estudios culturales desde la perspectiva psicoanalítica tuvo un importante órgano de difusión en la revista *Imago*, fundada en 1912 por Hans Sachs, y de cuya redacción también formó parte Otto Rank. El nombre fue elegido en honor a una novela homónima del poeta suizo Carl Spitteler, que celebraba el poder del inconsciente en una brumosa historia de amor. La revista tuvo muchos suscriptores en Alemania aunque no tantos en Viena. Freud supervisaba gran parte de la revista a la vez que enviaba algunos de sus artículos relacionados con la línea de editorial. Posteriormente se creó, en 1919-20, la primera editorial especializada en obras de psicoanálisis, la *Internationale Psychoanalytischer Verlag*, dirigida por Otto Rank, Ernst Jones y Sandor Fereczi.

Debemos tener en cuenta, como lo hace Martha Robert, que los descubrimientos de Freud todos puramente empíricos, no le llegaron siempre con un orden satisfactoriamente lógico. Trabajando bajo la presión del material clínico, y a veces de las controversias ideológicas propias del momento, Freud no pudo evitar que se extendiera o se modificara el sentido de sus propios conceptos, sin proceder cada vez al trabajo de definición que los hubiera esclarecido de errores, o por lo menos de ambigüedades. De este modo, creó una semántica freudiana bastante complicada, cuyo conocimiento permanece problemático, porque pediría la colaboración del psicoanalista teórico y del germanista, además de la del historiador de las ciencias y la del crítico literario.⁴⁹ Un ejemplo de esta complejidad nos lo ofrece la polémica con Jung en torno al concepto de libido que fue uno de los motivos de su separación, o el debate sobre la traducción de *Trieb*, pulsión, entendida desde la tradición anglosajona como “instinto” (incluso en las primeras traducciones al castellano) y que tanto ha afectado al desarrollo del psicoanálisis freudiano en aquellas tierras.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ ROBERT, M.: *Acerca de Kafka. Acerca de Freud*. Barcelona, Anagrama, 1980, pp. 70-71.

Por último debemos señalar que desde el punto de vista biográfico hemos seguido las dos obras más importantes sobre la vida y obra de Freud, las de Ernst Jones y Peter Gay.⁵⁰ El primero fue el biógrafo oficial de Freud, así como su discípulo y uno de los introductores del psicoanálisis en el contexto anglosajón. Su biografía es fundamental ya que trabajó durante muchos años junto con Freud y aporta numerosos datos biográficos de primera mano. Por su parte, la biografía de Peter Gay está enfocada desde la importancia de la cuestión judía en la obra de Freud y la metodología de la historia social.

⁵⁰ JONES, E.: *Vida y obra de Sigmund Freud*. Edición abreviada a cargo de Lionel Trilling y Steven Marcus. Barcelona, Anagrama, 2003. GAY, P.: *Freud. vida y legado de un precursor*. Madrid, Paidós, 2010.

PRIMERA PARTE:

Las referencias artísticas en la obra de Freud.



En este primer capítulo de la tesis realizaremos un análisis de las principales referencias artísticas en la obra de Freud. Dicha obra es bastante amplia, y los textos que abordan de forma directa o indirecta temas artísticos y culturales son múltiples. Por ello, frente a la pretensión inicial de abarcar todo aquello relacionado con la cultura nos hemos visto obligados, por la extensión de la tesis, a centrarnos en aquellos textos que atañen directamente a la historia del arte, a pesar de que el concepto freudiano del arte va más allá de las fronteras que establece nuestra disciplina.

Antes de realizar el análisis de los textos freudianos referentes a la historia del arte, hemos contextualizado la vida y obra de Freud en Viena, ciudad donde desarrolló su teoría y práctica psicoanalítica. Además, hemos analizado las imágenes que tenía en la consulta y que hablaban de sus intereses artísticos.

En cuanto al análisis de los textos hemos privilegiado aquellos que abordan la temática histórico-artística como son *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* (1910) y el *Moisés de Miguel Ángel* (1913-14), así como aquellos que abordan la creación artística como *El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen* (1906-07). Asimismo, hemos analizado ejemplos en los que Freud se sirve del arte para alumbrar su teoría: en la primera etapa (la *Interpretación de los sueños* -1900-, *Psicopatología de la vida cotidiana* -1900-01-, *El chiste y su relación con el inconsciente* -1905-, entre otros), y aquellos en los que se sirve de la literatura (aparte de *Gradiva*, *El poeta y los sueños diurnos* -1907-08- y *Lo siniestro* -1919-, entre otros). Por último, nos hemos servido de su definición de artista en las *Conferencias introductorias del Psicoanálisis* (1915-17) para comprender su concepto del mismo e introducir la segunda y tercera partes de la tesis.

Algunos textos clave de la obra freudiana para temas culturales como *Tótem y Tabú* (1912-13), *El porvenir de una ilusión* (1927) o *El Malestar en la cultura* (1929) sólo

han sido analizados de forma tangencial por dos razones. La primera porque, como comentábamos, estos textos implican otras disciplinas como la antropología, la historia de las religiones y la mitología que, si bien son cercanas a la Historia del arte, se salen de los límites establecidos en la tesis. Y la segunda razón responde al hecho de que estos textos serán abordados desde la óptica del concepto de sublimación que se analizará en la segunda parte.

El enfoque privilegiado en esta primera parte es aquél que nos permite una comprensión de la idea principal de la tesis, esto es, analizar las referencias artísticas y el modo en el que Freud se sirve del arte para comprobar la influencia que tendrá en su concepto de sublimación (capítulo 2) y el contraste con algunas propuestas de las vanguardias (capítulo 3). A pesar de ello, el desarrollo no es unidireccional, sino más bien transversal. Algunos textos nos permiten desarrollar temáticas interesantes e incluso anticiparnos a ciertas conclusiones a las que llegaremos en la tercera parte. Como ejemplo podríamos poner el caso de los textos sobre la Gradiva y Leonardo, que aprovechamos para relacionar con los motivos iconográficos empleados en las vanguardias. Sin que ese sea el tema privilegiado de la tesis, consideramos oportuno realizar un desarrollo de dichos temas.

I.1. Freud en Viena: imágenes en el diván

No es tarea sencilla establecer las relaciones entre la obra de un pensador y la ciudad en la que desarrolló su pensamiento. Si bien se pueden establecer relaciones con el contexto cultural, social y político en el que se produjo la obra, también es fácil caer en reduccionismos como el que explica el nacimiento del psicoanálisis por el puritanismo de la sociedad vienesa de finales del siglo XIX. Sin negar este hecho, consideramos que el surgir del psicoanálisis se debe a otras muchas razones contextuales, y al propio descubrimiento de la división subjetiva que realizó el doctor Freud.

A pesar de ello, debemos tener en cuenta varias consideraciones en torno al contexto en el que surge y con el que convive la obra freudiana. La condición judía de Freud marcó su obra como lo muestran algunos textos célebres como *Moisés y la religión monoteísta* (publicado en 1939), y la continua referencia al personaje bíblico a lo largo de su obra, con el que se identificó en numerosas ocasiones.⁵¹ Para comprender la situación de los judíos dentro del contexto del imperio Austrohúngaro debemos tener presente no sólo las buenas relaciones que el emperador Francisco José mantuvo con la burguesía judía, sino que la constitución de 1867 garantizó ciertos derechos como la libertad de conciencia, que determinó la afluencia masiva de judíos al imperio austro-húngaro.⁵² Sin embargo, ni la actitud del emperador, que le supuso una gran popularidad en los grupos judíos y que quizá justifique la lealtad de Freud respecto a Austria, ni los esfuerzos del gobierno, consiguieron frenar el movimiento antisemita que creció y se extendió a finales del siglo XIX. De hecho, la llegada de Karl

⁵¹ Sobre la cuestión judía en el texto de Freud *Moisés y la religión monoteísta* véase YERUSHALMI, Y. H.: *Freud's Moses. Judaism terminable and interminable*. New Haven, Yale University Press, 1993. Para la relación del judío con la escritura véase DERRIDA, J.: *Archive Fever: a Freudian Impression*. Chicago, University of Chicago Press, 1998. Sobre la relación entre Spinoza y Freud por su condición judía véase YOVEL, Y.: "Spinoza and Freud: self-knowledge as Emancipation", *Spinoza and other heretics. The adventures of immanence*. Princeton, Princeton University Press, 1989. GRUBRICH-SIMITIS, I.: *Early Freud and Late Freud: Reading new Studies on Hysteria and Moses and Monoteism*. Londres, Routledge, 1997. Para una visión actualizada de la cuestión judía véase ROUDINESCO, E.: *A vueltas con la cuestión judía*. Barcelona, Anagrama, 2011.

⁵² CASALS, J.: *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona, Anagrama, 2003, p. 31.

Lueger, miembro del partido cristiano-social y frenético antisemita, a la alcaldía de Viena no hizo sino aumentar el rechazo de lo judío en la ciudad del Danubio, donde permaneció como regidor hasta su muerte en 1910.

Entre los impedimentos que se les ponía a los judíos austríacos estaban la dificultad de acceder a los cargos superiores de la Administración, del Ejército o de la Universidad. Esto último afectaba a Freud, pues a pesar de ser *Dozent* desde 1885, no fue nombrado profesor hasta 1902, y eso que contó con los apoyos de la alta sociedad. En 1884 comenzó a funcionar la nueva universidad, pero en ella seguía rigiendo –como lo prueba el caso de Freud- la vieja *protektion* o privilegio por el que los notables del Imperio poseían el control de todos los cargos del funcionariado.⁵³ De este modo, los nombramientos académicos de judíos en la Facultad de Medicina se volvieron más difíciles. En respuesta a estas complicaciones profesionales y políticas, Freud se aisló en el retiro social e intelectual. Sin embargo, sabemos que cuanto más aislado estaba mayores logros obtenía en sus investigaciones. Tenía muy pocas personas con quien comentar sus novedosos hallazgos, a excepción de la correspondencia y los ocasionales encuentros con su gran amigo Wilhelm Fliess, y con su cuñada, Mina Bernays. Fueron los años que luego él denominó de “espléndido aislamiento”.⁵⁴

Debemos tener en cuenta que en el discurso cultural en torno a 1900, cuando Freud escribió la obra que consideró fundacional del psicoanálisis, *La interpretación de los sueños*, la categoría de judío era uno de los fantasmas de la mayoría de la población en relación con el otro, de modo tal que cada judío terminaba sintiéndose víctima y héroe del proceso de modernización política que comenzara con la Ilustración, uno de cuyos aspectos fue la emancipación de los judíos.⁵⁵

⁵³ Casals, *op. cit.*, p. 32-33

⁵⁴ Véase FREUD, S.: *Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904)*. Madrid, Amorrortu, 2008.

⁵⁵ FUKS, B. B.: *Freud y la judeidad. La vocación del exilio*. México, Siglo XXI, 2006, p. 15. Para la relación entre la *Interpretación de los sueños* de Freud y su posición política véase SCHORSKE, C.: “Política y parricidio en la Interpretación de los sueños de Freud”, *Viena fin-de-siècle. Política y cultura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 192-214.

Cuando los nazis realizaron sus proclamas antisemitas Freud recordó, de forma jocosa pero entristecido, que los judíos tenían tanto derecho a vivir junto al Rhin como los alemanes, ya que aquellos se establecieron en la región en los tiempos de Roma, cuando aún los últimos luchaban por alejar a los celtas hacia el oeste.⁵⁶

La relación de Freud con Viena estuvo determinada igualmente por el rechazo que sufrió por parte del ambiente médico de la ciudad. De hecho, Freud no recibió tanta influencia de dicho ambiente como de Ernst Brücke, director del Instituto de Fisiología de Viena en el que Freud trabajó seis años, al que consideraba “la más alta autoridad”, y a cuyo seminario “La fisiología de la voz y del lenguaje” acudió durante su formación en la universidad. También fue importante la influencia de Hermann Helmholtz, con el que Brücke había fundado en 1845 la Sociedad berlinesa de física, y del que Freud decía que era “uno de mis ídolos”.⁵⁷ Asimismo, recibió una gran influencia de Nothnagel, Chrobak, Meynert o el propio Josef Breuer con el que publicó en 1895 los *Estudios sobre la histeria*.⁵⁸ La estrechez del ambiente científico de Viena propició las estancias del joven Freud en Berlín y sobre todo París, donde se dirigió para aprender con el maestro Jean-Martin Charcot.

Desde el punto de vista arquitectónico y urbanístico, la ciudad experimentó un cambio importante a través de un programa de reformas que incluía hospitales, escuelas y parques, y que situó a la capital del imperio entre las ciudades más modernas de Europa. A partir de 1860, se construyó la *Ringstrasse* en el espacio de las murallas y el glacis, creándose de este modo una amplia avenida rodeada de parques y monumentales edificios públicos, financiados con el dinero obtenido de la venta del

⁵⁶ JONES, E.: *Vida y obra de Sigmund Freud*. Edición abreviada a cargo de Lionel Trilling y Steven Marcus. Barcelona, Anagrama, 2003, p. 27. Sobre la cuestión judía en Freud véase GAY, P.: *Un judío sin dios. Freud, el ateísmo y la construcción del psicoanálisis*. Buenos Aires, Ada Korn, 1994.

⁵⁷ Cit. en ROBERT, M.: *Acerca de Kafka. Acerca de Freud*. Barcelona, Anagrama, 1980, pp. 119-120.

⁵⁸ FREUD, S. y BREUER, J.: “Estudios sobre la histeria”, en FREUD, S.: *Obras completas*, tomo I. Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, pp. 39-168.

resto de terrenos a la burguesía industrial y comercial. Por esta razón el Ring fue y es el símbolo de la era de la burguesía liberal hasta el punto de darle nombre a una época, *die Ringstrassenära*. Los motivos eran suficientes: por un lado, los criterios de urbanización y construcción respondían a los imperativos capitalistas de circulación y especulación, siguiendo en parte el modelo de las transformaciones urbanísticas realizadas en París por Napoleón III y el barón Haussman (1852-1870); por otro, el eclecticismo de los *Prachbauten* (edificios de esplendor) responde a una voluntad de representación autocelebrativa de los valores culturales burgueses. Veamos varios ejemplos: en 1872 Friedrich Schmidt empieza a construir el nuevo ayuntamiento en estilo neogótico con la pretensión de vincular la nueva Viena a la comuna libre medieval; al año siguiente Heinrich Ferstel se inspira en el Renacimiento italiano para construir una nueva universidad que debía sellar la unión de la tradición humanista con la *Kultur* racionalista; y ese mismo año, después de haber comenzado a erigir la Academia de Bellas Artes en estilo helenizante, Teophil Hansel parte del mismo modelo para construir un parlamento que se abre a una plaza centrada por una estatua de Palas Atenea, en un claro intento de conectar el nuevo Estado de derecho con la democracia ateniense.⁵⁹

Si bien las reformas en el Ring no afectaron directamente a la familia Freud, sí lo hizo de forma indirecta, ya que suponían conectar el centro histórico de la ciudad con los barrios periféricos, ampliando de esta forma los límites de la ciudad y sentando las bases de la actual área metropolitana. La familia Freud vivió en un primer momento en Leopoldstadt, el distrito II de Viena, cerca del Prater, y lugar de residencia de la mayoría de los judíos de Viena. Tras su matrimonio con Martha Bernays (1886) y la llegada de los hijos, Freud se vio en la obligación de mudarse en agosto de 1891 a una casa más amplia. Así fue cómo llegaron al célebre nº 19 de la Berggasse, en el distrito IX. Freud vivió y trabajó en dicha residencia durante más de cuarenta años (1891-1938) y sólo la llegada de los nazis consiguió sacarle de su casa.

⁵⁹ Casals, *op. cit.*, p. 32. Sobre el proyecto urbanístico de la Ringstrasse véase SCHORSKE, C.: “La Ringstrasse, sus críticos y el nacimiento del modernismo urbano”, *Viena fin-de-siècle. Política y cultura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 45-133.

En 1894, cuando las críticas a las intervenciones burguesas iban en aumento, se le encargó la remodelación de la ciudad a Otto Wagner, padre de las nuevas propuestas arquitectónicas que partieron de la Sezession, fundada en 1900, el mismo año en el que Freud publicó la *Interpretación de los sueños*. El arquitecto vienés publicó en 1895 un revolucionario estudio titulado *Arquitectura moderna*, en el que critica severamente los palacios del Ring. Los planteamientos urbanísticos de Wagner fueron tan innovadores que chocaron con los intereses de la administración. Afirmaciones como “el único punto de partida posible para la creación es la vida moderna”, o “sólo lo práctico es bello” dan muestra de la novedad de sus planteamientos. Siguiendo estos principios proyectó el *Stadtbahn*, un metro a la vez subterráneo y aéreo, y sustituyó algunos edificios neoclásicos por casas modernistas, aplicando el símbolo de la “Nuda Veritas” (una mujer desnuda mostrando el espejo del arte al hombre contemporáneo) pintado por su amigo y presidente de la Sezession, Gustav Klimt.⁶⁰ De este modo, se estaban sentando las bases para la revolución arquitectónica que supuso la obra de Adolf Loos, tanto a nivel teórico (*Ornamento y delito* -1908- y *Arquitectura* -1910) como práctico (Sastrería Goldman&Salatsch, Casa Steiner o la Casa de Tristan Tzara, entre otros).

En cuanto al panorama artístico vienés a comienzos de los años noventa del siglo XIX estaba monopolizado por la *Künstlerhaus*, una asociación que, en analogía con los salones parisinos, organizaba una muestra anual regulada por un jurado que admitía solamente a los artistas que se ajustaban al gusto oficial. Las exposiciones tenían un carácter comercial y eran la única posibilidad de darse a conocer al público y encontrar compradores. Los miembros del jurado, tradicionalistas en extremo, excluían todo intento de innovación así como todo contacto con el arte extranjero, con

⁶⁰ CASALS, J.: *El expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*. Barcelona, Montesinos, 1982, pp. 44-46.

el resultado de que la pintura vienesa se mantenía aislada y anclada en un estilo ya superado en toda Europa desde hacía más de un decenio.⁶¹

Esta situación insostenible llevó a la ruptura y la consiguiente creación de la Secesión Vienesa, encabezada por Gustav Klimt, y que renovará el panorama pictórico-cultural de la Viena de finales del siglo XIX y principios del XX. El carácter de Klimt le convertía en la persona adecuada para dirigir esta empresa. Sin embargo, en pocos años se sucedieron los hechos: en 1897 salieron los secesionistas de la *Künstlerhaus*, mientras que en 1905 el Grupo de Klimt abandonó la Secesión y organizó en 1908 la *Kunstschau*.⁶²

Con el nacimiento de la Secesión, Viena se ponía a la altura del resto de Europa, donde predominaba el Simbolismo y el *Art Nouveau*. Éste, difundido por Inglaterra y Bélgica gracias a William Morris y Henri Van de Velde, se había propagado rápidamente por Francia, Holanda, Alemania y Escocia, afectando especialmente a la arquitectura, las artes decorativas y las artes gráficas. Por su parte, el Simbolismo se convirtió en el estilo pictórico dominante. Las obras de Moreau y Odilon Redon, del belga Khnopff o del alemán Böcklin (de cuya obra *La isla de los muertos* Freud tenía una reproducción en su oficina) estaban envueltas de un enigma y misterio que pronto influyeron en las obras de Klimt.

Los principios planteados por Klimt y los artistas de la Secesión serán la base de la que partan los denominados artistas de la segunda generación, como Oskar Kokoshcka y Egon Schiele, protagonistas del expresionismo austríaco y en cuya obra nos extenderemos en el tercer capítulo de esta tesis.

⁶¹ SOLÉ, J.M.: *Gustav Klimt*. Madrid, Unidad editorial, 2005, pp. 34-35.

⁶² KOJA, S.: "Klimt, Kokoshcka, Schiele, elementos de una relación", en AA.VV.: *Klimt, Kokoshcka, Schiele. Un sueño vienes (1898-1918)*. Catálogo de la exposición en la Fundación Juan March (7 de febrero al 21 de mayo de 1995). Madrid, Fundación Juan March, 1995, p. 12.

Dentro del ambiente cultural de la Viena de finales del siglo XIX y principios del XX debemos señalar la destacada aportación musical de Arnold Schönberg a través de la atonalidad y la invención de la dodecafonía. Resulta difícil hoy en día afirmar si la creación de la dodecafonía, en la primera mitad del siglo XX, representa una novedad de tanta importancia como para compararla con el advenimiento de la armonía tonal en el siglo XVII. Sin embargo, el músico vienés encarna, gracias a su música y a sus abundantes escritos, las crisis y las incertidumbres en que se hallaba la música durante las primeras décadas del siglo XX.⁶³

Igualmente, y completando el contexto cultural vienés, no debemos olvidar la presencia del filósofo Ludwig Wittgenstein y su *Tractatus lógico-philosophicus* (publicado en 1921) que tanto influyó en a los positivistas del Círculo de Viena. A pesar de mostrarse crítico con Freud, Wittgenstein consideraba que el psicoanalista vienés era uno de los pocos autores dignos de leer. De hecho, llegó a hablar de sí mismo como de “un discípulo de Freud” y de “un seguidor de Freud”. Admiraba a Freud por las observaciones y sugerencias de sus escritos, por “tener algo que decir” incluso allí donde, según su opinión, estaba equivocado.⁶⁴

Si bien la música y la joven escuela vienesa de pintura dejaban a Freud algo indiferente, todo lo contrario ocurría con la literatura, el teatro y la lectura de los diarios. De hecho, leía todas las tardes el *Neue Freie Presse* (donde, por cierto, publicó sus primeros anuncios como psicoanalista⁶⁵) y estaba abonado a la *Fackel* de Karl Kraus. Sabemos, por otra parte, que prohibió a su hijo Ernest inscribirse en la escuela

⁶³ FUBINI, E.: “La estética y la dodecafonía”: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza, 2000, pp. 426-428. Véase LA GRANGE, H.L.: *Viena, una historia musical*. Barcelona, Paidós, 2002. LISCIANI-PETRINI, E.: “Figuras del silencio: Schönberg, Berg, Webern”, *La tierra en blanco: música y pensamiento a inicios del siglo XX*. Madrid, Akal, 1999, pp. 54-91.

⁶⁴ WITTGENSTEIN, L.: *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona, Paidós, 2002, p. 115. Véase además HEATON, J.: *Wittgenstein y el psicoanálisis*. Barcelona, Gedisa, 2004. WAISMANN, F.: *Wittgenstein y el círculo de Viena*. México, Fondo de Cultura Económica, 1973.

⁶⁵ Como nos comenta Ernst Jones, Freud publicó sus servicios en el *Neue Freie Presse* a través del siguiente anuncio: “El doctor Sigmund Freud, docente de neuropatología, acaba de regresar de una estancia de seis meses en París, y reside actualmente en la Rathausstrasse, nº 7.” Asimismo, envió 200 tarjetas a diferentes médicos. Jones, *op. cit.*, p. 141.

de Bellas Artes; y si este último llegó a ser arquitecto, en cambio el nieto de Freud, Lucien Freud, quizá por identificación inconsciente con el deseo de su padre, fue pintor. Además, debemos recordar que en aquellos años la literatura austríaca vivía una de sus épocas doradas con escritores como Hofmannsthal, Musil, Andrian, Rilke, Peter Altenberg, Herman Broch o Elias Canetti, que denuncian la insuficiencia de la palabra, incapaz ya de expresar el fluir indistinto de la vida y el naufragio de un sujeto.⁶⁶

Debemos añadir que las visiones de Freud y Krauss convergían en algunos puntos. Las implicaciones que sobre la sexualidad comportaban los puntos de vista de Freud herían la sensibilidad de la clase media vienesa, en tanto que las sátiras y polémicas de Karl Krauss atacaban su hipocresía y simulación en una prosa brillante, aguda y hábil. Los vieneses, en correspondencia, temían tanto discutir las alternativas que Freud y Kraus habían suscitado que nunca mencionarían por escrito públicamente sus nombres –de manera que concedían tácitamente la verdad de sus afirmaciones.⁶⁷ Además, nadie como Karl Kraus ha mostrado la compleja vida en la Viena finisecular, llegando a ser definida su obra por Walter Benjamin como “una danza de guerra delante de la cripta de la lengua alemana.”⁶⁸

Entre los pocos aforismo de Kraus que han pasado a ser conocidos fuera de su país natal se encuentra el tantas veces citado: “El psicoanálisis es la enfermedad espiritual de aquellos para los que el psicoanálisis se considera a sí mismo cura”. Sus ataques al psicoanálisis parecen al principio que tienen un fundamento personal; pero estaban, de hecho, dirigidos contra la deformada imagen de la naturaleza humana que se había hecho Kraus del psicoanálisis. Para Kraus, Freud y su círculo no hacían más que sustituir los tradicionales mitos burgueses judeo-cristianos relativos a la sexualidad por otro que adoptaba la forma de psicoanálisis. La ocasión inmediata que tuvo para su ataque fue una interpretación que le hizo Fritz Wittels, que había sido

⁶⁶ JARAUTA, F.: “Fin-de-siècle: ideas y escenarios”, *D’Art*, nº 22, 1996, p. 92.

⁶⁷ JANIK, A. y TOULMIN, S.: *La Viena de Wittgenstein*. Madrid, Taurus, 1983, p. 42.

⁶⁸ JARAUTA, F.: “Apocalipsis vienés”, *Revista de Occidente*, nº 160, 1994, pp. 61-63.

admirador de Kraus, pero que recientemente se había posicionado hacia lo freudiano. En una comunicación en la Sociedad Psicoanalítica de Viena, Wittels localizó la fuente de las polémicas de Kraus en su conflicto edípico. En resumen, al atacar a Moritz Benedikt y *Die Neue Freie Presse*, Kraus trataba de atacar a su padre, con el que, de hecho, no mantenía relaciones muy estrechas.⁶⁹

Imágenes en el diván

La famosa residencia de la calle Berggasse albergaba el hogar, la consulta y el estudio de Freud, en el cual la presencia de numerosas estatuillas, pequeños objetos artísticos así como reproducciones de grandes obras de la historia del arte demuestran el interés por las cuestiones artísticas y la inspiración que le administraron. Las fotografías del despacho de Freud muestran el lugar privilegiado que estos objetos tenían en el día a día del trabajo con los pacientes y de la elaboración teórica (fig. 1).⁷⁰ La situación de las estatuillas en el despacho de Freud no sólo cobró mayor importancia tras su nueva colocación londinense gracias a la visión del fotógrafo Edmund Engelman, sino que el propio Freud lo comenta cuando, tras su llegada a Londres, muestra su interés por el estado en el que habían llegado las antigüedades de su colección: “Han llegado todos los egipcios, chinos y griegos. Soportaron su transporte con escasos daños y aquí parecen mucho más imponentes que en Berggasse. Una sola observación: una colección a la que no se agregan nuevas piezas en realidad está muerta.”⁷¹

⁶⁹ Janik y Toulmin, *op. cit.*, pp. 93-94. Para una visión más amplia de la relación entre Karl Kraus y Sigmund Freud véase el capítulo “Lenguaje y sociedad. Karl Kraus y los últimos días de Viena”, en este mismo libro.

⁷⁰ Dos grandes exposiciones han analizado la relación de Freud con los objetos artísticos de su colección. En 1989 la exposición *Sigmund Freud and Art: Fragments from a Buried Past*, estuvo acompañada del siguiente catálogo GAMWELL, L. WELLS, R.: *Sigmund Freud and Art: His Personal Collection of Antiquities*. Londres, Freud Museum, 1989. La otra gran exposición se realizó en el *Freud Museum* de Londres (25 de octubre de 2005-7 de enero de 2006) bajo el título *Freud's Sculpture: a view from the desk*, comisionada por Jon Wood y patrocinada por la Fundación Henry Moore.

⁷¹ Carta a Jeanne Lamp, del 8 de octubre de 1938. Citada por FREUD, E., FREUD, I. y GRUBRICH-SIMITIS, I. (comp.): *Sigmund Freud. Su vida en imágenes y textos*. Barcelona, Paidós, 1998, p. 313.

Algunas de las imágenes más conocidas del despacho y la consulta de Freud se deben a Edmund Engelman, quien las realizó poco antes del forzado traslado a Londres en 1938. En ellas se observa cómo todo el espacio está aprovechado, atestado podríamos decir, de objetos artísticos y reproducciones: la mesa, las estanterías y las paredes de la consulta se llenan de estos objetos que observan e inspiran a Freud y a los pacientes que se tumbaban en el diván.

Parece ser que la primera adquisición de esculturas y grabados la realizó en un viaje a Florencia en el otoño de 1896. Una fotografía datada en torno a 1905 (fig. 2) muestra a Freud con un grabado de la capilla Brancacci de la iglesia de Santa Maria del Carmine de Florencia, y una copia en yeso del esclavo moribundo de Miguel Ángel.⁷²

Nos podemos hacer una idea del aspecto de la mesa del despacho de Freud y sus figurillas en 1914 gracias al aguafuerte que el artista Max Pollack realizó (fig. 3). En él podemos apreciar los ojos abiertos de Freud, reflexionando sobre lo que está escribiendo, e inspirado en la observación de los diversos objetos. En una carta enviada a Karl Abraham en 1914, Freud valora el grabado con las siguientes palabras: “Hace pocos días recibí el aguafuerte de Pollack. Me parece que la postura del cuerpo es lo mejor logrado, mientras que para captar la expresión del rostro es menester una detenida contemplación. Por lo demás, es un buen trabajo.”⁷³

Más contento estuvo con el retrato recogido en un medallón que realizó el artista K. M. Schwerdtner. Así lo expresó: “La mejor reproducción de mi rostro y la que más me halaga es la del medallón que me hizo K. M. Schwerdtner cuando cumplí los cincuenta años.”⁷⁴ Entre las imágenes de Freud debemos añadir otros aguafuertes

⁷² POLLOCK, G.: *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid, Cátedra, 2010, p. 184.

⁷³ Carta del 2 de abril de 1914 a Karl Abraham, citada por E. Freud, I. Freud y I. Grubrich-Simits, *op. cit.*, p. 202.

⁷⁴ Carta a C.G. Jung, 19 de septiembre de 1907, citada por *Ibid*, p. 186.

realizados por Hermann Struck⁷⁵ en 1914 (fig. 4) y Ferdinand Schmutzer en 1926. Ya en la década de los años treinta debemos destacar el busto realizado por el escultor croata Oscar Nemón⁷⁶, realizado en 1931 a instancias de su discípulo y colaborador Paul Federn. La fotografía que muestra la escultura fue tomada en el jardín de la casa de Khevenhüllerstrasse 6, en Pötzleinsdorf, un suburbio de Viena, donde la familia Freud pasó los veranos de 1931 y 1932 (fig. 5). Por último, debemos recordar el dibujo que realizó Salvador Dalí tras su encuentro con el doctor Freud en Londres, y al que nos referiremos en el tercer capítulo de esta tesis. (fig. 6).

Entre las imágenes presentes en la consulta de Freud debemos destacar, además de las ya citadas, dos grabados de Ulbrich (de la Gran Esfinge de Gizeh y de las esculturas funerarias de Abu Simbel), el relieve de Gradiva con su peculiar modo de andar, así como una pequeña fotografía en blanco y negro del *Edipo* de Ingres resolviendo el enigma de la Esfinge de Tebas.⁷⁷ Muchos de los objetos de la colección de Freud son figuras funerarias egipcias. También podemos encontrar un Horus con cabeza de halcón, Iris con Horus en sus pechos (una de las adquisiciones más antiguas de Freud, ofrecida por su marchante Robert Kustig a mediados de los años treinta⁷⁸), mientras que en los diversos estantes hay budas, cabezas clásicas griegas y una pequeña escultura de una figura identificada como Baubo, asociada a la historia mitológica de Deméter y Perséfone. La propia Deméter también ocupa un lugar en la colección de Freud en la forma de una cabeza de terracota coronada que data del siglo VI a.C., siendo una de las raras figuras femeninas de su colección.⁷⁹

Un visionado general de la colección de Freud nos permite señalar cómo la mayoría de las obras que tenía eran esculturas (de mayor o menor tamaño) frente a las

⁷⁵ Artista alemán de origen judío (1876-1944), famoso por sus retratos de figuras como Nietzsche, Oscar Wilde, Albert Einstein o el propio Freud. Estudió en la Academia de Bellas Artes de Berlín, y formó parte de la Secesión berlinesa.

⁷⁶ Oscar Nemón (1906-1985) fue un escultor croata de origen judío, conocido por su serie de más de 12 estatus públicas de Winston Churchill. Durante su estancia en Viena en los años 20 conoció a Freud e hizo una escultura de su perro Topsy. En su regreso a Viena en 1931, realizó una escultura de Freud sentado, que actualmente se encuentra en Hampstead (Inglaterra).

⁷⁷ Pollock, *op. cit.*, p. 166. Sobre la relación de Freud con la egiptología véase LEFF J.-R.: "If Oedipus was an Egyptian: Freud and Egyptology", *International review of Psychoanalysis*, nº 17, 1990, pp. 309-335.

⁷⁸ Pollock, *op. cit.*, p. 169.

⁷⁹ *Ibid*, p. 191.

pocas obras bidimensionales (tanto pictóricas como gráficas). El análisis de estas últimas, siguiendo a Teresa del Conde, nos permite interesantes interpretaciones⁸⁰. La presencia de una obra como *La lección de anatomía del profesor Tulp* de Rembrandt era algo habitual en la mayoría de las consultas de los médicos de la época, a la vez que asociaba a Freud a su profesión original. En cuanto a los aguafuertes de Rembrandt (*Judíos en el templo* y *Cabeza de un comerciante*, ambos de 1656) y al grabado de *El beso de Judas* de Durero (1508) están fuertemente vinculados con el origen judío del propio Freud.

Por otro lado, las reproducciones de los frescos de Masolino y Masaccio de la Capilla Brancacci de la iglesia de Santa María del Carmine de Florencia (*La curación de Eneas por San Pedro* y *La resurrección de Thabithia*), tienen que ver con casos de curación. El primer caso se trataba probablemente de una parálisis histérica mientras que el segundo de una catalepsia. En cuanto al grabado de Brouillet que representa la *Lección del doctor Charcot en La Salpêtrière*, es bastante conocida la admiración que sintió Freud por su maestro Charcot, con el que estudió en París en 1883. Por último, es evidente la relación que tiene con el sueño la reproducción al óleo de *La pesadilla* de Fuseli.

Freud nos muestra en sus escritos su pasión por la colección de antigüedades y cómo su inconsciente apuntaba a ese deseo:

Más irritante y ridícula es otra equivocación en la lectura a la que sucumbo con gran frecuencia cuando en épocas de vacaciones me hallo en alguna ciudad extranjera y paseo por sus calles. En otras ocasiones leo la palabra “Antigüedades” en todas las muestras de las tiendas en las que consta algún término parecido,

⁸⁰ CONDE, T. del: “Freud y la estética. Una aproximación.”, *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, nº 49, vol. XIII, 1979, p. 111.

*equivocación en la que surge al exterior el deseo de hallazgos interesantes que siempre abriga el coleccionista.*⁸¹

Como hemos comprobado, y de forma llamativa, Freud fue ciego y sordo a gran parte de esta revolución cultural que se producía en la ciudad en la que habitaba y trabajaba; así, Ernest Jones cuenta que un día, habiendo comentado él que debía ser apasionante vivir en una ciudad llena de ideas nuevas, Freud se levantó de un salto y respondió con cólera: “¡Hace cincuenta años que vivo aquí, pero en cuanto a ideas jamás encontré una sola!”⁸²

Sin embargo, a pesar del sentimiento de rechazo que durante mucho tiempo sintió hacia Viena, cuando se vio obligado a salir de la ciudad por la llegada de los nazis, comentó, nada más llegar a Londres: “El sentimiento de triunfo debido a la liberación está demasiado mezclado a la tristeza, puesto que, a pesar de todo, he amado mucho la prisión de la que acabo de salir.”⁸³

⁸¹ FREUD, S.: “Psicopatología de la vida cotidiana”, *Obras Completas*, tomo I. Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 825.

⁸² Cit. por AA.VV.: *Historia del psicoanálisis*. Buenos Aires, Granica, 1984, pp. 119-134.

⁸³ Citado por Robert, *op. cit.*, p. 115.

I.2. Primeras referencias artísticas en la obra de Freud (1883-1905)

El interés de Freud por los temas artísticos y culturales se manifiesta desde sus primeros años de juventud. El desarrollo de su teoría está imbricado con cuestionamientos de origen artístico, mitológico y cultural. Si bien los ensayos específicos que dedicará a estos temas serán posteriores, ya en la elaboración de sus primeros textos importantes observamos la presencia de este tipo de asuntos. La magnitud que adquieren en la obra de Freud y su posterior influencia en diversos campos nos obligan a centrarnos en aquellos que atañen directamente a la línea planteada en esta tesis.

En sus cartas de juventud podemos encontrar las primeras muestras del interés de Freud por las cuestiones artísticas. En 1883, el joven Freud le escribe a su novia Martha Bernays sobre el placer que le provoca la lectura de *El Quijote*: “Acabo de leer, durante dos horas (es ahora medianoche) el *Don Quijote* y me he abandonado deliciosamente a su goce”⁸⁴. Además del texto cervantino, a Freud le llama la atención las ilustraciones de Gustave Doré:

*Las ilustraciones de Doré sólo son magníficas cuando el dibujante enfoca el tema desde el ángulo de la fantasía. Por ejemplo, toma un par de palabras de la posadera y muestra como el enjuto e insignificante caballero ha partido por la mitad a seis gigantes de un solo golpe de espada (...) Este dibujo posee una cualidad de soberbio absurdo y contribuye a disipar la insensatez romántica acerca de la caballería*⁸⁵.

⁸⁴ Carta a Martha del 23 de agosto de 1883, citada por E. Freud, I. Freud y I. Grubrich-Simits, *op. cit.*, p. 101.

⁸⁵ *Ibidem*.

Ese mismo año, le vuelve a escribir a Martha (20 de diciembre de 1883) tras visitar la Galería Zwinger de Dresde. Esta carta resulta interesante ya que Freud comenta en ella que tras la visita a Dresde “he empezado a admirar [el arte]”. Allí contempló cuadros de Van Dyck, del Veronés, la *Madonna* de Holbein (1526-28, actualmente considerada una copia del original⁸⁶), Rafael, siendo el *Tributo de la moneda* de Tiziano el que “realmente le dominó el ánimo por completo”⁸⁷.

Dos años después, en 1885, durante su estancia en París para estudiar junto a Charcot, tuvo la posibilidad de visitar el Louvre. En la carta que le escribe a Martha (del 19 de octubre) destaca la visita a los salones asirios y egipcios, refiriéndose a los bajorrelieves egipcios, los reyes de dimensiones colosales y las esfinges como “un mundo onírico”.⁸⁸ Un año después, tras la visita al *Altes Museum* de Berlín, Freud le escribe a Martha destacando los relieves del altar de Pérgamo⁸⁹. Sin embargo, para Freud este museo no llegaba a la altura del Louvre, “mucho más rico y espléndido”.

Las primeras referencias al arte en su obra escrita las encontramos en los *Ensayos sobre la histeria* publicados con Breuer en 1895.⁹⁰ La investigación en torno a las pacientes histéricas está vinculada a la estancia de Freud en París, donde acudió a estudiar Neurología atraído por la fama de Charcot. Freud se ofreció para traducir su obra al alemán, y a partir de ese momento pudo conocer y trabajar más cerca con el maestro de la neurología francesa en la clínica *Salpêtrière*. En el análisis del texto sobre el *recuerdo infantil de Leonardo* abordaremos la importancia del viaje del joven Freud

⁸⁶ Gombrich aclara que esta versión de Dresde es actualmente considerada una copia del original de Darmstadt. GOMBRICH, E.: *Freud y la Psicología del Arte. Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 10.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Carta a Martha del 19 de octubre de 1885, citada por E. Freud, I. Freud y I. Grubrich-Simits, *op. cit.*, p. 121.

⁸⁹ Los relieves del Altar de Pérgamo fueron descubiertos en 1871 por el ingeniero alemán Carl Humann. Este primer descubrimiento constó únicamente de tres relieves que pasaron desapercibidos en el *Altes Museum* (Museo Antiguo). Posteriormente, el arqueólogo alemán Alexander Conze los estudió, comprobando su importancia y comenzando unas excavaciones más importantes que se desarrollaron entre 1878 a 1883. El Museo de Pérgamo se inauguró en 1930.

⁹⁰ FREUD, S.: “Estudios sobre la histeria”, *Obras Completas*, tomo I, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, pp. 39-168.

a París, sin embargo ahora debemos tener en cuenta las palabras que le dedicó en su necrológica a Charcot en 1893, que muestran la importancia que tuvo su encuentro con él en su primera formación, así como el afecto que le tenía.⁹¹ En dicha necrológica Freud cita el cuadro *El Dr. Philippe Pinel en la Salpêtrière* de Robert Fleury (1795), en el que Pinel ordena retirar las cadenas a los enfermos mentales de la Salpêtrière (fig. 7). Freud se sirve de este personaje y del cuadro para compararlo con Charcot. Dice así:

*El aula en que se desarrollaba sus conferencias se hallaba ornamentada con un cuadro que representaba al ‘ciudadano’ Pinel en el momento de quitar las ligaduras a los infelices dementes de la Salpêtrière (...) así, pues, repitió Charcot, en pequeño, el acto liberador de Pinel, perpetuado en el cuadro que exornaba el aula de la Salpêtrière.*⁹²

De esta forma, Pinel y Charcot suponen un referente para el joven Freud en el modo de tratar la histeria, hasta hace poco tiempo tratado como una locura y condenadas las pacientes al ostracismo social. En pocos años, estas pacientes pasarán a tener una consideración médica distinta, gracias fundamentalmente al tipo de escucha de los síntomas que inaugura Freud. Años después, y desde el punto de vista artístico, estas mujeres serán consideradas por el surrealismo “el mayor descubrimiento poético del siglo XIX”, en palabras de Aragon y Breton, simbolizando la irracionalidad como síntoma y convirtiendo el supuesto exceso femenino en puesta en escena y una de las recurrentes inclinaciones del grupo durante esos años.⁹³

⁹¹ FREUD, S.: “Charcot”, *Obras Completas*, tomo I, *op. cit.*, pp. 30-37. Freud escribió esta nota necrológica el mismo mes del fallecimiento de Charcot.

⁹² *Ibid*, p. 34. Para un análisis más amplio de la histeria a través de las imágenes fotográficas de la Salpêtrière véase DIDI-HUBERMAN, G.: *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía de la Salpêtrière*. Madrid, Cátedra, 2007.

⁹³ Cit. en DIEGO, E. de: *Querida Gala. Las vidas ocultas de Gala Dalí*. Madrid, Espasa Calpe, 2003, pp. 87-88.

Asimismo, en los *Estudios sobre la histeria* encontramos las primeras similitudes entre el naciente método analítico y diversas cuestiones artísticas. Freud compara en este ensayo su técnica terapéutica con la salida a la superficie de una ciudad sepultada, al examinar el caso de Elisabeth von R. Dice así:

*De este modo, en este mi primer análisis completo de una histeria, llegué ya a un procedimiento que más tarde hube de elevar a la categoría de método, o sea, al del descubrimiento y supresión, por capas sucesivas, del material psíquico patógeno; procedimiento comparable a la técnica empleada para excavar una antigua ciudad sepultada.*⁹⁴

Este símil entre la arqueología y el psicoanálisis será bastante recurrente en la obra de Freud. Un año después de la publicación de los *Estudios sobre la histeria*, Freud volverá a relacionar el estudio de la histeria con la arqueología. Dice así:

Supongamos que un explorador llega a una comarca poco conocida, en la que despiertan su interés unas ruinas consistentes en restos de muros y fragmentos de columnas y de lápidas con inscripciones borrosas e ilegibles. Puede contentarse con examinar la parte visible (...) Pero también puede hacer otra cosa: puede haber traído consigo útiles de trabajo, decidir a los indígenas a auxiliarle en su labor investigadora, atacar con ellos el campo en ruinas, practicar excavaciones y descubrir, partiendo de los restos visibles, la parte sepultada. Si el éxito corona sus esfuerzos, los descubrimientos se explicarán por sí mismos; los restos de muros se demostrarán pertenecientes al recinto de un palacio; por los fragmentos de columnas podrá reconstruirse un templo y las numerosas inscripciones halladas, bilingües en el caso más afortunado, descubrirán un alfabeto y un idioma,

⁹⁴ Freud, "Estudios sobre la histeria", *op. cit.*, p. 110.

*proporcionando su traducción insospechados datos sobre los sucesos pretéritos, en conmemoración de los cuales fueron erigidos tales monumentos. Saxa loquuntur.*⁹⁵

La metáfora arqueológica de Freud vuelve a aparecer en sus escritos posteriores, siendo permanente su significación para el psicoanálisis y la influencia que ejerció sobre Freud. Lo retomará, por ejemplo, en el análisis de la novela *Gradiva* de Jensen (publicado en 1907) y tres años más tarde le explicó al “hombre de las ratas” el trabajo de la represión a través de la misma analogía.⁹⁶

Sin embargo, Freud trazaba dos distinciones importantes entre la arqueología y el psicoanálisis. Primero, para el arqueólogo, la reconstrucción es el resultado final de la búsqueda, mientras que para el psicoanalista es algo preliminar. Y, en segundo lugar, el sujeto analizado, a diferencia de la civilización enterrada, está vivo y pone en marcha sus recuerdos, la libre asociación, los sueños y otros medios de acceso al inconsciente.⁹⁷

Debemos tener en cuenta que esta es la época dorada de la arqueología alemana, y Freud estaba al tanto de esto debido a su enorme interés por esta nueva ciencia. El 4 de julio de 1901 le escribe una carta a Fliess en la que le informa de los últimos e importantes descubrimientos de los ingleses en Creta:

¿Sabes que los ingleses desenterraron en Creta (Knossos) un antiguo palacio y dicen que podría ser el auténtico laberinto de Minos?⁹⁸ Zeus parece haber sido originalmente un toro. El dios de nuestros propios padres, antes de la sublimación

⁹⁵ FREUD, S.: “La etiología de la histeria”, *Obras Completas*, tomo I, *op. cit.*, pp. 299-300.

⁹⁶ FREUD, S.: “Análisis de un caso de neurosis obsesiva (Caso “El hombre de las ratas”)", *Obras Completas*, tomo II, *op. cit.*, pp. 1441-1486. Citado por GAY, P.: *Freud. vida y legado de un precursor*. Madrid, Paidós, 2010, p. 365.

⁹⁷ ADAMS, L. S.: *Arte y psicoanálisis*. Madrid, Cátedra, 1996, p. 15.

⁹⁸ Freud se refiere a los primeros informes sobre las excavaciones dirigidas por Sir Arthur Evans.

*instigada por los persas, habría sido adorado como toro. Todo esto da mucho para pensar, pero todavía no para escribir al respecto.*⁹⁹

Incluso en *El Malestar en la cultura* de 1929, una de sus últimas obras, todavía se refiere a la metáfora de la arqueología. Para explicar la preservación de los contenidos en la mente, empleó la analogía con Roma, que se despliega ante el turista como una sucesión de ciudades con fragmentos que sobreviven en yuxtaposición o han sido recuperados por las excavaciones arqueológicas.¹⁰⁰

También recurre Freud en los *Estudios sobre la histeria* a la escritura jeroglífica egipcia. Dice así:

*La sintomatología histérica puede compararse a una escritura jeroglífica que hubiéramos llegado a comprender después del descubrimiento de algunos documentos bilingües. En este alfabeto, los vómitos significan repugnancia.*¹⁰¹

Asimismo, Freud compara la ordenación del material psíquico con la de un archivo. Estas son sus palabras:

Parecía estar revisando un archivo, mantenido en el más minucioso orden. También en el análisis de mi paciente Emmy de N., y, en general, en todo análisis de este orden, aparecen tales “inventarios de recuerdos”... el suceso más próximo y

⁹⁹ FREUD, S.: *Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904)*. Madrid, Amorrortu, 2008, p. 490.

¹⁰⁰ FREUD, S.: “El malestar en la cultura”, *Obras Completas, op. cit.*, tomo III, p. 3020-3021.

¹⁰¹ Freud, “Estudios sobre la histeria”, *op. cit.*, p. 103. Este fragmento corresponde al caso clínico de Catalina.

*reciente del inventario emerge primero como “cubierta” del mismo, y el final queda formado por aquella impresión con la cual comenzó realmente la serie.*¹⁰²

A pesar de estas relaciones que Freud establece con otras disciplinas, tiene claro que dichas referencias no son perfectas. Sin embargo, para él son importantes porque se trata de explicar cuestiones nuevas “nunca expuesta hasta ahora, y por este motivo me habré de permitir la libertad de continuar en páginas posteriores tales comparaciones, a pesar de su reconocida imperfección.”¹⁰³

Así como el interés por la arqueología recorre gran parte de la obra de Freud, lo mismo ocurre con la obra de Shakespeare. Según Strachey, en el texto freudiano *Obsesiones y fobias* de 1894 (publicado en 1895) aparece por primera vez el concepto de “neurosis de angustia”¹⁰⁴, así como la primera referencia a Lady Macbeth y a la obra de Shakespeare. En este ensayo el vienés parte de observaciones clínicas y a continuación realiza su interpretación. En la observación número 11 se refiere a una mujer que se lavaba las manos cien veces al día, evitando asimismo tocar con ellas los pestillos de las puertas abriéndolas con los codos. Según Freud, este era el caso de Lady Macbeth. Para ésta, “las abluciones tenían un carácter simbólico y se hallaban destinadas a sustituir por la pureza física la pureza moral, que la sujeto lamentaba haber perdido. Se atormentaba con el remordimiento de una infidelidad conyugal, cuyo recuerdo había decidido ahogar.”¹⁰⁵ De esta forma, Freud inaugura uno de los aspectos característicos de su obra, y que analizaremos con mayor detenimiento en el texto de la *Gradiva*: tomar como ejemplos obras y personajes literarios. Freud retomará su análisis de obras de Shakespeare en *El tema de la elección del cofrecillo*,

¹⁰² *Ibid*, p. 162.

¹⁰³ *Ibid*, pp. 159-160.

¹⁰⁴ FREUD, S.: “Obsesiones y fobias”, *Obras Completas, op. cit.*, tomo I., p. 182.

¹⁰⁵ *Ibid*, p. 181.

un texto breve de 1913, en el que analiza la escena de la elección del cofre en *El Mercader de Venecia*, relacionándolo con *El Rey Lear*.¹⁰⁶

Como apunta Peter Gay, las investigaciones analíticas de Freud sobre alta cultura no dejan de ser fragmentarias, pero abordan las tres dimensiones principales de la experiencia estética: la psicología de los personajes, la psicología del público y la psicología del creador. El psicoanalista puede interpretar *Hamlet* como una creación estética cuyo héroe, acosado por un complejo de Edipo no resuelto, invita por sí mismo al análisis; como una clave de los complejos de amplias audiencias, profundamente conmovidas al reconocer en la tragedia su propia historia secreta (en una carta a Fliess, Freud le comenta que “cada espectador era al mismo tiempo, embrionariamente en su fantasía, un Edipo en sí”); y como un testimonio oblicuo del drama edípico del autor, de la situación emocional inconclusa con la que todavía estaba luchando.¹⁰⁷

Como señala Jacques Lacan, Freud comprendió que la confirmación de lo que le había enseñado su experiencia de la histeria debía encontrarla en el campo de los sueños.¹⁰⁸

¹⁰⁶ FREUD, S.: “El tema de la elección del cofrecillo”, *Obras Completas, op. cit.*, tomo II, pp. 1868-1875. Además de las referencias a Shakespeare, este texto contiene numerosas citas de la mitología griega, así como de Offenbach y los cuentos de Grimm.

¹⁰⁷ Gay, *op. cit.*, p. 362.

¹⁰⁸ LACAN, J.: *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 2008, pp. 51-52. Debemos señalar que Lacan basa gran parte de este Seminario 11 en la revisión del capítulo VII de la *Interpretación de los sueños*.

La interpretación de los sueños, 1900-1901

La *Interpretación de los Sueños (Die Traumdeutung)* es capital no sólo como acto inaugurador de la teoría freudiana, sino dentro del contexto del pensamiento occidental del siglo XX. Hacemos nuestras las palabras de Peter Gay cuando dice que “el género de la obra maestra de Freud [la *Interpretación de los Sueños*] es indefinible”.¹⁰⁹ Sin embargo, en esta parte de la tesis no nos interesa tanto la influencia que tuvo, ni la trascendencia de lo descubierto por Freud, sino, como se ha comentado anteriormente, la forma en la que se sirve Freud de temas artísticos para iluminar su teoría.

Como señala el propio Freud, la obra ya estaba concluida a principios de 1896, aunque no fue trasladada a las cuartillas hasta el verano de 1899, siendo publicada en 1900.¹¹⁰ Sin embargo, tuvo poca repercusión en sus inicios, como se explica en el prólogo de la segunda edición de 1909.¹¹¹ Se puede decir que las cartas a Fliess, el amigo íntimo de Freud por aquellos años, son la fuente más importante para comprender la elaboración de la *Interpretación de los sueños*. Éstas, que no fueron escritas con la idea de ser publicadas, abarcan el lapso que va de 1887 a 1904, es decir, el periodo en que el psicoanálisis fue creado y desarrollado¹¹². Debemos recordar que la relación de amistad con Fliess empieza a decaer precisamente tras la conclusión de la *Interpretación de los sueños* que, además, coincidió con el fallecimiento del padre de Freud. Los motivos por los que finalizó la amistad fueron varios, aunque algunos como los celos profesionales, la crítica científica de Freud a la teoría de los períodos que defendía Fliess, o los celos de su mujer, Ida Fliess, por la amistad que su marido mantenía con Freud, pudieron ser los más decisivos.¹¹³

¹⁰⁹ Gay, *op. cit.*, p. 134.

¹¹⁰ FREUD, S.: “Historia del movimiento psicoanalítico”, *Obras Completas*, tomo II, *op. cit.*, p. 1904.

¹¹¹ FREUD, S.: “La interpretación de los sueños”, *Obras Completas*, tomo I, *op. cit.*, p. 344.

¹¹² Freud, *Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904)*, *op. cit.*, p. XIV.

¹¹³ Sobre la relación que tenían Freud y Fliess, Jacques Lacan considera que Fliess tomó el semblante del sujeto supuesto saber, es decir, una posición de amor transferencial por la que Freud le suponía un saber a Fliess que le ayudó a comprender los descubrimientos que iba realizando.

La *Interpretación de los sueños* es, junto con los *Tres ensayos sobre la sexualidad infantil* de 1905, la obra de Freud que más adendas recibió. Además, Freud revisa esta obra en las *Conferencias de introducción al Psicoanálisis* (1915-17), así como en las *Nuevas conferencias de introducción al Psicoanálisis* (de los años 1932-33).

Como comentábamos anteriormente, las contribuciones de esta obra son numerosas. La importancia de la asociación libre, la definición clásica de los sueños como realizaciones de deseos, la diferencia entre el contenido manifiesto y el contenido latente y la consecuente distorsión, etc.

Sin embargo, si hay algo que supone una aportación novedosa, y de crucial importancia para los temas tratados en esta tesis es el modo en el que Freud se acerca a personajes mitológicos y literarios como Edipo y Hamlet, y, por ende, el modo en el que hace uso de la literatura y el arte. De hecho, en el prólogo de la tercera edición (1911) Freud considera que las futuras ediciones de la *Interpretación de los sueños* perseguirán “una vinculación más estrecha con el rico material de la poesía, del mito, los usos del lenguaje y el folklore.”¹¹⁴

La primera referencia que hace Freud al complejo de Edipo es en una carta enviada a Fliess el 15 de octubre de 1897: “un solo pensamiento de validez universal me ha sido dado. También en mí he hallado el enamoramiento de la madre y los celos hacia el padre, y ahora lo considero un suceso universal de la niñez temprana”¹¹⁵.

¹¹⁴ Freud, “La interpretación de los sueños”, *op. cit.*, pp. 345-346. Para una visión de la *oneirokritiké* griega desde una perspectiva cultural y freudiano-jungiana, véase DOODS, E. R.: “Esquema onírico y esquema cultural”: *Los griegos y lo irracional*. Madrid, Alianza, 1980, pp. 103-131. Para un acercamiento a los sueños en la obra del historiador romano Dion Casio véase GASCÓ, F.: “Casio Dion y los sueños”, *Habis*, 16, 1985, pp. 301-305.

¹¹⁵ Freud, *Cartas a Wilhelm Fliess*, *op. cit.*, p. 293.

Toda la reflexión epistolar realizada con Fliess, se refleja en la *Interpretación de los sueños*, en la que se extiende en su análisis de la tragedia de Edipo. Su teoría del complejo de Edipo, que tanta influencia ejerció en el pensamiento occidental del siglo XX, fue desarrollada a lo largo de su obra, con especial detenimiento en *Totem y Tabú*, texto al que Freud nos remite en la adenda de 1919.¹¹⁶ Sin embargo, la referencia al mito de Edipo no es exclusiva de Freud en aquella época. Otros autores del contexto alemán, como Friedrich Nietzsche, se refieren a él. De hecho, en su temprana obra *El origen de la tragedia*, de 1872, Nietzsche pone como ejemplos de lo preapolíneo, y de aquello que está del lado del descuido y la exageración, frente a la medida apolínea, los mitos de Prometeo y Edipo. Este último es aquel al que, según la interpretación nietzscheana, su excesiva sabiduría le hizo adivinar el enigma de la esfinge, viéndose “arrastrado a un torbellino inextricable de monstruosos delitos.”¹¹⁷

En el capítulo V “Material y fuentes de los sueños”, Freud aborda diferentes tipos de sueños. En aquellos que tienen que ver con la muerte de seres queridos, el vienés analiza el mito de Edipo, sentando las bases para el desarrollo del complejo de Edipo. Para ello, parte de la experiencia en la clínica en la que averigua el papel principal que los padres tienen en la vida anímica infantil. Para apoyar su teoría se basa en la tragedia de Sófocles *Edipo Rey*. En dicha tragedia, el padre de Edipo abandona a su hijo porque un oráculo le había anunciado que mataría a su padre y se casaría con su madre. Cuando Edipo creció, le fue anunciado el mismo oráculo. Un día, saliendo de Corinto, se encontró por el camino al rey de Tebas, Layo, su verdadero padre, al que dio muerte en una disputa. Tras llegar a Tebas y adivinar el enigma de la esfinge que cerraba el camino hasta la ciudad y los tebanos, en agradecimiento, le coronaron rey, concediéndole la mano de Yocasta, su madre. Sin embargo, la peste llegó a Tebas y el oráculo le anunció al pueblo que ésta remitiría cuando se encontrara al asesino del rey Layo. Así, la tragedia discurre por el descubrimiento por parte de Edipo de que asesinó a su padre, Layo, y se casó con su madre, Yocasta.

¹¹⁶ Freud, “La interpretación de los sueños”, *op. cit.*, p. 508, nota al pie 280.

¹¹⁷ NIETZSCHE, F.: *El origen de la tragedia*. Madrid, Austral, 2006, pp. 63-64.

Según Freud, la razón por la que la tragedia de Edipo ha sobrevivido a los tiempos es porque el tema que trata atañe de forma directa a los espectadores: "...la leyenda del rey tebano entraña algo que hiere en todo hombre una íntima esencia natural. Si el destino de Edipo nos conmueve es porque habría podido ser el nuestro y porque el oráculo ha suspendido igual maldición sobre nuestras cabezas (...) El rey Edipo, que ha matado a su padre y tomado a su madre en matrimonio, no es sino la realización de nuestros deseos infantiles."¹¹⁸

Sobre la misma base de *Edipo Rey* se halla construida otra de las grandes creaciones trágicas: el *Hamlet* shakesperiano. A pesar de que Freud señala las diferencias culturales de ambas obras, considera que el fondo edípico de ambas es el mismo. Así lo señala Freud: "Hamlet puede llevarlo todo a cabo, salvo la venganza contra el hombre que ha usurpado, en el trono y en el lecho conyugal, el puesto de su padre, o sea contra aquel que le muestra la realización de sus deseos infantiles."¹¹⁹

En la *Interpretación de los sueños* Freud incluyó las fantasías entre las elaboraciones de la mente. Para ello, empleó otro símil artístico, comparando la función de éstas con la refundición arquitectónica. Igual que la arquitectura del Renacimiento y el Barroco asimila elementos de antiguos edificios griegos y romanos, escribió, la fantasía asimila elementos de la infancia y crea una narración que se ajusta a los deseos. Llevando la metáfora arquitectónica aún más allá, Freud llamó a la fantasía la "fachada del sueño".¹²⁰

En el tercer capítulo de la tesis analizaremos la influencia que tuvo la *Interpretación de los sueños* en las vanguardias artísticas, especialmente en el Surrealismo, donde se tomó el proceso onírico definido por Freud (basado en la

¹¹⁸ Freud, "La interpretación de los sueños", *op. cit.*, p. 507-508.

¹¹⁹ *Ibid*, p. 509. Freud vuelve al drama shakesperiano en diversas ocasiones a lo largo de su obra. Podemos destacar entre ellas FREUD, S.: "Personajes psicopáticos en el teatro", en *Obras Completa, op. cit.*, tomo II, pp. 1272-1276.

¹²⁰ Citado por Adams, *op. cit.*, p. 15.

condensación y el desplazamiento) en técnicas artísticas, especialmente en pintura y literatura.

Psicopatología de la vida cotidiana, 1900-1901

En el contexto de la obra inicial de Freud, encontramos otros textos en los que emplea ejemplos artísticos para ilustrar su teoría. Es el caso de *Psicopatología de la vida cotidiana*¹²¹, que escribió de forma casi paralela a la *Interpretación de los sueños*, y que, igual que ésta, tuvo agregados continuos durante veinte años. De hecho, podríamos pensar que los actos fallidos cotidianos junto con los sueños, le permitieron extender a la vida anímica normal, sus descubrimientos en relación con las neurosis.¹²² Freud consideraba que los actos fallidos, así como los olvidos y los lapsus tenían mecanismos similares al de la formación de sueños y eran expresiones del inconsciente. Este es el caso del célebre olvido vinculado con el nombre del pintor Luca Signorelli, incluido en *Psicopatología de la vida cotidiana* (PVC a partir de ahora).

Freud estaba realizando un viaje desde Ragusa (Dalmacia) hasta Herzegovina. Durante el viaje, hablaba con su compañero sobre Italia y le preguntó si había estado en Orvieto, contemplando los famosos frescos de un autor (Signorelli), que en ese momento no recordaba. La aparición del olvido le demostró el fracaso de la función psíquica de recordar. En lugar del buscado –*Signorelli*– le venían a la mente otros dos nombres –*Boticelli* y *Boltraffio*– que inmediatamente descartaba por incorrectos.

El olvido del nombre queda aclarado al pensar en el tema de la conversación, que precedió inmediatamente a aquel otro en que el fenómeno se produjo, y se

¹²¹ FREUD, S.: “Psicopatología de la vida cotidiana”, *Obras Completas*, tomo I, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, pp. 755-931.

¹²² TOMBEUR, C. y KOROLIK, E.: “Freud y el arte... del olvido. Caso Signorelli”, *Revista El sigma*, 2001. <http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=931> (consultado 27/05/2011).

explica como una perturbación del nuevo tema por el anterior. Antes de preguntar por los frescos de la Catedral de Orvieto, habían hablado de las costumbres de los turcos residentes en Bosnia y Herzegovina. Freud había oído a uno de sus colegas médico que los turcos, cuando se les anuncia la muerte de un familiar cercano y no se puede hacer nada por su vida, responden: “¡Señor (Herr), qué le vamos a hacer!”. En esta frase se hallan contenidos los siguientes nombres: Bosnia, Herzegovina y Señor (Herr), que puede incluirse en una serie de asociaciones entre Signorelli, Boticelli y Boltraffio.¹²³

Sin embargo, Freud no terminó de contar todo lo que quería. Justo antes de cambiar de tema, quiso comentar otra anécdota, según la cual los turcos de los que hablaban estimaban el placer sexual sobre todas las cosas, y cuando sufren un trastorno de este orden caen en una desesperación que contrasta extrañamente con su conformidad con el momento de la muerte. Un paciente de su colega le dijo una vez: “Tu sabes muy bien, Señor (*Herr*), que cuando eso ya no es posible pierde la vida todo su valor.” Sin embargo, por no tratar un tema de esa índole con un desconocido reprimió su intención de relatarlo. Pero al mismo tiempo, desvió su atención de la serie de pensamientos que le acechaban y que le habrían llevado al tema de la “Muerte y la sexualidad”. Freud había recibido recientemente la noticia, durante su estancia en Traffoi (Provincia de Bolzano, Italia), de que un paciente suyo se había suicidado a causa de una incurable perturbación sexual. En todo su viaje no recordó esa triste noticia. Sin embargo, la similitud entre Trafoi y Boltraffio demuestran que, a pesar de no querer recordar el tema, esa idea estaba presente.¹²⁴

De esta forma, no se puede considerar el olvido del nombre de Signorelli como casual. Existían razones para interrumpir la comunicación de sus pensamientos sobre los turcos, ya que desembocarían en los tristes recuerdos relacionados con Traffoi. Por ello, el olvido suponía la represión de dichos pensamientos. Evidentemente no pretendía olvidar el nombre de Signorelli, pero aquello que quería olvidar estaba

¹²³ Freud, “Psicopatología de la vida cotidiana”, *op. cit.*, p. 756.

¹²⁴ *Ibid*, pp. 756-757.

conectado asociativamente con dicho nombre.¹²⁵ Según Freud “los nombres fueron manejados en este proceso de un modo análogo a como se manejan las imágenes gráficas representativas de trozos de una frase con la que ha de formarse un jeroglífico”¹²⁶. Junto al texto, Freud proporciona un esquema para aclarar el juego de significantes vinculados al olvido del nombre Signorelli. (fig. 8)

El conocimiento de Freud de estos artistas, aparte de su viaje por Italia, se debe a la lectura del libro del historiador del arte Giovanni Morelli. Durante su estancia en Milán, en 1898, Freud debió de adquirir el libro del italiano. Todos los nombres de pintores que aparecen en "El olvido de los nombres propios", en *Psicopatología de la vida cotidiana*, son mencionados en la obra de Morelli¹²⁷. Durante el transcurso de dicho viaje, Freud le envió una carta a Fliess, el 22 de septiembre de 1898, en la que se refiere al descubrimiento del funcionamiento del olvido en relación con Signorelli:

*...Un segundo ejemplo de olvido de nombre se ha resuelto de manera todavía más fácil. Al nombre del gran pintor que hizo el Juicio Final en Orvieto, lo más grandioso que he visto hasta hoy, no lo podía encontrar y, en cambio de él, surgían Botticelli y Boltraffio, con certeza de lo incorrecto. Por fin averigüé el apellido: Signorelli, y enseguida supe por mi mismo el nombre de pila: Luca, como prueba de que era solo un reprimir, no un genuino olvidar (...) En la conversación, a saber lo que fue recordado como represor tras ella, se trató de muerte y sexualidad... ¿Pero a quién podré hacerle creíble esto?*¹²⁸

¹²⁵ *Ibid*, p. 757.

¹²⁶ *Ibid*, p. 758.

¹²⁷ Véase GINZBURG, C.: “Morelli, Freud y Sherlock Holmes: Indicios y Método científico”, en ECO, U. y SEBEOK, T. (eds.): *El signo de los tres*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 116-163. Más adelante, en el capítulo dedicado al análisis del Moisés de Miguel Ángel, nos extenderemos en la relación entre el método del conocedor de Morelli y los orígenes del psicoanálisis.

¹²⁸ Freud, *Cartas a Wilhelm Fliess... op. cit.*, p. 357-358.

Como sabemos, Lacan vuelve constantemente la mirada a la obra de Freud para revisarla y explicarla desde sus principios teóricos. Son varias las veces que retoma el ejemplo del olvido de Signorelli. En el Seminario 11 lo hace en su definición del primero de los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis: el inconsciente. Lacan nos invita a leer la conversación de Freud en el tren:

...no se habla más que del fin de la potencia sexual, y su interlocutor, médico, precisamente el interlocutor ante el cual Freud no puede recordar el nombre de Signorelli, le habla al respecto del carácter dramático que tiene para quienes habitualmente son sus pacientes.¹²⁹

Lacan aporta la conexión con el nombre propio de Freud, diciéndonos que Freud está identificado por un lado con el médico amigo, en la defensa y la confianza en el profesional por parte de los musulmanes, y suprime su intención de hablar de lo sexual, y sin embargo lo reprimido le juega una mala pasada al recaer sobre el nombre de Signorelli, para que sólo vuelva a él, la imagen del pintor como aquello que se pierde, como su sombra, como su doble, como su falsa identificación, su rechazo a dar todo el discurso.¹³⁰

En el ensayo de *PVC* encontramos diversas referencias artísticas, que si bien son secundarias en el desarrollo teórico, son una buena muestra de lo que pretendemos analizar en este primer bloque de la tesis: la formación y el interés en temas artísticos de Freud. Así en el capítulo VI Freud nos informa de una *Historia del Arte* que había

¹²⁹ LACAN, J.: *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona, Paidós, 2008, pp. 34-35.

¹³⁰ Citado por FERREIRO, G.: "Luca Signorelli. La función creadora de la mirada. El goce estético", *Revista el Sigma*, 2003.

leído recientemente para informarse del arte en la época de Alejandro¹³¹, y en el capítulo X nos habla de un libro sobre Venecia y otro sobre los Medicis.¹³²

En esa línea de ilustrar la teoría del psicoanálisis a través de ejemplos artísticos se enmarca la referencia a las pirámides de Gizeh en *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad* de 1905:

*Es imposible llegar a comprender exactamente el mecanismo de la represión teniendo en cuenta uno solo de estos factores y no la acción conexas de ambos. Como comparación, puede recordarse la forma en que es izado el turista sobre la gran pirámide de Gizeh, tirando de él por un lado y empujándole por otro.*¹³³

En esta obra de capital importancia para la teoría del psicoanálisis, aparece por primera vez, según Strachey, el término sublimación.¹³⁴ El análisis de esta referencia, así como todo lo concerniente al concepto de sublimación freudiano, se desarrollará en el capítulo dos de esta tesis.

¹³¹ Freud, "Psicopatología de la vida cotidiana", *op. cit.*, pp. 823-824. La *Historia del arte* a la que se refiere Freud no viene acompañada de una referencia bibliográfica, con lo cual resulta complicado saber de qué libro se trataba. Sin embargo, sabemos que por aquellas fechas, Freud estaba leyendo a Jacob Burckhardt entre otros. La figura de Alejandro Magno es recurrente en la obra de Freud. Le volverá a citar, por ejemplo, en la lección V de las *Conferencias de introducción al Psicoanálisis* (1915-1917) cuando se refiera a los sueños. Asimismo, Lacan se basará en la leyenda que habla del nudo gordiano que Alejandro Magno cortó confirmando el augurio de que conquistaría Oriente, para plantear su teoría del nudo borromeo, aquel que une lo real, lo simbólico y lo imaginario. De esa anécdota clásica de la biografía de Alejandro Magno procede la frase "tanto monta, monta tanto" mote heráldico de Fernando el Católico.

¹³² En la *Freud's Library* de Londres se conserva un libro de Lorenzo de Medici. REUMONT, Alfred von: *Lorenzo de Medici il Magnifico*, Leipzig, Duncker&Humblot, 1874 [segunda edición: 1883]. Alfred von Reumont (1808-1887) fue un diplomático alemán que representó a su país en Florencia entre 1851 y 1860. Durante los numerosos años de su vida que pasó en Italia escribió diversos libros sobre la historia de Roma, Nápoles o la propia Florencia.

¹³³ FREUD, S.: "Tres ensayos para una teoría sexual", *Obras Completas*, tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 1196.

¹³⁴ *Ibid*, p. 1184.

Asimismo, en *El chiste y su relación con el inconsciente* de 1905 Freud se refiere a una anécdota en la que cita a un artista y a un crítico de arte norteamericanos. Dos hombres de negocios, enriquecidos a través de dudosas especulaciones, deciden conseguir una buena posición social a través de los retratos que realizará de ellos un artista. Una vez realizados y colgados en un salón, invitan a un crítico de arte para que haga una valoración. Éste, en vez de referirse a los cuadros, dijo, indicando el espacio vacío entre los cuadros, la siguiente frase “and Where is the Saviour?”, es decir, “¿dónde está el Redentor?”. Freud se sirve de este ejemplo, como de muchos otros, para analizar la relación entre el chiste y el inconsciente. La pregunta del crítico hacía referencia a la escena de Cristo crucificado entre los dos ladrones, poniendo de esta forma a los dos retratados en el lugar de ladrones y viniendo a decir lo siguiente: “Sois unos ladrones ¿Qué me importan a mí vuestros retratos?”¹³⁵

Según Jacques-Alain Miller, el *Witz* (chiste) es el paradigma lacaniano de todo lo que se llama formaciones del inconsciente porque su privilegio es desnudar la función del Otro, ponerla en escena, porque encarna a este Otro en lo público del chiste, mientras que esta función permanece velada tanto en los sueños como en el acto fallido. La instancia del Otro es desnudada en el proceso del *Witz*, a partir del cual Lacan reconceptualiza las otras formaciones del inconsciente.¹³⁶

¹³⁵ FREUD, S.: “El chiste y su relación con lo inconsciente”, *Obras Completas, op. cit.*, tomo I, p. 1069. Freud retomará esta anécdota cuando se refiera al chiste en sus conferencias de 1909 en la Universidad de Clark en EE.UU. Véase FREUD, S.: “Psicoanálisis. Cinco conferencias pronunciadas en la Clark University (Estados Unidos)”, *Obras Completas, op. cit.*, tomo II, p. 1546-1547. Freud escribió el ensayo sobre el chiste influenciado por la obra *Komik und Humor* que el filósofo Theodor Lipps, al que se refiere en numerosas ocasiones en su ensayo, publicó en 1898. Para entender la relación entre el chiste de Freud y la teoría de la risa de Quintiliano véase PARAISO, I.: “Psicoanálisis y retórica: la teoría de la risa en Quintiliano y en Freud”, en AA.VV.: *Quintiliano: Historia y actualidad de la retórica*, vol. I, actas del Congreso internacional, La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1999, pp. 101-124.

¹³⁶ MILLER, J-A.: *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica*. Barcelona, Paidós, 2003, p. 216. Lacan revisa las formaciones del inconsciente, comenzando por el chiste y su carácter social, en el *Seminario V: Las formaciones del inconsciente*.

I.3. Sobre la creación artística en la obra de Freud: la *Gradiva* de Jensen

I.3.1. La interpretación freudiana de la novela de Jensen

En el año 1907 Freud aborda un tema capital vinculado con el arte: la creación artística. Si bien este tema ya lo había analizado en textos anteriores, como la *Interpretación de los sueños*, será en dos textos publicados este año (*El delirio y los sueños en la 'Gradiva' de W. Jensen* y *El poeta y los sueños diurnos*) donde desarrollará en profundidad las aportaciones que realizó el psicoanálisis en el estudio de la creatividad artística.

El texto *El delirio y los sueños de la 'Gradiva' de W. Jensen* (el original alemán *Der Wahn und die Träume in W. Jensens 'Gradiva'*) fue publicado en 1907 por la editorial Hellen en Leipzig y Viena. En 1912 apareció la segunda edición, a la que Freud añadió un apéndice final aportando los nuevos descubrimientos del psicoanálisis sobre las cuestiones de la creación artística. No debemos olvidar que para esa fecha ya había publicado su artículo sobre *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, y estaba preparando otro sobre el *Moisés* de Miguel Ángel. En este apéndice se aprecia como Freud ya no trataba tanto en esos años de aplicar la técnica psicoanalítica a ejemplos literarios y artísticos sino analizar la relación entre el creador y su obra.¹³⁷ Un claro ejemplo de ello será su texto *Dostoievski y el parricidio*, publicado en 1928, en el que Freud analiza la vida y obra del autor ruso.¹³⁸

El interés de Freud por la novela de Jensen surgió por recomendación de Carl Jung. Éste le sugirió la lectura de la novela *Gradiva, una fantasía pompeyana* publicada en 1903. Además, el hecho de que la trama se desarrollase en Pompeya, y que el

¹³⁷ En este apéndice Freud añade nuevos datos sobre el relieve de *Gradiva*: no se trataba de un relieve romano como dice Jensen, sino griego. Además, se encuentra en el Museo Vaticano (antiguo Museo Chiaramonti), catalogado con el nº 644. Sin embargo, según Strachey, el arqueólogo e historiador del arte Friedrich Hauser lo considera copia romana de original griego de la segunda mitad del siglo IV a. C.

¹³⁸ FREUD, S.: "Dostoievski y el parricidio", *Obras Completas*, tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, pp. 3004-3015.

protagonista fuese arqueólogo, no hizo más que aumentar el interés de Freud por una obra en la que estableció su célebre símil entre la arqueología y el psicoanálisis: en ambos casos hay que excavar lo sepultado (por el mecanismo de la represión en el caso del análisis) para saber.¹³⁹ De hecho, Freud había visitado las ruinas de Pompeya en septiembre de 1902, y en 1907 le envió una carta a su mujer Martha diciéndole que había visto el relieve de la Gradiva en el Vaticano (fig. 9). Tras la lectura de la novela, Freud se propuso analizar los sueños que en ella se recogían, y reflexionar sobre la posibilidad de analizar las creaciones poéticas al mismo nivel que los sueños, como lo había hecho en la *Interpretación de los Sueños* publicada siete años antes. El texto fue escrito en el verano de 1906, y publicado en 1907.¹⁴⁰ La traducción española del texto realizada por Luis López-Ballesteros apareció en 1923, dentro de las *Obras Completas* (1922-34), mientras que la traducción francesa fue realizada por Marie Bonaparte en 1930.¹⁴¹

Este fue el primer análisis de obras literarias realizado por Freud, aparte de los célebres comentarios sobre *Edipo Rey* y *Hamlet* en la *Interpretación de los sueños* (1900), y el breve análisis de un cuento de Conrad Ferdinand Meyer *Die Richterin* (*La juez*) enviado en una carta a Fliess en junio de 1898.¹⁴²

El impacto en Freud de la novela de Jensen y del personaje de Gradiva fue tal que en la consulta puso una copia en yeso del relieve original de la Gradiva, que en palabras de Ernst Jones “proporcionaba útiles estímulos a las fantasías de los pacientes”¹⁴³.

¹³⁹ Véase OLMOS, R.: “La “Gradiva” de W. Jensen: fragmentos, psicoanálisis, metáforas y formas de narrar la arqueología”, *Anales de historia antigua y medieval*, nº 29, 1996, pp. 7-24.

¹⁴⁰ En la *Freud's Library* de Londres se conserva la edición original de la novela de Jensen que Freud manejó, con interesantes anotaciones en los márgenes.

¹⁴¹ Esto quiere decir, como veremos más adelante, que algunos surrealistas alemanes como Max Ernst pudieron leer la novela de Jensen y el texto de Freud en fechas tempranas, pero que la difusión en lengua francesa no llegaría hasta la década de los '30 tras la publicación de la edición francesa.

¹⁴² La carta fue enviada el 20 de junio de 1898. Véase FREUD, S.: *Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904)*... *op. cit.*, pp. 346-348.

¹⁴³ Jones, *op. cit.*, p. 460.

El análisis que hizo Freud de la novela de Jensen supuso una revisión de sus teorías sobre la represión, la génesis de los delirios, la formación e interpretación de los sueños, el papel desempeñado por la vida erótica y la naturaleza de la curación de tales dolencias.¹⁴⁴ Más adelante analizaremos y veremos las repercusiones que tuvo el análisis del personaje y texto literario de Gradiva por parte de Freud. Sin embargo, debemos adelantar que, como señaló Lacan, “la novela de Jensen le dio a Freud un apoyo que la ciencia no le daba en ese momento”¹⁴⁵.

Freud realiza una revisión de su teoría de la interpretación de los sueños, publicada tan solo siete años atrás, a través de una premisa innovadora: analizar los sueños atribuidos por un escritor a los personajes de una de sus obras, así como el funcionamiento del mecanismo del delirio. De esta forma, uno de los objetivos de Freud es desentrañar si Jensen describió bien el funcionamiento del delirio y la forma en la que uno de sus personajes, Gradiva-Zoe, es capaz de deshacer dicho delirio a través de la aplicación de lo que sería un método similar al analítico. Con este cuestionamiento, Freud llega a la conclusión de que el escritor o artista puede expresar a través de su obra el funcionamiento de lo psíquico. Estas son sus palabras:

El procedimiento que el poeta hace adoptar a Zoe para la curación del delirio de Hanold muestra, más que una amplia analogía, una total identidad con el método terapéutico que el doctor J. Breuer y el autor de estas líneas introdujeron en la Medicina el año 1895, y a cuyo perfeccionamiento he dedicado desde entonces todas mis actividades (...) La analogía entre el proceso de Gradiva y el método analítico de la psicoterapia no se limita (...) a la percatación de lo reprimido y a la coincidencia de esclarecimiento y curación. Se extiende también a aquello que

¹⁴⁴ Freud, “El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen”, *Obras Completas, op. cit.*, tomo II, p. 1334.

¹⁴⁵ LACAN, J.: *Los desengañados se engañan o los nombres del padre*. Seminario inédito. Citado por BARAVALLE, G.: “Gradiva: una historia de amor”, conferencia dada en el Ateneu de Barcelona el 28 de octubre de 2006 con motivo de la Jornada *Freud, Dalí y el Surrealismo* celebrada en el ANY FREUD 2006 de Barcelona.

*demuestra ser lo esencial de toda la transformación del sujeto; esto es, al despertar de los sentimientos.*¹⁴⁶

Cuando Freud inició su teoría con los *Estudios sobre la histeria* publicado con Breuer en 1895, no se había planteado la hipótesis de aplicar sus descubrimientos a la obra de escritores. Fue precisamente con la lectura de *Gradiva* cuando observó que el autor “basaba su creación en aquellos mismos datos que nosotros suponíamos alumbrar por vez primera de las fuentes de la experiencia médica.¹⁴⁷” Y es así como Freud se hace una pregunta clásica en su obra cuando se refiere a la creación artística: “¿Cómo pudo entonces el poeta llegar a idéntico conocimiento que el médico o, por lo menos, a conducirse como si dicha identidad existiera?¹⁴⁸”

Este es uno de los puntos más interesantes de este ensayo para nuestra tesis. El desarrollo del texto es bastante amplio y se detiene en numerosas cuestiones que atañen a la clínica psicoanalítica, como la interpretación de los sueños, el funcionamiento del delirio, la represión, la cura analítica, etc. Ahora bien, es todo el cuestionamiento sobre la creación literaria que realiza Freud en este texto lo que resulta de suma importancia para nuestra investigación. De hecho, Freud, como veremos más adelante en el texto sobre el recuerdo infantil de Leonardo da Vinci, está proponiendo un nuevo tipo de lectura, basándose en su experiencia clínica. Esta lectura pone a un mismo nivel fuentes históricas y literarias, consciente como fue Freud gracias a sus pacientes histéricas de la influencia que tenían las fantasías en el sujeto. Esto es, que un suceso no tiene que ocurrir realmente para que ejerza una influencia decisiva en el sujeto. Freud descubrió esto a través de los relatos de sus pacientes histéricas, ya que no era posible que todas hubiesen sido seducidas, sino que se trataba más bien de un fantasma de seducción. Así descubrió Freud que las fantasías influyen decisivamente en el sujeto, o lo que es lo mismo en términos lacanianos, que lo imaginario influye y modifica lo real. Por eso, a pesar de que para el

¹⁴⁶ Freud, “El delirio y los sueños...”, *op. cit.*, pp. 1333-1334.

¹⁴⁷ *Ibid*, p. 1313.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

mundo académico pueda parecer una herejía, a Freud no le resultaba extraño analizar los sueños de un personaje literario (Gradiva de Jensen), o la influencia de una fantasía en un artista (Leonardo da Vinci), ya que ponía al mismo nivel, usando términos histórico artísticos, una fuente literaria y una documental. De hecho, lo que le interesaba por estas fechas a Freud era saber si el escritor había descrito correctamente el funcionamiento de los sueños, del delirio, y la técnica de curación que aplica Gradiva-Zoe tan similar a la técnica psicoanalítica de interpretación. Para él, la Gradiva de Jensen era “la exposición poética de la historia de una enfermedad y de su acertado tratamiento.”¹⁴⁹

Debemos recordar que después de publicar su ensayo sobre la novela, Freud le envió al autor un ejemplar del texto. Con cortesía, Jensen le respondió que aceptaba la interpretación de Freud, pero dejando bien claro que cuando escribió la obra no tenía el menor conocimiento del pensamiento psicoanalítico. ¿Cómo podía entonces haber “psicoanalizado” a los personajes que creó para Gradiva, o construido su novela prácticamente como una cura analítica? Freud resolvió este enigma llegando a la conclusión de que “nosotros –el escritor y el analista- probablemente bebemos en la misma fuente, trabajamos sobre el mismo objeto, cada uno con un método diferente”¹⁵⁰. Mientras que el analista observa el inconsciente de sus pacientes, el escritor observa su propio inconsciente, y da forma a sus descubrimientos en una exteriorización expresiva. De modo que el novelista y el poeta son psicoanalistas aficionados, en el mejor de los casos no menos profundos que cualquier profesional. El elogio no podía haber sido más sincero, pero era un elogio al artista como analista¹⁵¹. Por eso, como decía Freud, ante las dificultades, “acude el poeta en nuestra ayuda.”¹⁵² Sin embargo, Freud dejó claro en su obra que “por desgracia, el análisis tiene que rendir las armas ante el problema del poeta.”¹⁵³

¹⁴⁹ *Ibid*, p. 1307.

¹⁵⁰ Gay, *op. cit.*, p. 361-362.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Freud, “El delirio y los sueños...”, *op. cit.* p. 1330.

¹⁵³ Freud, “Dostoievski y el parricidio”, *Obras Completas, op. cit.*, tomo III, p. 3004.

La conclusión de Freud al respecto es que efectivamente Jensen describe bien el funcionamiento del delirio: "...el camino [seguido por el delirio en su génesis y desarrollo] indicado en la narración es acertado y hasta el único por el que el delirio puede llegar a aquella su firme aceptación por el sujeto..."¹⁵⁴

En cuanto a la represión, Freud retoma todo lo escrito hasta el momento sobre su funcionamiento, destacando la habilidad del escritor para describirlo en su novela. De hecho, por este mecanismo de represión desplazó Hanold su interés por las mujeres reales a las de bronce y piedra como arqueólogo. Y es a través de este mecanismo de represión y desplazamiento por el que observamos que el característico paso del relieve de Gradiva en el fondo se corresponde con el paso peculiar de Zoe en la infancia, un paso en el que el pie que quedaba atrás aparecía perpendicular al suelo y apoyado tan sólo en las puntas de los dedos. Como señala Freud, "precisamente por la representación plástica de este andar es por lo que un antiguo bajorrelieve adquiere para Norbert Hanold la inmensa importancia que conocemos."¹⁵⁵ Debemos destacar este hecho ya que uno de los rasgos que más atrajeron a los artistas de la vanguardia sobre el tema de Gradiva fue su particular forma de andar.

I.3.2. Otros textos sobre análisis literario: *El poeta y los sueños diurnos y Lo siniestro*

Antes de analizar la influencia del personaje de Gradiva en el arte de las vanguardias, debemos analizar otros textos que abordan la temática de la creación literaria. Entre ellos, debemos destacar un breve texto contemporáneo al análisis de Gradiva. Se trata del *El poeta y los sueños diurnos (Der Dichter und das Phantasieren)* publicado en 1908, en el que Freud analiza la relación de los poetas con la fantasía,

¹⁵⁴ Freud, "El delirio y los sueños...", *op. cit.*, p. 1328.

¹⁵⁵ *Ibid*, p. 1308.

relacionando al escritor creativo con el niño que juega.¹⁵⁶ Así todo niño que juega se conduce como un poeta, situando las cosas de su mundo en un orden nuevo que le sea grato. De la misma forma funciona el poeta, al que “mucho de lo que, siendo real, no le procura placer ninguno puede procurarlo como juego de la fantasía y muchas emociones penosas en sí mismas pueden convertirse en una fuente de placer para el auditorio del poeta.”¹⁵⁷ Nos encontramos de esta forma con una interpretación artística basada en los principios de la catarsis aristotélica, así como su definición del concepto de sublimación: transformar emociones penosas en fuente de placer. Este es uno de los núcleos fundamentales de la tesis, que nos hace plantear los siguientes cuestionamientos: ¿qué ocurre si el arte no proporciona esa fuente de placer? Muchas de las propuestas de las vanguardias artísticas, contemporáneas a Freud, impiden precisamente esa transformación de las emociones penosas en fuente de placer. Pero sigamos con las preguntas: ¿qué ocurre si más bien ataca a esa concepción del arte y la *deshumaniza* -empleando conceptos orteguianos?, ¿qué ocurre si el artista, más que buscar el placer del auditorio al que se refiere Freud, le hace reflexionar, o le provoca indignación? ¿Dónde y cómo queda el concepto de sublimación artística de Freud? Como decíamos anteriormente, este punto es uno de los núcleos fundamentales de la tesis y será desarrollado en los capítulos 2 y 3 de la misma.

Debemos destacar otra cita de Freud en este texto:

...cuando el poeta nos hace presenciar sus juegos o nos cuenta aquello que nos inclinamos a explicar cómo sus personales sueños diurnos, sentimos un elevado placer, que afluye seguramente de numerosas fuentes. Cómo lo consigue el poeta es su más íntimo secreto; en la técnica de la superación de aquella repugnancia (...)

¹⁵⁶ FREUD, S.: “El poeta y los sueños diurnos”, *Obras Completas*, tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, pp. 1343-1348. Se trata de una conferencia publicada en los salones del publicista Hugo Heller (miembro de la Sociedad Psicoanalítica de Viena) el 6 de diciembre de 1907, y publicado en 1908.

¹⁵⁷ *Ibid*, p. 1343.

