

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

## **Procesos de Elaboración Onírica y Temporalidad Retroactiva en la Obra de Picasso**

Javier Cuevas<sup>1</sup>

1) Universidad de Málaga

Date of publication: February 3<sup>rd</sup>, 2020

Edition period: October 2019 - February 2020

---

**To cite this article:** Cuevas, J. (2019). Procesos de Elaboración Onírica y Temporalidad Retroactiva en la Obra de Picasso. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 8(1) 20-39. doi: 10.17583/brac.2020.3861

**To link this article:** <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2020.3861>

---

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

# Oniric Elaboration Processes and Retroactive Temporality in Picasso's Work

Javier Cuevas

*Universidad de Málaga*

*(Received: 2 November 2018; Accepted: 25 November 2019; Published: 3 February 2020)*

## Abstract

---

The aim of this article is to point out the structural coincidence between Pablo Picasso and Sigmund Freud in two matters. Firstly, in the ways of analysing and creating images based on the principles of oniric elaboration such as displacement and condensation. This fact makes it possible to propose a reading of the works created by Picasso after the First World War from a retroactive temporality that would link them not so much to a return to order but to a conception of the image close to the surrealist poetics. Secondly, this article points to another structural coincidence between the two authors that is paradoxical: the construction of modernity in both is produced through recourse to the mythological signifier.

---

**Keywords:** Picasso, Freud, displacement, condensation, mythology



# Procesos de Elaboración Onírica y Temporalidad Retroactiva en la Obra de Picasso

Javier Cuevas  
Universidad de Málaga

(Recibido: 2 noviembre 2018; Aceptado: 25 noviembre 2019; Publicado: 3 febrero 2020)

## Resumen

---

El objetivo de este artículo es señalar la coincidencia estructural entre Pablo Picasso y Sigmund Freud en dos asuntos. En primer lugar, en los modos de analizar y crear imágenes a partir de principios propios de la elaboración onírica como el desplazamiento y la condensación. Este hecho, permite proponer una lectura de las obras realizadas por Picasso después de la Primera Guerra Mundial a partir de una temporalidad retroactiva que las vincularía no tanto a un retorno al orden sino a una concepción de la imagen cercana a las poéticas surrealistas. En segundo lugar, este artículo apunta a otra coincidencia estructural entre ambos autores que es paradójica: la construcción de la modernidad en ambos se produce a través del recurso al significante mitológico.

---

**Palabras clave:** Picasso, Freud, desplazamiento, condensación, mitología



**E**l objetivo de este artículo no es plantear si existió o no una relación directa entre Pablo Picasso y Sigmund Freud. Ni averiguar si pudieron llegar a conocerse o no. Tampoco si sabían el uno del otro a través de terceros, ni si esto supuso una influencia del uno sobre el otro.

El punto de partida de esta investigación es que, aunque no se conocieran, ambos coinciden en una estructura de la historia de la cultura a partir de la cual los nuevos modos de lectura de la imagen onírica a los que se refiere Freud en *La Interpretación de los sueños* (Freud, 1996a), esto es, el desplazamiento y la condensación, son similares al modo en el que Picasso trabajó la construcción de ciertas imágenes. Además, estas coincidencias estructurales entre Picasso y Freud se producen antes de que los surrealistas leyeran a Freud, de que André Breton y Philippe Soupault trabajaran la escritura automática o de que Salvador Dalí leyera compulsivamente a Freud en la Residencia de Estudiantes de Madrid.

Asimismo, la citada coincidencia estructural entre Picasso y Freud también tiene que ver con los modos de uso del significante mitológico en la construcción de la modernidad. Christopher Green, en *Modern Antiquity*, analiza el empleo de significantes como “clásico” y “antigüedad” para definir la obra de artistas como Picasso, De Chirico, Léger o Picabia en diversos contextos, entre ellos, el de la revalorización de ciertos mitos clásicos llevada a cabo por Sigmund Freud en el desarrollo del psicoanálisis (Green, 2011).

Esta comprensión de los procesos históricos no parte, por lo tanto, de la influencia o importancia de acontecimientos concretos sino de estructuras a partir de las cuales se crea una nueva episteme, en este caso, la episteme moderna. Siguiendo a Foucault, todos los períodos de la historia han poseído ciertas “condiciones subyacentes de verdad” que constituyeron lo que era aceptable (Foucault, 1997). De este modo, el objetivo de este artículo es mostrar los paralelismos en la creación de la episteme moderna que tuvieron lugar durante el desarrollo de dos campos distintos: el arte de Picasso y el psicoanálisis de Freud.

