



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA DIMENSIÓN ESTÉTICA EN LA OBRA DE FREUD

TESIS QUE PARA OPTAR
POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN FILOSOFÍA

PRESENTA:
FERNANDO JUÁREZ SALAZAR

NOMBRE DEL TUTOR
DRA. ROSAURA MARTÍNEZ RUIZ
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción.....	3
I. Los principios del psicoanálisis y el problema del placer.....	5
1. <i>El principio de inercia neuronal.....</i>	<i>5</i>
2. <i>Principio de placer y principio de realidad.....</i>	<i>8</i>
3. <i>Placer previo y placer final.....</i>	<i>9</i>
4. <i>Los conflictos de la vida pulsional.....</i>	<i>13</i>
II. El placer estético (o sobre el ámbito de lo fantástico).....	16
1. <i>El fantaseo.....</i>	<i>16</i>
2. <i>La creación literaria.....</i>	<i>19</i>
3. <i>El desahogo afectivo.....</i>	<i>22</i>
4. <i>La autoconciencia del arte.....</i>	<i>25</i>
5. <i>El chiste y la recepción estética.....</i>	<i>31</i>
6. <i>El simbolismo onírico y la expresividad del mito.....</i>	<i>36</i>
7. <i>Los analogones del arte.....</i>	<i>39</i>
III. La sublimación artística (o el lugar del arte en la cultura).....	41
1. <i>La noción de «sublimación».....</i>	<i>41</i>
2. <i>Los problemas de la sublimación.....</i>	<i>42</i>
3. <i>La personalidad artística.....</i>	<i>50</i>
4. <i>Los destinos del desarrollo cultural (una posible utopía freudiana).....</i>	<i>52</i>
IV. Las formas del goce (psicología de los procesos estéticos).....	56
1. <i>Lo bello y lo sublime.....</i>	<i>57</i>
2. <i>Las variedades de lo cómico.....</i>	<i>58</i>
3. <i>Lo ominoso y lo trágico.....</i>	<i>60</i>
4. <i>Las metamorfosis estéticas.....</i>	<i>65</i>
V. Epílogo: Una cosmovisión que no pretendía serlo.....	70
Conclusiones y comentarios.....	74
Bibliografía.....	82

Introducción

Desde la aparición de la teoría psicoanalítica, hace poco más de un siglo, hasta el día de hoy, los puntos de contacto y el influjo mutuo que ésta ha establecido con la filosofía son tan conocidos, numerosos y nutridos que acaso sería ocioso mencionarlos. Quizás bastase con mencionar algunos de los trabajos de la Escuela de Frankfurt, o bien la orientación de pensamiento iniciada por la Deconstrucción de Jacques Derrida, para convencerse de la veracidad de nuestra afirmación. Sin embargo, nuestro interés se dirige hacia otra veta de reflexión menos fácil de identificar, aunque no por ello menos relevante. Nos referimos al ámbito de la estética, al modo en que las ideas de Freud han contribuido a formarnos una noción de las motivaciones más profundas del artista, del origen de sus enigmáticas intuiciones, a menudo de alcance universal, así como del significado cultural de su trabajo y las peculiaridades anímicas que éste demanda. Pero no es nuestra intención ahondar en los nexos que desde entonces se han tejido entre psicoanálisis y estética, sino adentrarnos en el núcleo teórico que hace posible tal encuentro, poner al descubierto la unidad que subyace a toda la reflexión estética del padre del psicoanálisis.

La primer pregunta que espontáneamente suele surgir cuando uno se detiene a pensar el asunto, viene a ser, más o menos, la siguiente: Si en verdad existe semejante conjunto de reflexiones estéticas en los escritos de Freud, y esto a pesar de los juicios adversos que hacia la filosofía a menudo tuviera nuestro polémico personaje, *¿cuál es la gran obra o el conjunto de ensayos en que el fundador del psicoanálisis dejó inscrito su legado a dicha disciplina?* La respuesta no es fácil, sobre todo cuando hablamos de una obra tan amplia y de un autor que modificó y matizó más de una vez sus puntos de vista: es de hecho el motivo de nuestra investigación. Y no es fácil porque responder a cabalidad significaría no solamente enumerar un listado de textos, sino emprender su análisis y delinear con claridad sus conexiones, la forma en que ellos se complementan, se preguntan y se responden, se enlazan en una sola trama y hunden sus raíces dentro del suelo conceptual, mucho más firme, de los supuestos y principios fundamentales del psicoanálisis como teoría. Se trata no sólo de apuntar hacia un lugar—en este caso, de la obra de un gran autor—sino ante todo de desenterrar lo que se oculta por debajo del sentido técnico de sus palabras, lo que a veces escapa a nuestra mirada distraída. Se trata de interpretar, de unir los trazos, plurales y dispersos, hasta lograr conformar una unidad, una sola figura.

