

El pensamiento estético en la obra de Freud

Aesthetics and Freud's work

J.M. VILLAGRAN MORENO

RESUMEN

La significación que la obra de Sigmund Freud (1856-1939) posee para la teoría estética es variable según sea considerada como una estética general o analizadas en virtud de la influencia que haya podido tener en las distintas poéticas artísticas de este siglo. El presente trabajo estudia el primero de estos supuestos.

PALABRAS CLAVE: Freud. Psicoanálisis. Estética. Arte.

SUMMARY

The importance of Sigmund Freud's ideas on aesthetics may be viewed in different ways. They may be either considered as general aesthetics or analysed in view of their influence upon this century artistic movements. This paper deals with the first of these statements.

KEY WORDS: Freud. Psychoanalysis. Aesthetics. Art.

INTRODUCCION

No cabe duda de que el psicoanálisis constituyó un aparato conceptual sumamente útil para el esclarecimiento de aspectos importantes de la creación artística en sus diversas manifestaciones (11). A su vez, las distintas manifestaciones artísticas —fundamentalmente las literarias— suministraron a Freud un material extremadamente valioso (de ahí las múltiples referencias a grandes autores como Goethe, Dostoyevsky, Shakespeare, Sófocles y a otros menores como Jensen, Rossegger o Hoffmann). A pesar de ello, el psicoanálisis freudiano únicamente se interesó por las manifestaciones de la actividad estética en tanto *procesos*, encuadrando la significación dinámica y la explicación funcional de éstos en el marco de una teoría general del psiquismo, y excluyendo los problemas referentes a la psicología del arte y de la experiencia estética (12,29).

Freud no concibió una teoría del arte o de la estética, en el sentido de una teoría que definiera el papel desempeñado por el arte en la vida mental, al modo que Kant

o Schelling lo hicieron (28). Antes bien, acaso fuera el carácter aparentemente incomprensible de algunas obras de arte lo que, al igual que ocurriera con determinadas conductas, despertó en Freud la curiosidad por analizar la actividad artística (12).

En 1898, Freud vincula por primera vez de forma manifiesta algunos conceptos de su incipiente teoría con dos poemas de uno de sus autores favoritos, C.F. Meyer, resaltando la analogía entre lo expresado en ellos y lo que ocurre en la neurosis (*Carta a Fliess*, 20-6-1898). En *La interpretación de los sueños* (IS) (1900), las referencias a las obras literarias son profusas e, incluso, se establece por vez primera la analogía entre la destreza narrativa de Sófocles y el psicoanálisis (3). En trabajos sucesivos, la producción artística de un escritor, escultor o pintor se convierte en el punto de partida para la reflexión analítica (Gradiva, de Jensen; Moisés, de Miguel Ángel; Goethe, Dostoyevski, Leonardo da Vinci, Hoffmann), abundando las referencias al arte, los artistas y sus obras como fuente de análisis, ilustración de sus hipótesis, etc. (9,12,15,16,30).

Lo cierto es que Freud, en su aproximación a la estética, no fue más allá de la adscripción de la actividad artística a los impulsos libidinales. La teoría psicoanalítica hubo de esperar hasta las aportaciones de M. Klein —y el papel desempeñado por el “principio de destrucción”— y, sobre todo a los trabajos de Fairbairn a finales de los años 30, a partir de los cuales ya puede afirmarse que existe una aproximación psicoanalítica a la psicología del arte y a la fundamentación de la experiencia estética (2).

EL SUEÑO Y LA OBRA DE ARTE

La IS constituye, como se dijo, una fuente de referencias a obras artísticas, fundamentalmente literarias. Pero, además, este trabajo recoge la principal analogía apuntada por Freud: *la existente entre el sueño y la obra artística*. A lo largo de la obra, las comparaciones entre la construcción del sueño y la elaboración de un poema son frecuentes. Freud no compara a éste con el motivo de haber soñado, ni con los contenidos latentes o los deseos ocultos tras las imágenes del sueño, sino con la forma en que éste es construido por el soñante, o bien reconstruido por el analista (28). Para Freud, cada idea latente de sueño se relaciona de múltiples formas.

Correspondencia: J.M. Villagrán Moreno. ESMD Jerez. C/ José Luis Díez, 14, 5 planta. 11403 Jerez de la Frontera (Cádiz).