*está la verdadera ars poetica. (...) el verdadero goce de la obra poética procede de la descarga de tensiones dadas en nuestra alma.*¹⁵⁸

Algunos años después, en 1919, Freud volverá a servirse de un ejemplo literario para ilustrar su teoría. Nos referimos al texto “Lo siniestro” (*Das Unheimlich*).¹⁵⁹ El primero de un gran número de autores que valoró el artículo de Freud “Lo siniestro” fue Jacques Lacan en el *Seminario X: la Angustia* de 1962-63.¹⁶⁰ En su artículo Freud aborda una categoría estética hasta el momento poco estudiada: lo siniestro. En primer lugar, analiza el término *Unheimlich* en distintas lenguas y las diferentes acepciones del alemán. Para ello parte de su antónimo, *Heimlich*, y llega a la conclusión de que no tiene un sentido único, sino que pertenece a dos grupos de representaciones: lo familiar y confortable por un lado (derivado del alemán *Heim*, hogar), y lo oculto y disimulado por otro. *Unheimlich* se emplearía tan solo como antónimo del primero de los significados, no del segundo. A Freud le llama especialmente la atención la definición de Schelling del término en cuestión: “Se denomina *Unheimlich* todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado.”¹⁶¹ En segundo lugar, Freud se propone analizar todo lo que en las personas y en las cosas, en las impresiones sensoriales, vivencias y situaciones, producen el sentimiento de lo siniestro. Para ello parte de la obra *Sobre la psicología de lo siniestro* de E. Jentsch, publicada en 1906. En ella su autor considera, como caso por excelencia de lo siniestro, “la duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida está de alguna forma animado”, refiriéndose en último término a las figuras de cera, las muñecas “sabias” y los autómatas.¹⁶² Para ello, el propio Jentsch toma como ejemplo de escritor que provoca mejor que nadie los efectos siniestros a E.T.A. Hoffmann, especialmente, su cuento *El arenero*. Para Jentsch, el ejemplo de lo siniestro en esta obra sería el personaje de Olimpia, una muñeca creada por uno de los personajes. Sin

¹⁵⁸ *Ibid*, p. 1348.

¹⁵⁹ FREUD, S.: “Lo siniestro”, *Obras Completas, op. cit.*, tomo III, pp. 2483-2505.

¹⁶⁰ LACAN, J.: *Seminario X. La angustia*. Barcelona, Paidós, 2006. Citado por RECALCATI, M. (ED.): *Las tres estéticas de Lacan*. Buenos Aires, Ed. del Cifrado, 2006, p. 21.

¹⁶¹ Citado por el propio Freud en Freud, “Lo siniestro”, *Obras Completas, op. cit.*, tomo III, p. 2487.

¹⁶² *Ibid*, p. 2488.

embargo, Freud considera que el sentimiento de lo siniestro en este caso tiene que ver con el hombre de la arena, aquella figura con la que se asustaba a los niños en Alemania, diciéndoles que si se portaban mal vendría el hombre de la arena, les lanzaría arena a los ojos, y se los arrancaría. Freud añade que la experiencia analítica demuestra que herirse los ojos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil. Además, el análisis de los sueños, de la mitología y de las fantasías demuestra que el temor a perder la vista es un sustituto frecuente de la angustia de castración. De esta forma, Freud concluye que el carácter siniestro del arenero está relacionado con el complejo de castración infantil.

Más adelante, Freud analiza otra obra de Hoffmann, *Los elixires del diablo*, en el que se aborda el tema del doble, ya analizado por Otto Rank en 1914 (*Der Doppelgänger*, artículo publicado en *Imago*). Según este análisis, la condición de lo siniestro que se produce en el doble se deriva de situar en el exterior, en otro, la figura del yo desdoblada.

Freud aporta diversos ejemplos de obras literarias, e incluso de supersticiones, para explicar el amplio ámbito del concepto de lo siniestro, concluyendo en que lo siniestro “no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión.”¹⁶³

En este punto de la tesis no consideramos necesario extendernos más sobre el concepto de lo siniestro, que será retomado en el capítulo tres. En este caso nos ha servido para ver otro ejemplo en el que Freud se sirve del análisis de una obra literaria para definir un concepto que, a partir de su estudio, tendrá numerosas repercusiones en la teoría y práctica artística, estética y crítica.

¹⁶³ *Ibid*, p. 2498.

Aun a riesgo de adelantarnos al segundo capítulo de la tesis, debemos apuntar cómo Freud aborda la función de la obra de arte, en este caso literaria, así como el proceso de sublimación que permite al poeta convertir lo repugnante en placentero (*El poeta y los sueños diurnos*) y lo siniestro en una categoría estética propia.

I.3.3. Maniqués y autómatas: lo siniestro en las vanguardias

La aparición del maniquí dentro de la poética surrealista se debe, entre otros, a la influencia de Giorgio de Chirico y a la admiración que por el mismo sentía Breton. De hecho, los maniqués, junto con las locomotoras, las torres, los edificios cegados y las esculturas sin zócalo son los legítimos habitantes del mundo metafísico.¹⁶⁴

La portada del nº 4 de *La Révolution Surréaliste* (1925) se ilustró con una fotografía de Man Ray de un maniquí de modas situado entre los dos términos del eslogan “et guerre au travail” (“y guerra al trabajo”), en la cual el maniquí actúa como una representación de los deseos y los sueños (fig. 10).¹⁶⁵

El maniquí se asociaba con el autómata, al cual se dedicó por entero un artículo en *Minotaure* ilustrado con fotografías tomadas de una historia de los autómatas de 1928 debida a Alfred Chapius y Édouard Gélis (fig. 11). La relación del maniquí con la figura femenina acentuaba la idea de la mujer como objeto, tan extendida en el Surrealismo, así como un efecto siniestro.

¹⁶⁴ CREGO, C.: “El maniquí metafísico de Giorgio de Chirico y Carlo Carrà”, *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid, Abada, 2007, pp. 31-52. Sobre la relación entre la pintura metafísica y lo siniestro véase CLAIR, J.: “Metafísica et *Unheimlichkeit*”, en AA.VV.: *Les realismes 1919-1939*, exposición en el Centre Pompidou (17 de diciembre de 1980-20 de abril de 1981). Paris, 1981, pp. 26-35.

¹⁶⁵ FER, B.: “Surrealismo, mito y psicoanálisis”, en FER, B.; BATCHELOR, D.; WOOD, P.: *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-45)*. Madrid, Akal, 1999, pp. 193-194.

Dentro de esta categoría entrarían las muñecas de Hans Bellmer, el artista surrealista más cercano a Georges Bataille.¹⁶⁶ Además, la influencia de la teoría freudiana se aprecia en textos como *Pequeña anatomía del inconsciente psíquico*, escrito durante su estancia en el campo de Les Milles (Francia) donde coincidió con Max Ernst, y en el hecho de que Bellmer comenzara a realizar sus muñecas tras ver la versión de *Los cuentos de Hoffmann* de Offenbach, a los que se refiere Freud en su escrito sobre lo siniestro.

En 1933 Bellmer construye una muñeca, simulacro de mujer (en un tamaño casi real de 1,40 m.) hecha de papel y pegamento, la esculpe, la pinta y le fabrica articulaciones (fig. 12). Con la asistencia de su hermano, la pone en escena en bosques y en jardines, y realiza una serie de fotografías. En 1935 se publican las fotos en el número 6 de la revista *Minotaure* bajo el título “Variaciones sobre el montaje de una menor articulada” y, al año siguiente, el propio Bellmer edita el libro *Die Puppe*. Nacida del interés del artista por el psicoanálisis, la muñeca es una mezcla compleja de influencias a veces contradictorias, entre lo erótico y sensual, y la muerte.¹⁶⁷

A partir de 1953 su muñeca se hará de carne y hueso, cumpliéndose la fantasía de Pigmalion, cuando conoció a la escritora y pintora alemana Unica Zürn que se convertirá en su mujer-muñeca.¹⁶⁸ A partir de 1957, Unica debió ingresar varias veces en centros psiquiátricos para superar sus crisis de esquizofrenia, especialmente tras ser fotografiada desnuda y encadenada por Bellmer para una de las portadas de *Le*

¹⁶⁶ Véase BEAUMELLE, A. (dir.): *Hans Bellmer: anatomie du désir*. Paris, Gallimard, 2006. LICHTENSTEIN, T.: *Behind closed doors: the art of Hans Bellmer*. Berkeley, University of California Press, 2001. MASSON, C.: *La fabrique de la poupée chez Hans Bellmer: le “faire-oeuvre perversif”, une étude clinique de l’objet*. Paris, L’Harmattan, 2000. TAYLOR, S.: *Hans Bellmer: the anatomy of anxiety*. Cambridge, The MIT Press, 2000. NIETO YUSTA, C.: “Hans Bellmer. La poesía y el movimiento de la aniquilación”, *Espacio, Tiempo y Forma*, t. 18-19, 2005-2006, pp. 345-383.

¹⁶⁷ AKSECHUK, R.: “La Muñeca (‘La Poupée’); simulacro y anatomía del deseo en Hans Bellmer”, *Revista de Observaciones Filosóficas*, nº 4, 2007.

¹⁶⁸ La obra literaria de Zürn ha sido publicada en español. Véanse ZÜRN, U.: *Primavera sombría*. Madrid, Siruela, 2005. ZÜRN, U.: *El hombre jazmín. Impresiones de una enfermedad mental*. Madrid, Siruela, 2006. Sobre la relación Bellmer-Zürn y la de Anette Messager y Christian Boltanski véase PALENZUELA, N.: “En la estela de lo siniestro”, *Desde el jardín de Freud*, nº9, Bogotá, 2009, pp. 103-119.

Surréalisme au service de la révolution. A pesar de la escritura y la pintura, Unica terminó arrojándose al vacío a través de la ventana del hospital.

Por esta razón tomamos las palabras de Hal Foster que considera estas muñecas “confusiones siniestras entre figuras animadas e inanimadas, intersecciones ambivalentes entre formas asociadas a la castración y a los fetiches, repeticiones compulsivas de escenas eróticas y traumáticas, difíciles entramados de sadismo y masoquismo, de deseo y muerte. Lo surreal y lo siniestro se cruzan en las muñecas de las maneras más difíciles y de-sublimatorias.”¹⁶⁹

Sin embargo, existen diversos antecedentes a la muñeca de Bellmer, entre los que debemos destacar la muñeca de Kokoschka, quien le pidió en julio de 1918 a Hermine Moos, constructora de muñecas, que le construyera una muñeca de tamaño real y lo más realista posible, pretendiendo de este modo recordar a su amada Alma Mahler.¹⁷⁰ Kokoschka mantuvo una prolífica correspondencia con Moos, a la que le exigía que lograra un gran parecido entre la muñeca y su amada: “¿puede abrir la boca? ¿Tiene dientes y lengua? Eso espero”.¹⁷¹ Sin embargo, cuando, en febrero de 1919, Kokoschka recibió la muñeca tuvo una gran decepción. No era como esperaba, y, a pesar de la leyenda que se creó en torno a la muñeca (a la que supuestamente paseaba y sacaba a bailar), el propio artista describió del siguiente modo su final: “el servicio de retirada de basuras se llevó, en la mañana gris, el sueño del regreso de Eurídice. Aquella muñeca era una efigie que ningún Pigmalión habría sabido despertar.”¹⁷²

¹⁶⁹ FOSTER, H.: *Belleza compulsiva*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, p. 177. Véase en particular el capítulo 4: “Atracción fatal”, pp. 177-209.

¹⁷⁰ Véase su autobiografía KOKOSCHKA, O.: *Mi vida*. Barcelona, Tusquets, 1988. Sobre la muñeca de Kokoschka véase JAMAIN, C.: *Le regard trouble: essai sur la poupée d’Oscar Kokoschka*. Paris, L’Improviste, 2006. FRÉDÉRIC, H.: *La poupée de Kokoschka*. Paris, Gallimard, 2010.

¹⁷¹ Cit. en CREGO, C.: “El deseo descarnado: Bellmer, Kokoschka y Duchamp”, *Perversa y utópica... op. cit.*, pp. 83-112.

¹⁷² *Ibid*, p. 101. Charo Crego, autora de este libro, establece una relación entre las muñecas de Bellmer y Kokoschka con el *Étant donnés* de Marcel Duchamp. Para una visión más amplia del mito de Pigmalión a

I.3.4. La leyenda de Gradiva en las vanguardias

La novela de Jensen ganó fama gracias a la interpretación de Freud de 1907. Posteriormente y a raíz de la publicación freudiana, Gradiva se convirtió en uno de los símbolos más importantes de la iconografía surrealista. Esta figura femenina, ideal de la cura analítica para Freud, era para los artistas y poetas surrealistas la musa que interpretaba sus sueños y deseos inconscientes. Paul Èluard incluyó la novela de Gradiva en el cuerpo de “poesía imprescindible” en *Le Poète et son ombre*¹⁷³. Por su parte Breton abrió en 1937 una galería surrealista en la rue de Seine de París, con el nombre Gradiva. El opúsculo que se publicó con motivo de la inauguración llevaba en la portada la inscripción GRADIVA. Junto a cada letra aparecía el nombre de alguna de las musas de la historia o mitología surrealista: G de Gisèle, R de Rosine, A de Alicia, D de Dora, I de Inés y V de Violette¹⁷⁴. Marcel Duchamp construyó la puerta de la galería para la que hizo recortar en una gruesa lámina de cristal la silueta de una pareja enlazada, haciendo que este hueco fuera la verdadera entrada a la galería de arte. Como apunta Juan Antonio Ramírez, si a tal silueta le otorgamos una rigurosa correspondencia antropomórfica concluiremos que sólo los amantes abrazados pueden entrar al espacio mágico que se revelará en Gradiva¹⁷⁵.

A pesar de que el texto de Freud no había sido traducido al francés hasta el año 1930, el contenido del mismo no era completamente desconocido a los surrealistas durante los años veinte. De hecho, los artistas alemanes podían conocer el texto original mientras que españoles como Dalí lo conocían a través de las *Obras Completas*

lo largo de la historia del arte véase STOICHITA, V.: *Simulacros. El efecto Pígalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid, Siruela, 2006.

¹⁷³ WHITNEY, C.: “Masson’s ‘Gradiva’: The Metamorphosis of a Surrealist Myth”, *Art Bulletin*, 52:4, Dic. 1970, p. 416.

¹⁷⁴ RABE, A. M.: “La Gala-Gradiva de Dalí”, *Descubrir el arte*, nº 68, 2004, p. 65.

¹⁷⁵ RAMÍREZ, J.A.: *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*. Madrid, Siruela, 2000, pp. 184-185. Para una mayor información sobre la intervención sobre puertas y ventanas en la obra de Duchamp, y en particular, la puerta de la galería *Gradiva*, véase NAEGELE, D.: “Las puertas y ventanas de Duchamp: Fresh widow, Bagarre d’Austerlitz, puerta 11rue Larrey, la puerta Gradiva, etant donnés”, *RA: revista de arquitectura*, nº 9, 2007, pp. 43-60.

traducidas en los años 20 (el texto sobre Gradiva de Freud fue publicado en español en 1923).

Uno de los poemas de la novela collage *Les malheurs des immortels* (*Las desdichas de los inmortales*) que Max Ernst y Paul Éluard escribieron en colaboración en 1922, contiene una serie de alusiones a la historia de Gradiva tal y como la describe Freud.

Al año siguiente (1923), Max Ernst realizó una pintura mural para el dormitorio de Éluard y su entonces esposa, Gala, en la que se hace referencia a un momento clave de la novela. Como en ésta, un lagarto, que corre el riesgo de perder su cola al ser cazado por una mujer, simboliza en la pintura de Ernst el deseo reprimido y el miedo a la castración. Podemos decir que Gala, que por entonces mantenía relaciones amorosas tanto con Éluard como con Ernst, asumió el papel de Gradiva en dicha relación.¹⁷⁶

El tema del paso de un estado a otro, del mármol a la vida, del sueño a la realidad y sus variantes, lo encontramos en esta frase de Jensen que André Breton escribió como exergo en *Los vasos comunicantes*: “Y levantándose ligeramente el vestido con la mano izquierda, Gradiva Rediviva Zoe Bertgang, envuelta por la pensativa mirada de Hanold, con su paso ágil y sereno, a pleno sol sobre el empedrado, cruzó al otro lado de la calle.”¹⁷⁷

Esta escena del paso de la muerte a la vida, de la piedra a la carne, nos remite al tema de Pigmalión, de cómo el escultor mítico necesitó una señal para saber si la

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ BRETON, A.: *Los vasos comunicantes*. Madrid, Siruela, 2005, p. 9. Para una visión más amplia sobre la figura femenina en la obra de Breton véase CABALLERO, J.: *La mujer en el imaginario surreal. Figuras femeninas en el universo de André Breton*. Castellón, Universidad Jaume I, 2002.

diosa había escuchado sus plegarias y había convertido la estatua en una mujer de carne y hueso¹⁷⁸. En la novela de Jensen este proceso se culmina con “la transformación” de Gradiva en Zoe, y la resolución del delirio del protagonista, Norbert Hanold. Además, no debemos olvidar que en uno de los sueños Gradiva se convierte poco a poco en estatua para Hanold. Como dice Freud “Hanold había trasladado su interés desde la mujer viva a la estatua; esto es, la mujer amada se le había convertido en la pétreo figura de un bajorrelieve.”¹⁷⁹ A lo largo de la historia del arte, la temática del pintor y la modelo ha sido abordada en numerosas ocasiones. Dentro del contexto de las vanguardias debemos destacar la obra de Picasso, relacionado con el movimiento surrealista, y en particular, su serie el escultor y la modelo que tanto protagonismo tuvo en su producción artística de los años treinta. En un dibujo de 1933, titulado *El escultor y su modelo* (Staatsgalerie, Stuttgart), la mujer-estatua tiene el pie en la misma posición que la Gradiva.¹⁸⁰

Sin lugar a dudas, fue Salvador Dalí el que mayor provecho sacó de la temática de Gradiva. En 1929 conoció a Gala, de la que se enamoró de inmediato. En adelante será su mujer y musa, su Gradiva, la que con él avanzará y le abrirá los caminos hacia la angustia y el deseo. Entre 1930 y 1940, Dalí no sólo se interesó por Gradiva, sino que se centró en la aplicación del método paranoico-crítico, en su particular visión del *Angelus* de Millet, así como en la recreación del mito de Guillermo Tell. Como señaló René Crevel “del mismo modo que Freud resucitó a Edipo, Dalí resucitó a Guillermo Tell...”¹⁸¹ En sus composiciones relativas a *Gradiva* (1931), el artista ampurdanés siguió de cerca la identidad del personaje de la conocida novela de Jensen: la mujer ideal encontrada por azar. En ocasiones Gradiva aparece relacionada con Guillermo Tell, mientras que, por otro lado, su imagen, se asocia continuamente a Gala, en obras como *Rosas ensangrentadas*, de 1930 (fig. 13). Este cuadro es uno de los más destacados de este período y hace referencia a Gradiva. En él aparece una mujer con una hermosa cabellera, atada como un San Sebastián a la columna, que remite a

¹⁷⁸ Véase STOICHITA, V.: *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid, Siruela, 2006.

¹⁷⁹ Freud, “El delirio y los sueños...”, *op. cit.*, p. 1316.

¹⁸⁰ Baravalle, *op. cit.*

¹⁸¹ FANÉS, F.: *El gran masturbador*. Madrid, Electa, 2000, p. 36.

Pompeya, y también con un pie levantado como Gradiva. Las rosas que ocupan el lugar del vientre de la mujer por encima del sexo son rojas como el símbolo de amor de las rosas que Hanold entrega al final de la novela a Gradiva-Zoe. Para Dalí no sólo deben representar su amor por Gala, sino que se relaciona con un suceso de sus vidas, ya que en 1930 Gala sufrió una histerectomía. Los médicos habían localizado un segundo tumor, esta vez en el útero (el primero fue en el pulmón). Su extirpación era un procedimiento especialmente complicado y, cuarenta años más tarde, al describirle la operación a un amigo, la experiencia seguía siendo tan dolorosa en su mente que llegó a gritar. Según dijo, los médicos la habían “vaciado”¹⁸². Gala-Gradiva agoniza en este óleo en una postura de mártir. El don del amor que hace aquí el pintor podemos apreciarlo con sólo cambiar la posición de dos letras y donde dice Gradiva leer Grávida, fertilizada por el pincel del creador con las flores que simbolizan el amor y al pintor mismo.¹⁸³

La *Gradiva* que Dalí plasma en 1931 aparece duplicada en *El hombre invisible* (1929-1932), dando a entender que se trata de una mediadora entre dos mundos diferentes (fig. 14). También vuelve en pinturas y dibujos en los que el artista trabaja su conflictiva relación con el padre, como en *Guillermo Tell y Gradiva* (1930), una representación claramente sexual, en la que el miembro erecto de Guillermo Tell toca la axila de Gradiva (fig. 15). En esta obra aparecen los elementos característicos del personaje, como el pie y la cabellera.

Debemos destacar otra obra significativa como *Gradiva descubre las ruinas antropomorfas (Fantasía retrospectiva)* (1931-32) (fig. 16). En este cuadro cubierto de sombras, Gradiva envuelta en el sudario abraza a una figura cuya cabeza es un óvalo vacío y que tiene un tintero en el hombro (evocación de la escritura). También el cuerpo de piedra está agujereado, y la cabellera castaña de Gradiva flota como una peluca junto al cuello de la figura de piedra. A lo lejos se ven unas ruinas, en clara

¹⁸² MCGIRK, T.: *Gala, ¿musa o demonio?* Barcelona, DeBolsillo, 2004, p. 108.

¹⁸³ Baravalle, *op. cit.*

referencia a las ruinas pompeyanas. El paisaje desierto vuelve a aparecer como escenario en su obra *España* (1938), en la que Gradiva aparece en transparencia, en primer término y descansando su brazo sobre una cómoda. A través de su túnica transparente se ve el paisaje de una batalla. Uno de sus pies está levantado, lo cual sugiere que se trata de Gradiva. ¿Es Gradiva-España, que podrá avanzar cuando termine la guerra? ¿o Gala-Gradiva, la patria de Dalí?

En *Gradiva, estudio para el hombre invisible* de 1930 (tinta y lápiz, Museo Salvador Dalí de San Petersburgo) (fig.17) aparece una doble Gradiva, duplicación de su imagen espectral, que nos evoca la Gradiva viva y la muerta, y que tiene los siguientes elementos formales: la hermosa cabellera, la túnica, el pie posterior levantado, y las flores blancas ocupando su vientre¹⁸⁴.

Aunque en los años posteriores desaparece de los títulos de los cuadros, Gradiva está presente en toda la obra de Dalí, de la misma manera que Gala es, hasta el final de su vida, la imprescindible fuente de inspiración de uno de los artistas más importantes del siglo XX.¹⁸⁵

Como apunta Dalí en su autobiografía, *La vida secreta de Salvador Dalí*, Gala “estaba destinada a convertirse en mi Gradiva, en ‘la que avanza’, en mi victoria, en mi esposa. Pero, para ello, tenía que curarme y ¡me curó!”¹⁸⁶ En esta autobiografía aparece un interesante dibujo de Gala como Niké, la victoria, con alas en los pies y también con ese paso peculiar de Gradiva. Según cuenta Dalí, Gala ejerce un efecto curativo análogo a la Gradiva de Jensen.

¹⁸⁴ Baravalle, *op. cit.*

¹⁸⁵ *Ibidem.*

¹⁸⁶ Citado por DIEGO, E. de: *Querida Gala. Las vidas ocultas de Gala Dalí*. Madrid, Espasa Calpe, 2003, p. 132

Según Baravalle, Gala fue para Dalí el gran elemento estabilizador. Como apunta en su autobiografía, sólo con ella pudo él andar por la vida. Pintándola y dibujándola como Gradiva la homenajeara, pero también se identificaba con ella, la mataba, la ataba, la fertilizaba y la convertía en su verdadera patria, ese Otro, al decir de Lacan, patria prometida inaugural indispensable para el mantenimiento de la existencia.¹⁸⁷

Un ejemplo más tardío es la obra de Andre Masson, *Gradiva*, de 1939 (fig. 18), obra que refleja el clima de los sueños de Hanold, basándose en el nivel iconográfico en los detalles de la novela de Jensen: la posición del pie, las rosas, o la doble Gradiva de mármol y carne.

Así, los cuadros de Dalí y Masson, el ensayo de Breton y el texto de Freud tomaron el tema de Gradiva como una metamorfosis, de la muerte a la vida, del sueño a la vigilia, del inconsciente a lo consciente.¹⁸⁸

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ CHADWICK, W.: "Masson's *Gradiva*: The Metamorphosis of a Surrealist Myth", *Art Bulletin*, 52:4, Diciembre 1970, p. 422. GUIGON, E.: "André Masson, lo imprevisible y lo secreto", en AA.VV.: *El surrealismo y sus imágenes*. Madrid, Mapfre, 2002, pp. 131-141. MAYAYO, P.: *André Masson: mitologías*. Madrid, Metáforas del Movimiento moderno, 2002.

I.4. Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci

I.4.1. Las ediciones del artículo “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”

Eine Kindheitserinnerung das Leonardo da Vinci fue publicado por primera vez a finales de 1910, unos meses después de haberlo presentado en la Sociedad Psicoanalítica de Viena.¹⁸⁹ Fue publicado en Leipzig y Viena por la editorial Deuticke, que hizo una segunda y tercera edición en 1919 y 1923. Esta obra fue incluida en la primera recopilación de los escritos de Freud, *Gesammelte Schriften*¹⁹⁰, publicados entre 1924-34, aún en vida del autor. El texto de Leonardo se incluyó en el volumen 9 publicado en 1925. Posteriormente, se incluyó en las *Gesammelte Werke*¹⁹¹, publicadas durante un lapso de doce años tras la muerte de Freud en 1939. La obra de Leonardo se incluyó en el volumen 8 publicado en 1943.

En cuanto a la edición española, el texto sobre Leonardo fue incluido en la temprana edición traducida por Luis López de Ballesteros a instancias de Ortega y Gasset y publicado por Biblioteca Nueva entre 1922-34.¹⁹² Por la cronología se aprecia que fue contemporánea a la primera recopilación de textos en alemán así como la primera edición en un idioma extranjero. El texto sobre Leonardo se incluyó en el volumen 8 publicado en 1923. También se incluyó en la edición de las *Obras Completas* traducida por José L. Echeverry para Amorrortu editores, publicada a partir de 1978.

En 1916 se realizó la primera traducción inglesa realizada por Abraham Arden Brill.¹⁹³ Esta misma traducción fue reeditada en 1922 en Londres, con prefacio de

¹⁸⁹ D'ANGELO, L.: *La homosexualidad masculina. Ensayos freudianos sobre la sexualidad*. Madrid, Síntesis, 2004, pp. 67-68. Para un estudio de las distintas ediciones del estudio sobre Leonardo véase FREUD, S.: *Leonardo da Vinci*. Londres, Routledge, 1999. En la introducción, el autor hace un breve recorrido por las distintas ediciones alemanas e inglesas.

¹⁹⁰ Viena, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1924-34, en 12 volúmenes.

¹⁹¹ Londres, Imago Publishing Co., 1940-52, en 17 volúmenes.

¹⁹² Madrid, Biblioteca Nueva, 1922-34, en 17 volúmenes.

¹⁹³ Nueva York, Moffat Yard, 1916. Para las ediciones inglesas hemos seguido la edición FREUD, S.: *Leonardo da Vinci*, Londres, Routledge, 1999.

Ernest Jones¹⁹⁴. Posteriormente, en 1948, el Instituto de Psicoanálisis de Londres encargó a James B. Strachey la preparación de la denominada *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, cuyos primeros 23 volúmenes vieron la luz entre 1953 y 1966, y el 24º (índices y bibliografía general, amén de una fe de erratas), en 1974¹⁹⁵.

La primera traducción al francés la realizó Marie Bonaparte en 1927 con el título *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (fig. 19), mientras que la segunda edición es tardía, de 1987, realizada por Janine Altounian, Odile y André Bourguignon, Pierre Cotet y Alain Rauzy, bajo el mismo título.

I.4.2. El interés de Freud por la vida y obra de Leonardo

El interés de Freud por la vida y la obra de Leonardo es bastante temprano, a pesar de que la publicación de su ensayo sea de 1910. Como nos cuenta Ernst Jones, en una carta del 3 de marzo de 1885, Freud expuso su idea de solicitar un *Stipendium* (beca para viaje de estudios) que el ministerio ofrecía¹⁹⁶. Cuando finalmente se la concedieron, Freud decidió emplear dicha beca para dirigirse a París y estudiar Neurología en la clínica de Charcot. Atraído por su fama, esta estancia de seis meses iniciada en septiembre de 1885 le permitió trabajar con él en la Salpêtrière y traducir sus lecciones al alemán. Además, durante este período pudo visitar el Louvre, museo en el que se encontraban los cuadros de *Santa Ana la Virgen y el Niño* y la *Gioconda*, que fueron los objetos principales del análisis que hizo Freud de la vida y obra de Leonardo junto con un recuerdo infantil. De esta forma podemos pensar que la

¹⁹⁴ Londres, Kegan Paul, 1922. Esta versión de la obra con prefacio de E. Jones fue reeditada en 1932 en Nueva York por Dodd Mead.

¹⁹⁵ Londres, The Hogarth Press, 1953-74, en 24 volúmenes. Esta información sobre *The Standard Edition* está tomada de la "Advertencia sobre la edición en castellano" de la edición de las *Obras Completas* traducidas por José L. Echeverry y publicadas por Amorrortu editores.

¹⁹⁶ JONES, E.: *Vida y obra de Sigmund Freud*, edición abreviada a cargo de Lionel Trilling y Steven Marcus, Tomo I, Barcelona, Anagrama, 1981, p. 91.

contemplación de estos cuadros y el resto de obras de Leonardo en el Louvre motivó en el joven Freud un interés que años después se vería reflejado en su estudio sobre el recuerdo infantil del artista.

Además del contacto con la obra de Leonardo, sabemos por la correspondencia la impresión que causó en Freud la visita al Departamento de Antigüedades Griegas y Romanas del Louvre, o la visita a Nôtre Dame.

Así nos describe Ernst Jones la impresión que causó en Freud su estancia en París:

Le envió a Marta una larga descripción de su geografía y de los lugares principales para visitar, todo ilustrado con un excelente croquis. En el Louvre, lo primero que visitó fueron las antigüedades asirias y egipcias. No menciona en ningún momento haber visto los cuadros. Pero un hombre como Freud no podía dejar de descubrir bien pronto el Museo Cluny¹⁹⁷. [El cementerio] Père Lachaise lo dejó asombrado, pero la gran impresión fue indudablemente Nôtre-Dame. Por primera vez en su vida tuvo la impresión de hallarse en el interior de una iglesia. Dos veces menciona el haber escalado la torre, el 5 y el 11 de diciembre, y según declaró más tarde, este lugar llegó a transformarse en su paseo favorito. Penetró en la atmósfera de Nôtre-Dame de París, la novela de Víctor Hugo de la que hasta entonces no había tenido una opinión muy elevada, e incluso dijo que la prefería a la neuropatología. Lo que eligió como souvenir de París fue una fotografía de Nôtre-Dame.¹⁹⁸

Antes de volver a Viena, pasó tres semanas en Berlín para estudiar bajo la dirección de Baginsky enfermedades de los niños, materia ésta de la que no se había ocupado durante su preparación en Viena. Fue durante una visita al *Altes Museum*,

¹⁹⁷ Museo Nacional de la Edad Media de París, conocido como Museo Cluny.

¹⁹⁸ Jones, *op. cit.*, pp. 192-193.

mientras contemplaba varios “cascos antiguos”, cuando se acordó del Louvre, sintiendo según sus propias palabras un “nostálgico recuerdo” y reconociendo que era un museo “más rico y espléndido” que el de Berlín.¹⁹⁹

Su interés por Leonardo se refleja igualmente en su temprana correspondencia con su amigo Wilhelm Fliess. En una carta enviada el 9 de octubre de 1898, Freud le comenta a Fliess que “Leonardo, a quien no se le conoce relación amorosa, fue quizás el zurdo más famoso.”²⁰⁰ Probablemente, este comentario de Freud se deba a que Fliess estaba preparando por aquellas fechas un libro titulado *Der Ablauf des Lebens*, publicado en 1906, en el que exponía la tesis de que los artistas, por regla general, presentan una acentuación del lado izquierdo, es decir, una “mezcla de sexo opuesto más potente que otras personas.”²⁰¹ Entre muchos ejemplos cita la zurdera de Leonardo, posiblemente por indicación del propio Freud.

Las referencias a Leonardo aparecen no sólo en la correspondencia sino incluso en la propia obra de Freud, lo que demuestra que la lectura sobre la vida y obra del artista era habitual para Freud en aquellos años. Concretamente en su texto *Sobre psicoterapia*²⁰² de 1904 Freud se sirve de Leonardo para aclarar las diferencias entre el psicoanálisis y la hipnosis. A pesar de que había abandonado el método de la hipnosis ocho años atrás, todavía muchos le vinculaban con dicho método e incluso algunos colegas le derivaban pacientes para que los tratase mediante dicha técnica. Para explicar la diferencia entre el psicoanálisis y la hipnosis Freud retoma la diferencia que establece Leonardo entre la pintura y la escultura en su tratado de pintura²⁰³: la primera se ejecuta *per via di porre*, esto es, poniendo colores sobre la superficie plana; mientras que la escultura funciona *per via di levare*, es decir, extrayendo de la piedra la cantidad necesaria para que aparezcan las formas artísticas. De esta forma, la pintura

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ FREUD, S.: *Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904)*, 2ª edición, Buenos Aires, Amorrortu, 2008, p. 362.

²⁰¹ *Ibid*, nota del editor.

²⁰² Conferencia pronunciada por Freud en el Colegio de Médicos de Viena en 1904 y publicada al año siguiente. Freud, “Sobre Psicoterapia”, *Obras Completas, op. cit.*, tomo I, p. 1007.

²⁰³ En la *Freud's Library* de Londres se conserva el tratado de pintura de Leonardo que Freud manejó: Leonardo da Vinci: *Traktat von der Malerei*, edición e introducción de Marie Herzfeld, traducción al alemán por Heinrich Ludwig, Jena, Eugen Diederichs, 1909.

estaría del lado de la suma, de añadir, mientras que la escultura estaría del lado de la sustracción, de la resta. Este esquema le sirve a Freud para explicar las diferencias entre la sugestión (la hipnosis) y la terapia analítica (el psicoanálisis): el primero no cuestiona los síntomas, sino que le sobrepone la sugestión que precisamente impide la manifestación de la idea patógena; el segundo, no quiere añadir nada sino “quitar y extraer algo, y con este fin se preocupa de la génesis de los síntomas patológicos y de las conexiones de la idea patógena que se propone hacer desaparecer.”²⁰⁴ Traduciéndolo al lenguaje lacaniano el proceso analítico se caracterizaría por la sustracción de goce, así como la escultura consiste en la sustracción de la materia. Curiosamente, Freud, gran admirador de Leonardo, en este caso se decanta por la fórmula de la escultura, mientras que Leonardo lo hace por la de la pintura.²⁰⁵

Sin embargo, el impulso definitivo para escribir su estudio sobre Leonardo se dio un paciente suyo en el otoño de 1909. Como le comenta a Jung en una carta del 17 de octubre de ese año²⁰⁶, este paciente parecía tener la misma constitución que Leonardo sin su genialidad. Debemos destacar la importancia e influencia de la clínica en la teoría de Freud, ya que es un paciente suyo el que le da una de las claves de interpretación de la vida y obra de Leonardo da Vinci. Esto será así a lo largo de toda la obra de Freud, en la que teoría y práctica analítica van de la mano. Un buen ejemplo de esto, por la similitud con el texto sobre Leonardo, es el escrito *Un recuerdo infantil de Goethe en “Poesía y verdad”* de 1917. Este texto, escrito por Freud en el viaje en tren de regreso de Csobató a Viena²⁰⁷ y en el que analiza un recuerdo infantil de Goethe, es más corto y menos ambicioso que el de Leonardo, pues se limita a analizar el recuerdo infantil sin establecer relaciones con la obra de Goethe. Sin embargo, debemos destacar que en este caso también fue un paciente suyo el que le dio la clave

²⁰⁴ Freud, “Sobre Psicoterapia”, *Obras Completas, op. cit.*, tomo I, p. 1009.

²⁰⁵ Durante el siglo XVI y posteriormente en el siglo XVII uno de los tópicos de la llamada literatura artística es el parangón entre las artes. Sobre el desarrollo de los parangones en la literatura artística española véase RODRÍGUEZ ORTEGA, N.: “El parangón del *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco: elecciones lingüístico-discursivas de la estrategia textual”, *Baética*, 28, 2006, pp. 145-166.

²⁰⁶ Carta de Freud a Jung del 17 de octubre de 1909, citada por Gay, *op. cit.*, p. 311.

²⁰⁷ Jones, *op. cit.*, p. 453.

de interpretación de dicho recuerdo. Dice Freud: "...el azar trajo a nosotros un paciente en el que un recuerdo infantil análogo mostraba transparentes relaciones."²⁰⁸

Volviendo a la carta a Jung, en ella Freud le comenta que ha comprado un libro sobre la juventud de Leonardo en Italia. Se refiere a la monografía de Scognamiglio a la que hace continua referencia en su estudio²⁰⁹. Asimismo, en la carta citada Freud deja clara la importancia de la aplicación del psicoanálisis al estudio biográfico: "El dominio de la biografía también debe llegar a ser nuestro (...) el enigma del carácter de Leonardo da Vinci se ha vuelto súbitamente transparente para mí. Éste, entonces, sería el primer paso de la biografía."²¹⁰ Más adelante veremos los aciertos y fallos de Freud en este texto.

Tras la lectura del libro de Scognamiglio y otros libros sobre Leonardo, Freud dio una conferencia sobre este asunto en la Sociedad Psicoanalítica de Viena el 1 de diciembre de 1909. Fue a finales de abril de 1910 cuando terminó el estudio, que fue publicado a finales de mayo del mismo año.

Entre esos otros libros a los que nos referíamos debemos destacar, por la importancia que el propio Freud le atribuye, la novela sobre Leonardo del escritor ruso Merezhkovsky. En una carta del 1 de noviembre de 1906 al librero y editor vienés Hugo Heller, como contestación a una encuesta sobre la lectura y los buenos libros, Freud

²⁰⁸ FREUD, S.: "Un recuerdo infantil de Goethe en 'Poesía y Verdad'", *Obras Completas, op. cit.*, tomo III, p. 2438. El texto sobre Leonardo, y este sobre Goethe, se encuadran en el ámbito de la biografía psicoanalítica que Freud retomará en 1928 con su texto sobre Dostoievski ("Dostoievski y el parricidio").

²⁰⁹ SCOGNAMIGLIO, N. S.: *Ricerche e documenti sulla giovinezza di Leonardo da Vinci (1452-1482)*, Nápoles, R. Marghieri di Gius, 1900. Este libro se conserva en la *Freud's Library* de Londres con interesantes anotaciones al margen y subrayados del propio Freud.

²¹⁰ Carta de Freud a Jung del 17 de octubre de 1909, citada por Gay, *op. cit.*, p. 308.

incluye entre “aquellos libros a los que uno frecuenta como un buen amigo” la obra de Mereschkowski: *Leonardo da Vinci* que había leído recientemente.²¹¹

Tras la publicación del texto sobre Leonardo (1910), Freud se refiere al mismo en diversas ocasiones a lo largo de su obra. En 1914 en *Historia del movimiento psicoanalítico* (en adelante *HMP*) explica que el estudio de las neurosis le permitió descubrir las fuentes de la creación artística, aunque a la vez le sirvió para plantear los problemas de cómo reacciona el artista a tales estímulos y con qué medios disfraza su reacción, citando su texto sobre Leonardo.²¹²

Posteriormente, en la *Autobiografía*²¹³ de 1924 Freud hace un repaso por la historia del psicoanálisis y la influencia que tuvo en otras disciplinas, partiendo de la base del artículo citado, *HMP*. En la *Autobiografía* Freud establece una línea que, partiendo de la *Interpretación de los Sueños* y el complejo de Edipo, le llevó al cuestionamiento de la creación poética y artística. Así, explica que el arte sirve para paliar ese tránsito del principio del placer al principio de realidad. A través de la fantasía el artista encuentra, según Freud, el camino de vuelta de la fantasía a la realidad, siendo las obras de arte satisfacciones fantásticas de deseos inconscientes. Este punto le permite relacionar el arte con los sueños, por la capacidad de ambos de satisfacer deseos inconscientes. Sin embargo, establece una diferencia fundamental: los sueños son, en palabras de Freud, asociales y narcisistas, mientras que las obras de arte “están destinadas a provocar la participación de otros hombres y pueden reanimar y satisfacer en estos últimos los mismo impulsos optativos inconscientes.” Consideramos fundamental este punto en el que Freud tiene en cuenta al espectador y lo desarrollaremos en capítulos posteriores, junto con la noción de sublimación, tras este planteamiento inicial. De esta forma Freud justifica su texto sobre Leonardo, en el

²¹¹ CAPARRÓS SÁNCHEZ, N. (comp.): *Edición crítica de la correspondencia de Freud establecida por orden cronológico, Tomo II: 1887-1909. El descubrimiento del inconsciente*, Madrid, Quipú ediciones, 1995, pp. 532-533.

²¹² Freud, “Historia del movimiento psicoanalítico”, *Obras Completas op. cit.*, p. 1913.

²¹³ Freud, “Autobiografía”, *Obras Completas, op. cit.*, p. 2794.

que un recuerdo infantil del artista le permite analizar el cuadro de *Santa Ana, la Virgen y el Niño*.

Además, la admiración que sentía por Leonardo era similar a la que tenía por Goethe, otro de sus grandes referentes. En 1930 Freud recibió el Premio Goethe por la calidad literaria de su obra. Este premio supuso una sorpresa ya que habían sido pocos los reconocimientos públicos de su obra que entonces, como ahora, eran recibidos con un profundo rechazo. Debido a los achaques de la edad y a tener que recorrer los más de 700 kilómetros que separaban Viena, su ciudad de residencia, de Frankfurt, donde se encuentra la casa de Goethe en la que se concedía el premio, Freud no pudo acudir, y en su lugar fue su hija Anna Freud que leyó el discurso escrito por su padre. En éste, Freud relaciona a Leonardo y Goethe en su doble faceta de artistas e investigadores, señalando que si bien en el primero ambas facetas “se molestaban” en el segundo se intercambiaban sin problema. Además de esta relación, no debemos olvidar que Freud abordó a través de la biografía de ambas figuras el análisis de sus obras. En el caso de Leonardo en el texto que aquí analizamos, y en el de Goethe, mediante el texto *Un recuerdo infantil de Goethe en ‘Poesía y verdad’* de 1917.

Diversos autores coinciden en que para Freud *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* fue mucho más que un mero ensayo biográfico. Ernest Jones dice que “el interés que Leonardo despertaba en Freud suscita la viva impresión de ser, en parte, de índole personal, ya que se detuvo especialmente en algunos aspectos –la pasión por las ciencias naturales, por ejemplo- que podían aplicarse a él mismo”²¹⁴. A su vez Peter Gay, nos dice: “Los recuerdos de su antiguo amigo íntimo, que había dejado de serlo, obligaron a Freud a explorar una vez más su economía afectiva; dieron lugar a que su autoanálisis tomara un cariz angustioso... y lo que estaba bullendo en Freud

²¹⁴ Jones, *op. cit.*, p. 365.

eran restos de sentimientos homoeróticos inconscientes”. Para este autor el Leonardo viene a ocupar el lugar del duelo de la relación con Fliess.²¹⁵

Esta obra de Freud no fue la primera aplicación de los métodos de la clínica psicoanalítica a la vida de personajes históricos del pasado. Este tipo de interpretaciones ya la habían realizado otros autores como Sadger, que había publicado estudios sobre Conrad Ferdinand Meyer (1908), Lenau (1909) y Kleist (1909). El propio Freud nunca había abordado un estudio biográfico completo de este tipo, aunque sí había analizado parcialmente algunos escritores basándose en algunos de sus trabajos.²¹⁶ Ese fue el caso de C. F. Meyer, del que analiza su obra *La Jueza*, en una carta enviada a Fliess el 20 de Junio de 1898. Se trata de la primera aplicación del psicoanálisis a una obra literaria en la que, según Freud, se observa la defensa poética contra el recuerdo de una relación con la hermana al modo neurótico.²¹⁷ En esta línea iniciada con Meyer seguirán los célebres análisis de Goethe o Dostoievsky. Freud se refiere también a las inclusiones de Abraham y Rank en el terreno de la mitología en una carta a Jung del 17 de octubre de 1909: “Me alegra que participe de mi convicción de que la mitología tendría que ser completamente dominada por nosotros. Hasta ahora no contamos más que con las dos avanzadillas: Abraham y Rank.”

Por último, debemos añadir el texto “Una neurosis demoníaca en el siglo XVII. El caso del pintor Cristóbal Haitzmann” publicado en 1923²¹⁸. Freud analiza en este texto el caso de un pintor del siglo XVII poseído por el demonio a través de un documento hallado en la antigua Biblioteca Imperial y Real de Viena en el que se describe su enfermedad. Si bien no aborda temas específicamente histórico-artísticos

²¹⁵ Gay, *op. cit.*, p. 315.

²¹⁶ Nota introductoria de James Strachey al estudio de Freud sobre Leonardo da Vinci. FREUD, S.: “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, *Obras Completas*, vol. XI, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 64.

²¹⁷ FREUD, S.: *Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904)*... *op. cit.*, pp. 346-348.

²¹⁸ Para este texto hemos seguido la siguiente edición: FREUD, S.: *El caso del pintor Cristóbal Haitzmann. Una neurosis demoníaca*, Barcelona, Editorial Argonauta, 1981. Esta edición incluye el diario del pintor Cristóbal Haitzmann titulado “Trofeo de Mariazell”, traducido por Cristina Grisolia y Adan Kovacsis. El prólogo es obra de Arturo Roldán, mientras que el texto freudiano sigue la edición de las *Obras Completas* de Freud en la versión de Luis López Ballesteros publicada por Biblioteca Nueva.

nos llama la atención el modo en el que explica el funcionamiento de los antiguos casos de posesiones demoníacas. Además, Freud señala cómo varios autores, Charcot entre ellos, han reconocido en las representaciones plásticas de la posesión y del éxtasis que el arte nos ha legado las manifestaciones de la histeria.²¹⁹

I.4.3. Análisis del texto

La amplitud y complejidad del texto nos han hecho decantarnos por presentar en primer lugar un resumen del texto freudiano, y en segundo lugar nuestro análisis de los puntos que más interés tienen para la tesis.

Freud se sirve en este texto de la figura de Leonardo para revisar asuntos importantes de la teoría psicoanalítica como la teoría sobre la sexualidad, y en particular la homosexualidad masculina, o el concepto de sublimación.

Para su análisis de la vida y obra de Leonardo, Freud se basa en numerosa bibliografía actualizada que analizaremos más adelante así como en un recuerdo infantil que el propio Leonardo recogió en sus escritos. Asimismo nos describe aspectos característicos de Leonardo, especialmente el contraste entre su faceta artística y científica, y la complejidad de compaginar ambas. En un primer momento, Leonardo se sirvió del investigador para su faceta artística, pero al final el interés del primero acabó por dejar en un segundo plano al arte. Otra de las características del método de trabajo de Leonardo era que no finalizase muchas de sus obras y el tiempo

²¹⁹ *Ibid*, p. 27. Debemos añadir que el texto de Freud sobre el caso de Cristóbal Haitzmann así como las ideas de Lacan influyeron decisivamente en el estudio de Michel de Certeau *La posesión de Loudun* (París, Archives, 1970) en el que hace un estudio de un caso de posesión demoníaca en un convento del pequeño pueblo francés de Loudun en 1634. Citado por BURKE, P.: "Freud and Cultural History", *Psychoanalysis and History*, 9 (1), 2007, p. 11. Para una visión de la locura en el arte véase el capítulo V "El genio, la locura y la melancolía" del clásico WITTKOWER, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid, Cátedra, 1988.

excesivo que dedicaba a la finalización de otras muchas, un comportamiento que para Freud no dejaba lugar a dudas acerca de la presencia de una poderosa inhibición que también se verificaba en el plano sexual. Según Freud, Leonardo sometía todo lo que tuviera que ver con las pasiones a una racionalidad muy poco común: el amor o el odio debían estar precedidos del conocimiento, habiendo cambiado el artista la pasión por las ansias de saber. Freud le da la palabra al propio Leonardo: “aquello que los hombres llaman amor no es el amor justo y perfecto y que se *debía* amar reteniendo el afecto, sometiéndolo a un contraste intelectual y no dándole libre curso sino después de haber salido triunfante de tal examen.”²²⁰

Para explicar este “ansia de saber” en Leonardo, Freud parte de dos hipótesis que definen el propio psicoanálisis: el origen de este “ansia” en la infancia y su vinculación con la sexualidad. Dice Freud: “La observación de la vida cotidiana de los hombres nos muestra que en su mayoría consiguen derivar hacia su actividad profesional una parte muy considerable de sus fuerzas instintivas sexuales.”²²¹ Freud está introduciendo de esta forma el concepto de sublimación que será analizado en la segunda parte de esta tesis, aunque podemos avanzar algo: la sublimación pasa porque la satisfacción pulsional se desvíe de su meta sexual. Freud considera que Leonardo sublimó la mayor parte de su libido en esfuerzo por investigar.

Precisamente, Freud destaca que en la mayoría de las biografías de los grandes personajes históricos se evitan las referencias a sus comportamientos o características sexuales, lo cual considera un error. De ahí que comience a analizar desde este punto de vista la biografía de Leonardo. Para ello se basa en dos fuentes fundamentales: Solmi (1908) y Merezhkovsky (1902), una historiográfica y la otra literaria. Esta es una característica metodológica de Freud, combinar la fuente histórica, culta podríamos decir, y el saber literario y popular. Así lo demuestra en sus *Tres ensayos sobre teoría*

²²⁰ Freud, “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, *Obras Completas, op. cit.*, tomo II, p.1583.

²²¹ *Ibid*, p. 1586.

sexual en el cual combina en su análisis las vertientes científica y popular.²²² Más adelante volveremos sobre este modo de análisis que, a nuestro entender, inaugura Freud y el psicoanálisis y que supone una interesante aportación a la disciplina de la historia del arte.

Freud asegura que es bastante probable que Leonardo no tuviera ninguna relación sexual con mujeres y que las relaciones con hombres nunca llegaron al plano de lo sexual. Debemos recordar que Leonardo fue acusado de homosexualidad aunque fue absuelto, y también se le vinculó con alguno de los discípulos que le acompañaban continuamente.

A la hora de analizar la infancia de Leonardo, Freud demuestra un conocimiento de las fuentes, y diferencia claramente las fuentes fiables de aquellas que no lo son. De hecho, toma como único dato fiable un padrón de impuestos florentinos de 1487 en el que se incluye a Leonardo entre los miembros de la familia Vinci y se indica su edad de cinco años y su calidad de hijo ilegítimo de Ser Piero. Debemos recordar, como nos dice Peter Gay, que “los materiales biográficos fiables sobre Leonardo eran al mismo tiempo escasos y poco informativos. Con un ánimo más lúdico que otra cosa, estaba tratando de armar un rompecabezas del que faltaban la mayor parte de las piezas, y algunas de las que había eran prácticamente indescifrables.”²²³

Sin embargo, el dato de la infancia sobre el que Freud fundamenta gran parte de su análisis y que ha sido motivo de gran polémica es la escena en la que Leonardo retoma un recuerdo infantil, aquel en el que un buitre se dispone en su cuna y, abriéndole la boca con su cola, le golpeó con ésta entre los labios. Estas son las palabras exactas:

²²² D’Angelo, *op. cit.*, p. 18.

²²³ Gay, *op. cit.*, p. 310.

*Parece como si me hallara predestinado a ocuparme tan ampliamente del buitre, pues uno de los primeros recuerdos de mi infancia es el de que, hallándome en la cuna, se me acercó uno de estos animales, me abrió la boca con su cola y me golpeó con ella, repetidamente, entre los labios.*²²⁴

En 1923 un lector especialista en el Renacimiento italiano escribió a la dirección del *Burlington Magazine for Connoisseurs*, en el cual se había publicado un artículo elogioso sobre el libro de Freud. En su carta, ese corresponsal señalaba un error que a su juicio socavaba gravemente la validez de la interpretación freudiana. Freud parecía haber confiado en una versión en alemán de los *Cuadernos* de Leonardo da Vinci, en el cual el término italiano *nibbio* había sido traducido por la palabra alemana *geier* que significa buitre. Sin embargo, en realidad *nibbio* en italiano es milano, y no buitre²²⁵. Volveremos sobre esta polémica más adelante. El propio Strachey en su edición de las obras de Freud comenta el error que cometió al tomar como texto la traducción que Herzfeld hizo del italiano al alemán. Sin embargo, hay un acuerdo en que probablemente fue la versión alemana de la biografía de Merejkovski, muy empleada por Freud como puede comprobarse por las anotaciones manuscritas en la edición que se conserva en la *Freud's Library*, la fuente de la que extrajo la mayor información sobre Leonardo y donde probablemente se encontró por primera vez ese recuerdo. También en esa traducción la palabra alemana empleada es *geier*, si bien Merejkovski había empleado *Korshun*, el equivalente ruso de *milano*²²⁶.

La posterior fundamentación de Freud sobre las connotaciones del buitre en la mitología queda desmontada al comprobarse el error de traducción. Sin embargo, consideramos que la tesis fundamental de Freud no se ve afectada por este hecho.

²²⁴ Freud, "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci", *Obras Completas, op. cit.*, p. 1588.

²²⁵ ROUDINESCO, E. y PLON, M.: *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 1998, p. 907.

²²⁶ Véase la nota introductoria de James Strachey en FREUD, S.: "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci", *Obras Completas*, vol. XI, Buenos Aires, Amorrortu, 2003, p. 16. Meyer Schapiro también apoya la tesis de que fue de la novela de Merejkovski sobre Leonardo de donde Freud tomó el recuerdo infantil que fundamenta su estudio y, por ende, el que le llevó al citado error de traducción. Más adelante veremos cómo este punto centrará la polémica sobre el texto freudiano y la validez o no de una fuente literaria para un análisis de tipo histórico. SCHAPIRO, M. (1994): "Unas cuantas notas más sobre Freud y Leonardo", *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Madrid, Tecnos, 1999, pp. 201-206.

Sobre ello volveremos más adelante cuando analicemos la polémica que suscitó el texto freudiano en ciertos círculos histórico-artísticos.

Más allá de los errores de traducción, ¿cuál era el significado de esta fantasía de Leonardo para Freud? Se trataría de una reminiscencia del mamar, refundido en una fantasía homosexual pasiva (*fellatio*).

A Freud le llama la atención que el recuerdo de Leonardo sea tan temprano, en la época de lactancia, y aprovecha para explicar el origen de los recuerdos infantiles. En muchas ocasiones éstos son formulados posteriormente por el sujeto y situados en la infancia o son recuerdos relatados por los padres y asumidos como propios. Para explicar la génesis de los recuerdos infantiles Freud lo compara con el nacimiento de la Historia. En ambas operaciones, el recuerdo (prehistórico y del sujeto) no es objetivo y tiene más relación con el momento en el que se elabora que con el que rememora.²²⁷

A través de la técnica psicoanalítica Freud decide analizar el recuerdo infantil de Leonardo para conocer un poco más su historia. Si la fantasía se examina desde el psicoanálisis no resulta tan extraña ya que encontramos formaciones análogas en los sueños. Además, la fantasía tiene una clara connotación erótica debido a que la cola (*coda* en italiano), tradicional designación del miembro viril en numerosos idiomas, se introduce en la boca, correspondiéndose de esta forma la fantasía del buitre que introduce su cola en los labios con el acto sexual de la felación. Tras esa fantasía no se esconde otra cosa que la reminiscencia del acto de mamar del seno materno o ser amamantado, escena que Leonardo, como muchos otros pintores, reprodujo en sus cuadros de la Virgen con el Niño. De hecho, la alegría de Freud al encontrarse con este recuerdo infantil de Leonardo es comprensible ya que enlazaba con su teoría de la sexualidad infantil de 1905, con su artículo “Teorías sexuales infantiles” de 1908, y con

²²⁷ *Ibid*, p. 1589.

el caso clínico del pequeño Hans de 1909²²⁸. Dice Freud que en principio no le interesa averiguar la relación entre el acto de amamantar y la homosexualidad de Leonardo (ya que dicho acto se produce de manera indistinta en la heterosexualidad y homosexualidad) sino que se centra en el buitre. El error de traducción al que nos hemos referido hace que toda la disertación, muy bien documentada por otra parte, sobre el origen mitológico de este animal no sea válida para el resultado final del estudio.

A pesar del error de traducción, consideramos interesante ver el recorrido que hace Freud en torno a la significación mitológica del buitre. Para ello se basa en las fuentes más importantes como Horapolo o François Champollion, entre otros. Freud viene a decirnos que la fantasía del buitre tenía que ver con la tradición (que Leonardo habría leído en la *Historia Natural* o en los Padres de la Iglesia) que decía que sólo existían buitres hembras, no machos; de ahí que Leonardo, criado en sus tres o cinco primeros años sólo con su madre se identificase fácilmente con ese animal, nacido sólo de una hembra. A pesar del citado error de traducción, el análisis del caso por parte de Freud es bastante certero.

A continuación, analiza la vinculación de esta fantasía con la elección de la homosexualidad en el sujeto infantil que Leonardo fue. Para ello vuelve a servirse de la mitología: la diosa egipcia Mut tenía miembro viril, combinando de esta forma lo masculino y lo femenino, en una androginia como ideal de la divinidad que se repite en otras culturas como la griega (divinidades del círculo de Dionisos). Para explicar este hecho, Freud retoma la teoría sexual infantil, que había elaborado y publicado en 1905, así como el complejo de castración. De esta forma, Freud estableció un vínculo causal entre la relación infantil del pintor con la madre y su homosexualidad ulterior: “No nos arriesgaríamos a inferir ese vínculo a partir de la reminiscencia deformada de Leonardo, si no supiéramos por los exámenes psicoanalíticos de nuestros pacientes

²²⁸ Roudinesco y Plon, *op. cit.*, p. 906.

homosexuales que esa relación existe e incluso que se trata de una relación esencial y necesaria.”²²⁹

Como apunta Lucia d’Angelo, el temprano interés de Freud por Leonardo da Vinci encuentra en 1910 la oportunidad de examinar –desde el psicoanálisis- la génesis de la vida erótica del célebre artista. Pero, a la vez, este estudio –“la cosa más bella que yo haya escrito”, en palabras de Freud- le permite poner al día la teoría sobre la homosexualidad expuesta en los *Tres ensayos de teoría sexual* de 1905.²³⁰

De ahí que una de las conclusiones sobre la homosexualidad masculina en Freud sea: “por mi relación erótica con respecto a mi madre he llegado a ser un homosexual.”²³¹ La fantasía habla de la relación erótica entre la madre y el hijo. Dice Freud como una conclusión: “Mi madre puso en mi boca infinidad de apasionados besos. La fantasía se halla, pues, compuesta de dos recuerdos: el de ser amamantado por la madre y el de ser besado por ella.”²³² En 1922 cuando retoma el tema de la homosexualidad masculina en “Sobre algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad” Freud sostiene que ésta se debe a un vínculo muy intenso con la madre, al narcisismo y a la angustia de castración que impiden al sujeto el encuentro con un cuerpo que no posea pene y a ello le suma la influencia de la seducción, culpable de una fijación prematura de la libido.²³³

Tras un análisis de la fantasía de Leonardo y un breve repaso a su historia, Freud plantea la siguiente pregunta lógica: ¿se evidencia en su obra algún rasgo de la fantasía o de su historia? Para ello analiza su obra, y comienza por la *Mona Lisa* para pasar después al cuadro de *Santa Ana, la Virgen y el niño*, ambos en el Louvre.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ D’angelo, *op. cit.*, p. 72.

²³¹ Freud, “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, *Obras Completas, op. cit.*, p. 1603.

²³² *Ibidem*.

²³³ Freud, “Sobre algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad”, *Obras Completas, op. cit.*, tomo III, pp. 2611-2618.

Sobre el cuadro de la *Gioconda* (fig. 20) Freud hace un extenso recorrido por las fuentes contemporáneas e históricas más importantes para ver qué han dicho los críticos sobre Mona Lisa, su risa enigmática, y la interpretación de la mujer que dan cada uno de ellos. Para ello cita a Müntz, Angelo Conti, Vasari, Konstantinova, Pater o Herzfeld. La aportación de estos dos últimos será fundamental ya que sientan las bases sobre las que Freud sacará sus conclusiones. La sonrisa de la Mona Lisa “constituía su ideal femenino [el de Leonardo], por fin hallado” dijo Pater, y los rasgos de la Mona Lisa “yacían desde mucho tiempo atrás en el alma de Leonardo” dijo Herzfeld. Siguiendo estas opiniones Freud consideró que la sonrisa de la Gioconda subyugó a Leonardo porque despertó en su alma algo que en ella dormía desde mucho tiempo atrás, probablemente un recuerdo, y este recuerdo era lo suficientemente importante para no volver a borrarse jamás, después de su resurrección, y obligar al artista a crearle continuas exteriorizaciones.²³⁴ A esto añade Freud: “Si la sonrisa de la Gioconda hizo surgir en él el recuerdo de su madre, es natural que este recuerdo le impulsase inmediatamente a crear una glorificación de la maternidad y a devolver a su madre la sonrisa que de nuevo había hallado en la esposa de Francesco de Giocondo.”²³⁵

En la Mona Lisa Freud encuentra testimonios de los recuerdos de la primera infancia de Leonardo en su extraña sonrisa, “la reserva y la seducción, la ternura plena de entrega y sensualidad en despiadado acecho”. Leonardo habría reencontrado en la muchacha florentina la sonrisa de su madre. De esta forma, según Freud “las mujeres sonrientes no podían ser sino repeticiones de Catalina, su madre, y comenzamos a sospechar la posibilidad de que la misma poseyera aquella sonrisa enigmática, perdida luego para el artista y que tanto le impresionó cuando volvió a hallarla en los labios de la dama florentina.”²³⁶

²³⁴ Freud, “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, *Obras Completas, op. cit.*, p. 1605.

²³⁵ *Ibidem*, pp. 1605-1606.

²³⁶ *Ibid*, p. 1605. Recientemente los estudios “científicos” que abundan peligrosamente en las Humanidades han descubierto que “la Mona Lisa está en 83 % feliz, un 9 % disgustada, un 6 % temerosa

Tras analizar la Mona Lisa, y fundamentalmente el enigma de su sonrisa, Freud explica que esa sonrisa tan particular fue transferida por Leonardo a otras obras suyas como el *San Juan Bautista* o la *Virgen con el Niño y Santa Ana*.

Según Freud, en el cuadro de *Santa Ana, la Virgen y el niño* (fig. 21) “se halla representada la síntesis de su historia infantil y todos sus detalles pueden ser explicados por las impresiones más personales de la vida de Leonardo.”²³⁷ A raíz de este cuadro, Freud se refiere a la abuela paterna de Leonardo, con la que entró en contacto cuando se fue a vivir con su padre, y a su madrastra, Donna Albiera. Además, destaca la juventud con la que Leonardo representa a Santa Ana. Así, dice Freud, “la infancia de Leonardo fue tan singular como este cuadro. Tuvo dos madres, Catalina y Donna Albiera.”²³⁸ Además, Freud hace una interesante interpretación analítica al señalar que la fusión de las dos mujeres en el cuadro tiene que ver con la “estrategia” de condensación de los sueños. Por otro lado, incluye una aportación de Pfister, que no suya, que ve en el manto de la virgen la forma del buitre e incluso como el ala toca los labios del niño, representando de esta forma la fantasía infantil de Leonardo (fig. 22). Freud, citando a Muther, hace referencia a la originalidad del tema iconográfico de Santa Ana, la Virgen y el Niño, tema sobre el que volveremos más adelante.

A través de este cuadro se confirmaría la hipótesis de que la sonrisa de la Gioconda despertó en el artista un recuerdo de la madre de sus primeros años infantiles. Leonardo era pintor y se esforzó en crear de nuevo aquella sonrisa con sus pinceles, reproduciéndola en todos sus cuadros, y no sólo en aquellos que ejecutó por sí mismo.

y un 2 % enfada” según demuestra un software de reconocimiento emocional puesto en práctica en la Universidad de Ámsterdam. Véase el artículo en *New Scientist*, 17 de Diciembre de 2005. Estos científicos tienen la suerte de que se trate de un cuadro, pues tras escuchar dicha noticia no habría tardado la pobre Mona Lisa en torcer su gesto en un 50 % de cabreo, un 20 % de indignación y un 30 % de tristeza.

²³⁷ *Ibid*, p. 1606.

²³⁸ *Ibid*, p. 1607.

Pero ¿qué ocurrió con la figura del padre? Freud ve su influencia no sólo en el lado negativo, por su ausencia en la primera infancia, sino del lado de la identificación en detalles de Leonardo que lo vinculan con su padre: amaba la pompa, los vestidos y los caballos. Pero por encima de esos detalles, uno más importante: así como su padre le abandonó a él, Leonardo, padre de sus obras artísticas, abandonó a éstas y no las finalizó. Aquí Freud hace una interesante interpretación analítica de la razón por la que Leonardo no terminaba sus obras: estaba identificado con ese padre que le abandonó de pequeño, y desde esa identificación abandonaba él a “sus hijos”, sus creaciones artísticas. No ocurrió lo mismo con su faceta de investigador: “Mientras que los demás humanos (...) precisan imperiosamente de una autoridad en la que apoyarse, hasta el punto de que sienten vacilar el mundo entero cuando tal autoridad les parece amenazada, podía Leonardo prescindir por completo de semejante apoyo. Pero jamás hubiera sido esto posible si en sus primeros años no hubiese aprendido a renunciar al padre.”²³⁹ De esta forma, una de las características más importantes de Leonardo tiene que ver con la relación con su padre: Leonardo era capaz de arrancarle a la naturaleza sus secretos, gracias a su capacidad de observación y juicio propios, habiendo renunciado a apoyarse en toda autoridad científica previa, hecho que Freud hace equivaler a la renuncia al padre de los años infantiles: descreer de la autoridad, sustituto del padre, y volver a la investigación de la naturaleza como volver a la madre.

Freud estaba satisfecho con su texto sobre Leonardo. Así se lo muestra a Jung en una carta del 10 de agosto de 1909: “Escribo detalladamente acerca del horror que el Leonardo provoca incluso en los «bien pensantes». Mas yo, precisamente a dicho respecto estoy bien tranquilo, ya que el Leonardo me gusta mucho y sé que les ha gustado en especial a los pocos capaces de establecer juicio al respecto: a usted, Ferenczi, Abraham, Pfister”.

²³⁹ *Ibid*, p. 1611.

Freud hizo varias correcciones y adendas en las posteriores ediciones del libro. Entre ellas debemos destacar la breve nota al pie sobre la circuncisión, el extracto de Reitler y la larga cita de Pfister, añadidas en 1919, y el debate sobre el dibujo de Londres añadido en 1923.²⁴⁰

I.4.4. Fuentes de Freud para el estudio de Leonardo. La polémica con la historia del arte: entre la tradición romántica del arte y una lectura novedosa del mismo

Si bien el interés de Freud por Leonardo data de tiempo atrás, la primera década del siglo XX presenta una especie de “furor leonardesco”. Se realiza su figura, nadie omite que las suyas son “obras maestras”, se escriben varios trabajos, se reproducen sus obras, se imprimen postales con la imagen de la Mona Lisa, algunas textuales y otras con el rostro de conocidas figuras femeninas del ambiente artístico europeo. El punto culminante se alcanza en 1911 cuando un mecánico italiano robó el cuadro y lo escondió debajo de su cama durante tres años, alegando que pretendía repatriar el cuadro.²⁴¹

De esta forma, como nos recuerda Estrella de Diego, no fue Freud el primero en configurar la leyenda leonardesca. Más aún: el padre del psicoanálisis no hace sino recoger algunas de las ficciones anteriores, comenzando por el mencionado Vasari y continuando por la fascinación que simbolistas y decadentistas sintieron hacia Leonardo, aunque sería más preciso decir la fascinación hacia algunos de sus cuadros, precisamente los más ambiguos y escurridizos –la *Gioconda*, *San Juan*–, más misteriosos si cabe tras las lecturas de Walter Pater, precursor del decadentismo inglés, quien en la temprana fecha de 1869 publica sus *Estudios sobre el Renacimiento*. El trabajo muestra cierta pasión por lo andrógino, lo sepulcral y hasta lo cruel, inscrita

²⁴⁰ Freud, “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, *Obras completas, op. cit.*, pp. 1577-1619.

²⁴¹ OKS, C.: “Freud y su Leonardo”, *El Sigma*, 2007. Edición online: <http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=11395>

en los ideales de la época, que impregna la literatura y los intereses de Pater no sólo en la elección de las obras, sino en los personajes escogidos, a menudo pertenecientes a épocas de transición –Miguel Ángel, Boticelli o el propio Leonardo²⁴².

Ese interés se refleja igualmente en el terreno artístico, como demuestra el cuadro de Ingres *El rey Francisco I intenta auxiliar a Leonardo da Vinci*, conservado en el Petit Palais de París (fig. 23).

El estudio que hace Freud de la obra de Leonardo nos permite ubicarlo dentro de la tradición romántica de la historia del arte. Prueba de ello son las fuentes que emplea para el análisis de la Mona Lisa. En éste aparecen citados autores como Eugène Müntz, Giorgio Vasari, Walter Pater o Marie Herzfeld.

Eugène Müntz (1845-1902) fue un historiador del arte francés, especialista en el Renacimiento italiano. Fue uno de los primeros alumnos-becarios de la Ecole Française recientemente fundada en el palacio Farnese de Roma. Durante su estancia en la ciudad italiana investigó en el Archivo y la Biblioteca Vaticana, comenzando de esta forma a establecer su método basado en la investigación archivística. Müntz ofreció grandes panorámicas del arte en la corte papal o de la cultura del Renacimiento. Como Jakob Burckhardt en la historia del arte de lengua alemana, Müntz trazó en la francesa un cuadro de la cultura del Renacimiento que, en muchos puntos, se oponía al del gran erudito suizo y que tuvo un papel decisivo en el contexto francés²⁴³. Su obra más célebre fue *la Historia del arte del Renacimiento* (1888-1895), inspirada en las ideas de Hipólito Taine, y que supone un cuadro ordenado y repleto de elementos externos a la actividad artística, con una absoluta indiferencia por la

²⁴² DIEGO, E. de: *Leonardo*. Madrid, Unidad Editorial, 2005, pp. 8-11.

²⁴³ KULTERMANN, U.: *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*. Madrid, Akal, 1996, pp. 254-255.

fantasía individual e incluso por los efectos de esta sobre el gusto²⁴⁴. Freud también se sirvió de Müntz en su ensayo sobre el Moisés de Miguel Ángel.

Como hemos comentado anteriormente, Freud se basa en dos fuentes fundamentales, una historiográfica y la otra literaria, para el análisis de la vida y obra de Leonardo: Solmi (1908) y Merezhkovsky (1902).

Edmondo Solmi (1874-1912) fue profesor de historia de la filosofía en la Universidad de Pavía de 1910 a 1912. Escribió diversas obras sobre Leonardo da Vinci, convirtiéndose en uno de sus más importantes biógrafos. La conferencia a la que se refiere Freud, *La risurrezione dell'opera di Leonardo*, forma parte de las denominadas *Conferencias florentinas* sobre Leonardo impartidas en 1910 en Milán, en las que intervinieron entre otros Benedetto Croce, Angelo Conti o Luca Beltrami²⁴⁵. Freud cita a Solmi para comentar el dato interesante para su análisis de que Leonardo no terminase muchas de sus obras: “Parecía que temblaba en cada momento que se ponía a pintar, y sin embargo no terminaba nada de lo que comenzaba, siendo tan grande su arte que veía errores en aquellas cosas que a otros le parecían milagros”²⁴⁶. La publicación del texto freudiano se produce el mismo año en el que se dan las conferencias florentinas, lo que demuestra la actualidad de los datos que manejaba Freud por aquel entonces. A través de la obra de Solmi Freud pudo dar con la referencia bibliográfica de Nino S. Scognamiglio, de la que saca el poema que Lomazzo escribe sobre la dificultad de Leonardo para finalizar sus obras: “Protógenes, que nunca separó el pincel de su trabajo, se asemeja al divino Vinci, que nunca terminó algo del todo”²⁴⁷.

²⁴⁴ VENTURI, L.: *Historia de la crítica de arte*. Barcelona, De Bolsillo, 2004, pp. 258-259.

²⁴⁵ En la *Freud's Library* de Londres se conserva la edición original italiana (Milán, Fratelli Treves, 1910) así como una edición alemana de una obra anterior de Solmi sobre Leonardo da Vinci. (SOLMI, Edm[ondo] (tr. Emmi Hirschberg): *Leonardo da Vinci*, Berlín, E. Hofmann, 1908). Ambas ediciones conservan numerosas anotaciones. Sobre la relación entre Freud y Benedetto Croce véase BONCOMPAGNI, M.: “Arte, sogno e religione. Considerazioni su Croce e Freud”, *Giornale di Metafisica*, vol. 2, nº 2-3, 1980, pp. 397-438.

²⁴⁶ “Pareva che ad ogni ora tremasse quando si poneva a dipingere, e però non diedi mai fine a alcuna cosa cominciata, considerando la grandezza dell'arte tal che egli scorgeva errori in quelle cose che ad altri parevano miracoli”. Solmi, citado por Freud, “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, *Obras Completas, op. cit.*, p. 1579.

²⁴⁷ “Protogen che il pennel di sue pitture non levava, agguaglio il Vinci Divo, di cui opra non è finita pure”. Scognamiglio, citado por Freud, “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, *Obras Completas*,

La novela histórica sobre la vida de Leonardo da Vinci escrita por Dimitry Meresjkovski fue una de las fuentes más importantes del análisis de la vida y obra de Leonardo por parte de Freud, así como de los más polémicos por tratarse de una fuente literaria. Como nos informa el propio Freud esta novela histórica constituye la parte central de una gran trilogía titulada *Cristo y Anticristo*. Las otras dos partes se titulan *Juliano el Apóstata y Pedro el Grande y Alejo*²⁴⁸. Según Gombrich, el aire de ficción novelesca del que se le ha acusado en ocasiones al texto de Freud sobre Leonardo no derivaba tanto de la escasa evidencia de documentos sobre la vida de Leonardo como de esta obra de Merezhkovsky, autor al que realmente consideró mucho mejor de lo que la mayoría de nosotros lo haríamos hoy²⁴⁹. Más adelante veremos como el uso que hace Freud de esta fuente literaria supone una de las innovaciones que este texto freudiano introduce en la historia del arte.

Aparte de la imponente biografía de Solmi y la novela de Merejkovski, Freud maneja las *Vidas* de Vasari, con las que está bastante familiarizado desde su juventud, para analizar los datos biográficos de Leonardo²⁵⁰. En una nota al pie, Freud cita las palabras de Vasari refiriéndose a las últimas palabras en vida de Leonardo: “Sentándose en el lecho reverentemente, le relató [al rey Francisco I] sus males y los hechos en los que mostraba cuánto había ofendido a Dios y a los hombres en el mundo, por no haber obrado en el arte como era debido”²⁵¹.

op. cit., p. 1579. El libro de Scognamiglio se conserva en la *Freud's Library* de Londres, con interesantes anotaciones al margen y subrayado: SMIRAGLIA SCOGNAMIGLIO, Nino: *Ricerche e documenti sulla giovinezza di Leonardo da Vinci (1452-1482)*, Nápoles, R. Marghieri di Gius, 1900.

²⁴⁸ Freud, “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, *Obras Completas, op. cit.*, p. 1583. Esta obra se conserva en la *Freud's Library* de Londres: MERESCHKOWSKI, Dmitry Sergewitsch: *Leonardo da Vinci. Ein biographischer Roman aus der Wende des 15. Jahrhunderts*, traducción de Carlo von Gütschow, Leipzig, Schulze, 1903. Con numerosas anotaciones en los márgenes.

²⁴⁹ Gombrich, *op. cit.*, p. 18.

²⁵⁰ Freud, *Cartas a Wilhelm Fliess... op. cit.*, p. 301.

²⁵¹ “Egli per reverenza rizzatosi a sedere sur letto, contando il mal suo e gli accidenti di quello, mostrava tuttavia, quanto aveva offeso Dio e gli uomini del mondo, non abendo operato nell’arte come si conveniva”. Vasari, citado por Freud, “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, *Obras Completas, op. cit.*, p. 1577. Más adelante Freud cita una edición alemana traducida por Schorn de 1843, que fue la que probablemente manejó. En la *Freud's Library* de Londres se conserva una edición posterior al ensayo freudiano: VASARI, Giorgio (ed. Giovanni Poggi): *Leonardo da Vinci*, Florencia, L. Pampaloni, 1919. Se

Como se ha dicho anteriormente, la lectura de Walter Pater²⁵² influyó enormemente no sólo en Freud sino en la visión del arte del Renacimiento a finales del siglo XIX y principios del XX. Influenciado por Ruskin, y procedente del terreno de la poesía, fue decisiva su estancia en Italia en 1865 para despertar su interés por el Renacimiento italiano, especialmente por grandes artistas como Boticelli, Leonardo y Miguel Ángel, como se aprecia en su libro *Estudios sobre el Renacimiento* de 1873. Como apunta Kultermann, con su obra sobre el Renacimiento, que conoció numerosas ediciones y se convirtió en uno de los libros de arte más leídos del mundo anglosajón, Pater influyó bastante en Oscar Wilde –que llamó a esta obra su “libro dorado”–, Arthur Symons, William Butler Yeats y Bernard Berenson.²⁵³ Por su parte, Venturi considera que Pater es el más importante seguidor europeo de la crítica de arte idealista. El idealismo que éste defiende no solo deriva de Ruskin o de Platón, sino también de Hegel. Además, fue el primero en revelar todo el mundo de pasión que encierra la sonrisa de la Gioconda²⁵⁴, y de esta forma influyó decisivamente en la interpretación freudiana de la misma.

Marie Herzfeld (1855-1940), escritora, crítica literaria e historiadora del arte austríaca, fue la encargada de la edición e introducción del *Tratado de pintura* de Leonardo en su edición alemana de 1909 que manejó Freud²⁵⁵.

En 1923, E. McLagan, un lector especialista en el Renacimiento italiano, escribió a la dirección del *Burlington Magazine for Connoisseurs*, en el cual se había publicado

trata del regalo que le hizo Marie Bonaparte “en reconocimiento por las felices horas que pasó traduciendo *Un recuerdo infantil de Leonardo*” al francés (imagen 9).

²⁵² El estudio sobre Leonardo da Vinci de Walter Pater (1869) ha sido recientemente reeditado en castellano. PATER, W.: *Leonardo da Vinci*. México, Verdehalago, 2006.

²⁵³ Kultermann, *op. cit.*, pp. 204-205.

²⁵⁴ Venturi, *op. cit.*, p. 244. Para un análisis actualizado de la influencia de Walter Pater en Europa véase BANN, S. (ed.): *The reception of Walter Pater in Europe*. Londres, Thoemmes Continuum, 2004.

²⁵⁵ Freud también leyó, aparte de la edición del *Tratado* de Leonardo da Vinci traducido por Herzfeld, su libro sobre Leonardo que se conserva en la *Freud's Library* de Londres: HERZFELD, Marie: *Leonardo da Vinci. Der Denker, Forscher und Poet. Nach den veröffentlichten Handschriften Auswahl*. Segunda edición. Jena, E. Diederichs, 1906. Con algunas anotaciones en los márgenes.

un artículo elogioso sobre el libro de Freud²⁵⁶. En su carta, ese corresponsal señalaba un error que a su juicio socavaba gravemente la validez de la interpretación freudiana. Freud parecía haber confiado en una versión en alemán de los Cuadernos de Leonardo da Vinci, en la cual el término italiano *nibbio* había sido traducido por la palabra *geier*, que significa buitre. En realidad *nibbio* en italiano significa *milano* no *buitre*²⁵⁷.

Como hemos visto más arriba, James Strachey comentó extensamente, en la nota introductoria de su edición de las *Obras Completas* de Freud, el error en que incurrió el psicoanalista al tomar esta traducción al alemán. En vista de esa equivocación –señalada por primera vez en 1923, pero nunca reconocida por Freud ni por ningún psicoanalista en vida del vienés- el constructo buitre-madre, con todas sus consecuencias, quedaba desacreditado. Según Peter Gay, el presunto recuerdo de Leonardo sobre el pájaro que lo atacó sigue siendo una dramatización vívida, que tal vez remita a la lactancia, a un encuentro homosexual o, lo que es más probable, a una fantasía homosexual. Pero la superestructura que Freud erigió sobre la base de esa traducción equivocada se derrumba en el polvo²⁵⁸. Como se ha dicho más arriba, a pesar de que todo el montaje en torno a la mitología del buitre no sea válido, en nuestra opinión no queda desacreditada el resto de la tesis freudiana.

De hecho, Freud seguía manteniendo en 1931 la tesis fundamental de su estudio sobre Leonardo, como demuestra la carta que le envió a la cantante Yvette Guilbert:

...Una vez me aventuré a aproximarme a uno de los más grandes artistas, un artista del que desafortunadamente se conoce muy poco, Leonardo da Vinci. Fui capaz, por lo menos, de probar que su Santa Ana, que usted puede visitar cada día

²⁵⁶ Nos referimos a MACLAGAN, E.: “Leonardo in the Consulting Room”, *Burlington Magazine*, XLII (1923), pp. 54-57. Citado por Gay, *op. cit.*, p. 759.

²⁵⁷ Roudinesco y Plon, *op. cit.*, p. 907.

²⁵⁸ Gay, *op. cit.*, p. 314.

*en el Louvre, no sería inteligible sin la peculiar historia de la infancia de Leonardo. Posiblemente, tampoco lo serían otras obras...*²⁵⁹

Pero veamos en qué dirección fueron las críticas.

Como señala Meyer Schapiro, el primer historiador del arte que tuvo en cuenta la interpretación freudiana de la obra de Leonardo fue Kenneth Clark en su obra *Leonardo da Vinci* (1940, 2ª ed. Cambridge, 1952).

Kenneth Clark se sitúa del lado de la crítica tradicional al texto freudiano cuando apunta que “la mayoría de los críticos han rechazado, horrorizados, las conclusiones de Freud, porque no se puede deducir todo el trabajo de una inteligencia poderosa y compleja, como la de Leonardo, de un simple párrafo, y éste no puede tampoco ser interpretado a base de una psicología más bien unilateral.”²⁶⁰ Clark admite la intuición de Freud en ciertos pasajes, aunque lo considera simplista al igual que el relato de Vasari.

Clark mantiene una clara diferencia entre las cuestiones propias de la historia del arte y aquellas del psicoanálisis cuando afirma que no se quiere detener en el tema de la homosexualidad de Leonardo, ya que no es un tema propio del crítico de arte y sí del psicólogo²⁶¹.

Aún así, Clark admite la profunda y bella interpretación que hace Freud del cuadro de *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, considerando que explica el tono del cuadro,

²⁵⁹ Yvette Guilbert, cantante francesa nacida en París en 1867 y fallecida en Aix-en-Provence en 1944, solicitó en 1931 opinión a Freud sobre la psicología del actor. Esta carta que aquí mostramos es la segunda que Freud le envía.

²⁶⁰ CLARK, K.: *Leonardo da Vinci*. Madrid, Alianza, 1986, pp. 15-16.

²⁶¹ *Ibid*, p. 47.

la afinidad en edad entre madre e hija, el cruce extraño de sus formas y sus sonrisas lejanas y misteriosas²⁶².

Por último, en una reedición de su obra sobre Leonardo, y conociendo los artículos de Schapiro publicados en los años cincuenta, Clark comenta lo siguiente en una nota a pie de página respecto al recuerdo infantil de Leonardo y la interpretación freudiana: “si se desea una explicación razonable y científica de este pasaje, que elimina en él casi todo el interés que pueda tener para un psicoanalista, cf. Meyer Schapiro.²⁶³”

Con la ciencia hemos topado, podríamos decir. Se advierte claramente en esta breve frase cómo para Clark el psicoanálisis está del lado de lo no razonable y de lo no científico, crítica habitual de los detractores del psicoanálisis, especialmente de aquellos que no lo han comprendido ni estudiado en profundidad. No debemos olvidar que en el contexto anglosajón la interpretación del psicoanálisis freudiano sufrió una gran distorsión, convirtiéndose finalmente en una psicología del yo, que dejaba de lado el inconsciente y, por ende, la gran aportación freudiana. Esa fue una de las razones por las que Jacques Lacan se vio en la necesidad de releer la teoría de Freud, teniendo en cuenta sus aportaciones más importantes. Razón por la cual, en 1963, fue excomulgado (usando el término de Lacan) de la I.P.A. (siglas en inglés de la Asociación internacional de psicoanálisis)²⁶⁴. Pero esa es otra historia.

Sin lugar a dudas, la crítica más directa y clara del texto freudiano fue la realizada por Meyer Schapiro en 1955 y 1956²⁶⁵. Como apunta Kultermann, desde los

²⁶² *Ibid*, p. 116.

²⁶³ *Ibid*, nota al pie 3, p. 15.

²⁶⁴ Para comprender la reflexión inmediata de Lacan tras su expulsión de la I.P.A. véase su Seminario XI, en particular el capítulo 1 “La excomuniación”. LACAN, J.: *Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona, Paidós, 2008.

²⁶⁵ Se trata de dos artículos publicados en 1955 (“Two Slips of Leonardo and a Slip of Freud”, *Psychoanalysis*, nº 2, 1955) y 1956 (“Leonardo and Freud, An Art-Historical Study”, *Journal of the*

años cincuenta Schapiro extendió su método al campo de la Psicología. Sus artículos sobre Freud contribuyeron al perfeccionamiento del mismo, al advertir contra la utilización de resultados obtenidos en otros campos de investigación, sin haberlos sometido antes a una crítica previa²⁶⁶. De hecho, en otro artículo Schapiro criticaba al filósofo Martin Heidegger, que había ejemplificado su teoría artística en un cuadro de Van Gogh²⁶⁷. Como otros eruditos norteamericanos, Schapiro intensificó los términos del análisis visual (o formal) asumiendo sin esfuerzo el cambio de paradigma crucial que hace Wölfflin en el sentido de considerar las artes como “lenguajes visuales”. El trazado del mapa de la sintaxis visual del objeto de arte adquirió con Schapiro una exactitud sin precedentes²⁶⁸.

La crítica de Meyer Schapiro al texto de Freud se centró en dos puntos: el error de traducción del término *nibbio*, y el estudio de la iconografía de *Santa Ana, la Virgen y el Niño*.

Como se comentó más arriba, parte del análisis que hace Freud sobre la vida y obra de Leonardo da Vinci queda invalidado por un error de traducción. El término italiano *nibbio* fue traducido al alemán como buitre y no como milano que sería la traducción correcta. Así, el estudio del origen mitológico del buitre, y su posible influencia en Leonardo quedan invalidados debido a este desliz en la traducción. Schapiro le otorga mayor importancia a la razón por la que Leonardo cita al milano en su cuaderno de notas: estaba investigando el vuelo de las aves, es decir, tratando de resolver un problema científico. Asimismo, Schapiro considera que el recuerdo de Leonardo en el que el milano introduce la cola en su boca se trata de un recurso literario usado por autores de la Antigüedad como Cicerón o en la tradición cristiana

History of Ideas, vol. 17, nº 2 (abril 1956), pp. 147-178). El segundo de ellos está publicado en SCHAPIRO, M.: *Estilo, artista y sociedad: teoría y filosofía del arte*. Madrid, Tecnos, 1999.

²⁶⁶ Kultermann, *op. cit.*, p. 316.

²⁶⁷ *Ibidem*. El artículo entero se encuentra en SCHAPIRO, M. (1968): “La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y Van Gogh”, *Estilo, artista y sociedad... op. cit.*, pp. 147-153.

²⁶⁸ CRAVEN, D.: “Meyer Schapiro”, en MURRAY, C. (ed.): *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Madrid, Cátedra, 2006, pp. 259-266.

en *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine²⁶⁹. De esta forma, observamos cómo Schapiro, en su reivindicación de la metodología histórico-artística, apuesta por un enfoque de tipo filológico para explicar el recuerdo infantil de Leonardo. Nosotros consideramos que tanto la metodología histórico-artística como la psicoanalítica son compatibles, y si bien Freud cometió varios errores, también es cierto que Schapiro y gran parte de la Historia del arte no han comprendido el tipo de lectura que inaugura Freud y el valor de su obra para nuestra disciplina.

En cuanto a la iconografía de *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, Schapiro considera que Freud no fue lo suficientemente exhaustivo a la hora de analizar el origen iconográfico de este motivo. Según Schapiro, el aumento del culto a Santa Ana, a finales del siglo XV y principios del XVI, tuvo relación con el interés por la Inmaculada Concepción, tema central de controversia en esas fechas²⁷⁰. De esta forma, según Schapiro tampoco se sostiene que esta imagen fuera invención de Leonardo, sino que respondía a un contexto cultural en el que el culto a Santa Ana estaba en pleno auge. El historiador del arte norteamericano tampoco acepta la hipótesis de la juventud de Santa Ana, considerando que “la juventud con la que Ana aparece en ciertas imágenes puede explicarse por la idealización de Ana como doble de su hija María y por una tendencia general del arte de la Edad Media y del Renacimiento de representar a las santas como figuras bellas y virginales.”²⁷¹ Peter Burke, siguiendo a Schapiro, también considera que el texto de Leonardo de Freud cae en el error de no conocer las tradiciones locales iconográficas y religiosas, especialmente el interés por el culto de Santa Ana alrededor del año 1500.²⁷² Aún así, no debemos olvidar que esa información la toma Freud de Richard Muther en su libro de Leonardo da Vinci de 1903 en el que señala la originalidad del tema iconográfico que aborda Leonardo²⁷³. Ernst Gombrich

²⁶⁹ Schapiro, *op. cit.*, pp. 170-172.

²⁷⁰ Schapiro, *op. cit.*, p. 178.

²⁷¹ *Ibid*, p. 181.

²⁷² Burke, “Freud and Cultural History” ... *art. cit.*, p. 9.