### Metodología

La coincidencia estructural ya señalada entre Picasso y Freud permite comprobar cómo algunas imágenes de Picasso funcionan a partir de conceptos similares a los definidos por Freud en *La interpretación de los sueños*,

publicada en 1900. Nos referimos a la elaboración onírica basada en el desplazamiento y la condensación.

Aunque estos términos son conocidos, debemos recordar brevemente que el desplazamiento consiste en dirigir a través de varias cadenas asociativas algunas emociones de un objeto y/o representación psíquica que se percibe inaceptable a uno aceptable. Por su parte, la condensación consiste en una representación única que contiene en sí misma varias cadenas asociativas, como las matrioshkas rusas. Al igual que éstas, ciertas imágenes contienen en su interior otras imágenes, en un número variable que puede ir desde dos hasta un número mayor.

La relectura de la teoría freudiana que realizó el psicoanalista francés Jacques Lacan en términos estructuralistas le permitió definir el inconsciente estructurado como un lenguaje y con ello redefinir los términos freudianos de condensación y desplazamiento a partir de la metáfora y la metonimia (Lacan, 1995).

Además, para entender los nuevos usos de la mitología en Picasso después de la Primera Guerra Mundial (en adelante, IGM), recurriremos a una temporalidad de la imagen definida por el concepto freudiano de *nachträglichkeit*. Este concepto, que podemos traducir como retroactividad, da cuenta del funcionamiento del mecanismo psíquico y del trauma en dos tiempos distintos: un primer tiempo donde se da una escena (que puede ser la huella mnémica de una escena real, una fantasía de seducción o una fantasía originaria -*Urphantasie*) y un segundo tiempo en el que se da un acontecimiento (desde un detalle trivial o un sueño, a una escena real, sexual y traumática). Es el segundo tiempo el que produce una significación o resignificación a posteriori, esto es, retroactiva del primero. Este concepto es fundamental en la teoría psicoanalítica y está vinculado al mecanismo de la represión. Aunque aparece en distintos momentos de la teoría freudiana fue en el caso clínico del hombre de los lobos (escrito en 1914 y publicado en 1918) (Freud, 1996d), donde lo desarrolló en profundidad y a la luz de un caso clínico. Posteriormente, fue Jacques Lacan quien, en la década de 1950, insistió en la importancia capital de este concepto en la teoría freudiana (Lacan, 1995).

El *nachträglichkeit* freudiano, así como el *nachleben* de Aby Warburg, le ha servido a Georges Didi-Huberman para plantear la existencia de un “régimen discontinuo de la temporalidad” en los procesos histórico-artísticos (Didi-Huberman, 2009, p. 317). Esta orientación epistemológica relacionada con la temporalidad retroactiva será tenida en cuenta en el análisis de la obra de Picasso que se realizará en este artículo.

Además, la relación epistemológica entre el psicoanálisis y el arte moderno será abordada teniendo presente la pauta de autores como Hal Foster que contemplan “el psicoanálisis desde una perspectiva histórica, en un campo discursivo a menudo compartido con el arte moderno”, y su aplicación teórica, “como un método para la comprensión de ciertos aspectos de este arte” (Foster, 2008, p. 12). De este modo, no pretendemos buscar las relaciones directas entre Picasso y Freud, sino más bien aplicar la teoría psicoanalítica como método para la comprensión del arte moderno en general y de Picasso en particular.

La vinculación de Picasso con una crítica de arte psicoanalítica tiene cierta tradición. Las primeras referencias de Marius de Zayas en 1923 (Palau i Fabre, 1999) fueron continuadas por Carl Einstein quien, reflexionando sobre algunas obras de Picasso de 1928, decía: “Los cuadros son encrucijadas de los procesos psicológicos dirigidos por el artista”, para añadir, a continuación, “no hay nada más humano ni más inconsciente que la geometría de las formas” (Fleckner, 2008, pp. 165-66). Einstein también vinculaba el cubismo picassiano con el inconsciente: “Los cuadros de Picasso se sitúan entre los dos polos de la visión inconsciente y de la figuración consciente y, al contener así los grandes conflictos psíquicos, acceden a una totalidad más rica” (Einstein, 2013, pp.10-11).

Ya en la década de 1940, debemos destacar la querrela entre Daniel Schneider y Alfred Barr. Tras la publicación por parte de Alfred Barr de *Picasso Fifty Years of his Art* (1946) (Barr, 1946), Daniel Schneider publicó el artículo “The Painting of Picasso: a Psychoanalytic Study” (Schneider, 1947) que, posteriormente, sería incluido como capítulo, sin modificaciones ni adendas, en *The Psychoanalyst and the Artist*, 1950 (Schneider, 1950). Como reacción a este artículo, Alfred Barr escribió una respuesta en 1948 con el título *Psychoanalysis and Picasso* (Barr, 1948), en el que cuestiona el empleo de ciertas orientaciones psicoanalíticas en el estudio de la vida y obra de Picasso.