Fecha de recepción: 18-3-91.
Fecha de aceptación: 27-3-92.

siendo representada repetidas veces, como si fuera un “verdadero foco de convergencia en el que se reúnen para el sueño numerosas series de ideas”, como en una “obra maestra de hilandería” (3). Este entramado de ideas latentes logra su expresión en el sueño mediante un proceso analógico al de la versificación. La multiplicidad de sentidos interrelacionados característicos del sueño se halla también en la creación poética. Pero esta similitud no es la única ni la central. Para Freud, las ideas latentes que pugnan por manifestarse en el sueño se refuerzan mutuamente en esta asociación y así vencen la represión y se manifiestan en la conciencia. Las ideas, al entrelazarse, se refuerzan, pero necesitan un disfraz para hacerse conscientes (un papel en esta trama jugará el chiste, analizado por Freud en una obra posterior —Freud, 1905a—). El nudo de unión, de anclaje de estas ideas constituye el núcleo central del sueño, inaccesible al análisis, pero determinante en la accesibilidad de ciertas ideas que definen su sentido (28) (*).

LAS FORMAS DE SATISFACCION DEL SUEÑO Y DEL ARTE

En un sugerente trabajo —*Personajes psicopáticos en el teatro* (5)—, íntimamente relacionado con la *IS* y *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Freud analiza el efecto que una determinada forma artística —el drama— ejerce sobre el espectador, y la implicación que éste alcanza en lo narrado por ella. Sugiere Freud que, al igual que en el sueño, el chiste u otras formas de creación artística, el drama constituye un ejemplo de transición al arte de la aparición de material reprimido por la conciencia. El drama que Freud denomina “psicopatológico”, cuyo paradigma sería Hamlet, es aquel en el que se narran los conflictos entre motivaciones conscientes y reprimidas. Para que este drama provoque en nosotros el placer es preciso no nombrar el conflicto o elemento reprimido a fin de que podamos sentirnos arrastrados emocionalmente por el mismo. Si en la percepción gozosa de todo drama es condición necesaria la identificación con la acción del mismo, para que ésta tenga lugar es preciso que, al igual que ocurre en la terapia analítica, atenúemos la resistencia a que estos elementos reprimidos se hagan conscientes. Si denotamos el conflicto que subyace

en el drama afectamos a los “guardianes de la mente” para resistir el material deprimido, y reducimos el interés de aquel a un simple diagnóstico (28).

Esto ocurriría, no obstante, si el conflicto es considerado como la única fuente del drama. Pero si este componente es sólo uno de muchos entrelazados (como en el sueño), entonces nombrarlo no tiene porqué limitar nuestra implicación —y el goce artístico—. El desplazamiento, pues, de nuestra atención de las fuentes reales de la acción dramática, favorece la implicación en la misma, al igual que, en el sueño, favorecía la representabilidad de determinadas ideas latentes reprimidas (11). Nueva analogía, pues, entre arte y sueño, en el esfuerzo común por desvelar lo oculto mediante un trabajo formal (en este caso, el desplazamiento de la atención) (**).

ARTE E INCONSCIENTE. LO SINIESTRO

El arte, se ha dicho, constituye para Freud una vía de expresión de lo inconsciente reprimido. Esta consideración se inserta, pues, en su teoría del inconsciente, y se basa en dos premisas: la existencia de la represión y el retorno de lo reprimido (17). El artista, mediante sus obras, logra expresar contenidos reprimidos de su psiquismo y los hace retornar a la conciencia. El arte, al igual que los síntomas neuróticos, constituye un signo de este retorno (13). Para que esto sea llevado a cabo, la represión crea *formaciones sustitutivas* (18). El arte, junto al mito o la poesía, es señalado como una de estas formas sustitutivas, como un tipo de actividad psíquica dedicada a la satisfacción de los deseos reprimidos.

En un trabajo poco conocido de 1918 (*Lo siniestro*), Freud ilustra magistralmente el desvelamiento de lo oculto en la temática siniestra, análogamente a lo que, de manera extensiva, se producirá en toda obra artística (27). Tomando como base los cuentos de Hoffmann, analiza las características del concepto “Unheimlich” (lo que causa temor o angustia, lo inquietante) y de las situaciones que pudieran provocar este sentimiento (tema del doble, de la muerte, las fuerzas ocultas, etc.) (***)). Para Freud, lo siniestro será la forma de angustia que es provocada por algo reprimido que retorna. De ser esto cierto, quedaría explicado el paso de lo “heimlich” a su contrario, lo “unheimlich” en la acepción mencionada, así como la definición propuesta por Schelling. La cuestión, no obstante, aún no queda resuelta, señala Freud, ya que aun admitiendo que lo siniestro es aquello que ha sido reprimido y ha retornado de la represión, no podemos afirmar que todo lo que alude a nuestros deseos reprimidos y a