²⁷³ MUTHER, R.: *Leonardo da Vinci*. Berlín, J. Bard, 1903. El libro se encuentra en la *Freud's Library* de Londres.

también descalificó el artículo de Freud por la pobre investigación que hizo sobre la infancia del artista.²⁷⁴

De esta forma la actitud de Schapiro hacia el texto de Freud nos recuerda a la crítica que le hacían sus contemporáneos a Walter Pater, autor clave para la interpretación freudiana. Como apunta Calvo Serraller, lo que no aceptaban los eruditos de Pater era no sólo su diletantismo sino su impertinente exigencia de requerir al estudioso del arte que demostrase ser, vivir y actuar artísticamente. Por eso le replicaron con su única arma, la erudición, con la que buscaron afanosamente, y aquí nos recuerda la actitud de Schapiro y otros historiadores del arte, los pequeños desajustes históricos que este imaginativo esteta cometía en sus relatos de ficción o tratando de burlarse de sus raptos poéticos cuando comentaba apasionadamente alguna obra maestra del pasado²⁷⁵. Como señala Serraller no es extraño que Pater casi haya desaparecido de los manuales académicos, ya que el mundo académico suele aceptar mal a los espíritus creadores en cualquier disciplina.

Por su parte, Peter Gay señala que si bien la afirmación de Freud de que la idea de pintar a Santa Ana como una joven fue en mayor o menor medida original de Leonardo, resulta insostenible, es cierto que la elección por parte de Leonardo de la convención de presentar a madre e hija como personas de la misma edad podría constituir un indicio de su estructura mental.²⁷⁶

Schapiro contrapone su método histórico-filológico con el psicoanalítico. De esta forma, diversas interpretaciones freudianas como la sonrisa de Mona Lisa o la

²⁷⁴ Gombrich, *op. cit.*, p. 118.

²⁷⁵ CALVO SERRALLER, F.: "Walter Pater", *Revista de Occidente*, nº 152, enero 1994, pp. 156-166.

²⁷⁶ Gay, *op. cit.*, pp. 313-314.

liberación de pájaros de Leonardo, Schapiro las interpreta desde el contexto cultural y folclórico²⁷⁷.

Sin embargo, nos quedamos con las conclusiones del autor norteamericano: “...el estudio general del desarrollo psicológico y los procesos inconscientes de Freud sigue vigente a pesar de las posibles aplicaciones erróneas llevadas a cabo en el estudio de Leonardo.”²⁷⁸

El primero en reaccionar a esta crítica desde el terreno psicoanalítico fue Kurt Eissler²⁷⁹, director de los Archivos Sigmund Freud, que actualmente se encuentran en la Biblioteca del Congreso de los EE.UU. en Washington. Eissler considera que si bien el error de Freud invalida el desarrollo mitológico del buitre y su relación con Leonardo, no ocurre lo mismo con la lógica del fantasma que propone Freud en su texto²⁸⁰. Como podemos observar hasta este punto, la polémica se basa en si es posible tomar un recuerdo infantil encubridor como instrumento de análisis histórico-artístico. Desde la tradición histórico-artística clásica esto es inadmisibles, sin embargo desde el psicoanálisis entra dentro de los parámetros de lectura del inconsciente y de la lógica del significante.

Jean-Bertrand Pontalis, en su prefacio a una de las ediciones francesas de la obra, resume lo esencial de la argumentación de Eissler:

El error es mínimo: reemplazar “milano” por “buitre” no altera la esencia del fantasma, su significación sexual de aidez oral y pasividad. El error es puntual: no vuelve cuestionable el conjunto de los aportes de la obra, que concierne al

²⁷⁷ *Ibid*, pp. 186 y 196.

²⁷⁸ *Ibid*, p. 200.

²⁷⁹ EISSLER, K.: *Leonardo da Vinci: Psychoanalytic Notes on the Enigma*, Nueva York, 1961.

²⁸⁰ Para un análisis más amplio del análisis de Eissler al texto de Freud y a la crítica de Schapiro véase SCHNEIDER ADAMS, L.: *Arte y psicoanálisis*. Madrid, Cátedra, 1996, pp. 42-46.

*narcisismo, introducido aquí por primera vez ni la génesis de la homosexualidad masculina (...) se trata menos de un error que de un lapsus. ¡Qué importa un error fáctico, sea acerca del buitre o de los acontecimientos de la infancia, si funciona la lógica interna (de la construcción o del fantasma, su homólogo) y la lógica del escrito que la atestigua!*²⁸¹

Por su parte, Jacques Lacan, en el *Seminario IV La relación de objeto* de 1956-57, parece responder a la crítica de Schapiro otorgándole al texto freudiano una gran importancia en la elaboración fundamental de este seminario: el falo como significante. Por ello Lacan establece una lógica que le permite ir del caso Juanito al texto sobre Leonardo. Se aprecia además cómo Lacan recoge las críticas realizadas al texto freudiano, incluyendo la importancia del culto de Santa Ana a finales del siglo XV, y añade:

*Leonardo fue ciertamente un hombre situado en una posición profundamente atípica en cuanto a su maduración sexual, que contrasta, asimétricamente, con lo que por otra parte hay en él, es decir, esa sublimación llevada a un grado excepcional de actividad y de realización. En la elaboración de su obra, cien veces repetida y verdaderamente obsesiva, no pudo estructurarse nada sin que algo reprodujera esa relación del yo con el otro y la necesidad del Otro con mayúscula, inscritos en el esquema con el cual a veces les pido que se orienten en relación con estos problemas.*²⁸²

Según Claudio Boyé “hay una operación de lectura propia del psicoanálisis (...) que no se apoya en documentos, pero tampoco es sin éstos. Para este tipo de lectura es portadora de verdad tanto una fuente documentada, con valor histórico, como una

²⁸¹ Roudinesco y Plon, *op. cit.*, p. 908.

²⁸² LACAN, J.: *Seminario IV. La relación de objeto*. Barcelona, Paidós, 2008, p. 392.

novela, una obra de ficción”²⁸³. A esto debemos añadir la siguiente cita freudiana: “Nuestra lectura de la realidad siempre pasa por el filtro de nuestros fantasmas”. Para Boyé es en este trabajo de Leonardo y en las controversias que originó donde se puede observar la operación de lectura que Freud inaugura. Así Freud opera de otra manera respecto de los documentos. De una manera no erudita. Es decir, incluyendo como fuente con valor de documento una ficción. Desde el punto de vista de la erudición esto es un error insalvable. Sin embargo Freud autoriza y se autoriza en la ficción de Merejovski.

Esta interpretación de Claudio Boyé contrasta con las palabras de Clark citadas más arriba según las cuales “no se puede deducir todo el trabajo de una inteligencia poderosa y compleja, como la de Leonardo, de un simple párrafo”.

En este sentido, el tipo de lectura que inaugura Freud nos remite a Roland Barthes, que considera que la intención de un autor al escribir una obra no es el único anclaje de sentido válido a partir del cual se puede interpretar un texto. En la literatura se pueden encontrar otras fuentes de significado y relevancia. Puesto que el significado no está dado por el autor, éste debe ser creado activamente por el lector a través de un proceso de análisis textual. Así para Barthes un texto ideal debiera ser reversible, es decir, abierto a una gran variedad de interpretaciones²⁸⁴.

Así podríamos concluir que Freud se centra en aspectos que normalmente pasan desapercibidos o que, si bien han sido tratados por los historiadores del arte, no lo han sido desde la perspectiva del psicoanálisis, de ahí el rechazo que produjo, y sigue produciendo, en esta disciplina. En este sentido, los datos conocidos que tienen una nueva interpretación desde la perspectiva freudiana son la fantasía que narra el propio Leonardo y el hecho de que no finalizase muchas de sus obras (como la célebre

²⁸³ BOYÉ, C.: “El Leonardo de Freud. Teorías estéticas y clínica de *la lectura*”, *Psikeba. Revista de psicoanálisis y estudios culturales*, nº 4, 2007.

²⁸⁴ Véase particularmente BARTHES, R.: *S/Z*. México, Siglo XXI, 1980.

Mona Lisa). Efectivamente, son datos ya conocidos y comentados por los historiadores y críticos de la obra leonardesca, pero que el estudio de Freud nos permite comprender de otra manera. De esta forma, Freud no sólo aclara aspectos de la vida del artista de Vinci, sino que nos aporta nuevas herramientas a los historiadores del arte para comprender su vida y, en definitiva, su propia obra. Nos hace mirar con nuevos ojos, leer con una nueva atención, centrarnos en aspectos que normalmente pasan desapercibidos. Curiosamente, Freud devuelve a la historia del arte una enseñanza que él mismo, en parte, había tomado de un historiador del arte: Giovanni Morelli, del cual Freud captó la importancia de centrarse en los pequeños detalles, en aquello que se dice o hace sin prestar atención, poniendo en primer plano aquello que normalmente pasa desapercibido²⁸⁵.

De hecho no debemos olvidar que para Freud la principal finalidad de este artículo era “el esclarecimiento de las inhibiciones de la vida sexual y la actividad artística de Leonardo.”²⁸⁶ Por su parte Peter Gay observa que Freud nunca pretendió explicar el genio de Leonardo da Vinci: a lo sumo intentó aclarar el proceso de sublimación que condujo al desarrollo de las pulsiones de investigación y al adormecimiento de las pulsiones sexuales. También subrayó un rasgo de carácter particular de Leonardo: la inclinación a no dar nunca por terminadas sus obras, como efecto de la identificación con el padre que había abandonado al hijo en su primera infancia.²⁸⁷

Como señala Ernest Jones, en el texto de Leonardo, Freud no sólo arrojó luz sobre el carácter íntimo de este gran hombre, con el conflicto entre las dos fuerzas impulsoras de su vida, sino que demostró la influencia que sobre su carácter habían tenido los acontecimientos de su más temprana infancia²⁸⁸. De hecho el propio Freud

²⁸⁵ Jacques Alain Miller dedicó uno de sus seminarios precisamente a la importancia de esos pequeños detalles. Véase MILLER, J.-A.: *Los divinos detalles*. Buenos Aires, Paidós, 2010.

²⁸⁶ Freud, “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, *Obras Completas... op. cit.*, p. 1616.

²⁸⁷ Roudinesco y Plon, *op. cit.*, p. 907.

²⁸⁸ Jones, *op. cit.*, p. 365.

le dijo al pintor Herman Struck en una carta que no juzgara la certeza de los resultados del psicoanálisis por su texto de Leonardo, considerado por el propio Freud como “mitad ficción novelesca”.²⁸⁹

Para Elisabeth Roudinesco “el interés fundamental de esta obra es de tipo teórico. El recuerdo fue en efecto el canal hacia el estudio, entonces en curso, sobre las *Memorias de un neurópata* de Daniel Paul Schreber, donde Freud enunció su tesis esencial de que la tendencia reprimida a la homosexualidad es un elemento fundamental de la paranoia.”²⁹⁰

Antes de concluir este apartado queremos recordar la difusión que tuvo la obra de Leonardo, y en particular su *Mona Lisa*, en las vanguardias. Artistas como Duchamp, Dalí o Warhol se sirvieron de la *Gioconda* en numerosas obras.

En 1919 Duchamp le pintó bigotes y barba a una reproducción de la *Mona Lisa* de Leonardo y llamó a esta *combination ready-made L.H.O.O.Q.*, iniciales que delatan la intención iconoclasta de la obra si se pronuncian en francés (*elle a chaud au cul*, “ella tiene el culo caliente”). Desde luego, el creador de los *readymades* pretendía provocar y producir un *shock* en una sociedad a la que la Primera Guerra Mundial había llevado a la bancarrota. El bigote, la barba y la alusión obscena no ridiculizan la obra de Leonardo sino más bien el objeto de culto en que se había convertido la *Mona Lisa* dentro del templo de la religión del arte burgués: el Louvre²⁹¹. El propio Dalí dio una interesante explicación de esta obra en los años sesenta. Para el pintor catalán, todo museo es una especie de prostíbulo por la enorme presencia de desnudos y sensualidad que se exhibe en ellos. Según Dalí, la *Gioconda* representa a la madre ideal

²⁸⁹ Carta de Freud al pintor Herman Struck del 7 de Noviembre de 1914. Citada por Gay, *op. cit.*, p. 309.

²⁹⁰ Roudinesco y Plon, *op. cit.*, p. 908.

²⁹¹ HUYSEN, A.: *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editores, 2006, p. 255.

y el acto de masculinizarla poniéndole un bigote era la única manera de darle “carne y sexo”²⁹².

Del artista ampurdanés podemos destacar *La memoria de la mujer-niña* de 1929, en la que aparece la *Mona Lisa*²⁹³. Por su parte, Andy Warhol creó en 1963 un retrato serial con el título de *Treinta son mejores que uno* (fig.24). El tema no era un ídolo de la cultura de masas. Se trataba esta vez de la reproducción de la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci; pero no era ni siquiera una foto en color sino en blanco y negro. La obra maestra del artista italiano tuvo su renacimiento bajo las condiciones de producción de la sociedad mediática moderna. Pero Warhol no solo cita la obra de Leonardo, que por su distribución en masa puede considerarse parte de la actual cultura de masas. Está aludiendo también a uno de los padres del arte de los años sesenta: Marcel Duchamp²⁹⁴.

Nos resultan especialmente sugerentes las palabras que Estrella de Diego le dedica a la Gioconda como uno de los hitos visuales del siglo XX. Dice así:

Cualquiera, sin necesidad de ser un especialista en la materia, reconoce ese icono [la Gioconda] como parte de la cultura visual compartida. Reconoceríamos a Leonardo aunque no conociéramos a Leonardo. Tal vez por eso Andy Warhol terminó por apropiarse del icono leonardesco por antonomasia, ya desacralizado por Duchamp al pintarle bigotes. La Gioconda, releída por Warhol –y hasta cierto punto su autor Leonardo convertido en el icono mismo- se desvelaba como una estrella de cine aturdida por admiradores y flashes, una imagen copiada, imitada, secuestrada por la “baja cultura”, réplica, imitación. Mona Lisa acaba por ser el signo inconfundible de la tensión contemporánea entre lo falso y lo verdadero, entre la copia y el original. Más aún. Si aceptamos que Warhol es un artista de estrategias

²⁹² Ramírez, *Duchamp... op. cit.*, p. 49.

²⁹³ Esta obra está expuesta en la nueva ordenación de la colección permanente del Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

²⁹⁴ Huyssen, *op. cit.*, p. 255.

– a su modo melancólico y visionario-, si aceptamos también que en esa apropiación del icono se estaba apropiando del mismo Leonardo –convertido para la eternidad en la Gioconda-, es posible que en ese juego fractal de desplazamientos – Leonardo/Gioconda, Gioconda/Warhol, Warhol/Leonardo- el artista americano, que conoció y explotó como nadie las estrategias mediáticas, siguiera reflexionando sobre esa tensión entre lo falso y lo verdadero que emborrona, también en el caso del pintor florentino, la leyenda y la realidad.²⁹⁵

²⁹⁵ Diego, Leonardo... *op. cit.*, p. 20-21.

I.5. El Moisés de Miguel Ángel

I.5.1. Las ediciones del artículo “El ‘Moisés’ de Miguel Ángel” de Freud

El artículo *Der Moses des Michelangelo* fue publicado en la revista *Imago*, 3 (1) de 1914. El nombre del autor quedó anónimo hasta la edición de 1924 por haber dudado mucho Freud acerca de su publicación.²⁹⁶ Tres años después, en 1927, la lectura del artículo de H. P. Mitchell sobre una escultura de *Moisés* del siglo XII, sugerida por Ernest Jones, le permitió a Freud actualizar, aunque fuera de forma breve, su interpretación del *Moisés* de Miguel Ángel. Esta adenda fue escrita en junio de dicho año y publicada en *Imago* a fin de año, tras haber aparecido, en el verano, en el primer número de la recién fundada *Revue Française de Psychanalyse*²⁹⁷, con traducción de Marie Bonaparte.

I.5.2. El interés de Freud por el tema del Moisés de Miguel Ángel

Entre diciembre de 1896 y enero de 1897, Freud tuvo los cuatro sueños con Roma que aparecen en la *Interpretación de los sueños*. Su viaje a esta ciudad se convirtió en un anhelo adolescente y, como él mismo decía, “se transformó en el símbolo de una cantidad de deseos cálidamente acariciados”²⁹⁸. La sensación que le produjo a Freud su primera visita a Roma en el mes de septiembre de 1901 queda recogida en una carta que le envía a Fliess:

²⁹⁶ FREUD, S.: “El ‘Moisés’ de Miguel Ángel”, *Obras Completas*, tomo II. Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 1876.

²⁹⁷ Jones, *op. cit.*, p. 606.

²⁹⁸ Jones, *op. cit.*, p. 324.

*Debería escribirte sobre Roma, pero me resulta difícil. También para mí fue una experiencia fascinante y, como sabes, la realización de un anhelo largamente acariciado. (...) uno de los momentos culminantes de la vida (...) Pero si estuve entero y tranquilo ante la Antigüedad (en el pedacito de templo de Minerva cerca del fórum de Nerva, en su abatimiento y destrucción, yo habría podido orar), no me fue posible un libre disfrute de la segunda Roma [la Roma cristiana]...*²⁹⁹

Sin embargo, la realización de este viaje no fue sencilla. Freud descubrió una fuerte resistencia a visitar Roma, poniendo como excusa, entre otras, el calor estival. Para Freud, como para muchas otras personas, Roma contenía en sí misma dos ciudades: la Antigua y la cristiana. Si bien la primera era motivo de su admiración, al encontrarse en ella los orígenes de nuestra civilización, la segunda no podía ser, en palabras de Jones, “más que un enemigo de Freud, la fuente de todas las persecuciones que su pueblo había sufrido a través del tiempo.”³⁰⁰ Además, estaba la identificación con un personaje histórico como Aníbal, que nunca llegó a conquistar la ciudad de Roma, a pesar de lo cerca que estuvo de ella. Así se lo relata a Fliess en 1897: “Mi nostalgia por Roma es profundamente neurótica. Se relaciona con mi admiración de colegial por el héroe semita Aníbal”.³⁰¹

En esta visita Freud vio por primera vez la escultura de *Moisés* de Miguel Ángel en la iglesia romana de *San Pietro in Vincoli*. En palabras de Jones, tras contemplar el *Moisés* “mientras reflexionaba sobre la personalidad de Miguel Ángel, tuvo un relámpago de intuición, que le permitió comprender ésta [la personalidad de Miguel Ángel], si bien probablemente no se trataba de la misma explicación que ofreció trece años más tarde”³⁰².

²⁹⁹ Freud, *Cartas a Fliess... op. cit.*, p. 493. Carta nº 271.

³⁰⁰ Jones, *op. cit.*, p. 325.

³⁰¹ Freud, *Cartas a Fliess... op. cit.*, pp. 309-310. Carta enviada el 3 de diciembre de 1897.

³⁰² Jones, *op. cit.*, p. 327.

En una postal enviada el 6 de septiembre de 1901 a su esposa Martha Bernays le informa de que había visto la estatua de *Moisés* de Miguel Ángel al cuarto día de su llegada. Dijo a propósito de ella: *Plötzlich durch Mich verstanden* (“De repente lo comprendí”). Freud llegó a comprender el significado de la estatua contemplando la intención de Miguel Ángel.³⁰³

Como sostiene Peter Gay, Roma permitía vislumbrar la historia secreta de Freud. La ciudad italiana aparecía como un símbolo sobrecargado y ambivalente, que representaba sus deseos eróticos más ocultos y más poderosos y sus deseos más agresivos, sólo ligeramente menos ocultos. La fascinación que sintió ante la estatua del *Moisés* de Miguel Ángel en este primer viaje a Roma de 1901 le llevó a escribir el artículo de 1914, y en 1938, *Moisés y la religión monoteísta*.

En sus vacaciones veraniegas de 1912, Freud decidió volver a Roma. Durante las dos semanas de septiembre que duró su estancia en la capital italiana visitó la estatua de *Moisés* diariamente como le comenta a su esposa en la correspondencia, y pensaba que podría escribir “algunas palabras” sobre él³⁰⁴. Poco antes, debió de comprar la guía de Roma, *Rom und die Campagna*, de Theodor Gsell Fels que había sido publicada el mismo año y en cuya primera página está escrito su nombre a lápiz. Precisamente, el único subrayado de este libro, que se encuentra en la biblioteca de Freud de Londres, corresponde a la descripción del *Moisés*, que comienza así: “En el centro está la magnífica estatua de Moisés, el Zeus del Olimpo del arte moderno...”³⁰⁵

³⁰³ Caparrós, *op. cit.*, p. 484-485.

³⁰⁴ Carta de Freud a Martha del 25 de septiembre de 1912, citada por GAY, P.: *Freud. Vida y obra de un precursor*. Barcelona, Paidós, 2010, p. 357.

³⁰⁵ KEITH DAVIES, J. y FICHTER, G.: *Freud's Library. A comprehensive Catalogue*. Edición bilingüe en inglés y alemán. Londres, The Freud Museum, 2006, p. 32. La guía de Roma que se conserva en el catálogo de libros pertenecientes a Freud del *Freud Museum* de Londres es la siguiente: GSELL FELS, Th.: *Rom und die Campagna*, Leipzig y Viena, Bibliographisches Institut, 1912. Debemos destacar el subrayado de la descripción del Moisés de las páginas 752-753.

De ese viaje Freud se llevó a su casa una pequeña réplica en yeso de la estatua, aunque sus ideas aún no habían madurado lo bastante como para escribir el texto definitivo. En su afán de ayudarle, Ernest Jones no hizo sino complicarle la redacción a Freud: “Jones me envió fotos de una estatua de Donatello de Florencia –le escribió Freud a Ferenczi en noviembre- que han hecho vacilar mi punto de vista.”³⁰⁶

Ya en 1914, mientras Freud trabajaba en este ensayo, Jones visitó Roma, y Freud le escribió, en un acceso de nostalgia: “Lo envidio por haber visto Roma tan pronto y en edad tan temprana. Llévelo mi más profunda devoción al *Moisés*, y escríbame sobre él.”³⁰⁷

Si bien en este texto Freud analiza la escultura de *Moisés* de Miguel Ángel, y se centra en cuestiones de tipo artísticas, debemos recordar que la figura de Moisés, tan importante en la tradición cultural freudiana, será objeto de estudio al final de su vida en el ensayo *Moisés y la religión monoteísta*, publicado en 1939.³⁰⁸

I.5.3. Análisis del texto. Encuentros y desencuentros con la Historia del Arte

“He de confesar, ante todo, que soy profano en cuestión de arte.” Así comienza Freud su artículo sobre el *Moisés* de Miguel Ángel en un claro ejercicio de *captatio benevolentiae*, aquel recurso literario y retórico del latín a través del cual el autor atrae la buena disposición del público. De esta forma, Freud seguía a su admirado Cervantes, que presentaba el *Quijote* de la siguiente manera:

³⁰⁶ Gay, *op. cit.*, pp. 358-359.

³⁰⁷ *Ibid*, p. 358.

³⁰⁸ FREUD, S.: “Moisés y la religión monoteísta. Tres ensayos”, *Obras Completas, op. cit.*, tomo III, pp. 3241-3324. Debemos destacar la influencia que James Henry Breasted, primer profesor de Egiptología americano, ejerció en Freud, en particular en este ensayo sobre Moisés y la religión monoteísta, a través de su libro *Historia de Egipto*, publicado en 1905 y traducido alemán en 1910. Además, véase LEMÈRER, B.: *Los dos Moisés de Freud (1914-1939): Freud y Moisés: escrituras del padre*. Barcelona, Serbal, 1999.

*Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero, no he podido yo contravenir al orden de naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así, ¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación?*³⁰⁹

El ejercicio retórico del *vienés* queda confirmado más adelante: “Para muchos medios y efectos del arte me falta, en realidad, la comprensión debida. Y quiero hacerlo constar así para asegurar a mi intento presente una acogida benévola.” De esta forma, Freud se muestra honesto en su desconocimiento de ciertos aspectos del arte, a la vez que, a través de esta breve explicación, le dice al amo que sea benévolo y le permita presentar sus disquisiciones a pesar de que en ocasiones éstas se salgan del discurso establecido.

En la segunda frase de su artículo Freud nos muestra su metodología: “El contenido de una obra de arte me atrae más que sus cualidades formales y técnicas, a las que el artista concede, en cambio, máxima importancia.”³¹⁰ A nivel metodológico,

³⁰⁹ CERVANTES, M.: *Don Quijote de la Mancha*. Edición crítica y comentario de Vicente Gaos. Volumen 1. Madrid, Gredos, 1987, pp. 13-15. La *captatio benevolentiae* es un recurso característico de la literatura española medieval y moderna. En ocasiones era usado por las mujeres escritoras para defender sus escritos en una época en la que éstos no eran bien vistos. Así ocurre en el ejemplo de María de Zayas y Sotomayor, novelista española del Siglo de Oro, cuando dice: “No embote los filos de vuestro entendimiento este parto pobre y humilde mío, y así, pues no os quito y os doy, ¿qué razón habrá para que entre las grandes riquezas de vuestros heroicos discursos no halle lugar mi pobre jornalejo? Y supuesto que, aunque moneda inferior, es moneda y vale algo, por humilde no la habréis de pisar luego, si merece tener lugar entre vuestro grueso caudal.” ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de: *Estragos que causa el vicio*. Barcelona, Apolo, 1940, p. 67.

³¹⁰ Freud, “El ‘Moisés’ de Miguel Ángel”, *Obras completas, op. cit.*, p. 1876.

Freud le está otorgando una mayor relevancia al contenido de la obra que a cuestiones estilísticas y formales. Es decir, estaría más cerca de un análisis de tipo iconológico que estilístico-formal. Este dato nos parece importante ya que las dudas sobre la publicación de este artículo aparecieron en Freud cuando Ernest Jones le mostró imágenes de obras de Donatello que podrían estar en el origen de la creación del *Moisés* de Miguel Ángel. Es decir, que el debate que se desarrolla a lo largo del artículo en torno a qué acción está realizando el *Moisés* se podría tambalear si éste no respondiera a cuestiones emocionales, como las denomina el propio Freud, sino a cuestiones artísticas. En definitiva, las imágenes que le envía Jones a Freud podrían demostrar que la correcta interpretación histórico-artística de la obra pasaría por la influencia de la escultura de Donatello en Miguel Ángel, y no tanto en dilucidar qué acción está representada.

El análisis por parte de Freud de obras literarias y escultóricas se debe a la necesidad que él mismo tenía de desentrañar las razones por las que esas obras producían en él tales efectos. A esto añade Freud: “Una disposición racionalista o acaso analítica se rebela en mí contra la posibilidad de emocionarme sin saber por qué lo estoy y qué es lo que me emociona.”³¹¹ De hecho, Freud no acepta que los efectos de una obra de arte escapen a su comprensión, lo que le lleva a analizar minuciosamente aquellas obras que admira y por las que, en principio, no encuentra explicación. Este es el caso del *Moisés* de Miguel Ángel.

Freud se presenta como “admirador ingenuo” y le reprocha a los especialistas que cada uno dé una opinión distinta y que digan “demasiadas palabras”. Para Freud, lo que nos impresiona de una obra de arte es la “intención del artista, en cuanto él mismo ha logrado expresarla en la obra y hacérsola aprehensible.” Y a continuación se hace la siguiente pregunta: “¿por qué no ha de ser posible determinar la intención del artista y expresarla en palabras, como cualquier otro hecho de la vida psíquica? En cuanto a las grandes obras de arte, acaso no puede hacerse sin auxilio del análisis. La

³¹¹ *Ibidem*.

obra misma tiene que facilitar este análisis si es la expresión eficiente en nosotros de las intenciones y los impulsos del artista.”³¹² Es decir, lo que le interesa a Freud no es la inclusión de la obra en su contexto histórico-artístico, sino explicar por qué motivo le provoca un efecto determinado. De ese mismo cuestionamiento partió el análisis de *Hamlet* que le llevó a definir el complejo de Edipo: “... soy de la opinión que sólo el psicoanálisis ha conseguido resolver el enigma del efecto que la misma [*Hamlet*] produce al referir su argumento al tema de Edipo.”³¹³ Así se demuestra que a Freud no le interesa saber cuestiones formales o estilísticas, o el contexto literario inglés de la época, sino saber las razones por las que una obra determinada provoca un efecto concreto. Esta misma posición respecto a la obra de arte y al efecto de la misma en el espectador se aprecia en un interesante escrito publicado en 1916 bajo el título “Lo perecedero”, en el que Freud señala: “el valor de cuanto bello y perfecto existe sólo reside en su importancia para nuestra percepción; no es menester que la sobreviva y, en consecuencia, es independiente de su perduración en el tiempo.”³¹⁴

Esto no excluye que Freud se apoye en cuestiones históricas, artísticas o literarias en su análisis, pero su finalidad no es esa. De hecho, Freud realiza una firme crítica a aquellas interpretaciones estilísticas o filosóficas que no consiguen desentrañar lo que para él era la clave de una obra de arte: la explicación del efecto que provoca en el espectador. En este punto podemos observar la influencia que la lectura de Walter Pater pudo tener en Freud. En un escrito sobre Boticelli, cuando éste era casi un completo desconocido, se pregunta Pater: “¿Cuál es la peculiar sensación, cuál es la cualidad de placer que su obra tiene la propiedad de excitar en nosotros y que no podemos hallar en otra parte? Porque ésta, en especial cuando ha de referirse a un artista relativamente desconocido, es siempre la pregunta que un crítico debe hacerse.”³¹⁵ Más adelante analizaremos las posibles relaciones entre esta idea y la teoría de la *Einfühlung*. Pero leamos las palabras de Freud:

³¹² *Ibidem*.

³¹³ *Ibid*, p. 1877.

³¹⁴ FREUD, S.: “Lo perecedero”, *Obras Completas, op. cit.*, tomo II, p. 2119.

³¹⁵ Citado por Calvo Serraller, *art. cit.*, p. 165.

*¡Y cuántas de estas interpretaciones nos dejan completamente fríos, puesto que en nada contribuyen a la explicación del efecto de la obra, sugiriéndonos así que su encanto reposa tan sólo en los pensamientos integrados en el diálogo y en las excelencias del estilo! Y, sin embargo, estas mismas tentativas de interpretación, ¿no demuestran, acaso, que se siente una necesidad de hallar otra fuente distinta de aquel efecto?*³¹⁶

Por lo tanto, Freud considera que lo que nos emociona de una obra tiene que ver con la intención del artista, y que ésta puede ser elucidada a través del análisis de la obra de arte. De esta forma, Freud le concede una gran importancia a las cuestiones psíquicas que llevan al artista a realizar una obra de arte. En este sentido, podríamos decir que Freud actualiza el método biográfico vasariano desde una perspectiva psicoanalítica. No es de extrañar por lo tanto que, como habíamos planteado más arriba, se aleje de metodologías como la formalista que apostaba, en palabras de Wölfflin, por una “historia del arte sin nombres”. Es decir, una historia del arte en la que predominara la evolución del estilo a través del análisis formal y que, por lo tanto, dejara en un segundo plano la aportación individual de cada artista. Wölfflin consideraba el conocimiento y la interpretación del cambio de estilo como una de las tareas principales de la especialidad de la Historia del Arte. Su labor suponía enfocar la Historia del Arte hacia la consecución de una disciplina interna de carácter científico y de unas leyes de organización, que fueran más allá de lo individual.³¹⁷

¿No está Freud, de esta forma, cuestionado esa vertiente de la Historia del arte que deja de lado lo individual? Precisamente, podemos situar el origen de esta disciplina en la obra de Wincklemann del siglo XVIII y en su esfuerzo por englobar distintas obras de arte dentro de una misma significación o período, en detrimento de la particularidad de cada obra de arte por sí misma. En palabras de Félix de Azúa “Winckelmann descubrió algo sorprendente. Si eliminamos la figura del artista (figura

³¹⁶ Freud, “El ‘Moisés’ de Miguel Ángel”, *Obras completas, op. cit.*, p. 1877.

³¹⁷ Kultermann, *op. cit.*, p. 246. WÖLFFLIN, H. (1915): *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Madrid, Espasa, 1979.

que en el caso de Grecia ya había sido tachada por el tiempo), y al dios inspirador le llamamos Estilo (por ejemplo “Antiguo”), entonces las obras de arte dejan de ser individuales, dejan de existir separadas las unas de las otras como mónadas, cada una cerrada en su propio significado, y las historias de las cosas artísticas se convierten en la Historia del Arte Antiguo (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764).³¹⁸ La Historia del Arte de Winckelmann es una historia científica porque no habla de tal o cual obra, de tal o cual artista, sino de todas las obras y todos los artistas de la Antigüedad, sin necesidad de citarlos uno a uno. Según Azúa, “la Historia del arte y conceptos tales como “estilo” y “época” van dirigidos contra la presencia singular de las obras de arte.”³¹⁹

De este modo, lo destacable de Freud es que se preguntara por lo que movió a Miguel Ángel a realizar su *Moisés*, con esa expresión, la posición que toma, el gesto que hace, más allá de clasificaciones e influencias histórico-artísticas. Recordemos una vez más que precisamente Freud dudó de su artículo cuando Jones le mostró unas obras de Donatello, es decir, le indujo a que realizara un ejercicio de historia del arte, de comparar a dos artistas distintos, y que viera allí la posible solución al enigma de Moisés. Según Peter Gay, “de esas fotografías surgía la posibilidad de que Miguel Ángel hubiera tallado su estatua obedeciendo más a pautas artísticas que a presiones emocionales.”³²⁰ Estas son las palabras que Freud le dirige a Ernest Jones en la carta que le escribió en septiembre de 1913:

*He visitado de nuevo al viejo Moisés, y ello me ha reafirmado en mi explicación de su postura, pero algo en el material comparativo que usted recogió para mí, hizo vacilar mi confianza, que aún no está restablecida.*³²¹

³¹⁸ AZÚA, F. de: *Diccionario de las Artes*. Barcelona, Anagrama, 2002, p. 296.

³¹⁹ *Ibid*, p. 296-298.

³²⁰ Gay, *op. cit.*, p. 359.

³²¹ Carta de Freud a Jones del 21 de septiembre de 1913, citada por Gay, *op. cit.*, p. 359.

Ni siquiera en febrero de 1914 estaba totalmente seguro: “*En el asunto de Moisés me estoy contradiciendo a mí mismo de nuevo*”³²². Más adelante veremos cómo estas dudas no se resolvieron hasta trece años después. Sin embargo Freud, no lo olvidemos, estaba interesado por la “intención del artista” y en ese caso quién mejor que él mismo para desentrañarla.

Pero continuemos donde lo habíamos dejado. Freud habla de la intención del artista, pero según él para adivinar tal intención debemos antes poder interpretar correctamente la obra en cuestión. Y ese es su propósito, ya que los historiadores del arte no se habían puesto de acuerdo en la interpretación de la acción exacta que está realizando Moisés: ¿se está poniendo de pie o se acaba de sentar? (fig. 25). Según la mayoría de los historiadores del arte, Miguel Ángel representó el momento en el que Moisés, tras recibir las tablas de la Ley que lleva bajo su brazo derecho, desciende del Monte Sinaí y observa a los judíos adorando el becerro de oro. La contemplación de esa escena justificaría la expresión de cólera e irritación que se dibuja en su rostro.

Sin embargo, Freud hace suya una apreciación de Thode, y es que la pertenencia de la figura a un proyecto funerario con más esculturas “hace imposible la hipótesis de que la figura hubiera de suscitar en el espectador la idea de que iba a levantarse en el acto para entregarse a una acción violenta.”³²³ Es decir, perteneciendo a un conjunto con más obras, no tendría sentido que la escultura sugiriera la idea de abandonar su lugar en el monumento. Así, siguiendo de nuevo a Thode, considera que Miguel Ángel creó “un tipo de carácter de insuperable energía, un hombre de acción”, relacionado con la figura del Papa Julio II a quien estaba destinado el proyecto funerario en el que se enmarca esta escultura. A pesar de estar de acuerdo con esta explicación, para Freud no está resuelto el contraste entre la serenidad aparente y la agitación interior que expresa el Moisés.

³²² Carta de Freud a Jones del 8 de febrero de 1914, citada por Gay, *op. cit.*, p. 359.

³²³ Freud, “El ‘Moisés’ de Miguel Ángel”, *Obras completas, op. cit.*, p. 1881.

Freud comienza el capítulo II citando al historiador del arte Giovanni Morelli, cuyo método está relacionado con el psicoanálisis. Dice Freud de Morelli: “A estos resultados llegó prescindiendo de la impresión de conjunto y acentuando la importancia característica de los detalles secundarios.”³²⁴ Este modo de acercarse a la obra de arte contrasta con los métodos citados más arriba de Winckelmann o el propio Wölfflin, visiones generales que sacrifican la particularidad de cada obra, en pos de una visión de conjunto. No es casual que Freud se sintiera cercano al método morelliano que se centra en los detalles, en aquello que pasa desapercibido y que tanto se asimila a la práctica psicoanalítica.

Freud sigue el método de Morelli a la hora de describir algunos detalles que habían pasado desapercibidos a los historiadores del arte que él había mencionado. Así se detiene en la posición de la mano derecha o en el desarrollo de la barba. A través de este análisis minucioso Freud se pregunta a qué se debe esta disposición del Moisés.

De nuevo, encontramos un cuestionamiento histórico-artístico en la siguiente afirmación: “si hubieron de ser, realmente, razones de línea y espacio las que movieron al artista a llevar hacia la derecha la masa fluyente de la barba de la figura que mira hacia la izquierda, ¿no parece, acaso, la presión de un único dedo un medio singularmente inadecuado para lograr tal efecto?”³²⁵ Continúa la duda: “Pero quizá estos pequeños detalles no significan nada en el fondo, y estamos fatigando nuestro pensamiento con cosas que al artista le eran indiferentes.”³²⁶ Más adelante, retoma este cuestionamiento cuando se centra en el detalle de las tablas de la ley: “...las tablas de la Ley aparecen cabeza abajo, lo cual es ciertamente una singular disposición de tan sagrados objetos. Aparecen cabeza abajo y casi balanceadas sobre una punta. ¿Qué factor formal puede contribuir a esta disposición? ¿O también este detalle hubo de ser

³²⁴ *Ibid*, p. 1883.

³²⁵ *Ibid*, p. 1884.

³²⁶ *Ibidem*.

indiferente para el artista?”³²⁷ La crítica de Freud en este caso es clara: los detalles no responden sólo a cuestionamientos formales, sino que tienen un peso fundamental a la hora de interpretar la obra. Además, considera que ningún detalle, por pequeño que sea, pudo pasar desapercibido para el artista. Todo debía estar pensado, y tener una explicación en la idea original del autor. Es decir, si Miguel Ángel coloca las tablas de la Ley en una posición determinada, no es en pos del equilibrio formal, sino que tiene un sentido en la acción que está desarrollando el *Moisés*. De nuevo, la crítica al formalismo es evidente. Debemos tener en cuenta que la crítica al formalismo estaba presente en los debates histórico-artísticos, especialmente a partir de los años veinte cuando Erwin Panofsky publica alguna de sus obras fundamentales como *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte* (1924) o *La perspectiva como forma simbólica* (1927)³²⁸.

Como dijimos más arriba, una tensión entre su interpretación y las versiones canónicas de la historia del arte recorren el texto freudiano. Debemos recordar que Freud, como uno de los padres de la Modernidad, llevaba incorporada la crítica a los grandes relatos. De hecho, lo que aquí se nos presenta es la crisis de la Modernidad, la crisis de los grandes relatos, y uno de esos relatos es el de la historia del arte. La explicación de la obra de arte desde las conceptualizaciones y abstracciones propias de la historia del arte no eran válidas para Freud ya que no resolvían lo que para él era fundamental: la razón por la que una obra de arte podía producirnos un efecto determinado.³²⁹

Otro momento en el que Freud vacila entre el análisis de la postura y la acción que está realizando Moisés y un análisis de tipo histórico-artístico en relación con otras obras de Miguel Ángel se da cuando se centra en el análisis del pie izquierdo que se muestra alzado. Dice Freud: “no permite apenas otra interpretación que la de una

³²⁷ *Ibid*, p. 1885.

³²⁸ PANOFSKY, E. (1924): *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid, Cátedra, 1984.

PANOFSKY, E. (1927): *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets, 1999.

³²⁹ LYOTARD, J.-F.: *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra, 1989.

disposición a levantarse.”³³⁰ Sin embargo, la duda aparece cuando comprueba que este gesto es característico de la escultura de Miguel Ángel, ya que la postura del pie izquierdo de Giuliano en la Capilla de los Médicis de San Lorenzo, en Florencia, que aparece serenamente sentado, es la misma.

Sin embargo, Freud no se detiene ante esas dudas, y sigue manteniendo sus hipótesis para el desarrollo de sus ideas, que le llevan a concluir que lo que se representa en el Moisés es “el residuo de un movimiento ya ejecutado. Poseído de cólera, quiso alzarse y tomar venganza, olvidando las tablas; pero ha dominado la tentación y permanece sentado, domada su furia y traspasado de dolor, al que se mezcla el desprecio.”³³¹ Según la interpretación freudiana, Miguel Ángel mostró a un Moisés superior al histórico o tradicional, aquel que vence sus propias pasiones en beneficio de la misión a la que se ha consagrado.

Como conclusión, Freud cierra su texto con los cuestionamientos que han ido recorriendo el mismo. Cuestiona su propio método: darle importancia a detalles que pueden ser insignificantes, que el artista colocara de forma indiferente o por cuestiones formales, sin que tuviese más complicación su interpretación. Sin embargo, no cree que esto sea fruto de la ingenuidad del artista, sino más bien que en este ejemplo Miguel Ángel, acostumbrado a llegar al límite de lo que el arte puede expresar, “no consiguiera plenamente su intención, si esta fue la de dejar adivinar la tempestad de una violenta agitación por las señales que después de su curso hubo de dejar en la calma.”³³²

Como se ha comentado más arriba, en 1927 Freud revisó su texto y añadió una adenda al mismo, en el que comentaba cómo su tesis sobre la acción representada en el *Moisés* de Miguel Ángel se vería confirmada tras la lectura de un artículo de H. P.

³³⁰ Freud, “El ‘Moisés’ de Miguel Ángel”, *Obras completas, op. cit.*, p. 1881, y nota al pie 1296.

³³¹ *Ibid*, p. 1887.

³³² *Ibid*, p. 1891.

Mitchell aparecido en el *Burlington Magazine*. En dicho artículo, su autor analiza dos bronce del siglo XII atribuidos a Nicolás de Verdún, uno de los cuales representa a Moisés. Según la interpretación de Freud, este Moisés representa el momento antes de la furia, mientras que el de Miguel Ángel muestra la calma posterior.

Freud considera que este artículo valida su propia tesis. Parecería como si las dudas que mostró Freud a lo largo de su texto, y a las que nos hemos ido refiriendo en su análisis, solo hubiesen sido despejadas con la lectura de este artículo. Así consideramos lógico que el anonimato de la publicación de 1913, tras el que se escondía un Freud con muchas dudas respecto a su interpretación, diera paso a la nueva edición en la que aparece su nombre tras la aclaración de esas dudas.

Freud concluye de la siguiente forma su artículo: “De este modo se cierra el camino de una interpretación como la nuestra, que utiliza ciertos detalles insignificantes para llegar a una sorprendente interpretación de toda la figura y de sus propósitos.”³³³

Para Peter Gay, la interpretación que Freud hizo de Miguel Ángel fue una interpretación de sí mismo:

El punto cardinal de este ejercicio de detección en el ámbito de la historia del arte, pues, consistía en enseñarse a sí mismo la virtud de imitar al estadista auto controlado de Miguel Ángel, y no al líder impulsivo de cuyo temperamento fogoso el Éxodo proporciona una prueba tan elocuente. Sólo una interpretación biográfica de este tipo puede explicar las visitas cotidianas de Freud para ver la estatua, sus mediciones minuciosas, sus dibujos detallados, su lectura cuidadosa de monografías, todo ello un tanto desproporcionado en vista de los resultados, que en

³³³ *Ibid*, p. 1890.

*el mejor de los casos no iban a consistir más que en una nota a pie de página en la interpretación psicoanalítica del arte. Pero no fue solamente Freud el político, en busca de autodisciplina, el que dedicó todas esas horas al Moisés de Miguel Ángel. Fue también Freud, el investigador compulsivo, que no tenía libertad de negarse a las exigencias de un enigma que lo poseía.*³³⁴

I.5.4. Fuentes de Freud para su estudio del *Moisés* de Miguel Ángel

La admiración de Freud por la obra de Miguel Ángel nos lleva a vincularlo con la tradición del movimiento romántico. Fue el Romanticismo como actitud el que llevó a una nueva exaltación de Miguel Ángel. Frente a la actitud analítica del academicismo, frente a su preferencia por el equilibrio, el Romanticismo predica el apasionamiento, el desequilibrio, incluso la exageración. La obra de arte tenía que ser íntimamente, orgánicamente coherente con la persona del artista. Fue así en tiempos románticos cuando se escribieron innumerables biografías de Miguel Ángel. Grandeza de carácter, una inspiración elevada hasta lo sublime, eran cualidades que ahora se admiraban en el artista florentino. El tópico, alimentado por una sobreabundante literatura que tiene sus orígenes en la célebre *terribilità* que le atribuyó Giorgio Vasari en el siglo XVI, llegó hasta el siglo XX, con autores como Romain Rolland o Stefan Zweig.³³⁵

No debemos olvidar que la fama de Miguel Ángel, así como la de Leonardo, es en buena medida efecto de la perduración de una tradición decimonónica. De esta forma, como recuerda Gombrich en el estudio del *Moisés* de Miguel Ángel de Freud, nos hallamos totalmente en la tradición decimonónica de apreciación artística.³³⁶

³³⁴ Gay, *op. cit.*, p. 360.

³³⁵ LLORENS, T.: *Miguel Ángel*. Madrid, Unidad Editorial, 2005, p. 16.

³³⁶ Gombrich, *op. cit.*, p. 20.

A pesar de las numerosas fuentes que Freud menciona en este breve artículo, hay dos autores en los que se basa fundamentalmente: Henry Thode y Giovanni Morelli.

Henry Thode, cuya obra en cuatro volúmenes se conserva en la biblioteca de Freud de Londres con numerosas anotaciones, fue uno de los historiadores del arte más populares de Alemania, conocido por el estilo de su oratoria y el efecto fascinante de la misma. Su principal campo de trabajo fue el arte italiano. Como muchos otros historiadores del arte, concluyó su formación en Viena, estando su enseñanza vinculada a la escuela vienesa de Historia del Arte.³³⁷

Según Venturi, Thode consideraba la nueva manera de concebir la naturaleza, a partir del misticismo de san Francisco, como origen del arte del Renacimiento italiano (*Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, 1885), y el contraste entre la religiosidad cristiana y la forma pagana en Miguel Ángel, como el final del arte renacentista (*Michelangelo und das Ende der Renaissance*, 4 vols., 1902-1912).³³⁸

La cita que hace Freud de otros autores como Anton Springer, Carl Justi, o Eugène Müntz las toma del libro de Thode. Por su parte a Jacob Burckhardt lo leía desde el comienzo de su obra, como demuestra una carta a Fliess del 6 de febrero de 1899 en la que le dice “estoy profundamente metido en la *Historia de la Cultura Griega* de Burckhardt.”³³⁹ De hecho, otra obra de Burckhardt, *La Cultura del Renacimiento en Italia*, fue una fuente fundamental en su estudio sobre Leonardo.

³³⁷ Kultermann, *op. cit.*, p. 185-186.

³³⁸ Venturi, *op. cit.*, p. 259.

³³⁹ Freud, *Cartas a Wilhelm Fliess... op. cit.*, p. 376, carta nº 191.

Otro de los autores en los que se basa Freud para su artículo es Hermann Grimm, autor de la *Vida de Rafael* (1872), que bebió de la gran tradición del Romanticismo, sintiéndose descendiente directo de Goethe. Grimm ocupó la cátedra de Historia del Arte en Berlín desde 1872 hasta su muerte en 1901. Para él sólo unos pocos artistas podían mantenerse al nivel de los verdaderamente grandes de la Literatura, de Homero, Dante, Shakespeare y Goethe. Se quedaba exclusivamente con Rafael y Miguel Ángel. Para Grimm los acontecimientos determinaban a los artistas como individuos, y, en consecuencia, se ocupó fundamentalmente de la biografía.³⁴⁰ Precisamente, Venturi considera que tanto a Grimm como a Carl Justi, importantes autores alemanes de monografías artísticas a los que Freud consultó asiduamente, se les puede agrupar bajo la tendencia de los historiadores de la cultura. Grimm, en su biografía de Miguel Ángel (*Leben Michelangelos*, 2 vols., 1860, conservada en la biblioteca de Freud de Londres) y en la de Rafael (1872), desarrolló su entusiasmo poético hasta producir una especie de mitología de las dos grandes personalidades citadas, no presente en la obra de dichos artistas.³⁴¹

En cuanto a su método de trabajo basado en la observación directa de la obra de arte, Freud nos lo describe en una carta enviada a Weiss:

*En 1913, a lo largo de tres solitarias semanas de septiembre, permanecí diariamente de pie ante la estatua [de Moisés], en la iglesia, estudiándola, midiéndola, dibujándola, hasta que llegué a comprender lo que sólo me atrevía a expresar anónimamente en el artículo.*³⁴²

Además, Freud le concedía una gran importancia a los pequeños detalles de la obra como demuestra la carta que le envía a finales de diciembre de 1912 a Ernest Jones, agradeciéndole su ayuda, y pidiéndole un favor: “Si es que puedo molestarlo

³⁴⁰ Kultermann, *op. cit.*, p. 174-176.

³⁴¹ Venturi, *op. cit.*, p. 259.

³⁴² Carta de Freud a Weiss del 12 de abril de 1933, citada por Gay, *op. cit.*, p. 358.

pidiéndole algo más –esto es más que imprudente- permítame decir que deseo una reproducción, aunque sea dibujada, del notable contorno inferior de las Tablas, que es más o menos así, según unos apuntes que tomé”. Jones, que sabía de la importancia de los detalles, respondió a su petición.³⁴³ Dicha petición se la realizó Freud a Jones tras visitar la Academia de Artes Plásticas de Viena para ver la reproducción del *Moisés*, ya que le interesaba observar de cerca el detalle de las tablas de la ley. Insatisfecho por la mala reproducción de este detalle le pidió a Jones que le hiciese un dibujo de las mismas durante su estancia en Roma.

Este análisis minucioso de la obra de arte se relaciona con los principios que la escuela vienesa de Historia del arte había venido reivindicando, y que Freud, lector de mucho de sus autores, conocía. Entre esos principios se encontraba precisamente el contacto directo con los originales, como el propio Freud había realizado visitando cada día la escultura de Miguel Ángel. De hecho, las lecciones y los seminarios de Rudolf von Eitelberger, considerado por Schlosser como el abuelo de la escuela de Viena, siempre estaban unidos a la observación directa de los objetos en las colecciones y museos. Otros miembros destacados de la escuela de Viena como Moritz Thausing o Franz Wickhoff siguieron posteriormente esta tradición y Julius von Schlosser la continuó hasta la fase final de la escuela de Viena.³⁴⁴

Pero precisamente esa minuciosidad en el análisis de la obra de arte, esa atención a los detalles que en principio pueden pasar desapercibidos, tienen en Freud y en los miembros de la escuela vienesa de la Historia del arte un maestro en común: Giovanni Morelli.

Veamos las palabras que le dedica Freud a Morelli en su artículo del *Moisés* de Miguel Ángel para comprender la relación entre ambos:

³⁴³ Carta de Freud a Jones del 26 de diciembre de 1912, citada por Gay, *op. cit.*, p. 359.

³⁴⁴ Kultermann, *op. cit.*, p. 214-216.

A mi juicio, su procedimiento muestra grandes afinidades con el psicoanálisis. También el psicoanálisis acostumbra deducir de rasgos poco estimados o inobservados, del residuo – el refuse de la observación-, cosas secretas o encubiertas.³⁴⁵

Este fragmento sitúa a Morelli en un lugar especial en la historia del psicoanálisis. Se trata de una vinculación documentada, no de una mera conjetura como en el caso de muchas de las alegaciones de “antecedentes” o “precursores” de Freud; además, como ya hemos dicho, Freud conoció los escritos de Morelli en fase “preanalítica”.³⁴⁶

Sin embargo, este ensayo no constituye la primera vez que Freud se basa en Morelli para realizar un estudio histórico-artístico. Todos los nombres de artistas que cita en *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901) están sacados de la obra de Morelli, *Della pittura italiana. Studii storico-critici*, publicada en 1897, y que se conserva en la biblioteca de Freud de Londres. Una nota en la portada registra la fecha de su compra: Milán 14 de septiembre. Freud compró este libro probablemente en 1898, durante su única visita a Milán.

Como decíamos más arriba, Morelli influyó no sólo a Freud sino a toda la Historia del Arte del siglo XIX, aunque sólo se haya reconocido en contadísimas ocasiones. En un principio se presentó bajo el pseudónimo de Iwan Lermolieff, fingiendo que sus libros eran traducidos del ruso al alemán por un tal doctor Johannes Schwarze. Pero Morelli no era ni ruso, como simulaba, ni italiano, como su nombre podría hacer creer. Nació en Verona en el seno de una familia de hugonotes del sur de

³⁴⁵ Freud, “El ‘Moisés’ de Miguel Ángel”, *Obras completas, op. cit.*, p. 1883.

³⁴⁶ GINZBURG, C.: “Morelli, Freud y Sherlock Holmes: indicios y método científico”, en ECO, U. y SEBEOK, A. (eds.): *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*. Barcelona, Luman, 1989. Carlo Ginzburg explica la analogía entre Freud, Morelli y Conan Doyle (autor de Sherlock Holmes) por el origen médico de los tres.

Francia, que se habían marchado a Italia. Durante su estancia en París se encontró con el gran experto en arte Otto Mündler, que le influyó decisivamente.³⁴⁷

El método de Morelli partió de una observación: los pintores del siglo XV, tan atentos a la variación del modelo, repetían la forma de las manos y las orejas, y Morelli generalizó dicha observación hasta convertirla en norma. Su conclusión fue que las obras en que las manos y las orejas están dibujadas de la misma manera son del mismo autor. Según Morelli, los detalles marginales resultaban reveladores porque en ellos la subordinación del artista a las tradiciones culturales desaparecía y daba paso a una manifestación puramente individual, por lo que los detalles se repetían de modo “casi inconsciente, por la fuerza de la costumbre”. Como dice Carlo Ginzburg, más que la mención del inconsciente –no excepcional en aquella época- lo que sorprende es la manera en que se vincula el núcleo más íntimo de la individualidad del artista con elementos sustraídos al control de la conciencia.³⁴⁸ La importancia de su método residía en que sirvió para diferenciar la obra de un maestro de la de sus discípulos e imitadores, punto éste en el que fracasaban la mayoría de los demás historiadores del arte de su tiempo. De esta forma realizó algunos hallazgos famosos como la atribución a Giorgione de su *Venus* de Dresde, considerada hasta entonces como copia de Sassoferato, o la reconstrucción de las obras juveniles de Correggio.³⁴⁹

Morelli participó en la fundación de un método histórico-artístico que ha seguido siendo fundamental en la valoración científica del Arte. Continuó la tradición de Rumohr e influyó en la Historia del Arte de la escuela de Viena, en el análisis formal y en la investigación americana.³⁵⁰

³⁴⁷ Kultermann, *op. cit.*, p. 151.

³⁴⁸ Ginzburg, *op. cit.*, p. 123.

³⁴⁹ Venturi, *op. cit.*, p. 268.

³⁵⁰ Kultermann, *op. cit.*, p. 155.

Moritz Thausing por su parte escribió sobre el método de Morelli e hizo referencia a sus alumnos sobre dicho modelo, mientras que Franz Wickhoff no sólo se sirvió de su modelo introduciéndolo en la disciplina de la Historia del Arte, sino que también renovó la enseñanza a partir del mismo. Aunque Morelli nunca consideró a Wickhoff exento de crítica, éste era el historiador del arte que se encontraba más cercano a él. Además, Wickhoff fue su gran defensor en Alemania donde se le atacó por parte de los especialistas de museo a los que Morelli, en cierto modo, ponía en evidencia a través de su método. Max Dvorák siguió la tradición de Wickhoff y utilizó su método con gran maestría en su obra *El enigma del arte de los hermanos Van Eyck* (1904).³⁵¹

Ya en la década de los años sesenta Edgar Wind ha sido el responsable del renovado interés por la obra de Morelli en la Historia del Arte. Precisamente, los comentarios de Wind sobre Morelli han hecho que algunos eruditos (Hauser, 1958; Spector, 1969, Damisch 1970 y 1977, y Wollheim 1973) fijasen su atención en el pasaje olvidado del ensayo de Freud sobre el *Moisés* de Miguel Ángel, en el que cita a Morelli.³⁵²

Como apunta Laurie Schneider Adams, el ensayo de Freud sobre el *Moisés* de Miguel Ángel no ha provocado tanta controversia como el de Leonardo. Ningún Meyer Schapiro ni su equivalente se ha alzado con indignación, desde las filas de la historia del arte, para destruir el *Moisés* de Freud. Desde 1914, han aparecido numerosos estudios psicológicos sobre este ensayo (por ejemplo, los de R. y E. Sterba, Jerome Oremland, Ildiko Mohacsy, Robert Liebert y Leo Steinberg).³⁵³

³⁵¹ *Ibid*, p. 217-227.

³⁵² Ginzburg, *op. cit.*, p. 120.

³⁵³ SCHNEIDER ADAMS, L.: *Arte y psicoanálisis*. Madrid, Cátedra, 1996, p. 175 y ss. Estos estudios, que se salen del ámbito de la tesis, pueden consultarse en el libro de Schneider Adams.

I.5.5. Breves apuntes sobre la teoría de la *Einfühlung* en el *Moisés* de Freud

El concepto de *Einfühlung* aparece en diversas ocasiones a lo largo de la obra de Freud. Lo hace en textos como *Psicopatología de la vida cotidiana*, *El chiste y su relación con el inconsciente* y *El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen*. En este último, Freud lo menciona al hablar sobre la creación poética: “Lo que éste [el poeta] desea es aproximar a nosotros al protagonista de su relato, facilitando así nuestra “proyección empática” [*Einfühlung*]”³⁵⁴

En el texto sobre el *Moisés* de Miguel Ángel, Freud se refiere a la *Einfühlung* cuando señala que lo que le interesa en una obra de arte no es la forma o el estilo, sino el efecto que la obra provoca en el espectador:

*¡Y cuántas de estas interpretaciones nos dejan completamente fríos, puesto que en nada contribuyen a la explicación del efecto de la obra, sugiriéndonos así que su encanto reposa tan sólo en los pensamientos integrados en el diálogo y en las excelencias del estilo! Y, sin embargo, estas mismas tentativas de interpretación, ¿no demuestran, acaso, que se siente una necesidad de hallar otra fuente distinta de aquel efecto?*³⁵⁵

No es casual que una de las obras en las que Freud introduce el concepto de *Einfühlung* sea el chiste y su relación con el inconsciente, ya que en ella Freud tiene en cuenta la obra de filósofo Theodor Lipps, al que cita en más de veinte ocasiones.³⁵⁶

³⁵⁴ Freud, “El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen”, *Obras completas, op. cit.*, p. 1307.

³⁵⁵ Freud, “El Moisés de Miguel Ángel”, *Obras completas, op. cit.*, p. 1877.

³⁵⁶ Para un análisis del concepto de empatía, partiendo de Theodor Lipps y Edmund Husserl véase STEIN, E.: *Sobre el problema de la empatía*. Madrid, Trotta, 2003. Para comprender el concepto de la *Einfühlung* en la teoría freudiana véase PIGMAN, G. W.: “Freud and the history of empathy”, *International Journal of Psychoanalysis*, 1975, Abril 76, pp. 237-256.

Para algunos autores, la teoría de la *Einfühlung* es la base del psicoanálisis del arte. Nace del cruce entre los inicios del formalismo (teoría de la pura visibilidad) y la estética experimental con cierto enfoque psicológico. Desde esta teoría, la obra sólo es comprensible mediante la participación afectiva del espectador. No les interesa la forma, el tema, el motivo, sino el artista y su vida espiritual. Se trata de una concepción del arte como expresión, que les vincula directamente con movimientos artísticos contemporáneos como el expresionismo alemán, el *Art Nouveau* y el Modernismo.

La frase “sich einfühlen” ya fue usada por Herder en el siglo XVIII. El primer autor que elaboró el concepto de la *Einfühlung* fue el filósofo alemán Robert Vischer (1847-1933), aunque el término fue difundido por Theodor Lipps, filósofo admirado por Freud. Lipps comprende la *Einfühlung* como unión entre el sujeto y el objeto artístico³⁵⁷. Además, influyó a través de la psicología de la *Einfühlung* en otros autores como Wölfflin, que lo aplicó a su interpretación psicológica del cambio de los estilos³⁵⁸.

Por su parte, el filósofo alemán Robert Vischer hizo un concienzudo análisis del ver y del mirar y concibió la idea de *Einfühlung* (cuyo término más cercano en castellano sería “empatía”) e incluso toda una escala de conceptos de percepción, como los de contacto, compenetración y unión.³⁵⁹

Frente a la estética de la empatía representada a comienzos de siglo por Theodor Lipps, otro autor como Wilhelm Worringer (*Abstraktion und Einfühlung*, 1908) eleva la “abstracción” a principio de arte verdadero³⁶⁰. Worringer intentó adecuar la

³⁵⁷ MORGAGE SALGADO, M.: “Del valor estético de la empatía al negocio inteligente de las emociones: la psicología estética de Theodor Lipps a las puertas del tercer milenio”, *Revista de historia de la psicología*, 2000, vol. 21, nº 2-3, pp. 359-372.

³⁵⁸ Kultermann, *op. cit.*, p. 242.

³⁵⁹ *Ibid*, p. 206.

³⁶⁰ FELLMANN, F.: *Fenomenología y Expresionismo*. Barcelona, Alfa, 1984, p. 54.

teoría de la *Einfühlung* con el concepto de *Kunstwollen* de Riegl.³⁶¹ Según Fernando Marías para Worringer, “el contenido de la obra de arte estaba, más que en el tema, en el mismo artista y su vida espiritual; la obra de arte sería la expresión de los símbolos del sentimiento espiritual de su creador a través de formas empáticas, fuerzas motrices y expresiones de la objetivación de una *Weltanschauung* y un *Volkgeist*.”³⁶²

Hoy en día el concepto de *Einfühlung* está bastante alejado de los presupuestos freudianos, y más próximos a la teoría de la *Gestalt* y las distintas psicologías del yo.

³⁶¹ Kultermann, *op. cit.*, p. 274.

³⁶² MARÍAS, F.: *Teoría del arte II*. Madrid, Historia 16, 1996, p. 94.

I.6. El concepto de artista en Freud: Conferencias de introducción al psicoanálisis (1915-1917)

Las *Conferencias de introducción al Psicoanálisis* fueron dictadas por Freud en dos semestres invernales sucesivos (el año académico de la Universidad de Viena se dividía en dos partes: un semestre de invierno –de octubre a marzo- y otro de verano – de abril a julio) durante la Primera Guerra Mundial: 1915-1916 y 1916-1917.³⁶³

Estas *Conferencias de introducción al psicoanálisis* pueden considerarse con justicia como un inventario de los puntos de vista de Freud y de la posición del psicoanálisis en la época de la Primera Guerra Mundial. De hecho, el estallido de la guerra provocó una disminución del trabajo clínico de Freud y le facilitó la preparación de las Conferencias.³⁶⁴

En este intento de introducir a un público profano al psicoanálisis, Freud recurrió a numerosos ejemplos artísticos, retomando su definición del origen de la cultura como resultado de la coerción de las pulsiones (lección I), ejemplos de lapsus con referencias artísticas como la *Venus de Milo* (lección II), o el palacio Bisenzi de Orvieto (lección IV), la interpretación del *Macbeth* de Shakespeare (lección V), las continuas referencias a Egipto (lección X), la obra de Arnold Böcklin³⁶⁵ (lección XI), un cuadro de Brueghel o la obra de Gustav Flaubert (lección XX). La mayoría de estos ejemplos le sirvieron a Freud para explicar detalles de la teoría psicoanalítica a personas que no tenían conocimientos de las mismas. Así para explicar el mecanismo

³⁶³ Introducción de James Strachey a las Conferencias de introducción al psicoanálisis. FREUD, S.: “Conferencias de introducción al psicoanálisis (Partes I y II)”, *Obras Completas*, Volumen 15 (1915-1916), ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey, traducción de José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 2003, p. 5. Para el análisis de las Conferencias de introducción al Psicoanálisis seguiremos la traducción de Etcheverry, publicada por Amorrortu, al considerarla más apropiada en sus términos.

³⁶⁴ *Ibid*, p. 7.

³⁶⁵ Freud se refiere en varias ocasiones a este pintor simbolista suizo (1827-1901) que tanto influyó en artistas surrealistas como Max Ernst, Salvador Dalí o Giorgio de Chirico. De Chirico descubrió la pintura de Böcklin durante su estancia en Munich entre 1906 y 1909. GARCÍA DE CARPI, L. *Las claves del arte surrealista*. Barcelona, Planeta, 1990, p. 26.

de los sueños tomó la relación entre la fachada de una iglesia italiana y su estructura y planta:

Aun aquellas veces en que presenta [el sueño manifiesto] una apariencia significativa sabemos que ésta debe su origen a la deformación y que su relación orgánica con el contenido interno del sueño puede ser tan escasa como la existente entre la fachada de una iglesia italiana y su estructura y planta. Sin embargo, hay sueños en los que, reproduciendo esta fachada, sin deformarlo o deformándolo apenas, un elemento constitutivo importante de las ideas latentes llega a poseer por sí misma un sentido.³⁶⁶

Sin embargo, consideramos que el fragmento más importante de esta conferencia para el tema que tratamos en nuestra tesis es la definición del artista que hace Freud. A partir de ella, estableceremos el enlace entre este primer capítulo y el segundo y tercero de la tesis. Esta definición es la que iluminó en cierto modo nuestras dudas sobre la relación entre Freud y las Vanguardias Históricas. Su concepción del arte y del artista, que hemos definido en esta primera parte y que concluimos con esta cita, serán determinantes para definir su concepto de sublimación y nos dará las claves de la razón por la que Freud no veía con buenos ojos ciertas prácticas artísticas de las vanguardias. Esa es la línea que recorre nuestra tesis. Analicemos la descripción del artista según Freud.

La cita se encuentra en la Conferencia XXIII, *Vías de formación de síntomas o Los caminos de la formación de síntoma*, dependiendo de la traducción. Antes de finalizar la conferencia Freud considera oportuno dedicarle unas palabras a la fantasía, considerando que hay “un camino de regreso de la fantasía a la realidad, y es el arte.”

³⁶⁶ FREUD, S.: “Lecciones introductorias al psicoanálisis. Parte II: Los Sueños. XI. La elaboración onírica”, *Obras Completas, op. cit.*, tomo II, p. 2232.

La cita es algo extensa, pero bastante rica, con lo cual hemos decidido analizarla completa aunque de forma fragmentada. Esta es su definición de artista:

[El artista] querría conseguir honores, riqueza, fama y el amor de las mujeres, pero le faltan los medios para alcanzar estas satisfacciones. Por eso, como cualquier otro insatisfecho, se extraña de la realidad y trasfiere todo su interés, también su libido, a las formaciones de deseo de su vida fantaseada, desde las cuales se abre un camino que puede llevar a la neurosis (...) Es probable que su constitución [del artista] incluya una vigorosa facultad para la sublimación y una cierta flojera de las represiones decisivas para el conflicto.³⁶⁷

En este primer fragmento, Freud retoma el funcionamiento de la fantasía en cualquier neurótico, añadiendo en el caso del artista una mayor capacidad de sublimación y una menor represión. Nos llama la atención esa visión del artista como aquel que persigue honores, riqueza, fama y el amor de las mujeres. Si bien no dudamos que esos objetivos los pueden perseguir muchos y diversos artistas, consideramos que hay un choque con el perfil del artista de vanguardia. No tanto en el amor por las mujeres, como por los honores, la riqueza y la fama. Desde la creación en 1863 por parte de Napoleón III del *Salon des Refusés* (Salón de los Rechazados) en París, se inicia una fragmentación entre el artista y su obra y la recepción del público, la crítica y la política cultural del Estado. Muchos de estos artistas, entre los que podemos incluir algunos asumidos hoy en día por la historiografía oficial como Manet y su *Desayuno sobre la hierba*, eran ridiculizados por los críticos y el público. Lo mismo ocurrió con los impresionistas, en el último tercio del siglo XIX, así como con los *fauvistas* en la *cage central* del Salón de Otoño de 1905, la creación por parte de los cubistas del Salón de los Independientes de 1911 (comisariado por los propios artistas, sin comité oficial), o la *Armory Show* de Nueva York (Exposición internacional de Arte

³⁶⁷ Freud, "Conferencias de introducción al psicoanálisis", *Obras completas, op. cit.*, Edición de Amorrotu, pp. 342-343.

Moderno) de 1913.³⁶⁸ Si bien estas exposiciones eran acogidas por unos pocos con entusiasmo, la mayoría del público y la prensa reaccionaban a ellas con irritación. De esta forma, los artistas de la vanguardia, contemporáneos al Freud que dicta esta conferencia en 1916, están en una posición social bastante compleja y que difícilmente se puede relacionar con los honores, la fama y la riqueza, si bien, muchos de ellos lo alcanzarán con el paso de los años.

Pero continuemos con el párrafo que le dedica Freud al artista y su particular relación con las fantasías:

Ahora bien, he aquí el modo en que el artista encuentra el camino de regreso a la realidad (...) se las ingenia, en primer lugar, para elaborar sus sueños diurnos de tal modo que pierdan lo que tienen de excesivamente personal y de chocante para los extraños, y para que estos puedan gozarlos también. Además, sabe atenuarlos hasta el punto en que no dejen traslucir fácilmente su proveniencia de las fuentes prohibidas. Por otro lado, posee la enigmática facultad de dar forma a un material determinado hasta que se convierta en copia fiel de la representación de su fantasía y, después, sabe anudar a esta figuración de su fantasía inconsciente una ganancia de placer tan grande que en virtud de ella las represiones son doblegadas y canceladas, al menos temporariamente.

Freud continúa en este párrafo siguiendo el camino trazado por la fantasía, y el modo en que el artista la utiliza en su obra. Nos llama la atención “el punto en que no dejen traslucir fácilmente su proveniencia de las fuentes prohibidas” citado por Freud. Cuando los surrealistas se entusiasman con la obra de Freud precisamente lo que pretende es usar las técnicas psicoanalíticas, mejor o peor entendidas, para hacer hablar al inconsciente. Las obras de temas explícitamente sexuales y vinculados con su

³⁶⁸ Véase CALVO SERRALLER, F.: *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Barcelona, Tusquets, 1993. BOLAÑOS, M. (ed.): *La memoria del mundo. Cien años de museología 1900-2000*. Gijón, Trea, 2002.

historia personal de Salvador Dalí, difícilmente entrarían en esa definición de la fantasía velada a la que se refiere Freud, como tampoco lo harían otros ejemplos de escritura automática.

Y terminamos con el último fragmento de la definición:

Y si puede obtener todo eso, posibilita que los otros extraigan a su vez consuelo y alivio de las fuentes de placer de su propio inconsciente, que se les habían hecho inaccesibles; así obtiene su agradecimiento y su admiración, y entonces alcanza por su fantasía lo que antes lograba sólo en ella: honor, poder y el amor de las mujeres.

En este último fragmento, Freud da el salto al público. La elaboración de la fantasía por parte del artista revertiría en el público, ya que haría funcionar la fantasía del mismo y le aportaría fuentes de placer. De ahí que, según Freud, la diferencia del artista y el neurótico sea que el primero alcanza *por* su fantasía lo que el segundo alcanza sólo *en* ella: honor, poder y el amor de las mujeres. Consideramos que Freud, cuando habla de la fantasía del artista y de cómo revierte ésta en lo social, parte de una concepción del arte basado en los conceptos de mimesis y catarsis aristotélicos. Así explica la función de la tragedia. Para Freud es importante que el espectador se pueda identificar con el drama de la misma. En esos personajes y en todo lo que a ellos les sucede se identificaría el espectador y podría sublimar los sentimientos que allí se describen. Freud está siguiendo la función de la catarsis aristotélica: el espectador se identifica con lo que ve. La concepción aristotélica del arte considera a éste como suplantador de la realidad y aparato de persuasión. En la *Poética*, Aristóteles define su concepto de verosimilitud en base a la tragedia, y considera fundamental el papel del espectador. La obra se realiza para provocar un efecto, que se produce porque el espectador está en la cabeza del artista en el momento de la creación, para poder construir todo un entramado de trampas, un tratado de engaño, y que el espectador

no se dé cuenta. De esta forma, la tragedia se representa en base a la verosimilitud y la mimesis, necesarias para que sea posible la catarsis³⁶⁹.

Una vez más nos preguntamos, ¿cómo casa esta teoría del arte freudiana, fundamentada en los principios aristotélicos de la catarsis, con las experiencias del arte de vanguardia? Hemos llegado al núcleo que se plantea en esta tesis. En este primer capítulo hemos visto y analizado cómo la tradición artística de Freud tiene como origen el Romanticismo y una visión del arte concreta y definida por los valores de expresión del artista, de identificación del público y su función social. Frente a estos principios se rebelarán muchos de los artistas de la vanguardia, que crearán un arte en el que se dificulta la catarsis, en el que no es posible la identificación ya que la obra en muchos casos ni siquiera será figurativa, y en el que se romperá la función social con ese acto inaugural que será *La fuente* de Duchamp de 1917, el mismo año en el que Freud termina sus conferencias de introducción. Los artistas de la vanguardia están atacando ese principio de identificación aristotélica por diversas cuestiones: experimentación formal, subversión social, etc. El arte, en palabras de Ortega y Gasset, se ha deshumanizado. En 1927 Freud volvió de nuevo sobre esta idea en *El porvenir de una ilusión*: "...las creaciones del arte intensifican los sentimientos de identificación, de los que tanto precisa todo sector civilizado, ofreciendo ocasiones de experimentar colectivamente sensaciones elevadas."³⁷⁰

Sin embargo, este análisis, que traza puentes entre la posición freudiana del arte y las prácticas de las Vanguardias Históricas contemporáneas al mismo, necesita todavía un giro más amplio para llegar a su destino. Consideramos que la

³⁶⁹ No entraremos en las distintas interpretaciones que se le han dado al concepto de catarsis. Simplemente apuntaremos que los historiadores se dividen, a *grosso modo*, en dos líneas interpretativas: la primera es aquella que entiende la catarsis como la purificación hasta la desaparición de los sentimientos innobles, es decir, serían sublimados; mientras que la otra interpretación, la fisiológica o médica, entiende la tragedia como fin liberador. El espectador se desprende del exceso emotivo que le perturba. En resumen, la primera línea interpretativa estaría del lado de la sublimación de los sentimientos y su perfeccionamiento, mientras que la segunda estaría del lado de la descarga y la liberación de los mismos. Véase ARISTÓTELES: *Poética*, edición de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 2010.

³⁷⁰ FREUD, S.: "El porvenir de una ilusión", *Obras Completas, op. cit.*, tomo III, p. 2967.

interpretación freudiana del arte está relacionada con aquel concepto más cercano a las cuestiones artísticas: la sublimación. De esta forma, tanto la posición de Freud respecto al arte como su concepto de sublimación (primera y segunda parte de esta tesis), están relacionados e influyéndose mutuamente. Por ello consideramos necesario, antes de enfrentar la posición freudiana del arte con el arte de vanguardia que le era contemporáneo, analizar su concepto de sublimación artística ya que entendemos que no fue una simple reacción burguesa, como lo denominó Breton, lo que llevó a Freud a rechazar a estos artistas. De hecho, nuestra tesis plantea que fue algo más complejo, ya que ese nuevo arte complicaba la definición del concepto de sublimación artística que ya de por sí le fue dificultoso definir a Freud.

Sin embargo, nos estamos adelantando a las conclusiones de la tesis. Continuemos en el segundo capítulo con el análisis del concepto de sublimación freudiano, que nos llevará al tercero y a las conclusiones a las que hemos llegado.

SEGUNDA PARTE:

Sobre el concepto de sublimación en Freud.



Una vez analizadas las referencias artísticas en la obra de Freud con el objetivo de conocer en qué tradición artística y estética fundamenta sus escritos, continuamos con el análisis del concepto de sublimación. Pretendemos demostrar cómo dicho concepto está afectado por esa tradición a la que nos referíamos con anterioridad, especialmente en su definición del artista y la valoración social del arte. Según nuestra tesis, el rechazo de las vanguardias por parte de Freud se debe no sólo al concepto de arte del que parte el vienés sino a la articulación que dicho concepto tiene con el de sublimación artística. En la tercera parte de esta tesis veremos cómo muchos de los principios de la vanguardia chocan con esa visión romántica del arte de la que parte Freud.

Para analizar el concepto de sublimación freudiano, hemos extraído las referencias al mismo a lo largo de la obra de Freud, intentando contextualizarlo dentro de su teoría, y destacando aquellos aspectos que tienen una mayor incidencia en la tesis que aquí se expone. Por ello, nos hemos centrado en la sublimación artística, dejando en un segundo plano aquellas referencias vinculadas a la sublimación en su aspecto más amplio (por ejemplo, la relación que establece Freud entre sublimación y religión en textos como *Tótem y Tabú*, el caso de *El hombre de los lobos*, o *El porvenir de una ilusión*).

De esta forma, una de las preguntas que recorren este segundo capítulo de la tesis es la siguiente: ¿cuáles son las condiciones de la sublimación artística según Freud?

Hemos dedicado unas breves líneas a plantear, aunque sea de forma sucinta, el posicionamiento de Jacques Lacan respecto a la sublimación. Los límites de esta tesis, y la complejidad del texto lacaniano, nos han impedido ofrecer una visión más amplia y contrastar las posiciones freudianas y lacanianas respecto a la sublimación y al hecho artístico. A pesar de ello, hemos seguido la propuesta de Massimo Recalcati en *Las tres estéticas de Lacan* para acercarnos a su posicionamiento estético. Para comprender el posicionamiento estético de Freud nos ha sido de gran ayuda en esta parte, así como en la anterior y en la próxima, el texto de Eugenio Trías *Lo bello y lo siniestro*.

Por último, debemos hacer una aclaración a la traducción. Desde el principio hemos seguido la traducción de las obras completas de Freud realizada por López Ballesteros y publicada por Biblioteca Nueva a instancias de Ortega y Gasset. A pesar de la calidad de la traducción, alabada por el propio Freud, hay algunos términos cuya traducción no es la más correcta: nos referimos en concreto al término *Trieb*, traducido por López Ballesteros, así como por la mayoría de los traductores ingleses, como “instinto”, orientando de este modo el término freudiano hacia cierto ámbito de las teorías biológicas. El propio Freud era consciente de la complejidad del término cuando afirmó: “*Trieb*: una palabra que muchas lenguas modernas nos envidian.”³⁷¹ Para referirse al instinto el propio Freud empleaba otro término, *Instikt*, en su acepción moderna: una conducta preformada, heredada; así se refiere al instinto de los animales. Consideramos, siguiendo las indicaciones de José Luis Etcheverry en la edición de Amorrortu, que la traducción más adecuada es “pulsión”. La diferencia básica de ambos términos sería que si el instinto está del lado de lo congénito y heredado genéticamente, la pulsión lo está de lo dinámico y de la particularidad subjetiva de cada uno.

Sin embargo, debido a que la edición elegida era la de López Ballesteros, se ha mantenido el texto original, con la intención de no complicar excesivamente la lectura. De esta forma, allí donde el lector lea instinto o instintos deberá traducir de forma automática por pulsión o pulsiones.³⁷²

³⁷¹ ¿Pueden los legos ejercer el análisis? (1926), citado por José Luis Etcheverry en FREUD, S.: “Sobre la versión española”, *Obras Completas*, vol. I, capítulo aclaratorio sobre la edición española de José Luis Etcheverry. Buenos Aires, Amorrortu, 2003, p. 24.

³⁷² Para un desarrollo más amplio de este y otros problemas de traducción la introducción de Etcheverry ya citada.

II.1. Breve introducción al concepto de sublimación en Nietzsche

El debate entre Nietzsche y Freud surgió prácticamente a la vez que ambos desarrollaban su teoría. Los especialistas de uno y otro autor han querido demostrar la influencia que el desarrollo teórico de uno tuvo en el otro. Este mismo debate se puede aplicar a conceptos concretos como el de sublimación. Algunos autores consideran que fue Nietzsche y no Freud quien inventó el concepto de sublimación, que tan importante fue posteriormente para su filosofía de madurez.³⁷³ Sin embargo, debemos recordar las palabras de Freud respecto a la supuesta influencia de la filosofía nietzscheana en su elaboración teórica: "A Nietzsche, otro filósofo cuyos presagios y opiniones coinciden con frecuencia, de un modo, sorprendente, con los laboriosos resultados del psicoanálisis, he evitado leerlo durante mucho tiempo, pues más que la prioridad me importaba conservarme libre de toda influencia."³⁷⁴

A nosotros no nos interesa tanto saber quién influyó a quién, sino intentar comprender el posicionamiento de cada uno. Los límites de la tesis nos impiden desarrollar de forma amplia el concepto nietzscheano de sublimación, pero consideramos oportuno realizar al menos algunos apuntes.

Nietzsche toma el término "sublimación" de la química, ya que se designa así a la transformación directa de un sólido en gas, sin pasar por el estado líquido (el ejemplo más común es la naftalina). Así por ejemplo, con "sublimación" Nietzsche expresa la misma metáfora de evaporación del instinto. Por ejemplo dice: la conducta no-egoísta y la contemplación desinteresada, son llamadas "sublimación", en las que el elemento fundamental aparece casi volatilizado y sólo revela su presencia por la observación más fina. Entonces la sublimación se presenta como un proceso ético, esencial, que consiste en ocultar sutilmente los instintos. A partir de este principio toda la crítica de la moralidad radica en un análisis de las tácticas de sublimación cuyo fin es volver a obtener el instinto. Esto equivale a invertir el proceso de sublimación, reobteniendo el

³⁷³ NIETZSCHE, F.: *El origen de la Tragedia*. Estudio introductorio de Carlos García Gual. Madrid, Austral, 2006, pp. 24-25.

³⁷⁴ FREUD, S.: "Autobiografía", *Obras Completas*. Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 2791.

sólido a partir del vapor. Desde este punto de vista, desde *Aurora* hasta *La genealogía de la moral*, Nietzsche no hace más que deshacer los procedimientos de sublimación.³⁷⁵

En su temprana obra *El origen de la tragedia*, que tanto influyó en el *Seminario VI.I La Ética del Psicoanálisis* de Lacan, Nietzsche aborda el concepto de sublimación. El filósofo alemán define la verdad contemplada de un modo que se acerca bastante a la definición que da Lacan de lo real de la Cosa: “Bajo la influencia de la verdad contemplada [por la experiencia dionisiaca], el hombre no percibe ya por todas partes más que lo horrible y absurdo de la existencia.”³⁷⁶ A partir de lo horrible y absurdo manifestado por la contemplación de la verdad Nietzsche define la función del arte:

*... el arte avanza entonces como un dios salvador que trae el bálsamo saludable: él solo tiene el poder de transmutar ese hastío de lo que hay de horrible y absurdo en la existencia, en imágenes que ayudan a soportar la vida. Estas imágenes son lo sublime, en el que el arte doma y sojuzga a lo horrible y lo cómico, con el que el arte nos libra de la repulsión de lo absurdo. El coro de sátiros del ditirambo fue la salvación del arte griego; los accesos de desesperación que acabamos de referir se desvanecieron gracias al mundo intermediario de estos compañeros de Dioniso.*³⁷⁷

En cuanto al arte, lo apolíneo sería la misión sublimadora del dolor de la vida porque es un arte de representación que se realiza a través del ilusionismo, del engaño de las formas. Para ello, Nietzsche pone el ejemplo de la *Transfiguración* de Rafael. Lo apolíneo lo definen unos rasgos que desde los pitagóricos van a ser propios de la categoría de lo bello: la luz, la medida, lo ordenado, la bella apariencia. Mientras que en lo dionisiaco del arte no existe la representación, es una especie de captación de la realidad en toda su plenitud. Respondería a la categoría de lo sublime, aquella que nos

³⁷⁵ VÁZQUEZ ROCCA, A.: “La influencia de Nietzsche sobre Freud”, *Arjé. Revista de Cultura y Ciencias Sociales*, nº 4, 2005. El autor toma esta definición de la obra de Karl Jaspers *Psicopatología general*. Buenos Aires, Beta, 1963, p. 424.

³⁷⁶ Nietzsche, *op. cit.*, p. 81.

³⁷⁷ *Ibid*, p. 82.

pone frente a lo desmesurado, a lo nocturno, a lo caótico.³⁷⁸ De esta forma, Nietzsche da preferencia a lo dionisiaco en el arte, ya que la fuerza desmesurada de lo dionisiaco es el motor de las formas apolíneas. Ahí mismo reside la grandeza del artista, en traducir la fuerza en forma. Es en este punto en el que consideramos que Nietzsche y Freud se acercan en cuanto a la consideración de la función del arte y, por ende, de la sublimación. Esa traducción de la fuerza en forma, podía ser sustituida por la definición clásica de la sublimación en Freud, esto es, el cambio de la meta sexual (la fuerza) por una meta más elevada y de mayor valor social (la forma).³⁷⁹

El origen de la tragedia es la obra en la que Nietzsche le dedica más espacio y es más exhaustivo con la estética. Su interés por la estética se origina al ocuparse del mundo de lo sensible, ya que será un excelente territorio para llevar a cabo la crítica de la tradición platónica. En esta obra distingue entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Lo apolíneo es la medida, el principio de contención, la formalización. Apolo es el dios de las formas bellas y de las artes plásticas, el símbolo de un determinado impulso humano y la figura del principio de individuación; mientras que lo dionisiaco es la fuerza incontrolable que se nos presenta bajo una forma ordenada, el impulso de embriaguez, de exceso, representado por la música. Movimientos artísticos como el expresionismo alemán, el surrealismo o el expresionismo abstracto americano estarían del lado de este dejarse llevar por el caos dionisiaco. No debemos olvidar que la visión que por entonces se tenía del arte griego era el de la belleza ideal que había formulado Winckelmann. A partir de esta obra de Nietzsche no comprenderemos el arte griego ni su cultura si no nos preguntamos qué es lo dionisiaco, siendo el duelo entre Apolo y Dionisio el que marca el *pathos* del espíritu griego.

La lectura de *El mundo como voluntad y representación* de Shopenhauer le descubrió a Nietzsche el poder del arte, en concreto la música, como consuelo: el arte apacigua, sublima, nos salva. Para Shopenhauer la música es el arte por antonomasia,

³⁷⁸ Para una visión más amplia sobre la relación entre lo bello, lo sublime y lo siniestro véase TRIAS, E.: *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Debolsillo, 2006.

³⁷⁹ Carl Jung también se refiere al Nietzsche de *El origen de la Tragedia* en *Tipos psicológicos*. Véase JUNG, C.: *Tipos psicológicos*. Edición española de Andrés Sánchez Pascual, basada en la edición alemana definitiva. Barcelona, Edhasa, 1994. Sobre la metáfora de la literatura como sublimación en Freud y Nietzsche véase HANZA, K.: "Nec docere neque delectare sed sublimare. Sobre la metáfora de la literatura como sublimación en Freud y Nietzsche", *Estudios de filosofía*, nº 28, 2003, pp. 35-54.

el que nos salvará del nihilismo, del absurdo de estar vivos y nos permitirá mantenernos en la ilusión. No debemos olvidar igualmente la influencia de Wagner, al que está dedicado el libro, y cuyo drama operístico encarna en el momento en el que Nietzsche escribe *El origen de la tragedia* lo que él consideraba que era la tragedia griega. Sin embargo, con el tiempo Nietzsche rectificó y consideró que la mezcla de su concepto de los griegos con el fenómeno Wagner ensombrecía el texto, ya que suponía un fenómeno de decadencia más que de ascensión.³⁸⁰

³⁸⁰ FINK, E.: *La filosofía de Nietzsche*. Madrid, Alianza, 1996, p. 19.

II.2. El concepto de sublimación en la obra de Freud

El concepto de sublimación artística es un concepto complejo de definir para el psicoanálisis. Lo fue en su origen para el propio Freud como demuestra el hecho de que éste rompiera su escrito sobre la sublimación que pensaba publicar junto a la *Metapsicología*.³⁸¹ Para Jacques Lacan la dificultad de la teorización de la sublimación reside en la relación que Freud establece entre ésta y la pulsiones (*Triebe*) como tales.³⁸²

Las definiciones clásicas de la sublimación en Freud y Lacan son las siguientes. Para Freud la sublimación es “el cambio de la meta sexual por una meta más elevada y de mayor valor social”. Por su parte, para Lacan la sublimación “supone la elevación del objeto a la dignidad de la Cosa”.³⁸³

No es nuestra intención realizar una definición exhaustiva de dicho concepto, sino más bien centrarnos en aquello que tiene que ver con la sublimación artística. Para ello, haremos un recorrido a lo largo de la obra de Freud.

Freud extrae el término *sublimación*, uno de los de peor comprensión de su léxico, de la química, evocando en su forma alemana, *Sublimierung*, lo sublimado y, contrariamente a lo que se cree, de ningún modo lo sublime.³⁸⁴

No cabe duda de que los tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad de 1905 constituyen, junto con *La interpretación de los sueños* de 1900, la aportación más trascendente de Freud en relación con la invención del inconsciente y del psicoanálisis

³⁸¹ RECALCATI, M.: “La sublimación artística y la cosa”, *Las tres estéticas de Lacan (Psicoanálisis y arte)*. Buenos Aires, Ediciones del Cifrado, 2006, p. 37.

³⁸² LACAN, J.: *Seminario 7: La Ética del Psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 136.