Por último, en la década de los años 1970 y 1980, motivado por el fallecimiento de Picasso en 1973, algunos autores centraron su análisis de la obra de Picasso en elementos psico-biográficos. Entre esos autores debemos destacar a Mary Matthew Gedo que escribió entre 1979 y 1985 varios artículos sobre obras concretas de Picasso (La vida, El viejo guitarrista, Las señoritas de Avignon y El Guernica) analizadas a partir de una concepción del arte de Picasso como autobiografía (“art-as-autobiography”) (Gedo, 1994). Esta aproximación psico-biográfica fue duramente criticada por autores como

Rosalind Krauss, quien, en su artículo “In the Name of Picasso”, respondió no sólo a Gedo sino también a William Rubin (Krauss, 2002).

### **Primer Tiempo en Picasso: el Desplazamiento y la Condensación en los Usos del Significante Mitológico**

Los usos del significante mitológico en Picasso antes de la IGM están atravesados por procesos de elaboración de la imagen en los que el desplazamiento y la condensación están presentes.

Son numerosos los ejemplos de desplazamiento en la obra de Picasso anterior a la IGM, pero nos centraremos sólo algunos de ellos. En primer lugar, vamos a ver el modo en el que Picasso desplaza el motivo mitológico en *Las tres holandesas*, obra realizada en 1905 después del viaje a Holanda (véase figura 1). Como se puede apreciar en la imagen, Picasso desplaza el motivo mitológico original que en este caso es el de las Tres Gracias. El artista malagueño conocía muy bien una de las versiones más famosas de ese tema, la pintura del artista flamenco Peter Paul Rubens, gracias a sus estudios en el Museo del Prado de Madrid (Casado, 1995). Este proceso de desplazamiento continuará durante el período cubista en obras como *Tres figuras bajo un árbol* de 1907.

Plantear los usos del significante mitológico en la obra de Picasso nos obliga a tener presente la diferencia entre contenido manifiesto y contenido latente que emplea Freud en *La interpretación de los sueños*. Tomando el ejemplo de *Las tres holandesas*, el contenido manifiesto sería la representación de las tres mujeres holandesas, mientras que el contenido latente sería el motivo mitológico de *Las tres Gracias*.

El segundo de los ejemplos de desplazamiento que vamos a analizar es el que se produce en la obra *Los dos hermanos* (véase figura 2), realizada en 1906, durante los cuatro meses de estancia en Gósol. En esta obra, de la que Picasso hizo numerosos dibujos preparatorios y que muestra el universo bucólico y sereno propio de la experiencia en Gósol, el proceso de desplazamiento está vinculado a otro motivo mitológico: el de Eneas llevando a Anquises a sus espaldas y que remite al *Incendio del Borgo* realizado por Rafael en las Estancias Vaticanas.



Figura 1. Picasso, P. (1905). Las tres holandesas. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Recuperado de <https://collection.centrepompidou.fr>

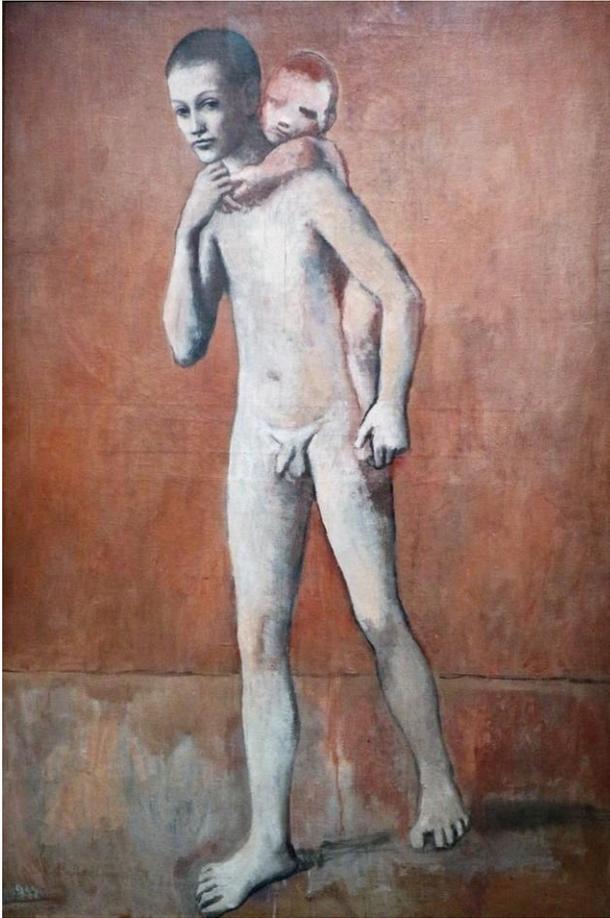


Figura 2. Picasso, P. (1906). Los dos hermanos. Kunstmuseum Basel. Recuperado de <https://kunstmuseumbasel.ch/>