(*) A pesar de las similitudes entre el sueño, el trabajo analítico para su interpretación y la obra de arte, surgen diferencias que bien podrían ser expresadas, siguiendo a Podro (28), mediante la analogía de las *consonancias de las notas musicales*. Esta noción de la física acústica —consistente en la coincidencia de los armónicos de dos notas— es independiente de la existencia de cualquier oyente. Ante la presencia de éste, pasamos a un segundo nivel en donde determinadas consonancias son percibidas sin esfuerzo; en un nivel superior, y mediante el aprendizaje y la experiencia, percibimos determinadas relaciones armónicas de otro modo desapercibidas: finalmente, existirán aquellas armonías que, si bien podemos comprender conceptualmente, no son perceptibles por los sentidos.

En este esquema analógico, el sueño experimentado se situaría en el segundo nivel, mientras que el interpretado en el cuarto. El arte, por contra, ocuparía un lugar intermedio entre lo instintual y puramente perceptivo y lo conceptual. Arte y sueño, pues, comparten un mecanismo similar: la expresión de aquellos que, de otro modo, permanecería oculto, reprimido, pero difieren en la forma última en que esto se lleva a cabo.

(**) Sobre este aspecto abunda E. Gombrich, al realizar una interesante aplicación visual de esta noción de desplazamiento de la atención (24). Sugiere este autor que, históricamente, el incremento en contenido erótico agresivo hacia el espectador sólo se hizo aceptable en el arte cuando vino acompañado por una demanda de sofisticación visual por parte de éste (28).

(***) El término “Heimlich” posee una doble acepción: por un lado expresa lo familiar, lo no extraño, lo íntimo; por otro, lo secreto, oculto, furtivo, clandestino, misterioso. Esta segunda acepción, señala Freud, se acercaría al antónimo “Unheimlich”, con lo que toma sentido la definición apuntada por Schelling: “umheimlich” será todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado (16).

formas de pensamiento superados y primitivos es siniestro. Para solventar este contratiempo, Freud distingue entre lo *siniestro vivenciado* o experimentado y lo *siniestro imaginado* o ficcional. Lo siniestro vivido, que acontece con menor frecuencia y que depende de condiciones mucho más simples, puede emanar, o bien de modos de pensar primitivos aparentemente superados que salen a relucir ante cualquier suceso que pudiera confirmarlos y en donde se plantea la realidad material de aquéllos (la omnipotencia de las ideas, la inmediata realización de los deseos, las fuerzas ocultas, el retorno de la muerte o el fenómeno del doble); o bien de complejos infantiles reprimidos, en donde la cuestión de la realidad material ni se plantea, apareciendo, en su lugar, la realidad psíquica. Aquí se trataría de la represión de su contenido psíquico y del retorno de lo reprimido, sin tener en cuenta la creencia en la realidad de este contenido.

Lo siniestro de la ficción, de la fantasía (o de la obra artística), por contra, se manifiesta de una manera más multiforme y compleja. En la obra de ficción, el autor elige el mundo de evocación en que se desarrolla la acción. Si éste es ficticio —como en los cuentos de hadas—, lo que en la vida real sería siniestro aquí no podría serlo (muertos que resucitan, fantasmas); si es real, al ser una mixtificación termina por provocar en el espectador insatisfacción, perdiéndose el efecto siniestro. Sólo cuando el autor deja en suspenso el mundo de evocación hasta el final de la obra, el efecto buscado puede ser conseguido.

Freud concluye afirmando que, si bien lo siniestro que emana de complejos reprimidos conserva en la poesía todo el carácter siniestro que tendría en la vida real —sin esfuerzos de ningún tipo por parte del autor—, lo siniestro superado presenta este carácter en la realidad y en aquella ficción ubicada en el terreno de la realidad material pero que pudiera perderlo en las realidades ficticias creadas por el poeta. De nuevo Freud reúne el arte y el inconsciente, condicionando la razón de ser del primero a la expresión del segundo y responsabilizando a lo siniestro de la peculiar sensación que experimentamos ante ciertas obras artísticas.