³⁸³ Lacan tiene diversas definiciones de la sublimación. Para su comprensión recomendamos la clasificación que realiza Massimo Recalcati, que divide la estética lacaniana en tres etapas a lo largo de su obra: la estética del vacío (Seminario VII), la estética anamórfica (Seminario XI) y la estética de la letra (Seminario XVIII). Véase Recalcati, *op. cit.*

³⁸⁴ ROBERT, M.: *Acerca de Kafka. Acerca de Freud*. Barcelona, Anagrama, 1980, p. 82. Como señala Robert, el término “sublimación” no es el único que Freud toma prestado de otras disciplinas. La física y la química le han dado *Verdrängung*, represión, que en francés es solamente un término de hidráulica; las finanzas y el comercio, *Übertragung*, transferencias, cuyo empleo en francés está igualmente limitado al vocabulario financiero; la ciencia militar, *Besetzung*, invasión, que en francés representa además de la idea de una ocupación armada, la de una colocación de capitales.

mismo. Su autor realizará algunas modificaciones a modo de adendas a lo largo de 20 años, aunque lo esencial de la teoría sobre la sexualidad estaba ya contenido en la primera edición de 1905.³⁸⁵

Para Jacques Alain Miller, los *Tres ensayos de teoría sexual* de 1905 no serán más que el intento por describir la constitución sexual a partir de la pulsión sexual misma y de las diversas fuentes orgánicas que contribuyen a originarla.³⁸⁶

Nos detenemos en esta obra de Freud porque, como afirma James Strachey, será en este ensayo la primera vez en la que aparezca el término “Sublimación” (*Sublimierung*) en la obra de Freud, concretamente en el primero de los ensayos titulado “Las aberraciones sexuales”:

*La ocultación del cuerpo, exigida por la civilización, mantiene despierta la curiosidad sexual, que tiende a contemplar el objeto por descubrimiento de las partes ocultas, pero que puede derivarse hacia el arte (sublimación) cuando es posible arrancar su interés de los genitales y dirigirlo a la forma física y total. Una detención en este fin sexual intermediario de la contemplación sexualmente acentuada es, en cierto grado, patrimonio de todos los normales y hasta es lo que les da la posibilidad de dirigir cierta cantidad de su libido hacia fines artísticos más elevados.*³⁸⁷

De esta forma comprobamos que el concepto de sublimación aparece en el momento en el que Freud realiza uno de sus ensayos fundamentales, aquel que, junto a la *Interpretación de los sueños*, mayores reediciones tuvo y una mayor difusión alcanzó. Además, como nos recuerda Lucia D’Angelo, es generalizada la opinión, no sólo entre los traductores y/o comentaristas de la obra de Freud, sino también en cualquier lector atento, de que los *Tres ensayos...* es el texto más leído por su propio autor. Sólo la lectura de los diferentes prólogos con los que presentó este texto en las

³⁸⁵ D’ANGELO, L.: *La homosexualidad masculina. Ensayos freudianos sobre la sexualidad*. Madrid, Síntesis, 2004, pp. 17-18.

³⁸⁶ MILLER, J.A. *et al.*: *El saber delirante*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 158.

³⁸⁷ FREUD, S.: “Tres ensayos para una teoría sexual. La sexualidad infantil”, *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, pp. 1184-1185.

múltiples ediciones que se efectuaron en vida de Freud muestra su interés por estos ensayos³⁸⁸.

De esta forma, comprobamos cómo el concepto de sublimación surge durante la teorización de la sexualidad. En esta primera definición, ya encontramos una de las claves del concepto de sublimación freudiano que se irá repitiendo a lo largo de su obra, esto es, la sublimación como una desviación hacia el terreno artístico de aquello que, en principio, tenía una meta sexual. De hecho, Freud en una adenda de 1915 a los *Tres ensayos...* define lo bello desde la perspectiva de la sexualidad, en un juego significativo al que se presta el término alemán *Reiz* que puede interpretarse como “encanto” y “estímulo”.³⁸⁹

Además, en el segundo de los ensayos sobre la teoría de la sexualidad, dedicado a la sexualidad infantil, Freud perfila su definición de la cultura, creada a partir de la coerción de los impulsos sexuales infantiles y en la que hace referencia a la sublimación. Estas son las palabras exactas:

*Los historiadores de la civilización coinciden en aceptar que este proceso, en el que las fuerzas instintivas sexuales son desviadas de sus fines sexuales y orientadas hacia otros distintos –proceso al que se da el nombre de sublimación–, proporciona poderosos elementos para todas las funciones culturales. Por nuestra parte añadiremos que tal proceso interviene igualmente en el desarrollo individual y que sus orígenes se remontan al período de latencia sexual infantil.*³⁹⁰

Freud volverá a esta definición de la cultura en numerosas ocasiones a lo largo de su obra, en escritos como *Tótem y Tabú*, *El porvenir de una ilusión* o *El Malestar en la cultura*, entre otros. Es precisamente en el período de latencia donde parte de los impulsos sexuales infantiles son desviados de su meta original y orientados hacia otros fines.

³⁸⁸ D’Angelo, *op. cit.*, p. 11.

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ Freud, “Tres ensayos para una teoría sexual...”, *op. cit.*, p. 1198.

En la síntesis que le dedica al ensayo sobre la sexualidad, Freud retoma la sublimación como una de las tres vías de elaboración posterior de la sexualidad infantil, junto a la perversión y a la represión. Como dice el propio Freud, en la sublimación se halla “una de las fuentes de la actividad artística, y según que tal sublimación sea completa o incompleta, el análisis del carácter de personas de alta intelectualidad, y en especial de las que poseen aptitudes artísticas, revelará con mayor o menor precisión esta relación mixta entre la capacidad de rendimiento, la perversión y la neurosis.”³⁹¹

A través de estas palabras podemos pensar que Freud ya tenía en mente realizar el análisis de grandes artistas como Leonardo, que le sirvieran de caso clínico para aclarar el proceso de sublimación en relación con la neurosis y la perversión. A pesar de que el ensayo sobre el recuerdo infantil de Leonardo es posterior (1910), en los años en los que redacta y publica los *Tres ensayos sobre la sexualidad* ya se había interesado por la obra del artista de Vinci, como lo demuestran las cartas que envía durante su estancia en París o la correspondencia con Fliess.³⁹²

Como vimos en la primera parte de esta tesis, desde que en 1907 Freud hiciese público su trabajo *El poeta y los sueños diurnos*, donde se ocupaba del proceso de creación afirmando: “Todo niño que juega se conduce como un poeta, creándose un mundo propio”, y definía la obra artística como producto de un modo particular de satisfacción de deseos sexuales insatisfechos que encuentran a través de la sublimación un camino para expresarse; desde entonces, la preocupación del psicoanálisis por la creatividad ha sido constante.³⁹³

En *La moral sexual “cultural” y la nerviosidad moderna* de 1908 Freud critica abiertamente la moral sexual de su época y advierte que la misma es la causa de los males más acuciantes de su época. Podemos observar cómo en este artículo Freud todavía creía que el problema fundamental de las neurosis era la fuerte represión sexual heredada de la época victoriana. Sin embargo, esta idea cambió a partir de 1920 con la publicación de *Más allá del principio del placer*. Consideramos que este matiz es

³⁹¹ Freud, “Tres ensayos para una teoría sexual...”, *op. cit.*, p. 1234.

³⁹² Este aspecto se ha abordado en el primer capítulo de esta tesis.

³⁹³ LÓPEZ MONDÉJAR, L.: *El factor Munchausen. Psicoanálisis y creatividad*. Murcia, CENDEAC, 2009, p. 15.

fundamental ya que muchas de las interpretaciones que se han hecho de la obra de Freud, y en particular desde vanguardias históricas como el Surrealismo, se fundamentan en esa idea original de la liberación de la pulsión sexual como solución de los problemas de la civilización. La obra freudiana dará un giro fundamental a partir de *Más allá del principio del placer* (1920), cuando el concepto de pulsión sea planteado como pulsión de muerte. Según Ernest Jones, este artículo sobre la moral sexual es el prelude de estudios más profundos sobre la naturaleza de la civilización que llegaron a madurar más de veinte años después.³⁹⁴

Freud comienza citando distintas opiniones de neurólogos sobre la influencia de los nuevos tipos de vida en lo que él denomina la nerviosidad moderna. A continuación distingue tres grados de cultura en relación con los instintos sexuales: un primer momento mítico en el que la actividad sexual va libremente más allá de la reproducción; un segundo momento en el que el instinto sexual queda coartado totalmente, menos en la parte puesta al servicio de la reproducción; y un tercer momento (el contemporáneo de Freud) en el que sólo la reproducción legítima es considerada y permitida como fin sexual.

En el desarrollo del texto Freud se refiere al nuevo tipo de vida en la ciudad, lo cual nos remite inevitablemente a su contemporáneo Georg Simmel. Para Simmel, la característica del “urbanitas” es el acrecentamiento de la vida nerviosa, que tiene su origen en el rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones internas y externas. Entre estas, destaca la rápida aglomeración de imágenes cambiantes y la imprevisibilidad del efecto de las mismas sobre el transeúnte. Como defensa frente a estas impresiones, el urbanita reaccionará con la indolencia, la desconfianza, la indiferencia y la aversión³⁹⁵. Nos interesa especialmente la relación que se deduce de estas afirmaciones de Simmel entre el nuevo tipo de vida en la ciudad y la influencia en el arte. Según esta teoría, los estímulos son tantos e imposibles de captar, que se complica la función del arte para Simmel: ordenar la realidad. De esta forma la función del artista se formularía en base a la siguiente pregunta: ¿cómo representar una realidad tan desestructurada?

³⁹⁴ JONES, E.: *Vida y obra de Sigmund Freud*. Barcelona, Anagrama, 2003, p. 348.

³⁹⁵ SIMMEL, G.: “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, *El individuo y la libertad*. Barcelona, Península, 1986, pp. 247-261.

Uno de los primeros escritores que tomó conciencia de la vida del artista en las grandes ciudades fue Charles Baudelaire. En diversos poemas nos muestra la vida en el París del siglo XIX, el París de los grandes cambios, de los cafés y la vida agitada, del humo de los cigarros y las sonrisas fugaces. En los “Cuadros parisinos” de *Las flores del mal* Baudelaire nos habla de la vida en la ciudad, de ese intercambio de impresiones de la que hablaba Simmel, y lo lleva a la poesía y al encuentro-desencuentro amoroso. Nos parece especialmente representativo su poema *A une passante* (A una transeúnte):

La calle atronadora en torno a mí gritaba.
Alta, esbelta, de luto, mayestática pena,
Una mujer pasó, levantando el festón,
Meciendo el dobladillo con mano fastuosa;
Ágil y noble iba, con sus piernas de estatua.
Crispado como un loco, yo bebía en sus ojos,
Firmamento morado que gesta un huracán,
El dulzor que fascina y el deleite que mata.
Un rayo... ¡luego la noche! – Fugitiva belleza
Cuya mirada me ha hecho súbitamente renacer,
¿No te veré de nuevo más que en la eternidad?
¡En otra parte, lejos, ya tarde! ¡Nunca, acaso!,
Pues no sé adónde huyes e ignoras dónde voy,
¡tú a quien hubiese amado, tú que ya lo sabías!³⁹⁶

El poema narra un encuentro fugaz con una mujer, una bella desconocida a la que el poeta no volverá a ver nunca más. De ahí la importancia que tiene la expresión “fugitiva belleza”, que nos habla de la transitoriedad, indisociable de las grandes

³⁹⁶ BAUDELAIRE, C.: *Obra poética completa*. Texto bilingüe. Edición de Enrique López Castellón. Madrid, Akal, 2003, p. 215.

ciudades, del encuentro en la multitud³⁹⁷. Además, Baudelaire fue uno de los grandes pensadores del dandismo, y si se examina a la luz de algunos movimientos de vanguardia, como el arte conceptual, el arte de actitud, o el *Body Art*, no se puede no ver en el dandismo un fenómeno artístico en su esencia y ambiciones.³⁹⁸

El tema de la gran urbe aparece también en la obra de un poeta simbolista muy influyente a principios del siglo XX: Verhaeren. Este poeta belga, coetáneo y defensor de Ensor, describe en dos obras de 1895, *Les campagnes hallucinés* y *Les villes tentaculaires*, la absorción incontenible del campo por la ciudad, a la que ve como un pulpo voraz en cuyos tentáculos palpita el vicio y la muerte. En Alemania, esta maldición de la ciudad moderna aparece por primera vez en Nietzsche y en poetas como Arno Holz, R. Dehmel y Rilke.³⁹⁹ No podemos dejar de citar la visión de la gran ciudad como reflejo del desequilibrio humano desde la perspectiva del expresionismo literario de autores como George Trakl:

¡Oh la locura de la gran ciudad!

Al anochecer, árboles raquítricos miran absortos junto al negro muro.

*Desde una máscara de plata abre sus ojos el espíritu del maligno.*⁴⁰⁰

Sin embargo, Freud aclara en su texto que la cuestión de la nerviosidad moderna no pasa sólo por cuestiones sociológicas, demográficas, etc. Sino que se debe a una cuestión estructural, definida por la neurosis, que se ve influida por la moral sexual de la época.⁴⁰¹

Freud retoma en este texto el concepto de sublimación que, una vez más, pasa por su definición de la cultura: “nuestra cultura descansa totalmente en la

³⁹⁷ Sobre la relación de Baudelaire con la modernidad véase AZÚA, F. de: *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamplona, Pamiela, 1992. BERMAN, M.: “Baudelaire: el modernismo en la calle”, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid, Siglo XXI, 1988, pp. 129-173.

³⁹⁸ BOURRIAUD, N.: *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*. Murcia, CENDEAC, 2009, p.39.

³⁹⁹ CASALS, J.: *El expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*. Barcelona, Montesinos, 1982, p. 33.

⁴⁰⁰ Citado por MODERN, R.: *El expresionismo literario*. Buenos Aires, Nova, 1958, p. 51.

⁴⁰¹ FREUD, S.: “La moral sexual ‘cultural’ y la nerviosidad moderna”, *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, pp. 1251.

coerción de los instintos.”⁴⁰² Y es precisamente en esa capacidad de desplazar el fin de la pulsión donde reside el origen de la sublimación. Esa energía (pulsión) será utilizada para otros fines, que están del lado de lo cultural, lo artístico y lo social. En este texto se observa cómo la definición freudiana de cultura pasa irremisiblemente por la dicotomía naturaleza-cultura.⁴⁰³

Además, en este texto Freud realiza una afirmación, que repetirá en otros ensayos, y que puede resultar enigmática. Es aquella en la que les otorga una mayor capacidad de sublimación a los homosexuales. Dice así: “la constitución de los invertidos u homosexuales se caracteriza frecuentemente por una especial aptitud del instinto sexual para la sublimación cultural.”⁴⁰⁴

Freud retoma esta relación entre la homosexualidad y la sublimación en el caso Schreber, publicado dos años después (1910):

*Por las relaciones sociales normales de los hombres no adivinaríamos nunca la magnitud de estas aportaciones procedentes de fuentes eróticas con inhibición de su fin sexual. A este contexto pertenece también el hecho de que precisamente los homosexuales manifiestos, y en primer término aquellos que rechazan toda actividad sexual, se caractericen por una intensa participación en los intereses generales de la Humanidad, surgidos de la sublimación del erotismo.*⁴⁰⁵

Debemos aclarar que para Freud la sublimación nunca es absoluta, siempre queda un resto de pulsión que no puede ser sublimada, y con el que el sujeto debe aprender qué hacer. Precisamente esa combinación entre la sublimación y la actividad sexual necesaria es algo que Freud considera propio de cada sujeto. Es decir, cada sujeto tendrá que organizar su capacidad sublimatoria con la propia actividad sexual. En un texto de 1912 (*Sobre la degeneración general de la vida erótica*) Freud añade que es la incapacidad de proporcionar una plena satisfacción

⁴⁰² *Ibid*, p. 1252.

⁴⁰³ Al respecto véase MONTALBÁN, M.: *Comunidad e inconsciente. El psicoanálisis ante el hecho social*. Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2009, p. 21 y ss.

⁴⁰⁴ *Ibid*, p. 1254.

⁴⁰⁵ FREUD, S.: “Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (*Dementia paranoides*) autobiográficamente descrito (Caso Schreber)”, *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 1517.

por parte del instinto sexual cuando es sometido a las primeras normas de la civilización la razón por la cual los hombres le dan un empleo distinto a la energía instintiva desviándola, a través del proceso de sublimación, a provechos culturales.⁴⁰⁶

Esta relación entre la sublimación y la actividad sexual la retoma Freud en una serie de consejos que redacta para la aplicación del psicoanálisis por parte de los médicos, y que lleva el título de *Consejos al médico en el tratamiento psicoanalítico*, publicado en 1912:

*No todos los neuróticos poseen una elevada facultad de sublimación. De muchos de ellos hemos de suponer que no hubieran contraído la enfermedad si hubieran poseído el arte de sublimar sus instintos. Si les imponemos una sublimación excesiva y los privamos de las satisfacciones más fáciles y próximas de sus instintos, les haremos la vida más difícil aún de lo que ya la sienten (...) La ambición pedagógica es tan inadecuada como la terapéutica. Pero, además, debe tenerse en cuenta que muchas personas han enfermado precisamente al intentar sublimar sus instintos más de lo que su organización podía permitirselo, mientras que aquellas otras capacitadas para la sublimación la llevan a cabo espontáneamente en cuanto el análisis deshace sus inhibiciones. Creemos, pues, que la tendencia a utilizar regularmente el tratamiento analítico para la sublimación de instintos podrá ser siempre meritoria, pero nunca recomendable en todos los casos.*⁴⁰⁷

En este párrafo Freud aclara que no existe una solución universal para todos los sujetos, sino que cada uno tendrá que organizarse dependiendo de sus propias capacidades sublimatorias. E igualmente, advierte contra el *furor sanandis*, cuando dice que “la ambición pedagógica es tan inadecuada como la terapéutica”.

En *El carácter y el erotismo anal*, un texto de 1908, Freud vuelve sobre su definición de sublimación: “otra parte [de la excitación] es desviada de los fines sexuales y orientada hacia otros fines distintos, proceso al que damos el nombre de

⁴⁰⁶ FREUD, S.: “Sobre una degradación general de la vida erótica”, *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 1717.

⁴⁰⁷ FREUD, S.: “Consejos al médico en el tratamiento psicoanalítico”, *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 1659.

“sublimación”⁴⁰⁸. En este caso no se refiere de forma específica a la sublimación artística sino, de forma más amplia, a la relación entre un carácter determinado (el orden, la economía y la tenacidad) y la sublimación del erotismo anal.⁴⁰⁹

Un año después Freud publica el caso Juanito bajo el título *Análisis de la fobia de un niño de cinco años*. El caso Juanito es uno de los cinco historiales clínicos de Freud. Podemos considerar que este caso fue el primer paso en la dirección de incluir al niño en la práctica analítica, aunque por la vía de la mediación de un adulto, el padre del niño. Freud en el momento del trabajo con el pequeño Hans, ha explorado las formaciones del inconsciente en sus obras sobre el sueño, la psicopatología de la vida cotidiana y el chiste, se han publicado los *Tres Ensayos*, y por otra parte el trabajo con las histéricas dio lugar a descubrir la sexualidad infantil en las fantasías de los adultos. Podemos decir que la hipótesis fuerte de *Tres Ensayos* es que la neurosis es el negativo de la perversión, y que esta fórmula conecta con la sexualidad infantil, definible como perverso polimorfa. Freud en esta introducción al caso Juanito aporta elementos que van corroborando esta hipótesis. Desde la perspectiva lacaniana del semblante este caso estaría del lado del falo, así como el caso Dora representaría la feminidad, el caso del hombre de las ratas el Nombre del Padre y el caso Schreber la ausencia de semblante.

En lo que a la sublimación se refiere, nos interesa particularmente un dato que podría ser secundario en el contexto de este caso, pero que en nuestro análisis del concepto de sublimación nos resulta interesante. En pleno proceso de represión (abandona el onanismo y rechaza todo lo que le recuerda a los excrementos), el padre de Juanito observa un proceso de sublimación, ya que tras la aparición de la angustia, Juanito mostró un interés por la música y comenzó a desarrollar sus dotes musicales heredadas.⁴¹⁰ En este caso, observamos a través de un caso clínico como conviven dos posibles destinos de la pulsión: la represión y la sublimación.

⁴⁰⁸ FREUD, S.: “El carácter y el erotismo anal”, *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 1355.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

⁴¹⁰ FREUD, S.: “Análisis de la fobia de un niño de cinco años (Caso Juanito)” *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 1435, nota al pie 818.

En diciembre de 1908 Freud recibió la invitación de Stanley Hall, presidente de la Clark University de Worcester (Massachusetts) para dar un ciclo de conferencias sobre psicoanálisis con motivo del 20º aniversario de la fundación de la universidad.⁴¹¹ El viaje lo realizó en barco con Ferenczi y Jung, y supuso la llegada de la teoría freudiana a EE. UU. En estas conferencias Freud hace un recorrido por la historia del psicoanálisis, desde sus comienzos con Breuer hasta el momento en el que imparte las conferencias.

En la segunda conferencia Freud aborda su trabajo con sus histéricas junto a Charcot en la Salpêtrière de París. En esta conferencia expone la formación de las neurosis y la función de la represión y la resistencia. De esta forma, propone como posible solución de la neurosis la sublimación en su definición clásica: “Existen varias de estas apropiadas soluciones que ponen un feliz término al conflicto y a la neurosis (...) puede también dirigirse este deseo hacia un fin más elevado y, por tanto, irrefragable (*sublimación* de dicho deseo)...”⁴¹²

En la quinta y última conferencia en la Universidad de Clark, Freud termina haciéndose una pregunta: “¿Cuáles son, pues, los destinos de los deseos inconscientes libertados por el psicoanálisis, y cuáles los caminos que seguimos para impedir que dañen la vida del paciente? Existen varias soluciones”. Entre las diferentes respuestas a esa pregunta, Freud incluye la sublimación. A su ya clásica definición de la misma como desviación de la pulsión sexual a un fin distinto, Freud agrega el valor social de este cambio. De esta forma, un posible camino del análisis de un individuo pasaría por levantar la represión de la pulsión para encaminarla a la sublimación de la misma. Además, recuerda su definición de la cultura: “a las aportaciones de energía conseguidas de este modo para nuestras funciones anímicas debemos probablemente los más altos éxitos civilizados”.⁴¹³ Por último, Freud nos recuerda la imposibilidad de una sublimación absoluta, abriendo la puerta a ese real que retomará años después Lacan en su relectura de Freud.

⁴¹¹ Jones, *op. cit.*, p. 349.

⁴¹² FREUD, S.: “Psicoanálisis. Cinco conferencias pronunciadas en la Clark University (EE.UU.)”, *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 1545.

⁴¹³ *Ibid*, p. 1562.

Como no podía ser de otra forma, Freud retoma su definición del concepto de sublimación en el ensayo que dedica al análisis de la vida y obra de Leonardo da Vinci partiendo de un recuerdo infantil que narra el propio artista. Probablemente sea en este ensayo donde Freud ha dado las sugerencias más positivas para la definición del concepto de sublimación.⁴¹⁴ El origen de este ensayo y las razones que llevaron a Freud a analizar la vida de este artista ya han sido recogidos en la primera parte de esta tesis, con lo que no consideramos necesario exponerlos nuevamente.

Según Freud, una de las claves para comprender la vida y obra de Leonardo es la lucha que se establece entre el artista y el investigador. Además, Freud parte de dos principios claves del psicoanálisis para explicar el “ansia de saber” característico de Leonardo: el origen de este “ansia” en la infancia del sujeto y su vinculación con la sexualidad. De esta forma Freud introduce el concepto de sublimación:

*La observación de la vida cotidiana de los hombres nos muestra que en su mayoría consiguen derivar hacia su actividad profesional una parte muy considerable de sus fuerzas instintivas sexuales. El instinto sexual es particularmente apropiado para suministrar estas aportaciones, pues resulta susceptible de sublimación; esto es, puede sustituir un fin próximo por otros desprovistos de todo carácter sexual y eventualmente más valiosos.*⁴¹⁵

La faceta investigadora de Leonardo se explica como la sublimación de la primitiva investigación sexual infantil. En palabras del propio Freud “la parte más considerable de la necesidad del instinto sexual podrá quedar sublimada merced al temprano predominio del ansia sexual de saber, en un deseo general de saber, y escapará así a la represión”⁴¹⁶. Para terminar concluyendo que “las aportaciones del instinto sexual a la vida anímica de Leonardo quedan repartidas entre la represión, la fijación y la sublimación.”⁴¹⁷ De esta forma, observamos cómo Freud aplica al caso particular de Leonardo da Vinci sus propias investigaciones en torno a los posibles

⁴¹⁴ GÓMEZ SÁNCHEZ, C.: “Culpa y progreso. Tres lecturas de Freud: Bloch, Ricoeur, Habermas”, en AA. VV.: *Ética día tras día. Homenaje al profesor Aranguren en su ochenta cumpleaños*. Valladolid, Trotta, 1991, p. 234.

⁴¹⁵ FREUD, S.: “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 1586.

⁴¹⁶ *Ibid*, p. 1616.

⁴¹⁷ *Ibidem*.

destinos de la pulsión como ya había realizado en textos anteriores y como recopilará en su texto *La pulsión y sus destinos* de 1915.

Freud nos recuerda cómo la represión casi completa de la vida sexual no le ofreció a Leonardo las condiciones más favorables para el ejercicio de las tendencias sexuales sublimadas, en clara referencia al abandono de la práctica artística al final de su vida a favor de la investigación.⁴¹⁸

Hemos visto cómo en 1910, y en relación con el estudio sobre Leonardo da Vinci, el concepto de *sublimación* es examinado extensamente; sin embargo, nos interesa subrayar que la vía de la sublimación –como desviación de la meta sexual de la pulsión de ver- es presentada como contraria a la perversión. Dice Freud: “Por el contrario, el placer de ver se convierte en perversión cuando: a) se circunscribe con exclusividad a los genitales; b) se une a la superación del asco (*voyeur*: el que mira a otro en sus funciones excretorias), o c) suplanta (*verdrängen*) a la meta sexual normal, en lugar de servirle de preliminar.”⁴¹⁹

En la *Introducción al Narcisismo*, texto de 1914, Freud introduce un nuevo matiz a la hora de definir el concepto de sublimación. Para ello incide en la importancia de no confundirlo con el ideal del yo. La diferencia fundamental radica en que la sublimación describe algo que sucede con la pulsión (como ya sabemos, se desvía de su fin sexual) mientras que la idealización describe algo que sucede con el objeto. De esta forma, los procesos de idealización y de sublimación son totalmente diferentes. En palabras del propio Freud “la producción de un ideal eleva las exigencias del yo y favorece más que nada la represión. En cambio, la sublimación representa un medio de cumplir tales exigencias sin recurrir a la represión.”⁴²⁰ Una vez más, observamos cómo la definición del concepto de sublimación en Freud va paralela al de represión, situándose ambas como dos destinos posibles de la pulsión sexual.

⁴¹⁸ *Ibid*, p. 1617.

⁴¹⁹ D’Angelo, *op. cit.*, pp. 40-41.

⁴²⁰ FREUD, S.: “Introducción al Narcisismo”, *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 2029.

El texto de *La pulsión y sus destinos* de 1915 es fundamental para comprender la definición que Freud hace de la pulsión hasta ese momento. Según Freud, los cuatro destinos posibles de la pulsión son:

- 1) La transformación en lo contrario: sadismo-masoquismo, placer visual-exhibicionismo.
- 2) La orientación hacia la propia persona: el masoquismo no es sino un sadismo dirigido contra el propio yo y que la exhibición entraña la contemplación del propio cuerpo.
- 3) La represión.
- 4) La sublimación.

La tesis fundamental de este artículo es que el fin (*ziel*) de la pulsión es su satisfacción, pero puede haber distintos caminos, que se corresponden con los destinos de los que habla el título del ensayo. Una de las características de las pulsiones es “la facilidad con la que se reemplazan unas a otras y su capacidad de cambiar indefinidamente de objeto. Estas últimas cualidades las hacen aptas para funciones muy alejadas de sus primitivos actos finales, es decir, capaces de sublimación”.⁴²¹

A pesar de citar la sublimación como uno de los cuatro destinos posibles de la pulsión, Freud no aborda su análisis en este texto. Debemos recordar que tenía pensado dedicarle un texto independiente, como lo hizo con la represión, que finalmente no realizó. Así dice el propio Freud: “No proponiéndonos tratar aquí de la sublimación, y exigiendo la represión capítulo aparte, quedarnos tan sólo la descripción y discusión de los dos primeros puntos.”⁴²²

Además, debemos tener en cuenta, como apunta Jacques-Alain Miller, que Freud ya señaló que en el voyeurismo y el exhibicionismo, el ojo corresponde a una zona erógena, cuyo eco encontraremos mucho después en el *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis* de Lacan, cuando consagra a la esquizia del

⁴²¹ FREUD, S.: “Los instintos y sus destinos”, *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 2044.

⁴²² *Ibidem*.

ojo y la mirada cuatro lecciones que pertenecen al registro de la pulsión.⁴²³ Sin embargo, Freud, antes del desarrollo teórico del par vouyerismo-exhibicionismo, ya había señalado en los *Tres ensayos sobre la sexualidad* que la mirada es “el camino más frecuente por el cual se despierta la excitación libidinosa”. Freud afirma que la pulsión de mirar aspira a *completar* el objeto sexual mediante el *desnudamiento* de las partes ocultas. Sin embargo, esta pulsión puede ser desviada –“sublimada”- en el ámbito del arte, si uno puede apartar “el interés de los genitales para dirigirlo a la forma del cuerpo como un todo.”⁴²⁴

Lacan hará una relectura del texto de la pulsión y sus instintos de Freud desde la perspectiva del objeto en el *Seminario IV. La relación de objeto*. Así dice el propio Lacan: “hasta la gente peor informada se da cuenta de que la obra de Freud contiene muchas cosas sobre el objeto – por ejemplo, la elección de objeto-, pero que la propia noción de relación de objeto no es en absoluto destacada, ni cultivada, ni ocupa el primer plano de la cuestión”.⁴²⁵

La llegada de la Primera Guerra Mundial afectó a la obra de Freud. Durante el período de 1915-17 su actividad científica más importante fue la preparación de las *Conferencias de introducción al psicoanálisis*, que fueron dictadas por Freud en la Universidad de Viena en dos períodos de invierno sucesivos: 1915-1916 y 1916-1917. Aunque la pertenencia de Freud a la Universidad de Viena había sido sólo “periférica”, en palabras del propio Freud, allí pronunció muchas series de conferencias, desde la época de su nombramiento como docente adscrito en 1885 y como profesor asociado en 1902. Estas conferencias podemos considerarlas un inventario de los puntos de vista de Freud y de la posición del psicoanálisis en la época de la I Guerra Mundial.⁴²⁶ Asimismo, son la muestra de que en situaciones críticas el ser humano es capaz de

⁴²³ MILLER, J.A.: *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica*. Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 156.

⁴²⁴ D’Angelo, *op. cit.*, p. 40. Freud dedicó un breve texto a la pulsión escópica relacionada con temas culturales al hablar de la mirada petrificante de Medusa. Según su interpretación, el terror a la Medusa sería un terror a la castración relacionado con la vista de algo. Véase FREUD, S.: “La cabeza de Medusa”, *Obras Completas*. Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 2697. Para el desarrollo de este tema desde la perspectiva lacaniana de la mirada véase LACAN, J.: “La esquizia del ojo y de la mirada”, *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Barcelona, Paidós, 2008, pp. 75-85.

⁴²⁵ LACAN, J.: “La dialéctica de la frustración”, *Seminario IV. La relación de objeto*. Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 62.

⁴²⁶ Introducción de James Strachey a FREUD, S.: “Conferencias de introducción al psicoanálisis (Partes I y II)”, *Obras Completas*, ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud. Traducción del alemán de José L. Etcheverry. Buenos Aires, Amorrortu, 2003, pp. 5-7.

producir mucho más. De hecho, en 1915, en plena I Guerra Mundial, con dos de sus hijos en el frente, su hija Anna retenida en Inglaterra por su condición de judía, y la marcha de casi todos sus pacientes, Freud, que llegó a pensar que podía morir, publicó numerosos artículos, entre ellos algunos de gran importancia en la teoría psicoanalítica como *Introducción al Narcisismo* (1914), *Duelo y melancolía* (1915, publicado en 1917), *Las pulsiones y sus destinos* (1915) o *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte* (1915) muchos de ellos marcados por la oscura sombra de la guerra. De esta forma, podríamos aplicar a la producción teórica de Freud durante el período de guerra los versos de Hölderlin:

*Pero donde hay peligro,
Crece lo que nos salva.*⁴²⁷

La mención de la sublimación en la primera lección introductoria demuestra la importancia que dicho concepto tenía en la teoría freudiana. Además, dicha definición gira en torno a los dos puntos clave que se han ido mencionando: la desviación del fin sexual de la pulsión, y la importancia de la valoración social de ese proceso. Estas son las palabras de Freud:

*[Sobre el origen de la cultura] Entre las fuerzas instintivas así sacrificadas desempeñan un importantísimo papel los impulsos sexuales, los cuales son aquí objeto de de una sublimación; esto es, son desviados de sus fines sexuales y dirigidos a fines socialmente más elevados, faltos ya de todo carácter sexual.*⁴²⁸

En la lección XXII “Puntos de vista del desarrollo y de la regresión. Etiología”, incluida en la tercera parte de estas lecciones introductorias que lleva el título de “Teoría general de las neurosis”, Freud introduce la noción de fijación y represión. Una vez más observamos cómo la teorización del concepto de represión lleva a Freud a citar el concepto de sublimación, como aquella solución posible para la satisfacción de

⁴²⁷ El original en alemán es *Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch*. Estos versos forman parte del himno de *Patmos* de Hölderlin, en HÖLDERLIN, F.: *Antología poética*, edición bilingüe de Federico Bermúdez-Cañete. Madrid, Cátedra, 2002, pp. 212-213. Heidegger citó y comentó frecuentemente estos versos en su análisis de la técnica. BOUTOT, A.: *Heidegger*. México, Cruz, 1991, p. 86.

⁴²⁸ FREUD, S.: “Lecciones introductorias al Psicoanálisis”, *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 2130.

la pulsión sin que tenga una finalidad sexual y que además tenga un valor social. En este caso Freud varía levemente su definición “... ha cesado de ser sexual para hacerse social”. Añade:

*Damos a este proceso el nombre de “sublimación”, y efectuándolo así, nos adherimos a la opinión general que concede un valor más grande a los fines sociales que a los sexuales, considerando a estos últimos, en el fondo, como egoístas.*⁴²⁹

De nuevo Freud vuelve sobre una idea expuesta en textos anteriores: la sublimación no puede ser total, nunca puede suprimir toda la libido e incluso algunos sujetos tienen una capacidad de sublimación reducida.⁴³⁰

Por último, en la lección XXIII “Vías de formación de síntomas” Freud hace una interesante definición de su concepto de artista. En su análisis de las fantasías considera que la elaboración de las mismas por parte del artista merece una explicación particular. El arte es el mejor modo de retorno de la fantasía a la realidad según Freud. Observamos la importancia que le concede Freud al valor social del arte y el artista cuando dice que éste “quisiera conquistar honores, poder, riqueza, gloria y amor.” El artista es capaz de poner su fantasía en su obra, sin caer bajo los efectos de la represión, y hace que los demás disfruten de ella. De este modo –en palabras de Freud- logra atraerse el reconocimiento y la admiración de sus contemporáneos y acaba por conquistar, merced a su fantasía, aquello que antes no tenía sino realidad imaginativa: honores, poder y amor de las mujeres.⁴³¹

Freud retoma la relación entre las perversiones y la sublimación, que ya tratara en los *Tres ensayos...*, a raíz del artículo *Pegan a un niño. Aportación al conocimiento de la génesis de la perversiones sexuales* de 1919, en el que analiza la fantasía infantil de presenciar como pegan a un niño. Esta fantasía, que sería conservada por algunos sujetos posteriormente para la satisfacción autoerótica, debía ser considerada por el análisis como un signo primario de perversión. Esta perversión infantil no tendría que persistir durante toda la vida del sujeto, sino que podría sucumbir a los efectos de la represión o ser sublimada. Vemos una vez más como Freud sitúa la represión y la

⁴²⁹ *Ibid*, p. 2338.

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ *Ibid*, p. 2357.

sublimación como los dos destinos básicos de la pulsión. Las palabras de Freud son las siguientes:

*Sabemos que tal perversión infantil no persiste obligadamente a través de toda la vida, pues puede sucumbir luego a la represión, ser sustituida por un producto de reacción o transmutada por una sublimación (Aunque quizá lo que sucede es que la sublimación nace de un proceso especial, obstruido por la represión).*⁴³²

A partir de trabajos como *Más allá del principio del placer*, *Psicología de las masas y análisis del “yo”* y *El “yo” y el “ello”*, Freud intentó dar una nueva solución al problema de la pulsión. Hasta este momento consideraba que la vida psíquica estaba regida por el principio del placer. Sin embargo, la experiencia le demostró que la mayor parte de los procesos psíquicos no se presentaban acompañados de placer, y que a la tendencia al principio del placer se oponían otros estados. Freud tiene en cuenta la reciente experiencia de la guerra, cuando retoma el concepto de neurosis traumática referida a aquellos sujetos que, tras la guerra, quedaron fijados al trauma. Fijaciones similares a las estudiadas por el propio Freud en la histeria. Igualmente, Freud se remite al juego del *Fort-Da*, desaparición y reaparición, como elaboración infantil relacionada con la ausencia-presencia de la madre. Más adelante Freud introduce el concepto de repetición atribuido a lo reprimido inconsciente y vinculado con las resistencias del yo.

En *Más allá del principio del placer* Freud vuelve sobre la idea de que una sublimación total no es posible y que siempre habrá un resto de pulsión que querrá satisfacerse.⁴³³ Como hemos comentado anteriormente, éste sería el motor del deseo, de la búsqueda constante, en cuanto siempre hay una disimetría entre lo buscado y lo hallado. Para explicar este hecho, como es habitual, Freud se sirve de las palabras del poeta: “De la diferencia entre el placer de satisfacción hallado y el exigido surge el facto impulsor, que no permite la detención en ninguna de las situaciones

⁴³² FREUD, S.: “Pegan a un niño. Aportaciones al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales”, *Obras Completas*. Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 2466.

⁴³³ FREUD, S.: “Más allá del principio del placer”, *Obras Completas*. Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 2528.

presentes, sino que, como dijo el poeta, “tiende, indomado, siempre hacia adelante (Fausto, I)”.⁴³⁴

En este texto, encontramos una referencia a Nietzsche cuando Freud afirma que no cree en el advenimiento del Superhombre nietzscheano:

Para muchos de nosotros es difícil prescindir de la creencia de que en el hombre mismo reside un instinto de perfeccionamiento que le ha llevado hasta su actual grado elevado de función espiritual y sublimación ética y del que debe esperarse que cuidará de su desarrollo hasta el superhombre. Mas, por mi parte, no creo en tal instinto interior y no veo medio de mantener viva esta benéfica ilusión (...) todas las formaciones sustitutivas o reactivas, y las sublimaciones, son insuficientes para hacer cesar su permanente tensión [del instinto reprimido].⁴³⁵

Lacan partió de *Más allá del principio del placer* en su Seminario 11, cuando definió el inconsciente en relación con la función del concepto de *Unbegriff*⁴³⁶, es decir, del corte, de la hiancia.

La publicación en 1929 de *El malestar en la cultura*, será uno de los puntos cúlmenes de la teoría freudiana de la cultura. En el segundo capítulo de este texto Freud retoma el concepto de sublimación de la pulsión, que provee al sujeto de una satisfacción que Freud considera más “noble” y “elevada”, pero cuya intensidad no alcanza la de los impulsos primarios. Tampoco llega a proporcionar al sujeto “una protección completa contra el sufrimiento”.⁴³⁷

No debemos confundir la noción de meta o fin con la de objeto. En la definición de sublimación que hace Freud en dos artículos para la *Enciclopedia sobre el psicoanálisis*, define la sublimación como una sustitución del objeto y del fin original del instinto sexual:

⁴³⁴ *Ibidem.*

⁴³⁵ *Ibidem.*

⁴³⁶ El término *Begriff* en alemán quiere decir concepto. Lacan con *Unbegriff* se refiere al concepto de la falta.

⁴³⁷ FREUD, S.: “El malestar en la cultura”, *Obras Completas*. Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 3027.

*El destino más importante de los instintos parecía ser la sublimación, en la cual son sustituidos por otros el objeto y el fin, de manera que el instinto originalmente sexual encuentra su satisfacción en una función no sexual ya y más elevada desde el punto de vista social o ético.*⁴³⁸

Freud retoma este punto en las *Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis* de 1932, publicadas un año después. En la lección XXXIII “La angustia y la vida instintiva” retoma la idea de la capacidad de modificar el fin y el objeto original del instinto a través de la sublimación. Dice así “a cierta clase de modificaciones del fin y cambios del objeto, en la que entra en juego nuestra valoración social, le damos el nombre de sublimación.”⁴³⁹

⁴³⁸ Estos dos artículos fueron publicados en las obras completas como un único texto. FREUD, S.: “Psicoanálisis y teoría de la libido”, *Obras Completas*. Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 2675.

⁴³⁹ FREUD, S.: “Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis”, *Obras Completas*. Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 3155.

II.3. De Freud a Lacan: breve planteamiento de la posición lacaniana respecto al arte y la sublimación

La complejidad de la obra de Lacan, y la línea elegida en esta tesis, nos impiden detenernos demasiado en la posición lacaniana respecto a la sublimación. Sin embargo, consideramos necesario plantear de forma sucinta dicha posición.

Son varias las maneras de organizar la enseñanza de Lacan, dependiendo del autor que realice dicha organización y del enfoque que le quiera dar a la misma. Muchos autores han propuesto cuatro etapas para organizar la teoría lacaniana: el significante y el significado (que se correspondería con su primera enseñanza); el discurso (influenciado por el estructuralismo de Claude Levi-Strauss, al que Lacan le debe su idea de “el inconsciente se estructura como un lenguaje”); el semblante (los cuatro semblantes en psicoanálisis son el sujeto supuesto saber, el falo, el nombre del padre y el objeto a); y el nudo. El psicoanálisis de origen freudiano es releído por Lacan en cada una de estas etapas y desde cada uno de estos presupuestos.

En cuanto a la relación entre el psicoanálisis y el arte, Lacan la aclara en el *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. No se trata, en ningún caso, del psicoanálisis del autor, ni se trata de ir a investigar las coordenadas que llevaron a ese sujeto a producir la obra de arte; tampoco se trata de psicoanálisis aplicado al arte, porque eso sería un estudio psicológico, sino que se trataría de ver el “saber hacer” del artista, que en eso se adelanta a los psicoanalistas.⁴⁴⁰

La cuestión artística es analizada por Lacan en distintos seminarios. En el *Seminario VII. La Ética del psicoanálisis (1959-60)*, aborda el concepto de sublimación, y sitúa el debate artístico del lado de la Ética en vez del de la Estética.⁴⁴¹ De hecho, Lacan da el título de “El problema de la sublimación” a la segunda parte de este Seminario VII. Esta argumentación será ampliada en el *Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales* (en el que aborda la función del cuadro, y encontramos el

⁴⁴⁰ LACAN, J.: *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Barcelona, Paidós, 2008, p. 117.

⁴⁴¹ LACAN, J.: *Seminario 7. La Ética del Psicoanálisis*. Barcelona, Paidós, 2005.

célebre estudio que realiza de *Los embajadores* de Holbein) y en el *Seminario XIII. El objeto del psicoanálisis*, donde emergen otros problemas ligados a la perspectiva.

Para organizar la estética de Lacan, seguiremos las pautas de Massimo Recalcati.⁴⁴² Lacan desarrolla su estética en tres momentos de su obra, que coinciden aproximadamente con distintos seminarios. En primer lugar, aborda una estética del vacío, vinculada al desarrollo del *Seminario VII. La Ética del Psicoanálisis*, en el que define el arte como una organización en torno al vacío. Para ello, se sirve de la metáfora del alfarero que ya usara Heidegger: para crear la vasija es imprescindible el vacío, y ésta se crea en torno al mismo.⁴⁴³

La experiencia de la belleza en Lacan es muy extraña porque es la última barrera frente al horror. Esta definición nos remite a la que realiza Rainer María Rilke en la primera de las *Elegías de Duino*: “Porque lo bello no es sino el comienzo de lo terrible, ése que todavía podemos soportar.”⁴⁴⁴ Jorge Alemán aclara que esta idea de la belleza como límite del horror surge a partir del Cristianismo. Sin embargo, la estrategia respecto al horror en el arte contemporáneo es distinta: allí donde funcionaba el velo de la belleza frente al horror del vacío, ahora se muestra el mismo sin ningún tipo de veladura, de forma descarnada. Un claro ejemplo de ello serían algunas prácticas artísticas del Body Art, pensemos en los implantes de silicona en el cuerpo de la artista Orlan.⁴⁴⁵

⁴⁴² Recalcati, *op. cit.*

⁴⁴³ Sobre las relaciones entre la filosofía de Heidegger y el pensamiento de Lacan véase ALEMÁN, J. y LARRIERA, S.: *Lacan : Heidegger. El psicoanálisis en la tarea del pensar*. Málaga, Miguel Gómez ediciones, 1998. Para una lectura crítica de la concepción heideggeriana de la ciencia a partir de la noción freudiana de sublimación véase BERTORELLO, A. y BAREIRO, J.: “Sublimación y desmundanización. El problema del origen del discurso científico en Freud y Heidegger”, *Límite. Revista de Filosofía y Psicología*, vol. 5, nº 21, 2010, pp. 117-136.

⁴⁴⁴ RILKE, R. M.: *Las elegías del Duino*. Traducción, prólogo, notas y comentarios de Otto Dörr Zegers. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2001, p. 29. Sobre la influencia de *Poemas a la noche* en las *Elegías de Duino*, véase el estudio preliminar de Clara Janés en RILKE, R.M.: *Poemas a la noche*. Preliminar de Clara Janés, traducción de Alfonsina Janés y Clara Janés. Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2009, pp. 7-33.

⁴⁴⁵ ALEMÁN, J.: “Benetton, el horror”, *Lacan en la razón posmoderna*. Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2000, pp. 186-189. Nos llama la atención cómo esas prácticas artísticas radicales de intervención sobre el cuerpo a través de los implantes, dan el salto a la cultura popular. Recientemente hemos observado como una de las artistas de mayor éxito comercial actual, Lady Gaga, ha aparecido en la promoción de su último disco (*Born this way*, 2011) con implantes en la cara y los hombros. Si bien en este caso se debe a un buen trabajo de maquillaje y no a unos implantes de silicona en la piel como en el caso de Orlan, consideramos que la influencia es directa.

Aunque la cita más interesante para el tema tratado en nuestra tesis es aquella en la que Lacan aborda la relación de la obra de arte con lo social:

*Se deja por lo tanto completamente de lado lo siguiente, que siempre debe ser acentuado en lo concerniente a lo que se puede llamar producción artística, y que paradójicamente fue promovido por Freud, a saber, el reconocimiento social. Estos objetos juegan un papel esencial en algo que quizá no ha sido llevado tan lejos como podríamos desearlo en Freud, pero está vinculado incuestionablemente con la promoción de cierto progreso (...), de cierta elevación de algo socialmente reconocido.*⁴⁴⁶

Para el Lacan del *Seminario VII*, el arte es una manera de organización en torno al vacío. De esta forma, el arte se caracteriza por velar el *das Ding*, la Cosa, y a la vez señalarlo. El objeto artístico no es la cosa sino que la representa. La obra de arte consiste también en el tratamiento de lo real por lo simbólico.⁴⁴⁷

La segunda estética de Lacan, sería la estética anamórfica, desarrollada en el *Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964). En este seminario, Lacan define el arte como un encuentro con lo real, retomando el texto freudiano de *Lo siniestro*, y abordando la función del cuadro.⁴⁴⁸

La tercera estética sería la estética de la letra, desarrollada en el *Seminario XVIII. De un discurso que no fuese semblante* (en particular en la lección *Lituraterra*), y en el *Seminario XXIII. El Sinthome*. Esta estética estaría vinculada a la interpretación lacaniana de la obra de James Joyce.⁴⁴⁹

Por último, debemos incluir las referencias en el *Seminario XX. Aún* (1972-73), en el que la función del arte será analizada desde la perspectiva del goce y no desde la de

⁴⁴⁶ Lacan, *Seminario 7. La Ética del Psicoanálisis... op. cit.*, p. 133.

⁴⁴⁷ Para una visión más amplia del concepto de sublimación de Lacan en el *Seminario VII*, centrado en la cuestión ética a partir de la Antígona de Sófocles véase: RAGLAND-SULLIVAN, E.: "La teoría de la sublimación de Lacan: una nueva visión de la Antígona de Sófocles", *Freudiana*, nº 7, 1993, pp. 58-72. Sobre la importancia del mito de Antígona en la cultura europea véase el clásico STEINER, G.: *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Barcelona, Gedisa, 2009.

⁴⁴⁸ Para un interesante acercamiento entre la teorización lacaniana de la mirada y la obra de George Bataille véase ASSANDRI, J.: *Entre Bataille y Lacan. Ensayo sobre el ojo, golosina caníbal*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2007.

⁴⁴⁹ LACAN, J.: *Seminario XVIII. De un discurso que no fuese semblante*. Barcelona, Paidós, 2009. LACAN, J.: *Seminario XXIII. El Sinthome*. Barcelona, Paidós, 2007.

la sublimación. De esta forma, gran parte del arte actual, especialmente aquel derivado de las prácticas del *Body Art* en artistas como Orlan, cuya intervención artística se realiza directamente sobre el cuerpo, estarían del lado del goce, y no entrarían dentro de las condiciones de la sublimación. Si entendemos lo bello como aquello que cubre el horror, podríamos decir que parte del arte actual, desvela y muestra ese horror.⁴⁵⁰

II.4. Conclusiones y presentación del capítulo tres

Según las distintas definiciones del concepto de sublimación en la obra de Freud que hemos visto, podemos concluir, siguiendo a Massimo Recalcati, que las cinco tesis de la sublimación freudiana son las siguientes:

- 1) La sublimación es un destino posible de la pulsión.
- 2) La sublimación está disyunta de la represión.
- 3) La sublimación está disyunta de la idealización.
- 4) El cambio de meta de la pulsión impone la idea de la satisfacción sublimatoria como social. Es decir, la satisfacción sublimatoria debe siempre implicar el reconocimiento del Otro social.
- 5) Hay un elemento de renuncia que acompaña el destino sublimatorio de la pulsión.⁴⁵¹

Dentro del contexto de esta tesis, hay uno de los aspectos de la sublimación que resulta destacado: la relación de la sublimación con lo social.

Como apunta Recalcati, para Freud la sublimación implica que sus productos, los objetos de arte, culturales, etc., sean socialmente reconocidos como dotados de un “valor”. En este sentido la problemática de la sublimación en cuanto creación de valores es una problemática exquisitamente ética.⁴⁵²

⁴⁵⁰ LACAN, J.: *Seminario XX. Aún*. Barcelona, Paidós, 2006.

⁴⁵¹ Recalcati, *op. cit.*, 51-57.

⁴⁵² *Ibid*, p. 43.

Lacan en su vuelta a Freud para comprender el concepto de sublimación, considera que las propuestas derivadas de la teoría kleiniana si bien son interesantes dejan de lado precisamente la vertiente de la valoración social de la obra de arte. Dice así:

Se deja por lo tanto completamente de lado lo siguiente, que siempre debe ser acentuado en lo concerniente a lo que se puede llamar producción artística, y que paradójicamente fue promovido por Freud –y es esto realmente lo que sorprende a los autores- a saber, el reconocimiento social.⁴⁵³

Hemos analizado diversos textos freudianos en los que hay una referencia a lo social como condición de la sublimación. Así, en la quinta conferencia en la Clark University en 1908 dice: “los componentes del instinto sexual se caracterizan por esta capacidad de sublimación de cambiar su fin sexual por otro más lejano y de un mayor valor social”. Mientras que en la 1ª Conferencia de Introducción al psicoanálisis en 1915 insiste: “[Los instintos] son desviados de sus fines sexuales y dirigidos a fines socialmente más elevados, faltos ya de todo carácter sexual.” Y en uno de sus últimos textos, *El Malestar en la cultura* de 1929, vuelve sobre la misma idea: [la sublimación de la pulsión] provee al sujeto de una satisfacción que Freud considera más “noble” y “elevada”.

Freud amplía estas referencias a lo social, en su definición de artista en la Conferencia XXIII, *Vías de formación de síntomas*, de 1916. En esta conferencia, dirigida a un público profano del psicoanálisis, Freud define al artista como aquel que busca honores, riqueza, fama y el amor de las mujeres, es decir, un reconocimiento social. Además, en esta definición del artista podemos comprobar cómo Freud se refiere a un arte y artista bajo los principios de la mimesis y la catarsis aristotélicas. Esto ocurre cuando habla de la fantasía del artista y de cómo revierte ésta en lo social y en el espectador. En este caso, Freud está definiendo la función del arte en base a la función de la tragedia griega. Por eso, para Freud es importante que el espectador se pueda identificar con el drama de la tragedia. Comprendemos que cuando Freud define el trabajo del artista, haciendo pasar su fantasía por la obra y revirtiendo ésta

⁴⁵³ LACAN, J.: *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 133.

en el espectador que se identifica con aquello que está viendo, sigue los mismos principios de mimesis y catarsis. ¿Qué ocurriría si el espectador no pudiese identificarse con la obra, si el nuevo arte, en palabras de Ortega, estuviese deshumanizado?

De esta forma, podemos comprobar cómo una de las condiciones de la sublimación freudiana pasa por el reconocimiento social de la obra y del artista. Pero nos hacemos una pregunta: ¿qué ocurre si desde lo social el artista obtiene un rechazo y su obra no es reconocida como ocurre en las Vanguardias?

A estas definiciones debemos añadir las referencias a su concepto de cultura⁴⁵⁴, que pasaba por la coerción de las pulsiones sexuales (por ejemplo en *La moral sexual y la nerviosidad moderna* de 1908 o en el *Malestar en la cultura* de 1929). De esta forma, podemos entender que aquel arte nuevo que no se ajustaba a los principios del arte sublimatorio, del arte concebido desde los principios de la catarsis y mimesis aristotélica, del arte con el que el público no se puede identificar, es un arte que, en última instancia, está atacando a una concepción cultural más amplia. Nos podemos hacer la siguiente pregunta: ¿qué sería de una cultura cuyas artes no se ajustan a los principios de sublimación? ¿era ese el principal motivo por el que Freud no sólo no se refiere al arte de las vanguardias, sino que denomina “chiflados” a sus principales mentores?

Podemos pensar que el silencio (en su obra) y el rechazo (en la correspondencia) de Freud hacia las vanguardias no se debe a una mera actitud de “burgués prudente” como le acusó André Breton, sino a que entendía que el arte de vanguardia, que supuestamente era expresión del inconsciente y que era rechazado por lo social, no cumplía las condiciones de la sublimación.

Desde esta perspectiva podríamos comprender por qué Freud rechazó las vanguardias. Quizá su rechazo no sólo se produjo por la falta de conocimiento del arte nuevo, sino porque dicho arte no se ajustaba a los principios de la sublimación. Sin

⁴⁵⁴ Para una interpretación hermenéutica del concepto de cultura freudiano véase RICOEUR, P.: *Freud: una interpretación de la cultura*. México, Siglo XXI, 1970. Ricoeur se refiere al concepto de sublimación freudiano como “concepto vacío de sublimación”. Véase el capítulo “La teleología implícita del freudismo: c) El problema de la sublimación”, *op. cit.*, pp. 423-431.

embargo, a partir de mediados del siglo XX, las vanguardias se institucionalizan y son aceptadas socialmente, ¿entrarían de esta forma en el concepto de sublimación freudiano?

Todas estas preguntas serán abordadas en el tercer capítulo de esta tesis, en el que analizaremos el arte de vanguardia en relación con los principios de sublimación freudiano, intentando hallar respuestas o más interrogantes, a esa extraña y llamativa relación de Freud con el arte de Vanguardia que recorre nuestra tesis.

TERCERA PARTE:

Freud y las Vanguardias.



Esta tesis parte de un silencio, aquel que recorre la obra de Freud en relación con las vanguardias históricas de las que fue coetáneo. Entre 1900, fecha de publicación de la *Interpretación de los sueños*, y 1939, fecha del fallecimiento de Sigmund Freud, transcurre gran parte de las Vanguardias. Como hemos comprobado en la primera parte de esta tesis, Freud no sólo estaba interesado por el arte, sino que lo tuvo en cuenta para desarrollar parte de su teoría. Por eso resulta extraño que en su prolífica obra no haya ninguna referencia a los artistas de la vanguardia, ni siquiera de aquellos más cercanos que formaban la Secesión Vienesa y el expresionismo austríaco.

Esta tercera y última parte de la tesis está dividida en dos a su vez. En la primera, analizamos los encuentros y desencuentros de Freud con las vanguardias. En primer lugar cruzaremos sus opiniones sobre el expresionismo, derivadas de la relación con Oskar Pfister, con la obra de estos artistas y, en particular, con la crítica que recibieron. A continuación, examinaremos la relación con el surrealismo, centrándonos en los encuentros con André Breton y Salvador Dalí. No pretendemos hacer toda una revisión de la relación e influencia entre la obra de Freud y el surrealismo, sino acercarnos a esos encuentros desde la perspectiva que planteamos en esta tesis.

En la segunda parte analizaremos aquellos aspectos de la vanguardia que definen a la misma y que, desde nuestra perspectiva, suponen un choque con el posicionamiento freudiano respecto al arte. Como hemos apuntado a lo largo de la tesis, no es sólo la formación artística de Freud y su adscripción a una teoría del arte determinada la que influye en su posición respecto a las vanguardias históricas, sino su definición del concepto de sublimación y, en última instancia, su definición de la cultura como la sublimación de las pulsiones. Por ello, nos hemos centrado en dos aspectos del arte a los que Freud se refiere en su definición del mismo y del concepto de sublimación: el valor social del arte y la función del mismo en base a los principios de la mimesis y la catarsis aristotélicas. En cuanto a la valoración social del arte, de la que Freud habla en su concepto de sublimación, hemos hecho un recorrido desde mediados del siglo XIX hasta el surrealismo, centrándonos fundamentalmente en la relación entre arte, oficialidad, y crítica a través de las exposiciones para entender cómo esa valoración social del artista a la que Freud se refiere no fue tan sencilla a partir de mediados del XIX. En cuanto a la concepción del arte basada en la mimesis y

catarsis aristotélicas, hemos elegido aquellos aspectos teóricos y prácticos que muestran cómo el nuevo arte no sólo no se guía por esos principios sino que los ataca abiertamente. En este caso, no hemos pretendido realizar toda una revisión de las vanguardias históricas, sino más bien centrarnos en aquellos aspectos tanto teóricos como prácticos que nos sirvan para entender la tesis que aquí se plantea, esto es, la posición de Freud respecto a las vanguardias. Entre los aspectos teóricos hemos elegido las interpretaciones de filósofos como Ortega y Gasset o Walter Benjamin, así como las interpretaciones clásicas de la teoría de la vanguardia. En cuanto a la práctica, junto a las observaciones de los artistas del expresionismo austríaco hemos incluido la obra de Marcel Duchamp, por ser una de las propuestas más radicales y que más fácilmente nos iba a permitir dialogar con la definición freudiana de arte y sublimación artística. Según estas definiciones, ¿incluiría Freud la *Fuente* de Duchamp dentro de su concepto de sublimación? Entendemos que Jacques Lacan sí lo hizo, y además, tomó los *readymades* como ejemplo de aquello que desoculta la función social del arte. Sin embargo, la pregunta respecto a Freud queda abierta e intentaremos responderla a lo largo de esta última parte de la tesis.

III. 1. Los des-encuentros de Freud con la vanguardia artística

Resulta llamativo que Sigmund Freud no haga ninguna referencia en su obra escrita a términos como vanguardia ni a los artistas que conformaron la misma. Se trata de un silencio muy significativo. Más aún cuando en la trastienda de su pensamiento, en la correspondencia con amigos y colegas, muestra una posición tajante respecto al nuevo arte. La vehemencia con la que trata al arte moderno y, en particular, a sus artistas hace que las referencias artísticas en su obra cobren un nuevo significado bajo la sombra del silencio. Sin embargo, veamos cómo se produjeron esos breves des-encuentros para entender qué ocurrió en ellos.

III.1.1. Los expresionistas austríacos

Cuando hablamos de la relación de Freud con las vanguardias nos vienen rápidamente a la cabeza los célebres encuentros con André Breton y Salvador Dalí. Sin embargo, hay antes unas referencias al expresionismo en la correspondencia con Oskar Pfister que resultan de sumo interés no sólo por la posición que toma Freud sino por la cercanía del movimiento expresionista en el entorno vienés en el que vivía. De hecho, se podría pensar que el París de la experiencia surrealista quedaba lejos en aquellos años de la Viena de Freud. Sin embargo, el expresionismo tuvo en los artistas austríacos un importante efecto. De este modo, las exposiciones que realizaban en la ciudad del Danubio así como las críticas que aparecían en los periódicos que se leían en los cafés vieneses sí eran cercanos a Freud.

La ciudad que vio nacer el psicoanálisis fue aquella en la que desarrollaron gran parte de su obra artistas del expresionismo austríaco como Kokoschka, Schiele, y el maestro de ambos, Gustav Klimt. Por eso nos resulta llamativo que no exista ninguna referencia a estos artistas en toda la obra de Freud que, como ya hemos visto, tiene en cuenta diversos aspectos del arte para fundamentar su teoría. Consideramos que ese silencio no es casual ya que contrasta con el profundo rechazo que siente hacia estos artistas y que se manifiesta en su correspondencia. En el caso del expresionismo,

resulta significativa esta posición ya que, entre los movimientos de vanguardia, es éste el que se centra sobre la problemática obsesiva de las relaciones familiares, como se demuestra en el teatro. August Strindberg escribió *El padre*⁴⁵⁵ y en plena época del expresionismo, Arnolt Bronnen escribió otra obra de teatro cuyo título es *Vatermord (Parricidio)*. En literatura el ejemplo más conocido es Kafka, que conocía muy bien las teorías freudianas, y para el que la figura del padre se convirtió en la mediación inevitable en sus relaciones con el mundo exterior.⁴⁵⁶ Además de las distintas prácticas artísticas, Worringer dará el marco teórico del Expresionismo (*Abstraktion und Einfühlung*, 1908), así como Hermann Bahr hará el primer análisis crítico, publicado en plena efervescencia del movimiento (*Expressionismus*, 1916)⁴⁵⁷.

Con el movimiento expresionista bastante avanzado, Oskar Pfister, pastor protestante de Zurich y cercano al psicoanálisis, escribió un libro sobre el expresionismo bajo el título *El expresionismo en arte: su base psicológica y biológica* (1920).⁴⁵⁸ Pfister, al igual que otros autores como Hermann Bahr, toma el término “expresionismo” de un modo bastante amplio, en muchas ocasiones para definir aquello que se sale del arte académico y clásico, y que antepone la expresión subjetiva del artista a la visión objetiva de la realidad. De este modo, no se refiere únicamente al expresionismo de origen germano como lo entendemos hoy en día desde la historiografía del arte sino a una visión más amplia que va desde Picasso hasta *Der Blaue Reiter* y el dadaísmo, y en música incluye a compositores como Arnold Schönberg, Alexander Scriabin, o Ferruccio Busoni. El propio Pfister aclara este punto en la introducción: “[en el Expresionismo] lo esencial es la voluntad de expresar a través del arte, no el mundo exterior, sino el interior del artista (...) Es decir, una presentación subjetiva a través de una total o casi total distorsión de la naturaleza

⁴⁵⁵ Véase JASPERS, K.: *Genio artístico y locura. Strindberg y Van Gogh*. Barcelona, Acantilado, 2001.

⁴⁵⁶ Véase KAFKA, F.: *Carta al padre y otros escritos*. Madrid, Alianza, 2006. Sobre la relación entre la obra de Kafka y la de Freud véase ROBERTS, M.: *Acerca de Kafka. Acerca de Freud*. Barcelona, Anagrama, 1980.

⁴⁵⁷ WORRINGER, W.: *Abstracción y naturaleza*. México, Fondo de Cultura Económica, 1966. BAHR, H.: *Expresionismo*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998.

⁴⁵⁸ PFISTER, O.: *Der psychologische und biologische Untergrund expressionistischer Bilder*. Berna, Ernst Bircher Verlag, 1920. Edición inglesa: *Expressionism in Art. Its Psychological and Biological Basis*. Londres, Kegan Paul, 1922; Nueva York, 1923.

hasta el punto de ser irreconocible, o a través de una supresión de toda realidad externa.”⁴⁵⁹

La primera parte del libro está dedicada al análisis de uno de sus pacientes, un artista francés llamado con el ficticio nombre de José. Pfister recoge los distintos sueños que le relata su paciente, así como el desarrollo de las sesiones en las que invitaba a éste a que realizara el retrato de las personas de las que iba hablando (sus padres, su mujer, su psicoanalista, etc.). Pfister se apoyaba en estos dibujos para hacer que el paciente hablara sobre estas personas. Como remarca el propio autor, en esta primera parte no era importante el juicio estético de estos dibujos sino su origen psicológico. De este modo, podemos ver en esta obra la influencia del escrito de Freud sobre Leonardo da Vinci en el que, igualmente, establecía una relación entre la vida y obra del artista, basándose en su biografía, sus recuerdos infantiles y las propias obras de arte.

En la segunda parte realiza un estudio del origen psicológico y biológico de las obras del paciente a las que ha hecho referencia en la primera parte. A través de la vida y obra de José, Pfister explica conceptos como la identificación o la represión. Debemos destacar cómo el artista relaciona su obra con el arte negro y cómo en sus explicaciones cita el cubismo.

Por último, en la tercera parte realiza un estudio del origen psicológico y biológico del Expresionismo. Como apuntó en la introducción, Pfister toma el término “expresionismo” de un modo bastante amplio, para referirse a aquellas obras que reflejan la realidad no desde una supuesta objetividad exterior, sino desde la subjetividad del artista.

Una vez publicado su ensayo, Pfister le envió un ejemplar a Freud. El 21 de junio de 1920 recibió la respuesta de éste a modo de carta en la que Freud indicaba su postura:

⁴⁵⁹ Pfister, *op. cit.*, pp. 5-6. Hemos seguido la edición inglesa.

Comencé a leer su librito sobre el expresionismo con tanto interés como aversión y lo acabé de una sentada... Debo precisar, por otra parte, que en la vida real soy intolerante hacia los chiflados, que veo sólo su lado dañino y que en lo que respecta a esos “artistas”, soy casi como aquellos a quien usted fustiga al principio, considerándolos filisteos e intransigentes. Y, al final, explica usted con claridad y exhaustivamente porqué esta gente no tiene derecho a llamarse artistas.⁴⁶⁰

La posición de Freud respecto a los expresionistas y su arte no deja lugar a dudas. Se declara firmemente intolerante hacia esos que denomina “chiflados”, de los que sólo ve “su lado dañino”, y que considera que no tienen derecho a llamarse artistas. Tampoco es casual que Freud se incluya entre los “filisteos”. Debemos tener en cuenta que dicho término es muy importante en la cultura del momento, ya que era el que empleaban tanto los artistas como los escritores de la vanguardia para referirse despectivamente a los valores burgueses frente a los que reaccionaba su arte. De este modo, observamos cómo estas palabras escritas en privado, a través de la correspondencia, demuestran que ese silencio en su obra no es un silencio indiferente o derivado del desconocimiento. Freud conocía la obra de estos artistas, e incluso su referencia le había llegado a través de Pfister con el que tenía una buena transferencia. Y lo que nos llama aún más la atención es el hecho de que esa crítica nos resulta familiar, como si la hubiéramos escuchado antes, en boca de otros, pero emitida desde la misma posición.

Así, las palabras de Freud parecen el eco de aquellas críticas que recibieron los artistas del expresionismo austríaco cuando expusieron su obra en la ciudad del Danubio. No debemos olvidar que uno de sus representantes más importantes, Oskar Kokoschka, tuvo que huir prácticamente de la ciudad cuando en 1909 estrenó en el jardín de la *Internationale Kunstschau* su pieza corta *Asesino, esperanza de las mujeres* (en original *Mörder, Hoffnung der Frauen*, fig. 26). En la puesta en escena Kokoschka recurrió a una gestualidad estilizada, un vestuario y maquillaje innovador (pintó sobre los cuerpos casi desnudos la estructura de los nervios), una violenta acción física, danzas tribales y elementos escénicos (antorchas, tambores, etc.) que sugerían una

⁴⁶⁰ MENG, H. y FREUD, E. L. (ed.): *Psychoanalysis and Fatih. The Letters of Sigmund Freud and Oskar Pfister*. Nueva York, Basic Books, 1963, p. 77.

“atmósfera salvaje”. “Mis actores –escribió Kokoschka- no fueron acróbatas, pero aún así, sabían correr, saltar, permanecer de pie y caer mejor que ninguno de los actores del teatro burgués que a menudo necesitan un cuarto de hora para tenderse y morir”.⁴⁶¹ Sin embargo, el escándalo se desató por aquello que se representaba. El tema central era el antagonismo entre el hombre y la mujer. El primero, movido por su instinto animal, consigue escapar de la esclavitud en una orgía sexual. En la misma estrangula a una mujer sin nombre y mata a continuación a sus compañeras. Toda la acción transcurre con la presencia de guerreros y de sirvientas mientras una torre se ve consumida por las llamas.⁴⁶² En esta obra aparece un tema central: el complejo de Edipo que acude frecuentemente en la dramaturgia expresionista, con la variante del amor incestuoso hacia la madre o la hermana. Por otro lado, se puede considerar una versión moderna y metafísica del encuentro entre Aquiles y Pentesilea, que ya había sido representado en el contexto de la dramaturgia alemana por Heinrich von Kleist.⁴⁶³ La aspiración de Kokoschka, como la de los demás dramaturgos expresionistas, era la realización de una “obra de arte total” que sintetice los principios de la pintura, de la escultura y de la poesía, fundiendo en uno solo los dos principios dialécticos de la poesía expresionista: la geometría (a través de las luces, los decorados y los vestidos) y el grito (a través de la voz humana y la música).⁴⁶⁴

A las reacciones frente a esta obra de teatro debemos añadir las palabras que el Archiduque Francisco Fernando –aquel cuyo asesinato en Sarajevo desató la I Guerra Mundial- dijo al ver las obras de Kokoschka en la exposición en el Hagenbund de 1911: “Este hombre merecería que le cortasen la cabeza”.⁴⁶⁵ En esta exposición, Kokoschka

⁴⁶¹ Cita. En SÁNCHEZ, J. A.: “Teatros y artes del cuerpo”, *Arte de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca, Universidad, 2006, p. 64.

⁴⁶² ALIAGA, J. V.: *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid, Akal, 2007, p. 88. Para una visión de los escritos de Kokoschka en el contexto de la literatura de vanguardia véase MUSCHG, W.: *La literatura expresionista alemana: de Trakl a Brecht*. Barcelona, Seix Barral, 1972.

⁴⁶³ FANCELLI, M.: “Assasino speranza delle donne”, en SABARSKY, S. (a cargo de): *Oskar Kokoschka. Dipinti e disegni*. Catálogo de la exposición en el Palacio Medici-Riccardi de Florencia (4 de abril a 7 de junio de 1987). Florencia, Artificio, 1987, p. 36. Además, véase SCHORSKE, C.: “Explosión en el jardín: Kokoschka y Schoenberg”, *Viena fin de siècle. Política y cultura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 333-382.

⁴⁶⁴ GATT, G.: *Oskar Kokoschka*. Barcelona, Nauta, 1971, p. 18.

⁴⁶⁵ Sabarsky, *op. cit.*, p. 11.

expuso 25 pinturas y 10 dibujos a los que sólo unos pocos visitantes (Karl Kraus y Else Lasker-Schüler entre ellos) dedicaron algún comentario positivo.⁴⁶⁶

El escándalo de la obra de teatro fue tal que a su autor le suprimieron su asignación, teniendo que dejar la Escuela de Artes y Oficios, y finalmente, ante la hostilidad de la crítica y de los ambientes oficiales, abandonar Austria por las acusaciones de “peligro público”, ante las que únicamente recibió el apoyo de Adolf Loos (fig. 27). En primer lugar se dirigió a Suiza y después a Alemania, en donde se relacionó con los principales núcleos expresionistas: *Die Brücke*, *Der Blaue Reiter* o la revista *Der Sturm*.⁴⁶⁷ Poco tiempo después, en 1912, conocerá a Alma Mahler, con la que mantendrá una complicada relación de tres años. Fruto de esta relación serán las numerosas obras que el pintor austríaco le dedicó, entre las que debemos destacar *La esposa del viento* (fig. 28). No debemos olvidar que para estas fechas había fallecido Gustav Mahler (1911), el que fue durante diez años esposo de Alma, y cuya tormentosa vida le llevó a solicitar a Freud una cita, que tras varias cancelaciones propias de la duda obsesiva, se produjo finalmente en el verano de 1910 en la ciudad de Leiden. Gustav, angustiado por la infidelidad de su mujer con Walter Gropius, e incapaz de continuar con la *Décima Sinfonía* decidió encontrarse con Freud, produciéndose un encuentro a varias bandas en el que vemos implicados de forma directa e indirecta a varios artistas y personajes destacados de la época. La relación entre Kokoschka y Alma Mahler finalizó en 1915 cuando ésta decide volver con Gropius y contraer matrimonio con él⁴⁶⁸.

Sin embargo, el caso de Kokoschka no fue único. El otro representante del expresionismo vienés, Egon Schiele, también sufrió una acusación similar. Sus dibujos, apenas esbozados y de trazo quebrado, presentan cuerpos desnudos, aislados en el vacío, sorprendidos en las posiciones más insólitas, con los miembros distorsionados y, en algunos casos, mutilados. Incluso él mismo, en sus numerosos autorretratos,

⁴⁶⁶ KOJA, S.: “Klimt, Kokoschka, Schiele, elementos de una relación”, en AA.VV.: *Klimt, Kokoshcka, Schiele. Un sueño vienés (1898-1918)*. Catálogo de la exposición en la Fundación Juan March (7 de febrero al 21 de mayo de 1995). Madrid, Fundación Juan March, 1995, p. 68.

⁴⁶⁷ CASALS, J.: *El expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*. Barcelona, Montesinos, 1982, pp. 49-51.

⁴⁶⁸ Véase la autobiografía de Alma Mahler. MAHLER-WERFEL, A.: *Mi vida*. Barcelona, Tusquets, 1986.

aparece con el cuerpo retorcido, el gesto crispado y la mirada dolorida; su rostro, pese a sus precoces arrugas, es el de un adolescente rebelde y angustiado. Y como tal, frente a una sociedad que niega la sexualidad, Schiele responde con una afirmación del propio cuerpo que bascula entre el narcisismo y el exhibicionismo (fig. 29). Sin embargo, tal concepción agresiva de la sexualidad sobrepasa los estrechos límites de tolerancia de la época, y Schiele es procesado en 1912 por “inmoralidad”. Este juicio le reporta al artista un encierro de 24 días y, lo que es peor, la terrible experiencia de ver quemar una de sus obras por orden del Tribunal (experiencia que Schiele vive por segunda vez, ya que anteriormente su padre –en un ataque de locura- también había quemado la totalidad de sus dibujos). A consecuencia de estos hechos, en Schiele se agudiza la violencia provocativa y, también – a pesar de su matrimonio en 1915- el sentimiento de soledad. Finalmente, en 1918, pocos meses después que su mujer, el pintor muere aquejado de la gripe española. Schiele tenía entonces 28 años.⁴⁶⁹

Como hemos visto, la relación de los artistas del expresionismo austríaco con la sociedad y la crítica de la época no es sencilla. A los casos de Kokoschka y Schiele debemos añadir el de su maestro y antecesor, Gustav Klimt, que a pesar del reconocimiento posterior tuvo unos complicados y polémicos inicios. En 1893 se le niega el nombramiento como catedrático de la Academia de Arte ya que su pintura es considerada subversiva y la abierta sensualidad que de ella emana parece atemorizar a algunos. Las críticas y las condenas se suceden, pues si el mundo académico no acepta las vaguedades de su simbolismo, los católicos rechazan su explícita sexualidad y los filósofos las consideran una negación del positivismo entonces dominante. La controversia se refleja sin cesar en la combativa prensa de la ciudad, que se lanza sobre sus representaciones de la *Filosofía*, la *Medicina* y la *Jurisprudencia*, a las que acusa de ser pornográficas y de “expresar ideas no entendibles a través de formas no entendibles.” (fig. 30) Lo que ocurrió fue que Klimt, en vez de enaltecer los logros y la fiabilidad de las ciencias, destacaba las vertientes oscuras e inexploradas de lo humano, lo oculto y subyacente, también las pulsiones y las fuerzas del destino a que está expuesta la existencia humana.⁴⁷⁰ A partir de este momento Klimt no volverá a

⁴⁶⁹ Casals, *El Expresionismo... op. cit.*, p. 48.

⁴⁷⁰ Koja, *op. cit.*, p. 12.

recibir un encargo de una institución oficial, sentándose de esta forma las bases del origen de la *Sezession* vienesa.⁴⁷¹

Sin embargo, los caminos del psicoanálisis y el expresionismo no son los únicos que se cruzan a principios del siglo XX. Una de las corrientes filosóficas con las que coinciden es la Fenomenología de Husserl. Debemos recordar que la obra capital del movimiento fenomenológico, el primer tomo de las *Ideas para una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, apareció en el año de preguerra de 1913, época aquella en la que el arte y la literatura expresionista se hallaba en su primer florecimiento con el grupo *Der Blaue Reiter*. Pero a su vez, la fenomenología y el psicoanálisis coinciden en el momento histórico, inaugurando el siglo XX la obra más importante de sus dos máximos representantes: *La interpretación de los Sueños* de Sigmund Freud (1900) y las *Investigaciones lógicas* de Edmund Husserl (1900-1901).⁴⁷²

De esta forma, nos cuesta entender cómo Freud, que recibió numerosas críticas tras publicar la teoría de la sexualidad infantil en 1905, no pudo entender a estos artistas, estar de su lado, cuando las acusaciones que cayeron sobre ellos (de “peligro público” en el caso de Kokoschka y de “inmoralidad” en el de Schiele) eran similares a las que pocos años antes le habían hecho a él. Es más, consideramos que, si bien la influencia no tiene por qué ser directa, las alusiones a la sexualidad en el caso de Schiele o la preferencia por el arte infantil y negro de Kokoschka (un arte que se manifestaba de un modo simple, ingenuo y elemental, más allá de las convenciones históricas y académicas⁴⁷³) tienen un claro eco en las teorías del contemporáneo Freud, con el que además convivían en la misma ciudad. ¿Cómo podemos resolver entonces estos desencuentros?

No olvidemos que Freud entendía el arte desde la concepción aristotélica basada en la mimesis y la catarsis, desarrollada sobre todo en la tragedia pero que entendemos que influyó en su visión del arte. De esta forma, aunque estos artistas

⁴⁷¹ SOLÉ, J. M.: *Gustav Klimt*. Madrid, Unidad Editorial, 2006, p. 11.

⁴⁷² FELLMANN, F.: *Fenomenología y expresionismo*. Barcelona, Alfa, 1984, pp. 77-78.

⁴⁷³ En 1912 comenta Kokoschka en *De la naturaleza de las visiones*: “El artista ha de volver al primer grito y la primera visión del recién nacido apenas salido del claustro materno”. Citado por Gatt, *op. cit.*, p. 32, nota al pie 33.

trataran temas como la sexualidad, con un claro carácter subversivo y de transformación social, no cuadraban con esa visión artística según la cual la belleza es la última barrera frente al horror, que no debe ser mostrado sino velado. Para Freud era necesario que se diera ese velo, el velo de la belleza, el de las formas clásicas, y por eso sintió un fuerte rechazo hacia aquellas prácticas que si bien partían de su misma base (abordar la importancia de la sexualidad más allá del puritanismo burgués), lo hacían a través de caminos y formas bastante diversos. Además, los expresionistas no querían saber nada del “arte por el arte” ni del culto a la belleza que consideraban una fórmula propia de estetas decadentes de la que el impresionismo dio tantas muestras. Más bien, el arte para la vida, para conformarla, para hacerla simplemente⁴⁷⁴. Como apunta Mario Praz, los cuadros de Kokoschka no adulan sino más bien desenmascaran los instintos menos confesables de los hombres y provocan en ellos una comprensible rebelión, como la que muestran las citadas palabras que le dedica el Archiduque Francisco Fernando, u otros personajes como Hitler, Mussolini en la Bienal de Venecia de 1932 o el crítico de arte austríaco Strzygowski que denominó sus obras “charcos malolientes”.⁴⁷⁵ El tratamiento que los nazis le dieron al arte moderno es bastante conocido. Denominado como *Entertete Kunst* (“arte degenerado”), incluía obras de Van Gogh, Picasso, Paul Klee y Kandinsky entre otros. En 1937, llegaron a realizar una exposición con este tipo de obras en la ciudad de Munich, en la que se incluían carteles con mofas hacia esas obras y sus autores. Sin embargo, el destino del arte degenerado no fue la hoguera. El saqueo artístico que realizaron los nazis tenía una clara línea divisoria: el arte clásico y el arte degenerado. El primero era el máspreciado, sin embargo el segundo fue usado como piezas de cambio en el mercado internacional para poder comprar más obras de arte clásico. De esta forma, obras robadas de Picasso, Van Gogh o Braque volvieron al mercado de manera aparentemente legal, pero alejadas de sus legítimos propietarios⁴⁷⁶.

Debemos tener en cuenta que si bien los expresionistas renegaban del pasado como sus colegas futuristas, los motivos eran diversos, ya que lo que rechazaban los

⁴⁷⁴ MODERN, R.: *El Expresionismo literario*. Buenos Aires, Nova, 1958, p. 40.

⁴⁷⁵ PRAZ, M.: “La bambola di Kokoschka”, en Sabarsky, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁷⁶ Véase FELICIANO, H.: *El museo desaparecido. La conspiración nazi para robar las obras maestras del arte mundial*. Madrid, Destino, 2004.

expresionistas era el moralismo y el ambiente militarista de la época del Kaiser Guillermo II⁴⁷⁷.

Sin embargo, nos surge una reflexión. ¿Es posible subvertir el orden social, manteniendo ese velo, ese distanciamiento? De entrada observamos dos concepciones del arte bien distintas: una del lado de la contemplación, del gusto estético, y otra como forma de subversión social. Este es el núcleo de la discusión. Para que tenga efecto la tragedia, y el arte en general, desde la perspectiva aristotélica en la que se posiciona Freud, es necesaria una identificación con aquello que se ve (obra de teatro, cuadro, etc.), además de la distancia estética. Sin embargo, gran parte de la crítica de las vanguardias (desde los expresionistas a Duchamp, pasando por Bertolt Brecht) apuntan precisamente a la necesidad de desmontar esa ilusión, esa identificación, para que el espectador pueda estar en una posición crítica y de esa forma llevar a cabo los proyectos utópicos de transformación social tan característicos de esta época.⁴⁷⁸

En torno a los años de la carta citada a Pfister, Freud vuelve a hacer referencia al arte moderno. El 26 de diciembre de 1922, le escribió una carta a Karl Abraham respondiéndole tras haber visto la litografía que el artista húngaro Lajos Tihanyi le había realizado:

*Es horrible. Sé que es usted excelente persona, por lo que me apena aún más ese pequeño fallo de su carácter que supone la tolerancia o simpatía hacia el "arte" moderno... el artista declara que le ve así. Las personas como él debieran ser las últimas en tener acceso a los círculos analíticos, pues constituyen la más extrema ilustración de la teoría de Adler, según la cual sólo aquellos que padecen graves defectos congénitos de visión llegan a ser pintores o delineantes.*⁴⁷⁹

⁴⁷⁷ JIMÉNEZ MILLÁN, A.: *Entre dos siglos. Estudios de literatura comparada*. Lérida, Pagès editors, 1995, p. 57.

⁴⁷⁸ Sobre el papel del espectador en el arte, desde el Renacimiento hasta el siglo XX véase PUELLES, L.: *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid, Abada, 2011. Recientemente se han publicado varios libros que analizan el papel del espectador en el arte. En cuanto a la relación del espectador con el arte contemporáneo véase DIEGO, E. de: *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid, Siruela, 2011. RANCIÈRE, J.: *El espectador emancipado*. Castellón, Ellago, 2010.

⁴⁷⁹ FALZEDER, E. (ed.): *The Complete Correspondence of Sigmund Freud and Karl Abraham (1907-1925)*. Londres, Karnac, 2002, pp. 461-462.

Aunque no encontramos referencias en la obra de Freud a estos artistas del expresionismo austríaco, sí lo hacemos al pintor Arnold Böcklin (1827-1901), cuya pintura simbolista de evocaciones inquietantes le hará muy popular en el fin de siglo y admirado por artistas como Nolde, Mueller o De Chirico. Si Pfister y Zweig intentaron acercar a Freud el arte de vanguardia, en este caso fue una paciente la que le regaló una carpeta con reproducciones de la obra de Böcklin.⁴⁸⁰ Años más tarde, en la *Conferencia XI de introducción al psicoanálisis* de 1916, cuando habla de la elaboración onírica, hace referencia a los cuadros de Böcklin. Para explicar la aparición de personas compuestas en los sueños traza un paralelismo con personajes de la mitología antigua como los centauros (medio humano, medio caballo) que aparecen en los cuadros de Böcklin.⁴⁸¹ Probablemente Freud tenía en mente el cuadro *La lucha del centauro* (1873) que está en el Museo de Arte de Basilea.

⁴⁸⁰ Dicha carpeta sería presumiblemente A. Böcklin, *Eine Auswahl der hervorragendsten Werke des Künstlers in Photogravüren* (1892-1901). Sin duda se trata aquí de la última serie de la obra, que acababa de aparecer. El precio de esta carpeta llegaba en Alemania a 100 marcos (encuadernados en tela) o a 200 (encuadernada en cuero), o sea más o menos de 120 a 240 coronas. Nota de la edición de las cartas a Fliess, véase FREUD, S.: *Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904)*. Buenos Aires, Amorrortu, 2008, pp. 454-455.

⁴⁸¹ FREUD, S.: "Lecciones introductorias al Psicoanálisis. Lección XI. La elaboración onírica", *Obras Completas*, tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 2227.

III.1.2. Dadaísmo y Surrealismo. El caso Breton

La relación de Dadá con el psicoanálisis no es tan amplia como la del surrealismo. Se podría pensar que el psicoanálisis, ciencia nueva, a la que se oponía el espíritu burgués, se beneficiaría de un prejuicio favorable por parte de aquellos jóvenes que formaban el movimiento Dadá. Sin embargo, no fue así. En palabras de Tristán Tzara “el psicoanálisis es una enfermedad peligrosa, adormece las inclinaciones antirrealidad del hombre y sistematiza la burguesía.”⁴⁸²

Esa posición crítica del dadaísmo respecto a la burguesía se manifiesta claramente en las palabras de Hans Arp:

*La burguesía consideraba al dadaísta como un monstruo disoluto, un villano revolucionario, un bárbaro asiático (...) El dadaísta tramaba triquiñuelas para robarle el sueño a la burguesía (...) El dadaísta daba al burgués una sensación de confusión y un distante pero poderoso retumbo, de modo que sonaban los timbres de sus puertas, fruncían el entrecejo las cajas de caudales y sus listas honoríficas estallaban y se manchaban.*⁴⁸³

Durante la I Guerra Mundial hubo contactos entre algunos miembros de la escuela psicoanalítica de Zúrich y los dadaístas. En la inauguración de la Galería Dadá el 29 de marzo de 1917, Hugo Ball anota la presencia de miembros de dicha escuela. El programa de esa noche incluía danzas abstractas de Sophie Taeuber, que había estudiado con Rudolf von Laban, y poemas de Hugo Ball, Hans Arp y Tristan Tzara. Sin embargo, la relación del movimiento Dadá con el psicoanálisis se produjo a través de la figura de Carl Jung. Zúrich, ciudad donde nació Dadá, es también la ciudad de Bleuler y Jung, psiquiatras emparentados con Freud, y el lugar en que Aragon y Breton tuvieron oportunidad de experimentar los métodos del psicoanálisis.⁴⁸⁴ Conocemos el interés de Jung por el arte moderno. En su biblioteca existían varios libros de esta temática,

⁴⁸² BÉHAR, H. y CARASSOU, M.: *Dadá. Historia de una subversión*. Barcelona, Península, 1996, p. 98.

⁴⁸³ La cita pertenece a la obra de Hans Arp *La botella umbilical*, citado por ADES, D.: *El dada y el surrealismo*. Barcelona, Labor, 1975, p. 3. Encontramos una buena selección de textos Dadá en HUELSENBECK, R. (ed.): *Almanaque Dadá*. Madrid, Tecnos, 1992.

⁴⁸⁴ RAYMOND, M.: *De Baudelaire al surrealismo*. Madrid, Fondo de cultura económica, 1983, p. 233.

entre los que podemos destacar el catálogo de la obra de Odilon Redon. Además, durante su estancia en Nueva York en 1913 sabemos que asistió al *Armory Show* donde, entre otros, se exponía el *Desnudo bajando las escaleras* (1912) de Marcel Duchamp. Incluso miembros de Dadá como Sophie Tauber realizaron obras con claras referencias al psicoanálisis como su marioneta *Freud Analyticus* (fig. 31), de 1918, a través de la cual plantea algunos aspectos de la teoría jungiana y su polémica con Freud.⁴⁸⁵ Sin embargo, en el artículo “Sobre el inconsciente” de 1918 Jung dejó clara su posición crítica hacia movimiento Dadá⁴⁸⁶. El psicoanalista suizo contrasta la relación de los pueblos primitivos con la naturaleza con la que mantiene con ella el mundo moderno occidental. Las consecuencias de la pérdida de contacto con la naturaleza se manifestarían del siguiente modo:

*Pero este fragmento de naturaleza perdido se venga de nosotros; retorno en forma falsificada, distorsionada, por ejemplo en forma de epidemia de tango, futurismo, dadaísmo y quién sabe qué otras locuras y faltas de gusto de las que aún podemos ser capaces.*⁴⁸⁷

Sin embargo, esta no fue la única ocasión en la que Jung se refirió en dichos términos a los dadaístas. A la pregunta de Ernst Jones sobre la posible base psicótica del dadaísmo, el psicoanalista suizo le respondió: “Es demasiado idiota para ser siquiera insania”.⁴⁸⁸

Por su parte, el autor dramático Henri-René Lenormand, que después de haber descubierto el psicoanálisis freudiano pretendía darle una ilustración en el teatro, se interesó también por Dadá para darle una explicación psicoanalítica. Francis Picabia se

⁴⁸⁵ Esta y otras marionetas de Sophie Tauber se encuentran en el Museum für Gestaltung de Zurich y han sido recientemente expuestas en la exposición “Dalí, Lorca y la residencia de estudiantes” en el Caixaforum de Madrid (22 de septiembre de 2010 hasta el 6 de enero de 2011). Sobre la relación de Jung con el movimiento Dadá véase JUNG, C.: *The Red Book. Liber Novus*. Edición a cargo de Sonu Shamdasani. Londres, W.W. Norton&co., 2009, pp. 203-204.