El tercer ejemplo de desplazamiento es el que se produce en obras como *La Coiffure* (véase figura 3), en la que el significante mitológico desplazado ha sido el de la Venus Anadiómena, que remite a los conocidos modelos de Ingres o Théodore Chassériau y que, además, es un retrato de Fernande Olivier, por aquel entonces pareja del pintor.



Figura 3. Picasso, P. (1906). La coiffure. The Museum of Modern Art, Nueva York. Recuperado de <https://www.moma.org/>

El cuarto y último ejemplo de desplazamiento que vamos a analizar es el de *Mujer ante el espejo* (véase figura 4) en el que Picasso desplaza de nuevo el significante mitológico, en este caso, el de Venus ante el espejo, que remite a numerosos ejemplos entre los que podemos destacar los de Tiziano y Rubens.



Figura 4. Picasso, P. (1905). Mujer ante el espejo y mirón. Sotheby's. Recuperado de <https://picasso.shsu.edu/>

Estos ejemplos de desplazamiento que hemos mostrado dan cuenta de cómo la construcción de la modernidad visual en Picasso se fundamenta en el recurso al significante mitológico, pero no del mismo modo en el que lo realizan los pintores renacentistas o barrocos, sino desplazándolo. Para el joven y moderno Picasso de 1906 el empleo del significante mitológico de forma directa era inaceptable, por ese motivo lo desplaza a representaciones de la modernidad que sí eran aceptables.

En los usos del significante mitológico en Picasso antes de la IGM observamos, además de este proceso de desplazamiento, un complejo proceso de condensación de la imagen. Un buen ejemplo de ello son obras como *La toilette*, en la que se condensan dos motivos distintos en una sola imagen (véase figura 5). Así, en esta obra se puede observar cómo una representación única que contiene varias cadenas asociativas. Por su condición de imagen condensada, *La toilette* remite tanto a la *Venus Anadiómena* como a la *Venus ante el espejo*, es decir, una misma imagen condensa dos motivos distintos. Es un caso similar al que describe Freud *Psicopatología de la vida cotidiana* cuando se refiere al olvido del significante “Signorelli” (Freud, 1996b). Dicho significante condensa tanto el significante “Signor”, Herr en alemán, como el significante “Boticelli”. Este ejemplo pone de manifiesto cómo el funcionamiento de la condensación, en el olvido, es similar al de la elaboración onírica.

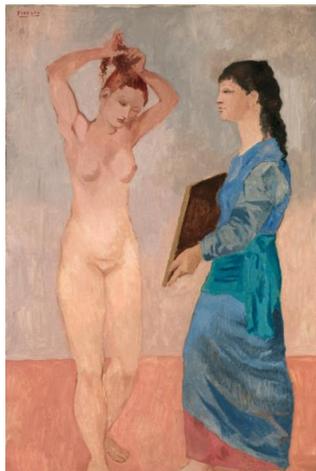


Figura 5. Picasso, P. (1906).  
La toilette. Albright-Knox  
Art Gallery, Buffalo, NY.  
Recuperado de  
<https://picasso.shsu.edu/>

### **Primer Tiempo en Freud: el Empleo del Significante Mitológico como Fuente Argumentativa**

A lo largo de su obra, Freud se sirvió del significante mitológico de diversas maneras. En algunas ocasiones, para desentrañar el sentido de las formaciones del inconsciente, en otras para desvelar sentidos inéditos de los mitos a partir de las aportaciones del psicoanálisis, y en otras ocasiones como fuente argumentativa (Krasnogor, 2009).

Además, este recurso al significante mitológico fue articulado a través de su propia colección de estatuillas. Las fotografías del despacho de Freud muestran el lugar privilegiado que estos objetos tenían en el día a día del trabajo con los pacientes, la elaboración teórica y, en definitiva, cómo el psicoanálisis emergió bajo la mirada del objeto, una cuestión que ha abordado en profundidad Griselda Pollock (Pollock, 2010).

Nos podemos hacer una idea del aspecto de la mesa del despacho de Freud y sus figurillas en 1914 gracias al aguafuerte que realizó el artista Max Pollack. En él podemos apreciar los ojos abiertos de Freud, reflexionando sobre lo que está escribiendo, e inspirado en la observación de los diversos objetos.