ARTE Y NATURALEZA

La vinculación del arte al retorno de lo reprimido pone de manifiesto la supremacía que la naturaleza posee en el pensamiento freudiano (ver infra) (9). El arte, como expresión del retorno de lo reprimido, será, asimismo, consecuencia de los esfuerzos por resistir dicho retorno. El carácter no tolerable de lo que ha de ser desvelado hace que debamos defendernos de su irrupción en la consciencia mediante la cultura y el arte. Por ello, éstos son productos de los “peligros con los que nos amenaza la naturaleza”, peligros nunca totalmente conjurados (21).

El arte se constituye, como dijimos, en una de las formaciones sustitutivas que ejemplarizan esta defensa (ver supra). La actividad artística actúa tanto facilitando el retorno de lo reprimido como domesticando los peligros que esto entraña. El arte, de esta forma, proporciona un disfraz tolerable a los deseos que pugnan por ser desvelados (22).

Por ello, el arte se alía con la fantasía y la imaginación,

enfrentándose al principio de la realidad (8). Si el artista se aparta de la realidad es para retornar de nuevo a ella desde la fantasía e instaurar una nueva realidad que sirva de mediación entre ésta y aquélla (11). El arte, desde la fantasía, favorece la existencia de los deseos reprimidos, actuando de manera similar a la neurosis (14). Si el artista no es neurótico es en tanto es capaz de disfrazar los deseos deprimidos de una forma socialmente aceptable, algo de lo que el neurótico es incapaz (19).

El arte, como dominio intermedio facilitador de este retorno, lleva a cabo su tarea en virtud de ciertas propiedades que pueden ser halladas ya en el pensamiento primitivo, tales como la “omnipotencia de la idea” o “lo siniestro” (10).

PRECEDENTES DEL PENSAMIENTO ESTETICO FREUDIANO

Una vez estudiadas, en la obra de Freud, las múltiples referencias al arte, el artista y su obra, surge la necesidad de ubicar éstas en el marco del pensamiento estético. Lo que, de manera hiperbólica, podría denominarse “el pensamiento estético freudiano” bebe de las fuentes de los grandes sistemas estéticos precedentes, fundamentalmente del Absolutismo Estético de Schelling a Nietzsche, pero también del Idealismo trascendental de Kant, de Schiller, el Romanticismo o del periodo ilustrado. Ya en este último encontramos referencias significativas a lo que, más tarde, conformará el pensamiento estético en Freud. Aspectos tales como el “retorno de la naturaleza” —propiciado a mediados del s. XVIII por Diderot a partir de la hipótesis de la “identidad de los orígenes”— y el subsiguiente retorno a lo primitivo y antiguo, o la incipiente preponderancia del genio como fuerza creadora —presente, especialmente, en el denominado “Genieperiode” alemán (1730 a 1800), con nombres como los de Hamann, Herder o Goethe y el grupo Sturm und Drang—, pueden ser detectados, como vimos, en la obra freudiana. La consideración de la estética como “teoría de la sensibilidad” —propugnada por su fundador Baumgarten—, el cada vez más importante papel juzgado por los sentidos en la apreciación artística y, sobre todo, la inestimable aportación kantiana del juicio estético como mediador entre el conocer y el desear que posibilita el *juego libre de las facultades* psíquicas y, por ende, el acento en la vertiente *subjetiva* de lo estético, están presentes no sólo en el psicoanálisis, sino en todo el pensamiento de la modernidad.

En Kant, además de este aspecto básico, encontraremos nuevos referentes del pensamiento de Freud. Ya vimos como éste construía, reiteradamente a lo largo de su obra, la analogía entre sueño y poema como una compleja e intrincada obra de “hilandería” en donde se entrelazan múltiples significados interdependientes (3). Kant, en su capital obra estética *Crítica del Juicio*, atribuye a las “ideas estéticas” características similares: por un lado, representan aspectos tales como lo sobrenatural, lo divino o la más completa realización de una idea, siendo éstos difícilmente encontrables en la experiencia real (25); pero, además, una idea estética implica una multiplicidad de facetas o imágenes interrelacionadas que la mente nunca podrá conocer, de la

misma manera que se le escapa el conocimiento de lo divino o lo trascendente (25). Para Kant, la profusión de imágenes interrelacionadas vendría a ser el modo en que nuestra mente se asoma a lo suprasensible. Freud recoge esta idea, pero para él la profusión de imágenes constituye el medio por el cual las ideas asequibles se organizan de forma tal que ciertos pensamientos demasiado turbadores para serlo, pudieran penetrar en la consciencia. Estos pensamientos, a su vez, serían indicativos de que existe algo dentro de nosotros que no puede ser conocido. Mientras que Kant se refiere a algo externo, a una realidad a la que aspiraría nuestro conocimiento, en Freud se trata de una realidad a partir de la cual derivan nuestras urgencias (26).