⁴⁸⁶ El artículo “Sobre el inconsciente” de 1918 se incluye en el volumen 10 “Civilización en transición” de las obras completas de Jung. Véase JUNG, C.: “Civilización en transición”, *Obra Completa*, vol. X. Madrid, Trotta, 2000.

⁴⁸⁷ JUNG, C.G.: “Sobre lo inconsciente”, *Obra Completa*. Volumen 10: Civilización en transición. Madrid, Trotta, 2000, p. 26.

⁴⁸⁸ Jones, *op. cit.*, p. 337. La edición inglesa lo traduce como “it’s too idiotic to be schizophrenic”.

encargó de responderle: “Pero apoyémonos un solo instante en la doctrina de Freud a la que usted apela. Sacaríamos la conclusión de que los dadaístas son dementes precoces. Ahora bien, una cosa se opone a esa afirmación: la demencia necesita la obstrucción o por lo menos la atenuación de la voluntad, y nosotros tenemos voluntad.”⁴⁸⁹

En resumen, esta influencia de Freud sobre el movimiento Dadá se ha discutido algunas veces y es posible que se reduzca a poca cosa, pero el encuentro de Breton con Freud en Viena no es menos sintomático.

La ruptura formal de Breton, Aragon, Éluard y Péret con el dadaísmo se produjo después del fracaso del *Congreso para el establecimiento y las directivas del espíritu moderno*, en 1922. Esta ruptura se había hecho necesaria por las posiciones antagónicas de Tzara y de Breton.⁴⁹⁰

Con el comienzo de la I Guerra Mundial, André Breton, que había estudiado medicina, fue destinado al Hospital Militar de Nantes y posteriormente al centro psiquiátrico de Saint-Dizier. Allí eran trasladados los soldados del frente que padecían delirios agudos, pudiendo experimentar Breton con los procedimientos psicoanalíticos como la interpretación de los sueños y la asociación libre, que se convertirían en el primer material de trabajo surrealista. De esta forma, podemos afirmar que fue a partir de una experiencia clínica real como concibió la existencia de lo surreal. Luego tratará de acceder a ella mediante la escritura automática. La estancia en Saint-Dizier también es importante porque allí conoció la existencia de los trabajos de Freud, si bien no los pudo leer hasta 1922 cuando aparecieron las primeras traducciones de la *Introducción al psicoanálisis y Psicopatología de la vida cotidiana*.⁴⁹¹

El 10 de octubre de 1921, André Breton era recibido por Freud en su casa de Viena. La visita se enmarcaba en la estancia en el Tirol con Tristan Tzara, Max Ernst y Jean Arp. El encuentro fue promovido por el poeta francés, en un intento para que

⁴⁸⁹ Carta a H. R. Lenormand, citada por Béhar y Carassou, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁹⁰ NADEAU, M.: *Historia del Surrealismo*. Barcelona, Ariel, 1975, p. 61.

⁴⁹¹ ROUDINESCO, E.: “El Surrealismo al servicio del psicoanálisis”, *La batalla de cien años. Historia del Psicoanálisis en Francia*. Tomo II (1925-1985). Madrid, Fundamentos, 1993, pp. 36-37. En este capítulo Roudinesco aclara la influencia de las distintas ramas de la psicología y el psicoanálisis en la formación y obra de Breton y los surrealistas.

este último reconociera la empresa surrealista que luchaba en aras de una liberación del deseo inconsciente reprimido por la conciencia. El dialogo entre ambos no fue muy fructífero para Breton que, a pesar de aludir a las experiencias con Charcot y Babinsky, no logró impresionarlo. Freud se mostró sordo y aturdido frente a ese movimiento *anti-artístico* que creía ver en su persona al maestro de esa escuela.

Ese mismo año se produjo el primer ejemplo de aplicación de una de las herramientas del método psicoanalítico, la asociación libre, al terreno artístico de la escritura. Se trata de *Los campos magnéticos*, escrito por Breton y Soupault y publicado en 1921. El ejercicio fue simple: los dos poetas recogieron los pensamientos no dirigidos realizados durante varias sesiones, y publicados sin ninguna corrección posterior⁴⁹². En este escrito la técnica de la escritura automática se mezcla con la del *collage*. Como sugiere Georges Sebbag, a través de este texto, Breton y Soupault quieren ser “las grabadoras, los taquígrafos de una palabra interior.”⁴⁹³ Sin embargo, la relación entre la escritura automática y la asociación libre del psicoanálisis no es tan sencilla, ya que en el discurso de Breton las referencias ideológicas para definir la escritura automática proceden de medios muy diversos, que van desde la tradición ideológica y pseudocientífica del ocultismo hasta el propio Freud. Lo mismo ocurre con las referencias al sueño en el *Primer Manifiesto surrealista*, que combinan la teoría freudiana con toda una tradición ocultista⁴⁹⁴. Los surrealistas consideraban incluso que el automatismo psíquico podía ser producido por la hipnosis; nada más lejos del planteamiento de Freud, que hacía muchos años había rechazado este método. Sin embargo, los surrealistas, incluyendo a Breton, Aragon, Soupault, René Crevel, Robert Desnos y Max Ernst, experimentaron con hipnosis individual y de grupo. Desnos era el más predispuesto a caer en un sueño hipnótico autoinducido y en este estado produjo monólogos y dibujos que creía que no podría haber realizado en el estado normal de vigilia. De esta forma, el sueño hipnótico parecía ofrecer una fuente directa de imágenes poéticas provenientes del inconsciente. Sin embargo, después de una serie

⁴⁹² GARCÍA DE CARPI, L.: *Las claves del arte surrealista*. Barcelona, Planeta, 1990, p. 8. BRETON, A. y SOUPAULT, P.: *Los campos magnéticos*. Barcelona, Tusquets, 1982.

⁴⁹³ SEBBAG, G.: “André Breton, *collagiste*”, en AA.VV.: *El surrealismo y sus imágenes*. Madrid, Mapfre, 2002, p. 66.

⁴⁹⁴ HOUDEBINE, J.-L.: “El “concepto” de escritura automática: su significado y su función en el discurso ideológico de André Breton”, en AA.VV.: *Libertad e ideologías*. Madrid, Alberto Corazón, 1972, pp. 99-119.

de experimentos inquietantes se hizo evidente que estos ensayos eran peligrosos y podían llegar a ser incontrolables⁴⁹⁵.

Estos primeros contactos con la obra y persona de Freud, así como los primeros experimentos en el terreno artístico, se vieron reflejados en el *Primer Manifiesto Surrealista*, publicado en 1924. Este mismo año apareció la revista *La Révolution Surréaliste* (doce números), órgano específico del movimiento (los primeros dos números dirigidos por Naville y Péret, el tercero por Artaud, desde el cuarto bajo la dirección exclusiva de Breton)⁴⁹⁶. En su primer número aparecieron veintiocho fotos de surrealistas, incluidas las de Freud, Picasso y De Chirico (fig. 32)⁴⁹⁷.

Son varias las citas a Freud en el Manifiesto Surrealista. En primer lugar, aclara la importancia del descubrimiento freudiano del inconsciente, que tendrá un papel destacado en la poética surrealista:

*Al parecer, tan sólo al azar se debe que recientemente se haya descubierto una parte del mundo intelectual que, a mi juicio, es con mucho la más importante, y que se pretendía relegar al olvido. A este respecto, debemos reconocer que los descubrimientos de Freud han sido de decisiva importancia.*⁴⁹⁸

Más adelante destaca en particular la interpretación de los sueños:

*Con toda justificación, Freud ha llevado a cabo su labor crítica sobre los sueños. Es inadmisibile que esta parte importante de la actividad psíquica haya merecido, por el momento, tan escasa atención.*⁴⁹⁹

La última cita a Freud nos permite vincular la técnica de la asociación libre de ideas con el automatismo:

⁴⁹⁵ ADES, A.: *El dada y el surrealismo*. Barcelona, Labor, 1975, p. 33.

⁴⁹⁶ PELLEGRINI, A.: *Antología de la poesía surrealista*. Buenos Aires, Argonauta, 2006, p. 85. El relevo de esta revista lo tomará *Le Suréalisme au service de la Révolution*, revista de seis números, publicada a partir de 1930, e influenciada por la línea marxista revolucionaria que tomó el grupo a finales de los años 20.

⁴⁹⁷ Sebbag, *op. cit.*, p. 68.

⁴⁹⁸ MICHELI, M. de: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza, 2004, p. 281. Esta traducción del *Manifiesto Surrealista* se debe a Andrés Bosch.

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

[Reflexionando sobre el pensamiento] En aquel entonces todavía estaba muy interesado en Freud, y conocía sus métodos de examen, que había tenido ocasión de practicar con enfermos durante la guerra, por lo que decidí obtener de mí mismo lo que se procura obtener de aquéllos, es decir, un monólogo lo más rápido posible...⁵⁰⁰

Como podemos comprobar, las citas a Freud en el *Manifiesto Surrealista* se centran en los tres puntos fundamentales por los que Freud fue considerado un referente para los surrealistas: el descubrimiento del inconsciente, la interpretación de los sueños y la asociación libre de ideas. Como se ha comentado, estos dos últimos puntos serán tomados por los surrealistas como método artístico. De esta forma, los sueños y la asociación libre de ideas que para Freud eran la vía regia al inconsciente, supone para los surrealistas el método más eficaz desde el punto de vista creativo, así como el modo de trabajar más allá del imperio de la lógica al que se refería Breton en el texto. De hecho, cuando William Rubin intentó crear una definición que pudiera servir como teoría del estilo surrealista con motivo del comisariado de la exposición *Dada, Surrealism and Their Heritage* en el MoMA (1968) se sirvió precisamente de estos dos pilares freudianos: planteó la existencia de un polo automatista/abstracto que tendría su base en la asociación libre de ideas, y un polo académico/ilusionista fundamentado en la interpretación de los sueños. A pesar de las diferencias pictóricas, todas las obras remitían, según Rubin, al concepto de imagen metafórica concebida de forma irracional.⁵⁰¹

En la célebre definición del surrealismo en el *Primer Manifiesto* observamos cómo en una primera lectura podríamos pensar que el vínculo con la teoría freudiana y en particular con la asociación libre de ideas es evidente: “Surrealismo es automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral... El surrealismo se asienta sobre la creencia en la realidad superior de

⁵⁰⁰ *Ibid*, p. 288.

⁵⁰¹ Citado por KRAUSS, R.: “Los fundamentos fotográficos del surrealismo”, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 2002, p. 105. En este capítulo, Rosalind Krauss considera que es en la fotografía y no en la pintura donde se debe encontrar esa “definición intrínseca del surrealismo” que Rubin, y antes que él Breton, buscaba.

algunas formas de asociación descuidadas hasta él...”⁵⁰² Sin embargo, si analizamos la terminología que emplea veremos cómo nos remite más a las investigaciones de Jung, y cómo ni la noción de “automatismo”, ni la de “realidad superior”, ni la de “dictado del pensamiento” – todos términos clave en la definición- nos remiten al corpus freudiano. Debemos buscar mucho más el origen de estos términos en los debates que la psiquiatría francesa del siglo XIX mantuvo sobre el “sonambulismo artificial”, la histeria y las “enfermedades de la personalidad”. Por ello, si bien podemos y debemos establecer relaciones con Freud, no debemos olvidar las referencias a Janet, Charcot o Liébeault.⁵⁰³ Sin lugar a dudas, esta heterogeneidad de las referencias es una de las razones por las que Freud se mantuvo al margen del grupo surrealista, en su esfuerzo por definir los límites y diferencias del psicoanálisis respecto a otras terapias y al mundo de lo oculto y lo mágico. Además, para comprender estas desavenencias entre el austríaco y el francés debemos recordar la intención de Freud de señalar claramente, e incluso reforzar, los límites que separan el campo del saber del ámbito del arte, esto es, preservar los límites que separan el arte y la ciencia. Y éste probablemente es el punto que exaspera a Breton, que critica la insistencia de Freud en las distinciones, en los límites, en esas exclusiones que el artista francés consideraba herencia del racionalismo clásico, cuando no del positivismo.⁵⁰⁴

Si hay un tema protagonista en los surrealistas es el de la libertad, individual y social. Por ello, los dos nombres que más peso tuvieron en el desarrollo del Surrealismo fueron Marx, como teórico de la libertad social, y Freud, como teórico de la libertad individual⁵⁰⁵. De hecho, si para el Breton del *Primer manifiesto surrealista*, el psicoanálisis es el instrumento para la emancipación de la imaginación, para el Breton

⁵⁰² *Primer manifiesto surrealista* en Micheli, *op. cit.*, p. 159.

⁵⁰³ STAROBINSKI, J.: “Freud, Breton, Myers”, *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*. Madrid, Taurus, 1974, pp. 257-258. No es el objetivo de esta tesis aclarar la influencia de las distintas ramas de la psicología en la obra de Breton. Para ello remitimos al lector al artículo citado de Starobinski y al libro de Elisabeth Roudinesco *La batalla de cien años. Historia del psicoanálisis en Francia*, en particular el capítulo “El Surrealismo al servicio del psicoanálisis”, ya citado.

⁵⁰⁴ Starobinski, *op. cit.*, p. 256.

⁵⁰⁵ *Ibid*, pp. 154-155. Debemos añadir la interpretación de Walter Benjamin de la posición política de Breton y los surrealistas, para ello véase en BENJAMIN, W.: “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, *Iluminaciones*, tomo I, Madrid, Taurus, 1971, pp. 41-63.

del *Segundo Manifiesto surrealista*, el marxismo parece haberse convertido en el principal instrumento de emancipación.⁵⁰⁶

La crítica de Breton hacia el psicoanálisis se centra en esa dicotomía entre lo individual y lo social. Según Breton, el psicoanálisis tiene en cuenta lo individual, pero se olvida de la acción social. Por eso podemos decir que el artista francés oscila entre el proyecto individualista de corte freudiano y el social de corte marxista. Y quizás en ese punto intermedio se sitúa el surrealismo bretoniano, en ese encuentro entre lo individual y el proyecto utópico e idealista de carácter revolucionario. De ahí que la crítica del psicoanálisis que hace Breton se centre en la supuesta falta de interés de éste por un proyecto revolucionario de transformación social. Sin embargo, no estamos de acuerdo con dicha posición de Breton. Freud tuvo en cuenta lo social en textos como *Psicoanálisis del yo y psicología de las masas* (1921), o toda la reflexión en torno a la cultura en textos como *El malestar en la cultura* (1929). Para el psicoanálisis freudiano sólo un cuestionamiento particular de cada sujeto, teniendo en cuenta su particularidad, puede permitir un cambio social, pero siempre desde el uno por uno. Y por supuesto, Freud, sobre todo a partir de *Más allá del principio del placer* (1920), sabe que cualquier utopía se iba a encontrar con la pulsión de muerte. Es decir, que al sujeto no sólo le habita una pulsión de vida, el Eros, del que tanto hablaban los surrealistas, sino una pulsión de muerte, Tanathos. De esta forma, podemos considerar que el Surrealismo demostró cómo la liberación de las convenciones sociales por la que luchaba, que suponía la liberación del lenguaje y de la sexualidad convencionales, una liberación para sentir y experimentar de nuevas maneras, no era tal. Más bien suponía una esclavitud de tipo pulsional hacia la violencia y la destrucción. Como señala Donald Kuspit, la autonomía que se lograba mediante la rebelión era una farsa. Por ello, el grupo surrealista se deshizo debido a su propia creencia en la rebelión.⁵⁰⁷

Además, Breton tampoco tuvo en cuenta los tres imposibles de los que habló Freud: la educación, el gobierno y el psicoanálisis. A través de ellos el psicoanalista vienés demostró que era muy consciente de las limitaciones del psicoanálisis en

⁵⁰⁶ KUSPIT, D.: "La re-visión surrealista del psicoanálisis", *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid, Akal, 2003, p. 78.

⁵⁰⁷ KUSPIT, D.: "Amigos prescindibles, ideologías imprescindibles", *Signos de psique... op. cit.*, p. 90.

relación con el propio ser humano: si no hay deseo de cambio, éste no es posible. En el fondo, lo que está en juego es el complejo de castración, un límite irreductible por el que las posturas de Breton y Freud eran irreconciliables y se podrían plantear de la siguiente forma: Breton *versus* Freud, Proyecto revolucionario *versus* Complejo de Castración.

Algunos autores consideran que estas primeras referencias a la obra de Freud en los años veinte son una minucia comparado con la gran influencia en *Los vasos comunicantes* de 1932 y la *Antología del humor negro* de 1940. A pesar del uso de la aplicación del automatismo y la interpretación de los sueños en los años veinte, no será hasta la siguiente década cuando los surrealistas empezaron a explorar en profundidad las posibilidades de la teoría freudiana.⁵⁰⁸

Sin embargo, Breton continúa en su intento de agradar a Freud e incluso conseguir que se una a la causa surrealista. En 1932 le envió un ejemplar de *Los vasos comunicantes*, en el que interpretaba de forma sistemática sus propios sueños. Sin embargo, la acusación de Breton a Freud de omitir citar a Volkelt como descubridor del simbolismo del sueño en *La interpretación de los sueños* encendió una querrela epistolar entre ambos, que terminó con las conocidas palabras de Freud a Breton: “A pesar de que recibo tantas pruebas del interés que usted y sus amigos tienen por mis investigaciones, yo mismo no soy capaz de aclararme qué es y qué quiere el surrealismo. Quizá no estoy hecho para comprenderlo, yo que estoy tan alejado del arte.”⁵⁰⁹

Por último, en diciembre de 1937 Breton volvió a intentar captar a Freud para la causa surrealista, proponiéndole asociarse a la publicación de la obra *Trajectorie du rêve*. Pero Freud sigue sin identificarse ni comprender el Surrealismo: “Una

⁵⁰⁸ Clifford Browder *André Breton. Arbiter of Surrealism*, citado por CHADWICK, W.: “Masson’s ‘Gradiva’: The Metamorphosis of a Surrealist Myth”, *Art Bulletin*, 52:4 (diciembre de 1970), p. 417, nota al pie 24.

⁵⁰⁹ BRETON, A.: *Los vasos comunicantes*. Madrid, Siruela, 2005, p. 137. Debemos destacar esta edición de *Los vasos comunicantes* ya que incluye al final las tres cartas que Freud le envió a Breton en diciembre de 1932 y la réplica de éste. En dicha correspondencia, Freud le aclara a Breton que no sólo citó a Volkelt sino que también citó a Scherner, verdadero descubridor del simbolismo en el sueño. Ambos nombres no aparecieron en la bibliografía de la edición francesa ya que fue hecha sobre una edición alemana (la séptima), de la que el encargado no era ya Freud sino Otto Rank, que probablemente pasó por alto el nombre sin una intención particular.

recopilación de sueños sin las asociaciones que se agregan a éstos, sin conocer las circunstancias en las cuales el sueño se produjo, una recopilación así para mí no quiere decir nada y apenas puedo imaginar lo que puede querer decir para otros.”⁵¹⁰

A pesar de este nuevo rechazo Breton, cuando se enteró de que Freud había sido detenido de forma preventiva por los nazis, decidió agregar el siguiente texto en la primera página de la obra: “El ilustre maestro en cuyo espíritu se encarnó verdaderamente aquel “más luz” que pedía Goethe, al cual muchos en el mundo debemos nuestras mejores razones de ser y obrar, Freud que a los ochenta y dos años cae a merced de unas bestias, encontrándose particularmente destinado al furor de los inconscientes y los perros...”⁵¹¹ De hecho, a pesar de estos desencuentros, André Breton se refería a Freud en el *Diccionario surrealista* de 1938 con las siguientes palabras: “Viva Freud, el gran sabio vienés.”⁵¹²

⁵¹⁰ Cit. en Roudinesco, *op. cit.*, p. 47.

⁵¹¹ Cit. en *Ibidem*.

⁵¹² BRETON, A. y ELUARD, P.: *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid, Siruela, 2003, pp. 42-43.

III.1.3. El caso Dalí

La influencia de la teoría freudiana en la obra de Salvador Dalí es muy amplia y ha sido profundamente estudiada. Dalí entró en contacto con la obra del vienés durante su estancia en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Por aquella época, Luis Buñuel era uno de los que leían con gran interés los escritos de Freud, así que podemos suponer que fue el aragonés el que le sugirió dicha lectura. Además, José Moreno Villa recuerda a Dalí en 1944 de la siguiente forma: “delgado, casi mudo, encerrado en sí, tímido (¿quién lo dijera?) y siempre enfrascado en las lecturas de Freud.”⁵¹³ Esta lectura tan apasionada y la influencia que ejerció en su obra permitieron a Santos Torroella considerar que en la década de los años 20, aquella en la que coincide con Lorca y Buñuel en la Residencia de estudiantes, Dalí fue más freudiano que surrealista.⁵¹⁴

La traducción al español de las *Obras Completas* de Freud se inició en 1922, y fue tal el impacto de los primeros volúmenes que la *Revista de Occidente* pudo referirse, en octubre de 1923, a la “avidez” con la cual se “devoraba” ya al vienés en España⁵¹⁵. Qué duda cabe que la llegada del surrealismo aumentó el interés por Freud, pero no es improbable que Dalí fuese lector del mismo con anterioridad a la publicación del *Primer manifiesto surrealista* (1924) de Breton o, cuando menos, ambos hechos vinieron a coincidir.

En su autobiografía, *La vida secreta de Salvador Dalí*, el artista catalán confiere una gran trascendencia a estas lecturas y relata el impacto producido por *La interpretación de los sueños*, que le indujo, dominado por una obsesión interpretativa, a analizar todo lo que sentía y ocurría a su alrededor en clave psicoanalítica. Las teorías del médico vienés sobre el comportamiento humano sirvieron, en primera instancia,

⁵¹³ GIBSON, I.: *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*. Barcelona, Debolsillo, 2003, p. 124.

⁵¹⁴ SANTOS TORROELLA, R.: *La miel es más dulce que la sangre: las épocas lorquianas y freudianas de Salvador Dalí*. Barcelona, Seix Barral, 1984.

⁵¹⁵ Gibson, *op. cit.*, p. 124.

para tranquilizar al joven pintor angustiado por una sexualidad conflictiva para, más tarde, a partir de 1927, pasar a configurar buena parte de su obra pictórica⁵¹⁶.

Incluso el propio Freud apareció representado en una de sus obras, *Los primeros días de la primavera* (fig. 33), en la que la crítica está de acuerdo en identificar a Freud con el personaje que aparece a la derecha del cuadro⁵¹⁷.

Tras diversos intentos por encontrarse con Freud en Viena, Dalí consiguió citarse finalmente con el austríaco en Londres, donde se había exiliado tras la ocupación de Viena por los nazis. Fue el 19 de julio de 1938, un año antes del fallecimiento de Freud, y gracias a la intermediación de Stefan Zweig. Dalí llevó consigo su *Metamorfosis de Narciso* finalizada un año antes (fig. 34), que iba acompañado de un poema sobre el mismo, así como un texto escrito para la revista *Minotaure* acerca de la paranoia. Tanto el cuadro como el poema tienen una importancia capital ya que se trata de las primeras obras obtenidas enteramente según la aplicación del método paranoico-crítico. El propio Breton admitió que tras la primera etapa del surrealismo, durante los años 20, vinculada al automatismo y los sueños, el método paranoico-crítico de Dalí supuso una renovación de la poética surrealista. Estas son sus palabras:

*Dalí ha dotado al surrealismo de un instrumento de primera magnitud: el método paranoico-crítico, que, como él mismo ha demostrado de inmediato, se adecua por igual a la pintura, a la poesía, al cine, a la construcción de objetos típicamente surrealistas, a la moda, a la historia del arte e incluso, si es necesario, a toda suerte de exégesis.*⁵¹⁸

Es fácil suponer que, no sin fundamento, Dalí albergaba esperanzas de impresionar al maestro con un cuadro que abordaba un tema central en la definición psicoanalítica de la subjetividad. Pero había un importante punto de discrepancia: Freud consideraba que el arte y la literatura, al igual que el mito, revelaban de forma inocente los secretos de la naturaleza humana, cuya minuciosa dilucidación era tarea

⁵¹⁶ García de Carpi, *op. cit.*, p. 54.

⁵¹⁷ Ibson, *op. cit.*, p. 250.

⁵¹⁸ André Breton, *¿Qué es el surrealismo?* Citado por DALÍ, S.: *Metamorfosis de Narciso*. Barcelona, Galaxia-Gutemberg, 2008. Debemos destacar esta edición que incluye los apuntes y manuscritos originales de Dalí, así como diversos estudios introductorios.

del psicoanálisis. Como hemos visto, Freud apuntó a Dalí que mientras que el arte clásico le permitía indagar en el funcionamiento del inconsciente, sólo el consciente afloraba en una pintura surrealista, aseveración que Dalí consideró como el certificado de defunción del surrealismo “como doctrina, como secta, como ‘ismo’”.⁵¹⁹

De hecho, Freud aprovecha la carta a Zweig para reflexionar sobre los límites del concepto de arte desde su concepción: “Desde un punto de vista crítico, puede aún afirmarse que la noción de arte desafía la expansión siempre que la proporción de material inconsciente y preconscious no permanezca en unos límites definidos.”⁵²⁰

Además, Dalí realizó un retrato de Freud durante el encuentro (fig. 35). Sin embargo, tras la reunión cada uno tenía una visión distinta de lo sucedido.

Dalí recordó algunas palabras de Freud: “En las pinturas clásicas, busco lo inconsciente; en una pintura surrealista, lo consciente”.⁵²¹ Y además, apunta cómo Freud insistió bastante en la sublimación: “Y recuerdo con qué fervor pronunció la palabra “sublimación” en varias ocasiones”.⁵²² Al hilo del análisis que estamos realizando en esta tesis nos parecen importantes estas palabras de Freud. Para él, como hemos tratado de aclarar en el segundo capítulo de esta tesis, todo concepto de arte debía pasar por la sublimación. De ahí que considerara importante señalarle a Dalí ese concepto. Además, debemos tener presente la diferencia que el psicoanálisis freudiano lacaniano establece entre la sublimación, del lado de la neurosis, y la suplencia, que estaría del lado de la psicosis. La suplencia del nombre del padre remite a la conceptualización del Nombre del Padre como metáfora, que es como aparece en la obra de Lacan. De esta forma nos adentramos en la relación entre el arte y la suplencia, es decir, el arte como suplencia y no como sublimación.⁵²³

⁵¹⁹ LOMAS, D.: “Sobre el narcisismo en Dalí: una introducción”, en Dalí, *Metamorfosis de Narciso*, op. cit., p. 90. En este artículo el autor incide en la importancia de la relación entre texto e imagen, poema y pintura, en el caso de la *Metamorfosis de Narciso* de Dalí.

⁵²⁰ *Ibid*, p. 128, nota al pie 5.

⁵²¹ Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí*. Citado por IRIBAS, A.: “Salvador Dalí desde el psicoanálisis.”, *Arte, individuo y sociedad*, vol. 16, 2004, p. 29.

⁵²² *Ibidem*.

⁵²³ LACAN, J.: *Seminario XXIII. El Sinthome*. Buenos Aires, Paidós, 2006. En este seminario (1975-1976) se incluye la reflexión de Lacan en torno a la obra de James Joyce, donde aborda, entre otros, el concepto de suplencia.

Era evidente que las grandes expectativas que Dalí tenía puestas en este encuentro no se cumplieron. Él consideraba que Freud era el único que podía dialogar de igual a igual con su paranoia. Sin embargo, continúa Dalí, “su cráneo de caracol no había calado mis intuiciones ni mi fuerza íntima (...) Lo que le interesaba era evidentemente su propia teoría, no mi personalidad. Vivía ya fuera de nuestro tiempo. (...) Se habían cruzado dos genios, pero la chispa no había saltado.”⁵²⁴

Ello no impidió al pintor considerar que podría haber dejado huella en Freud:

*Estoy persuadido de que si nos hubiéramos encontrado antes, o varias veces, habría modificado algunos de sus conceptos artísticos (...) yo hubiera podido ser para él la prueba viva y fundamental de que la paranoia, precisamente una de las formas más extraordinarias del inconsciente irracional, puede animar perfectamente los mecanismos racionales y fertilizar lo real con una eficacia tan considerable como la lógica experimental. El delirio paranoico-crítico es una de las fórmulas más fascinantes del genio humano. Freud sin duda, era demasiado viejo para replantearse estos temas y abrir el campo a nuevas experiencias.*⁵²⁵

Si bien Freud no llegó a tiempo para analizar la paranoia a través de Dalí, sí lo hizo Jacques Lacan, que dedicó gran parte de su vida al estudio de las psicosis. De hecho, siendo un joven y desconocido psiquiatra, presentó su tesis doctoral bajo el siguiente título: *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*. En su tesis Lacan expuso su célebre caso Aimée desarrollado en Sainte-Anne⁵²⁶. Sin embargo, al poco tiempo llegó a sus oídos un caso que conmocionó a la Francia de la época: el crimen de las hermanas Papin. El jueves 2 de febrero de 1933, a las ocho de la noche, la policía se presentó en el domicilio de René Lancelin, al que accede forzando la puerta. La imagen que se encuentra en el interior es terrible: la señora Lancelin y su hija han sido asesinadas y sus cuerpos horriblemente mutilados y arrancados los ojos de sus órbitas. En la planta superior, escondidas y acurrucadas una junto a la otra, se encontraban las sirvientas y autoras del crimen, las hermanas Papin. La aparición de la

⁵²⁴ Salvador Dalí, *Confesiones inconfesables*. Citado por Iribas, *art. cit.*, p. 30.

⁵²⁵ *Ibidem*.

⁵²⁶ LACAN, J.: *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*. México, Siglo XXI, 2005.

crónica policial al día siguiente en primera plana del diario *La Sarthe* ayudó enormemente a que el caso se diera a conocer en todo el país y fuese referido e interpretado de múltiples maneras. Mientras unos reclamaban la aplicación de la justicia con toda dureza, los surrealistas y marxistas reivindicaban la acción de las hermanas como un efecto de la lucha de clases. En esta línea, Simone de Beauvoir escribió: “Sólo la violencia del crimen cometido nos da una medida de la atrocidad del crimen invisible, en el que, como se comprenderá, los verdaderos asesinos ‘señalados’ son los amos”⁵²⁷. Por su parte, Jean Genet se inspiró en este hecho para escribir su obra de teatro *Las criadas*. El caso además fue comentado por los surrealistas en *Le Surréalisme au service de la Révolution*, nº 5, 1933, donde incluso se publicó la fotografía de las hermanas antes y después del crimen (fig. 36).

Evidentemente, Lacan, que acababa de publicar su tesis sobre la psicosis paranoica, no dejó pasar esta ocasión para demostrar su tesis en otro caso clínico. Para ello publicó un artículo, sólo dos meses después de ocurrir el suceso, en la revista surrealista *Minotaure*.⁵²⁸ Para Lacan, las hermanas Papin habían realizado el máximo “crimen paranoico”; la paranoia era un estado patológico caracterizado por el delirio y la manía persecutoria, pero aplicado a la imaginación creativa podía ser revelador. Sin embargo, no fue este artículo la única aportación de Lacan a una de las publicaciones surrealistas por excelencia. En el primer número, publicó un interesante artículo sobre el estilo en el arte y la paranoia⁵²⁹.

Resulta interesante señalar cómo, igual que Freud inauguró el psicoanálisis con sus histéricas, Lacan lo hizo con Aimée y las hermanas Papin. Uno lo hizo a través de la neurosis histérica, y el otro a través de la psicosis paranoica. Así, igual que anteriormente la histeria, entraba ahora la paranoia en la estética surrealista, en este caso a través de Dalí. Aunque la paranoia no era exclusivamente un trastorno femenino, la asociación de la paranoia con las hermanas Papin no era incidental para los surrealistas, quienes tomaron a la pareja como el ejemplo más reciente de una

⁵²⁷ Cit. por NASIO, J. D.: *Los más famosos casos de psicosis*. Barcelona, Paidós, 2001.

⁵²⁸ LACAN, J.: “Motifs du crime paranoique: le crime des soeurs Papin”, *Minotaure*, nº 3, diciembre de 1933, pp. 25-28.

⁵²⁹ LACAN, J.: “Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoiques de l’expérience”, *Minotaure*, nº 1, febrero de 1933, pp. 68-69.

larga lista de antiheroínas que se remontaba a Germaine Berton. En la época en que Dalí comenzó a interesarse por la obra de Lacan, ya había entrado la paranoia en su vocabulario; su interpretación “paranoico-crítica” de la pintura de Jean François Millet, *Angelus*, es anterior al ensayo de Lacan. Cuando Dalí leyó la tesis doctoral del francés sobre la psicosis paranoica consideró que ésta reforzaba su propia visión.⁵³⁰

Si bien no nos vamos a detener en el desarrollo de la psicosis paranoica, ya que no es el tema de esta tesis, sí debemos señalar que en ésta juega un papel muy importante la mirada y la manía persecutoria. De hecho, Freud destacó la mirada de Dalí tras su encuentro, aquellos “ojos sinceros y fanáticos”, mientras que en el crimen de las hermanas Papin llama enormemente la atención la acción de arrancarles los ojos a las víctimas, así como Edipo se los arrancó a sí mismo cuando conoció la magnitud de sus actos.

En este contexto podemos entender el interés que tuvo Lacan en conocer a Salvador Dalí, especialmente tras leer su texto *El asno podrido*⁵³¹, publicado en julio de 1930 en la revista *Le Surréalisme au service de la Révolution*, en el que Dalí se refiere a su método paranoico-crítico. Lacan llamó por teléfono al catalán y concertaron una cita. El pintor le recibió con un esparadrapo en la nariz. Sin embargo, Lacan no muestra ni el más mínimo interés por ello, manteniendo ambos, a lo largo de la velada, “una conversación durante dos horas en constante tumulto dialéctico”, en palabras de Dalí.⁵³²

Otro artista vinculado al surrealismo que se interesó por el desarrollo de la paranoia y su expresión artística fue Luis Buñuel. En diversas ocasiones mostró su interés por el documental psicológico, llegando incluso a pensar en el título

⁵³⁰ FER, B.: “Surrealismo, mito y psicoanálisis”, en FER, B., BATCHELOR, D., WOOD, P.: *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid, Akal, 1999, p. 224. Además véase GREELEY, R. A.: “Dalí’s Fascim; Lacan’s Paranoia”, *Art History*, vol. 24, nº 4, Septiembre 2001, pp. 465-492.

⁵³¹ Sobre la atracción de los surrealistas y, en particular, Dalí hacia lo horrible véase RAMÍREZ, J.A.: *Dalí: lo crudo y lo podrido*. Madrid, Antonio Machado, 2002. Todo análisis de lo crudo y lo podrido debe incluir la referencia a Lévi-Strauss, cuando se refiere a lo crudo, lo podrido y lo cocido como aquellas categorías a través de las cuales las culturas humanas distribuyen los alimentos. LÉVI-STRAUSS, C.: *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

⁵³² *La vida secreta de Salvador Dalí*, citado por LÓPEZ HERRERO, L. S.: *La cara oculta de Salvador Dalí*. Madrid, Síntesis, 2004, p. 49. Sobre la relación entre el desarrollo teórico de la paranoia en Lacan y el método paranoico crítico de Dalí véase IBÁÑEZ BROWN, N.: *Lacan y Dalí: dos obras, dos caminos, un encuentro*. Buenos Aires, Grama, 2010.

Psicopatología para uno de ellos, cuyo desarrollo “trataría de exponer el origen y desarrollo de diferentes enfermedades psicopáticas. La vida del enfermo, su tratamiento, sus delirios. El espectador podría ver por sí mismo el mundo en que vive un esquizofrénico, o darse cuenta en qué consiste la interpretación paranoica de la realidad.”⁵³³ Estas palabras de Buñuel podían sonar raras en 1939, pero son claras tras ver *Él* o *Ensayo de un crimen*, y aún más claras tras películas como *Recuerda* (1945) (en la que precisamente colaboró Dalí) o *Psicosis* (1961) de Hitchcock. *Él* es, como anunciaba Buñuel, el retrato tragicómico de un paranoico, tan logrado que Jacques Lacan lo pasaba a sus alumnos como si se tratara de un documental científico.⁵³⁴

Como podemos observar, la década de los años 30 es bastante fructífera en cuanto a encuentros entre el psicoanálisis y el Surrealismo se refiere. A los ya citados encuentros de Freud con Breton y Dalí, debemos añadir el contacto del joven Lacan con el grupo surrealista, al que le unía no sólo un interés intelectual, sino incluso familiar en el caso de Georges Bataille.

Volviendo al encuentro entre Freud y Dalí, debemos señalar que la reacción del vienés fue bien distinta. A pesar del rechazo que había manifestado hacia los surrealistas, Freud parece cambiar su opinión tras la visita de Dalí. Al día siguiente, le escribió a Stefan Zweig:

Realmente debo agradecerle que haya traído al visitante de ayer. Porque hasta ahora yo me había inclinado a considerar a los surrealistas, que al parecer me han adoptado como su santo patrono, como locos absolutos (digamos en un 95 %, como ocurre con el alcohol). Este joven, con sus cándidos ojos fanáticos y su innegable maestría técnica, ha cambiado mi valoración. Realmente sería muy interesante investigar analíticamente cómo llegó a crear ese cuadro.

En cuanto a su otro visitante, el candidato [el poeta Edward James], tengo ganas de no hacerle las cosas demasiado fáciles, para poner a prueba la intensidad de su deseo y para lograr una medida mayor de sacrificio voluntario. El psicoanálisis

⁵³³ SÁNCHEZ VIDAL, A.: “Cine surrealista español: la búsqueda de una concreción”, en GARCÍA GALLEGO, J. (ed.): *Surrealismo. El ojo soluble*. Málaga, Litoral, 1987, p. 93.

⁵³⁴ *Ibidem*.

*es como la mujer, que quiere ser ganada pero sabe que no la valorarán mucho si no ofrece resistencia.*⁵³⁵

En primer lugar nos interesa el carácter observador de Freud, que como si se tratara de un análisis, se fija en esos “cándidos ojos fanáticos”. Además, le llama la atención la capacidad técnica de Dalí a la hora de realizar sus obras. En ese sentido podemos decir que Freud se reconcilia con parte de los surrealistas cuando comprueba que aquella vieja idea de la valoración del arte a través de la capacidad técnica del artista está en juego. Freud pensaría algo así: aunque los temas que realiza este artista de ojos fanáticos no sean de mi agrado, hay que reconocer su capacidad técnica, su maestría, a la hora de realizar la obra.

En segundo lugar parece que la obra de Dalí, en particular la *Metamorfosis de Narciso*, es capaz de interesar a Freud, que considera interesante investigar desde un punto de vista analítico cómo ha concebido el autor dicha obra.

Y en último lugar, Freud nos muestra cierto juego en la posición del psicoanálisis respecto a otras disciplinas. Consideramos de gran importancia la siguiente frase: “El psicoanálisis es como la mujer, que quiere ser ganada pero sabe que no la valorarán mucho si no ofrece resistencia.” ¿Y no será quizás que detrás del silencio y el rechazo de Freud hacia el arte de las vanguardias lo que se esconde es una distancia consciente pues sabe que para mantener el valor del psicoanálisis es importante alimentar el deseo, como una mujer a principios de siglo haría frente al reclamo de un hombre? De esta forma, llegando al final de esta tesis, descubrimos que Freud, más allá de cierta pose burguesa (en su rechazo a los expresionistas), de cierta indiferencia y burla (hacia los surrealistas), se prestaba a cierto juego de seducción, en el que el psicoanálisis y él como su creador, era una mujer que se escondía tras el abanico ante la mirada seductora de algunos artistas de la vanguardia. Sin embargo parece que al final de su vida, un año antes de su muerte, deja abierta la puerta, considera que “sería muy interesante investigar analíticamente cómo llegó a crear ese cuadro”. No olvidemos que Freud fue tajante cuando de distorsionar los fundamentos del psicoanálisis se trataba. No tuvo reparos en ir apartando a aquellos que se salían

⁵³⁵ Jones, *op. cit.*, p. 674.

de los principios básicos como fueron Adler o Jung. El psicoanálisis era, y sigue siendo, una ciencia joven, en plena formación teórica y práctica, y era fruto del *insight* que tuvo Freud con sus histéricas y la interpretación de los sueños. De ahí que no se adhiriera, como le pidió Breton, a un grupo de artistas que tomaron del psicoanálisis una visión sesgada y muy particular.

III.2. El arte de la vanguardia frente a los principios artísticos freudianos

Como hemos podido comprobar en la primera parte de esta tesis, las investigaciones de Freud sobre el arte si bien son fragmentarias, abordan las tres dimensiones principales de la experiencia estética: la psicología de los personajes (Gradiva), la psicología del público (función de la tragedia) y la psicología del creador (Leonardo). Una interpretación paradigmática sería la del *Hamlet* de Shakespeare, que podría ser analizado como una creación estética cuyo héroe, acosado por un complejo de Edipo no resuelto, invita por sí mismo al análisis; como una clave de los complejos de los espectadores, conmovidos al reconocer en la tragedia su propia historia secreta; y como testimonio del drama edípico del propio autor⁵³⁶.

En la segunda parte de la tesis hemos visto cómo la compleja definición del concepto de sublimación freudiano pasa por dos aspectos: el reconocimiento social del artista y su obra, y un concepto del arte que se ajuste a la mimesis y catarsis aristotélicas que Freud analiza en relación con la tragedia. Consideramos pues que no es sólo su formación artística la que le lleva a rechazar a los artistas de la vanguardia, sino la relación que este nuevo arte tenía respecto a esos dos aspectos y que, por ende, influirían en su concepto de sublimación y de cultura. A esto debemos añadir el esfuerzo de Freud de no desvirtuar el psicoanálisis (como ya hizo con Adler o Jung) a través de prácticas artísticas como el surrealismo que, si bien le tenían como su santo patrón, también bebían de fuentes espirituales y oscurantistas de las que el austríaco evitaba que se vincularan con el psicoanálisis.

III.2.1. Sobre el valor social del arte en las vanguardias

En una descripción del artista en 1916 Freud considera que es aquel que busca la fama y los honores, es decir, en última instancia el reconocimiento social. Sin embargo, los artistas de vanguardia estaban bastante alejados de ello. Ya desde

⁵³⁶ GAY, P.: *Freud. Vida y legado de un precursor*. Madrid, Paidós, 2010, p. 362.

mediados del siglo XIX se comienza a producir una fractura entre el arte oficial, sostenido por el Estado, y las nuevas propuestas artísticas.

Es conocida la defensa que Baudelaire hace de Delacroix en el *Salón de 1846* contra los académicos, o de Daumier (en los artículos sobre caricaturistas franceses publicados en el otoño de 1857), así como su elogio a Manet en 1862 en *Peintre et aquafortistes*.⁵³⁷ Sin embargo, es a partir de 1863 con la creación por parte de Napoleón III del *Salon des Refusés* (Salón de los Rechazados) en París, cuando se inicia una fragmentación entre el artista y su obra y la recepción del público, la crítica y la política cultural del Estado. Muchos de estos artistas, entre los que podemos incluir algunos asumidos hoy en día por la historiografía oficial como Manet y su *Desayuno sobre la hierba*, eran ridiculizados por los críticos y el público. Incluso hubo obras y artistas que fueron rechazados del propio Salón de los Rechazados, como fue Courbet y su obra *El regreso de la Conferencia*, por el que se le acusó de “ultraje a la moral religiosa”, por mostrar eclesiásticos ebrios y divagando por un camino rural. Sin embargo, este no fue el único episodio en el que se criticó la obra de Courbet. Con las siguientes palabras saludaba la crítica el escándalo del Salón de 1850, *Un entierro en Ornans* (1849-1850, Museo de Orsay), manifiesto del detestado realismo en nombre del que se vilipendiaba la pintura de Courbet tanto como la de Millet: “¿Es posible pintar a gentes tan feas? Es para quitársele a uno las ganas de enterrarse en Ornans”.⁵³⁸

Algo similar ocurrió con los impresionistas, en el último tercio del siglo XIX. La vinculación de los artistas impresionistas y postimpresionistas a la revolución provocó que tras la derrota de la Comuna en 1871 éstos fueran rechazados por la oficialidad (Gobierno, Crítica, Salón, etc.), debido al posicionamiento reaccionario de la burguesía que copaba la misma. De hecho, ciertas actitudes finiseculares como el espiritualismo, el misticismo, lo exótico, el simbolismo o la crueldad suponen un rechazo romántico de la “normalidad” burguesa. De este modo, una de las aspiraciones de la vanguardia

⁵³⁷ AZÚA, F. de: *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamplona, Pamiela, 1992, pp. 21-27. Para una breve historia del Salón véase CALVO SERRALLER, R.: “El Salón”, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I. Madrid, Visor, 1996, pp. 165-178.

⁵³⁸ MATHIEU, C.: *Museo de Orsay. La guía de las colecciones*. París, Réunion des Musées Nationaux, 2006, p. 32.

como fue alcanzar un estado de pureza, un lenguaje virgen, se realizaba para romper con una tradición que consideraban contaminada y propia del arte oficial. Así podemos entender los acercamientos al arte primitivo o los viajes de evasión a lugares exóticos como los de Gauguin a Tahití. No fue casual el descubrimiento del arte negro ya que correspondía a la exigencia general de los artistas de vanguardia, en la que se reflejaban todas las razones de la rebelión contra la cultura, los cánones y los convencionalismos vigentes.

Una situación análoga sucedió con los artistas fauvistas en la *cage central* del Salón de Otoño de 1905, en la que se expusieron 1600 obras de 397 pintores. El vicepresidente del Salón asumió el riesgo de exhibir en una sala específica a los artistas radicales. De este modo, en la sala VII se encontraban los salvajes coloristas: Matisse, con 10 obras; Derain, con 9; Vlaminck, Marquet, Manguin y Camoin, con 5. La reacción del público supuso un ataque reaccionario ante las disonancias cromáticas de la *cage central*, del mal gusto de la “pintura salvaje” (colores crueles, bárbaros, etc.). En el fondo estaba la visión de la nueva pintura como amenaza de revolución social. Por ello, fue decisivo el papel de las galerías en la exhibición y difusión del arte de vanguardia, como fue el caso de la galería Berthe Weill exponiendo a los “salvajes” (octubre-noviembre de 1905). Tras los fauvistas, se creó por parte de los cubistas del Salón de los Independientes de 1911 (comisariado por los propios artistas, sin comité oficial). En este caso, los artistas decidieron exponer en grupo para causar un mayor impacto. Así fue como se expusieron obras de Gleizes, Metzinger, Le Fauconnier, Léger y Delaunay en la Sala 41. Se trata del segundo escándalo parisino del siglo XX (después del salón de 1905), en el que multitud de visitantes se acercaron a la sala de los cubistas, siendo recibidos por una tormenta de críticas y mofas en la prensa.

En 1913 se produjo lo que muchos han definido como el descubrimiento del arte europeo de vanguardia en Nueva York, a través de la *Armory Show*⁵³⁹. A pesar de antecedentes como el papel de Alfred Stieglitz y su galería 291, la *Armory Show* supuso la introducción de una nueva imagen de la modernidad que fue recibida entre el entusiasmo y la irritación del público y la prensa (alrededor de 300.000 visitas). El

⁵³⁹ Véase CALVO SERRALLER, F.: *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Barcelona, Tusquets, 1993. BOLAÑOS, M. (ed.): *La memoria del mundo. Cien años de museología 1900-2000*. Gijón, Trea, 2002.

programa expositivo era demasiado heterogéneo, apareciendo los grandes autores modernos del pasado (Ingres, Delacroix, Corot, Courbet y los impresionistas), mezclados con las nuevas posibilidades artísticas del arte más reciente (cubistas, expresionistas, fauvistas, orfistas, neoimpresionistas, simbolistas, clasicistas, realistas, primitivistas, etc.), así como artistas desconocidos y mediocres junto a grandes nombres de la vanguardia. Las más de 1.600 obras expuestas supusieron una toma de conciencia del carácter precursor del arte europeo frente al todavía mediocre arte americano.

Sin embargo, estas exposiciones sólo fueron el inicio. En los siguientes años llegaron los experimentos expositivos más radicales de las vanguardias. Entre éstos debemos destacar “La última exposición futurista de cuadros: 0-10” (Petrogrado 1915-1916), concebida como un espacio para “destruirlo todo y empezar desde cero”, en la que se expuso obra de los dos artistas soviéticos más importantes de la época: Vladimir Tatlin y Kasimir Malevitch. Otro de los experimentos más radicales fue la “Primera Feria Internacional dadá” (Berlín, galería Otto Burchard, 30 junio-25 de agosto 1920), a iniciativa de Grosz, Hausmann y Heartfield. Esta exposición fue todo un manifiesto visual del dadá berlinés, lleno de óleos, acuarelas, collages, objetos ensamblados, fotomontajes y carteles. El propio tratamiento del espacio expositivo era diferente, a partir de una concepción radical del arte antiartístico y antiburgués, según los principios dadaístas, y en clara provocación contra el ejército y el gobierno de Weimar (en obras como el *Arcángel prusiano* de Schlichter, Heartfield y otros). Además, se rindió homenaje al nuevo arte revolucionario de Rusia, a través de la siguiente proclama: “El arte ha muerto. Viva la nueva máquina del arte de Tatlin”.

Por último, debemos incluir la “Exposición Internacional del Surrealismo” (París, Galerie des Beaux-Arts, 1938), organizada por Breton y Eluard y con 300 pinturas, esculturas, objetos, collages, fotografías y dibujos de 60 artistas de 15 países distintos. Esta exposición, de la que Marcel Duchamp fue el patrocinador-juez-arbitro oficial y Salvador Dalí el asesor artístico, recibió el apoyo del galerista Georges Wildenstein, pieza fundamental en la difusión del surrealismo. En esta exposición, concebida como un auténtico *environment*, se mostró la instalación de Dalí *El taxi lluvioso*, los veinte maniqués concebidos para habitar la calle surrealista, y la peculiar escenografía de

Duchamp para el salón central, consistente en una misteriosa gruta surreal con hojas, estanque de nenúfares, cuadros, luces intermitentes, cuatro camas del amor, extraños objetos y mil doscientos sacos de carbón colgados del techo.

Si bien estas exposiciones eran acogidas por unos pocos con entusiasmo, la mayoría del público y la prensa reaccionaban con irritación. De esta forma, los artistas de la vanguardia, contemporáneos al Freud que dicta las citadas *Conferencias de introducción al psicoanálisis* en 1916, están en una posición social bastante compleja y que difícilmente se puede relacionar con los honores, la fama y la riqueza, aunque muchos de ellos los alcanzarán con el paso de los años⁵⁴⁰.

Podemos comprobar cómo, desde el Impresionismo, las exposiciones serán el método por excelencia para la comunicación visual con el público. La participación en ella, por sí misma, es recibida por el público (y generalmente instrumentada como tal por los vanguardistas) como una metáfora de la pertenencia a determinado colectivo y a su ideario, esté o no articulada dicha agrupación. En consecuencia, como señala Jaime Brihuega, el paradigma estético o de lenguaje visual resultante del conjunto incluido en una exposición alternativa será también instrumentado y recibido como una pieza compacta de ese proceso de construcción teórica emprendido por el conjunto de las vanguardias⁵⁴¹.

Una de las propuestas más radicales fue la de Dada. Los dadaístas consideraban al artista como un producto de la sociedad burguesa y además, tradicionalmente, su apoyo anacrónico y condenado. Pero después de todo, los dadaístas eran pintores y poetas que subsistían en un estado de compleja ironía, pidiendo el colapso de una sociedad y de un arte de los cuales ellos mismos dependían de muchas maneras⁵⁴².

Frente al concepto tradicional y burgués de artista, éstas son las palabras de Picabia en *Jésus-Christ Rastaquouère*:

⁵⁴⁰ Sobre la institucionalización de la vanguardia véase CLAIR, J.: *La responsabilidad del artista*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 2000.

⁵⁴¹ BRIHUEGA, J.: "Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias", en BOZAL, V. (dir.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, Madrid, Visor, 1996, p. 136.

⁵⁴² Ades, *op. cit.*, p. 4.

*Siempre estáis buscando emociones ya sentidas, del mismo modo que os gusta rescatar de la tintorería un viejo par de pantalones que parecen nuevos cuando se los mira sin mucha atención. Los artistas son tintoreros; no os dejéis engañar por ellos. Las obras de arte verdaderamente modernas no están hechas por artistas, sino simplemente por hombres.*⁵⁴³

Además, debemos tener en cuenta, como señala Javier Arnaldo, que las vanguardias en sus primeras décadas de desarrollo no es que tuvieran una vocación minoritaria sino que estaban destinadas a ser minoritarias. Esta es pues una condición fundamental de las mismas, ya que se les resistió su enemigo, la cultura pequeño-burguesa, y apenas tuvieron entrada en la cultura de masas⁵⁴⁴.

Como hemos visto, muchos artistas de la segunda mitad del XIX y primer tercio del XX se identificaban con los ideales revolucionarios, y pretendían con su obra llevar a cabo dicha revolución. Por ello, los escándalos de los salones no se debían únicamente a cuestiones formales, o a la elección de temas explícitamente sexuales que alarmaban a la puritana burguesía, sino que la oficialidad entendía que estos artistas y sus obras suponían un peligro público. Hemos visto cómo Freud ve en los artistas expresionistas “sólo su lado dañino”. De hecho, no fueron pocos los que culparon a estos artistas y a sus propuestas artísticas de ser responsables de la catástrofe europea en forma de Guerra Mundial.

III. 2.2. El arte de vanguardia frente a los principios de mimesis y catarsis

En la segunda parte de esta tesis hemos intentado responder a la siguiente pregunta: ¿condiciona Freud la sublimación artística a los conceptos de mimesis y catarsis aristotélicos? Consideramos que cuando habla de cómo revierte la fantasía del artista a través de su obra en lo social y en el espectador sí, y para ello se basa en la función de la tragedia. Para Freud es importante que el espectador se pueda identificar

⁵⁴³ Citado por Ades, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁴⁴ ARNALDO, J.: “La vanguardia como idea”, *Las vanguardias históricas* (1). Madrid, Historia 16, 1989, pp. 6-28.

con el drama de la misma, con sus personajes y aquello que les sucede. En definitiva, está planteando la tragedia en base a la función de la catarsis aristotélica: el espectador se identifica con lo que ve. Es decir, el artista pondría su fantasía en la obra y ésta revertiría en el espectador que se identifica con aquello que está viendo. En última instancia, debemos añadir la necesidad de la distancia estética, aquella que para Burke, como romántico, establecía la diferencia entre ser sujeto u objeto de la experiencia de lo sublime.

Si bien ésta es la definición clásica del concepto de mimesis aristotélica, no debemos olvidar las aportaciones al mismo de Jacques Lacan. Para el psicoanalista francés no sólo la tragedia no se constituye a través de la identificación mimética con las emociones, como pensaba Aristóteles, sino que la tragedia revela lo que falta a la identificación misma. De este modo, Lacan redefinió la catarsis en términos de deseo, desarrollando una teoría que interesó tanto a los críticos de arte y estética, como a los psicoanalistas⁵⁴⁵.

Sin embargo, las prácticas artísticas coetáneas a Freud atacan precisamente a ese concepto romántico del arte, a la idea del artista como genio creador, a todo el proceso de identificación con la obra y su temática, a un modo de representación de la realidad que apenas había variado en quinientos años. Incluso se enfrentan al impresionismo, del que movimientos como el expresionismo se diferenciaban en el modo de interpretar la realidad. A partir de este momento, la mimesis aristotélica se invierte: ahora el arte nuevo crea la realidad, no la imita. Este giro supone la autonomía de los medios expresivos frente a la realidad exterior. En este sentido apunta Josep Casals que la interconexión del expresionismo con las otras vanguardias surgidas en reacción al impresionismo jamás se romperá totalmente, pero los expresionistas cada vez serán más conscientes de lo que les separa de ellas: del fauvismo, su alegre ligereza; del cubismo, su intelectualismo; y del futurismo, su nacionalismo y su culto a la técnica.⁵⁴⁶ Por lo tanto, siguiendo esta hipótesis

⁵⁴⁵ RAGLAND-SULLIVAN, E.: "La teoría de la sublimación de Lacan: una nueva visión de la *Antígona* de Sófocles", *Freudiana*, nº 7, 1993, pp. 58-72. Lacan aborda el análisis de la tragedia en el *Seminario VII: La Ética del Psicoanálisis* (1959-1960).

⁵⁴⁶ Casals, *op. cit.*, p. 29.

tendríamos una de las razones del silencio y el rechazo de Freud hacia las vanguardias históricas, de las que es coetáneo.

Ortega y Gasset es uno de los pensadores que mejor explican la experiencia de lo que él mismo denominó “arte nuevo”, esto es, el arte de las vanguardias históricas. Y lo hace a través del concepto de deshumanización, entendiendo lo humano como aquel vínculo entre la obra de arte y el espectador a través de la temática propuesta, de las emociones que proporcionaba, etc.⁵⁴⁷ El filósofo madrileño analiza la reacción del público ante este arte, dividiéndola en dos grupos: uno pequeño de personas que están a favor del nuevo arte porque lo entiende, y otro que está en contra. Para Ortega, el primer grupo estaría constituido por la élite intelectual y cultural, la mayoría de ellos formados por aquella burguesía que se encargó de regenerar la vida nacional española⁵⁴⁸. El otro grupo estaría formado por la gran mayoría: la masa⁵⁴⁹, que, al no comprender la obra y sentirse humillados ante ella, reaccionan con indignación para

⁵⁴⁷ *La deshumanización del arte* se editó completa en 1925, aunque la primera mitad ya había sido publicada en el diario *El Sol* 1924. Véase ORTEGA Y GASSET, J.: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid, Alianza, 2003. Hemos abordado el análisis de la deshumanización del arte de Ortega, en relación con otros textos de la vanguardia e interpretaciones como la de Clement Greenberg en el siguiente artículo: CUEVAS DEL BARRIO, J.: “Una revisión a la interpretación de la *Pintura Moderna* de Greenberg a través de los textos de la Vanguardia”, *Espacio, Tiempo y Forma*. T. 22-23, 2009-2010, Madrid, UNED, pp. 335-364.

⁵⁴⁸ LUBAR, Robert S.: “Ortega y Greenberg frente al arte moderno y la cultura de masas”, *Revista de Occidente*, nº 168, Mayo 1995, p. 27.

⁵⁴⁹ No debemos olvidar que cuando Ortega nombra a la masa se refiere fundamentalmente a la burguesía, no a la totalidad del pueblo. Debemos añadir que esta división de clases en relación con la comprensión del arte por la masa, disminuirá, por lo menos desde un punto de vista iconográfico y formal, cuando el pop eleve a la *high cult* los objetos y personas propios de la *low cult*. A pesar de ello, algunos críticos como Clement Greenberg, oponiéndose al arte pop, seguirá diferenciando entre alta cultura y lo *kitsch* como demuestra en su obra *Avant-Garde and kitsch* de 1939, o en *Towards a Newer Laocoon* de 1940, escritos con los que el crítico inauguraba, según Lubar, un debate sobre el arte moderno y la cultura de masas. Esta última información en LUBAR, R.S.: *art. cit.*, p. 25. A pesar de que esas obras sean anteriores a la aparición del pop, Greenberg apoyará siempre sus teorías. No en vano, éstas se podían seguir manteniendo, después del expresionismo abstracto, a través de la abstracción postpictórica. Se trata, como diría Estrella de Diego, de que el relato funcione, a través de la ilusión de ordenar el mundo. Lo importante no son los eventos que ocurrieron, sino el hecho mismo de que fueron recordados y que encontraron su lugar en la cronología, que no es sino el deseo moderno de rellenar huecos. La historia no se escribe, dice Estrella de Diego, es escrita y en esa maniobra la realidad termina por estar manipulada. DIEGO, E. de: *Travesías por la incertidumbre*. Madrid, Seix Barral, 2005, p. 79-80. La relación entre Modernidad y cultura de masas desde los movimientos finiseculares del *arte por el arte* al binomio expresionismo abstracto americano-arte pop ha sido sabiamente estudiada en HUYSEN, A.: *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.

poder reafirmarse como hombres frente a la misma⁵⁵⁰. Picasso explicaba de una manera similar las dificultades de comprensión de la pintura cubista: “El hecho de que durante mucho tiempo el cubismo no haya sido comprendido y que aún hoy haya gente que no ve nada en él, no significa nada (...) ¿Por qué culpar a nadie más que a mí, si no puedo entender algo de lo que no sé nada?”⁵⁵¹ Resulta evidente la influencia de Freud en el planteamiento orteguiano, cuando sitúa la reacción del público frente a aquello que no comprende del lado del narcisismo⁵⁵². Sin embargo, estas afinidades no son las únicas. Así como ambos tienen en cuenta al espectador y sus reacciones, Ortega, como lo hizo Freud con la tragedia, recurre al drama. De este modo, considera que al público le gusta el drama cuando consigue implicarse en el destino de los personajes. Si esa intervención sentimental no existe, el espectador se queda sin papel. De esta forma, esa implicación con lo humano de la obra imposibilita la fruición estética⁵⁵³. En este punto Ortega se basa en Kant, para el que la aprobación de la belleza es libre y desinteresada.⁵⁵⁴ Asimismo, Nietzsche fue otra de las principales influencias en la filosofía de Ortega, dentro de las corrientes antihumanistas de finales del siglo XIX y principios del XX. En el pensamiento del filósofo alemán, la muerte de Dios y la muerte del Hombre, ambas metáforas del final del humanismo debido a la influencia del nihilismo moderno, estaban vinculadas entre sí⁵⁵⁵.

Por lo tanto estamos ante un nuevo arte que, como anunció el arquitecto alemán del *Jugendstil* August Endell en 1898, nace “con formas que no significan, ni

⁵⁵⁰ La relación entre la obra de arte y el público de las vanguardias será distinta a la incidencia que tenga el arte en la sociedad de masas. Sobre la obra de arte en la sociedad capitalista posmoderna véase JAMESON, F.: “Postmodernidad y sociedad de consumo”, en FOSTER, H. (et. al.): *La postmodernidad*, Barcelona, Kairos, 1985, pp. 111-125.

⁵⁵¹ Citado por Arnaldo, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁵² Sobre las relaciones entre Ortega y Freud debemos destacar la tesis doctoral de Carlos Enrique García Lara *Ortega y Gasset y el psicoanálisis*, dirigida por el Dr. Jaime de Salas Ortueta, y defendida el 13 de Mayo de 1995 en la Universidad Complutense de Madrid. Además, véase VÁZQUEZ, F.: “Ortega, Dalí y Freud”, *La Estafeta Literaria*, nº 495, 1972, pp. 13-15.

⁵⁵³ Ortega, *op. cit.*, pp. 16-17.

⁵⁵⁴ Para un estudio sobre la teoría kantiana de lo bello véase MARTÍNEZ MARZOA, F.: *La desconocida raíz común*. Madrid, Visor, 1987.

⁵⁵⁵ CALINESCU, M.: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid, Alianza, 2002, pp. 131-132.

representan ni recuerdan nada, pero que emociona tan profundamente y tan fuertemente el alma como sólo la música había sido capaz de conseguir.”⁵⁵⁶

Las vanguardias históricas son muy variadas, y no todas plantearon el debate entre la figuración y la abstracción. De hecho, algunos artistas como Kokoschka situaban la abstracción del lado de la deshumanización. El austríaco rechazó siempre categóricamente, incluso a nivel teórico, la no figuración, sobre todo porque no estaba comprometida con el mundo. Por ello, mantuvo que una separación del mundo, como consecuencia del proceso de abstracción llevaba a la deshumanización, que a su vez es causa de la actual disgregación de la sociedad y del servilismo a la ciencia y a la tecnología alienantes, que se extiende a todo: desde la política a la economía.⁵⁵⁷

Ortega comenta la tendencia del arte hacia la purificación que, en su interpretación, consistía en la eliminación progresiva de los elementos humanos (que dominaban en el Romanticismo y el naturalismo). En este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. De esta forma, tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Por consiguiente, la deshumanización del arte sería el resultado de aquello que buscaban artistas de la vanguardia como Malévich y Mondrian: eliminar cualquier huella del mundo objetivo en la obra de arte⁵⁵⁸.

La participación sentimental en los hechos, es decir, los grados de proximidad, sería la realidad vivida (la “realidad por excelencia”, aclara Ortega). Mientras que los grados de liberación en que objetivamos el suceso real, es decir el grado de alejamiento, sería la realidad contemplada. Ortega denomina esa realidad vivida como

⁵⁵⁶ Citado por Casals, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁵⁷ Gatt, *op. cit.*, p. 36. Como explica Xavier Rubert, el objetivo de una parte del arte moderno era la autonomía del arte, mientras que la abstracción o no figuración no eran más que un medio para alcanzarla, y no su fin. De este modo podemos entender que artistas como Kokoschka rechazaran abiertamente la abstracción. RUBERT DE VENTÓS, X.: *El arte ensimismado*. Barcelona, Anagrama, 1997.

⁵⁵⁸ En este sentido, Valeriano Bozal habla de la desaparición del sujeto virtual que mira la obra. Al desaparecer el sistema tradicional de representación, desaparece la mirada como fundamento de la imagen pintada y, por consiguiente, el sujeto virtual que contempla la escena. BOZAL, V.: “Arte contemporáneo y lenguaje”, *op. cit.*, p. 21. Podríamos decir que ese sujeto que antes contemplaba la escena, ahora es un sujeto que reflexiona ante esa escena que le pone en crisis.

realidad humana⁵⁵⁹. “Indudablemente existe en el mundo una nueva sensibilidad artística”, decía Ortega. Los artistas de vanguardia se dirigían hacia un camino opuesto al camino natural (humano) que podía conducirles hasta el objeto humano. Así, existía una voluntad de deformar la realidad, de arrebatarse su aspecto humano, de deshumanizarla. De esta forma, les forzaban a tratar con objetos con los que no cabía un trato humano, es decir, una implicación emocional en el sentido orteguiano, y tenían que improvisar otro tipo de relación por completo distinta de la usual. Esta nueva vida inventada, previa anulación de la espontánea, es precisamente la comprensión y el goce artísticos⁵⁶⁰. Estos objetos nuevos configuran lo que Luis Puelles denomina la “poética de la incomprendibilidad”, aquella que persigue en el espectador un cierto vértigo de extrañeza por el cual este mundo, este orden del mundo quedaría suspendido o alterado por otros posibles todavía desprovistos de significados⁵⁶¹.

Pero volvamos a Freud, en este camino de idas y vueltas, y recordemos cómo su concepción del arte está basada en esa tradición romántica del mismo de la que tanto se aleja el arte de las vanguardias. Un buen ejemplo lo tenemos en su análisis del *Moisés* de Miguel Ángel. En un momento determinado en el que Freud intenta descifrar la acción que está realizando el personaje bíblico, se hace la siguiente pregunta y reflexiona:

*¿Por qué no ha de ser posible determinar la intención del artista y expresarla en palabras, como cualquier otro hecho de la vida psíquica? En cuanto a las grandes obras de arte, acaso no puede hacerse sin auxilio del análisis. La obra misma tiene que facilitar este análisis si es la expresión eficiente en nosotros mismos de las intenciones y los impulsos del artista.*⁵⁶²

Es decir, la obra de arte debe ser “la expresión eficiente” de las intenciones e impulsos del artista. Debe ser “humana”, en términos orteguianos. Sin embargo, sabemos que el arte de vanguardia tomó otro camino.

⁵⁵⁹ ORTEGA Y GASSET, J.: *op. cit.*, p. 21 y ss.

⁵⁶⁰ *Ibid*, p. 26 y ss.

⁵⁶¹ PUELLES, L.: *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*. Málaga, Universidad, 2002, p. 55.

⁵⁶² FREUD, S.: “El ‘Moisés’ de Miguel Ángel”, *Obras Completas*, tomo II. Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 1876.

Ortega considera que en esa deshumanización del arte también interviene una influencia negativa del pasado, que provoca esa agresividad y burla de la vanguardia hacia la pintura antigua. “Un arte que se contenta con repetir las formas del pasado está muerto, no es sino materia inerte apta para ser sometida al examen minucioso de los arqueólogos”, afirmaba Ortega en 1925⁵⁶³. De esta forma, la deshumanización sería una bocanada de aire cargada del hartazgo de la tradicional interpretación de las realidades. Desde el *Quattrocento*, en Occidente, no se habían producido cambios en la manera de reflejar esa realidad. Por eso la vanguardia, en ciertos aspectos, es tan agresiva, ya que no aceptaba que con el paso del tiempo no se alterara la manera de aprehender la realidad a través del arte. De este modo, después de tanto tiempo aceptando las convenciones formales establecidas en el Renacimiento, la bofetada (en clara referencia a las prácticas futuristas y dadaístas) de las vanguardias ha colaborado en aquella caída de los grandes relatos de la que nos hablaba Lyotard en 1979, y que provocó que los pequeños relatos no se sostuvieran en un gran relato, sino que se independizaran⁵⁶⁴. Es en este sentido en el que Félix de Azúa habla de la muerte del arte, cuando considera que el arte de posguerra no produce obras, sino escuelas históricas puras y simples. Así pues, los llamados artistas procuran producir sucesos históricos. Con lo cual su producción nace muerta, pues sólo lo concluido es histórico⁵⁶⁵. Azúa habla de la muerte del arte en dos sentidos, por un lado la desaparición de la figura del artista y, por otro, que el arte se haya hecho historia. A pesar de todo, según Azúa las obras de arte se mantienen por dos cuestiones: la firma y como actividad histórica⁵⁶⁶. Por eso, Félix de Azúa considera que la muerte del arte “no está concluida del todo: sigue exhibiéndose y explotándose el cadáver”⁵⁶⁷.

Esta ruptura con el pasado es interpretada por Ortega desde un punto de vista histórico, como voluntad de la nueva regeneración española de romper con las

⁵⁶³ Esta opinión es reflejada por Ortega en “El arte en presente y en pretérito”, publicado en *El Sol* los días 26 y 27 de Junio de 1925, y recogido en LUBAR, R. S.: *art. cit.*, p. 28

⁵⁶⁴ LYOTARD, J.F. (1979): *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1994; y CONNOR, S.: *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Madrid, Akal, 1996, pp. 25-36.

⁵⁶⁵ AZÚA, F. de: *El aprendizaje de la decepción*. Pamplona, Pamiela, 1989, p. 23.

⁵⁶⁶ Es en este sentido cómo se justifican discursos clásicos de la vanguardia como el de Clement Greenberg, es decir, un discurso que sostendría no sólo las obras del expresionismo abstracto americano, que para el año 1960 en el que escribe Greenberg *La pintura moderna* ya está superado, sino las de la abstracción postpictórica que suponen su continuación.

⁵⁶⁷ Azúa, *op. cit.*, p. 24.

ataduras del arte a la política o la religión, a través de la autonomía formal, pero que abarca a todos los ámbitos de la sociedad⁵⁶⁸. De esta forma, la teoría formal orteguiana estaría en pos de una regeneración del panorama cultural español que va más allá de la interpretación formal del arte. Nos encontramos con una teoría que, a través de lo formal, pretende influir en la sociedad para, de una manera u otra, cambiarla. Y es que en muchos de los teóricos de las vanguardias históricas, bajo la apuesta de la autonomía formal, subyacía la idea de, a través de ésta, cambiar la sociedad.

Bajo esa agresión que Ortega interpreta de la vanguardia hacia el arte del pasado, que implica revolverse contra el arte mismo, se esconde la continua pregunta de qué es el arte. No debemos olvidar que esa cuestión es una de las principales que recorren toda la vanguardia.

Igualmente debemos recordar que el vínculo con la obra de arte al que se refería Freud y la teoría del arte a la que se suscribe están mediatizados por la tradición romántica del arte y por el nacimiento de la estética, ambos del siglo XVIII. Como es sabido, la obra de arte no siempre fue mirada y considerada desde la misma perspectiva. Al proceso de autonomía del arte iniciado en el siglo XVIII debemos añadir la aparición de la institución museo como uno de los efectos de esta nueva manera de aprehender el arte, un arte que ya no se define por su función sino por su capacidad de sugestión, de transmitir emociones, etc. Desde el momento en que un cuadro religioso, que había sido concebido para un lugar específico (pongamos la capilla de una iglesia), con un significado y una función concretos (ensalzar las virtudes del patrono de la capilla), cuyas dimensiones estaban en relación con el espacio para el que fue concebido (Santa Teresa de Bernini en la capilla Cornaro), es introducido en el museo se le despoja de toda aquella funcionalidad que estaba en su origen para reducirlo a la contemplación.

⁵⁶⁸ LUBAR, R.S.: *art. cit.*, p. 29.

Además, dicha contemplación se vio modificada en plena época de la reproductibilidad técnica. El análisis de Walter Benjamin⁵⁶⁹ muestra cómo a través de los nuevos medios (fundamentalmente fotografía y cine) se multiplican las reproducciones, se desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición y le confiere una actualidad que produce una fuerte conmoción de lo transmitido. Este proceso supone la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural. Benjamin observa que el desmoronamiento del aura que se está produciendo en su época se debe a dos circunstancias que están, a su vez, bajo la enorme influencia de las masas: por un lado, el acercamiento espacial y humano que de las obras ansían las masas, y por otro a su “tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción”. Es decir, que el aura se deshace en esa reproducción masiva que le hace a la obra perder su carácter singular y perdurable, carácter que es sustituido por la fugacidad y la posible repetición de la reproducción⁵⁷⁰. Por consiguiente, si la obra de arte con su traslado al museo ha perdido su función original, y con la llegada de la reproducción técnica ha perdido el aura original, nos podemos preguntar ¿qué experiencia debe proporcionarnos la obra de arte en la contemporaneidad?

El concepto de aura de Benjamin es sinónimo de la unicidad entre la obra y el contexto cultural en el que se produjo. En un principio esa obra estaba vinculada a un culto que la sostenía, y por eso “es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual”⁵⁷¹. Benjamin considera que ante el primer atisbo de crisis provocado por la fotografía, el arte reaccionó con una “teología del arte”: el arte por el arte. Es decir, el arte empezó a dirigirse hacia el camino (negativo según Benjamin) de la pureza que “rechaza no sólo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido

⁵⁶⁹ BENJAMIN, W.: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Ítaca, 2003.

Véase BÜRGER, P.: “Discusión de la teoría del arte de Benjamin”, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987, pp. 71-81.

⁵⁷⁰ Sobre el concepto de modernidad en Benjamin véase FRISBY, D.: “Walter Benjamin: La prehistoria de la modernidad”, *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 1992, pp. 335-474.

⁵⁷¹ “Una trama muy particular de espacio y tiempo: irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar” Así definía Benjamin el concepto de aura en su obra de 1931 “Pequeña historia de la fotografía”, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1993 (reimpresión de 1990), p. 75. Esta obra es muy importante pues es un antecedente en el que Benjamin explica su teoría de la influencia de la época de la reproductibilidad técnica en el arte.

objetual". Benjamin está haciendo, en 1936, una crítica a las teorías formalistas que protagonizaban las interpretaciones del arte. Algunos años antes, Freud había abordado el carácter efímero y perecedero de la belleza en un texto breve pero bastante interesante⁵⁷². En dicho texto apunta cómo el valor de lo bello no radica en su permanencia a lo largo del tiempo sino en la percepción que tenemos de ello.

Continuando con su teoría, Benjamin considera que la obra de arte gira en torno a dos valores posibles: el valor cultural y el exhibitivo. La obra de arte, al principio, está unida a una función de culto. La desaparición de dicho culto, la emancipación (como el filósofo alemán lo denominaba), aumentaría las posibilidades exhibitivas de la obra. Además, la reproducción técnica ha aumentado de una forma tan radical las posibilidades de exhibición que "se produce una modificación cualitativa de su naturaleza". De hecho, las tornas han cambiado. Si anteriormente el valor cultural podía dar paso al exhibitivo, ahora es éste el absoluto protagonista, llegando a borrar incluso la condición artística de la obra (a través de la destrucción del aura).

Si la fotografía supuso un gran cambio, el cine fue la gran revolución. Sin embargo, comenta Benjamin el curioso hecho de que, a pesar de ese carácter revolucionario, los primeros teóricos del cine le daban a su disciplina un fuerte valor cultural. La problemática del cine es que lleva incorporado intrínsecamente en su mecanismo el carácter de reproducción. La consecuencia de este hecho sobre el actor es doble: por un lado su actuación está sometida a una serie de tests ópticos y, por otro lado, su relación con el público, a diferencia del actor de teatro, es nula (con las respectivas consecuencias para unos y para otros). Benjamin nos ofrece una interesante definición de Pirandello: "El actor de cine se siente como en el exilio. Exiliado no sólo de la escena, sino de su propia persona". Y es así porque en este caso no es la obra de arte la que pierde el aura, sino que es la propia persona.

Relacionando la pintura con el cine, Benjamin comenta que la crisis de la primera se entiende, pues la obra de arte buscaba llegar a las masas, y la pintura era incapaz de hacerlo. De esta forma, el cine fue la solución. Pero la revolución del cine va más allá de los valores plásticos que le diferencian de la pintura. Afecta a los espectadores.

⁵⁷² FREUD, S.: "Lo perecedero", *Obras Completas... op. cit.*, tomo II, pp. 2118-2120.

Ante algo nuevo como el cine, la crítica es mayor que ante la pintura. Además, ésta última invita a la contemplación, mientras que en el cine es imposible. “Ya no puedo pensar lo que quiero. Las imágenes movedizas sustituyen a mis pensamientos” decía Duhamel. Y es cierto, la sucesión de imágenes impiden la reflexión, lo que supone un problema más importante de lo que a simple vista puede parecer. El cine se establece de esta forma como un medio que idiotiza a las masas, en vez de ser el cómplice, o, más bien, el canal de la revolución. Además, la aparición posterior de la televisión hará que ese efecto se multiplique enormemente pues la idiotez se instalará en casa. Ya no habrá que ir a las salas de cine, sino que en tu propia casa, mientras comes, descansas, o haces la comida te persiguen las miserias del mundo. Sin embargo, Benjamin no era tan negativo. De hecho, comparando el cine con la pintura está elevando al primero a la categoría de arte. Además, el filósofo alemán todavía creía en la revolución, hecho éste más complicado hoy en día.

Pero volvamos al encuentro con Freud donde lo habíamos dejado y sigamos en el terreno de las hipótesis. Si el nuevo arte, el arte cubista, futurista, dadaísta, la abstracción, todas aquellas vanguardias que surgen en Europa, en el mismo lugar donde vive Freud (Secesión vienesa, Kokoscha, Schiele), en los años más prolíficos de su propia obra (1900-1938) no permiten una de las funciones que él mismo consideraba fundamentales en la obra de arte, esto es, que el artista ponga en ella su fantasía y que ésta revierta en el espectador, ¿no sería esto suficiente para considerar a estos artistas meros chiflados? No debemos olvidar que en su definición de la sublimación, en su vertiente artística, Freud apunta continuamente a la valoración social que el sujeto obtendría por la obra que realiza. Pero, ¿qué ocurre cuando esos artistas son rechazados continuamente? Ya hemos visto cual es la posición de los artistas desde mediados del siglo XIX hasta las vanguardias, en una continua lucha con la oficialidad burguesa, y procurando encontrar espacios donde exponer su obra. ¿Podría ser el rechazo social una de las claves para que Freud no tuviera en cuenta este arte? Si lo social rechaza la obra, ¿no iría en contra de su definición de la sublimación como “la desviación de lo sexual por un fin más noble y elevado”, aquel que daría al artista “poder, dinero y mujeres”?

En 1917, mientras Freud termina sus *Lecciones introductorias al psicoanálisis*, publica *Un recuerdo infantil de Goethe en Poesía y verdad* y escribe *El tabú de la virginidad*, Marcel Duchamp está haciendo un gesto que cambiará para siempre el curso del arte y la historia del mismo.⁵⁷³ En la galería Grand Central de Nueva York expuso su célebre *Fuente*, demostrando el funcionamiento del sistema del arte, aquel en el que distintos agentes (museo, comisario, artista, crítico, etc.) determinan qué es susceptible de ser reconocido y valorado como obra de arte y por lo tanto de ser expuesto. Por consiguiente, es el artista el que establece las normas y no la naturaleza o lo externo, sujeto a la visión. Empezamos a fraguar el cambio de la producción manual a la intelectual, que Duchamp se encargará de realizar⁵⁷⁴. No debemos olvidar que una de las críticas que hace el artista francés a través de esta obra es que el único requisito para que las obras de arte fuesen admitidas en esa exposición era pagar una cantidad de dinero. Inmediatamente nos surge la siguiente pregunta ¿en qué lugar deja Duchamp el valor del reconocimiento social del artista del que habla Freud con este gesto? Si los criterios de elección de las obras de arte ya no pasan por una valoración estética del lado del gusto, sino por cuestiones económicas, discursivas, si pasan a depender de un crítico u otro, ¿dónde queda el valor de la obra de arte? ¿Tiene el reconocimiento social el mismo valor en la época en la que escribió Freud que en la actual? Evidentemente no fue el vienés el único que no comprendió (no sabemos si tuvo conocimiento del mismo) el gesto de Duchamp. Ni siquiera los artistas, y aquellas personas cercanas al mundo del arte comprendieron en principio lo revulsivo de ese gesto. O algo más que un gesto, más bien un acto inaugural, una acción, casi un *happening*. Pero además Duchamp ataca a la obra de arte como objeto fetiche, que derivaría en la mercantilización y fetichización actual del arte contemporáneo, lo cual confirma el carácter visionario del gesto duchampiano. Para

⁵⁷³ Como señala Octavio Paz, ese gesto de Duchamp no es tanto una operación artística como un juego filosófico o, más bien, dialéctico. PAZ, O.: *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid, Alianza, 2008, p. 37. Junto con la visión de Octavio Paz y Juan Antonio Ramírez hemos privilegiado la interpretación de la obra de Duchamp que hace Gérard Wajcman. WAJCMAN, G.: *El objeto del siglo*. Buenos Aires, Amorrortu, 2001. Wajcman sitúa el debate del objeto del siglo entre la rueda de bicicleta de Duchamp y el cuadrado negro sobre fondo blanco de Malevitch.

⁵⁷⁴ Arnaldo, *op. cit.*, p. 6-28. Véase BÜRGER, P.: "La obra de arte vanguardista", *Teoría de la vanguardia...* *op. cit.*, pp. 111-149.

Eugenio Trías, Marcel Duchamp es, en relación con la pintura, su autoconciencia y reflexión, su filosofía inmanente, su *para sí*, su *apocalipsis*.⁵⁷⁵

Cuando comenzó con los *readymades* Duchamp ya había repudiado sus pinturas de orientación cubista, entre las que debemos incluir su célebre *Desnudo bajando las escaleras* expuesto en el Armory Show. Algunos autores han interpretado los *readymades* (1912) de Duchamp como una extensión de los principios del collage cubista hasta un punto en el que un fragmento del mundo exterior llega a reemplazar a la pintura en lugar de quedar incluido en ella. Podría sostenerse también que esta presentación de puros objetos *como* puros objetos va más allá del dominio de la representación y, por tanto, más allá del dominio del arte. Pero, al presentarlo en un contexto no convencional, Duchamp ha trabajado sobre el objeto (aunque sea mínimamente) de forma importante. Con el acto de colocarlo en una galería de arte, el objeto se convierte en algo fuera de lugar, no familiar, anómalo. Con este acto de desplazamiento calculado Duchamp no buscaba dirigir la atención hacia la belleza intrínseca de las ruedas de bicicleta o de los botelleros, sino hacia las convenciones, hábitos y prejuicios que subyacen en nuestras expectativas sobre el arte y las circunstancias bajo las cuales lo contemplamos normalmente⁵⁷⁶.

De este modo, Duchamp desvela la función social de la sublimación como decisiva en el proceso de creación: el objeto común destacado de su uso consensuado y situado en el lugar del gran Otro del sistema del arte, se hace eterno como pura estructura de signos⁵⁷⁷.

Podemos observar cómo la propia definición del *ready-made* por Duchamp choca de frente con la definición de obra de arte de Freud, fundamentada en el concepto aristotélico de mimesis y catarsis: “Hay que lograr una indiferencia tal que provoque la ausencia de emoción estética. La elección de *readymades* se basa siempre

⁵⁷⁵ TRÍAS, E.: *Lógica del límite*. Barcelona, Destino, 1991, p. 163.

⁵⁷⁶ BATCHELOR, D.: “‘Esta libertad, este orden’: el arte en Francia después de la primera guerra mundial”, en Fer, Batchelor, Wood, *op. cit.*, p. 39. Véase además BÜRGER, P.: “El problema de la autonomía del arte en la sociedad burguesa”, en *Teoría de la vanguardia... op. cit.*, pp. 83-110.

⁵⁷⁷ RECALCATI, M.: “La sublimación artística y la cosa”, *Las tres estéticas de Lacan*. Buenos Aires, Ediciones del Cífrado, 2006, p. 68.

en la indiferencia visual y, al mismo tiempo, en una total ausencia de buen o mal gusto... [El gusto] es hábito: la repetición de algo ya aceptado.”⁵⁷⁸ A través de esta definición constatamos que en este nuevo arte no cabe la identificación, sino más bien la exclusión, o la deshumanización en palabras de Ortega. Duchamp habló en numerosas ocasiones sobre los *readymades* en términos casi orteguianos, como el de la deshumanización del arte, o la idea de la “no artisticidad”, en el sentido de cosas a las que no podía aplicarse “ninguno de los términos aceptados en el mundo del arte.”⁵⁷⁹ De hecho, años más tarde Duchamp aclarará que la búsqueda de la belleza en los *readymades* no era la intención de su gesto, como algunos habían interpretado: “algo que quiero dejar muy claro es que la elección de esos *readymades* nunca fue dictada por el goce estético”⁵⁸⁰.

Como señala Juan Antonio Ramírez, toda la obra de Duchamp desde el *Desnudo bajando la escalera* en adelante estuvo impregnada de una radical ambigüedad respecto a la “seriedad” de sus intenciones. De hecho, todos sus amigos y conocidos veían en Marcel más a un humorista que a un pintor en el sentido estricto de la palabra⁵⁸¹.

Nos podemos preguntar qué intenciones perseguía Duchamp con sus *readymades*. En primer lugar, desorientar al público, provocar un choque en la mente de las masas hipnotizadas por la costumbre y la tradición. En segundo lugar, probar el valor intrínseco de los objetos, más allá de su utilidad y de los valores que se les reconocen normalmente. En tercer lugar, proponer nuevas relaciones entre el objeto y el sujeto, anticipando de este modo el objeto surrealista. Por último, Duchamp también se interesó por el triunfo de los objetos, deseando que los mismos participaran de las ansias liberadoras que estaban en la base del movimiento Dadá⁵⁸². Sin embargo, los *readymades* de Duchamp continúan en el debate entre la obra de arte o el anti-arte, permaneciendo en cierta ambigüedad. A primera vista, puede parecer que sus *readymades* demolían la barrera entre arte y artesanía, pero de hecho

⁵⁷⁸ Citado por Ades, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁷⁹ RAMÍREZ, J.A.: *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid, Siruela, 2000, p. 26.

⁵⁸⁰ Citado por DANTO, A.: *El abuso de la belleza*. Barcelona, Paidós, 2009, p. 45. Danto sitúa el debate sobre el efecto del *readymade* y, en particular, de la *Fuente*, entre la belleza y la disonancia.

⁵⁸¹ Ramírez, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁸² CIRLOT, J.-E.: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona, Anthropos, 1986, p. 79.

la reforzaban, porque el *readymade* no es una pieza realizada a mano sino un producto industrial cuya función inicial ha sido transformada en arte merced a la mente del artista. Sin embargo, las posiciones antiartísticas de Duchamp, el dadaísmo/surrealismo y el constructivismo ruso fueron reapropiadas por el mundo del arte de tal modo que su crítica al sistema de las bellas artes ha quedado bloqueada. Así lo entendía el propio Duchamp, cuando en los años sesenta afirmaba que “el hecho de ser considerados [los *readymades*] con la misma reverencia que los objetos de arte probablemente significa que he fracasado en el intento de resolver el problema de acabar definitivamente con el arte.”⁵⁸³ A pesar de ello, es evidente la enorme influencia de la obra de Duchamp en el arte a partir de los años cincuenta⁵⁸⁴.

Evidentemente la propuesta duchampiana no sólo era radical para la idea de arte que tenía Freud, sino para la práctica totalidad de sus contemporáneos. El artista francés era consciente de la originalidad y radicalidad de su propuesta cuando afirmaba que la simple elección de un objeto ya equivalía a la creación. El enfoque de Freud respecto al arte no se debe únicamente a su formación personal. Más bien, enlaza con la teoría del arte dominante en su tiempo, aquella que identificaba el arte con la expresión o incluso con la comunicación, siguiendo los principios de teóricos como Benedetto Croce o Tolstoi⁵⁸⁵.

En este recorrido por la teoría de la vanguardia hemos comprobado cómo el concepto freudiano de arte basado en la valoración social del mismo, y su función desde los principios de la catarsis y mimesis aristotélicas se opone a gran parte del arte de las vanguardias. Por ello, consideramos que además de las razones argumentadas en las dos primeras partes de la tesis, esto es, la formación artística de Freud y su concepto de sublimación, debemos añadir que el arte nuevo no se ajustaba a un concepto de arte que por otro lado no era exclusivo de Freud. Además, así como el

⁵⁸³ Citado por SHINER, L.: *La invención del arte*. Barcelona, Paidós, 2004, pp. 392-393. Shiner señala que la *Fuente* de Duchamp es a las artes plásticas lo que la pieza *4'33* de John Cage es a la música. Si bien la influencia de Duchamp en Cage, que coincidieron en casa de Peggy Guggenheim en 1942, es conocida y reconocida, también lo fueron los cursos de zen impartidos por Suzuki en 1945 y 1946 en la Universidad de Columbia, a los que Cage acudió. Sobre la temática del silencio en artistas como Duchamp, Cage y Josef Beuys véase CERECEDA, M.: “El silencio de Duchamp”, *Problemas del arte contemporáneo. Curso de filosofía del Arte en 15 lecciones*. Murcia, CENDEAC, 2008, pp. 121-130.

⁵⁸⁴ SUBRIZI, C.: *Introduzione a Duchamp*. Roma, Laterza, 2008, p. 64.