A continuación, vamos a analizar dos usos de la mitología en la obra de Freud anterior a la IGM: el Complejo de Edipo y el Narcisismo.

Un buen ejemplo del modo en el que el mito le sirve a Freud para confirmar e ilustrar construcciones teóricas es el uso del relato de Edipo en *La interpretación de los sueños*, un texto fundamental de la teoría y práctica psicoanalítica de corte freudiano. Para el vienés, ningún mito alcanzó un mayor poder explicativo en relación con el psicoanálisis que el de Edipo y la Esfinge. En este caso, Freud se sirve del mito para sostener conceptualmente los descubrimientos realizados en la práctica clínica. La referencia al mito se produce cuando constata la enorme importancia de los padres en la vida psíquica infantil. El amor hacia uno de los progenitores y el odio hacia el otro serán la base a partir de la cual se construirá la vida anímica infantil (Krasnogor, 2009).

La experiencia clínica observada en sus pacientes será contrastada por Freud en el mito y la tragedia griegos, de los que el vienés se sirve como fuente argumentativa para desarrollar el Complejo de Edipo. Dice Freud:

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... Si esto es así, se comprende el poder cautivador de Edipo Rey a despecho de todas las objeciones que el entendimiento eleva contra la premisa del hado... (Freud, 2008, p. 293)

El segundo de los usos de la mitología en la teoría y práctica clínica en la obra de Freud anterior a la IGM es el de la *Toilette de Venus*. La presencia de una estatuilla que representa a Venus ante el espejo en la colección de Freud recuerda la vinculación del motivo de la Toilette con el autoerotismo. Será en *Introducción al narcisismo* de 1914 cuando Freud distinga claramente entre autoerotismo y narcisismo, entendiendo el segundo como “una etapa necesaria del desarrollo en la transición desde el autoerotismo hasta el amor objetal” (Freud, 1996c, p. 2027). Además, Narcisismo era un término atractivo que recordaba a uno de los más queridos mitos griegos de Freud: el del hermoso joven que murió de amor por sí mismo. En este caso, el recurso al significante mitológico le sirve a Freud para dar cuenta de un aspecto de la subjetividad moderna: el narcisismo.

### **Segundo Tiempo en Picasso: Significación Retroactiva**

Desde los años ochenta se ha producido una línea de pensamiento dentro de la historiografía picassiana que entiende que Picasso sucumbió a una corriente nacionalista y conservadora que tuvo un gran desarrollo durante la Primera Guerra Mundial y que supuso un *retour à l'ordre* (retorno al orden). Autores como Kenneth Silver consideraban que lo más característico del ambiente cultural del París de posguerra era la demanda de un arte moderno más disciplinado, ordenado y clasicista (Silver, 1989). Desde esta perspectiva, ciertos usos de la mitología y el clasicismo en Picasso después de la Primera Guerra Mundial han sido interpretados bajo el prisma del retorno al orden (Lynton, 1988).

Estas interpretaciones venían apoyadas por la valoración de artistas como André Breton que entendían la obra que Picasso estaba realizando tras la guerra como una “renuncia parcial” estratégica para “desanimar a seguidores insufribles o arrancar un suspiro de alivio a la bestia reaccionaria”, en definitiva, que Picasso fingía “adorar lo que quemó” (Cox, 2016, p. 78).

Sin embargo, la lectura que se propone en este artículo es otra. Como vamos a ver a continuación, la Primera Guerra Mundial funciona en Picasso como catalizador de toda una experiencia en el modo de producir imágenes a partir del desplazamiento y la condensación. Aquello que había sido experimentado en las obras de 1905 y 1906, que hemos visto brevemente, toma un nuevo valor tras la experiencia de la guerra cuando se produce una reconsideración del mundo figurativo. No se trata de copiar el pasado ni por lo tanto de un retorno al orden, sino de concebir la imagen a partir de los principios de desplazamiento y condensación.

Un buen ejemplo del uso del significante mitológico desplazado en la obra de Picasso posterior a la IGM es la obra *Tres mujeres en la fuente* pintado en Fontainebleau en 1921 (véase figura 6). Esta obra, de la que Picasso realizó varios estudios preparatorios, está concebida a partir del desplazamiento del motivo mitológico de las Tres Gracias, siguiendo un modelo similar al de *Las tres holandesas* de 1905. Como han señalado algunos autores, el artista reelabora aquí la técnica de estilización del modelado fotográfico, como se percibe claramente en los estudios previos (Warncke, 2007). Además, la composición, en la que las figuras llevan atuendos de estatuas antiguas, constituye una variación de una pintura del pintor barroco clasicista francés Nicolas Poussin (*Et in Arcadia Ego*, 1638), y remite igualmente a obras de Puvis de Chavanne, como *Las chicas jóvenes en la orilla de la playa* de 1880.