En Kant, asimismo, ya vislumbramos otro aspecto que se extenderá a través de la modernidad, desde Kierkegaard y Nietzsche a Marx y Freud: la confrontación entre el *yo trascendental* (protagonista del Sistema) y el *yo empírico* (sujeto de la historia e impulsor de las transgresiones al Sistema) (26). La dicotomía entre la belleza pura (*pulchritudo vera*) y la impura (*pulchritudo adherens*) se traduce en la modernidad por un conjunto de antinomias (artes puras vs. aplicadas, arte abstracto vs. representativo) que, a la postre, determinarán dos grandes puntos de vista del fenómeno estético: la estética que pone el acento en el contenido de la obra —*estética del contenido*—, y la que impulsa al análisis del aspecto formal de la misma —*estéticas formalistas* (como, por ejemplo, la de Herbart, de quien Freud toma, no obstante, ideas tales como la “condensación” o la “sobredeterminación” [28]) o de la *pura visibilidad* (Fiedler)— (26).

El análisis estético de Freud parte, desde la *IS*, de una teoría de la interpretación en la cual se considera a la obra de arte como un texto que ha de ser descifrado (3). Es por ello por lo que la reflexión estética freudiana se alinearán con las *estéticas del contenido o interpretativas*, las cuales, siguiendo la línea que va de Nietzsche a Freud —y al denominado “pensamiento negativo”—, han sido especialmente influyentes a partir de los años 70 del s. XX, tras la crisis de las estéticas formalistas de la década anterior (26).

La influencia de Schiller y la *utopía estética* en el pensamiento freudiano puede observarse, en aspectos como la *mediación del arte y el impulso lúdico*. Schiller, siguiendo la ruptura provocada a mediados del s. XVIII por Winckelmann, confrontaba el mundo griego clásico —caracterizado por la unidad y la armonía— con la época moderna —dominada por la división o *fragmentación*—. Esta fragmentación propia de lo moderno es, para Schiller, provisional, y será superada con el advenimiento de un “nuevo sujeto”, del que brotará el “ideal de la bella humanidad”. De aquí surgirán las estéticas utópicas, desde Schiller a Marcuse, y, a su vez, la concepción del arte como *mediación* en esta búsqueda del ser humano en su totalidad. Freud recoge, como vimos, esta línea de pensamiento: para él, el arte actuará como mediación entre la fantasía y la realidad, del mismo modo que, para Schiller, la mediación estética, surgida del “impulso”, concilia mediante el impulso lúdico lo sensible y lo formal.

Schiller propone la realización de lo estético —en línea con las estéticas de los jóvenes Marx y Nietzsche— como intento de superación de la fragmentación de la conducta humana. Freud, por su parte, mediante su teoría intenta analizar

las circunstancias no sólo de esta vertiente de la fragmentación, sino también de aquélla vinculada a la obra artística, en virtud de la dicotomía forma/contenido. La gran diferencia de Freud y Schiller radicaría en que, para el primero, el papel mediador del arte no es primordial ni tan siquiera más importante que el de otras instancias de la cultura (por ejemplo la religión), mientras que para Schiller es el arte y la educación estética lo único que puede hacer al hombre recuperar la totalidad perdida (26).

La influencia de la Escuela romántica o Romanticismo temprano, particularmente la obra de Schlegel, suministra a Freud un valioso material para su análisis. A partir de la segunda mitad del s. XVIII, el Romanticismo, abundando en las derivaciones de la “querelle” —debate que marca la transición hacia la Ilustración—, cuestiona la concepción clásica de lo bello como categoría estética provisional y propugna, como alternativas, categorías tales como lo interesante, lo sentimental, lo individual o lo grotesco, que desplazan a la estética desde la concepción ilustrada del gusto y lo objetivo a la romántica del genio y lo subjetivo. No en vano, el adjetivo inglés “romantic” amplía el significado del término francés desde los cuentos o romances a lo fantástico, extraño, improbable, al sentimiento de la naturaleza y al paisaje (26).