⁵⁸⁵ GOMBRICH, E.: “El ingenio verbal como paradigma del arte: las teorías estéticas de Sigmund Freud”, *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*. Madrid, Debate, 1997, p. 203.

vienés protegió el psicoanálisis de las desviaciones introducidas por otros psicoanalistas como Adler o Jung, también lo hizo de aquellos como los surrealistas, y en particular André Breton, que pretendían que el vienés se sumara a su causa. La variedad de referencias de los surrealistas, desde el psicoanálisis al ocultismo y la magia, hizo que Freud se mantuviera al margen en su esfuerzo por situar el psicoanálisis del lado de la ciencia.

A pesar de todo, resulta significativo que en su encuentro con Dalí en 1938, al final de su vida, dejara una puerta abierta al interés por el arte nuevo y en particular por la obra del ampurdanés. Así se lo hizo saber a Stefan Zweig: “Realmente sería muy interesante investigar analíticamente cómo llegó a crear ese cuadro.” Si bien Freud no pudo llegar a tiempo, sí lo hizo el joven Lacan, que en los años treinta fue casi uno más del grupo surrealista, estableciéndose una influencia en ambas direcciones. Lo cierto es que la propia experiencia surrealista puso en evidencia un encuentro entre el inconsciente freudiano, el lenguaje y el descentramiento del sujeto, que fue decisivo en la formación de Lacan.⁵⁸⁶ De hecho, en la introducción partimos de una pregunta: ¿incluiría Freud la *Fuente* de Duchamp dentro de su concepto de sublimación? Sabemos que Jacques Lacan sí lo hizo, y además, tomó los *readymades* como ejemplo de aquello que, en términos heideggerianos, desoculta la función social del arte. La complejidad de la obra de Lacan nos hizo mantenerla a distancia, tenerla en cuenta de forma tangencial, aunque ahora que finaliza esta tesis, vemos cómo el planteamiento lacaniano de la sublimación y la función de la obra de arte se sitúan como la continuación lógica de nuestras investigaciones.

⁵⁸⁶ Roudinesco, *op. cit.*, p. 40.

Conclusiones

El final de esta tesis doctoral nos permite realizar las siguientes conclusiones respecto a nuestro objeto de estudio: el posicionamiento de Sigmund Freud ante el arte de las vanguardias. Consideramos que la condición judía de Freud marcó su obra como lo muestran algunos textos célebres como *Moisés y la religión monoteísta* (publicado en 1939), y la continua referencia al personaje bíblico a lo largo de su obra, con el que se identificó en numerosas ocasiones. Además, el discurso cultural en torno a 1900, cuando Freud escribió la obra que consideró fundacional del psicoanálisis, *La interpretación de los sueños*, la categoría de judío era uno de los fantasmas de la mayoría de la población en relación con el otro, de modo tal que cada judío terminaba sintiéndose víctima y héroe del proceso de modernización política que comenzara con la Ilustración, uno de cuyos aspectos fue la emancipación de los judíos.

En cuanto al contexto vienés en el que se enmarca la obra de Freud debemos destacar la influencia de personalidades como Ernst Brücke, director del Instituto de Fisiología de Viena en el que Freud trabajó seis años, al que consideraba “la más alta autoridad”, y a cuyo seminario “La fisiología de la voz y del lenguaje” acudió durante su formación en la universidad. También fue importante la influencia de Hermann Helmholtz, con el que Brücke había fundado en 1845 la Sociedad berlinesa de física, y del que Freud dijo que era “uno de mis ídolos”. De hecho, el psicoanalista vienés aplicó los términos de “energía libre” y energía ligada” que Helmholtz introdujo en la Física a su concepto de energía psíquica. Asimismo, recibió una gran influencia de Nothnagel, Chrobak, Meynert o el propio Josef Breuer con el que publicó en 1895 los *Estudios sobre la histeria*. La estrechez del ambiente científico de Viena propició las estancias del joven Freud en Berlín y sobre todo París, donde se dirigió para aprender con el maestro Jean-Martin Charcot.

En cuanto al análisis de las fotografías del despacho de Freud, nos ha permitido corroborar el lugar privilegiado que tenían los objetos artísticos en el día a día del trabajo con los pacientes y de la elaboración teórica. Por un lado, nos ha demostrado cómo la contemplación de dichos objetos fue importante para su elaboración teórica,

así como el interés coleccionista que tenía el vienés. Por otro lado, los objetos artísticos presentes en su consulta muestran distintos aspectos de su profesión como su formación médica (*La lección de anatomía* de Rembrandt), su origen judío (los aguafuertes de Rembrandt *Judíos en el templo* y *Cabeza de un comerciante*, así como el grabado de *El beso de Judas* de Dürero), casos de curación de parálisis histérica y de catalepsia (*La curación de Eneas por San Pedro* y *La resurrección de Thabithia* en la florentina iglesia de Santa María del Carmine) así como la admiración por uno de sus maestros, Jean Martin Charcot (el grabado de Brouillet *Lección del doctor Charcot en La Salpêtrière*).

Para comprender el posicionamiento de Freud respecto al arte de las vanguardias decidimos en primer lugar conocer de qué teoría del arte partía y cuales eran sus intereses artísticos. El análisis de las referencias artísticas en su obra nos ha permitido confirmar que el símil entre la arqueología y el psicoanálisis fue bastante recurrente en la obra del psicoanalista vienés, a pesar de establecer claramente sus diferencias: en primer lugar, para el arqueólogo, la reconstrucción es el resultado final de la búsqueda, mientras que para el psicoanalista es algo preliminar. Y, en segundo lugar, el sujeto analizado, a diferencia de la civilización enterrada, está vivo y pone en marcha sus recuerdos, la libre asociación, los sueños y otros medios de acceso al inconsciente.

A través de los primeros textos hemos podido apreciar cómo Freud se sirve de numerosos ejemplos artísticos para iluminar su teoría, como ocurre con el célebre olvido de Signorelli en *Psicopatología de la vida cotidiana*. Además, hemos comprobado que textos como *La interpretación de los sueños* suponen una aportación fundamental para los asuntos tratados en esta tesis, especialmente en el modo en el que Freud se acerca a personajes mitológicos y literarios como Edipo y Hamlet, y, por ende, el modo en el que hace uso de la literatura y el arte. En dicho texto también se aborda el argumento de Edipo cuya tragedia, según Freud, ha sobrevivido a los tiempos porque el tema que trata atañe de forma directa a los espectadores.

Dentro de este primer capítulo de la tesis ha sido fundamental comprobar cómo las investigaciones de Freud abordan las tres dimensiones principales de la

experiencia estética: la psicología de los personajes, la psicología del público y la psicología del creador. Los dos últimos aspectos tienen un papel destacado en nuestra investigación ya que fueron retomados en los capítulos dos y tres. Por un lado, el enfoque que Freud le otorga al estudio del público sirvió para comenzar a plantearnos si esa visión que tenía del espectador era compatible con la nueva función que el mismo tenía en el arte moderno. Por otro lado, el análisis de la psicología del creador, nos sirvió para comprobar cómo Freud partía de una visión romántica del artista creador y para interrogarnos cómo ésta era diversa al nuevo papel que tenía el artista moderno.

En este primer capítulo también hemos comprobado el conocimiento de Freud de las investigaciones del historiador del arte Giovanni Morelli en *Psicopatología de la vida cotidiana* o en el ensayo sobre el *Moisés* de Miguel Ángel. Este hecho nos ha permitido comprobar que el vienés no sólo estaba al tanto de las últimas novedades de la disciplina histórico-artística sino que le influyeron de forma determinante en su elaboración teórica, ya que ambos compartían el interés por aquellos datos que normalmente pasaban desapercibidos o eran tomados por secundarios.

La diversidad de textos referidos a cuestiones artísticas nos ha permitido abordar diversos aspectos en el primer capítulo que han resultado cruciales para el resto de la investigación. A través del texto *El delirio y los sueños de la 'Gradiva' de W. Jensen* hemos comprendido la forma en la que Freud entendía la creación artística. De hecho hemos observado un cambio en el modo de acercarse a la creación artística en el texto de la Gradiva (en el que le interesan los sueños atribuidos por un escritor a los personajes de una de sus obras así como el funcionamiento del mecanismo del delirio) y en el del recuerdo infantil de Leonardo (en el que el interés de Freud se centra más en la vida y obra del artista).

El análisis que hizo Freud de la novela de Jensen supuso una revisión de sus teorías sobre la represión, la génesis de los delirios, la formación e interpretación de los sueños, el papel desempeñado por la vida erótica y la naturaleza de la curación de tales dolencias. Su objetivo era desentrañar si Jensen describió bien el funcionamiento del delirio y la forma en la que uno de sus personajes, Gradiva-Zoe, es capaz de

deshacer dicho delirio a través de la aplicación de lo que sería un método similar al analítico. Con este cuestionamiento, Freud llega a la conclusión de que el escritor o artista puede expresar a través de su obra el funcionamiento de lo psíquico.

Todo el cuestionamiento sobre la creación literaria que Freud realiza en el texto de la Gradiva resulta de suma importancia para nuestra tesis. De hecho, Freud, como hizo en el texto sobre el recuerdo infantil de Leonardo da Vinci, propone un nuevo tipo de lectura, basándose en su experiencia clínica. Esta lectura pone a un mismo nivel fuentes históricas y literarias, consciente como fue Freud gracias a sus pacientes histéricas de la influencia que tenían las fantasías en el sujeto. Esto es, que un suceso no tiene que ocurrir realmente para que ejerza una influencia decisiva en el sujeto. Freud descubrió esto a través de los relatos de sus pacientes histéricas, ya que no era posible que todas hubiesen sido seducidas, sino que se trataba más bien de un fantasma de seducción. Así descubrió Freud que las fantasías influyen decisivamente en el sujeto. Por eso, a pesar de que para el mundo académico pueda parecer una herejía, a Freud no le resultaba extraño analizar los sueños de un personaje literario (Gradiva de Jensen), o la influencia de una fantasía en un artista (Leonardo da Vinci), ya que ponía al mismo nivel, usando términos histórico artísticos, una fuente literaria y una documental. De hecho, lo que le interesaba mientras escribía el texto sobre Gradiva era saber si el escritor había descrito correctamente el funcionamiento de los sueños, del delirio, y la técnica de curación que aplica Gradiva-Zoe tan similar a la técnica psicoanalítica de interpretación. Para él, la Gradiva de Jensen era la exposición poética de la historia de una enfermedad y de su acertado tratamiento. Estas conclusiones fueron confirmadas en textos posteriores sobre el estudio de la creatividad artística como *El poeta y los sueños diurnos*, en el que Freud analiza la relación de los poetas con la fantasía, relacionando al escritor creativo con el niño que juega. De este modo, todo niño que juega se conduce como un poeta, situando las cosas de su mundo en un orden nuevo que le sea grato.

Asimismo, debemos destacar cómo Freud aborda una categoría estética hasta el momento poco estudiada: lo siniestro. Freud se sirve del análisis de una obra literaria (*El arenero* de Hoffman) para definir un concepto que, a partir de su análisis, tendrá numerosas repercusiones en la teoría y práctica artística, estética, y crítica. Su

influencia en las vanguardias será bastante amplia. La relación del maniquí con la figura femenina acentuaba la idea de la mujer como objeto, tan extendida en el Surrealismo, así como un efecto siniestro. Lo mismo ocurre con la Gradiva, que se convierte gracias a Freud en una referencia recurrente en la iconografía surrealista. Esta figura femenina, ideal de la cura analítica para Freud, era para los artistas y poetas surrealistas la musa que interpretaba sus sueños y deseos inconscientes. Salvador Dalí fue el que más desarrolló este tema por la identificación que hace entre el personaje literario de Jensen y su compañera Gala. La influencia de lo siniestro en las vanguardias demuestra cómo, a pesar del silencio y el rechazo que Freud muestra hacia las vanguardias, en muchas ocasiones se convierte en un precursor de los motivos estéticos de las mismas. Precisamente ahí es donde se plantea la paradoja, y observamos a un Freud precursor pero al margen a la vez.

El estudio que hace Freud de la obra de Leonardo nos permite ubicarlo dentro de la tradición romántica de la historia del arte. Prueba de ello son las fuentes que emplea para el análisis de la Gioconda. En éste aparecen citados autores como Eugène Müntz, Giorgio Vasari, Walter Pater o Marie Herzfeld. Además, su interés por Leonardo coincide con la gran admiración que despierta la figura del pintor de Vinci en la primera década del siglo XX. De hecho, el padre del psicoanálisis no hace sino recoger algunas de las ficciones anteriores, comenzando por el mencionado Vasari y continuando por la fascinación que simbolistas y decadentistas sintieron hacia Leonardo.

El análisis del texto sobre el recuerdo infantil de Leonardo nos ha servido para contrastar la visión de Freud con la disciplina de la historia del arte, en particular con la visión de Meyer Schapiro. El historiador del arte estadounidense en su reivindicación de la metodología histórico-artística, apuesta por un enfoque de tipo filológico para explicar el recuerdo infantil de Leonardo. Nosotros consideramos que tanto la metodología histórico-artística como la psicoanalítica son compatibles, y si bien Freud cometió varios errores, también es cierto que Schapiro y gran parte de la historia del arte no han comprendido el tipo de lectura que inaugura Freud y el valor de su obra

para nuestra disciplina. Schapiro contrapone su método histórico-filológico con el psicoanalítico. La polémica se basa en si es posible tomar un recuerdo infantil encubridor como instrumento de análisis histórico-artístico. Desde la tradición histórico-artística clásica esto es inadmisibles, sin embargo desde el psicoanálisis entra dentro de los parámetros de lectura del inconsciente y de la lógica del significante.

En este texto sobre Leonardo y en las controversias que originó se puede observar la operación de lectura que inaugura Freud. El vienés opera de otra manera respecto de los documentos. De una manera no erudita. Es decir, incluyendo como fuente con valor de documento una ficción. Desde el punto de vista de la erudición esto es un error insalvable. Sin embargo Freud autoriza y se autoriza en la ficción de Merejovski.

Así podríamos concluir que Freud se centra en aspectos que normalmente pasan desapercibidos o que, si bien han sido tratados por los historiadores del arte, no lo han sido desde la perspectiva del psicoanálisis, de ahí el rechazo que produjo, y sigue produciendo, en esta disciplina. En este sentido, los datos conocidos que tienen una nueva interpretación desde la perspectiva freudiana son la fantasía que narra el propio Leonardo y el hecho de que no finalizase muchas de sus obras (como la célebre Mona Lisa). Efectivamente, son datos ya conocidos y comentados por los historiadores y críticos de la obra leonardesca, pero que el estudio de Freud nos permite comprender de otra manera. De esta forma, Freud no sólo aclara aspectos de la vida del artista de Vinci, sino que nos aporta nuevas herramientas a los historiadores del arte para comprender su vida y, en definitiva, su propia obra. Nos hace mirar con nuevos ojos, leer con una nueva atención, centrarnos en aspectos que normalmente pasan desapercibidos. Curiosamente, Freud devuelve a la historia del arte una enseñanza que él mismo, en parte, había tomado del historiador del arte Giovanni Morelli, del cual, como ya hemos visto, captó la importancia de centrarse en los pequeños detalles, en aquello que se dice o se hace sin prestar atención, poniendo en primer plano aquello que normalmente pasa desapercibido.

En cuanto al texto del *Moisés* de Miguel Ángel observamos de forma clara cuál es la metodología que emplea Freud, ya que le otorga una mayor relevancia al

contenido de la obra que a cuestiones estilísticas y formales. Es decir, está más cerca de un análisis de tipo iconológico que estilístico-formal. El análisis por parte de Freud de obras literarias y escultóricas se debe a la necesidad que él mismo tenía de desentrañar las razones por las que esas obras producían en él tales efectos y comprender en última instancia la intención del artista para poder expresarla en palabras como cualquier otro hecho de la vida psíquica. Para Freud, la clave de una obra de arte reside en explicar el efecto que provoca en el espectador. Freud considera que lo que nos emociona de una obra tiene que ver con la intención del artista, y que ésta puede ser elucidada a través del análisis de la obra de arte. Por ello consideramos que no es casual que Freud se sintiera cercano al método morelliano que se centra en los detalles, en aquello que pasa desapercibido y que tanto se asimila a la práctica psicoanalítica, que al formalismo de autores como Wölfflin.

La admiración de Freud por la obra de Miguel Ángel nos permitió de nuevo vincularlo con la tradición del movimiento romántico. Fue el Romanticismo como actitud el que llevó a una nueva exaltación del artista italiano. La obra de arte tenía que ser coherente con la persona del artista. Fue así en tiempos románticos cuando se escribieron innumerables biografías del autor de la Capilla Sixtina. No debemos olvidar que su fama, así como la de Leonardo, es en buena medida efecto de la perduración de una tradición decimonónica. De esta forma, en el estudio del *Moisés* de Miguel Ángel de Freud, nos hallamos totalmente en la tradición decimonónica de apreciación artística. Esa minuciosidad en el análisis de la obra de arte, esa atención a los detalles que en principio pueden pasar desapercibidos, tienen en Freud y en los miembros de la escuela vienesa de la historia del arte, como ya se ha comentado, un maestro en común: Giovanni Morelli.

De este modo, una de las conclusiones más importantes que extraemos del primer capítulo de la tesis es que debido a su formación artística y a la teoría del arte de la que parte, pero además, a su concepto de sublimación y cultura, Freud estaba en una posición complicada respecto al arte de las vanguardias. La tradición artística de Freud tiene como origen el Romanticismo y una visión del arte concreta y definida por los valores de expresión del artista, de identificación del público y su función social. Frente a estos principios se rebelarán muchos de los artistas de la vanguardia, que

crearán un arte en el que se dificulta la catarsis, en el que no es posible la identificación ya que la obra en muchos casos ni siquiera será figurativa, y en el que se romperá la función social con ese acto inaugural que será *La fuente* de Duchamp de 1917, el mismo año en el que Freud termina sus conferencias de introducción.

El principal cuestionamiento que originó el segundo capítulo de la tesis fue conocer las condiciones de la sublimación artística según Freud. Por ello, decidimos analizar su concepto de sublimación artística ya que entendíamos que no fue una simple reacción burguesa, como lo denominó Breton, lo que llevó a Freud a rechazar a estos artistas.

Las conclusiones que extraemos de la sublimación artística según Freud es que la sublimación es un destino posible de la pulsión; que está disyunta de la represión y de la idealización; que el cambio de meta de la pulsión impone la idea de la satisfacción sublimatoria como social, es decir, que la satisfacción sublimatoria debe siempre implicar el reconocimiento del Otro social; y que hay un elemento de renuncia que acompaña el destino sublimatoria de la pulsión.

Dentro del contexto de esta tesis, existía un aspecto de la sublimación que nos interesaba particularmente: la relación de la sublimación con lo social. El análisis de los diversos textos demuestra la existencia de una referencia a lo social como condición de la sublimación. No debemos olvidar que Freud está definiendo la función del arte en base a la función de la tragedia griega. Por eso, para él es importante que el espectador se pueda identificar con el drama de la tragedia. Comprendemos que cuando Freud define el trabajo del artista, haciendo pasar su fantasía por la obra y revirtiendo ésta en el espectador que se identifica con aquello que está viendo, sigue los mismos principios de mimesis y catarsis. Por ello, el hecho de que gran parte del arte de las vanguardias no permitiera dicha identificación con la obra, de que fuera un arte deshumanizado, fue una de las causas por las que Freud no sintió especial simpatía por dichos movimientos artísticos. De este modo, podemos entender que el arte nuevo no se ajustaba a los principios del arte sublimatorio, del arte concebido desde los principios de la catarsis y mimesis aristotélica, del arte con el que el público

se puede identificar, con lo cual, en última instancia, es un arte que está atacando a una concepción cultural más amplia.

Por ello, podemos pensar que el silencio (en su obra) y el rechazo (en la correspondencia) de Freud hacia las vanguardias no se debe a una mera actitud de “burgués prudente”, sino a que entendía que el arte de vanguardia, que supuestamente era expresión del inconsciente y que era en gran parte rechazado por lo social, no cumplía las condiciones de la sublimación. Desde esta perspectiva podríamos comprender por qué Freud rechazó las vanguardias. Probablemente su rechazo no sólo se produjo por la falta de conocimiento del arte nuevo, sino porque dicho arte no se ajustaba a los principios de la sublimación.

En el tercer y último capítulo de la tesis hemos cruzado el posicionamiento de Freud ante el arte de las vanguardias con la teoría y práctica de las mismas. La visión que el vienés tenía de los expresionistas y su arte no deja lugar a dudas. Se declara firmemente intolerante hacia esos que denomina “chiflados”, de los que sólo ve “su lado dañino”, y que considera que no tienen derecho a llamarse artistas. Estas palabras escritas en privado, a través de la correspondencia, demuestran que ese silencio en su obra no es un silencio indiferente o derivado del desconocimiento. De hecho, nos cuesta entender cómo Freud, que recibió numerosas críticas tras publicar la teoría de la sexualidad infantil en 1905, no pudo entender a estos artistas, estar de su lado, cuando las acusaciones que cayeron sobre ellos (de “peligro público” en el caso de Kokoschka y de “inmoralidad” en el de Schiele) eran similares a las que pocos años antes le habían hecho a él. Es más, consideramos que, si bien la influencia no tiene por qué ser directa, las alusiones a la sexualidad en el caso de Schiele o la preferencia por el arte infantil y negro de Kokoschka (un arte que se manifestaba de un modo simple, ingenuo y elemental, más allá de las convenciones históricas y académicas) tienen un claro eco en las teorías del contemporáneo Freud, con el que además convivían en la misma ciudad.

Para entender el posicionamiento de Freud respecto a los artistas de la vanguardia no podemos olvidar el padre del psicoanálisis entendía el arte desde la concepción aristotélica basada en la mimesis y la catarsis, desarrollada sobre todo en

la tragedia pero que entendemos que influyó en su visión del arte. De esta forma, aunque estos artistas trataran temas como la sexualidad, con un claro carácter subversivo y de transformación social, no cuadraban con esa visión artística según la cual la belleza es la última barrera frente al horror, que no debe ser mostrado sino velado. Para Freud era necesario que se diera ese velo, el velo de la belleza, el de las formas clásicas, y por eso sintió un fuerte rechazo hacia aquellas prácticas que si bien partían de su misma base (abordar la importancia de la sexualidad más allá del puritanismo burgués), lo hacían a través de caminos y formas bastante diversos.

El análisis de la relación entre la escritura automática y la asociación libre introducida por André Breton nos ha demostrado cómo las referencias ideológicas para definir la escritura automática proceden de medios muy diversos, que van desde la tradición ideológica y pseudocientífica del ocultismo hasta el propio Freud. Lo mismo ocurre con las referencias al sueño en el *Primer Manifiesto surrealista*, que combinan la teoría freudiana con toda una tradición ocultista. Los surrealistas consideraban incluso que el automatismo psíquico podía ser producido por la hipnosis, nada más lejos del planteamiento de Freud, que hacía muchos años había rechazado este método. Al analizar la terminología que emplea Breton hemos comprobado cómo remite más a las investigaciones de Jung, y cómo ni la noción de “automatismo”, ni la de “realidad superior”, ni la de “dictado del pensamiento” – todos términos clave en la definición- nos remiten al corpus freudiano. Debemos buscar mucho más el origen de estos términos en los debates que la psiquiatría francesa del siglo XIX mantuvo sobre el “sonambulismo artificial”, la histeria y las “enfermedades de la personalidad”. Sin lugar a dudas, esta heterogeneidad de las referencias es una de las razones por las que Freud se mantuvo al margen del grupo surrealista, en su esfuerzo por definir los límites y diferencias del psicoanálisis respecto a otras terapias y al mundo de lo oculto y lo mágico. Eso no impidió que lo que para Freud era la vía regia al inconsciente (sueños y asociación libre) para los surrealistas era el método más eficaz desde el punto de vista creativo.

El análisis del encuentro con Salvador Dalí también ha sido muy prolífico para nuestros fines. Freud le señaló al artista ampurdanés que mientras que el arte clásico le permitía indagar en el funcionamiento del inconsciente, sólo el consciente afloraba

en una pintura surrealista. Además, Dalí rescató de su entrevista con Freud la importancia que le concedía éste a la sublimación, debiendo de pasar todo concepto de arte por la misma.

Para concluir consideramos que el posicionamiento de Freud ante el arte de las vanguardias se resume en una especie de baile de máscaras, en el que juega un papel determinante las siguientes palabras: “El psicoanálisis es como la mujer, que quiere ser ganada pero sabe que no la valorarán mucho si no ofrece resistencia.” Consideramos que detrás del silencio y el rechazo de Freud hacia el arte de las vanguardias lo que se esconde es una distancia consciente pues sabe que para mantener el valor del psicoanálisis es importante alimentar el deseo, como una mujer a principios de siglo haría frente al reclamo de un hombre. De esta forma, el recorrido de esta tesis nos ha permitido descubrir a un Freud que, más allá de cierta pose burguesa (en su rechazo a los expresionistas), de cierta indiferencia y burla (hacia los surrealistas), se prestaba a cierto juego de seducción, en el que el psicoanálisis y él como su creador, era una mujer que se escondía tras el abanico ante la mirada seductora de algunos artistas de la vanguardia. Sin embargo parece que al final de su vida, un año antes de su muerte, deja abierta la puerta, considera que sería interesante investigar la obra de Dalí. No olvidemos que Freud fue tajante cuando de distorsionar los fundamentos del psicoanálisis se trataba. No tuvo reparos en ir apartando a aquellos que se salían de los principios básicos como fueron Adler o Jung. El psicoanálisis era una ciencia joven, en plena formación teórica y práctica, y era fruto del *insight* que tuvo Freud con sus histéricas y la interpretación de los sueños. De ahí que no se adhiriera, como le pidió Breton, a un grupo de artistas que tomaron del psicoanálisis una visión sesgada y muy particular.

Resumen y conclusiones en italiano

Riassunto

Introduzione

L'obiettivo principale di questa tesi é analizzare il punto di vista di Sigmund Freud rispetto al movimento artistico dell'avanguardia. Lo psicanalista viennese prese in considerazione l'arte e la cultura, per elaborare la sua teoria. Per questo risulta sorprendente che non ci sia nessun riferimento né al movimento avanguardista, né a suoi esponenti, essendo contemporaneo agli stessi ed, in gran parte, antesignano di questo movimento. Non fa riferimento nemmeno a quegli artisti più vicini a lui che facevano parte della Secessione Viennese e l'espressionismo austriaco. Gli anni tra il 1900, anno di pubblicazione de "L'interpretazione dei sogni", ed il 1939, anno della morte di Sigmund Freud, sono gli anni chiave del movimento delle avanguardia. Per cui, ci troviamo di fronte ad un silenzio apparentemente enigmatico. Com'era possibile che un personaggio come Freud, che dava tanta importanza all'arte nello stipulare la sua teoria, non facesse nessun tipo di riferimento ad i nuovi movimenti artistici? Questo interrogativo ha aperto il vaso di Pandora dal quale sorsero varie idee, che hanno organizzato lo sviluppo della tesi stessa. Fu la sua idea dell'arte, basata sulla teoria dell'arte romantica, il motivo per cui ignorò le avanguardie? Era solo una questione di gusto? Con che metodologia si avvicinò Freud all'arte, nello sviluppo dei suoi scritti? Quale fu il ruolo del concetto di sublimazione artistica in tutto ciò? Furono forse i principi della sublimazione stessa che impedirono, dal punto di vista freudiano, includere certe metodologie avanguardiste nella stessa?

Nonostante non ci sia nessun riferimento al movimento nei suoi libri, nell'intimità della sua corrispondenza troviamo varie tracce, specialmente quando fa riferimento ai suoi incontri e scontri con André Breton, Salvador Dalí e quando si riferisce all'arte espressionista. Quindi, l'omissione nei suoi libri dell'arte avanguardista, acquista una nuova dimensione, contrastando con la critica che appare

nella sua corrispondenza. Il silenzio, in contrasto con il rifiuto mostrato in varie lettere, risulta quindi rivelatore, come due colori che separati hanno un significato diverso rispetto da quando sono mischiati. Di conseguenza, la linea principale della tesi é stata basata sulla seguente domanda: quale era l'idea di Freud dell'arte avanguardista?

La metodologia utilizzata é stata quella di seguire le linee della psicoanalisi freudiana lacaniana. La revisione che Jaques Lacan ha realizzato dell'opera di Freud a partire dagli anni quaranta fino al 1981, anno della sua morte, é fondamentale. In una delle sue ultime apparizioni pubbliche, a Caracas nel 1980, Lacan si dichiarò freudiano. E' giusto chiarire che, sebbene il nostro filo conduttore é l'opera di Freud, oggi giorno é essenziale la revisione che Lacan fece della stessa. Nel 1963, usando le sue stesse parole, Lacan fu scomunicato dall'IPA (International Psychoanalytical Association) per averla accusato di corrompere la teoria freudiana e rivisitarla dal punto di vista del "io", mettendo da parte le scoperte freudiane dell'inconscio e della divisione soggettiva.

Qui bisogna fare un inciso. Partendo dal presupposto della necessità di leggere Freud attraverso l'analisi di Lacan, la complessità delle sue opere, ci hanno indotto a lasciare la visione lacaniana del tema a future ricerche. Ciò non significa che non ci siano riferimenti a Lacan in questa tesi. Ma la nuova idea che il psicanalista francese introduce sulla questione artistica, andava oltre gli obbiettivi della tesi.

Capitolo 1

La struttura della tesi é organizzata in tre parti. Nella prima, abbiamo realizzato un'analisi dei riferimenti artistici nell'opera di Freud. L'intenzione é quella di capire a quale teoria dell'arte si ispira e quale era la sua idea di arte. L'opera freudiana é abbastanza ampia, ed i testi che affrontano in modo diretto ed indiretto temi artistici, sono molti. Per cui, nonostante ci eravamo proposti di includere tutto ciò che fosse legato alla cultura, ci siamo visti obbligati, per la vastità del tema, a concentrarci su quei testi che riguardano direttamente la storia dell'arte, coscienti che il concetto freudiano dell'arte va oltre le frontiere stabilite dalla nostra disciplina.

Prima di intraprendere l'analisi dei testi freudiani correlati con la storia dell'arte, abbiamo voluto fotografare il contesto della vita e le opere di Freud a Vienna, città dove nacque la sua teoria psicoanalitica e dove fu messa in pratica la stessa. Inoltre, abbiamo analizzato le immagini che aveva nel suo studio e che dicevano molto dei suoi interessi artistici.

Per quanto riguarda l'analisi dei testi, abbiamo dato la precedenza a quelli che affrontano la tematica storico-artistica, come "Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci" (1910) e "Il Mosè di Michelangelo" (1913/14), e quelli che affrontano il processo della creazione artistica, come "Il deliri e i sogni della 'Gravida' di Wilhelm Jensen" (1906/07).

Nel caso del testo sul ricordo infantile di Leonardo, abbiamo realizzato una analisi profonda del testo, tenendo in conto le fonti storico-artistiche da cui parte Freud. Ciò ci é stato utile per capire quanto l'applicazione del metodo analitico nell'interpretazione della vita ed opera di un artista, fu piuttosto nuovo e diverso, nonostante Freud segue certi standard storico-artistici. Di fatto, le discussioni con Meyer Schapiro sull'idoneità o meno dell'applicazione di questo metodo, sono una pietra miliare per la storia dell'arte.

Rispetto al testo sul *Mosè* di Michelangelo, dobbiamo sottolineare l'influenza che ebbe su Freud l'opera dello storico dell'arte Giovanni Morelli. A partire dal XIX

secolo, la sua metodologia dell'esperto, ossia colui che si concentra su particolari normalmente secondari (come le unghie, il lobo delle orecchie) per distinguere gli originali dalle copie, ed i maestri da i suoi discepoli, rappresentò una rivoluzione all'interno della disciplina della storia dell'arte, ed in modo particolare per le collezioni dei musei. Per Freud, interessato ad altri dettagli "secondari" (come il lapsus, le dimenticanze, i sogni e gli atti mancati) la lettura di Morelli fu una grande rivelazione e lo aiutò a terminare di scrivere "L'interpretazione de sogni" prima (1900), e per affrontare l'analisi della scultura di Michelangelo, dopo (1914).

Inoltre, abbiamo analizzato esempi dove Freud, per spiegare la sua teoria, usa l'arte (come ai suoi inizi, "L'interpretazione dei sogni" - 1900-, "Psicopatologia della vita quotidiana" -1900/01, "Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio" -1905-, tra gli altri), e quelli in cui si serve della letteratura (a parte il testo sulla Gravida di Jensen, "Il poeta e la fantasia" -1907/08- e "Il perturbante" (Anche tradotto come "Il sinistro") -1919-, tra gli altri). Per ultimo, ci siamo serviti della sua definizione di artista ne "Introduzione alla psicoanalisi" (1915/17) per comprendere il concetto dello stesso ed introdurre la seconda e terza parte della tesi.

Alcuni testi chiave della opera freudiana su temi culturali, tipo "Totem e tabù" (1912/13), "L'avvenire di una illusione" (1927) o "Il disagio della civiltà" (1929) sono stati analizzati solo in modo superfluo per due ragioni. La prima, come commentavamo prima, é che questi testi comprendono anche altre discipline, come l'antropologia, la storia delle religioni e la mitologia e, sebbene vicine alla storia dell'arte, fuoriescono dai limiti stabiliti dalla tesi. La seconda, dipende dal fatto che questi testi saranno analizzati nell'ottica del concetto della sublimazione che sarà analizzato nella seconda parte.

Il punto di vista principale di questa prima parte é quello che ci permette una comprensione dell'idea principale della tesi, ossia, analizzare i riferimenti artistici ed il modo in cui Freud si serve dell'arte, per verificare l'influenza che avrà sul suo concetto di sublimazione (2ª parte) ed il contrasto con alcune proposte dell'Avanguardia (3ª

parte). Ciononostante, lo sviluppo non va in una sola direzione, bensì procede in modo trasversale.

Alcuni testi ci permettono sviluppare tematiche interessanti ed, addirittura ci anticipano certe conclusioni alle cui arriveremo nella terza parte. Come esempio potremo citare il caso dei testi sulla Gravidia e su Leonardo, che utilizzeremo per metterli in relazione con i motivi iconografici usati dall'Avanguardia. Senza che ciò voglia essere il tema principale della tesi, abbiamo considerato opportuno realizzare uno studio di questi temi. In questo modo, e nonostante la linea principale della tesi fosse chiara (la posizione di Freud rispetto all'arte del movimento dell'Avanguardia), l'analisi dei vari libri e testi ci ha permesso approfondire altri aspetti ugualmente interessanti come la presenza del sinistro nell'arte delle avanguardie o l'influenza dello studio sul Gravidia sulla stessa. In questo modo, i temi che erano stati scartati in principio, sono stati sviluppati all'interno della tesi.

Capitolo 2

Comprendere il punto di vista freudiano rispetto all'arte dell'Avanguardia semplicemente dalla sua formazione artistica e dalla teoria dell'arte da cui partiva, non terminava di darci la soluzione all'enigma che avevamo di fronte. Per questo motivo, ci concentrammo sul concetto freudiano che ci presenta una riflessione sulla questione artistica: la sublimazione artistica. Sebbene Freud non la attribuiva ad un tipo o stile d'arte in concreto, analizzando la sua definizione di sublimazione, che così complessa gli parve, osserviamo come entrano in gioco due fattori importanti per la nostra tesi: la valutazione sociale dell'arte ed una visione della stessa dal punto di vista dei concetti aristotelici di mimesi e catarsi.

In questo modo, avevamo già posto il seguente tema: a causa della sua formazione artistica e dalla teoria dell'arte da cui parte, ed inoltre, a causa del concetto di sublimazione e cultura, Freud si trovava in una posizione complicata rispetto all'arte Avanguardista. Dobbiamo chiarire su questo punto che ciò non significa che Freud e la psicoanalisi fossero, come ne siamo convinti, precursori diretti e indiretti di molte delle proposte artistiche dell'Avanguardia. Ed é proprio qui che esce fuori il paradosso, ed osserviamo a un Freud precursore ed allo stesso tempo ai margini del movimento.

Una volta analizzati nella prima parte della tesi i riferimenti artistici nell'opera di Freud, con l'obbiettivo di conoscere su che concetti della tradizione artistica ed estetica basa i suoi scritti, questa seconda parte continua con l'analisi del concetto di sublimazione. Cerchiamo di dimostrare come questo concetto é condizionato dalla tradizione a cui abbiamo fatto riferimento prima, specialmente per quanto riguarda la definizione dell'artista e la valutazione sociale dell'arte. Secondo la nostra teoria, il rifiuto dell'Avanguardia da parte di Freud non solo é dovuto al concetto di arte da cui parte il viennese, ma alla ramificazione che questo concetto ha nella sublimazione artistica. Nella terza parte della tesi, vedremo come molti dei principi dell'Avanguardia si scontrano con la visione romantica dell'arte da cui parte Freud.

Per analizzare il concetto di sublimazione Freudiano, abbiamo estratto i riferimenti allo stesso nelle opere di Freud, cercando di metterlo nel contesto della sua teoria, e sottolineando gli aspetti che hanno una influenza maggiore sulla tesi che qui si presenta.

Per cui ci siamo concentrati sulla sublimazione artistica, lasciando in secondo luogo quei riferimenti legati alla sublimazione come concetto più ampio (per esempio, la relazione che stabilisce Freud tra sublimazione e religione in testi come “Totem e tabù”, “Il caso clínico dell'uomo dei lupi”, o “L'avvenire di una illusione”)

Per cui, una delle domande che si ripetono in questa seconda parte della tesi é la seguente: quali sono le condizioni per la sublimazione artistica secondo Freud?

Abbiamo dedicato alcune linee a esporre, sebbene in modo breve, il punto di vista di Jacques Lacan rispetto alla sublimazione. I limiti di questa tesi, e la complessità dei testi di Lacan, ci hanno impedito di offrire una punto di vista più ampio e paragonare gli sguardi che Freud e Lacan lanciavano alla sublimazione ed al fatto artistico. Nonostante ciò, abbiamo seguito la proposta di Massimo Recalcati nel “Le tre estetiche di Lacan” per avvicinarci alla sua idea dell'estetica. Per comprendere l'idea di Freud ci é stato di grande aiuto in questa parte, come nella precedente e nella prossima, il testo di Eugenio Trías “Il bello ed il sinistro”.

Come ultimo inciso, dobbiamo chiarire una cosa sulla traduzione. Sin dall'inizio abbiamo seguito la traduzione delle opere complete de Freud realizzata da López Ballesteros e pubblicata da Biblioteca Nueva ad istanza di Ortega y Gasset. Nonostante l'ottima traduzione (anche Freud fu molto soddisfatto della stessa), ci sono alcuni termini la cui traduzione non é esattamente corretta: ci riferiamo al termine *trieb*, tradotto da López Ballesteros, e dalla maggior parte dei traduttori inglesi, come *istinto*, deviando così la parola freudiana verso un certo ambito delle teoria biologiche. Il proprio Freud era cosciente della complessità del termine quando affermò: “*trieb*: una parola molte lingue moderne ci invidiano.”⁵⁸⁷ Per riferirsi all'istinto il proprio Freud usava un'altro termine, *istinkt*, nella sua accezione moderna: un comportamento

587 Il problema dell'analisi condotta da non medici (1926), citato da José Luis Etcheverry in Freud, S.: “Sulla versione spagnola”, in “Opere complete”, vol. 1, capitolo chiarificatore sull'edizione spagnola di José Luis Etcheverry. Buenos Aires, Amorrortu, 2003, p. 24.

prestabilito, ereditato; ci si riferisce così all'istinto degli animali. Siamo convinti che la traduzione più adatta, seguendo le indicazioni di José Luis Etcheverry nell'edizione di Amorrortu, che la traduzione più giusta é “pulsione”.

La differenza essenziale tra i due termini é che se da una parte l'istinto appartiene all'ambito del congenito ed è ereditato geneticamente, la pulsione appartiene all'ambito dinamico e alla particolarità soggettiva di ogni individuo.

Tuttavia, dovuto al fatto che l'edizione scelta era quella di López Ballesteros, é stato rispettato il testo originale, con l'intenzione di non complicare eccessivamente la lettura. In questo modo, lì dove il lettore legga istinto o istinti dovrà tradurre in modo automatico pulsione o pulsioni.⁵⁸⁸

588Per approfondire in modo più ampio questo, ed altri problemi di traduzione, rimettiamo all'introduzione di Etcheverry già citata.

Capitolo 3

Una volta strutturate le due prime parti della tesi, dovevamo analizzare come ebbero luogo gli incontri (e gli scontri) tra Freud y l'avanguardia. Ci addentriamo nel tema, analizzando la corrispondenza con André Breton e l'incontro con Dalí a Londra; inoltre analizzeremo la corrispondenza in cui fa riferimento, grazie al suo rapporto con Oskar Pfister, all'espressionismo, inteso in modo molto ampio, come si intendeva ad inizio secolo. Quest'analisi, esattamente come successe nella prima parte della tesi, ci porta ad esplorare anche altri contenuti, come la relazione dell'espressionismo austriaco con la critica ufficiale dell'epoca, il contrasto tra l'utopia del surrealismo bretoniano e l'evoluzione del concetto di *pulsione* verso il concetto di pulsione di morte che Freud affronta a partire da “Al di là del principio di piacere” (1920), o il dibattito sulla paranoia tra Freud, Dalí e Lacan.

Queste osservazioni ci portarono a vedere il tema da angoli diversi, con il fine di comprenderlo meglio. Se fino a adesso il punto di vista privilegiato era vedere le cose dal punto di vista di Freud, analizzando il suo sguardo e le sue parole sull'arte delle avanguardie, da adesso in poi, faremo il contrario, proponendo una nuova domanda: fu il modo in cui gli artisti dell'avanguardia, in modo particolare i surrealisti, interpretarono la psicoanalisi, che produsse il rifiuto di Freud alla loro arte? Nella terza parte della tesi cercheremo di rispondere a questa domanda, sebbene non sia stato possibile analizzare tutte le varie risposte possibili. L'insistenza con cui Breton cerca di convincere Freud dei motivi del surrealismo é la chiave della questione.

Così facendo, nella terza parte analizziamo quegli aspetti dell'avanguardia che definiscono la stessa e che, dal nostro punto di vista, sono alla base dello scontro con l'idea che Freud aveva dell'arte. Come abbiamo sottolineato nella tesi, non è solo la formazione artistica di Freud e la sua appartenenza ad una teoria di arte determinata che influenza le sue idee sull'avanguardia storica, ma il concetto che aveva di

sublimazione e, di conseguenza, la sua definizione di cultura come sublimazione delle pulsioni. Quindi, ci siamo concentrati su due aspetti dell'arte a cui Freud si riferisce nella sua definizione della stessa e del concetto di sublimazione: il valore sociale dell'arte e la funzione che ha in base ad i principi della mimesi e la catarsi aristoteliche.

Per quanto riguarda la valutazione sociale dell'arte, di cui Freud parla spiegando il suo concetto di sublimazione, abbiamo iniziato l'analisi partendo dalla metà del XIX secolo fino al surrealismo, concentrandoci essenzialmente sulla relazione tra arte, ufficialità e critica, attraverso le mostre per capire come la valutazione sociale dell'artista a cui Freud si riferisce, non fu così facile a partire dalla seconda metà del XIX secolo. Per quanto riguarda il concetto di arte basata sulla mimesi e la catarsi aristotelica, abbiamo scelto quegli aspetti teorici e pratici, che mostrano come la nuova arte non solo non segue questi principi, ma li attacca apertamente. È evidente che non abbiamo voluto analizzare l'interessa della avanguardia storica, ma concentrarci su quegli aspetti sia teorici che pratici che ci servano per comprendere il tema principale della tesi, ossia, l'opinione di Freud sulle avanguardie. Tra gli aspetti teorici abbiamo scelto le interpretazioni di filosofi come Ortega y Gasset (“La disumanizzazione dell'arte”) o Walter Benjamin (“L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica”), testimoni diretti ed analisti dei cambiamenti frutto della nuova arte in relazione agli spettatori (nel caso di Ortega) e della nuova dimensione che prendono gli oggetti artistici dopo la perdita auratica provocata dai nuovi mezzi di comunicazione (Benjamin), oltre alle interpretazioni classiche delle teorie dell'avanguardia. Rispetto alla pratica, insieme alle osservazioni degli artisti dell'espressionismo austriaco, abbiamo incluso l'opera di Marcel Duchamp, per essere una delle proposte più radicali e che più facilmente ci permetteva dialogare con la definizione freudiana di arte e sublimazione artistica. Seguendo queste definizioni, Freud incluse la “Fontana” di Duchamp nel concetto di sublimazione? Diamo per scontato che Lacan sì, ed inoltre prese i readymades come esempio di ciò che porta allo scoperto la funzione sociale dell'arte. Tuttavia, la domanda intorno a Freud rimane aperta e cercheremo di rispondergli nell'ultima parte della tesi.

Conclusioni

La fine di questa tesi ci permette di tirare varie conclusioni sull'oggetto dello studio: l'idea di Sigmund Freud sulle avanguardie. Siamo convinti che il fatto che Freud fosse ebreo, condizionò la sua opera, come risulta evidente in celebri scritti, come “L'uomo Mosé e la religione monoteista” (pubblicato nel 1939) e il continuo riferimento al personaggio biblico nelle sue opere e con il quale si identificò in varie occasioni. Inoltre, intorno all'inizio del secolo passato, quando Freud scrisse l'opera che lui stesso considera come fondatrice della psicanalisi, “L'interpretazione dei sogni”, la condizione di giudeo è uno dei fantasmi della maggioranza della popolazione ebrea in relazione agli altri, fino al punto che ogni ebreo finiva sentendosi vittima ed al contempo eroe del processo di modernizzazione politica che cominciò con l'illustrazione. Un aspetto di questa modernizzazione politica iniziata con l'illustrazione fu l'emancipazione degli ebrei.

Per quanto riguarda il contesto viennese nel quale prende forma l'opera di Freud, dobbiamo sottolineare l'influenza di personalità come Ernst Brücke, direttore dell'Istituto di Filologia di Vienna in cui Freud lavorò sei anni, e che considerava “la più alta autorità”; Freud, durante la sua formazione universitaria, assistette al seminario “La fisiologia della voce e del linguaggio” tenuto da Brücke. Fu importante anche l'influenza di Hermann Helmholtz, con il quale Brücke aveva fondato nel 1845 la Società berlinese di fisica, e del quale Freud diceva fosse “uno dei suoi idoli”. Inoltre, è importante la grande influenza di Nothnagel, Chrobak, Meynert o del proprio Josef Breuer con cui pubblicò nel 1895 gli “Studi sull'isteria”. La pochezza dell'ambiente scientifico viennese, indusse il giovane Freud a passare larghi periodi a Berlino e soprattutto a Parigi, dove si recò per apprendere dal maestro Jean-Martin Charcot. Inoltre, le fotografie dell'ufficio di Freud ci hanno permesso di comprovare il fatto che gli oggetti artistici avevano un luogo privilegiato nella quotidianità del lavoro con i pazienti e per le sue elaborazioni teoriche.

L'analisi dei riferimenti artistici nelle opere di Freud ci hanno permesso confermare che le similitudini tra l'archeologia e la psicanalisi fu piuttosto ricorrente nelle opere dello psicanalista viennese, nonostante ne stabilisse chiaramente le differenze: prima di tutto, per l'archeologo, la ricostruzione è il risultato finale della ricerca, mentre che per lo psicanalista è il prologo; ed in secondo luogo, il soggetto analizzato, a differenza di una civiltà sepolta, è vivo e mette in movimento i suoi ricordi, la libera associazione i sogni ed altri vie d'accesso all'inconscio.

Con i primi testi possiamo apprezzare come Freud si serve di numerosi esempi artistici per far luce sulla sua teoria, come ad esempio succede con la dimenticanza di Signorelli in “Psicopatologia della vita quotidiana”. Inoltre, abbiamo riscontrato che testi come “L'interpretazione dei sogni” sono fondamentali per i temi trattati in questa tesi, specialmente per il modo in cui Freud si avvicina a personaggi mitologici e letterari come Edipo ed Amleto, e, quindi, il modo in cui usa la letteratura e l'arte. Nel testo suddetto ci si avvicina al tema di Edipo, la cui tragedia secondo Freud, è sopravvissuta al tempo, perché il tema trattato preoccupa direttamente gli spettatori.

Abbiamo anche riscontrato come le ricerche di Freud affrontano le tre dimensioni principali dell'esperienza estetica: la psicologia dei personaggi, la psicologia del pubblico e quella dell'autore.

Il fatto che Freud fosse a conoscenza delle ricerche dello storico dell'arte Giovanni Morelli in “Psicopatologia della vita quotidiana” o nel saggio sul Mosè di Michelangelo, non dimostra solamente che stava attento alle ultime novità della disciplina della storia dell'arte, ma che inoltre influirono molto sull'elaborazione della sua teoria.

Con il testo “I deliri e i sogni nella 'Gravida' di Wilhelm Jensen” abbiamo compreso il modo in cui Freud interpretava la creazione artistica. Di fatto abbiamo osservato il cambiamento nel modo di avvicinarsi alla creazione artistica nel testo della Gravida (nel cui gli interessano i sogni attribuiti da uno scrittore ai personaggi di una delle sue opere ed il meccanismo del delirio) e nel testo del ricordo infantile di Leonardo (in cui l'interesse di Freud è focalizzato più che altro sulla vita ed opera dell'artista).

L'analisi che fece Freud della romanzo di Jensen suppose una rivisitazione delle sue teorie sulla repressione, sulla formazione dei deliri, sulla formazione ed interpretazione dei sogni, sul ruolo della vita erotica e la forma di curare tali problemi. Il suo obiettivo era analizzare se Jensen descrisse bene il funzionamento del delirio e la forma in cui uno dei personaggi, Gravida-Zoe, è capace di disfarsi di tale delirio per mezzo dell'applicazione di quello che sarebbe un metodo simile a quello analitico. Con questo interrogativo, Freud arriva alla conclusione che lo scrittore o artista può esprimere attraverso la sua opera il funzionamento della psiche.

Tutti gli interrogativi che Freud si pone sulla creazione letteraria del testo della Gravida sono assai importanti per la nostra tesi. Di fatto Freud, come fece per lo scritto sul ricordo infantile di Leonardo da Vinci, propone un nuovo tipo di lettura, basandosi sull'esperienza clinica. Questo nuovo tipo di lettura mette sullo stesso livello fonti storiche e letterarie, perché Freud, grazie alle sue pazienti isteriche, era cosciente dell'influenza che hanno le fantasie sul soggetto. Ciò vuol dire, che un fatto non deve accadere realmente perché influisca in modo decisivo sul soggetto. Freud scoprì tutto ciò grazie ai racconti di seduzione delle sue pazienti isteriche, visto che non era possibile che tutte fossero state sedotte, ma che si trattasse più che altro di un fantasma di seduzione. Freud scoprì così l'importanza della fantasie sul soggetto. Per questo, e nonostante che al mondo accademico possa sembrare un'eresia, a Freud non sembrava strano analizzare i sogni di un personaggio letterario (Gravida di Jensen), o l'influenza di una fantasia su di un artista (Leonardo da Vinci), visto che metteva sullo

stesso livello, in termini storico-artistici, una fonte letteraria ed una documentale. Di fatto, ciò che gli interessava quando scriveva il testo sulla Gravidia, era sapere se lo scrittore aveva descritto correttamente il funzionamento dei sogni, del delirio, e la tecnica per curarsi applicata da Gravidia-Zoe, così simile alla tecnica psicoanalitica dell'interpretazione. Secondo lui, la Gravidia di Jensen rappresenta l'esposizione poetica della storia di una malattia e della sua corretta cura. Queste conclusioni furono confermate in testi successivi sullo studio della creatività artistica come "Il poeta ed i sogni diurni" nel cui Freud analizza la relazione tra i poeti e la fantasia, e mettendo in relazione lo scrittore creativo con il bimbo che gioca. In questo modo, qualsiasi bimbo che giochi si comporta come un poeta, mettendo le cose del suo mondo in un ordine nuovo ed a lui grato.

Altrettanto importante è sottolineare come Freud affronta una categoria estetica sino al momento poco studiata: il *sinistro*. Freud si serve dell'analisi di un'opera letteraria ("L'uomo della sabbia" di Hoffmann) per definire un concetto che, partendo dalla sua analisi, avrà numerose ripercussioni sulla teoria e sulla pratica artistica, estetica e critica.

L'influenza sulle avanguardie sarà piuttosto ampia. Il rapporto tra il manichino e la figura femminile accentuava l'idea di donna come oggetto, tanto diffusa nel surrealismo, ma anche un effetto sinistro. La stessa cosa succede con la Gravidia, che grazie a Freud diventa un riferimento ricorrente nell'iconografia surrealista. Questa figura femminile, che rappresenta l'ideale della cura psicoanalitica per Freud, era per gli artisti ed i poeti surrealisti, la musa che interpretava i loro sogni e desideri inconsci. Salvador Dalí fu chi più sviluppò questo tema all'identificare il personaggio letterario di Jensen con la sua compagna Gala. L'influenza del sinistro nelle avanguardie, dimostra come, nonostante Freud eviti qualsiasi riferimento e rifiuti questo movimento, in molti casi è lui stesso un precursore dei motivi estetici avanguardisti. Ed è proprio qui che si rende evidente il paradosso, ed osserviamo un Freud antesignano ma, allo stesso tempo, ai margini del movimento.

Lo studio che fa Freud dell'opera di Leonardo ci permette di situarlo all'interno della tradizione romantica della storia dell'arte. Prova di ciò sono le fonti che utilizza

per l'analisi della Gioconda. Vengono citati autori come Eugène Müntz, Giorgio Vasari, Walter Pater o Marie Herzfeld. Inoltre, il suo interesse per Leonardo coincide con la grande ammirazione che suscita la figura del pittore di Vinci nel primo decennio del XX secolo. Di fatto, il padre della psicanalisi non fa nient'altro che riprendere alcuni degli scritti menzionati, iniziando proprio con Vasari e continuando con il fascino che simbolisti e decadentisti sentirono per Leonardo.

L'analisi del testo sul ricordo infantile di Leonardo ci è servito per confrontare il punto di vista di Freud verso la disciplina della storia dell'arte, ed in particolare modo verso la visione di Meyer Schapiro. Lo storico dell'arte americano nel rivendicare la metodologia storico-artistica, punta su un'analisi di tipo filologico per spiegare il ricordo infantile di Leonardo. Noi siamo convinti che, sia la metodologia storico-artistica che la psicoanalitica sono compatibili, e sebbene Freud commesse vari errori, è anche vero che Shapiro e gran parte della Storia dell'Arte non hanno compreso l'innovativa interpretazione di Freud ed il valore della sua opera per la nostra disciplina.

Schapiro contrappone il suo metodo storico-filologico a quello psicoanalitico. La polemica si basa sulla possibilità di prendere un ricordo di copertura infantile come strumento d'analisi storico-artistica. Dal punto di vista della tradizione storico-artistica classica ciò è inammissibile; tuttavia per la psicoanalisi rientra nei parametri della lettura dell'inconscio e della logica del significante.

In questo testo su Leonardo e grazie alle controversie che originò si può osservare l'operazione d'analisi inaugurata da Freud. Il viennese, si muove in modo diverso rispetto ai documenti. In modo non erudito. Ossia, include come fonte con valore documentale, un artificio. Dal punto di vista dottrinale si tratta di un errore grossolano. Ma Freud autorizza e si autorizza con il romanzo di Merejovski.

Così potremmo concludere che Freud si concentra su aspetti che normalmente passano inosservati o che, sebbene siano stati trattati dalla storia dell'arte, non sono stati analizzati dalla prospettiva della psicoanalisi, e da lì il rifiuto che generò e continua a generare, in questa disciplina. In questo senso, i dati conosciuti che si reinterpretano dalla prospettiva freudiana sono la fantasia che racconta il proprio Leonardo ed il fatto che non terminasse molte delle sue opere (come la celebre *Monalisa*). Realmente sono dati già conosciuti e commentati dagli storici e critici dell'opera di Leonardo, ma lo studio di Freud ci offre un nuovo spiraglio di comprensione. In questo modo Freud, non solo chiarisce aspetti della vita dell'artista di Vinci, ma fornisce a noi storici dell'arte, nuovi strumenti per comprendere la sua vita e, in poche parole, la sua stessa opera. Ci fa guardare con nuovi occhi, leggere con una nuova attenzione, e concentrarci su aspetti che normalmente passano inosservati. Curiosamente, Freud consegna alla storia dell'arte una lezione che lui stesso, in parte, aveva appreso da uno storico dell'arte: Giovanni Morelli, dal quale comprese l'importanza di concentrarsi sui piccoli dettagli, in ciò che si dice senza prestare attenzione, e mettendo in primo piano le cose che normalmente passano inosservate.

Per quanto riguarda il testo del Mosè di Michelangelo, osserviamo chiaramente qual'è la metodologia usata da Freud, visto che conferisce più importanza al contenuto dell'opera che alle questioni stilistiche e formali. L'analisi di Freud delle opere letterarie e delle sculture si deve alla necessità che lui stesso aveva di approfondire le ragioni per cui queste opere provocavano in lui tali effetti e comprendere finalmente l'intenzione dell'artista, per poterla esprimere come qualsiasi altro fatto della vita psichica. Per Freud, la chiave interpretativa di un'opera d'arte sta nel poter spiegare l'effetto che provoca nello spettatore. Freud considera che ciò che ci emoziona di una opera d'arte è in relazione con l'intenzione dell'artista e che può essere chiarita attraverso l'analisi dell'opera d'arte. Per questo crediamo che non è casuale che Freud si sentisse vicino al metodo morelliano basato sui dettagli, su ciò che passa inosservato e che tanto si assomiglia alla tecnica psicoanalitica, piuttosto che al formalismo di autori come Wölfflin.

L'ammirazione che Freud provava per l'opera di Michelangelo, ci porta di nuovo a vincolarlo con la tradizione del movimento romantico. Fu l'atteggiamento romantico che ripropose una nuova esaltazione di Michelangelo. L'opera d'arte doveva essere coerente con la persona dell'artista. Fu quindi in tempi romantici quando si scrissero innumerevoli biografie di Michelangelo. Non dobbiamo dimenticare che la fama di Michelangelo, come quella di Leonardo, è in gran parte causata dalla persistenza di una tradizione antiquata. In questo modo, nello studio del Mosè di Michelangelo di Freud riscontriamo pienamente una metodologia tradizionale per l'apprezzamento dell'arte. Questa minuziosità nell'analisi dell'opera d'arte, questa attenzione ai dettagli che in un primo momento possono passare inosservati, ha in Freud e nei membri della scuola viennese della storia dell'arte, come abbiamo già detto, un maestro in comune: Giovanni Morelli.

Così, una delle conclusioni più importanti a cui arriviamo nel primo capitolo della tesi, è che, a causa della sua formazione artistica e alla teoria dell'arte da cui parte, oltre che al concetto di sublimazione e cultura, Freud si trovava in una situazione complicata rispetto alle avanguardie. La tradizione artistica di Freud ha la sua origine nel romanticismo e in una visione dell'arte concreta e definita dai valori espressivi dell'artista, di identificazione del pubblico e la sua funzione sociale.

Contro questi principi si ribelleranno molti artisti dell'avanguardia, che creeranno un'arte nella quale si rende difficile la catarsi, e nella quale non è possibile l'identificazione visto che in molti casi l'opera non è nemmeno figurativa, e con la quale si romperà la funzione sociale con l'atto inaugurale rappresentato dalla "Fontana" di Duchamp del 1917, lo stesso anno in cui Freud termina le sue conferenze d'introduzione.

Il tema principale alla base del secondo capitolo della tesi è stato conoscere le condizioni per la sublimazione artistica secondo Freud. Per cui, abbiamo deciso di

analizzare il concetto di sublimazione artistica del viennese, visto che non si trattava di una semplice reazione borghese, come lo definì Breton, ciò che portò Freud al rifiuto di questi artisti.

Le conclusioni a cui arriviamo sulla sublimazione artistica vista da Freud, è che la sublimazione è un possibile punto d'arrivo della pulsione; che si trova appartata dalla repressione e dall'idealizzazione; il cambio di rotta della pulsione impone l'idea della soddisfazione della capacità di sublimazione come sociale, ossia, che la soddisfazione della capacità di sublimazione deve implicare sempre il riconoscimento dell'Altro sociale; e che c'è un elemento di rinuncia che accompagna il destino della sublimazione della pulsione.

Nel contesto della tesi, esisteva un aspetto della sublimazione che ci interessava particolarmente: la relazione tra la sublimazione e la socialità. L'analisi dei vari testi dimostra l'esistenza di un riferimento alla vita sociale come condizione essenziale per la sublimazione. Non dobbiamo dimenticare che Freud sta definendo la funzione dell'arte in base alla funzione della tragedia greca. Per questo, Freud considera importante che lo spettatore si possa identificare con il dramma della tragedia. Diamo per scontato che quando Freud definisce il lavoro dell'artista, che fa passare la sua fantasia attraverso la sua opera per poi riversarla sullo spettatore, chiamato ad identificarsi con ciò che sta vedendo, segue gli stessi principi di mimesi e catarsi. Di qui, il fatto che gran parte dell'arte avanguardista non permettesse tale identificazione con l'opera d'arte, e che si trattasse di un'arte disumanizzata, fu una delle cause per cui Freud non sentì particolare simpatia verso questo movimento artistico.

In questo modo, dobbiamo comprendere che la nuova arte non combaciava con i principi dell'arte sublimato, dell'arte concepito partendo dai principi della mimesi e catarsi aristotelica, dell'arte con la quale il pubblico possa identificarsi, e per cui, in definitiva, è un'arte che sta attaccando un concetto culturale più ampio.

In questo modo possiamo pensare che il silenzio (nei suoi scritti) e la critica negativa (nella sua corrispondenza) di Freud nei confronti dell'avanguardia non era dovuto ad un semplice atteggiamento da “borghese prudente”, bensì dal fatto che interpretava le avanguardie, che in teoria erano espressione dell'inconscio e che erano in gran parte rifiutate dalla società, non adempie le condizioni per la sublimazione. Da questa prospettiva potremmo comprendere perché Freud rifiutò le avanguardie. Probabilmente il suo rifiuto non si produsse perché non conosceva bene la nuova arte, ma perché questo movimento non quadrava con i principi della sublimazione.

Nel terzo ed ultimo capitolo della tesi abbiamo esaminato la posizione di Freud rispetto alle avanguardie, con la teoria e pratica delle stesse. La visione che il viennese aveva degli espressionisti e della loro arte, non dà luogo a equivoci. Si dichiara decisamente intollerante verso coloro che denomina “pazzi”, dei quali vede solo il loro “lato deleterio”, e che considera che non hanno diritto a chiamarsi artisti. Queste parole, scritte in privato, e ritrovate tra la sua corrispondenza, dimostrano che l'indifferenza al movimento riscontrata nei suoi libri, non è un silenzio estraneo o frutto dell'ignoranza. Di fatto, ci risulta difficile capire come Freud non riuscì a capire questi artisti e stare a loro fianco, visto che le accuse che ricaddero su di loro (di “pericolo pubblico” nel caso di Kokoschka e di “immoralità” nel caso di Schiele) erano simili a quelle che pochi anni prima erano rivolte a lui, quando pubblicò, nel 1905, la teoria della sessualità infantile. Ma c'è di più: consideriamo che, sebbene l'influenza non è sempre diretta, le allusioni alla sessualità nel caso di Schiele o la tendenza all'arte infantile e oscura di Kokoschka (un'arte che si manifestava in modo semplice, ingenuo ed elementare, e che va oltre le convenzioni storiche ed accademiche) echeggiano nelle teorie del comportamento di Freud, con il quale tra l'altro vivevano nella stessa città.

Per capire il modo in cui Freud intendeva gli artisti avanguardisti, non possiamo dimenticare che il padre della psicoanalisi vedeva l'arte da un punto di vista aristotelico, basato sulla mimesi e la catarsi, sviluppatasi soprattutto sulla tragedia e siamo convinti che ciò condizionò la sua visione dell'arte.

Così facendo, sebbene questi artisti trattassero temi come la sessualità con un chiaro carattere sovversivo e di trasformazione sociale, non rientravano nella visione artistica secondo la quale la bellezza è l'ultima barriera di fronte all'orrore, che non deve essere mostrato ma bensì velato. Per Freud questo velo era necessario, il velo della bellezza delle forme classiche, e per questo senti un grande rifiuto verso quelle pratiche artistiche che, nonostante partissero dalla stessa base (affrontano l'importanza della sessualità e vanno oltre il puritanesimo borghese), si dirigevano poi verso sentieri e forme decisamente diversi.

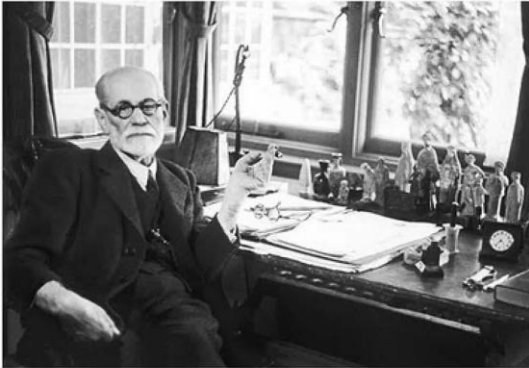
L'analisi della relazione tra la scrittura automatica e l'associazione libera introdotta da André Breton, ci ha dimostrato come le differenze ideologiche per definire la scrittura automatica provengono da mezzi assai diversi, che vanno dalla tradizione ideologica e pseudoscientifica dell'occultismo fino al proprio Freud. La stessa cosa succede con i riferimenti ai sogni nel Primo manifesto surrealista, che unisce la teoria freudiana con tutta la tradizione occultista. I surrealisti credevano persino che gli automatismi psichici potevano essere prodotti dall'ipnosi, metodo che Freud aveva decisamente rinnegato anni prima. Analizzando la terminologia impiegata da Breton abbiamo riscontrato come fa più riferimento agli studi di Jung, e come né la nozione di "automatismo", né quella di "realtà superiore", né quella di "dettato del pensiero" (tutti termini chiave nella definizione), ci rimettono al corpus freudiano. L'origine di questi termini vanno ricercati soprattutto nei dibattiti che la psichiatria francese del XIX secolo mantenne sul "sonnambulismo artificiale", l'isteria e le "malattie della personalità". Senza dubbio questa eterogeneità dei riferimenti è uno dei motivi per cui Freud si mantenne ai margini del gruppo surrealista, cercando così di definire i limiti e le differenze tra la psicoanalisi le altre terapie e il mondo dell'occulto e la magia. Ciò

non toglie che quello che per Freud era la via d'accesso privilegiata all'inconscio (sogni ed associazione libera) per i surrealisti era il metodo più efficace dal punto vista creativo.

Anche l'analisi dell'incontro con Salvador Dalí è stato assai prolifico. Freud segnalò all'artista che mentre l'arte classica permetteva indagare nel funzionamento dell'inconscio, nella pittura surrealista solo si intravedeva la parte cosciente dell'individuo. Inoltre Dalí, dal suo incontro con Freud, rimase colpito dall'importanza che il viennese dava alla sublimazione ed al fatto che tutte le manifestazioni artistiche dovevano essere risultato della stessa.

Per concludere, siamo convinti che l'opinione di Freud sulle avanguardie si può riassumere come una specie di cambi di maschere, nel quale giocano un ruolo fondamentale le seguenti parole: “La psicoanalisi è come una donna che vuole essere conquistata ma è cosciente che non sarà valorizzata se non offre resistenza alcuna.” Crediamo che dietro il silenzio ed il rifiuto di Freud nei confronti delle avanguardie, si nasconde una presa di distanza cosciente perché sa che per mantenere alto il valore della psicoanalisi è importante alimentare il desiderio, come farebbe una donna di inizio secolo di fronte alla corte di un uomo. In questo modo il percorso di questa tesi ci ha permesso di scoprire a un Freud che, oltre ad essere un po' borghese (il suo rifiuto agli espressionisti), oltre alla sua indifferenza e burla (verso i surrealisti), si prestava ad un certo gioco di seduzione, nel quale la psicoanalisi e lui come suo creatore, erano la donna che si nascondeva dietro al ventaglio dallo sguardo seduttore di alcuni artisti dell'avanguardia. Tuttavia, sembra che verso la fine dei suoi giorni, un anno prima della sua morte, lasci aperta una porta, e ripensi come interessante l'idea di analizzare l'opera di Dalí. Non dobbiamo dimenticare che Freud fu sprezzante con chi distorceva i principi basilari della psicoanalisi. Non ci pensò due volte a fare da parte coloro che non rispettarono i principi basilari come Adler o Jung. La psicoanalisi era una scienza giovane, in piena formazione teorica e pratica ed era frutto dell'*insight* che ebbe Freud con le sue pazienti isteriche e l'interpretazione dei sogni. Di qui il fatto che non si unisse, come gli chiese Breton, ad un gruppo di artisti che interpretano la psicoanalisi in un modo trasversale e molto particolare.

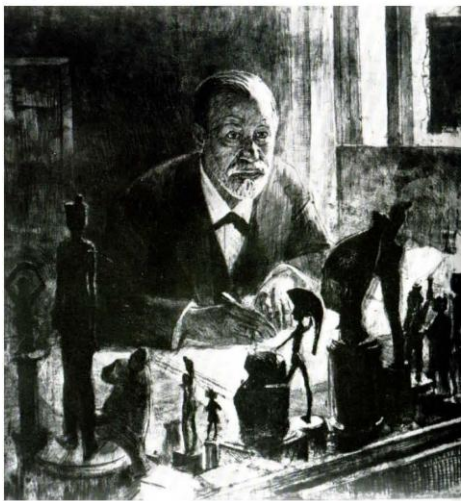
ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO UNO:



1. Freud en el despacho de la residencia de Londres.



2. Freud en su residencia (datada en 1905). Se observan un grabado de la capilla Brancacci de la iglesia de Santa Maria del Carmine de Florencia y una copia en yeso del esclavo moribundo de Miguel Ángel.



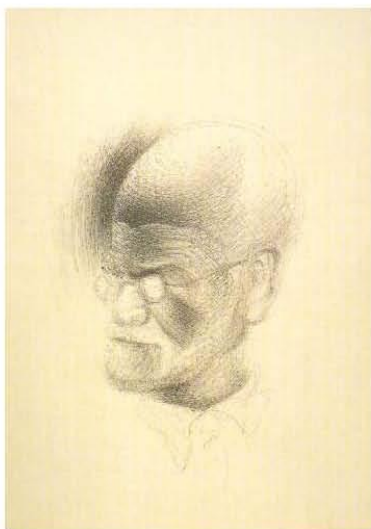
3. Max Pollack, *Freud en la mesa de su despacho*, 1914. Aguafuerte.



4. Herman Struck, *Freud*, 1914. Aguafuerte.



5. El artista Oscar Nemón realizando el busto de Freud en el jardín de la residencia veraniega (1931).

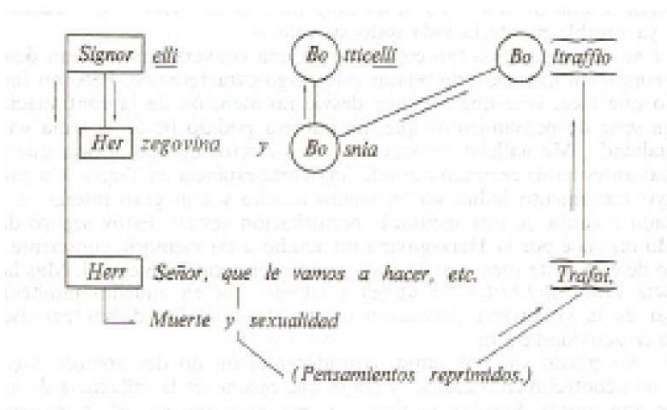


6. Salvador Dalí, *Retrato de Freud*.

234



7. Robert Fleury, *El Dr. Philippe Pinel en la Salpêtrière*, 1795.



8. Esquema del funcionamiento del olvido en el caso Signorelli, 1938.



9. Fotografía de la copia en yeso del relieve de la Gradiva que tenía Freud en su consulta.



10. Fotografía de Man Ray. Portada nº 4 de *La Revolución Surrealista*, 1925.



11. Fotografías en B. Peret *"Au Paradis des fantômes"*, *Minotaure*, nº 3-4, 1933, p. 33.



12. Hans Bellmer, *Autorretrato con muñeca*, 1934.



13. Salvador Dalí, *Rosas ensangrentadas*, 1930, colección particular.

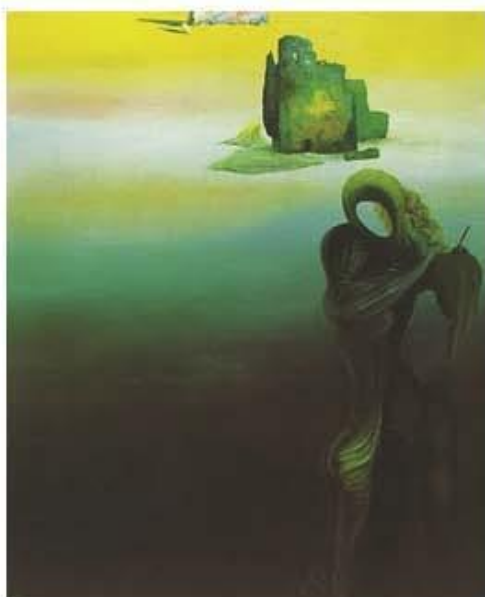


14. Salvador Dalí, *El hombre invisible*, 1929-1932.

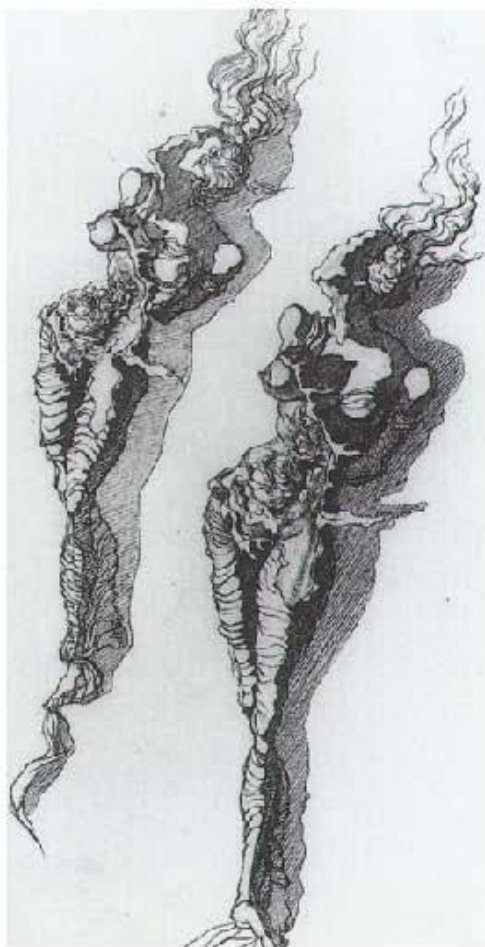


15. Salvador Dalí, *Guillermo Tell y Gradiva*, 1930.





16. Salvador Dalí, *Gradiva descubre las ruinas antropomorfas (fantasía retrospectiva)*, 1931-32, Museo Thyssen, Madrid.



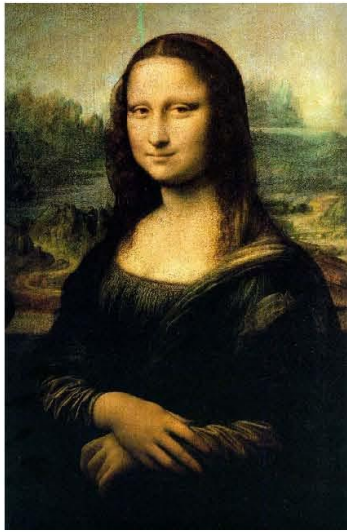
17. Salvador Dalí, *Gradiva, estudio para el hombre invisible*, 1930.



18. Andre Masson, *Gratiosa*, 1939.



19. Dedicatoria de Marie Bonaparte a Freud de su traducción al francés de *Un recuerdo infantil* de Leonardo da Vinci.



20. Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, 1503-06, Museo del Louvre, París.



21. Leonardo da Vinci, *Santa Ana, la Virgen y el niño*, 1510-13, Museo del Louvre, París.



22. Leonardo Da Vinci, *Santa Ana, la Virgen y el niño*, con el manto en forma de buitre que toca los labios del niño señalado.



23. Jean-Auguste Ingres, *El rey Francisco I intenta auxiliar a Leonardo da Vinci*, 1818, Petit Palais, París.



24. Miguel Ángel, *Moisés*, 1513-15, iglesia de San Pietro in Vincoli, Roma.



25. Andy Warhol, *Treinta son mejores que uno*, 1963.

ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO TRES:



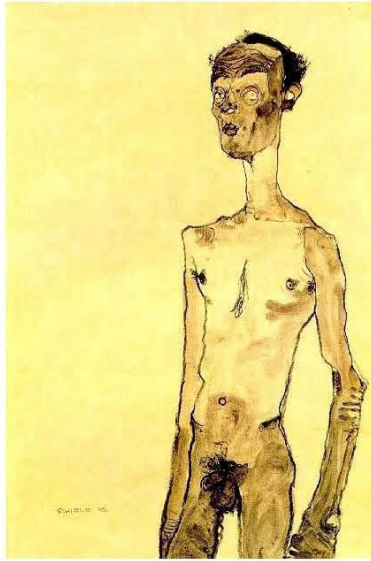
26. Oskar Kokoschka. Presentación escénica de *Asesino, esperanza de las mujeres*, en Frankfurt, 1920. El estreno fue en Viena, 1909.



27. Oskar Kokoschka, *Retrato de Adolf Loos*, 1909.



28. Oskar Kokoschka, *La esposa del viento*, 1914, Kunstmuseum, Basilea.



29. Egon Schiele, *Autorretrato*.



30. Gustav Klimt, *La Medicina*, 1901-07 (destruido en 1945 en el incendio del castillo de Immendorf).



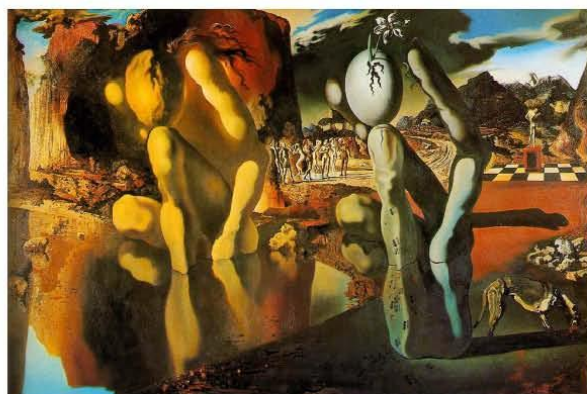
31. Sophie Taeuber-Arp, *Marioneta Freud Analyticus*, 1918, Museum für Gestaltung, Zürich.



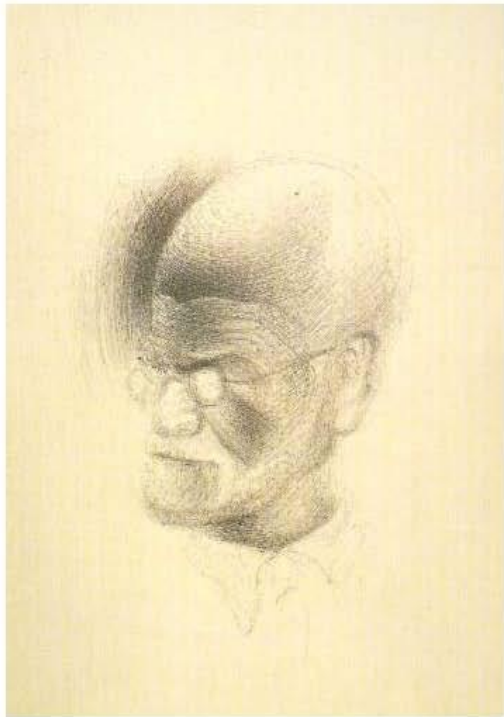
32. Fotografía con veintiocho fotos de surrealistas, entre los que se incluye a Freud. Aparecida en el número 1 de la revista *La Révolution Surréaliste* (1924).



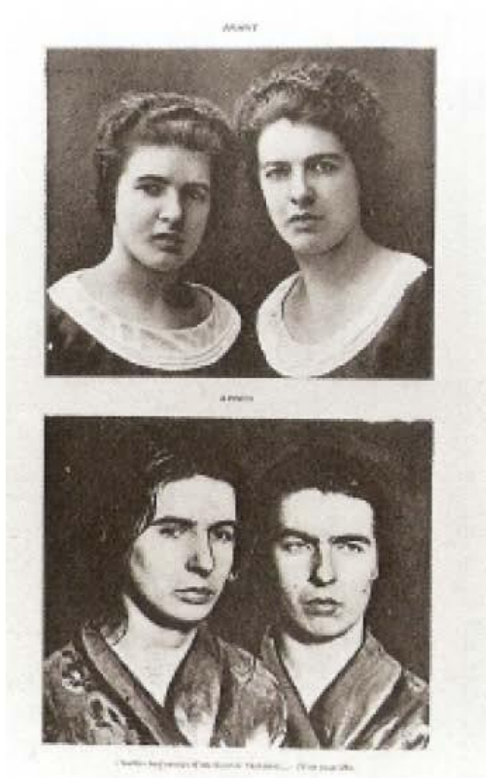
33. Salvador Dalí, *Los primeros días de la primavera*, 1929, The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, Florida, EE.UU.



34. Salvador Dalí, *La Metamorfosis de Narciso*, 1937, Tate Gallery, Londres.



35. Salvador Dalí, *Retrato de Freud*, 1938, realizado por durante su encuentro con el psicoanalista vienés en Londres.



36. Fotografía de las hermanas Papin, antes y después del asesinato que cometieron. Aparecida en la revista *Le Surréalisme au service de la Révolution*, nº 5, 1933.

Bibliografía

Obras de Freud

FREUD, S.: *Obras Completas*. 3 volúmenes. Traducción directa del alemán de Luis López-Ballesteros y de Torres. Ordenación y revisión de los textos de Jacobo Numhauser Tognola. Madrid, Biblioteca Nueva, 1996.

“Charcot” (1893), vol. I., pp. 30-37.

“Estudios sobre la histeria” (1895), escrito con J. Breuer, vol. I, pp. 39-168.

“Obsesiones y fobias” (1895), vol. I., pp. 178-182.

“La etiología de la histeria” (1896), vol. I., pp. 299-316.

“La interpretación de los sueños” (1900), vol. I., pp. 343-720.

“Psicopatología de la vida cotidiana” (1901), vol. I., pp. 755-932.

“Análisis fragmentario de una histeria (Caso Dora)” (1905), vol. I., pp. 933-1002.

“Sobre psicoterapia” (1905), vol. I, pp. 1007-1013.

“El chiste y su relación con lo inconsciente” (1905), vol. I., pp. 1029-1167.

“Tres ensayos para una teoría sexual” (1905), vol. II., pp. 1169-1237.

“La moral sexual ‘cultural’ y la nerviosidad moderna” (1908), vol. II., pp. 1249-1261.

“Personajes psicopáticos en el teatro” (1905-6, publicado en 1942), vol. II., pp. 1272-1276.

“El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen” (1907), vol. II, pp. 1285-1336.

“El poeta y los sueños diurnos” (1908), vol. II., pp. 1343-1348.

“El carácter y el erotismo anal” (1908), vol. II, pp. 1354-1357.

“Análisis de la fobia de un niño de cinco años (Caso Juanito)” (1909), vol. II., pp. 1365-1440.

“Análisis de un caso de neurosis obsesiva (Caso “El hombre de las ratas”)” (1909), vol. II., pp. 1441-1486.

“Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (*Dementia paranoides*) autobiográficamente descrito (Caso Schreber)” (1911), vol. II., pp. 1487-1528.

“Psicoanálisis. Cinco conferencias pronunciadas en la Clark University (Estados Unidos)” (1910), vol. II., pp. 1533-1563.

“Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci” (1910), vol. II., pp. 1577-1619.

“Consejos al médico en el tratamiento psicoanalítico” (1912), vol. II., pp. 1654-1660.

“Sobre una degradación general de la vida erótica” (1912), vol. II., pp. 1710-1717.

“Tótem y Tabú” (1912-1913), vol. II., pp. 1745-1850.

“El tema de la elección del cofrecillo” (1913), vol. II., pp. 1868-1875.

“El ‘Moisés’ de Miguel Ángel” (1914), vol. II., pp. 1876-1891.

“Historia del movimiento psicoanalítico” (1914), vol. II., p. 1895-1930.

“Historia de una neurosis infantil (Caso del ‘Hombre de los lobos’)” (1914, publicado en 1918), vol. II., 1941-2009.

“Introducción al Narcisismo” (1914), vol. II., pp. 2017-2033.

“Los instintos y sus destinos” (1915), vol. II., pp. 2039-2052.

“Duelo y melancolía” (1917), vol. II., pp. 2091-2100.

“Lo perecedero” (1916), vol. II., pp. 2118-2120.

“Lecciones introductorias al psicoanálisis” (1915-1917), vol. II., pp. 2123-2412.

“Un recuerdo infantil de Goethe en ‘Poesía y Verdad’”(1917), vol. III., pp. 2437-2443.

“El tabú de la virginidad” (1918), vol. III., pp. 2444-2453.

“Pegan a un niño. Aportaciones al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales” (1919), vol. III., pp. 2465-2480.

“Lo siniestro” (1919), vol. III., pp. 2483-2506.

“Más allá del principio del placer” (1920), vol. III., pp. 2507.

“Psicoanálisis de las masas y análisis del ‘yo’” (1921), vol. III., pp. 2563-2610.

“Psicoanálisis y teoría de la libido” (1923), vol. III., pp. 2661-2676.

“La cabeza de Medusa” (1922, publicado en 1940), vol. III., pp. 2697.

“El ‘yo’ y el ‘ello’” (1923), vol. III., pp. 2701-2728.

“Autobiografía” (1925), vol. III., pp. 2761-2800.

“Inhibición, síntoma y angustia” (1926), vol. III., pp. 2833-2883.

“Análisis profano (psicoanálisis y medicina)” (1926), vol. III., pp. 2911-2960.

“El porvenir de una ilusión” (1927), vol. III., pp. 2961-2992.

“Dostoievski y el parricidio” (1928), vol. III., pp. 3004-3016.

“El malestar en la cultura” (1930), vol. III., pp. 3017-3067.

“Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis” (1933), vol. III., pp. 3101-3206.

“Moisés y la religión monoteísta. Tres ensayos” (1934-1938, publicado en 1939), vol. III., pp. 3241-3324.

FREUD, S.: *Obras Completas*. 24 volúmenes. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey, traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires, Amorrortu, 2003.

FREUD, S.: *Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904)*. Madrid, Amorrortu, 2008.

FREUD, S.: *Leonardo da Vinci*, Londres, Routledge, 1999.

FREUD, S.: *El caso del pintor Cristóbal Haitzmann. Una neurosis demoníaca*, Barcelona, Editorial Argonauta, 1981.

Bibliografía general

ABRAHAM, K.: *Obras escogidas*. Barcelona, RBA, 2006.

ADES, D.: *El dada y el surrealismo*. Barcelona, Labor, 1975.

ADORNO, T.: *Ensayos sobre la propaganda fascista. Psicoanálisis del antisemitismo*. Buenos Aires, Paradiso, 2005.

AKSECHUK, R.: "La Muñeca ('La Poupée'); simulacro y anatomía del deseo en Hans Bellmer", *Revista de Observaciones Filosóficas*, nº 4, 2007.

ALEMÁN, J.: *Lacan en la razón posmoderna*. Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2000.

ALEMÁN, J. y LARRIERA, S.: *Lacan : Heidegger. El psicoanálisis en la tarea del pensar*. Málaga, Miguel Gómez ediciones, 1998.

ALIAGA, J. V.: *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid, Akal, 2007.

ARISTÓTELES: *Poética*. Edición de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 2010.

ARNALDO, J.: *Las vanguardias históricas (1)*. Madrid, Historia 16, 1989.

ASSANDRI, J.: *Entre Bataille y Lacan. Ensayo sobre el ojo, golosina caníbal*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2007.

AA.VV.: *El surrealismo y sus imágenes*. Madrid, Mapfre, 2002.

AA.VV.: *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid, Akal, 1999.

AA.VV.: *Klimt, Kokoshcka, Schiele. Un sueño vienés (1898-1918)*. Catálogo de la exposición en la Fundación Juan March (7 de febrero al 21 de mayo de 1995). Madrid, Fundación Juan March, 1995.

AA.VV.: *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid, Akal, 2006.

AA.VV.: *Lacan. El escrito, la imagen*. Buenos Aires, Ediciones del Cifrado, 2003.

AA.VV.: *Historia del psicoanálisis*. Buenos Aires, Granica, 1984.

AZÚA, F. de: *Diccionario de las Artes*. Barcelona, Anagrama, 2002.

AZÚA, F. de: *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamplona, Pamiela, 1992.

AZÚA, F. de: *El aprendizaje de la decepción*. Pamplona, Pamiela, 1989.

BACHELARD, G.: *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1966.

BAHR, H.: *Expresionismo*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998.

BANN, S. (ed.): *The Reception of Walter Pater in Europe*. Londres, Thoemmes Continuum, 2004.

BARAVALLE, G.: “Gradiva: una historia de amor”, conferencia dada en el Ateneu de Barcelona el 28 de octubre de 2006 con motivo de la Jornada *Freud, Dalí y el Surrealismo* celebrada en el ANY FREUD 2006 de Barcelona.

BARTHES, R.: *S/Z*. México, Siglo XXI, 1980.

BAUDOQUIN, C.: *Psicoanálisis del arte*, Buenos Aires, Editorial Psique, 1972.

BAUDRILLARD, J.: *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós, 2005.

BAUDELAIRE, C.: *Obra poética completa*. Texto bilingüe. Edición de Enrique López Castellón. Madrid, Akal, 2003.

BEAUMELLE, A. (dir.): *Hans Bellmer: anatomie du désir*. Paris, Gallimard, 2006.

BÉHAR, H. y CARASSOU, M.: *Dadá. Historia de una subversión*. Barcelona, Península, 1996.

BENJAMIN, W.: *Sobre la fotografía*. Valencia, Pretextos, 2005.

BENJAMIN, W.: “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, *Iluminaciones*, tomo I, Madrid, Taurus, 1971, pp. 41-63.