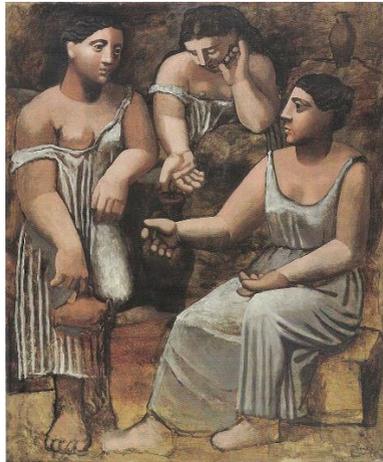


Figura 6. Picasso, P. (1921). Tres mujeres en la fuente. The Museum of Modern Art, Nueva York. Recuperado de <https://www.moma.org/>

Otro ejemplo, algo más complejo, de desplazamiento del significante mitológico se da en *El rapto*, obra realizada en el verano de 1920 (véase figura 7). Esta obra funciona como un desplazamiento del significante mitológico de Neso y Deyanira procedente de las *Metamorfosis* de Ovidio (véase figura 8), trabajado por Picasso durante sus vacaciones en Juan-les-Pins, y remite a modelos como *El rapto de Deyanira* de Guido Reni, presente en las colecciones del Louvre, o *El rapto de las hijas de Leucipo* de Rubens.

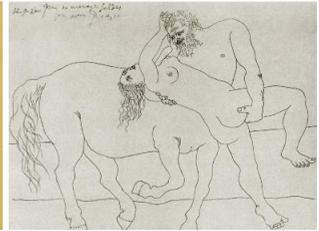


Figura 7. Picasso, P. (1920). El rapto. The Museum of Modern Art, Nueva York. Recuperado de <https://www.moma.org/>

Figura 8. Picasso, P. (1920). Neso y Deyanira. Gilbert Seldes Collection. Recuperado de <https://picasso.shsu.edu/>

Figura 9. Picasso, P. (1921). Toro y caballo. Marina Picasso Collection. Recuperado de <https://picasso.shsu.edu/>

A su vez, obras como *El toro y el caballo* de 1921 también son concebidas a partir del proceso de desplazamiento del motivo mitológico (véase figura 9). En este caso, el motivo mitológico de Neso y Deyanira ha sido desplazado al motivo del toro y el caballo que tan productivo será en la obra de Picasso de los años treinta, cuando retoma la serie de las *Metamorfosis* de Ovidio.

Y, por último, en esta serie que demuestra el complejo proceso creativo de Picasso, las dos figuras (hombre y caballo) de la escena de *El rapto* se han condensado en una sola: el Centauro Neso en la obra *Neso y Deyanira*. Como es bien sabido, estas figuras mitológicas, a medio camino entre lo humano y lo animal, funcionan precisamente a partir del principio de condensación (el Centauro: hombre-caballo; El Minotauro: hombre-toro; El fauno: hombre-cabra), y, además, le interesaron enormemente a Picasso a lo largo de toda su vida y obra.

En tercer lugar, vamos a ver una variante respecto a los usos del significante mitológico en Picasso después de la IGM. La presencia del Arlequín en la obra de Picasso se remonta al período azul y rosa y es retomado con intensidad a partir de 1914-15. También se retoma el motivo de la mujer con espejo como desplazamiento del significante mitológico de la Toilette de Venus, en obras como *La Coiffure* de 1922. Estos dos motivos, trabajados en ocasiones de manera independiente, serán condensados por Picasso en obras como *Desnudo, Amor y Arlequín tocando la guitarra* (véase figura 10), incluyendo en otras versiones la figura de Pierrot.



*Figura 10.* Picasso, P. (1918).  
Desnudo, Amor y Arlequín  
tocando la guitarra. The Art  
Institute of Chicago.  
Recuperado de  
<https://picasso.shsu.edu/>

Por último, Picasso llevó a cabo un proceso de condensación de ambos motivos en una sola figura: la del Arlequín con espejo (véase figura 11). Esta obra de 1923 contiene una representación única que incluye por sí sola varias cadenas asociativas. El arlequín con espejo es pues el producto de una síntesis o condensación de los experimentos formales y temáticos anteriores y posteriores a la IGM.