Como expresión de todo esto, Schlegel considera la *ironía* el principio literario y artístico primordial, en tanto evoca la síntesis o mezcla de operaciones realizadas en la creación artística, y Novalis interpreta la ironía schlegeliana como *humor* —mezcla de lo condicionado e incondicionado— o *gracia* —vínculo entre la fantasía y la capacidad de juzgar.

Freud asume todas estas preocupaciones: en primer lugar, en su estudio sobre “lo siniestro” (16) analiza la obra de un autor romántico (Hoffmann) y el uso que éste hace de lo terrorífico y oculto, con el fin de ilustrar su hipótesis del retorno a la conciencia de los contenidos reprimidos; por otra parte, en sus trabajos sobre el chiste (4) o el humor (20), Freud aborda estos temas románticos como material de análisis, y señala sus similitudes con otros modos de contención y expresión de lo reprimido (la neurosis, la embriaguez o el arte).

FW.J. von Schelling (1775-1854) constituye la influencia más clara en el pensamiento estético de Freud, hasta tal punto que podría afirmarse que éste constituye el último eslabón de la cadena iniciada por el Absolutismo estético de aquél (26). La *Teoría del genio*, ya insinuada durante el *Genieperiode* alemán en la segunda mitad del s. XVIII, adquiere con Schelling toda su significación e importancia. Para este autor, el arte se convierte en el *órgano* de la filosofía, en la función integral suprema que vertebra toda la conducta humana, por lo que más que hablar de Filosofía, tendríamos que hacerlo de Filosofía del Arte o Filosofía Estética (Schelling, *Sistema*, cit. en 26). El arte reunifica “lo consciente y lo falto de consciencia”, lo que “en la naturaleza existe por separado”. Esta reunificación, lograda mediante la intuición estética y plasmada en la obra artística, supera la simple mediación propugnada por Schiller, y se debe al *Genio*, personificado en el artista como yo absoluto que legitima la existencia y el mundo desde una óptica estética. La figura del *genio* ya no abandonará nuestra modernidad, siendo recogida por las denominadas *estéticas del genio y del inconsciente*, especialmente preocupadas por

el estudio de la actividad artística (26). Este interés se trasluce, también, en la obra freudiana. La reunificación entre lo consciente e inconsciente, propuesta por Schelling, se realiza de modo *instintivo*, por lo que propugna una vuelta al estudio de la interioridad, a la naturaleza como campo de actuación y análisis. Para Schelling, la impotencia de la razón histórica para explicar lo que acontece hace preciso el retorno a los instintos, al inconsciente, a la Naturaleza. Filosofía del Arte y Filosofía de la Naturaleza constituyen los pilares básicos del sistema de Schelling. Este predominio de la naturaleza sobre la historia se traducirá, en la modernidad, en los Esteticismos decimonónicos (desde Nietzsche), en los vitalismos estéticos y, también en el psicoanálisis (26).

La irrupción de la Naturaleza, con sus lados oscuros, inconscientes, ocultos, da paso a obras que anteceden lo que, más tarde, constituirá la aportación freudiana. La obra de Schubert (*Simbolismo de los sueños* 1984), en la que se distingue, por vez primera, entre el lenguaje de la palabra y el lenguaje inconsciente del alma, manifestado por los sueños, ejerce gran influencia en el romanticismo ulterior. No obstante, aunque glorificada y exaltada, esta irrupción de la naturaleza también crea problemas, en virtud de sus fuerzas destructoras que precisan ser controladas por el genio. El arte de éste intenta mantener ese difícil equilibrio: por un lado, desvelar el lado oscuro de nuestro psiquismo; por otro, actuar como freno e imponer un cierto orden en el caos de la naturaleza.

Encontramos, así, otro claro antecedente del pensamiento de Freud: la pugna entre la represión y lo reprimido, entre el principio de realidad y el principio del placer. El propio Schelling utiliza los términos inhibición o represión (“Hemmung”, “Verdrängung”) que anticipan el concepto freudiano de lo reprimido. Mediante la obra artística del genio, se conjura lo maldito, lo destructivo, lo primitivo, lo bárbaro y asocial. La ironía romántica, el humor, la gracia: todos ellos constituyen procesos para defenderse de los embates de la naturaleza. La teoría estética de Schelling inaugura la denominada “compensación a través del arte” (26), que también recogerá Freud, aunque para éste el arte no constituye, como para Schelling, el único ni el primordial modo en que la naturaleza indómita es sojuzgada (22).