BENJAMIN, W.: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Ítaca, 2003.

BERMAN, M.: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid, Siglo XXI, 1988.

BERSANI, L.: *Homos*. Buenos Aires, Manantial, 1998.

BERSANI, L.: *El cuerpo freudiano. Psicoanálisis y arte*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011.

BERTORELLO, A. y BAREIRO, J.: "Sublimación y desmundanización. El problema del origen del discurso científico en Freud y Heidegger", *Límite. Revista de Filosofía y Psicología*, vol. 5, nº 21, 2010, pp. 117-136.

BETTELHEIM, B.: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Crítica, 2006.

BOLAÑOS, M. (ed.): *La memoria del mundo. Cien años de museología 1900-2000*. Gijón, Trea, 2002.

BONCOMPAGNI, M.: "Arte, sogno e religione. Considerazioni su Croce e Freud", *Giornale di Metafisica*, vol. 2, nº 2-3, 1980, pp. 397-438.

BOURRIAUD, N.: *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*. Murcia, CENDEAC, 2009.

BOUTOT, A.: *Heidegger*. México, Cruz, 1991.

BOYÉ, C.: "El Leonardo de Freud. Teorías estéticas y clínica de *la lectura*", *Psikeba. Revista de psicoanálisis y estudios culturales*, nº 4, 2007.

BOZAL, V. (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. 2 volúmenes. Madrid, Visor, 1996.

BRETON, A.: *Los vasos comunicantes*. Madrid, Siruela, 2005.

BRETON, A.: *Manifiestos del surrealismo*. Madrid, Guadarrama, 1969.

BRETON, A. y SOUPAULT, P.: *Los campos magnéticos*. Barcelona, Tusquets, 1982.

BRETON, A. y ELUARD, P.: *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid, Siruela, 2003.

BRIHUEGA, J.: "Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias", en BOZAL, V. (dir.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, Madrid, Visor, 1996.

BÜRGER, P.: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987.

BURKE, P.: "Freud and Cultural History", *Psychoanalysis and History*, 9 (1), 2007, pp. 5-15.

BUTLER, J.: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós, 2010.

CABALLERO, J.: *La mujer en el imaginario surreal. Figuras femeninas en el universo de André Breton*. Castellón, Universidad Jaume I, 2002.

CALINESCU, M.: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid, Alianza, 2002.

CALVO SERRALLER, F.: "Walter Pater", *Revista de Occidente*, nº 152, enero 1994, pp. 156-166.

CALVO SERRALLER, F.: *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Barcelona, Tusquets, 1993.

CAPARRÓS SÁNCHEZ, N. (comp.): *Edición crítica de la correspondencia de Freud establecida por orden cronológico, Tomo II: 1887-1909. El descubrimiento del inconsciente*, Madrid, Quipú ediciones, 1995.

CASALS, J.: *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona, Anagrama, 2003.

CASALS, J.: *El expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*. Barcelona, Montesinos, 1982.

CERECEDA, M.: *Problemas del arte contemporáneo@. Curso de filosofía del Arte en 15 lecciones*. Murcia, CENDEAC, 2008.

CERVANTES, M.: *Don Quijote de la Mancha*. Edición crítica y comentario de Vicente Gaos. Madrid, Gredos, 1987.

CLAIR, J.: *La responsabilidad del artista*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 2000.

CLAIR, J.: "Metafísica et *Unheimlichkeit*", en AA.VV.: *Les realismes 1919-1939*, exposición en el Centre Pompidou (17 de diciembre de 1980-20 de abril de 1981). Paris, 1981, pp. 26-35.

CLARK, K.: *Leonardo da Vinci*. Madrid, Alianza, 1986.

CHADWICK, W.: "Masson's *Gradiva*: The Metamorphosis of a Surrealist Myth", *Art Bulletin*, 52:4, Diciembre 1970.

CIRLOT, J.-E.: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona, Anthropos, 1986.

CONDE, T. del: *Las ideas estéticas de Freud*. México, Grijalbo, 1986.

CONDE, T. del: "Freud y la estética. Una aproximación", *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, nº 49, vol. XIII, 1979, pp. 101-130.

CONNOR, S.: *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Madrid, Akal, 1996.

CREGO, C.: *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid, Abada, 2007.

CRIMP, D.: *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid, Akal, 2005.

CUEVAS DEL BARRIO, J.: "Una revisión a la interpretación de la *Pintura Moderna* de Greenberg a través de los textos de la Vanguardia", *Espacio, Tiempo y Forma*. T. 22-23, 2009-2010, Madrid, UNED, pp. 335-364.

DALÍ, S.: *Metamorfosis de Narciso*. Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 2008.

DALÍ, S.: *La vida secreta de Salvador Dalí*. Barcelona, Empuries, 1994.

DALÍ, S.: "El asno podrido", *Le Surréalisme au service de la Révolution*, nº 1. París, julio de 1930.

D'ANGELO, L.: *La homosexualidad masculina. Ensayos freudianos sobre la sexualidad*. Madrid, Síntesis, 2004.

DANTO, A.: *El abuso de la belleza*. Barcelona, Paidós, 2009.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F.: *El Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Paidós, 1973.

DERRIDA, J.: *Archive Fever: a Freudian Impression*. Chicago, University of Chicago Press, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G.: *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía de la Salpêtrière*. Madrid, Cátedra, 2007.

DIDI-HUBERMAN, G.: *Imágene pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona, Paidós, 2004.

DIEGO, E. de: *Querida Gala. Las vidas ocultas de Gala Dalí*. Madrid, Espasa Calpe, 2003.

DIEGO, E. de: *Leonardo*. Madrid, Unidad Editorial, 2005.

DIEGO, E. de: *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid, Siruela, 2011.

DIEGO, E. de: *Travesías por la incertidumbre*. Madrid, Seix Barral, 2005.

DOODS, E. R.: *Los griegos y lo irracional*. Madrid, Alianza, 1980.

EISSLER, K.: *Leonardo da Vinci: Psychoanalytic Notes on the Enigma*. Nueva York, 1961.

ELIADE, M.: *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. 4 volúmenes. Madrid, Cristiandad, 1978.

FAGES, J.B.: *Historia del psicoanálisis después de Freud*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1979.

FALZEDER, E. (ed.): *The Complete Correspondence of Sigmund Freud and Karl Abraham (1907-1925)*. Londres, Karnac, 2002.

FANÉS, F.: *El gran masturbador*. Madrid, Electa, 2000.

FELICIANO, H.: *El museo desaparecido. La conspiración nazi para robar las obras maestras del arte mundial*. Madrid, Destino, 2004.

FELLMANN, F.: *Fenomenología y expresionismo*. Barcelona, Alfa, 1982.

FERREIRO, G.: "Luca Signorelli. La función creadora de la mirada. El goce estético", *Revista el Sigma*, 2003.

FINK, E.: *La filosofía de Nietzsche*. Madrid, Alianza, 1996.

FOSTER, H.: *El retorno de lo real*. Madrid, Akal, 2001.

FOSTER, H.: *Belleza compulsiva*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

FRÉDÉRICK, H.: *La poupée de Kokoschka*. Paris, Gallimard, 2010.

FREUD, E., FREUD, I. y GRUBRICH-SIMITIS, I. (comp.): *Sigmund Freud. Su vida en imágenes y textos*. Barcelona, Paidós, 1998.

FRISBY, D.: *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 1992.

FUBINI, E.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza, 2000.

FUKS, B. B.: *Freud y la judeidad. La vocación del exilio*. México, Siglo XXI, 2006.

GAMWELL, L. WELLS, R.: *Sigmund Freud and Art: His Personal Collection of Antiquities*, catálogo de exposición. Londres, Freud Museum, 1989.

GARCÍA DE CARPI, L. *Las claves del arte surrealista*. Barcelona, Planeta, 1990.

GASCÓ, F.: "Casio Dion y los sueños", *Habis*, 16, 1985, pp. 301-305.

GATT, G.: *Oskar Kokoschka*. Barcelona, Nauta, 1971.

GAY, P.: *Freud. Vida y legado de un precursor*. Madrid, Paidós, 2010.

GAY, P.: *Un judío sin dios. Freud, el ateísmo y la construcción del psicoanálisis*. Buenos Aires, Ada Korn, 1994.

GIBSON, I.: *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*. Barcelona, Debolsillo, 2003.

GIBSON, I.: *La vida desafortada de Salvador Dalí*. Barcelona, Anagrama, 1998.

GINZBURG, C.: "Morelli, Freud y Sherlock Holmes: Indicios y Método científico", en ECO, U. y SEBEOK, T. (eds.): *El signo de los tres*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 116-163.

GOMBRICH, E.: *Freud y la psicología del arte. Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis*, Barcelona, Barral, 1971.

GOMBRICH, E.: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Madrid, Debate, 2002.

GOMBRICH, E.: *Gombrich esencial: textos escogidos sobre arte y cultura*. Madrid, Debate, 1997.

GÓMEZ SÁNCHEZ, C.: "Culpa y progreso. Tres lecturas de Freud: Bloch, Ricoeur, Habermas", en AA. VV.: *Ética día tras día. Homenaje al profesor Aranguren en su ochenta cumpleaños*. Valladolid, Trotta, 1991.

GREELEY, R. A.: "Dali's Fascism; Lacan's Paranoia", *Art History*, vol. 24, nº 4, Septiembre 2001, pp. 465-492.

GRUBRICH-SIMITIS, I.: *Early Freud and Late Freud: Reading new Studies on Hysteria and Moses and Monoteism*. Londres, Routledge, 1997.

GUIGON, E.: "André Masson, lo imprevisible y lo secreto", en AA.VV.: *El surrealismo y sus imágenes*. Madrid, Mapfre, 2002, pp. 131-141.

HANZA, K.: "Nec docere neque delectare sed sublimare. Sobre la metáfora de la literatura como sublimación en Freud y Nietzsche", *Estudios de filosofía*, nº 28, 2003, pp. 35-54.

HEATON, J.: *Wittgenstein y el psicoanálisis*. Barcelona, Gedisa, 2004.

HÖLDERLIN, F.: *Antología poética*. Edición bilingüe de Federico Bermúdez-Cañete. Madrid, Cátedra, 2002.

HOUDEBINE, J.-L.: "El "concepto" de escritura automática: su significado y su función en el discurso ideológico de André Breton", en AA.VV.: *Libertad e ideologías*. Madrid, Alberto Corazón, 1972, pp. 99-119.

HUELSENBECK, R. (ed.): *Almanaque Dadá*. Madrid, Tecnos, 1992.

HUYSEN, A.: *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editores, 2006.

IBÁÑEZ BROWN, N.: *Lacan y Dalí: dos obras, dos caminos, un encuentro*. Buenos Aires, Grama, 2010.

IRIBAS, A.: "Salvador Dalí desde el psicoanálisis.", *Arte, individuo y sociedad*, vol. 16, 2004.

JAMAIN, C.: *Le regard trouble: essai sur la poupée d'Oscar Kokoschka*. Paris, L'Improviste, 2006.

JAMESON, F.: "Postmodernidad y sociedad de consumo", en FOSTER, H. (et. al.): *La postmodernidad*, Barcelona, Kairos, 1985, pp. 111-125.

JANIK, A. y TOULMIN, S.: *La Viena de Wittgenstein*. Madrid, Taurus, 1983.

JARAUTA, F.: "Fin-de-siècle: ideas y escenarios", *D'Art*, nº 22, 1996, pp. 91-97.

JARAUTA, F.: "Apocalipsis vienés", *Revista de Occidente*, nº 160, 1994, pp. 57-64.

JASPERS, K.: *Genio artístico y locura. Strindberg y Van Gogh*. Barcelona, Acantilado, 2001.

JEFFETT, W.: *Dalí: Gradiva*. Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2002.

JIMÉNEZ MILLÁN, A.: *Entre dos siglos. Estudios de literatura comparada*. Lérida, Pagès editors, 1995.

JONES, E.: *Vida y obra de Sigmund Freud*. Edición abreviada a cargo de Lionel Trilling y Steven Marcus. Barcelona, Anagrama, 2003.

JUNG, C.: *Obra Completa*. Madrid, Trotta, 2000.

JUNG, C.: *Tipos psicológicos*. Edición española de Andrés Sánchez Pascual, basada en la edición alemana definitiva. Barcelona, Edhasa, 1994.

JUNG, C.: *The Red Book. Liber Novus*. Edición a cargo de Sonu Shamdasani. Londres, W.W. Norton&co., 2009.

JUNG, C.G.; KERENYI, K.: *Introduction a l'essence de la mythologie*, Payot, 1963. Edición española traducida por Brigitte Kiemann y Carmen Gauger, Madrid, Siruela, 2004.

KAFKA, F.: *Carta al padre y otros escritos*. Madrid, Alianza, 2006.

KEITH DAVIES, J. y FICHTER, G.: *Freud's Library. A comprehensive Catalogue*. Edición bilingüe en inglés y alemán. Londres, The Freud Museum, 2006.

KOFMAN, S.: *El nacimiento del arte. Una interpretación de la estética freudiana*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

KOKOSCHKA, O.: *Mi vida*. Barcelona, Tusquets, 1988.

KOSOFSKY SEDGWICK, E.: *Epistemología del armario*. Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1998.

KRAUSS, R.: *El inconsciente óptico*. Madrid, Tecnos, 1997.

KRAUSS, R.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 2002.

KULTERMANN, U.: *Historia de la historia del arte*. Madrid, Akal, 1996.

KUSPIT, D.: *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid, Akal, 2003.

LACAN, J.: *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*. México, Siglo XXI, 2005.

LACAN, J.: "Motifs du crime paranoique: le crime des soeurs Papin", *Minotaure*, nº 3, diciembre de 1933.

LACAN, J.: *Seminario IV. La relación de objeto*. Barcelona, Paidós, 2008

LACAN, J.: *Seminario V. Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires, Paidós, 2000.

LACAN, J.: *Seminario VII. La Ética del Psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 2005.

LACAN, J.: *Seminario X. La angustia*. Barcelona, Paidós, 2006.

LACAN, J.: *Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona, Paidós, 2008.

LACAN, J.: *Seminario XVIII. De un discurso que no fuese semblante*. Barcelona, Paidós, 2009.

LACAN, J.: *Seminario XX. Aún*. Barcelona, Paidós, 2006.

LACAN, J.: *Seminario XXIII. El Sinthome*. Barcelona, Paidós, 2007.

LACAN, J.: *Escritos 1*. México, Siglo XXI, 1983.

LACAN, J.: “El problema del estilo y la concepción psiquiátrica de las formas paranoicas de la experiencia”, *Le Minotaure*, nº 1. París, 1932.

LA GRANGE, H.L.: *Viena, una historia musical*. Barcelona, Paidós, 2002.

LEFF J.-R.: “If Oedipus was an Egyptian: Freud and Egyptology”, *International review of Psychoanalysis*, nº 17, 1990, pp. 309-335.

LEMÈRER, B.: *Los dos Moisés de Freud (1914-1939): Freud y Moisés: escrituras del padre*. Barcelona, Serbal, 1999.

LÉVI-STRAUSS, C.: *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

LICHTENSTEIN, T.: *Behind Closed Doors: the Art of Hans Bellmer*. Berkeley, University of California Press, 2001.

LISCIANI-PETRINI, E.: *La tierra en blanco: música y pensamiento a inicios del siglo XX*. Madrid, Akal, 1999.

LIZCANO, E.: *Metáforas que nos piensan. Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*. Sevilla, Bajo Cero, 2006.

LLORENS, T.: *Miguel Ángel*. Madrid, Unidad Editorial, 2005.

LÓPEZ HERRERO, L. S.: *La cara oculta de Salvador Dalí*. Madrid, Síntesis, 2004.

LÓPEZ HERRERO, L.-S.: *Mito y poesía en el psicoanálisis. Una experiencia a lo real*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

LÓPEZ MONDÉJAR, L.: *El factor Munchausen. Psicoanálisis y creatividad*. Murcia, CENDEAC, 2009.

LUBAR, Robert S.: “Ortega y Greenberg frente al arte moderno y la cultura de masas”, *Revista de Occidente*, nº 168, Mayo 1995.

LYOTARD, J.-F.: *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra, 1989.

MACGIRK, T.: *Gala, ¿musa o demonio?* Barcelona, DeBolsillo, 2004.

MACLAGAN, E.: "Leonardo in the Consulting Room", *Burlington Magazine*, XLII (1923), pp. 54-57.

MAHLER-WERFEL, A.: *Mi vida*. Barcelona, Tusquets, 1986.

MALINOWSKI, B.: *Estudios de psicología primitiva: el complejo de Edipo*. Barcelona, Paidós, 1982.

MANN, T.: *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. Madrid, Alianza, 2008.

MARCHÁN FIZ, S.: *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, 1994.

MARÍAS, F.: *Teoría del arte II*. Madrid, Historia 16, 1996.

MARTÍNEZ MARZOA, F.: *La desconocida raíz común*. Madrid, Visor, 1987.

MASSON, C.: *La fabrique de la poupée chez Hans Bellmer: le "faire-oeuvre perversif", une étude clinique de l'obet*. Paris, L'Harmattan, 2000.

MATHIEU, C.: *Museo de Orsay. La guía de las colecciones*. París, Réunion des Musées Nationaux, 2006.

MAYAYO, P.: *André Masson: mitologías*. Madrid, Metáforas del Movimiento moderno, 2002.

MENG, H. y FREUD, E. L. (ed.): *Psychoanalysis and Faith. The Letters of Sigmund Freud and Oskar Pfister*. Nueva York, Basic Books, 1963.

MICHELI, M. de: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza, 2004.

MILNER, J.-C.: *La política de las cosas*. Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2007.

MILLER, J.A. et al.: *El saber delirante*. Buenos Aires, Paidós, 2005.

MILLER, J.-A.: *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica*. Barcelona, Paidós, 2006.

MILLER, J.-A.: *El partenaire-síntoma*. Barcelona, Paidós, 2008.

MILLER, J.-A.: *Los divinos detalles*. Buenos Aires, Paidós, 2010.

MODERN, R.: *El Expresionismo literario*. Buenos Aires, Nova, 1958.

MONTALBÁN, M.: *Comunidad e inconsciente. El psicoanálisis ante el hecho social*. Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2009.

MORGADE SALGADO, M.: "Del valor estético de la empatía al negocio inteligente de las emociones: la psicología estética de Theodor Lipps a las puertas del tercer milenio", *Revista de historia de la psicología*, 2000, vol. 21, nº 2-3, pp. 359-372.

MURRAY, C. (ed.): *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Madrid, Cátedra, 2006.

MUSCHG, W.: *La literatura expresionista alemana: de Trakl a Brecht*. Barcelona, Seix Barral, 1972.

NADEAU, M.: *Historia del Surrealismo*. Barcelona, Ariel, 1975.

NAEGELE, D.: "Las puertas y ventanas de Duchamp: Fresh widow, Bagarre d'Austerlitz, puerta 11rue Larrey, la puerta Gradiva, etant donnés", *RA: revista de arquitectura*, nº 9, 2007, pp. 43-60.

NANCY, J.-L.: *Las musas*. Buenos Aires, Amorrortu, 2008.

NANCY, J.-L.: *La mirada del retrato*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

NASIO, J. D.: *Los más famosos casos de psicosis*. Barcelona, Paidós, 2001.

NIETO YUSTA, C.: "Hans Bellmer. La poesía y el movimiento de la aniquilación", *Espacio, Tiempo y Forma*, t. 18-19, 2005-2006, pp. 345-383.

NIETZSCHE, F.: *El origen de la tragedia*. Estudio introductorio de Carlos García Gual. Madrid, Austral, 2006.

OKS, C.: "Freud y su Leonardo", *El Sigma*, 2007. Edición online: <http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=11395>

OLMOS, R.: "La "Gradiva" de W. Jensen: fragmentos, psicoanálisis, metáforas y formas de narrar la arqueología", *Anales de historia antigua y medieval*, nº 29, 1996, pp. 7-24.

ORTEGA Y GASSET, J.: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid, Alianza, 2003.

PALENZUELA, N.: "En la estela de lo siniestro", *Desde el jardín de Freud*, nº9, Bogotá, 2009, pp. 103-119.

PANOFSKY, E. (1924): *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid, Cátedra, 1984.

PANOFSKY, E. (1927): *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets, 1999.

PARAISO, I.: "Psicoanálisis y retórica: la teoría de la risa en Quintiliano y en Freud", en AA.VV.: *Quintiliano: Historia y actualidad de la retórica*, vol. I, actas del Congreso internacional, La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1999, pp. 101-124.

PATER, W.: *Leonardo da Vinci*. México, Verdehalago, 2006.

PAZ, O.: *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid, Alianza, 2008.

PELLEGRINI, A.: *Antología de la poesía surrealista*. Buenos Aires, Argonauta, 2006.

PFISTER, O.: *Der psychologische und biologische Untergrund expressionistischer Bilder*. Berna, Ernst Bircher Verlag, 1920. Edición inglesa: *Expressionism in Art. Its Psychological and Biological Basis*. Londres, Kegan Paul, 1922; Nueva York, 1923.

PIGMAN, G. W.: "Freud and the History of Empathy", *International Journal of Psychoanalysis*, 1975, Abril 76, pp. 237-256.

POLLOCK, G.: *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid, Cátedra, 2010.

PUELLES, L.: *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*. Málaga, Universidad, 2002.

PUELLES, L.: *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid, Abada, 2011.

RABE, A. M.: "La Gala-Gradiva de Dalí", *Descubrir el arte*, nº 68, 2004.

RAGLAND-SULLIVAN, E.: "La teoría de la sublimación de Lacan: una nueva visión de la *Antígona* de Sófocles", *Freudiana*, nº 7, 1993, pp. 58-72.

RAMÍREZ, J.A.: *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*. Madrid, Siruela, 2000.

RAMÍREZ, J.A.: *Dalí: lo crudo y lo podrido*. Madrid, Antonio Machado, 2002.

RANCIÈRE, J.: *El espectador emancipado*. Castellón, Ellago, 2010.

RANK, O.: *Hamlet, Don Juan y el psicoanálisis*. Buenos Aires, Letra viva, 2003.

RANK, O.: *El mito del nacimiento del héroe*. Barcelona, Paidós, 1992.

RANK, O.: *El trauma del nacimiento*. Barcelona, Paidós, 1992.

RAYMOND, M.: *De Baudelaire al surrealismo*. Madrid, Fondo de cultura económica, 1983.

RECALCATI, M. (ED.): *Las tres estéticas de Lacan*. Buenos Aires, Ed. del Cifrado, 2006.

REIK, T.: *Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Mahler*. Madrid, Taurus, 1975.

RICOEUR, P.: *Freud: una interpretación de la cultura*. México, Siglo XXI, 1978.

RILKE, R. M.: *Las elegías de Duino*. Traducción, prólogo, notas y comentarios de Otto Dörr Zegers. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2001.

RILKE, R.M.: *Poemas a la noche*. Preliminar de Clara Janés, traducción de Alfonsina Janés y Clara Janés. Madrid, Ediciones del oriente y del mediterráneo, 2009.

ROBERT, M.: *Acerca de Kafka. Acerca de Freud*. Barcelona, Anagrama, 1980.

RODRÍGUEZ ORTEGA, N.: “El parangón del *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco: elecciones lingüístico-discursivas de la estrategia textual”, *Baética*, 28, 2006, pp. 145-166.

ROHEIM, G.: *Magic and Schizophrenia*. Bloomington, Indiana University Press, 1955.

ROUDINESCO, E.: *A vueltas con la cuestión judía*. Barcelona, Anagrama, 2011.

ROUDINESCO, E.: *La batalla de cien años. Historia del psicoanálisis en Francia*. 2 tomos. Madrid, Fundamentos, 1993.

ROUDINESCO, E.: *Lacan, esbozo de una vida*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

ROUDINESCO, E. y PLON, M.: *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 1998.

RUBERT DE VENTÓS, X.: *El arte ensimismado*. Barcelona, Anagrama, 1997.

SABARSKY, S. (a cargo de): *Oskar Kokoschka. Dipinti e disegni*. Catálogo de la exposición en el Palacio Medici-Riccardi de Florencia (4 de abril a 7 de junio de 1987). Florencia, Artificio, 1987.

SÁNCHEZ, J. A.: *Arte de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca, Universidad, 2006.

SÁNCHEZ VIDAL, A.: “Cine surrealista español: la búsqueda de una concreción”, en GARCÍA GALLEGO, J. (ed.): *Surrealismo. El ojo soluble*. Málaga, Litoral, 1987.

- SANTOS TORROELLA, R.: *La miel es más dulce que la sangre: las épocas lorquianas y freudianas de Salvador Dalí*. Barcelona, Seix Barral, 1984.
- SCHAPIRO, M.: *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Madrid, Tecnos, 1999.
- SCHNEIDER ADAMS, L. S.: *Arte y psicoanálisis*. Madrid, Cátedra, 1996.
- SCHORSKE, C.: *Viena fin-de-siècle. Política y cultura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- SHINER, L.: *La invención del arte*. Barcelona, Paidós, 2004.
- SIMMEL, G.: *El individuo y la libertad*. Barcelona, Península, 1986.
- SOLÉ, J.M.: *Gustav Klimt*. Madrid, Unidad editorial, 2005.
- SPECTOR, J.: *Las ideas estéticas de Freud*. Buenos Aires, Timerman, 1976.
- STAROBINSKI, J.: *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*. Madrid, Taurus, 1974.
- STEIN, E.: *Sobre el problema de la empatía*. Madrid, Trotta, 2003.
- STEINER, G.: *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Barcelona, Gedisa, 2009.
- STOICHITA, V.: *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid, Siruela, 2006.
- SUBRIZI, C.: *Introduzione a Duchamp*. Roma, Laterza, 2008.
- TAYLOR, S.: *Hans Bellmer: the Anatomy of Anxiety*. Cambridge, The MIT Press, 2000.
- TOMBEUR, C. y KOROLIK, E.: "Freud y el arte... del olvido. Caso Signorelli", *Revista El sigma*, 2001. <http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=931> (consultado 27/05/2011).
- TRIAS, E.: *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Debolsillo, 2006.
- TRÍAS, E.: *Lógica del límite*. Barcelona, Destino, 1991.
- VÁZQUEZ ROCCA, A.: "La influencia de Nietzsche sobre Freud", *Arjé. Revista de Cultura y Ciencias Sociales*, nº 4, 2005.

- VÁZQUEZ, F.: "Ortega, Dalí y Freud", *La Estafeta Literaria*, nº 495, 1972, pp. 13-15.
- VENTURI, L.: *Historia de la crítica de arte*. Barcelona, De Bolsillo, 2004.
- VIRILIO, P. y BAJ, E.: *Discursos sobre el horror en el arte*. Madrid, Casimiro, 2010.
- WAJCMAN, G.: *El objeto del siglo*. Buenos Aires, Amorrortu, 2001.
- WAISMANN, F.: *Wittgenstein y el círculo de Viena*. México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- WHITNEY, C.: "Masson's 'Gradiva': The Metamorphosis of a Surrealist Myth", *Art Bulletin*, 52:4, Dic. 1970.
- WITTGENSTEIN, L.: *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona, Paidós, 2002.
- WITTIG, M.: *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid, Egales, 2005.
- WITTKOWER, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid, Cátedra, 1988.
- WÖLFFLIN, H. (1915): *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Madrid, Espasa, 1979.
- WORRINGER, W.: *Abstracción y naturaleza*. México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- YERUSHALMI, Y. H.: *Freud's Moses. Judaism Terminable and Interminable*. New Haven, Yale University Press, 1993.
- YOVEL, Y.: "Spinoza and Freud: self-knowledge as Emancipation", *Spinoza and other Heretics. The Adventures of Immanence*. Princeton, Princeton University Press, 1989.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de: *Estragos que causa el vicio*. Barcelona, Apolo, 1940.
- ZÜRN, U.: *Primavera sombría*. Madrid, Siruela, 2005.
- ZÜRN, U.: *El hombre jazmín. Impresiones de una enfermedad mental*. Madrid, Siruela, 2006.

Anexo documental I: Antología de referencias artísticas en la obra de Freud

En este primer anexo se ha elaborado una antología por orden cronológico de los textos que contienen las referencias artísticas en las obras completas de Freud, así como en la correspondencia, que han sido la base para realizar el primer capítulo de esta tesis doctoral. Para ello hemos seguido la edición de las *Obras Completas* de Biblioteca Nueva en tres volúmenes, traducida por López-Ballesteros a instancia de Ortega y Gasset. Los tres volúmenes están organizados del siguiente modo:

Tomo I (1873-1905): Ensayos I al XXV.

Tomo II (1905-1915) [1917]: Ensayos XXVI al XCVII.

Tomo III (1916-1938) [1945]: Ensayos XCVIII al CCIII.

Para citar la referencia exacta mostraremos primero el número de ensayo, a continuación el título en castellano y alemán, y por últimos el año de publicación (especificándose si éste difiere del año en que fue escrito).

En el caso de la correspondencia con Wilhem Fliess hemos seguido la nueva edición (2008) de la correspondencia completa publicada por la editorial Amorrortu. Para la correspondencia de los primeros años hemos seguido la edición crítica de Nicolás Caparrós. El resto de la correspondencia ha sido citada a través de distintas fuentes.

No se han recogido las referencias artísticas de aquellos ensayos específicos de arte y cultura, ya que éstos han sido analizados en su totalidad a lo largo de la tesis. Los textos a los que nos referimos son los siguientes:

XXXI “Personajes psicopáticos en el teatro” (Psychopathische Personen auf der Bühne), 1905-06 (?) [1942].⁵⁸⁹

XXXIII “El delirio y los sueños en la ‘Gradiva’ de W. Jensen” (Der Wahn und die Träume in W. Jensens ‘Gradiva’), 1906 [1907].⁵⁹⁰

⁵⁸⁹ Se trata de un manuscrito inédito en alemán redactado en 1904, que el crítico musical vienés Max Graf guardó en recuerdo de aquellos años en que formaba parte del “círculo de los miércoles” en casa de Freud.

XXXV “El poeta y los sueños diurnos” (Der Dichter und das Phantasieren), 1907 [1908].⁵⁹¹

L “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci” (Eine Kindheitse Rinnerung des Leonardo da Vinci), 1910.⁵⁹²

LXXVII “El ‘Moisés’ de Miguel Ángel” (Der Moses des Michelangelo), 1913 [1914].⁵⁹³

CII “Un recuerdo infantil de Goethe en ‘Poesía y verdad” (Eine Kindheitserinnerung aus Dichtung und Wahrheit), 1917.⁵⁹⁴

CIX “Lo siniestro (Das Unheimliche), 1919.⁵⁹⁵

CXXII “Una neurosis demoníaca en el siglo XVII. El caso del pintor Cristóbal Haitzmann” (Eine Teufelsneurose im Siebzehnten Jahrhundert), 1922 [1923].⁵⁹⁶

CLIII “El porvenir de una ilusión” (Die zukuntt einer illusion), 1927.

CLVIII “El Malestar en la Cultura” (Das Unbehagen in der Kultur), 1929 [1930].⁵⁹⁷

CLXXXVI: Moisés y la religión monoteístas: tres ensayos (Der mann Moses und die Monotheistische Religion), 1934-38 [1939].⁵⁹⁸

⁵⁹⁰ Publicado en alemán por la editorial Hellen, en Leipzig-Viena, 1907.

⁵⁹¹ Se trata de una conferencia que Freud dio en los salones del publicista Hugo Heller (miembro de la Sociedad Psicoanalítica de Viena) el 6 de diciembre de 1907. Publicado en *New Revue*, 1(10), pp. 716-24, 1908.

⁵⁹² Publicado en alemán, Leipzig-Viena, Deuticke, 1910. Para un estudio de las distintas ediciones del estudio sobre Leonardo véase FREUD, S.: *Leonardo da Vinci*. Londres, Routledge, 1999.

⁵⁹³ Publicado en *Imago*, 3 (1), pp. 15-36, 1914.

⁵⁹⁴ Publicado en *Imago*, 5 (2), pp. 49-57, 1917.

⁵⁹⁵ Publicado en alemán el original en *Imago*, 5 (5-6), 1919, pp. 297-324. Primera publicación en español en 1943, ed. Americana, Buenos Aires.

⁵⁹⁶ Publicado en *Imago*, 9 (1), pp. 1-34, 1923. Edición española: FREUD, S.: *El caso del pintor Cristóbal Haitzmann. Una neurosis demoníaca*, Barcelona, Editorial Argonauta, 1981. Esta edición incluye el diario del pintor Cristóbal Haitzmann titulado “Trofeo de Mariazell”, traducido por Cristina Grisolia y Adan Kovacsis. El prólogo es obra de Arturo Roldán, mientras que el texto freudiano sigue la edición de las Obras Completas de Freud en la versión de Luis López Ballesteros publicada por Biblioteca Nueva.

⁵⁹⁷ Este ensayo puede considerarse como continuación de *Totem y Tabú* (1912) y *El porvenir de una ilusión* (1927).

I “Carta sobre el bachillerato”, 1873 [1941].⁵⁹⁹

*Estuve ya dos veces en la exposición. Hermoso; pero no me subyuga ni me maravilla. Mucho de lo que a otros debe gustarles, ante mis ojos no sale bien parado, pues no soy ni esto ni lo otro, ni soy, en realidad, nada muy a fondo. Así, sólo me cautivaron los objetos de arte y los efectos generales. No pude encontrar allí una vasta imagen coherente de la humana actividad, como esas láminas pretenden representarla, tal como en un herbario tampoco alcanzaría a distinguir los rasgos de un paisaje. En suma, nada más que una exhibición de ese mundo espiritual, incauto e irreflexivo, que por otra parte también es el que acude a verla. Después de mi “martirierato” (así deformamos entre nosotros el “bachillerato”) pienso ir allí día tras día. Es divertido y distrae. ¡Además, puede uno estarse allí tan maravillosamente solo, en medio del gentío!*⁶⁰⁰

1883 (23 de agosto): Carta a Martha Bernays:

*Acabo de leer, durante dos horas (es ahora medianoche) el Don Quijote y me he abandonado deliciosamente a su goce (...) nada de esto es muy profundo, pero trasunta el más sereno encanto concebible. (...) Las ilustraciones de Doré sólo son magníficas cuando el dibujante enfoca el tema desde el ángulo de la fantasía. Por ejemplo, toma un par de palabras de la posadera y muestra como el enjuto e insignificante caballero ha partido por la mitad a seis gigantes de un solo golpe de espada. Las mitades inferiores siguen aún en pie, mientras los torsos se revuelven en el polvo. Este dibujo posee una cualidad de soberbio absurdo y contribuye a disipar la insensatez romántica acerca de la caballería.*⁶⁰¹

⁵⁹⁸ El primer ensayo fue publicado en *Imago*, 23 (1), pp. 5-13, 1937, y el segundo en *Imago* (4), pp. 387-419, 1937. Los tres ensayos fueron publicados en Amsterdam por *Drei Abhandlungen*, 1939.

⁵⁹⁹ Esta carta, la primera que se conoce de Freud, fue publicada en la revista *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse und Imago*, 26: 5-8, 1941. El destinatario de la carta es el amigo de la juventud de Freud, Emil Fluss.

⁶⁰⁰ FREUD, S.: “Cartas sobre el bachillerato”, *Obras Completas*, tomo I. Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, pp. 2-3.

⁶⁰¹ Cit. en AA.VV.: *Sigmund Freud. su vida en imágenes y textos*. Barcelona, Paidós, 1998, p. 101.

1883 (20 de diciembre): Carta a Martha Bernays tras su visita a la Galería Zwinger de Dresden:

Creo que esta visita me reportará un duradero provecho ya que hasta ahora siempre había pensado que, entre la gente que dispone de mucho tiempo, existía una especie de acuerdo convencional, para entusiasmarse por las pinturas de los grandes maestros. Aquí he desterrado mi barbarie y he empezado a admirar. Hay cosas maravillosas aquí; algunas ya las conocía por fotografías o reproducciones y era capaz, por ejemplo, de enseñar a dos ingleses el cuadro de Van Dyck en que mejor retrató a los hijos del desafortunado Carlos I: Carlos II y Jaime II, y aquella resuelta joven princesa. Después vi Veroneses de cabezas y cuerpos muy bellos, Madonnas, mártires, etc. Apenas pude echar una ojeada a cada uno de ellos.

En una pequeña sala lateral descubrí lo que, por su disposición, era un tesoro especial. Lo miré: la Madonna de Holbein⁶⁰². ¿Conoces este cuadro? A la derecha, varias mujeres feas y una desgarbada muchacha de rodillas ante la Virgen; a la izquierda, un hombre de cara monástica sujeta a un niño en sus brazos y mira con muy santa expresión hacia abajo, donde está la gente rezando. Me molestó bastante la común fealdad de las caras y supe después que eran los retratos de la familia del Mayor X, quien personalmente había encargado el cuadro. También se dice que el enfermizo y malhadado niño que la Madonna sujeta en sus brazos no es el Niño Jesús sino el pobre hijo del Mayor, que se esperaba recobrase la salud al ser retratado en brazos Madonna. La misma Madonna tampoco es hermosa: sus ojos son saltones, su nariz larga y delgada pero, a pesar de esto, es propiamente la Reina de los Cielos tal como un devoto corazón alemán debería imaginársela. Empecé a comprender algo sobre esta Madonna.

Cuando supe que también había allí una Madonna de Rafael, la busqué y finalmente la hallé en una sala similar, en forma de capilla, con mucha gente contemplándola en silencio. Seguro que la conoces, es la Madonna Sixtina. Rodeada de nubes que no son otra cosa que pequeñas cabezas de ángeles, la

⁶⁰² Gombrich aclara que esta versión de Dresden es actualmente considerada una copia del original de Darmstadt. GOMBRICH, E.: *Freud y la Psicología del Arte. Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 10.

Madonna está de pie con un niño, de profunda e intensa mirada, sentado en su brazo; desde un lado, San Sixto (también podría ser el Papa Sixto), mira hacia arriba en dirección a ella; Santa Bárbara, en el lado opuesto, mira hacia abajo, donde hay dos maravillosos angelitos justo en la base del cuadro. La belleza de la pintura ejerce una fascinación imposible de resistir; no obstante tengo que hacer una importante crítica a esta Madonna. La de Holbein no es ni niña ni mujer, su sublimidad y santa humildad excluye cualquier intento de llevar más allá la distinción. Pero la de Rafael es una niña, nadie dudaría en decir que tiene dieciséis años. Mira el mundo con tanta inocencia y vitalidad que la idea choca por sí misma con mi antojo de que era una encantadora y llamativa doncella de nuestro mundo antes que del cielo. Aquí en Viena, esta opinión fue rechazada como herética, vistieron sus ojos con un rasgo de grandeza para devolverle el rango de Madonna, pero esto se me escapó, dado el poco tiempo que tuve.

Pero el único cuadro que realmente me dominó el ánimo por completo fue el Tributo del Dinero de Tiziano, aunque ya lo había visto antes sin detener mi atención en él. La cabeza de Cristo, querida, es la única plausible que nos permite imaginar a esta persona. Incluso tuve la impresión de que ahora tenía que creer que este ser fue realmente tan importante porque su representación era tan perfecta. No obstante no hay nada divino en ella. Una noble cara humana que, sin ser bella, está llena de seriedad, sinceridad, profundidad, suave indiferencia y, sin embargo, profunda y arraigada pasión –De no estar todo eso en el cuadro, la fisonomía no existiría. Me hubiese gustado llevarme el cuadro, pero había demasiada gente alrededor. Mujeres inglesas copiándolo, mujeres inglesas sentadas, hablando en voz baja, mujeres inglesas que lo miraban. De modo que me marché con el corazón exaltado.⁶⁰³

1885 (19 de octubre): Carta a Martha Bernays:

Apenas me alcanzó el tiempo para echar una fugaz mirada a los salones asirios y egipcios, que debo volver a visitar algunas veces más. Se exponen allí las estatuas de los reyes asirios, tan altas como árboles, que llevan en brazos leones

⁶⁰³ Cit. en AA.VV.: *Sigmund Freud. Su vida en imágenes y textos*. Barcelona, Paidós, 1998, p. 100.

*cual si fueran perros falderos; seres alados, mitad hombre mitad bestia, de hermosas cabelleras rizadas; escrituras cuneiformes tan claras que parecen haber sido grabadas ayer, bajorrelieves egipcios decorados con colores encendidos, reyes colosales, auténticas esfinges, un mundo onírico.*⁶⁰⁴

1885 (19 de noviembre): Carta a Martha Bernays tras su primera visita a Notre-Dame de París:

*Mi primera impresión al entrar [a Notre-Dame] fue una sensación jamás experimentada hasta entonces: “Esta es una iglesia” (...) Nunca vi nada tan conmovedor por lo austero y sombrío, desprovisto de toda ornamentación y tan angosto. Estas características deben ser la causa de mi impresión. Es aquí donde debo leer la novela de Víctor Hugo. Este es el lugar adecuado para entenderla.*⁶⁰⁵

1885 (24 de noviembre): Carta escribiendo sobre las clases de Charcot y su admiración por él:

*Charcot, uno de los médicos más grandes, hombre genial y sereno, simplemente ha demolido mis puntos de vista y mis intenciones. A veces salgo de algunas de sus clases como si saliera de Notre-Dame, con una concepción totalmente nueva de lo perfecto.*⁶⁰⁶

1885 (19 de octubre): Carta sobre la visita al Departamento de Antigüedades Griegas y Romanas del Louvre:

Hay aquí algunas cosas espléndidas, los dioses antiguos están representados sin fin. También vi la famosa Venus de Milo⁶⁰⁷ sin brazos, y le rendí el acostumbrado homenaje. Recuerdo lo que el viejo Mendelsohn (El padre de La Familia Mendelssohn) escribe acerca de ella desde París, juzgándola una nueva pieza sin interés especial. Creo que la belleza de esta estatua no se descubrió hasta más tarde y hay mucho de convencionalismo en esto. Para mí estas cosas son de mayor alcance histórico que estético. Me sentí más atraído por los numerosos

⁶⁰⁴ Cit. en AA.VV.: *Sigmund Freud. su vida en imágenes y textos*. Barcelona, Paidós, 1998, p. 121.

⁶⁰⁵ *Ibid*, p. 120.

⁶⁰⁶ *Ibid*, p. 114.

⁶⁰⁷ Debemos recordar que Freud citará a la Venus de Milo en sus conferencias de introducción al psicoanálisis (1915-17) al hablar sobre los actos fallidos.

bustos de emperadores, algunos de los cuales están caracterizados excelentemente. Muchos de los emperadores están repetidos y no se parecen entre sí en absoluto. Parece existir una gran producción de objetos en masa y de forma rutinaria. Sólo tuve tiempo para una rápida visita a las salas egipcia y asiria, a las que deberé volver varias veces.

*Había reyes asirios, altos como árboles que sujetaban leones en sus brazos como si fuesen perros falderos, hombres-toro alados, con considerables tocados, inscripciones cuneiformes tan nítidas como si hubieran sido hechas el día anterior. En la sala de Egipto vi relieves pintados con colores brillantes, colosos brillantes y esfinges: un mundo como de sueños.*⁶⁰⁸

1886 (20 de enero): Carta a Martha Bernays desde París en la que le describe el estudio de Charcot:

*En la parte posterior, una chimenea, una mesa y vitrinas con antigüedades de procedencia india y china; las paredes están cubiertas por tapices y cuadros y, las que se pueden apreciar libremente, pintadas en terracota. Lo que me fue dado ver el domingo de las restantes habitaciones contenían el mismo derroche de cuadros, tapices, alfombras y curiosidades; en una palabra: un museo.*⁶⁰⁹

1886 (10 de marzo): Carta desde Berlín donde explica su decisión de interrumpir su trabajo y pasarse una mañana en el museo:

Hoy por la mañana he logrado reunir el ánimo suficiente como para ir al Museo Real, donde lancé breves miradas a los fragmentos de antigüedades, lamentando vivazmente no entender nada de eso, y con una especie de recuerdo nostálgico al Louvre, que es mucho más imponente y trascendental. Lo más interesante son, naturalmente, las excavaciones de Pérgamo⁶¹⁰, un cúmulo de

⁶⁰⁸ Cit. en AA.VV.: *Sigmund Freud. su vida en imágenes y textos*. Barcelona, Paidós, 1998, p. 121.

⁶⁰⁹ CAPARRÓS, N.: *Edición crítica de la correspondencia de Freud establecida por orden cronológico. Tomo I: 1871-1886. La prehistoria del psicoanálisis*. Madrid, Quipú ediciones, 1995, p. 413.

⁶¹⁰ Se trata de los relieves del Altar de Pérgamo, descubiertos por el ingeniero alemán Carl Humann en 1871. Este primer descubrimiento constó únicamente de tres relieves que pasaron desapercibidos en el Altes Museum (Museo Antiguo). Posteriormente, el arqueólogo alemán Alexander Conze los estudia, atisba su importancia y se comienzan unas excavaciones más importantes que se desarrollarán de 1878 a 1883. El Museo de Pérgamo se inauguró en 1930.

*fragmentos que representan la lucha de los dioses contra los gigantes en escenas de intenso movimiento. No se puede, como suele decir mi colega el Dr. Türkheim, ser siempre médico.*⁶¹¹

III “Estudio comparativo de las parálisis motrices orgánicas e histéricas” (Queques considérations pour une étude comparative des paralysies motrices organiques et hysteriques), 1888-93 [1893].⁶¹²

*Comenzaremos por algunos ejemplos tomados de la vida social (...) Las antiguas tribus salvajes, que con el cadáver de su jefe quemaban su caballo, sus armas e incluso sus mujeres, obedecían a esta idea de que nadie debía tocarlos después de él. El motivo de todos estos actos es bien transparente. El valor afectivo que atribuimos a la primera asociación de un objeto nos impide hacerlo entrar en una nueva asociación con otros, y de este modo hace inaccesible a la asociación a idea de tal objeto.*⁶¹³

1892 (21 de diciembre): Carta de Freud:

*Apenas me atrevo a creer plenamente en ella todavía. Es como si Schliemann hubiera vuelto a “desenterrar” la Troya que se creía fabulosa.*⁶¹⁴

V “Charcot”, 1893.⁶¹⁵

No era Charcot un pensador, sino una naturaleza de dotes artísticas (...)

A los discípulos que pasaban con él la visita a través de las salas de la Salpêtrière, museo de hechos clínicos cuyos nombres y peculiaridades habían sido hallados por él en su mayor parte, les recordaba a Cuvier, el gran conocedor y descriptor del mundo zoológico, al cual nos muestra su estatua del Jardin des Plantes rodeado de multitud de figuras animales (...)

⁶¹¹ Caparrós, *op. cit.*, p. 434.

⁶¹² Publicado en francés en *Anch. Neurol.*, 26 (77), pp. 29-43.

⁶¹³ FREUD, S.: “Estudio comparativo de las parálisis motrices orgánicas e histéricas”, *Obras Completas*, tomo I, *op. cit.*, p. 20.

⁶¹⁴ FREUD, S.: *Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904)*. Buenos Aires, Amorrortu, 2008, p. 429.

⁶¹⁵ Nota necrológica sobre Charcot escrita por Freud el mismo mes –agosto– del fallecimiento del gran maestro de la Neurología francesa. Publicada en *Wien. Med. Wschr.*, 43 (37), 1513-20. Freud acudió a París en 1885 para estudiar Neurología atraído por la fama de Charcot, lo que le permitió trabajar con él en la Salpêtrière y traducir sus lecciones al alemán.

(...) cada una de sus conferencias [de Charcot] constituía una pequeña obra de arte, de tan acabada forma y exposición tan penetrante, que era imposible olvidarlas.

El aula en que desarrollaba sus conferencias se hallaba ornamentada con un cuadro que representaba al “ciudadano” Pinel [1745-1826] en el momento de quitar las ligaduras a los infelices dementes de la Salpêtrière. Este establecimiento, que tantos horrores presencié durante la Revolución, fue también el lugar donde se llevó a cabo la humanitaria rectificación médica en el cuadro representada (...) El trabajo de Charcot devolvió primeramente a este tema [la histeria] su dignidad y dio fin a las irónicas sonrisas con las que se acogían las lamentaciones de las pacientes. Puesto que Charcot, con su gran autoridad, se había pronunciado a favor de la autenticidad y la objetividad de los fenómenos histéricos, no podía tratarse, como se creía antes, de una simulación. Así, pues, repitió Charcot, en pequeño, el acto liberador de Pinel, perpetuado en el cuadro que exornaba el aula de la Salpêtrière.⁶¹⁶

VI Estudios sobre la histeria (“Studien über hystérie”), 1895.

Si el histérico quiere olvidar intencionadamente una vivencia o si trata de repudiar, inhibir y suprimir violentamente una intención, una representación, estos actos psíquicos ingresan consiguientemente en el estado segundo de consciencia; desde éste producen sus efectos permanentes y el recuerdo de los mismos retornan como ataque histérico. (Histeria de las monjas, de las mujeres abstinentes, de los niños bien educados, de las personas con inclinación al arte, al teatro, etc.⁶¹⁷

Otra vez, sintiéndose bien y muy animada, me hablaba de una visita a las catacumbas romanas, y al hacerme su descripción le fue imposible hallar los nombres correspondientes a dos lugares de las mismas (...) Al día siguiente

⁶¹⁶ FREUD, S.: “Charcot”, *Obras Completas*, tomo I, op. cit., pp. 30-34.

⁶¹⁷ Este fragmento corresponde a un pequeño texto que se incluye dentro de los *Estudios sobre la histeria*. Se titula “Sobre la teoría del acceso histérico” y fue escrito por Freud junto con Joseph Breuer en 1892 y publicado en 1940. FREUD, S.: “Estudios sobre la histeria”, *Obras Completas*, tomo I, op. cit., p. 53.

hablamos de un tema sin relación alguna con las catacumbas, cuando de súbito se interrumpió, exclamando: “¡La cripta y el columbarium, doctor!”⁶¹⁸

La sintomatología histérica puede compararse a una escritura jeroglífica que hubiéramos llegado a comprender después del descubrimiento de algunos documentos bilingües. En este alfabeto, los vómitos significan repugnancia.⁶¹⁹

De este modo, en este mi primer análisis completo de una histeria, llegué ya a un procedimiento que más tarde hube de elevar a la categoría de método, o sea, al del descubrimiento y supresión, por capas sucesivas, del material psíquico patógeno; procedimiento comparable a la técnica empleada para excavar una antigua ciudad sepultada.⁶²⁰

(...) a mi mismo me causa singular impresión el comprobar que mis historiales clínicos carecen, por decirlo así, del severo sello científico, y presentan más bien un aspecto literario. Pero me consuelo pensando que este resultado depende por completo de la naturaleza del objeto y no de mis preferencias personales. El diagnóstico local y las reacciones eléctricas carecen de toda eficacia en la histeria, mientras que una detallada exposición de los procesos psíquicos, tal y como estamos habituados a hallarlas en la literatura, me permite llegar, por medio de contadas fórmulas psicológicas, a cierto conocimiento del origen de una histeria.⁶²¹

[Freud compara la ordenación del material psíquico con la de un archivo] *Parecía estar revisando un archivo, mantenido en el más minucioso orden. También en el análisis de mi paciente Emmy de N., y, en general, en todo análisis de este orden, aparecen tales “inventarios de recuerdos”... el suceso más próximo y reciente del inventario emerge primero como “cubierta” del mismo, y el final queda formado por aquella impresión con la cual comenzó realmente la serie.*

⁶¹⁸ *Ibid*, p. 85. Este fragmento corresponde al caso clínico de la Señora Emmy de N. recogido en los *Estudios sobre la histeria*.

⁶¹⁹ *Ibid*, p. 103. Este fragmento corresponde al caso clínico de Catalina, incluido en los *Estudios sobre la histeria*.

⁶²⁰ *Ibid*, p. 110. Este fragmento corresponde al caso clínico de la Señorita Isabel de R. recogido en los *Estudios sobre la histeria*.

⁶²¹ *Ibid*, p. 124.

*A esta agrupación de recuerdos de la misma naturaleza en una multiplicidad linealmente estratificada, análoga a la constituida por un paquete de legajos, le he dado el nombre de formación de un tema... Los estratos periféricos contienen de los diversos temas aquellos recuerdos (o inventarios de recuerdos) que el sujeto evoca con facilidad (...) abandonamos y recogemos los hilos lógicos, los perseguimos hasta los puntos de convergencia, volvemos constantemente atrás y entramos, persiguiendo los “inventarios de recuerdos”, en caminos laterales, que afluyen luego a los directos.*⁶²²

VIII Obsesiones y fobias (“Obsessions et Phobies”), 1894 [1895].⁶²³

Observación número 11. Misofobia. – Una mujer, que se lavaba las manos cien veces al día, y por no tocarlos con ellas abría los pestillos de las puertas empujándolos con el codo.

*Rectificación. – Era el caso de Lady Macbeth. Las abluciones tenían un carácter simbólico y se hallaban destinadas a sustituir por la pureza física la pureza moral, que la sujeto lamentaba haber perdido. Se atormentaba con el remordimiento de una infidelidad conyugal, cuyo recuerdo había decidido ahogar.*⁶²⁴

XIII “Nuevas observaciones sobre las neuropsicosis de defensa” (Weitere bemerkungen über abwehr neuropsy-chosen), 1896.⁶²⁵

*C) Análisis de un caso de paranoia crónica... La primera vez que oyó voces [la paciente] fue en las siguientes circunstancias: había leído con gran interés la bella narración de O. [Otto] Ludwig titulada Die Heiterethei, lectura que le había sugerido infinidad de pensamientos...*⁶²⁶

⁶²² *Ibid*, pp. 158-162. Este fragmento corresponde al capítulo “Psicoterapia de la histeria” (1895), incluido en los Estudios *sobre la histeria*.

⁶²³ Publicado el original en francés en *Rev. Neurol.*, 3 (2), pp. 33-38.

⁶²⁴ FREUD, S.: “Obsesiones y fobias”, *Obras Completas*, tomo I, *op. cit.*, p. 181.

⁶²⁵ Publicado en alemán en *Neurol. Zbl.*, 15 (10), pp. 434-448.

⁶²⁶ FREUD, S.: “Nuevas observaciones sobre las neuropsicosis de defensa”, *Obras Completas*, tomo I, *op. cit.*, pp. 296-297.

XIV “La etiología de la histeria” (Zur ätiologie der hysteric), 1896.⁶²⁷

[Comparación entre el estudio de la histeria y la arqueología] *Supongamos que un explorador llega a una comarca poco conocida, en la que despiertan su interés unas ruinas consistentes en restos de muros y fragmentos de columnas y de lápidas con inscripciones borrosas e ilegibles. Puede contentarse con examinar la parte visible, interrogar a los habitantes, quizá semisalvajes, de las cercanías sobre las tradiciones referentes a la historia y la significación de aquellos restos monumentales, tomar nota de sus respuestas... y proseguir su viaje. Pero también puede hacer otra cosa: puede haber traído consigo útiles de trabajo, decidir a los indígenas a auxiliarle en su labor investigadora, atacar con ellos el campo en ruinas, practicar excavaciones y descubrir, partiendo de los restos visibles, la parte sepultada. Si el éxito corona sus esfuerzos, los descubrimientos se explicarán por sí mismos; los restos de muros se demostrarán pertenecientes al recinto de un palacio; por los fragmentos de columnas podrá reconstruirse un templo y las numerosas inscripciones halladas, bilingües en el caso más afortunado, descubrirán un alfabeto y un idioma, proporcionando su traducción insospechados datos sobre los sucesos pretéritos, en conmemoración de los cuales fueron erigidos tales monumentos. Saxa loquuntur.*⁶²⁸

*(...) la conexión no es, en modo alguno simple, y el descubrimiento de las escenas en una sucesión cronológica inversa (circunstancia que justifica nuestra comparación con la excavación de un campo de ruinas) no coadyuva ciertamente a la rápida impresión del proceso.*⁶²⁹

1897 (18 de Agosto): Carta a Wilhelm Fliess:

En cuanto a mí, espero profundizar un poco más esta vez en el arte de Italia. Presiento tu punto de vista que no busca lo interesante histórico-cultural sino lo bello absoluto en la coincidencia de idea y plasmación de forma y en las sensaciones elementalmente gratas espaciales y cromáticas. En Nuremberg ello

⁶²⁷ Publicado en alemán. Conferencia probablemente ofrecida en el *Verein für Psychiatrie und Neurologie*.

⁶²⁸ FREUD, S.: “La etiología de la histeria”, *Obras Completas*, tomo I, *op. cit.*, pp. 299-300.

⁶²⁹ *Ibid*, p. 303.

*todavía me resultaba ajeno. ¿Te he comunicado ya por ventura que Nápoles queda atrás y el viaje se encamina hacia S. Gimignano – Siena – Perugia – Asís – Ancona, en suma, hacia Toscana y Umbría?*⁶³⁰

1897 (3 de diciembre): Carta a Wilhelm Fliess:

*Por lo demás, mi nostalgia por Roma es profundamente neurótica. Se relaciona con mi admiración de colegial por el héroe semita Aníbal.*⁶³¹

1898 (22 de septiembre): Carta de Freud a Fliess sobre el tema del olvido y Luca Signorelli:

(...) Un segundo ejemplo de olvido de nombre se ha resuelto de manera todavía más fácil. Al nombre del gran pintor que hizo el Juicio Final en Orvieto, lo más grandioso que he visto hasta hoy, no lo podía encontrar y surgían Botticelli y Boltraffio, con certeza de lo incorrecto.

Por fin averigüé el apellido: Signorelli, y enseguida supe por mi mismo el nombre de pila: Luca, como prueba de que era solo un reprimir, no un genuino olvidar....

(...) Está claro porque saltó al primer plano Botticelli, lo reprimido fue solo Signor, la doble Bo en los dos nombres sustitutivos encuentra su esclarecimiento en el recuerdo eficaz para la represión, cuyo contenido tuvo por teatro Bosnia...

*(...) En la conversación, a saber lo que fue recordado como represor tras ella, se trató de muerte y sexualidad... ¿Pero a quién podré hacerle creíble esto?*⁶³²

1899 (30 de enero): Carta a Fliess:

Para mi solaz leo la Historia de la Cultura Griega de Burckhardt⁶³³, que me brinda inesperados paralelismos. Mi preferencia por lo prehistórico en todas las formas humanas no ha tenido variación.

⁶³⁰ FREUD, S.: *Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904)*. Buenos Aires, Amorrortu, 2008, pp. 282-283.

⁶³¹ *Ibid*, pp. 309-310.

⁶³² *Ibid*, pp. 357-358.

*Todas las ansias del alma duermen, así como el arte florece sólo en la abundancia, el ansia sólo lo hace en el ocio.*⁶³⁴

1899 (6 de febrero): Carta a Fliess:

*Se lee ciertamente en Shakespeare: Debes a la naturaleza una muerte.*⁶³⁵
Espero encontrar en mi hora a alguien que me trate con más respeto y me diga el momento en que debo estar preparado.

Cuándo Pascuas será posible en Roma, he ahí algo que ya me intriga.

*Estoy profundamente metido en la Historia de la Cultura Griega de Burckhardt.*⁶³⁶

XVI “Los recuerdos encubridores” (Über deckrinnerungen), 1899.⁶³⁷

Ya en otro lugar tuvimos ocasión de exponer un caso muy análogo de sustitución, descubierto en el análisis de una paranoia. Tratábase entonces de una paciente que oía en sus alucinaciones voces que le recitaban pasajes enteros de la Heiterethei, de O. Ludwig, elegidos precisamente entre los más diferentes y menos susceptibles de una relación con sus propias circunstancias. El análisis demostró haber sido otros distintos pasajes de la misma obra los que habían despertado en la paciente sentimientos muy penosos.

La afirmación de que una intensidad psíquica puede desplazarse desde una representación, la cual queda despojada de ella, a otra distinta, que toma entonces a su cargo el papel psicológico que venía desempeñando la primera, nos resulta tan extraña como ciertos rasgos de la mitología griega; por ejemplo,

⁶³³ Los dos primeros tomos de la *Historia de la cultura griega* de Burckhardt aparecieron en 1898.

⁶³⁴ FREUD, S.: *Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904)*... *op. cit.*, p. 374.

⁶³⁵ Nota de la edición Amorrortu 2008: *Heinrich IV*, 1. Parte V, 1. En realidad, la cita reza: “Debes a Dios una muerte”. Con la misma modificación que en esta carta se la cita en *La Interpretación de los Sueños*.

⁶³⁶ FREUD, S.: *Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904)*... *op. cit.*, pp. 375-376.

⁶³⁷ Publicado en alemán en *Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie*, 6 (3), pp. 215-230; traducido al inglés como “Screen Memories”.

*cuando los dioses conceden a un hombre el don de la belleza, transfigurándole y como revistiéndole con una nueva envoltura corporal.*⁶³⁸

[Relatando un caso clínico cita a Virgilio] *Parece ser asimismo que el recuerdo de cosas muy pretéritas es propulsado por un motivo de placer. Forsan et haec olim meminisse juvabit* [“Algún día, tal vez, llegará a ser un placer recordar estas cosas”]⁶³⁹

XI “La interpretación de los sueños” (Die Traumdeutung), 1898-99 [1900].

En el capítulo II: El método de la interpretación onírica.

*En el libro de Artemidoro de Dalcis, sobre la interpretación de los sueños, hallamos una curiosa variante de este método descifrador que corrige en cierto modo su carácter de mera traducción mecánica.*⁶⁴⁰

En el capítulo V: Material y fuentes de los sueños.

[Relato de un sueño] *Tres hermanas me enseñan pequeños objetos de arte, como si me hallara en una tienda de antigüedades (...) Mientras pronuncio estas palabras veo claramente el perfil de una mascarilla que reproduce los acusados rasgos de Savonarola.*⁶⁴¹

f) Sueño de la muerte de personas queridas:

*Aludimos con esto a la leyenda del rey Edipo y al drama de Sófocles en ella basado (...) Si el destino de Edipo nos conmueve es porque habría podido ser el nuestro y porque el oráculo ha suspendido igual maldición sobre nuestras cabezas antes que nacióramos (...) Sobre base idéntica a la de Edipo Rey se halla construida otra de las grandes creaciones trágicas: el Hamlet shakesperiano.*⁶⁴²

⁶³⁸ FREUD, S.: “Los recuerdos encubridores”, *Obras Completas*, tomo I, *op. cit.*, p. 333.

⁶³⁹ *Ibid*, p. 338.

⁶⁴⁰ FREUD, S.: “La interpretación de los sueños”, *Obras Completas*, tomo I, *op. cit.*, p. 407.

⁶⁴¹ *Ibid*, p. 449.

⁶⁴² *Ibid*, pp. 506-508.

1900 (20 de mayo): Carta a Fliess:

Ahora llega el tiempo desolado que me atemoriza, o sea, en el que me atemorizo de mí. La cuarta paciente se despidió ayer en cordialísimas paces, en el mejor estado, con la ‘selección de Böcklin’⁶⁴³ como obsequio de despedida (...) Ni siquiera empecé el folletito para Löwenfeld. Ni siquiera las distracciones resisto, fluctúo entre ajedrez, historia del arte y prehistoria, pero no puedo continuar nada durante mucho tiempo. Unas semanas querría –sumergirme en alguna parte donde no existiera nada en absoluto de ciencia. Esto es salvo el congreso contigo. ¡Ah, si tuviera dinero o un compañero de viaje para Italia!⁶⁴⁴

XX “Psicopatología de la vida cotidiana” (Zur psychopathologie des alltagsleben), 1900-1901 [1901].⁶⁴⁵

I.- Olvido de nombres propios.

En el ejemplo que en 1898 escogí para someterlo al análisis, el nombre que inútilmente me había esforzado en recordar era el del artista que en la catedral de Orvieto pintó los grandiosos frescos de “Las cuatro últimas cosas”.⁶⁴⁶ En vez del nombre que buscaba –Signorelli- acudieron a mi memoria los de otros dos pintores –Boticelli y Boltraffio-, que rechacé enseguida como erróneos. Cuando el verdadero nombre me fue comunicado por un testigo de mi olvido, lo reconocí en el acto y sin vacilación alguna. La investigación de por qué influencias y qué caminos

⁶⁴³ Otros autores lo traducen como “con ‘La isla de los muertos de Böcklin’ como regalo de despedida”.

⁶⁴⁴ FREUD, S.: *Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904)*... op. cit., pp.454-455. El obsequio de despedida al que se refiere en la carta era presumiblemente de A. Böcklin, *Eine Auswahl der hervorragendsten Werke des Künstlers in Photogravüren* (1892-1901). Sin duda se trata aquí de la última serie de la obra, que acababa de aparecer. El precio de esta carpeta llegaba en Alemania a 100 marcos (encuadernados en tela) o a 200 (encuadernada en cuero), o sea más o menos de 120 a 240 coronas.

⁶⁴⁵ Publicado en alemán el original en *Monatsschr. Psychiat. Neurol.*, 10 (1), pp. 1-32 y (2), pp. 95-143, 1901. El primer capítulo donde se trata el tema de Luca Signorelli, “El mecanismo psíquico del olvido”, fue publicado primero en 1898 e incluido posteriormente como capítulo en *PVC*. Al trabajo total se le dio forma de libro en 1904. Posteriormente Freud revisó el texto e incluyó adendas y notas.

⁶⁴⁶ Se refiere a la Muerte, el Enjuiciamiento, el Cielo y el Infierno. Nota de la edición de las *Obras Completas* de Amorrortu, vol. VI, 2006, p. 10.

asociativos se había desplazado en tal forma la reproducción –desde Signorelli hasta Boticelli y Boltraffio- me dio los resultados siguientes...⁶⁴⁷

VI.- Equivocaciones en la lectura y en la escritura.

Veamos cómo pude cometer un día el error de leer en un periódico: “En tonel (Im Fass), por Europa”, en vez de “A pie (Zu Fuss) por Europa”. La solución de este error me llevó mucho tiempo y estuvo llena de dificultades. Las primeras asociaciones que se presentaron fueron que En tonel... tenía que referirse al tonel de Diógenes, y luego, que en una Historia del arte había leído hacía poco tiempo algo sobre el arte en la época de Alejandro. De aquí no había más que un paso hasta el recuerdo de la conocida frase de este rey: “Si no fuera Alejandro, quisiera ser Diógenes”. Recordé asimismo, muy vagamente, algo relativo a cierto Hermann Zeitung que había hecho un viaje encerrado en un cajón. Aquí cesaron de presentarse nuevas asociaciones, y no fue tampoco posible hallar la página de la Historia del arte en la que había leído la observación a que antes me he referido...⁶⁴⁸

[Tras resolver el olvido] *En el acto me fue posible hallar sin dificultad ninguna en la Historia del arte el párrafo sobre el arte helénico en tiempo de Alejandro, viendo con asombro que en mis pasadas investigaciones había leído varias veces la página de referencia y todas ellas había saltado, como poseído por una alucinación negativa, la tan buscada frase. Por otra parte, ésta no contenía nada que hubiese podido iluminarme ni tampoco nada que por desagradable hubiera tenido que ser olvidado. A mi juicio, el síntoma de no encontrar en el libro la frase buscada no apareció más que para inducirme a error, haciéndome buscar la continuación de la asociación de ideas precisamente allí donde se hallaba colocado un obstáculo en el camino de mi investigación; esto es, en cualquier idea sobre Alejandro Magno, con lo cual había de quedar desviado mi pensamiento de mi hermano del mismo*

⁶⁴⁷ FREUD, S.: “Psicopatología de la vida cotidiana”, *Obras Completas*, tomo I, *op. cit.*, p. 756. Freud retomará este tema en las Conferencias de Introducción al Psicoanálisis (1915-16).

⁶⁴⁸ *Ibid*, p. 823.

nombre. Esto se produjo, en efecto, pues yo dirigí toda mi actividad a encontrar en la Historia del arte la perdida página.⁶⁴⁹

VIII.- Torpezas o actos de término erróneo.

*Nada más lejano a las personas inadecuadas que la apreciación del arte y de las obras de arte. Una sorda hostilidad contra estos productos domina a nuestros criados, sobre todo cuando tales objetos, cuyo valor no aprecian, constituyen un motivo de trabajo para ellos.*⁶⁵⁰

X.- Errores.

*He aquí otro error vergonzoso, pero muy instructivo y que puede considerarse como un ejemplo de ignorancia temporal. Un paciente me recordó un día mi promesa de darle dos libros que yo poseía sobre Venecia, ciudad que iba a visitar en un viaje que pensaba hacer durante las vacaciones de Pascua (...) Encontré uno [libro] titulado Venecia, ciudad de arte, y luego, queriendo buscar otra obra histórica, cogí un libro titulado Los Médicis y salí con ambos de la biblioteca para regresar a ella inmediatamente, avergonzado de mi error al haber creído por un momento que los Médicis tenían algo que ver con Venecia, a pesar de saber perfectamente lo contrario.*⁶⁵¹

XXI “Análisis fragmentario de una histeria (Caso Dora)” (Bruchstück einer hysterie-analyse), 1901 [1905].⁶⁵²

[Introduciendo el caso Dora cita a Goethe] *Ya que:*

*Nicht Kunst und Wissenschaft allein, Geduld will bei dem Werke sein (La ciencia y el arte a solas no sirven, en el trabajo debe mostrarse la paciencia, del Fausto de Goethe).*⁶⁵³

⁶⁴⁹ *Ibid*, p. 824.

⁶⁵⁰ *Ibid*, p. 864.

⁶⁵¹ *Ibid*, p. 894.

⁶⁵² Publicado en alemán en *M Schr. Psychiat. Neurol.*, 18 (4 y 5), oct. y nov., pp. 285-310, y 408-467.

⁶⁵³ FREUD, S.: “Análisis fragmentario de una histeria (Caso Dora)”, *Obras Completas*, tomo I, *op. cit.*, p. 939.

1901 (4 de julio): Carta a Wilhelm Fliess:

¿Sabes que los ingleses desenterraron en Creta (Knossos) un antiguo palacio y dicen que podría ser el auténtico laberinto de Minos?⁶⁵⁴ Zeus parece haber sido originalmente un toro. El dios de nuestros propios padres, antes de la sublimación instigada por los persas, habría sido adorado como toro. Todo esto da mucho para pensar, pero todavía no para escribir al respecto.⁶⁵⁵

1901 (19 de septiembre): Carta a Wilhelm Fliess durante su primera visita a Roma:

Debería escribirte sobre Roma, pero me resulta difícil. También para mí fue una experiencia fascinante y, como sabes, la realización de un anhelo largamente acariciado. (...) uno de los momentos culminantes de la vida (...) (hubiera podido adorar las humildes y mutiladas ruinas del templo de Minerva, vecino al Foro de Nerva).⁶⁵⁶

XXIII “Sobre psicoterapia” (Über psuchotherapie), 1904 [1905].⁶⁵⁷

[Hablando de la dificultad de conocer lo psíquico] *El instrumento anímico no es nada fácil de tañer. En estos casos, recuerdo siempre las palabras de un neurótico famoso en todo el mundo, pero que nunca fue tratado por ningún médico, pues sólo vivió en la imaginación de un poeta. Me refiero al príncipe Hamlet, de Dinamarca. El rey ha enviado junto a él a dos cortesanos para sondearle y arrancarle el secreto de su melancolía. Hamlet los rechaza. En este punto, traen a escena unas flautas. Hamlet toma una y se la tiende a uno de los inoportunos, invitándole a tañerla. El cortesano se excusa, alegando su completa ignorancia de aquel arte, y Hamlet exclama: “Pues mira tú en qué opinión más baja me tienes. Tú me quieres tocar, presumes conocer mis registros, pretendes extraer lo más íntimo de mis secretos, quieres hacer que suene desde el más grave al más agudo de mis tonos; y ve aquí este pequeño órgano, capaz de excelentes*

⁶⁵⁴ Freud se refiere a los primeros informes sobre las excavaciones dirigidas por Sir Arthur Evans.

⁶⁵⁵ FREUD, S.: *Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904)*... op. cit., p. 490.

⁶⁵⁶ *Ibid*, pp. 493-494.

⁶⁵⁷ Conferencia pronunciada en el Colegio de Médicos de Viena en 1904. Viena, Med. Presse, Enero, 1, pp. 9-16, 1905.

voces y de armonía, que tú no puedes hacer sonar. ¿O juzgas que se me tañe a mí con más facilidad que una flauta? No; dame el nombre del instrumento que quieras; por más que lo manejes y te fatigues, jamás conseguirás hacerle producir el menor sonido” (Acto III, escena 2ª).⁶⁵⁸

XXV “El chiste y su relación con el inconsciente” (Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten), 1905.⁶⁵⁹

*Es una anécdota americana: Dos hombres de negocios nada escrupulosos han logrado, merced a osadas especulaciones, reunir una considerable fortuna y se esfuerzan ahora en conseguir su admisión en la buena sociedad. Uno de los medios que para ello ponen en práctica es encargar sus retratos al pintor más distinguido y caro de la ciudad, artista cuyas obras son siempre esperadas con gran interés por todo el pequeño mundo aristocrático...*⁶⁶⁰

*Así en la respuesta que Serenísimo recibe a su impertinente pregunta y en la frase del crítico de arte al que los enriquecidos especuladores muestran sus retratos.*⁶⁶¹

XXVI “Tres ensayos para una teoría sexual” (Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie), 1905.⁶⁶²

La ocultación del cuerpo, exigida por la civilización, mantiene despierta la curiosidad sexual, que tiende a contemplar el objeto por descubrimiento de las partes ocultas, pero que puede derivarse hacia el arte (sublimación⁶⁶³) cuando es posible arrancar su interés de los genitales y dirigirlo a la forma física y total. Una

⁶⁵⁸ FREUD, S.: “Sobre psicoterapia”, *Obras Completas*, tomo I, *op. cit.*, p. 1010.

⁶⁵⁹ Publicado en alemán el original en Leipzig-Viena, Deuticke, 1905.

⁶⁶⁰ FREUD, S.: “El chiste y su relación con el inconsciente”, *Obras Completas*, tomo I, *op. cit.*, p. 1069.

⁶⁶¹ *Ibid*, p. 1094.

⁶⁶² Editado por primera vez por la casa Franck Deuticke (Leipzig-Viena) en 1905. La misma editorial sacó seis nuevas ediciones los años 1910, 1915, 1920, 1922 y 1925, respectivamente. En la sexta el texto fue revisado conteniendo su redacción definitiva. En 1924 se incluyó en el tomo V de las *Gesammelte Schriften*. La primera traducción española de Luis López Ballesteros de 1922 tuvo como base la cuarta edición alemana. La actual, de 1972, cuidadosamente revisada, contiene todas las modificaciones y nuevas notas introducidas por Freud en las ediciones alemanas posteriores, además de varias observaciones al pie de página recopiladas por el editor.

⁶⁶³ Según Strachey ésta sería la primera publicación en que Freud usa el término “Sublimación”.

*detención en este fin sexual intermediario de la contemplación sexualmente acentuada es, en cierto grado, patrimonio de todos los normales y hasta es lo que les da la posibilidad de dirigir cierta cantidad de su libido hacia fines artísticos más elevados.*⁶⁶⁴

1907 (21 de septiembre) Carta a su familia:

*(...) una estatua de Víctor Hugo (...) molestaba tanto al buen emperador Guillermo que movido por la envidia encargó a Eberlein una estatua de Goethe [Monumento a Goethe en los jardines de Villa Borghese en Roma], que se puso en el mismo jardín. Es una obra acertada, pero nada descollante. Goethe presenta un aspecto demasiado juvenil, cuando en realidad tenía más de cuarenta años al regresar de su viaje a Roma. Se levanta sobre una columna, mejor dicho un capitel, y el pedestal está rodeado por tres grupos: Mignon con el arpista, quizás la mejor figura; Mignon presenta un rostro inexpresivo; Fausto leyendo un libro mientras Mefistófeles mira por encima de su hombro. Fausto está bien logrado, pero el diablo resulta bastante grotesco con su cara de judío, cresta de gallo y cuernos. Y el tercer grupo, que no he logrado descifrar, quizá represente a Ifigenia y Orestes, pero si es así cuesta reconocerlos.*⁶⁶⁵

1907 (24 de septiembre) Carta a su familia:

*Es una lástima no poder vivir aquí [en Roma] siempre. Estas breves visitas no nos dejan sino un anhelo insatisfecho y una sensación general de insuficiencia.*⁶⁶⁶

⁶⁶⁴ FREUD, S.: “Tres en sayos para una teoría sexual”, *Obras Completas*, tomo II, *op. cit.*, pp. 1184-1185. A continuación incluimos una interesante nota agregada por Freud en la edición de 1915: “Me parece indudable que el concepto de “lo bello” arraiga en la excitación sexual y significa originariamente lo que excita sexualmente (“los encantos”). Con ello está relacionado el hecho de que no podemos encontrar nunca “bellos” los genitales, cuya contemplación hace surgir la máxima excitación sexual [la palabra alemana *Reiz* tiene la doble significación de “encanto” y “estimulo”].”

⁶⁶⁵ Cit. en AA.VV.: *Sigmund Freud. Su vida en imágenes y textos*. Barcelona, Paidós, 1998, p. 185.

⁶⁶⁶ *Ibid*, p. 184.

1907 (24 de septiembre) Carta a Martha Freud:

*Imagínate mi alborozo cuando después de tanta soledad descubrí hoy en el Vaticano un rostro querido y familiar. Sin embargo, el reconocimiento fue unilateral, pues fue la Gradiva a quien vi...*⁶⁶⁷

1907 (21 de octubre) Carta a su familia describiendo Villa Borghese:

*El museo posee lo que probablemente sea el más bello Tiziano, se llama Sagrado y Profano Amor... seguramente conoceréis este cuadro. El título no tiene sentido; cualquier otra cosa que la pintura quiera significar es desconocida; pero es suficiente que sea tan bella...*⁶⁶⁸

XXIX “La moral sexual “cultural” y la nerviosidad moderna” (Die ‘Kulturelle’ Sexualmoral und die moderne Nervosität), 1908.

*...e incluso las artes plásticas se orientan con preferencia hacia lo feo, repugnante o excitante, sin espantarse de presentar a nuestros ojos, con un repugnante realismo, lo más horrible que la realidad puede ofrecernos.*⁶⁶⁹

XLVI “Psicoanálisis. Cinco conferencias pronunciadas en la Clark University (Estados Unidos)” (Über Psychoanalyse), 1909 [1910].⁶⁷⁰

[Sobre el chiste y su relación con el inconsciente] *La anécdota es la que sigue*⁶⁷¹: *dos negociantes poco escrupulosos, que habían conseguido reunir una gran fortuna merced a una serie de osadas empresas, se esforzaban en hacerse admitir en la buena sociedad, y para conseguirlo les pareció un buen medio encargar sus retratos al pintor más distinguido y caro de la ciudad, cada obra del cual se consideraba como un acontecimiento en el mundo elegante. En una gran “soirée” expusieron después los cuadros y condujeron al salón en el que se*

⁶⁶⁷ *Ibid*, p. 185.

⁶⁶⁸ Cit. en CONDE, T. del: “Freud y la estética. Una aproximación”, *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, 1979, vol. XIII, nº 49, p. 105.

⁶⁶⁹ FREUD, S.: “La moral sexual ‘cultural’ y la nerviosidad moderna”, *Obras Completas*, tomo II, *op. cit.*, p. 1250.

⁶⁷⁰ Publicadas en alemán: Deuticke, Leipzig-Viena, 1910.

⁶⁷¹ Freud vuelve a citar esta anécdota en su ensayo *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905).

hallaban colgados, uno junto a otro, al crítico de arte más influyente y conocido, con objeto de hacerle pronunciar un juicio admirativo. El crítico contempló largo rato los retratos, movió después la cabeza como si echase algo de menos, e indicando con la mirada el espacio libre comprendido entre las dos obras de arte, se limitó a preguntar: "And where is the Saviour?" ["Y el Redentor, ¿dónde está?"]. Veo que os ha hecho reír este excelente chiste, en cuya inteligencia penetraremos ahora...⁶⁷²

XLII "Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia ("Demetia paranoides") autobiográficamente descrito (Caso "Schreber")" (Psychoanalytische bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen fall von paranoia - Dementia paranoides-), 1910 [1911].⁶⁷³

[Certificado del doctor Weber sobre el estado de Schreber en 1899] *En la actualidad, el doctor Schreber (...) no muestra signo alguno de demencia ni inhibición psíquica (...) se interesa por la política, la ciencia, el arte, etcétera, y se ocupa continuamente de tales materias...*

[Informe de 1900]... *el doctor Schreber revela, tanto en cuestiones políticas como en las referentes a la administración de justicia, al arte y a la literatura, un intenso interés, profundos conocimientos, buena memoria...⁶⁷⁴*

LV "Formulaciones sobre los dos principios del funcionamiento mental" (Formulierungen über die zwei prinzipien des Psychischen Geschehens), 1910-1911 [1911].⁶⁷⁵

El arte consigue conciliar ambos principios (placer y realidad) por su camino peculiar. El artista es, originariamente, un hombre que se aparta de la realidad, porque no se resigna a aceptar la renuncia a la satisfacción de los instintos por ella exigida en primer término, y deja libres en su fantasía sus deseos eróticos y

⁶⁷² FREUD, S.: "Psicoanálisis. Cinco conferencias pronunciadas en la Clark University (Estados Unidos)", *Obras Completas*, tomo II, *op. cit.*, pp. 1546-1547.

⁶⁷³ Publicado en *Jb. Psychoanal. Psychopath. Forsch.*, 3 (1), pp. 9-68, 1911.

⁶⁷⁴ FREUD, S.: "Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia ("Dementia paranoides") autográficamente descrito (Caso "Schreber")", *Obras Completas*, tomo II, *op. cit.*, p. 1490.

⁶⁷⁵ Publicado en alemán en *Jb. Psychoan. Psychopath. Forsch.*, 3 (1), pp. 1-8, 1911.

*ambiciosos. Pero encuentra el camino de retorno desde este mundo imaginario a la realidad, constituyendo con sus fantasías, merced a dotes especiales, una nueva especie de realidades, admitidas por los demás hombres como valiosas imágenes de la realidad. Llega a ser así realmente, en cierto modo, el héroe, el rey, el creador o el amante que deseaba ser, sin tener que dar el enorme rodeo que supondría la modificación real del mundo exterior a ello conducente. Pero si lo consigue es tan sólo porque los demás hombres entrañan igual satisfacción ante la renuncia impuesta por la realidad y porque esta satisfacción resultante de la sustitución del principio del placer por el principio de la realidad es por sí misma una parte de la realidad.*⁶⁷⁶

LXXXI “Grande es Diana Efesia” (Gross ist die Diana der Epheser), 1911.⁶⁷⁷

*La antigua ciudad de Efeso, en Asia Menor, cuyas ruinas han motivado precisamente tan meritorios estudios de la escuela arqueológica austríaca, era principalmente renombrada en la antigüedad por su magnífico templo consagrado a Artemisa (Diana)...*⁶⁷⁸

LXV “Algunas observaciones sobre el concepto de lo inconsciente en el psicoanálisis” (A note on the Unconscious in Psycho-Analysis), 1912.⁶⁷⁹

[Sobre la diferencia entre consciente e inconsciente] *El arte fotográfico nos ofrece una analogía de esta hipotética relación entre la actividad consciente y la inconsciente. El primer estadio de la fotografía es la negativa. Toda imagen fotográfica tiene que pasar por el proceso negativo, y algunas de estas negativas, que han resistido bien la prueba, son admitidas al proceso positivo, que acaba en la imagen perfecta.*⁶⁸⁰

⁶⁷⁶ FREUD, S.: “Formulaciones sobre los dos principios del funcionamiento mental”, *Obras Completas*, tomo II, *op. cit.*, p. 1641.

⁶⁷⁷ Publicado en *Zbl. Psychoan.*, 2, 1911, p. 158.

⁶⁷⁸ FREUD, S.: “Grande es Diana Efesia”, *Obras Completas*, tomo II, *op. cit.*, p. 1933.

⁶⁷⁹ Publicado el original en inglés en *Proceedings of the Society for Psychological Research*, 26 (parte 66), pp. 312-318, 1912.

⁶⁸⁰ FREUD, S.: “Algunas observaciones sobre el concepto de lo inconsciente en el psicoanálisis”, *Obras Completas*, tomo II, *op. cit.*, p. 1700.

LXXV “Múltiple interés del psicoanálisis” (“Das Interesse and der Psychoanalyse”), 1913.

El interés del psicoanálisis para la historia de la civilización. La comparación de la infancia del individuo con la historia primitiva de los pueblos se ha demostrado muy fructífera bajo distintos aspectos, no obstante tratarse de una labor científica apenas comenzada. La concepción psicoanalítica viene a constituir aquí un nuevo instrumento de trabajo. La aplicación de sus hipótesis a la psicología de los pueblos permite plantear nuevos problemas y contemplar a una nueva luz los ya investigados, cooperando a su solución...

*El interés del psicoanálisis para la Estética. El psicoanálisis ha logrado resolver también satisfactoriamente algunos de los problemas enlazados al arte y al artista. Otros escapan por completo a su influjo. Reconoce también en el ejercicio del arte una actividad encaminada a la mitigación de deseos insatisfechos, y ello, tanto en el mismo artista creador como luego en el espectador de la obra de arte. Las fuerzas impulsoras del arte son aquellos mismos conflictos que conducen a otros individuos a la neurosis y han movido a la sociedad a la creación de sus instituciones. El problema del origen de la capacidad artística creadora no toca resolverlo a la Psicología. El artista busca, en primer lugar, su propia liberación, y lo consigue comunicando su obra a aquellos que sufren la insatisfacción de iguales deseos (cita a O. Rank: *Der Kuenstler*, Viena 1907). Presenta realizadas sus fantasías; pero si éstas llegaran a constituirse en una obra de arte, es mediante una transformación que mitiga lo repulsivo de tales deseos, encubre el origen personal de los mismos y ofrece a los demás atractivas primas de placer, ateniéndose a normas estéticas...*⁶⁸¹

LXXIV Totem y Tabú (Totem und Tabu), 1912-13.⁶⁸²

El camino recorrido por el hombre de la Prehistoria en su desarrollo nos es conocido por los monumentos y utensilios que nos ha legado, por los restos de su arte, de su religión y de su concepción de la vida, que han llegado hasta nosotros

⁶⁸¹ FREUD, S.: “Múltiple interés del psicoanálisis”, *Obras Completas*, tomo II, *op. cit.*, pp. 1863-1865.

⁶⁸² Publicado en la revista *Imago* en forma separada cada uno de sus cuatro capítulos y como conjunto en un volumen por Heller, Leipzig-Viena, 1913.

*directamente o transmitidos por la tradición en las leyendas, los mitos y los cuentos, y por las supervivencias de su mentalidad, que nos es dado volver a hallar en nuestros propios usos y costumbres.*⁶⁸³

*Las neurosis presentan, por una parte, sorprendentes y profundas analogías con las grandes producciones sociales del arte, la religión y la filosofía, y, por otra, se nos muestran como deformaciones de dichas producciones. Podríamos casi decir que una histeria es una caricatura de una obra de arte, que una neurosis obsesiva es una caricatura de una religión y que un delirio paranoico es una caricatura de un sistema filosófico deformado. Tales deformaciones se explican en último análisis por el hecho de que las neurosis son formaciones asociales que intentan realizar con medios particulares lo que la sociedad realiza por medio del esfuerzo colectivo. Analizando las tendencias que constituyen la base de las neurosis, hallamos que las tendencias sexuales desempeñan un papel decisivo, mientras que las formaciones sociales a que antes hemos aludido reposan sobre tendencias nacidas de una reunión de factores egoístas y factores eróticos.*⁶⁸⁴

*El arte es el único dominio en el que la “omnipotencia de las ideas” se ha mantenido hasta nuestros días. Sólo en el arte sucede aún que un hombre atormentado por los deseos cree algo semejante a una satisfacción y que este juego provoque –merced a la ilusión artística- efectos afectivos, como si se tratase de algo real. Con razón se habla de la magia del arte y se compara al artista a un hechicero. Pero esta comparación es, quizá, aún más significativa de lo que parece. El arte, que no comenzó en modo alguno siendo “el arte por el arte”, se hallaba al principio al servicio de tendencias hoy extinguidas en su mayoría, y podemos suponer que entre dichas tendencias existía un cierto número de intenciones mágicas.*⁶⁸⁵

⁶⁸³ FREUD, S.: “Tótem y Tabú”, *Obras Completas*, tomo II, op. cit., .1747.

⁶⁸⁴ *Ibid*, p. 1794.

⁶⁸⁵ *Ibid*, p. 1804. A continuación, Freud añade la opinión de Reinach, para el que los pintores primitivos que grabaron o pintaron imágenes de animales en las paredes de las cavernas de Francia no se proponían procurar un placer, sino exorcizar. Por esta razón, dice, se encuentran tales dibujos en las partes más oscuras e inaccesibles de las cavernas y no reproducen jamás la imagen de animales peligrosos.

En la historia del arte griego hallamos una situación que presenta singulares analogías, al par que profundas diferencias, con la escena de la comida totémica descrita por Robertson Smith. Me refiero a la situación que nos muestra la tragedia griega en su forma primitiva...

... De la investigación que hasta aquí hemos desarrollado en la forma más sintética posible podemos deducir como resultado que en el complejo de Edipo coinciden los comienzos de la religión, la moral, la sociedad y el arte, coincidencia que se nos muestra perfectamente de acuerdo con la demostración aportada por el psicoanálisis de que este complejo constituye el nódulo de todas las neurosis, en cuanto hasta ahora nos ha sido posible penetrar en la naturaleza de estas últimas.⁶⁸⁶

LXXXVI “El tema de la elección de un cofrecillo” (Das motiv der Kästchenwahl), 1913.⁶⁸⁷

[Sobre las Horas en la mitología antigua] Pues estos pueblos antiguos no distinguían, al principio, más que tres estaciones: invierno, primavera y verano. El otoño fue agregado luego, en época grecorromana, y entonces el arte aumentó también a cuatro, en sus plásticas, el número de Horas.⁶⁸⁸

1914 (2 de abril) Carta de Karl Abraham a Freud:

Hace pocos días recibí el aguafuerte de [Max] Pollack. Me parece que la postura del cuerpo es lo mejor logrado, mientras que para captar la expresión del rostro es menester una detenida contemplación. Por lo demás, es un buen trabajo.⁶⁸⁹

⁶⁸⁶ *Ibid*, p. 1847.

⁶⁸⁷ Publicado en alemán en *Imago*, 2 (3), pp. 257-266, 1913.