*Figura 11.* Picasso, P. (1923).  
Arlequín con espejo. Museo  
Thyssen-Bornemisza, Madrid,  
Recuperado de  
<https://www.museothyssen.org/>

## Segundo Tiempo en Freud: el Empleo del Significante Mitológico para el Cambio de Paradigma

En una carta a Lou Andreas-Salomé, del 25 de noviembre de 1914, Freud se refiere en estos términos a la experiencia de la guerra y al papel del psicoanálisis:

No dudo que la humanidad también superará esta guerra, pero tengo la certidumbre de que ni yo ni mis contemporáneos volveremos a ver alegría en este mundo. Todo esto es demasiado vil, pero lo más triste es que todo es precisamente tal como debiéramos imaginarnos a las gentes y su comportamiento según nos las hace conocer el psicoanálisis. (Jones, 1960, p. 191)

La Gran Guerra, que en los combates y en las editoriales sacó a la luz la verdad sobre el salvajismo humano, también había forzado a Freud a asignar a la agresión dimensiones realzadas. Durante los años de la inmediata posguerra la producción de Freud fue escasa, casi se podía medir contando las palabras. Publicó tres libros pequeños: *Más allá del principio del placer*, en 1920; *Psicología de las masas y análisis del yo*, en 1921; y *El yo y el Ello*, en 1923.

Un buen ejemplo de cómo Freud empleó el mito como fuente argumentativa, allí donde la ciencia del momento no alcanzaba, es en el texto *Más allá del principio del placer*, de 1920 (Freud, 1996e). La cuestión principal de este texto es demostrar que en la psique hay fuerzas que invalidan el principio del placer. En él, Freud descubrió que en todo lo que vive funciona, no sólo el principio del placer, sino también el principio de realidad. Para ello, se sirvió de la mitología griega, al comprobar que esos dos principios se correspondían con Eros y Tánatos. Esto le llevó a redefinir el concepto de pulsión y diferenciar entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte, lo que supuso un cambio de paradigma en su obra. De este modo, el anterior dualismo pulsional que oponía las pulsiones de autoconservación a las pulsiones sexuales fue sustituido por un nuevo dualismo: pulsión de vida y pulsión de muerte.

A través de *Más allá del principio del placer* podemos comprobar cómo los usos del significante mitológico en Freud después de la experiencia de la guerra sirven como fuente argumentativa y para llevar a cabo un cambio de paradigma en su obra.

## Conclusiones

Como ya se ha señalado, Picasso y Freud no se conocieron, pero coincidieron estructuralmente en los usos del significante mitológico para construir la episteme moderna. Ambos coincidían, no sólo en los usos de la mitología, sino, y quizá más importante, en los modos de lectura y elaboración de las imágenes de la modernidad. Esto se debe a que compartían una estructura de la historia de la cultura que consistía en una concepción de la imagen a partir de los principios de desplazamiento y condensación.

Como en las imágenes oníricas, la atención en algunas obras de Picasso va de lo importante a lo que aparentemente carece de importancia (desplazamiento) y se pueden reunir muchos significados en una sola imagen (condensación).

Como hemos comprobado, este modo de abordar la lectura y elaboración de las imágenes estaba presente en la obra de ambos antes de la Primera Guerra Mundial, y ésta funcionó como catalizadora de esas experiencias previas. Por ese motivo, en ambos casos, los usos del significante mitológico se explican retroactivamente, en el sentido que el *nachträglichkeit* freudiano le da a este término.

De este modo, hemos podido analizar que hay un primer tiempo donde se da una escena (los usos del significante mitológico en la obra de Picasso a través del desplazamiento y la condensación antes de la Primera Guerra Mundial) y un segundo tiempo en el que se da un acontecimiento (los usos del significante mitológico en la obra de Picasso a través del desplazamiento y la condensación después de la Primera Guerra Mundial). Es el segundo tiempo el que produce una significación o resignificación a posteriori, esto es, retroactiva del primero y no al contrario.

Por lo tanto, los usos del significante mitológico en la obra de Picasso antes y después de la Primera Guerra Mundial dan cuenta de un “régimen discontinuo de la temporalidad” (Didi-Huberman, 2009, p. 317). Por ese motivo, los usos del significante mitológico en Picasso después de la Primera Guerra Mundial no deben contemplarse a partir del concepto de retorno al orden, sino a partir de esta coincidencia estructural con Freud en el modo de leer y producir imágenes a partir del desplazamiento y la condensación.

Frente a las lecturas que ubicaban en los años ochenta la obra de Picasso después de la Primera Guerra Mundial bajo la influencia de un retorno al orden, lo que observamos es que ha impulsado un proceso creativo basado en el desplazamiento y la condensación, que coincide estructuralmente con el modo en el que Freud define el funcionamiento de las imágenes oníricas, y

que se adelanta en varios años a los procesos de creación de imágenes surrealistas en los que sí hay una influencia directa del corpus freudiano.