Una de las consecuencias de esta función compensadora del arte es que propicia la cuestión de sus límites y el interés por el análisis de ese lado oscuro de la naturaleza conjurado por la actividad artística y creadora del genio. La oposición a la estética clasicista de lo bello y el reconocimiento de las categorías estéticas románticas ya mencionadas hacen que aflore una *Estética de lo feo* —cristalizada en 1853 por Rosenkranz y la obra que lleva ese título— que conseguirá ser admitida dentro de los predios disciplinares. Ya hemos señalado cómo Freud participa de este interés en su trabajo sobre lo siniestro.

Una segunda consecuencia de la vinculación del genio con la naturaleza y del poder compensador de aquél es la relación entre arte y *terapéutica* (26). La labor del genio consiste, para Schelling, en catalizar el lado oscuro de la naturaleza y reconducirlo bajo la expresión estética. Cuando esto fracasa es preciso recurrir a la medicina.

ARTE Y TERAPEUTICA

Desde principios del s. XIX, y como consecuencia del romanticismo y de Schelling, se observa un viraje de la estética hacia la medicina. Ya eran frecuentes las referencias a las relaciones entre la poesía y la locura, y la preocupación romántica por la enfermedad. El papel fundamental jugado por la Naturaleza y, sobre todo, la dificultad que entraña dominar su lado oscuro, lleva al Absolutismo estético, en primer lugar, a elaborar la *teoría del genio* como elemento preeminente sobre la realidad; acto seguido a vincular al genio con la naturaleza: el genio crea a partir de una naturaleza anterior a la historia con lo que retorna al hombre primitivo; y, finalmente, fundado en lo anterior, a propiciar la aparición de lo inconsciente.

Todas ellas son acciones encaminadas a reconducir la parte oscura de la naturaleza hacia el arte merced a un retroceso de las actividades conscientes y de la historia y de un retorno a lo primitivo, o en virtud de un recurso a ciertos poderes, presuntamente curativos, de las tendencias más destructoras de la naturaleza (26).

La sospecha de que todo esto ya no puede contener a la naturaleza y que el arte es sólo un remedio más —y no el único ni el más eficaz—, hace que se busquen nuevas figuras terapéuticas que, finalmente, conducirán al psicoanálisis. Freud asume aspectos de la teoría del genio —supremacía de la naturaleza, retorno a lo primitivo— y reflexiona sobre el arte en su obra, pero éste ya no ocupa un lugar central (“el arte es inofensivo”, llega a escribir). La categoría estética de lo inconsciente, central en la teoría del genio, se disuelve y amplía en la obra de Freud, pero ya no como aspecto del arte, sino de la totalidad de la vida psíquica. El arte ya no monopoliza la lucha contra el lado oculto de la naturaleza, sino que la comparte con otros fenómenos “sustitutivos” tales como el chiste, la locura, los narcóticos o la cultura.

En resumen, aunque el psicoanálisis remita al Idealismo y Absolutismo estético en virtud del recurso a la naturaleza, las consecuencias son totalmente diferentes. Al primar la terapéutica sobre el arte —o considerar a éste como un modo más de ejercer dicha acción curativa—, el psicoanálisis se convierte en una modalidad desencantada de la Filosofía de la Naturaleza (26). Aunque presta atención a la Naturaleza en su conflicto con la Cultura y resalta las debilidades de ésta —Schelling abordaba la pugna entre Naturaleza e Historia—, alzaprima la terapéutica allí donde el Absolutismo convertía a la estética en órgano central de la filosofía. La naturaleza, para Freud, no puede ser sojuzgada si no es por la acción médica. La Filosofía del Arte pierde, así, su posición excepcional y acaba siendo absorbida por la terapéutica.

LA DISOLUCION DE LA ESTETICA

La obra de Freud, en puridad, no constituye una teoría estética general, aunque su influencia en la crítica artística y en determinados movimientos e ismos ha sido importante.

La obra de arte, para Freud, no es concebida en su “esteticidad”, sino en tanto expresión de la conducta humana en general (1). En este sentido, en el desarrollo de su aportación

teórica, utiliza reiteradas referencias al artista, al proceso de creación y a su obra. Esta es el resultado del retorno de lo reprimido, de lo inconsciente. El artista, mediante la obra, posibilita la expresión de contenidos que, de otro modo, permanecerían velados. En esto, el arte se asemeja a otros procesos tales como el sueño o la neurosis: sirve de mediación entre lo que pugna por ser consciente (expresión de lo oculto en la naturaleza, el principio del placer) y la fuerza represora que intenta evitarlo (elemento cultural, principio de realidad). El espectador de la obra participa en este proceso en tanto lo reconoce y aprehende como propio.