⁶⁸⁸ FREUD, S.: “El tema de la elección del cofrecillo”, *Obras Completas*, tomo II, *op. cit.*, p. 1872.

⁶⁸⁹ Cit. en AA.VV.: *Sigmund Freud. Su vida en imágenes y textos*. Barcelona, Paidós, 1998, p. 202.

LXXIX “Historia del movimiento psicoanalítico” (Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung), 1914.⁶⁹⁰

[Hablando de la Asociación Psicoanalítica de Viena] *Nuestro círculo comprendía, además, no sólo médicos, sino también otras personas cultas que habían visto en el psicoanálisis algo importante: escritores, artistas, etc. La interpretación de los sueños, el libro sobre el chiste y otros trabajos míos habían mostrado desde un principio que las teorías del psicoanálisis no podían permanecer limitadas al campo de la Medicina, sino que eran susceptibles de aplicación a otras diversas ciencias del espíritu.*⁶⁹¹

[Sobre la expansión del psicoanálisis a terrenos distintos de la Neurología y la Psiquiatría] (...) *el análisis de ciertos sueños típicos facilitó la comprensión de algunos mitos y fábulas. Riklin [análisis de los cuentos de hadas] y Abraham siguieron esta indicación e iniciaron la investigación de los mitos; labor llevada luego a su perfección en los trabajos de Rank sobre Mitología, a los cuales nada puede oponer el más escrupuloso especialista. El estudio del simbolismo de los sueños condujo a los problemas de la Mitología, el folklore y las abstracciones religiosas (...) En ciertos trabajos de Jung, encaminados a establecer una relación entre las neurosis y las fantasías religiosas y mitológicas, ha sido también objeto de una elaboración muy interesante, aunque no siempre indiscutible, el material mitológico.*

Otro nuevo camino condujo a nuestros investigadores desde la investigación de los sueños al análisis de las creaciones poéticas, y luego, al del poeta y el artista mismo, descubriéndose que los sueños inventados por los poetas se comportaban frecuentemente, con respecto al análisis, como sueños genuinos. La concepción de la actividad anímica inconsciente facilitó una primera representación de la esencia de la labor poética creadora, y el estudio de los impulsos instintivos, llevado a cabo

⁶⁹⁰ Escrito en febrero de 1914, apareció el mismo año en el *Jarhbuch der Psychoanalyse (Anuario de Psicoanálisis)*, 6, pp. 207-260, y luego en el volumen titulado *Colección de aportaciones a la teoría de las neurosis*, cuarta serie (Hugo Heller y C.º, Leipzig, Viena y Zurich, 1922). La traducción inglesa fue publicada por A.A.Brill, bajo el título *The History of the Psychoanalytical Movement*, en el nº 25 de las *Nervous and Mental Disease Monograph Series*, Nueva York, 1916, y otra por Joan Rivière que con algunas modificaciones de James Strachey forma parte del volumen XIV de la Standard Edition.

⁶⁹¹ FREUD, S.: “Historia del movimiento psicoanalítico”, *Obras Completas*, tomo II, *op. cit.*, p. 1906.

en el análisis de las neurosis, nos permitió descubrir las fuentes de la creación artística y planteó los problemas de cómo reacciona el artista ante tales estímulos y con qué medios disfraza su reacción. (Rank. El artista, diversos análisis de personalidades poéticas, publicados por Sadger, Reink y otros; mi trabajo sobre Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci; el análisis de Segantini, por Abraham, etc.). Naturalmente, tampoco faltó aquí la crítica negativa de los desconocedores del psicoanálisis, expresada con la misma incomprensión y el mismo apasionamiento que en las cuestiones psicoanalíticas fundamentales (...) Entre las aplicaciones estrictamente literarias del análisis ocupa el primer lugar la obra fundamental de Rank sobre el motivo del incesto, cuyo contenido puede contar con despertar máximo disgusto. En las ciencias filológica e histórica existen aún pocos trabajos de base analítica. La primera tentativa de atacar los problemas planteados por la psicología de las religiones ha sido, precisamente por mí, en 1910 con una comparación entre el ceremonial religioso y el neurótico. El doctor Pfister, pastor de Zurich, ha referido en su estudio sobre La piedad del conde de Zinzendorf (y en otros ensayos) el fanatismo religioso a un erotismo perverso. En cambio, los últimos trabajos de la escuela de Zurich muestran más bien como contrapartida intencionada una impregnación del análisis por representaciones religiosas.

En mi obra Tótem y Tabú he intentado aplicar el análisis a la investigación de ciertos problemas de la psicología de los pueblos, que conducen inmediatamente a los orígenes de nuestras más importantes instituciones culturales –el orden social, la moral y la religión- y a los de la prohibición del incesto y la conciencia ética. Por ahora, no es aún posible precisar hasta qué punto resistirán un examen crítico los resultados obtenidos en esta investigación.

Mi libro sobre el “chiste” dio un primer ejemplo de la aplicación del pensamiento analítico a temas estéticos. Esta labor espera aún continuadores, que seguramente habrían de obtener en tal terreno una rica cosecha. Todas estas aplicaciones analíticas se hallan faltas de investigadores procedentes del sector correspondiente, y para atraerlos fundó H. Sachs en 1912 la revista Imago, de cuya redacción forma también parte Rank. Hitschmann y Winterstein han iniciado, por su parte, la labor de proyectar la luz de los conocimientos analíticos sobre los

sistemas filosóficos y la personalidad de sus autores, tarea que hemos de desear sea continuada y profundizada.⁶⁹²

1914 (7 de noviembre): Carta de Freud al pintor Herman Struck:

*El aguafuerte me parece una idealización encantadora. Me gustaría parecerme a él y acaso esté en camino de lograrlo pero tengo la impresión de que me he detenido a mitad del camino. Usted ha hecho suave y romo lo que es en mí áspero y anguloso. A mi entender también ha introducido cierto elemento de semejanza con un detalle insignificante: mi cabello. Me ha puesto usted la raya del lado opuesto al que yo la llevo. Además, el nacimiento de mi cabello cruza las sienes con una trayectoria cóncava. Al redondearlo lo ha embellecido.*⁶⁹³

XCIV “Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte” (Zeitgemässes über Krieg und Tod), 1915.⁶⁹⁴

[Sobre la guerra]... *Esta nueva patria era también para ellos un museo colmado de todos los tesoros que los artistas de la Humanidad civilizada habían creado y legado al mundo desde muchos años atrás. Al peregrinar de una en otra sala de este magno museo podían comprobar imparcialmente cuán diversos tipos de perfección habían creado la mezcla de sangres, la Historia y la peculiaridad de la madre Tierra entre sus compatriotas de la patria mundial (...) No olvidemos tampoco que todo ciudadano del mundo civilizado se había creado un “Parnaso” especial y una especial “Escuela de Atenas”. Entre los grandes pensadores, los grandes poetas y los grandes artistas de todas las naciones habían elegido aquellos a los que creía deber más y había unido en igual veneración a los maestros de su mismo pueblo y su mismo idioma y a los genios inmortales de la Antigüedad. Ninguno de estos grandes hombres le había parecido extraño a él porque hubiera hablado otra lengua: ni el incomparable investigador de las pasiones humanas, ni el apasionado adorador de la belleza, ni el profeta*

⁶⁹² *Ibid*, pp. 1912-1913.

⁶⁹³ Cit. en AA.VV.: *Sigmund Freud. Su vida en imágenes y textos*. Barcelona, Paidós, 1998, p. 211.

⁶⁹⁴ Publicado en alemán el original en *Imago*, 4 (1), pp. 1-21, 1915.

*amenazador, ni el ingenioso satírico, y jamás se reprochaba por ello haber renegado de su propia nación ni de su amada lengua materna...*⁶⁹⁵

XCV “Lo perecedero” (Vergänglichkeit), 1915 [1916].⁶⁹⁶

Sabemos que esta preocupación por el carácter perecedero de lo bello y perfecto puede originar dos tendencias psíquicas distintas. Una conduce al amargado hastío del mundo que sentía el joven poeta; la otra, a la rebeldía contra esa pretendida fatalidad. ¡No! ¿Es imposible que todo ese esplendor de la Naturaleza y del arte, de nuestro mundo sentimental y del mundo exterior, realmente esté condenado a desaparecer en la nada! (...)

Tampoco logré comprender por qué la limitación en el tiempo habría de menoscabar la perfección y belleza de la obra artística o de la producción intelectual. Llegue una época en la cual queden reducidos a polvo los cuadros y las estatuas que hoy admiramos: sucédanos una generación de seres que ya no comprendan las obras de nuestros poetas y pensadores; ocurra aun una era geológica que vea enmudecida toda vida en la tierra..., no importa; el valor de cuanto bello y perfecto existe sólo reside en su importancia para nuestra percepción; no es menester que sobreviva y, en consecuencia, es independiente de su perduración en el tiempo (...)

La plática con el poeta tuvo lugar durante el verano que precedió a la guerra. Un año después se desencadenó ésta y robó al mundo todas sus bellezas. No sólo aniquiló el primor de los paisajes que recorrió y las obras de arte que rozó en su camino, sino que también quebró nuestro orgullo por los progresos logrados en la cultura, nuestro respeto ante tantos pensadores y artistas, las esperanzas que habíamos puesto en una superación definitiva de las diferencias que separan a pueblos y razas entre sí...

⁶⁹⁵ FREUD, S.: “Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte”, *Obras Completas*, tomo II, *op. cit.*, pp. 2102-2103.

⁶⁹⁶ Este ensayo fue redactado en noviembre de 1915 a invitación del Goethebund de Berlín, con el objeto de ser insertado en el volumen conmemorativo *Das Land Goethes* (“El país e Goethe, 1914-1916”), que esa institución hizo editar por la Deutsche Verlagsanstalt, de Stuttgart, bajo la firma de Zabel y Landau, destinándose el producto de su venta a la habilitación de bibliotecas populares en Prusia oriental.

*Una vez superado el duelo [por la guerra], se advertirá que nuestra elevada estima de los bienes culturales no ha sufrido menoscabo por la experiencia de su fragilidad. Volveremos a construir todo lo que la guerra ha destruido, quizá en terreno más firme y con mayor perennidad.*⁶⁹⁷

XCVII “Lecciones introductorias al psicoanálisis”, Parte I. I Introducción, 1915 [1916].

*Creemos que la cultura ha sido creada obedeciendo al impulso de las necesidades vitales y a costa de la satisfacción de los instintos, y que es de continuo creada de nuevo, en gran parte, del mismo modo, pues cada individuo que entra en la sociedad humana repite, en provecho de la colectividad, el sacrificio de la satisfacción de sus instintos.*⁶⁹⁸

XCVII “Lecciones introductorias al psicoanálisis”, Parte I. II Los actos fallidos, 1915 [1916].

Estos autores [Meringer, filólogo, y Mayer, psiquiatra] ordenan las deformaciones que los lapsus imprimen al discurso intencional en las categorías siguientes: interversiones, anticipaciones, ecos, fusiones (contaminaciones) y sustituciones. Expondré aquí algunos ejemplos de estos grupos. Existe interversión cuando alguien dice “la Milo de Venus” en lugar de “la Venus de Milo”⁶⁹⁹

XCVII “Lecciones introductorias al psicoanálisis”, Parte I. III. Los actos fallidos (cont.), 1915 [1916].

En el caso que a continuación exponemos hayamos combinado un acto de aprehensión errónea de un objeto con un extravío temporal del mismo. Una señora hizo un viaje a Roma con su cuñado, un célebre pintor. Este fue muy festejado por los alemanes residentes en dicha ciudad, y, entre otros regalos, recibió una antigua medalla de oro. La señora observó con disgusto que su cuñado no sabía apreciar el valor de aquel artístico presente. Días después llegó a Roma su hermana para reemplazarla al lado de su marido y ella volvió a su casa. Al deshacer la maleta vio

⁶⁹⁷ FREUD, S.: “Lo percedero”, *Obras Completas*, tomo II, *op. cit.*, pp. 2118-2120.

⁶⁹⁸ FREUD, S.: “Lecciones introductorias al psicoanálisis”, *Obras Completas*, tomo II, *op. cit.*, p. 2130.

⁶⁹⁹ *Ibid*, p. 2136.

con sorpresa que, sin darse cuenta, había introducido en ella la preciada medalla, e inmediatamente escribió a su cuñado comunicándosele y anunciándole que al día siguiente se la restituiría, enviándosela a Roma. Pero cuando quiso hacerlo halló que la había guardado tan bien, que por más que hizo no le fue posible encontrarla, dándose entonces cuenta de la que significaba su “distracción”, o sea del deseo de guardar para sí la bella medalla.⁷⁰⁰

XCVII “Lecciones introductorias al psicoanálisis”, Parte I. IV. Los actos fallidos (cont.), 1915 [1916].

Recientemente me ha sucedido no poder reproducir el nombre de la inofensiva ciudad morava de Bisenz⁷⁰¹, y el análisis me demostró que no se trataba en absoluto de una hostilidad mía contra dicha ciudad y que el olvido era motivado por la semejanza de su nombre con el del palacio Bisenzi⁷⁰², de Orvieto, en el que repetidas veces había yo pasado días agradabilísimos.⁷⁰³

XCVII “Lecciones introductorias al psicoanálisis”, Parte II: Los sueños. V. Dificultades y primeras aproximaciones, 1915-6 [1916].

En este desprecio veo yo una reacción contra la importancia exagerada que a los fenómenos oníricos se dio en tiempos antiguos. La reconstrucción del pasado no es, desde luego, cosa fácil, pero podemos admitir sin vacilación que nuestros antepasados de hace tres mil años o más soñaban de la misma manera que nosotros. Sabemos asimismo que todos los pueblos antiguos han atribuido a los sueños un importante valor, y los han considerado como prácticamente utilizables, hallando en ellos indicaciones relativas al futuro y dándoles el significado de presagios. En Grecia y otros pueblos orientales resultaba tan imposible una campaña militar sin intérpretes oníricos como hoy resultaría sin los medios de observación que la aviación proporciona.

⁷⁰⁰ *Ibid*, p. 2152.

⁷⁰¹ Se trata de Bzenec, ciudad al sureste de Moravia, en la República Checa. En alemán se escribe Bisenz.

⁷⁰² Transformado en el siglo XVI por la familia Albani, el palacio Bisenzi, posteriormente Macioti-Giberti se convirtió a finales del siglo XIX en *Albergo delle Belle Arti*, donde se hospedó Sigmund Freud en sus dos estancias en la ciudad en septiembre de 1887 y agosto de 1902. El hotel cerró sus puertas tras la I Guerra Mundial.

⁷⁰³ *Ibid*, p. 2164.

Cuando Alejandro Magno emprendió su expedición de conquista llevaba en su séquito a los más reputados onirocríticos. La ciudad de Tiro... [Continúa citando a Artemidoro de Dalcis, a los etruscos y romanos, a Adriano, la Edad Media etc.]⁷⁰⁴

El Macbeth, de Shakespeare, es una obra de circunstancias, escrita con ocasión del advenimiento de un rey que fue el primero que reunió sobre su cabeza las coronas de los tres países británicos. Pero esta circunstancia histórica no agota, ni mucho menos, el contenido de la obra, ni explica su grandeza y sus enigmas [igual que ocurre con los sueños].⁷⁰⁵

Estos sueños diurnos son la materia bruta de la producción poética, pues sometiéndolos a determinadas transformaciones y abreviaciones, y revistiéndolos con determinados ropajes, es como el poeta crea las situaciones que incluye luego en sus novelas, sus cuentos o sus obras teatrales.⁷⁰⁶

XCVII “Lecciones introductorias al psicoanálisis”, Parte II: Los sueños. VIII. Los sueños infantiles, 1915-6 [1916].

En un cuadro de Schwind que se encuentra en la galería Schack en Munich, nos muestra la poderosa intuición del pintor el origen de un sueño reducido a su situación dominante. Nos presenta este cuadro el sueño de un prisionero, sueño que, naturalmente, no puede tener otro contenido que el de la evasión. Pero lo que se halla perfectamente visto en esta composición pictórica es que la evasión debe efectuarse por la ventana, pues es por ella por la que penetra la excitación luminosa que pone término al sueño del prisionero. Los duendecillos, montados unos sobre otros, representan las actitudes sucesivas que el prisionero debería tomar para alcanzar la ventana, y a menos que no me engañe y atribuya al pintor intenciones que no tenía, me parece que el duende que forma el vértice de la pirámide y lima los barrotes de la reja, haciendo así aquello que el prisionero sería feliz de poder realizar, presenta una semejanza singular con este último.⁷⁰⁷

⁷⁰⁴ *Ibid*, pp. 2169-2170.

⁷⁰⁵ *Ibid*, p. 2177.

⁷⁰⁶ *Ibid*, p. 2179.

⁷⁰⁷ *Ibid*, p. 2203.

XCVII “Lecciones introductorias al psicoanálisis”, Parte II: Los sueños. X. El simbolismo en el sueño, 1915-6 [1916].

(...) cómo podemos conocer las significación de los símbolos de los sueños cuando el sujeto de los mismos no nos proporciona sobre ellos información ninguna o sólo harto insuficiente (...)

A esta interrogación contestaré que dicho conocimiento lo extraemos de diversas fuentes, tales como las fábulas, los mitos, el folklore o estudio de las costumbres, usos, proverbios y cantos de los diferentes pueblos, y, por último, del lenguaje poético y del lenguaje común. En todos estos sectores encontramos el mismo simbolismo, que comprendemos a menudo sin la menor dificultad (...)

Examinando estas fuentes una tras otra, descubrimos en ellas un tal paralelismo con el simbolismo onírico, que nuestras interpretaciones adquieran en este examen comparativo una gran certidumbre.⁷⁰⁸

Todos los conocedores de los antiguos ritos saben que la representación de un viaje al país de la muerte formaba parte de la religión del antiguo Egipto, y aun han llegado hasta nosotros numerosos ejemplares del “libro de los muertos” que, como un Baedeker, acompañaba a la momia en este viaje. Desde que los lugares de sepultura han sido separados de las habitaciones de los vivos, este último viaje del muerto ha llegado a ser una realidad.⁷⁰⁹

*La labor psicoanalítica nos pone en relación con una gran cantidad de otras ciencias mentales, tales como la Mitología, la Lingüística, el folklore, la psicología de los pueblos y la ciencia de las religiones, ciencias todas cuyas investigaciones pueden proporcionarnos los más preciosos datos. Así, pues, no extrañareis que el movimiento psicoanalítico haya creado un órgano consagrado exclusivamente al estudio de estas relaciones: la revista *Imago*, fundada en 1912 y dirigida por Hans Sachs y Otto Rank. En todas estas relaciones con las demás ciencias, el psicoanálisis da más que recibe (...)*

⁷⁰⁸ *Ibid*, p. 2218.

⁷⁰⁹ *Ibid*, p. 2220.

*... no quiero abandonar aquí la cuestión del simbolismo sin recordaros una vez más la actitud enigmática que las personas cultas han creído deber adoptar ante ellas; actitud de absoluta resistencia, a pesar de que la realidad del simbolismo se ha demostrado con absoluta certidumbre en el mito, la religión, el arte y el idioma, factores todos que se hallan plenos de símbolos. ¿Deberemos acaso ver nuevamente la razón de esta actitud en las relaciones que hemos establecido entre el simbolismo de los sueños y la sexualidad?*⁷¹⁰

XCVII “Lecciones introductorias al psicoanálisis”, Parte II: Los sueños. XI. La elaboración onírica, 1915-6 [1916].

[Sobre la condensación en los sueños] *De la superposición de las unidades fundidas en un todo compuesto resulta, en general, una imagen de vagos contornos, análoga a la que obtenemos impresionando varias fotografías sobre la misma placa (...)*

*La formación de personas compuesta en los sueños halla ciertamente un paralelo en determinadas creaciones de nuestra fantasía, la cual funde a menudo en una unidad elementos heterogéneos; así, los centauros y los animales legendarios de la mitología antigua y de los cuadros de Böcklin.*⁷¹¹

Aun aquellas veces en que presenta [el sueño manifiesto] una apariencia significativa sabemos que ésta debe su origen a la deformación y que su relación orgánica con el contenido interno del sueño puede ser tan escasa como la existente entre la fachada de una iglesia italiana y su estructura y planta. Sin embargo, hay sueños en los que, reproduciendo esta fachada, sin deformarlo o deformándolo apenas, un elemento constitutivo importante de las ideas latentes llega a poseer por sí misma un sentido (...)

Debemos guardarnos, en general, de querer explicar una parte del contenido manifiesto por el resto del mismo, como si el sueño se hallase concebido coherentemente y formase una representación pragmática, pues, por lo contrario, semeja más bien, en la mayoría de los casos, a un mosaico hecho con fragmentos

⁷¹⁰ *Ibid*, p. 2225.

⁷¹¹ *Ibid*, p. 2227.

*de diferentes piedras reunidas por un cemento y en el que los dibujos resultantes no corresponden a los contornos de ninguno de sus elementos constitutivos.*⁷¹²

XCVII “Lecciones introductorias al psicoanálisis”, Parte II: Los sueños. XIII. Rasgos arcaicos e infantilismo del sueño, 1915-6 [1916].

*Resulta, por otra parte, interesante que este complejo de Edipo, al que se quisiera eliminar de la vida real, queda, en cambio, abandonado a la libre disposición de la poesía. O. Rank ha demostrado, en un concienzudo estudio, que el complejo de Edipo ha sido un rico manantial de la inspiración para la literatura dramática, la cual nos lo presenta en infinidad de formas y lo ha hecho pasar por toda clase de modificaciones, atenuaciones y deformaciones, análogas a las que realiza la censura onírica que conocemos.*⁷¹³

XCVII “Lecciones introductorias al psicoanálisis”, Parte II: Los sueños. XV. Incertidumbres y críticas, 1915-6 [1916].

[Relaciona el sistema de expresión de los sueños con las lenguas y escrituras antiguas: semíticas, egipcia, china, etc.] He dicho anteriormente [Conferencia XI], y sin duda lo recordareis, que la elaboración onírica da a las ideas latentes una forma de expresión primitiva, análoga a la escritura figurada. Pues bien: todos estos primitivos sistemas de expresión presentan tales indeterminaciones y dobles sentidos, y no por ello tenemos derecho a poner en duda la posibilidad de su empleo (...) Así, a la palabra egipcia Ken se le agregaba en la escritura jeroglífica la figura de un hombre en pie o perezosamente acurrucado, según había de significar “fuerte” o “débil”. De este modo se evitaban las equivocaciones, a pesar de la multiplicidad de sentido de los sonidos verbales y los signos (...)

Los antiguos sistemas de expresión (por ejemplo, las escrituras de estas lenguas primitivas) presentan numerosas indeterminaciones que no toleraríamos en nuestras lenguas actuales. Así, en determinadas escrituras semíticas sólo se designan las consonantes de las palabras, correspondiendo al lector la labor de colocar las vocales omitidas, guiándose por su conocimiento del idioma y por el

⁷¹² *Ibid*, pp. 2232-2233.

⁷¹³ *Ibid*, p. 2250.

sentido total. La escritura jeroglífica procedía de un modo análogo, circunstancia que nos impide llegar al conocimiento de la pronunciación del egipcio primitivo. En la escritura sagrada de los egipcios hallamos todavía otras indeterminaciones, pues quedaba al arbitrio del sujeto el ordenar las imágenes de derecha a izquierda o de izquierda a derecha, y en la lectura hemos de atenernos al precepto de seguir la dirección de los rostros de las figuras, pájaros, etc. (...)

La lengua y la escritura chinas, muy antiguas, son todavía empleadas en la actualidad por cuatrocientos millones de hombres (...)

El único resultado seguro del paralelo que entre el fenómeno onírico y los idiomas más antiguos hemos llevado a cabo es el de que las indeterminaciones que se han querido utilizar como argumento contra el acierto de nuestras interpretaciones oníricas son normalmente inherentes a todos los primitivos sistemas de expresión (...)

El público, en general, se complace siempre en oponer un escepticismo despreciativo a las dificultades e incertidumbres de una nueva contribución científica; conducta, a mi entender, injusta. Muchos de vosotros ignoráis quizá que al comenzar a descifrarse las inscripciones babilónicas se produjo uno de estos movimientos de escepticismo. Hubo incluso un tiempo en el que la opinión pública llegó hasta a tachar de bromistas a los descifradores de inscripciones cuneiformes y a calificar de charlatanería todas las investigaciones de este género. Pero, en 1857, la Royal Asiatic Society llevó a cabo una prueba decisiva. Invitó a cuatro de los más eminentes especialistas, Rawlinson, Hincks, Fox Talbot y Oppert, a dirigirle, bajo sobre lacrado, cuatro traducciones independientes de una inscripción cuneiforme que acababa de ser descubierta, y después de haber comparado las cuatro lecturas, pudo declarar que coincidían suficientemente para justificar una absoluta confianza en los resultados anteriormente obtenidos. Las burlas de los profanos fueron entonces extinguiéndose poco a poco, y el desciframiento de los

*documentos cuneiformes prosiguió efectuándose con una seguridad cada día mayor.*⁷¹⁴

*Nos aproximamos aquí a la primitiva y clásica interpretación de los sueños que al lado de gran cantidad de material inutilizable nos ha legado muchas excelentes interpretaciones de un insuperable acierto. Una de éstas es la que de un sueño de Alejandro Magno citan con algunas variantes Plutarco y Atermidoro de Daldís. En la época en que asediaba a la ciudad de Tiro, sin lograr vencer su encarnizada resistencia (322 a.C.), vio el rey en sueños un sátiro danzando. El adivino Aristandro, que formaba parte del cortejo real, interpretó este sueño descomponiendo la palabra satyros (griego) (Tiro es tuyo), y creyó, por tanto, poder prometer al rey la toma de la ciudad. A consecuencia de esta interpretación, que a pesar de su artificiosa apariencia era innegablemente exacta, decidió Alejandro continuar el sitio, que ya pensaba levantar, y acabó por conquistar la plaza.*⁷¹⁵

XCVII “Lecciones introductorias al psicoanálisis”, Parte III: Teoría general de las neurosis. XX. La vida sexual humana, 1916-7 [1917].

*Por su variedad y singularidad, no podríamos compararlos sino a los monstruos deformes y grotescos que en el cuadro de P. Brueghel acuden a tentar a San Antonio, o a los olvidados dioses y creyentes que Gustavo Flaubert hace desfilar en larga procesión ante su piadoso eremita.*⁷¹⁶

XCVII “Lecciones introductorias al psicoanálisis”, Parte III: Teoría general de las neurosis. XXI. Desarrollo de la libido y organizaciones sexuales, 1916-7 [1917].

Podéis comprobar que la característica de este estadio [oral] es aquella actividad sexual que se manifiesta en el chupeteo y admiraréis la profundidad y el espíritu de observación de los antiguos egipcios, cuyo arte representa a los niños – entre otros a Horus, el dios infantil- con un dedo en la boca. Abraham nos ha

⁷¹⁴ *Ibid*, pp. 2265-2267.

⁷¹⁵ *Ibid*, pp. 2269-2270.

⁷¹⁶ *Ibid*, p. 2312.

*revelado recientemente, en un interesantísimo estudio, cuán profundas huellas deja en toda la vida sexual ulterior esta primitiva fase oral.*⁷¹⁷

XCVII “Lecciones introductorias al psicoanálisis”, Parte III: Teoría general de las neurosis. XXIII. Vías de formación de síntomas, 1916-7 [1917].

Antes de terminar esta conferencia, quisiera llamaros todavía la atención sobre una de las facetas más interesantes de la vida de la fantasía. Se trata de la existencia de un camino de retorno desde la fantasía a la realidad. Este camino no es otro que el del arte. El artista es, al mismo tiempo, un introvertido próximo a la neurosis. Animado de impulsos y tendencias extraordinariamente enérgicos, quisiera conquistar honores, poder, riqueza, gloria y amor. Pero le faltan los medios para procurarse esta satisfacción y, por tanto, vuelve la espalda a la realidad, como todo hombre insatisfecho, y concentra todo su interés, y también su libido, en los deseos creados por su vida imaginativa, actitud que fácilmente puede conducirle a la neurosis. Son, en efecto, necesarias muchas circunstancias favorables para que su desarrollo no alcance ese resultado, y ya sabemos cuán numerosos son los artistas que sufren inhibiciones parciales de su actividad creadora a consecuencia de afecciones neuróticas. Su constitución individual entraña seguramente una gran actitud de sublimación y una cierta debilidad para efectuar las represiones susceptibles de decidir el conflicto. Pero el artista vuelve a encontrar el camino de la realidad en la siguiente forma: desde luego, no es el único que vive una vida imaginativa. El dominio intermedio de la fantasía goza del favor general de la Humanidad, y todos aquellos que sufren de cualquier frustración acuden a buscar en ella una compensación y un consuelo. La diferencia está en que los profanos no extraen de las fuentes de la fantasía sino un limitadísimo placer, pues el carácter implacable de sus represiones los obliga a contentarse con escasos sueños diurnos que, además, no son siempre conscientes. En cambio, el verdadero artista consigue algo más. Sabe dar a sus sueños diurnos una forma que los despoja de aquél carácter personal que pudiera desagradar a los extraños y los hace susceptibles de constituir una fuente de goce para los demás. Sabe embellecer hasta encubrir su equívoco origen y posee el misterioso

⁷¹⁷ *Ibid*, p. 2327.

*poder de modelar los materiales dados hasta formar con ellos una fidelísima imagen de la representación existente en su imaginación enlazando de este modo a su fantasía inconsciente una suma de placer suficiente para disfrazar y permitir, por lo menos de un modo interino, las represiones. Cuando el artista consigue realizar todo esto, procura a los demás el medio de extraer nuevo consuelo y nuevas compensaciones de las fuentes de goce inconscientes, devenidas inaccesibles para ellos. De este modo logra atraerse el reconocimiento y la admiración de sus contemporáneos y acaba por conquistar, merced a su fantasía, aquello que antes no tenía sino una realidad imaginativa: honores, poder y amor de las mujeres.*⁷¹⁸

XCVIII “Varios tipos de carácter descubiertos en la labor analítica” (Einige Charakertypen aus der Psychoanalytischen arbeit), 1916.⁷¹⁹

I. Los de excepción.

En el monólogo inicial de la Vida y muerte del rey Ricardo III, de Shakespeare, dice Gloucester, coronado más tarde rey con aquel nombre...

El poeta tiene que saber crear en nosotros un fondo secreto de simpatía hacia su héroe si hemos de poder admirar sin contradicción interior su valentía y su destreza, y una tal simpatía sólo puede estar fundada en la comprensión, en el sentimiento de una posible comunidad interior con él (...)

*Pero es un sutil arte económico del poeta no dejar que un héroe exprese en alta voz y sin residuo todos los motivos secretos que le mueven. Con ello nos obliga a completarnos, ocupa nuestra identificación con el protagonista. Un poeta mediocre daría, en cambio, expresión consciente a todo lo que quisiera comunicarnos y se hallaría entonces frente a nuestra inteligencia fría y libremente móvil, que haría imposible la ilusión.*⁷²⁰

⁷¹⁸ *Ibid*, p. 2357.

⁷¹⁹ Publicado en *Imago*, 4 (6), pp. 317-336, 1916.

⁷²⁰ FREUD, S.: “Varios tipos de carácter descubiertos en la labor analítica”, *Obras Completas*, tomo III, *op. cit.*, pp. 2415-2416.

II. Los que fracasan al triunfar.

El secreto profesional nos veda servirnos de los casos clínicos por nosotros observados para exponer lo que de tales tendencias sabemos y sospechamos. Por lo cual habremos de recurrir para ella al análisis de ciertas figuras creadas por grandes poetas, profundos conocedores del alma humana.

*Una de estas figuras, la de Lady Macbeth, inmortal creación de Shakespeare, nos presenta con toda evidencia el caso de una vigorosa personalidad, que después de luchar con tremenda energía por la consecución de un deseo se derrumba una vez alcanzado el éxito...*⁷²¹

*El poeta puede, ciertamente, dominarnos con su arte durante la representación y paralizar con ello nuestro pensamiento, mas no impedir que ulteriormente nos esforcemos en llegar a la comprensión del mecanismo psicológico de tal efecto.*⁷²²

*Entre las creaciones poéticas que tratan esta fantasía cotidiana de las jóvenes es Rosmersholm la suprema obra de arte. Si se convierte en una tragedia es porque al ensueño de la protagonista ha precedido, en su historia anterior, la realidad correspondiente.*⁷²³

CI “Una dificultad del psicoanálisis” (Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse), 1917.⁷²⁴

[Freud explica las tres grandes ofensas al narcisismo de la Humanidad] *En el curso de su evolución cultural, el hombre se consideró como soberano de todos los seres que poblaban la Tierra (...). El mito, que integra los residuos de aquella*

⁷²¹ *Ibid*, pp. 2417-2418.

⁷²² *Ibid*, p. 2421.

⁷²³ *Ibid*, p. 2426. Como recuerda el propio Freud la presencia del tema del incesto en *Rosmersholm* ya fue demostrado por similares argumentos en el extenso trabajo de Otto Rank, *El motivo del incesto en la poesía y la leyenda* (1912).

⁷²⁴ Publicado en alemán en *Imago*, 5 (1), pp. 1-17 y en húngaro en *Nyugat* (Budapest) 10 (1); pp. 47-52, 1917.

*antigua manera de pensar [totemismo], hace adoptar a los dioses figura de animales, y el arte primitivo crea dioses con cabeza de animal...*⁷²⁵

CIII “El tabú de la virginidad” (Das Tabu der Virginität), 1917 [1918].⁷²⁶

No puede tampoco afirmarse que el tabú de la virginidad haya desaparecido por completo en nuestra vida civilizada. El alma popular lo conoce, y los poetas lo han utilizado en sus creaciones. En una de sus comedias nos presenta Anzengruber a un joven campesino que renuncia a casarse con la novia a él destinada (...)

Una conocida figura dramática, la Judit de la tragedia de Hebbel Judit y Holofernes, nos ofrece una acabada representación del tabú de la virginidad y de gran parte de su motivación. Judit es una de aquellas mujeres cuya virginidad aparece protegida por un tabú. Su primer marido, paralizado la primera noche por un enigmático temor, no se atrevió ya a aproximarse a ella. “Mi belleza es como la de una flor venenosa –dice Judit- Produce la cura y la muerte.” Al ver sitiada luego su ciudad por el caudillo asirio, concibe el plan de seducirle y perderle con su hermosura, utilizando así un motivo patriótico para encubrir otro sexual. Desflorada por el poderoso Holofernes, orgulloso de su fuerza y de su falta de escrúpulos, su indignación le da fuerzas para decapitarle, convirtiéndola en libertadora de su pueblo. La decapitación nos es ya conocida como un sustitutivo simbólico de la castración, y de este modo Judit es la mujer que castra al hombre que la ha desflorado, como sucedía en el sueño de mi paciente recién casada, antes mencionada. Hebbel sexualizó intencionadamente el relato patriótico, tomado de los libros apócrifos del Antiguo Testamento, en los cuales Judit se vanagloria a su regreso de no haber sido violada. También falta en el texto bíblico todo dato sobre su trágica noche nupcial. Pero nuestro autor, con su fina sensibilidad de poeta, sospechó, sin duda, el motivo primitivo, desvanecido en aquel relato tendencioso, y devolvió al tema todo su contenido original.⁷²⁷

⁷²⁵ FREUD, S.: “Una dificultad del psicoanálisis”, Obras Completas, tomo III, op. cit., p. 2434.

⁷²⁶ Conferencia dada en la Sociedad Psicoanalítica de Viena en septiembre de 1917, y publicado en 1918 junto a otros escritos (“Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa” de 1912, y “Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre” de 1910), bajo el título “Contribuciones a la psicología del amor” (Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens).

⁷²⁷ FREUD, S.: “El tabú de la virginidad”, Obras Completas, tomo III, op. cit., pp. 2452-2453.

1920 (21 de junio): Carta de Freud a Oscar Pfister⁷²⁸:

Comencé a leer su librito sobre el expresionismo con tanto interés como aversión y lo acabé de una sentada... Debo precisar, por otra parte, que en la vida real soy intolerante hacia los chiflados, que veo sólo su lado dañino y que en lo que respecta a esos “artistas”, soy casi como aquellos a quien usted fustiga al principio, considerándolos filisteos e intransigentes. Y, al final, explica usted con claridad y exhaustivamente porqué esta gente no tiene derecho a llamarse artistas.⁷²⁹

CXIII “Psicología de las masas y análisis del yo” (Massenpsychologie und Ich-Analyse), 1920-1921 [1921].

II. El alma colectiva, según Le Bon.

Le Bon distingue un prestigio adquirido o artificial y un prestigio personal. El primero queda conferido a las personas, por su nombre, sus riquezas o su honorabilidad, y a las doctrinas y a las obras de arte, por la tradición.⁷³⁰

1922 (26 de diciembre): Carta de Freud en respuesta a un dibujo que le envía Karl Abraham hecho por un artista expresionista:

Querido amigo, recibí el dibujo que pretendidamente representa tu cabeza. Es horrible. Sé que es usted excelente persona, por lo que me apena aún más ese pequeño fallo de su carácter que supone la tolerancia o simpatía hacia el arte “moderno”... Supe por Lamp que el artista declara que le ve así. Las personas como él debieran ser las últimas en tener acceso a los círculos analíticos, pues constituyen la más extrema ilustración de la teoría de Adler, según la cual sólo aquellos que padecen graves defectos congénitos de visión llegan a ser pintores o delineantes.⁷³¹

⁷²⁸ Esta carta es la respuesta de Freud al libro que Oskar Pfister había escrito y le había enviado, titulado *El expresionismo en arte: base psicológica y biológica* (1920).

⁷²⁹ MENG, H. y FREUD, E. L. (ed.): *Psychoanalysis and Fatih. The Letters of Sigmund Freud and Oskar Pfister*. Nueva York, Basic Books, 1963, p. 77.

⁷³⁰ FREUD, S.: “Psicología de las masas y análisis del yo”, *Obras Completas*, tomo III, *op. cit.*, p. 2570.

⁷³¹ FALZEDER, E. (ed.): *The Complete Correspondence of Sigmund Freud and Karl Abraham (1907-1925)*. Londres, Karnac, 2002, pp. 461-462.

CXXIII “La cabeza de la Medusa” (Das Medusenhaupt), 1922 [1940].⁷³²

No intenté a menudo interpretar temas mitológicos individuales; pero el caso de la horripilante cabeza decapitada de la Medusa me inclina a hacerlo (...)

En las obras de arte suele representarse el cabello de la cabeza de la Medusa en forma de serpientes, las cuales derivan a su vez del complejo de castración (...)

Atenea, la diosa virgen, lleva este símbolo del horror sobre sus vestiduras; con toda razón, pues se convierte así en la mujer inabordable que repele todo deseo sexual, ya que ostenta los genitales terroríficos de la madre. Los griegos, fuertemente homosexuales en general, no podían pasarse sin la representación de la mujer repelente por su castración (...)

Todavía en Rabelais podemos leer cómo el Diablo emprende la fuga cuando la mujer le muestra su vulva (...)

Para poder sustentar seriamente esta interpretación sería necesario investigar el origen de este símbolo terrorífico, tan aislado en la mitología de los griegos, así como sus símiles en otras mitologías.⁷³³

CXXV “El ‘yo’ y el ‘ello’” (Das Ich und das Es), 1923.⁷³⁴

La religión, la moral y el sentimiento social –contenidos principales de la parte más elevada del hombre (prescindimos aquí por el momento del arte y de la ciencia)- constituyeron primitivamente una sola cosa.⁷³⁵

CXXVI “Esquema del Psicoanálisis” (Kurzer Abriss der Psychoanalyse), 1923 [1924].

Hemos visto, que una parte de la actividad mental humana está dedicada al dominio del mundo exterior real. A esto añade el psicoanálisis que otra parte, singularmente estimada, de la creación psíquica se halla consagrada al cumplimiento de deseos, a la satisfacción sustitutiva de aquellos deseos reprimidos

⁷³² Publicado en *Imago*, 25 (105), 1940.

⁷³³ FREUD, S.: “La cabeza de Medusa”, *Obras Completas*, tomo III, *op. cit.*, p. 2697.

⁷³⁴ Publicado originalmente por la editorial Internationaler Psychoanalytischen Verlag en 1923.

⁷³⁵ FREUD, S.: “El ‘yo’ y el ‘ello’”, *Obras Completas*, tomo III, *op. cit.*, p. 2715.

que desde los años infantiles viven insatisfechos en el alma de cual. A estas creaciones, cuya conexión con un inconsciente inaprehensible fue siempre sospechada, pertenecen los mitos, la poesía y el arte, y la labor de los psicoanalíticos ha arrojado realmente viva luz sobre los dominios de la mitología, la literatura y la psicología del artista.

Tal ha sido principalmente la obra meritoria de Otto Rank. Se ha demostrado que los mitos y las fábulas son, como los sueños, susceptibles de interpretación; se han seguido los intrincados caminos que conducen desde el impulso del deseo inconsciente hasta la realización en la obra de arte; se ha aprendido a comprender la acción afectiva de la obra de arte sobre el sujeto receptor; se ha explicado la afinidad interior del artista con el neurótico y sus diferencias, y se ha indicado la relación entre su disposición, sus vivencias casuales y su obra. La valoración de las dotes artísticas de la obra de arte y la explicación de las dotes artísticas son problemas ajenos al psicoanálisis. Mas parece que el psicoanálisis está en situación de decir la palabra decisiva en todos los problemas relativos a la vida imaginativa del hombre.⁷³⁶

CXXXI “Autobiografía” (Selbstdarstellung), 1924 [1925].⁷³⁷

Capítulo seis:

*Entre su aparición [la del psicoanálisis] en Alemania y su actual introducción en Francia han surgido sus diversas aplicaciones a los dominios de la literatura y el arte, a la historia de las religiones y a la Prehistoria, a la Mitología, la Etnología y la Pedagogía, etc. Todas estas disciplinas tienen poco que ver con la ciencia médica y han sido precisamente enlazadas con ella por el psicoanálisis...*⁷³⁸

De aquí no había más que un paso hasta el análisis de la creación poética y artística (...) el artista se habría refugiado, como el neurótico, en este mundo fantástico, huyendo de la realidad poco satisfactoria; pero a diferencia del neurótico, supo hallar el camino del retorno desde dicho mundo de la fantasía

⁷³⁶ FREUD, S.: “Esquema del psicoanálisis”, *Obras Completas*, tomo III, *op. cit.*, p. 2740.

⁷³⁷ Publicado en “Die Medizin der Gegenwart in Selbstdarstellungen” de Grote, Leipzig, 1925. Supone la continuación de *Historia del movimiento psicoanalítico* de 1914.

⁷³⁸ FREUD, S.: “Autobiografía”, *Obras Completas*, tomo III, *op. cit.*, p. 2793.

*hasta la realidad. Sus creaciones, las obras de arte, eran satisfacciones fantásticas de deseos inconscientes, análogamente a los sueños con los cuales compartían el carácter de transacción, pues tenían también que evitar el conflicto con los poderes de la represión...*⁷³⁹

CXXXII “Las resistencias contra el psicoanálisis” (Die Widerstände gegen die Psychoanalyse), 1924 [1925].⁷⁴⁰

La parcial atribución del arte, la religión y el orden social, a la injerencia de energías instintivas sexuales, fue recibida como una denigración de los más altos patrimonios de la cultura, proclamándose solemnemente que el hombre también tendría otros intereses, además de los sexuales, pero olvidando en el apuro que también los tiene el animal –pues sólo está supeditado a la sexualidad esporádicamente en ciertas épocas, y no permanentemente, como el hombre–; olvidando que estos otros intereses jamás fueron negados en el hombre, y que al demostrarse su origen de elementales fuentes instintivas animales, en nada se reduce el valor de una conquista cultural.

*Tanta falta de lógica y tamaña injusticia exigen una explicación. No será difícil hallar su causa provocadora. La cultura humana reposa sobre dos pilares; uno, la dominación de las fuerzas naturales; el otro, la coerción de nuestros instintos...*⁷⁴¹

CLII “Análisis profano (Psicoanálisis y medicina). Conversaciones con una persona imparcial.” (Die Frage der Laienanalyse, Unterredungen mit einen Unparteüschen), 1926.⁷⁴²

[El psicoanálisis] como “psicología abismal” o ciencia de lo anímico inconsciente, puede llegar a ser indispensable a todas aquellas ciencias que se ocupan de la historia de los orígenes de la civilización humana y de sus grandes

⁷³⁹ *Ibid*, p. 2794.

⁷⁴⁰ Publicado en *Imago* 11 (3), pp. 222-233, 1925, pocos meses después de haber aparecido en francés en *La Revue juive*.

⁷⁴¹ FREUD, S.: “Las resistencias contra el psicoanálisis”, *Obras Completas*, tomo III, *op. cit.*, pp. 2804-2805.

⁷⁴² Publicado en alemán el original por Internationaler Psychoanalytischen Verlag. En 1926 Theodor Reik, destacado psicoanalista no médico, fue acusado en Viena de práctica ilegal de la medicina. El presente trabajo resume la defensa planteada por Freud para tales casos.

*instituciones, tales como el arte, la religión y el orden social. En mi opinión, ha prestado ya una considerable ayuda a estas ciencias para la resolución de sus problemas; pero éstas son aún aportaciones muy pequeñas, comparadas con las que se conseguirían si los hombres de ciencia dedicados al estudio de la Historia de la civilización, la Psicología de las religiones, la Filosofía, etc., se decidieran a manejar por sí mismos el nuevo medio de investigación puesto a su alcance.*⁷⁴³

CLVII “Dostoievski y el parricidio” (Dostojewski und die Vaternötung), 1927 [1928].⁷⁴⁴

*Por desgracia, el análisis tiene que rendir las armas ante el problema del poeta.*⁷⁴⁵

CLXIII “Sobre la conquista del fuego” (Zur Gewinnung des Feuers), 1931 [1932].⁷⁴⁶

*Creo que mi hipótesis (...) puede ser confirmada mediante la interpretación de la leyenda griega de Prometeo, siempre que se tenga debida cuenta de la obvia deformación que media entre los hechos históricos y su representación en el mito.*⁷⁴⁷

1931 (26 de marzo): Carta de Freud a Yvette Guilbert⁷⁴⁸:

Una vez me aventuré a aproximarme a uno de los más grandes artistas, un artista del que desafortunadamente se conoce muy poco, Leonardo da Vinci. Fui capaz, por lo menos, de probar que su Santa Ana, que usted puede visitar cada día

⁷⁴³ FREUD, S.: “Análisis profano (Psicoanálisis y medicina). Conversaciones con una persona imparcial”, *Obras Completas*, tomo III, *op. cit.*, p. 2952.

⁷⁴⁴ Publicado en FÜLÖP-MILLER, R. y Eckstein, F. (ed.): *Die Urgestalt der Brüder Karamazoff*, Munich, 1928.

⁷⁴⁵ FREUD, S.: “Dostoievski y el parricidio”, *Obras Completas*, tomo III, *op. cit.*, p. 3004.

⁷⁴⁶ Publicado por primera vez en alemán en la revista *Imago*, 18 (1), pp. 8-13, 1932.

⁷⁴⁷ FREUD, S.: “Sobre la conquista del fuego”, *Obras Completas*, tomo III, *op. cit.*, p. 3092.

⁷⁴⁸ Yvette Guilbert, cantante francesa nacida en París en 1867 y fallecida en Aix-en-Provence en 1944, solicitó en 1931 opinión a Freud sobre la psicología del actor. Esta carta que aquí mostramos es la segunda que Freud le envía.

en el Louvre, no sería inteligible sin la peculiar historia de la infancia de Leonardo. Posiblemente, tampoco lo serían otras obras.⁷⁴⁹

CLXVI “Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis” (Neue folge der vorlesungen zur einführung in die Psychoanalyse), 1932 [1933]⁷⁵⁰. Lección XXXV.- El problema de la concepción del Universo (Weltanschauung).

La ciencia está dispuesta a investigar qué satisfacciones han conquistado dichos deseos en los rendimientos del arte y en los sistemas religiosos y filosóficos, pero no puede dejar de ver que sería injusto y en alto grado inconveniente admitir la transferencia de tales aspiraciones al terreno del conocimiento.

De los tres poderes que pueden disputar a la Ciencia su terreno, el único enemigo serio es la religión. El arte es casi siempre inofensivo y benéfico; no quiere ser sino ilusión. Salvo en pocas personas que, según suele decirse, están poseídas por el arte, éste no arriesga incursiones en el imperio de la realidad... A menudo pareciera que el burlesco comentario del poeta no fuera del todo injustificado cuando se refiere al filósofo en los siguientes términos: “Con su gorro de dormir y con los jirones de su camisón parcha las brechas de la estructura del Universo” (Heine).⁷⁵¹

1932: Carta de Freud a André Breton (26 de diciembre de 1932):

Y ahora una confesión, ¡que usted debe aceptar con tolerancia! A pesar de que recibo tantas pruebas del interés que usted y sus amigos tienen por mis investigaciones, yo mismo no soy capaz de aclararme qué es y que quiere el surrealismo. Quizá no estoy hecho para comprenderlo, yo que estoy tan alejado del arte.⁷⁵²

⁷⁴⁹ FREUD, E. L. (ed.): *Letters of Sigmund Freud, 1873-1939*. Londres, Hogarth Press, 1961, pp. 405-406.

⁷⁵⁰ En realidad fueron publicadas el 6 de diciembre de 1932, aunque el volumen se fechó en 1933, Viena, Internationaler Psychoanalytischer Verlag. En esta serie de importantes aportaciones Freud, casi imposibilitado del uso de su voz por el cáncer que lo afectaba, decidió, sin embargo, darle una forma expositiva igual a su serie de lecciones de 1915-17. Así es como continúa la enumeración como si de un conjunto uniforme se tratara.

⁷⁵¹ FREUD, S.: “Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis”, *Obras Completas*, tomo III, *op. cit.*, pp. 3192-3193.

⁷⁵² Cit. en BRETON, A.: *Los vasos comunicantes*. Madrid, Siruela, 2005, p. 137.

1933 (12 de abril): Carta de Freud a Edoardo Weiss:

*Mi relación con esta obra [El Moisés de Miguel Ángel] fue como la que se tiene con un hijo del amor. Durante tres semanas solitarias del mes de septiembre de 1913 concurría diariamente a la iglesia para detenerme ante la estatua, estudiarla, medirla, dibujarla, hasta que surgió en mí esa comprensión que no me atreví a expresar sino en forma anónima en el ensayo. No fue sino mucho más tarde que legitimé a esa criatura no analítica.*⁷⁵³

CLXXXIX. “Un trastorno de la memoria en la Acrópolis (Carta abierta a Romain Rolland en ocasión de su septuagésimo aniversario)” (Brief an Romain Rolland – Eine Erinnerungsstörung auf der Akropolis), 1936.

*Cuando, finalmente la tarde de nuestra llegada me encontré parado en la Acrópolis, abarcando el paisaje con la mirada, vinome de pronto el siguiente pensamiento, harto extraño...*⁷⁵⁴

1937: Breton le propone a Freud que se asociara a la compilación de una publicación titulada *Trajectoire du rêve*, a la que Freud le contestó:

*Una compilación de sueños, sin las asociaciones agregadas, sin el conocimiento de las circunstancias en las que los sueños tuvieron lugar... semejante compilación para mí no quiere decir nada, y no puedo imaginar lo que puede querer decir para otros.*⁷⁵⁵

1938: Carta de Freud a Stefan Zweig tras el encuentro de Dalí con Freud en Londres (20 de julio de 1938)⁷⁵⁶:

El español, con sus ojos cándidos y fanáticos y su indudable técnica, me ha hecho reconsiderar mi opinión. En realidad, sería muy interesante investigar analíticamente como ha llegado a ser compuesto un cuadro así. Desde el punto de

⁷⁵³ Cit. en AA.VV.: *Sigmund Freud. Su vida en imágenes y textos*. Barcelona, Paidós, 1998, p. 205.

⁷⁵⁴ FREUD, S.: “Un trastorno de la memoria en la Acrópolis (Carta abierta a Romain Rolland en ocasión de su septuagésimo aniversario)”, *Obras Completas*, tomo III, *op. cit.*, p. 3328.

⁷⁵⁵ Cit. en ROUDINESCO, E.: *La batalla de cien años. Historia del psicoanálisis en Francia*. Madrid, Fundamentos, 1993, p. 47.

⁷⁵⁶ Dalí llevará consigo el lienzo *El mito de Narciso* y un texto publicado en la revista *Minotaure* sobre la paranoia.

*vista crítico, podría seguirse manteniendo aunque el concepto de arte desafía toda expansión mientras la porción cuantitativa del material subconsciente y de funciones preconcientes no permanezca dentro de los límites definidos. Mas sea como fuere, se plantean grandes problemas psicológicos (...) el psicoanálisis es como una mujer que desea ser seducida, pero que sabe que perderá valor si no ofrece resistencia (...) Me sentía inclinado a considerar a los surrealistas, que al parecer, me han elegido por su santo patrón, como chiflados incurables.*⁷⁵⁷

1938 (8 de octubre): Carta de Freud a Jeanne Lamp- de Groot:

*Han llegado todos los egipcios, chinos y griegos. Soportaron su transporte con escasos daños y aquí parecen mucho más importantes que en Berggasse. Una sola observación: una colección a la que no se agregan nuevas piezas en realidad está muerta.*⁷⁵⁸

⁷⁵⁷ Cit. en JONES, E.: *Vida y obra de Sigmund Freud*. Edición abreviada a cargo de Lionel Trilling y Steven Marcus. Barcelona, Anagrama, 2003, p. 674.

⁷⁵⁸ Cit. en AA.VV.: *Sigmund Freud. Su vida en imágenes y textos*. Barcelona, Paidós, 1998, p. 313.

Anexo documental II: Antología de referencias al término “sublimación” en la obra de Freud.

En este anexo se recogen las referencias al término “sublimación” y su variante “sublimaciones” en las *Obras Completas* de Freud. Estas referencias han sido la base de la que hemos partido para realizar el capítulo dos de esta tesis doctoral. En las *Obras Completas* hay 58 entradas del término “sublimación”, y 18 de la variante “sublimaciones”, que expondremos por orden cronológico.

XXI “Análisis fragmentario de una histeria (Caso Dora)” (Bruchstück einer hysterie-analyse), 1901 [1905].

a) El cuadro clínico:

*Las perversiones no constituyen una bestialidad ni una degeneración en el sentido emocional de la palabra; son el desarrollo de gérmenes contenidos en la disposición sexual indiferenciada del niño y cuya represión u orientación hacia fines asexuales más elevados –sublimación– está destinada a producir buena parte de nuestros rendimientos culturales.*⁷⁵⁹

XXVI “Tres ensayos para una teoría sexual” (Drei abhandlungen zur sexualtheorie), 1905.

Según James Strachey la primera vez que aparece el término “sublimación” en la obra de Freud es en los *Tres ensayos para una teoría sexual* de 1905, concretamente en el primero de los ensayos: “Las aberraciones sexuales”.

La ocultación del cuerpo, exigida por la civilización, mantiene despierta la curiosidad sexual, que tiende a contemplar el objeto por descubrimiento de las partes ocultas, pero que puede derivarse hacia el arte (sublimación) cuando es posible arrancar su interés de los genitales y dirigirlo a la forma física y total. Una detención en este fin sexual intermediario de la contemplación sexualmente acentuado es, en cierto grado, patrimonio de todos los normales y hasta es lo que

⁷⁵⁹ FREUD, S.: “Análisis fragmentario de una histeria (Caso Dora)”, *Obras Completas*. Tomo I, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 960.

*les da la posibilidad de dirigir cierta cantidad de su libido hacia fines artísticos más elevados.*⁷⁶⁰

En la edición de 1915, Freud añade una interesante nota al pie en este párrafo que dice lo siguiente:

Me parece indudable que el concepto de “lo bello” arraiga en la excitación sexual y significa originariamente lo que excita sexualmente (“los encantos”). Con ello está relacionado el hecho de que no podemos encontrar nunca “bellos” los genitales, cuya contemplación hace surgir la máxima excitación sexual [la palabra alemana Reiz tiene la doble significación de “encanto” y “estimulo”].

Más adelante, en el segundo de los ensayos sobre la teoría sexual, titulado “La sexualidad infantil”, Freud señala en el primer capítulo titulado “El periodo de latencia sexual de la infancia y sus interrupciones” cómo una de las posibilidades dentro del periodo de latencia, junto con las inhibiciones sexuales y las interrupciones del periodo de latencia, la formación reactiva y sublimación. Dice así:

¿Con qué elementos se constituyen estos diques tan importantes para la cultura y la normalidad ulteriores del individuo? Probablemente a costa de los mismos impulsos sexuales infantiles, que no han dejado de afluir durante este periodo de latencia, pero cuya energía es desviada en todo o en parte de la utilización sexual y orientada a otros fines. Los historiadores de la civilización coinciden en aceptar que este proceso, en el que las fuerzas instintivas sexuales son desviadas de sus fines sexuales y orientadas hacia otros distintos –proceso al que se da el nombre de sublimación–, proporciona poderosos elementos para todas las funciones culturales. Por nuestra parte añadiremos que tal proceso interviene igualmente en el desarrollo individual y que sus orígenes se remontan al período de latencia sexual infantil.

También sobre el mecanismo de esta sublimación puede formularse una hipótesis. Los impulsos sexuales de estos años infantiles serían inaprovechables, puesto que la función reproductora no ha aparecido todavía, circunstancia que

⁷⁶⁰ FREUD, S.: “Tres ensayos para una teoría sexual. La sexualidad infantil”, *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, pp. 1184-1185.

constituye el carácter esencial del periodo de latencia. Pero, además, tales impulsos habrían de ser perversos de por sí, partiendo de zonas erógenas e implicando tendencias que, dada la orientación del desarrollo del individuo, sólo podrían provocar sensaciones displacientes. Harán, pues, surgir fuerzas psíquicas contrarias que erigirán para la supresión de tales sensaciones displacientes los diques psíquicos ya citados (repugnancia, pudor, moral).⁷⁶¹

En una nota añadida en la edición de 1915, Freud señala:

La sublimación de los impulsos sexuales se produce en este caso por formaciones reactivas. Pero, en general, la sublimación y la formación reactiva deben ser consideradas como dos procesos distintos. La sublimación puede ser alcanzada por medio de otros procesos diferentes y más sencillos.⁷⁶²

En la mayoría de los casos logra abrirse camino un fragmento de la vida sexual que ha escapado a la sublimación, o se conserva una actividad sexual a través de todo el período de latencia hasta el impetuoso florecimiento del instinto sexual en la pubertad.⁷⁶³

En el 7º capítulo del ensayo sobre la sexualidad infantil, titulado “Fuentes de la sexualidad infantil”, añade Freud:

Los mismos caminos por los que las perturbaciones sexuales se extienden a las restantes funciones físicas tienen también que servir a otras funciones importantes en estados normales. Por estos mismos caminos tienen que tener lugar la orientación del instinto sexual; esto es, la sublimación de la sexualidad.⁷⁶⁴

En la síntesis que le dedica al ensayo sobre la sexualidad, Freud retoma la sublimación como una de las tres vías de elaboración posterior de la sexualidad infantil, junto a la perversión y a la represión. Sobre la sublimación artística dice Freud:

Hallase aquí, por supuesto, una de las fuentes de la actividad artística, y según que tal sublimación sea completa o incompleta, el análisis del carácter de personas

⁷⁶¹ *Ibid*, p. 1198.

⁷⁶² *Ibidem*.

⁷⁶³ *Ibidem*.

⁷⁶⁴ *Ibid*, p. 1215.

*de alta intelectualidad, y en especial de las que poseen aptitudes artísticas, revelará con mayor o menor precisión esta relación mixta entre la capacidad de rendimiento, la perversión y la neurosis.*⁷⁶⁵

*Así, pues, la disposición sexual general perversa de la infancia puede considerarse como la fuente de toda una serie de nuestras virtudes, en cuanto da motivo a la creación de las mismas por la formación reactiva.*⁷⁶⁶

Para ilustrar esta última afirmación, Freud pone como ejemplo un personaje de la obra *La alegría de vivir* de E. Zola, quien presenta “una muchacha que sacrifica gozosamente, y sin esperanza de recompensa, su fortuna y sus aspiraciones a las personas amadas. Durante su infancia la había dominado una insaciable necesidad de cariño, que incluso la condujo a mostrarse cruel en una ocasión en la que se vio postergada a otra niña”.⁷⁶⁷

XXIX “La moral sexual ‘cultural’ y la nerviosidad moderna” (Die ‘kulturelle’ sexualmoral und die moderne nervosität), 1908.

*Esta posibilidad de cambiar el fin sexual primitivo por otro, ya no sexual, pero psíquicamente afín al primero, es lo que designamos con el nombre de capacidad de sublimación. Contrastando con tal facultad de desplazamiento que constituye su valor cultural, el instinto sexual es también susceptible de tenaces fijaciones, que lo inutilizan para todo fin cultural y lo degeneran, conduciéndolo a las llamadas anormalidades sexuales. La energía original del instinto sexual varía probablemente en cada cual e igualmente, desde luego, su parte susceptible de sublimación. A nuestro juicio, la organización congénita es la que primeramente decide qué parte del instinto podrá ser susceptible de sublimación en cada individuo; pero, además, las influencias de la vida y la acción del intelecto sobre el aparato anímico consiguen sublimar otra nueva parte.*⁷⁶⁸

⁷⁶⁵ *Ibid*, p. 1234.

⁷⁶⁶ *Ibid*, p. 1235.

⁷⁶⁷ *Ibidem*, nota al pie 713.

⁷⁶⁸ FREUD, S.: “La moral sexual ‘cultural’ y la nerviosidad moderna”, *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, pp. 1252-1253.

*...En el curso de esta evolución [del instinto sexual], una parte de la excitación sexual, emanada del propio cuerpo, es inhibida como inaprovechable para la reproducción, y en el caso más favorable, conducida a la sublimación.*⁷⁶⁹

*...Así, la constitución de los invertidos u homosexuales se caracteriza frecuentemente por una especial aptitud del instinto sexual para la sublimación cultural.*⁷⁷⁰

*El dominio por medio de la sublimación, esto es, por la desviación de las fuerzas instintivas sexuales hacia fines culturales elevados, no es asequible sino a una limitada minoría, y aun a ésta sólo temporalmente y con máxima dificultad durante la fogosa época juvenil.*⁷⁷¹

*La relación entre sublimación posible y la actividad sexual necesaria oscila, naturalmente, mucho según el individuo e incluso según la profesión. Un artista abstinerente es algo apenas posible. Por el contrario, no son nada raros los casos de abstinencia entre los jóvenes consagrados a una disciplina científica- estos últimos pueden extraer de la abstinencia nuevas energías para el estudio. En cambio, el artista hallará en la actividad sexual un excitante de función creadora.*⁷⁷²

XXXVII “El carácter y el erotismo anal” (Charakter und analerotik), 1908.

*...Otra parte [de la excitación] es desviada de los fines sexuales y orientada hacia otros fines distintos, proceso al que damos el nombre de “sublimación”.*⁷⁷³

Sin embargo, Freud no se está refiriendo en este caso a la sublimación artística, ya que continúa diciendo:

...no parece muy aventurado reconocer en las cualidades que tan frecuentemente muestran reunidos los individuos cuya infancia presentó una especial intensidad de este instinto parcial [anal] –el orden, la economía y la

⁷⁶⁹ *Ibid*, p. 1253.

⁷⁷⁰ *Ibid*, p. 1254.

⁷⁷¹ *Ibid*, p. 1255.

⁷⁷² *Ibid*, p. 1257.

⁷⁷³ FREUD, S.: “El carácter y el erotismo anal”, *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 1355.

*tenacidad- los resultados más directos y constantes de la sublimación del erotismo anal.*⁷⁷⁴

Como conclusión añade Freud: “los rasgos permanentes del carácter son contaminaciones invariadas de los instintos primitivos, sublimaciones de los mismos o reacciones contra ellos.”⁷⁷⁵

XL “Análisis de la fobia de un niño de cinco años (Caso Juanito)” (Analyse der phobie eines fünfjährigen knaben), 1909.

“Vemos cómo en nuestro pequeño paciente se desarrolla un poderoso impulso de la represión, que recae precisamente sobre sus componentes sexuales dominantes”. En este momento, Freud incluye la siguiente nota al pie:

*El padre pudo observar también que paralelamente a esta represión se desarrolla en Juanito un proceso de sublimación. A partir de la aparición de la angustia, mostró, en efecto, un intenso interés por la música y comenzó a desarrollar sus dotes musicales hereditarias.*⁷⁷⁶

XLVI “Cinco conferencias pronunciadas en la Clark University (Estados Unidos)” (Über psychoanalyse), 1909 [1910].

Segunda conferencia:

*Existen varias de estas apropiadas soluciones que ponen un feliz término al conflicto y a la neurosis y que, en casos individuales, pueden muy bien ser combinadas unas con otras (...) puede también dirigirse este deseo hacia un fin más elevado y, por tanto, irreprochable (sublimación de dicho deseo)...*⁷⁷⁷

Quinta conferencia:

⁷⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁷⁵ *Ibid*, p. 1357.

⁷⁷⁶ FREUD, S.: “Análisis de la fobia de un niño de cinco años (Caso Juanito)”, *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 1435, nota al pie 818.

⁷⁷⁷ FREUD, S.: “Psicoanálisis. Cinco conferencias pronunciadas en la Clark University (EE.UU.)”, *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 1545.

¿Cuáles son, pues, los destinos de los deseos inconscientes libertados por el psicoanálisis, y cuáles los caminos que seguimos para impedir que dañen la vida del paciente? Existen varias soluciones.

...Conocemos otro más apropiado proceso de la evolución, la llamada sublimación, por la cual no queda perdida la energía de los deseos infantiles, sino que se hace utilizable dirigiendo cada uno de los impulsos hacia un fin más elevado que el inutilizable y que puede carecer de todo carácter sexual. Precisamente los componentes del instinto sexual se caracterizan por esta capacidad de sublimación de cambiar su fin sexual por otro más lejano y de un mayor valor social. A las aportaciones de energía conseguidas de este modo para nuestras funciones anímicas debemos probablemente los más altos éxitos civilizados. Una represión prematura excluye la sublimación del instinto reprimido. Mas, una vez levantada la represión, queda libre de nuevo el camino para efectuar la sublimación.

(...) La plasticidad de los componentes sexuales, que se manifiesta en su capacidad de sublimación, puede constituir una gran tentación de perseguir, por medio de una sublimación progresiva, efectos civilizadores cada vez más grandes. Pero así como no contamos con transformar en nuestras máquinas más de una parte del calor empleado en trabajo mecánico útil, así tampoco debíamos aspirar a apartar de sus fines propios toda la energía del instinto sexual. No es posible conseguir tal cosa, y si la limitación de la sexualidad ha de llevarse demasiado lejos, traerá consigo todos los daños de un agotamiento de la tierra de cultivo.⁷⁷⁸

L “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci” (Eine kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci), 1910.

Capítulo I:

La observación de la vida cotidiana de los hombres nos muestra que en su mayoría consiguen derivar hacia su actividad profesional una parte muy considerable de sus fuerzas instintivas sexuales. El instinto sexual es

⁷⁷⁸ *Ibid*, pp. 1562-1563.

*particularmente apropiado para suministrar estas aportaciones, pues resulta susceptible de sublimación; esto es, puede sustituir un fin próximo por otros desprovistos de todo carácter sexual y eventualmente más valiosos.*⁷⁷⁹

*Una vez terminado este período de investigación sexual infantil, por un proceso de enérgica represión sexual surgen para los destinos ulteriores del instinto de investigación tres posibilidades diferentes, derivadas de su temprana conexión con intereses sexuales (...) En un segundo tipo, el desarrollo intelectual es suficientemente enérgico para resistir la represión sexual que sobre él actúa. Algún tiempo después del fracaso de la investigación sexual infantil, la inteligencia, robustecida ya, recuerda su anterior conexión y ofrece su ayuda para eludir la represión sexual, y la investigación sexual reprimida retorna desde lo inconsciente en forma de obsesión investigadora, disfrazada y coartada, desde luego, pero lo bastante poderosa para sexualizar el pensamiento mismo y acentuar las operaciones intelectuales con el placer y la angustia de los procesos propiamente sexuales. La investigación se convierte aquí en actividad sexual, con frecuencia la única de este orden, y el sentimiento de la sublimación en ideas y de la claridad intelectual se sustituye a la satisfacción sexual.*⁷⁸⁰

El tercer tipo, el más perfecto y menos frecuente, elude tanto la inhibición del pensamiento como la obsesión intelectual neurótica, merced a una disposición especial (...) escapa la libido a la represión, sublimándose desde un principio en ansia de saber e incrementando el instinto de investigación, ya muy intenso de por sí. También aquí llega a hacerse obsesiva en cierto modo la investigación y a constituir un sustitutivo de la actividad sexual; mas por efecto de la completa diferencia de los procesos psíquicos desarrollados (la sublimación en lugar del retorno desde lo inconsciente) faltan el carácter neurótico y la adherencia a los complejos primitivos de la investigación sexual infantil, y el instinto puede actuar libremente al servicio del interés intelectual, atendiendo, sin embargo,

⁷⁷⁹ FREUD, S.: "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci", *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 1586.

⁷⁸⁰ *Ibid*, p. 1587.

*simultáneamente a la represión sexual con la evitación de todo tema de este orden.*⁷⁸¹

Capítulo III:

*De su esencia surgieron, por sublimación, innumerables dioses, y cuando la conexión de las religiones oficiales con la actividad sexual quedó ya oculta a la conciencia general, existieron cultos secretos, que se esforzaron en mantenerla viva entre un escaso número de iniciados.*⁷⁸²

Capítulo VI:

*La parte más considerable de la necesidad del instinto sexual podrá quedar sublimada merced al temprano predominio del ansia sexual de saber, en un deseo general de saber, y escapará así a la represión (...) Así, pues, las aportaciones del instinto sexual a la vida anímica de Leonardo quedan repartidas entre la represión, la fijación y la sublimación.*⁷⁸³

...Pero pronto se confirmó en él la experiencia de que la represión casi completa de la vida sexual no ofrece las condiciones más favorables para el ejercicio de las tendencias sexuales sublimadas.

*La segunda sublimación de sus instintos eróticos [el arte] cede el paso a la primera y primitiva [la investigación], preparada por la primera represión. Leonardo pasa a ser un investigador, al principio en servicio de su arte, luego independientemente de él, y, por último, volviéndole la espalda.*⁷⁸⁴

⁷⁸¹ *Ibid*, p. 1587.

⁷⁸² *Ibid*, p. 1597.

⁷⁸³ *Ibid*, p. 1616.

⁷⁸⁴ *Ibid*, p. 1617.

XLII “Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (“Dementia paranoides”) autobiográficamente escrito (Caso Schreber)” (Psychoanalytische bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen fall von paranoia - Dementia paranoides-), 1910 [1911].

En la tercera parte del escrito, “El mecanismo paranoico”, dice Freud:

Una vez alcanzada la elección heterosexual de objeto, las tendencias homosexuales no desaparecen ni quedan en suspenso, sino que son simplemente desviadas del fin sexual y orientadas hacia otros nuevos (...) Por las relaciones sociales normales de los hombres no adivinaríamos nunca la magnitud de estas aportaciones procedentes de fuentes eróticas con inhibición de su fin sexual. A este contexto pertenece también el hecho de que precisamente los homosexuales manifiestos, y en primer término aquellos que rechazan toda actividad sexual, se caractericen por una intensa participación en los intereses generales de la Humanidad, surgidos de la sublimación del erotismo.⁷⁸⁵

LIX “Consejos al médico en el tratamiento psicoanalítico” (Ratshläge für den Arzt bei der Psychoanalytischen behandlung), 1912.

En esta serie de consejos que Freud redacta para la aplicación del psicoanálisis por parte de los médicos, aclara:

No todos los neuróticos poseen una elevada facultad de sublimación. De muchos de ellos hemos de suponer que no hubieran contraído la enfermedad si hubieran poseído el arte de sublimar sus instintos. Si les imponemos una sublimación excesiva y los privamos de las satisfacciones más fáciles y próximas de sus instintos, les haremos la vida más difícil aún de lo que ya la sienten (...) La ambición pedagógica es tan inadecuada como la terapéutica. Pero, además, debe tenerse en cuenta que muchas personas han enfermado precisamente al intentar sublimar sus instintos más de lo que su organización podía permitírselo, mientras que aquellas otras capacitadas para la sublimación la llevan a cabo

⁷⁸⁵ FREUD, S.: “Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (*Dementia paranoides*) autobiográficamente descrito (Caso Schreber)”, *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 1517.

*espontáneamente en cuanto el análisis deshace sus inhibiciones. Creemos, pues, que la tendencia a utilizar regularmente el tratamiento analítico para la sublimación de instintos podrá ser siempre meritoria, pero nunca recomendable en todos los casos.*⁷⁸⁶

LXVII “Sobre una degradación general de la vida erótica” (Über die Allgemeinste erniedrigung des liebeslebens), 1912.

*Ahora bien: esta misma incapacidad de proporcionar una plena satisfacción que el instinto sexual adquiere en cuanto es sometido a las primeras normas de la civilización es, por otro lado, fuente de máximos rendimientos culturales, conseguidos mediante una sublimación progresiva de sus componentes instintivos. Pues ¿qué motivo tendrían los hombres para dar empleo distinto a sus energías instintivas sexuales si tales energías, cualquiera que fuese su distribución, proporcionasen una plena satisfacción placiente?*⁷⁸⁷

LXXIV “Totem y Tabú” (Totem und Tabu), 1912-1913.

IV “El retorno al totemismo”:

*Pero la investigación psicoanalítica del individuo nos ha evidenciado que el mismo concibe a Dios a imagen y semejanza de su padre carnal, que su actitud personal con respecto a Dios depende de la que abriga en relación con dicha persona terrenal y que, en el fondo, no es Dios sino una sublimación del padre.*⁷⁸⁸

LXXV “Múltiple interés del psicoanálisis” (Das interesse an der psychoanalyse), 1913.

El psicoanálisis tiene frecuente ocasión de comprobar la gran participación que una educación inadecuadamente severa tiene en la producción de enfermedades nerviosas o con qué pérdidas de la capacidad de rendimiento y de goce es conquistada la normalidad exigida. Pero también puede enseñar cuán

⁷⁸⁶ FREUD, S.: “Consejos al médico en el tratamiento psicoanalítico”, *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 1659.

⁷⁸⁷ FREUD, S.: “Sobre una degradación general de la vida erótica”, *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 1717.

⁷⁸⁸ FREUD, S.: “Totem y Tabú”, *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 1841.

*valiosas aportaciones proporcionan estos instintos perversos y asociales del niño a la formación del carácter cuando no sucumben a la represión, sino que son desviados por medio del proceso llamado sublimación, de sus fines primitivos y dirigidos hacia otros más valiosos. Nuestras mejores virtudes han nacido, en calidad de reacciones y sublimaciones, sobre el terreno de las peores disposiciones.*⁷⁸⁹

**LXXXVII “Introducción al Narcisismo” (Zur einföhrung der narzissismus),
1914.**

En el tercer capítulo del ensayo Freud aclara la diferencia entre el yo ideal y la sublimación:

... Por consiguiente, en cuanto la sublimación describe algo que sucede con el instinto y la idealización algo que sucede con el objeto, se trata entonces de dos conceptos totalmente diferentes.

La formación de un yo ideal es confundida erróneamente, a veces, con la sublimación de los instintos. El que un individuo haya trocado su narcisismo por la veneración de un yo ideal no implica que haya conseguido la sublimación de sus instintos libidinosos. El yo ideal exige esta sublimación, pero no puede imponerla. La sublimación continúa siendo un proceso distinto, cuyo estímulo puede partir del ideal, pero cuya ejecución permanece totalmente independiente de tal estímulo. Precisamente en los neuróticos hallamos máximas diferencias de potencial entre el desarrollo del yo ideal y el grado de sublimación de sus primitivos instintos libidinosos, y, en general, resulta más difícil convencer a un idealista de la inadecuada localización de su libido que a un hombre sencillo y mesurado en sus aspiraciones. La relación existente entre la formación de un yo ideal y la causación de la neurosis es también muy distinta de la correspondiente a la sublimación. La producción de un ideal eleva, como ya hemos dicho, las exigencias del yo y

⁷⁸⁹ FREUD, S.: “Múltiple interés del psicoanálisis”, *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, pp. 1866-1867.

*favorece más que nada la represión. En cambio, la sublimación representa un medio de cumplir tales exigencias sin recurrir a la represión.*⁷⁹⁰

LXXXV “Historia de una neurosis infantil (caso del “Hombre de los lobos”)” (Aus der geschichte einer infantilen neurose), 1914 [1918].

En el último apartado, “Síntesis y problemas”, apunta Freud:

[La religión] Ha domado las tendencias sexuales del sujeto, procurándoles una sublimación y una localización firmísima; ha desvalorizado sus relaciones familiares, y ha puesto fin con ello a un aislamiento peligroso, abriéndole el camino hacia la gran colectividad humana. El niño, salvaje antes y atemorizado, se hizo así sociable, educable y moral.

Continúa:

*El amor a su padre, cuya exageración había hecho necesaria la represión, encontró aquí, por fin, una salida en una sublimación ideal. (...) La religión cumplió así su obra en el pequeño descarriado mediante una mezcla de satisfacción, sublimación y apartamiento de lo sexual por medio de procesos puramente espirituales y facilitándole, como a todo creyente, una relación con la colectividad social.*⁷⁹¹

LXXXIX “Los instintos y sus destinos” (Triebe und triebschicksale), 1915.

Los destinos de la pulsión en este texto de Freud son los siguientes:

*La transformación en lo contrario, la orientación hacia la propia persona, la represión y la sublimación. No proponiéndonos tratar aquí de la sublimación, y exigiendo la represión capítulo aparte, quedarnos tan sólo la descripción y discusión de los dos primeros puntos.*⁷⁹²

⁷⁹⁰ FREUD, S.: “Introducción al Narcisismo”, *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 2029.

⁷⁹¹ FREUD, S.: “Historia de una neurosis infantil (Caso del “Hombre de los lobos”)”, *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 2005.

⁷⁹² FREUD, S.: “Los instintos y sus destinos”, *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 2044.

XCII “Lecciones introductorias al Psicoanálisis” (Vorlesungen zur einföhrung in die psychoanalyse), 1916 [1917].

Lección I: “Introducción”:

[Sobre el origen de la cultura] *Entre las fuerzas instintivas así sacrificadas desempeñan un importantísimo papel los impulsos sexuales, los cuales son aquí objeto de de una sublimación; esto es, son desviados de sus fines sexuales y dirigidos a fines socialmente más elevados, faltos ya de todo carácter sexual.*⁷⁹³

Lección XXII: “Puntos de vista del desarrollo y de la regresión. Etiología”:

Entre estos factores que oponen una acción que pudiéramos calificar de profiláctica a la nociva de las privaciones existe uno que ha adquirido una particular importancia social, y consiste en que una vez que la tendencia sexual ha renunciado al placer parcial o al que procura el acto de la procreación, reemplaza tales fines por otro que presenta con ellos relaciones de origen, pero que ha cesado de ser sexual para hacerse social. Damos a este proceso el nombre de “sublimación”, y efectuándolo así, nos adherimos a la opinión general que concede un valor más grande a los fines sociales que a los sexuales, considerando a estos últimos, en el fondo, como egoístas. La sublimación no es, además, sino un caso especial del apoyo de tendencias sexuales en otras no sexuales. Más adelante trataré de esta cuestión con un mayor detalle.

*(...) La plasticidad y la movilidad de la libido no alcanzan en todos los hombres un igual nivel, y la sublimación no puede nunca suprimir sino una parte de la libido, existiendo, además, muchos sujetos que no poseen la facultad de sublimar sino en grado muy restringido.*⁷⁹⁴

Lección XXIII: “Vías de formación de síntomas”:

Todo depende, en efecto, de la cantidad de libido inempleada que el sujeto pueda mantener en estado de suspensión y de la parte más o menos considerable

⁷⁹³ FREUD, S.: “Lecciones introductorias al Psicoanálisis”, *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 2130.

⁷⁹⁴ *Ibid*, p. 2338.

*de esta libido que el mismo sea capaz de desviar de la sexualidad y orientar hacia la sublimación.*⁷⁹⁵

*Su constitución individual [la del artista] entraña seguramente una gran actitud de sublimación y una cierta debilidad para efectuar las represiones susceptibles de decidir el conflicto.*⁷⁹⁶

CVII “Pegan a un niño. Aportaciones al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales” (Ein kind wird geschlagen. Beitrag zur kenntnis der entstehung sexueller perversionen), 1919.

*...Sabemos que tal perversión infantil no persiste obligadamente a través de toda la vida, pues puede sucumbir luego a la represión, ser sustituida por un producto de reacción o transmutada por una sublimación (Aunque quizá lo que sucede es que la sublimación nace de un proceso especial, obstruido por la represión).*⁷⁹⁷

CX “Más allá del principio del placer” (Jenseits des lustprinzips), 1919-1920 [1920].

Capítulo V:

*Para muchos de nosotros es difícil prescindir de la creencia de que en el hombre mismo reside un instinto de perfeccionamiento que le ha llevado hasta su actual grado elevado de función espiritual y sublimación ética y del que debe esperarse que cuidará de su desarrollo hasta el superhombre. Mas, por mi parte, no creo en tal instinto interior y no veo medio de mantener viva esta benéfica ilusión (...) todas las formaciones sustitutivas o reactivas, y las sublimaciones, son insuficientes para hacer cesar su permanente tensión [del instinto reprimido].*⁷⁹⁸

⁷⁹⁵ *Ibid*, p. 2356.

⁷⁹⁶ *Ibid*, p. 2357.

⁷⁹⁷ FREUD, S.: “Pegan a un niño. Aportaciones al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales”, *Obras Completas*. Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 2466.

⁷⁹⁸ FREUD, S.: “Más allá del principio del placer”, *Obras Completas*. Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 2528.

CXIII “Psicología de las masas y análisis del yo” (Massenpsychologie und Ich-analyse), 1920-1921 [1921].

Capítulo XII: “Consideraciones suplementarias”:

*...El hombre afectivo, el amigo y el admirador buscan también la proximidad corporal y la vista de la persona amada, pero con un amor de sentido “pauliniano”. Podemos ver en esta desviación del fin un principio de sublimación de los instintos sexuales, o también alejar aún más los límites de estos últimos.*⁷⁹⁹

CXIV “Sobre algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad” (Über einige neurotische mechanismen bei eifersucht, paranoia und homosexualität), 1921 [1922].

*Analíticamente acostumbramos ver en los sentimientos sociales la sublimación de aptitudes homosexuales con respecto al objeto. Por tanto, hemos de suponer que los homosexuales de tendencia social no han conseguido separar por completo los sentimientos sociales de la elección de objeto.*⁸⁰⁰

CXXI “Psicoanálisis y teoría de la libido” (Psychoanalyse und libidotheorie), 1922 [1923].

Este texto son dos artículos de Enciclopedia que Freud escribió. En la segunda entrada, “Teoría de la libido”, le dedica un apartado a la sublimación:

(3) La sublimación.- El estudio reflexivo de las tendencias sexuales, sólo analíticamente accesibles, había procurado, entre tanto, interesantísimos conocimientos aislados. Lo que se conocía con el nombre de instinto sexual era algo muy compuesto y podía descomponerse en sus instintos parciales. Cada instinto parcial se hallaba inmutablemente caracterizado por su fuente; esto es, por aquella región del soma de la cual extraía el mismo su estímulo. Además podían distinguirse en él un objeto y un fin. El fin era siempre su satisfacción o descarga, pero podía experimentar una mutación de la actividad a la pasividad. El

⁷⁹⁹ FREUD, S.: “Psicología de las masas y análisis del yo”, *Obras Completas*. Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 2606.

⁸⁰⁰ FREUD, S.: “Sobre algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad”, *Obras Completas*. Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 2618.

*objeto estaba menos firmemente vinculado al instinto de lo que al principio parecía, podría ser fácilmente trocado por otro, y también el instinto que había tenido un objeto exterior podía ser orientado hacia la propia persona. Los diferentes instintos podían permanecer independientes unos de otros, o –en forma aún irrepresentable- combinarse, fundirse para una labor común. Podían también representarse mutuamente, transferirse sus cargas de libido, de manera que la satisfacción de uno quedara sustituida por la de otro. El destino más importante de los instintos parecía ser la sublimación, en la cual son sustituidos por otros el objeto y el fin, de manera que el instinto originalmente sexual encuentra su satisfacción en una función no sexual ya y más elevada desde el punto de vista social o ético. Todos éstos son rasgos que no se unen todavía en una imagen conjunta.*⁸⁰¹

CXXV “El ‘Yo’ y el ‘ello’” (Das ‘Ich’ und das ‘Es’), 1923.

Capítulo III: El ‘yo’ y el ‘superyo’ (ideal del ‘yo’).

*La transformación de la libido objetal en libido narcisista, que aquí tiene efecto, trae consigo un abandono de los fines sexuales, una desexualización, o sea, una especie de sublimación, e incluso nos plantea la cuestión, digna de un penetrante estudio, de si no será acaso éste el camino general conducente a la sublimación, realizándose siempre todo proceso de este género por la mediación del yo, que transforma primero la libido objetal sexual en libido narcisista, para proponerle luego un nuevo fin.*⁸⁰²

CLI “Psicoanálisis: escuela freudiana” (Psychoanalysis: Freudian School), 1926.

Este breve escrito es la entrada que le dedica al Psicoanálisis la *Encyclopedia Britannica*. Se organiza en cuatro breves bloques: prehistoria, contenido del

⁸⁰¹ FREUD, S.: “Psicoanálisis y teoría de la libido”, *Obras Completas*. Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 2675.

⁸⁰² FREUD, S.: “El ‘Yo’ y el ‘Ello’”, *Obras Completas*. Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 2711.

psicoanálisis, el movimiento psicoanalítico y la bibliografía. Dentro del segundo, tras explicar los fundamentos teóricos del psicoanálisis, aclara Freud:

*En el estrecho marco de esta exposición sucinta del psicoanálisis no es posible considerar muchos otros temas del mayor interés general, como, por ejemplo, la sublimación de los instintos, el papel desempeñado por el simbolismo, el problema de la ambivalencia, etc.*⁸⁰³

CLIII “El porvenir de una ilusión” (Die zukunfft einer illusion), 1927.

Capítulo X:

*Otra de las ventajas de la doctrina religiosa estriba para mí, precisamente, en uno de los caracteres que más han despertado su repulsa. Permite una purificación y una sublimación conceptual en la que desaparece todo lo que lleva en sí la huella del pensamiento primitivo e infantil.*⁸⁰⁴

CLVIII “El malestar en la cultura” (Das ubehagen in der Kultur), 1929 [1930].

Capítulo II:

La sublimación de los instintos contribuye a ello [reorientar los fines instintivos], y su resultado será óptimo si se sabe acrecentar el placer del trabajo psíquico e intelectual. En tal caso el destino poco puede afectarnos. Las satisfacciones de esta clase, como la que el artista experimenta en la creación, en la encarnación de sus fantasías; la del investigador en la solución de sus problemas y en el descubrimiento de la verdad, son de una calidad especial que seguramente podremos caracterizar algún día en términos metapsicológicos. Por ahora hemos de limitarnos a decir, metafóricamente, que nos parecen más “nobles” y más “elevadas”, pero su intensidad, comparada con la satisfacción de los impulsos

⁸⁰³ FREUD, S.: “Psicoanálisis: escuela freudiana”, *Obras Completas*. Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 2908.

⁸⁰⁴ FREUD, S.: “El porvenir de una ilusión”, *Obras Completas*. Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 2990.

*instintivos groseros y primarios, es muy atenuada y de ningún modo llega a conmovernos físicamente.*⁸⁰⁵

Freud hace una aclaración a este párrafo en una nota al pie: “... la actividad profesional ofrece particular satisfacción cuando ha sido libremente elegida, es decir, cuando permite utilizar, mediante la sublimación, inclinaciones preexistentes y tendencias instintuales evolucionadas o constitucionalmente reforzadas.”⁸⁰⁶

Capítulo III:

*Otros instintos son obligados a desplazar las condiciones de su satisfacción, a perseguirla por distintos caminos, proceso que en la mayoría de los casos coincide con el bien conocido mecanismo de la sublimación (de los fines instintivos), mientras que en algunos aún puede ser distinguido de ésta. La sublimación de los instintos constituye un elemento cultural sobresaliente, pues gracias a ella las actividades psíquicas superiores, tanto científicas como artísticas e ideológicas, pueden desempeñar un papel muy importante en la vida de los pueblos civilizados. Si cediéramos a la primera impresión, estaríamos tentados a decir que la sublimación es, en principio, un destino instintual impuesto por la cultura; pero convendrá reflexionar algo más al respecto.*⁸⁰⁷

Capítulo IV:

*La siguiente discordia es causada por las mujeres (...) la obra cultural, en cambio, se convierte cada vez más en tarea masculina, imponiendo a los hombres dificultades crecientes y obligándoles a sublimar sus instintos, sublimación para la que las mujeres están escasamente dotadas.*⁸⁰⁸

⁸⁰⁵ FREUD, S.: “El malestar en la cultura”, *Obras Completas*. Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 3027.

⁸⁰⁶ *Ibidem*, nota al pie 1693.

⁸⁰⁷ *Ibid*, p. 3028.

⁸⁰⁸ *Ibid*, p. 3041.

CLXVI “Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis” (Neue folge der vorlesungen zur einführung in die psychoanalyse), 1932 [1933].

Lección XXXII: “La angustia y la vida instintiva”:

*También la relación del instinto con el fin y el objeto consienten variantes; ambas pueden ser trocadas por otras, aunque de todos modos sea siempre la relación con el objeto la más fácil de relajar. A cierta clase de modificaciones del fin y cambios del objeto, en la que entra en juego nuestra valoración social, le damos el nombre de sublimación.*⁸⁰⁹

Lección XXXIII: “La feminidad”:

*...Decimos también de las mujeres que sus intereses sociales son más débiles y su capacidad de sublimación de los instintos menor que los de los hombres. Lo primero se deriva, quizá, del carácter disocial propio, indudablemente, de todas las relaciones sexuales. Los amantes se bastan el uno al otro, y hasta la familia se resiste a ser integrada en uniones más amplias. La capacidad de sublimación está sujeta a máximas oscilaciones individuales.*⁸¹⁰

⁸⁰⁹ FREUD, S.: “Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis”, *Obras Completas*. Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 3155.

⁸¹⁰ *Ibid*, p. 3177.