Al defender la discutible participación de Picasso en el mundo elegante de los Ballets Rusos a comienzos de los años veinte, y en particular sus caprichosos diseños para el ballet *Mercure* en 1924, Breton ofrece la metáfora de los juguetes de la infancia vistos con el desencanto de la edad adulta, como señaló Neil Cox en *Toys for Adults: Cubism as Surrealism* (Cox, 2009). Sin embargo, nuestra lectura pretende destacar cómo a través de esta coincidencia estructural en los modos de analizar y producir imágenes en Picasso y Freud lo que se da es un antecedente del surrealismo.

### Referencias

- Barr, A. (1946). *Picasso: Fifty Years of his Art*. Nueva York : The Museum of Modern Art.
- Barr, A. (1948). Letters to the editor. *Psychoanalysis and Picasso*. *College Art Journal*, 7(3), 220.
- Casado, E. (1995). Picasso como copista de Prado. *Goya*, 245, 281-290.
- Cox, N. (2009). *Picasso's "Toys for Adults": Cubism as Surrealism*. Edimburgo : National Galleries of Scotland / The University of Edinburgh.
- Cox, N. (2016). Europa después de la lluvia: el Cubismo y el “Espíritu nuevo”, 1918-1925. En C. Green, *Cubismo y guerra: el cristal en la llama*. Barcelona : Museu Picasso.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid : Abada.
- Einstein, C. (2013). *Picasso y el cubismo*. Madrid : Casimiro.
- Fleckner, U. (ed.) (2008). *Carl Einstein. El arte como revuelta. Escritos sobre las vanguardias (1912-1933)*. Valencia : Lampreave y Millán.
- Foster, H. (2008). *Dioses prostéticos*. Madrid : Akal.
- Foucault, M. (1997). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid / México : Siglo XXI.
- Freud, S. (1996a). La interpretación de los sueños. En Freud, S., *Obras completas*, (pp. 343-720), vol. I. Madrid : Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1996b). Psicopatología de la vida cotidiana. En Freud, S., *Obras completas*, (pp. 755-932), vol. I. Madrid : Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1996c). Introducción al narcisismo. En Freud, S., *Obras completas*, (pp. 2017-2033), vol. II. Madrid : Biblioteca Nueva.

- Freud, S. (1996d). Historia de una neurosis infantil (Caso del ‘Hombre de los lobos’). En Freud, S., *Obras Completas* (pp. 1941-2009), vol. II. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1996e). Más allá del principio del placer. En Freud, S., *Obras completas*, (pp. 2507-2541), vol. III. Madrid : Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (2008). *Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904)*. Buenos Aires / Madrid, Amorrortu.
- Gedo, M. (1994). *Looking at Art from the Inside Out. The Psychoiconographic Approach to Modern Art*. Cambridge : University Press.
- Green, C. (2011). “There is no Antiquity”: Modern Antiquity in the work of Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Fernand Léger, and Francis Picabia (1906-36). En C. Green, J. Daehner, (Eds.), *Modern Antiquity. Picasso, De Chirico, Léger, Picabia* (pp. 1-15). Los Angeles : J. Paul Getty Museum.
- Jones, E. (1960). *Vida y obra de Sigmund Freud*. Buenos Aires : Nova.
- Krasnogor, R. (2009). Freud: las antigüedades y el mito. *Cuaderno de ética, estética, mito y religión*, 3, pp. 107-136.
- Krauss, R. (2002). En el nombre de Picasso. En Krauss, R., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid : Alianza.
- Lacan, J. (1995). *Escritos*. México : Siglo XXI.
- Lynton, N. (1988). *Historia del arte moderno*. Barcelona : Destino.
- Palau i Fabre, J. (1999). *Picasso. De los ballets al drama. 1917-26*. Barcelona : Polígrafa.
- Pollock, G. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid : Cátedra.
- Schneider, D. (1947). The Painting of Pablo Picasso: A Psychoanalytic Study. *College Art Journal*, 7(2), 81-95.
- Schneider, D. (1950). *The Psychoanalyst and the Artist*. Nueva York : Farrar, Straus & Co.
- Silver, K. (1989). *Esprits de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War*. Princeton : Princeton University Press.
- Warncke, C. (2007). *Pablo Picasso, 1881-1973*. Koln : Taschen.

**Javier Cuevas:** Doctor en Historia del Arte. Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga.

**Email address:** [jcuevasb@uma.es](mailto:jcuevasb@uma.es)

**Contact Address:** Facultad de Filosofía y Letras, Bulevard Louis Pasteur, 27. Campus de Teatinos, Universidad de Málaga. 29010 Málaga.