Freud elabora su pensamiento estético a la luz de esta premisa. Su interés radica en el "contenido" del arte, más que

en su "forma" (estética del contenido o interpretativa). En su análisis, retoma los aspectos de la teoría estética precedente, fundamentalmente, del Absolutismo estético de Schelling. Figuras como la mediación artística, la teoría del genio, la supremacía de la naturaleza, la estética de lo grotesco, etc., pueden detectarse en la obra freudiana. En este sentido, Freud recoge la tradición romántica e idealista pero la dota de una finalidad completamente diferente: el arte, en lugar de constituir el órgano central de la filosofía, queda relegado a ser simplemente una forma más de contener las fuerzas oscuras de la naturaleza.

De esta forma, el arte queda desplazado de su trono absolutista y la estética se diluye, indefectiblemente, en la acción terapéutica y curativa.

BIBLIOGRAFIA

1. Castilla del Pino C. El psicoanálisis y el universo literario. En: Aullón de Haro P (ed). Introducción a la crítica literaria actual. Madrid. Ed Playor 1984; pp 252.
2. Fairbairn WRD (1937). Psicología del arte. Los fundamentos de la experiencia artística. Buenos Aires. Rodolfo Alonso Editor 1973.
3. Freud S.(1900). La interpretación de los sueños. En: Obras Completas. Madrid. Biblioteca Nueva 1972; II: pp 536-537.
4. Freud S. El chiste y su relación con lo inconsciente. En op cit III 1905a; pp 1029-1167.
5. Freud S. Personajes psicopáticos en el teatro. En op cit IV 1905b; pp 1272-1276.
6. Freud S. La novela familiar del neurótico. En op cit IV 1908a; pp 1361-1363.
7. Freud S. La moral sexual "cultural" y la nerviosidad moderna. En op cit IV 1908b; pp 1257.
8. Freud S. Los dos principios del funcionamiento mental. En op cit V 1910a; pp 1638-1642.
9. Freud S. Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci. En op cit V 1910b; pp 1577-1619.
10. Freud S. Totem y tabú. En op cit V 1912; pp 1804-1805.
11. Freud S. Múltiple interés del psicoanálisis. En op cit V 1913a; pp 1864-1865.
12. Freud S. El "Moisés" de Miguel Angel. En op cit V 1913b; pp 1876-1894.
13. Freud S. La represión. En op cit VI 1915; pp 2057-2058.
14. Freud S. Lecciones introductorias al psicoanálisis. En op cit VI 1915-17; pp 2357.
15. Freud S. Un recuerdo infantil de Goethe en "Poesía y verdad". En op cit VII 1917; pp 2437-2443.
16. Freud S. Lo siniestro. En op cit VII 1919; pp 2483-2505.
17. Freud S. El yo y el ello. En op cit VII 1923a. pp 2701.
18. Freud S. Esquema del psicoanálisis. En op cit VII 1923b; pp 2740.
19. Freud S. Autobiografía. En op cit VII 1924; pp 2794-2795.
20. Freud S. El humor. En op cit VIII 1927a; pp 2997-3000.
21. Freud S. El porvenir de una ilusión. En op cit VIII 1927b; pp 2966-2967.
22. Freud S. El malestar en la cultura. En op cit VIII 1930; pp 3024-3028.
23. Freud S. Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis. En op cit VIII 1932; pp 3192.
24. Gombrich E (1963) Freud y la psicología del arte. Barcelona. Barral 1971.
25. Kant I (1790). Crítica del juicio. 4 ed. México. Ed Porrúa 1985.
26. Marchán Fiz S. La estética en la cultura moderna. Madrid. Alianza 1987.
27. Pereña F. Arte y simulacro. En: Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría 1983; I. 6: 15-34.
28. Podro M. Freud y el desplazamiento de la estética en el arte. En: Miller J (ed). Freud el hombre, su mundo, su influencia. Barcelona. Ed Destino 1977.
29. Schneider DE. El psicoanálisis y el artista. Madrid. FCE 1974.
30. Urban B, Cremerius J. "Introducción" a Freud S. EL delirio y los sueños en Gradiva de W Jensen. Barcelona. Grijalbo 1977.