De modo que aquella pregunta espontánea, arriba enunciada, se transforma en la—no tan espontánea, pero igualmente válida—pregunta de nuestra investigación: *¿A través de qué tópicos, de qué conceptos, de qué problemáticas, es que puede hablarse de un cuerpo de reflexiones estéticas en el psicoanálisis freudiano, y cómo han de articularse para hacer tangible su unidad, su mutua copertenencia?* Como responder esta cuestión no es tarea sencilla, hemos optado por dividirla en cuatro segmentos que consideramos indispensables, cuatro lugares de reflexión en cada uno de los cuales se ofrece una perspectiva, distinta y a la vez complementaria, del problema. Cuatro tramas argumentales que avanzan de manera independiente y se entrecruzan en varios de sus puntos, y que presentamos al lector a modo de capítulos, a fin de poner frente a sus ojos el rico continente reflexivo que creemos haber descubierto. El primero de ellos versa sobre el preponderante papel que gozó el *principio de placer* en la concepción general del aparato anímico, desde el periodo en que se gestara la teoría psicoanalítica hasta los últimos años de vida de su fundador. El segundo se esfuerza por reconstruir el proceso de desarrollo que siguieron las doctrinas freudianas relativas al placer estético, la creación artística, el chiste, y el mutuo encadenamiento de

éstas con el resto del acaecer anímico. El tercer capítulo se enfoca en reunir las numerosas contribuciones al tema de la sublimación, disueltas a lo largo y ancho de la obra freudiana, así como en inferir a partir de ellas la solución a un par de preguntas surgidas en el capítulo dos. El último capítulo tiene por objeto las cualidades estéticas. Pretende reflexionar sobre el efecto anímico que aquéllas producen desde una recuperación de todos aquellos pasajes donde el analista indagó el problema. Su resultado es un intento muy humilde por colegir el aspecto metapsicológico detrás de aquellas categorías más atendidas por la tradición. Se busca poner de manifiesto una de las potencialidades que a nuestro juicio posee la teoría freudiana en relación al pensar estético. Por último, finalizamos nuestra investigación resumiendo y sintetizando nuestros hallazgos, utilizando de pretexto una declaración hecha en la última de las *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*.

El carácter dilatado de nuestro material a menudo nos obligó a imprimirle un cierto estilo narrativo a nuestra exposición. En general, nos empeñamos en descubrir un hilo conductor que evidenciara la evolución de pensamiento que en todas partes encontramos. Por lo demás, el lector se enfrentará a un discurso que avanza lentamente del análisis a la síntesis.

I. Los principios del psicoanálisis y el problema del placer

Si tuviéramos que señalar un tópico fundamental en donde los intereses del psicoanalista y los del filósofo embebido por asuntos estéticos confluyen por igual, éste acaso sería el de la naturaleza del placer y sus distintas formas. Por supuesto que no es el único lugar de encuentro entre ambos campos de investigación. Reflexionar respecto el papel que juega el arte dentro de la cultura o sobre el carácter peculiar de lo poético son tareas que no sólo la estética se ha planteado. Como veremos, el psicoanálisis hubo de interesarse por estos asuntos ya desde sus inicios, y lo hizo tal vez movido por la preocupación—mucho más general y relevante para la teoría psicoanalítica—de aclarar cómo es que la producción y la recepción de un objeto estético son capaces de generar en nuestro ánimo un determinado efecto placentero. Por lo demás, este rasgo de la experiencia estética es tan universalmente reconocido que no tememos errar si afirmamos que un problema irrecusable para cualquiera que transite por dichas preguntas en torno al arte y lo poético es, justamente, definir *qué es el placer y a través de qué medios se alcanza*. De modo que también la estética se ve necesitada de esclarecimiento en este punto, y pensamos que lo está de forma tanto más urgente cuanto que la solución que se ofreciese a tal interrogante tendría que estar presupuesta en todas sus demás indagaciones. Y es ésa la directriz que hemos decidido tomar en el presente trabajo.

Con la mente puesta en esta problemática, se comprenderá por qué nuestro primer objetivo es tratar de mostrar el camino desde el cual el padre del psicoanálisis atajó la cuestión y cuáles fueron los obstáculos con que se topó. Ello implicará reconstruir algunas de las doctrinas inaugurales del psicoanálisis, así como el modo en que posteriormente fueron reformuladas por su creador. No nos causará ninguna sorpresa descubrir que dicho recorrido desemboca, entre otros destinos, en el territorio del placer estético.

1. *El principio de inercia neuronal*

Cuatro años antes de la publicación de *La interpretación de los sueños*, en el otoño de 1895, en una carta dirigida a su amigo Wilhelm Fliess de Berlín, el psiquiatra moravo anexaba lo que sería el primer esbozo de sus teorías posteriores, eso que se dio en llamar *Proyecto de psicología*, y que sólo vio la luz de manera póstuma. Este modelo primigenio, acaso más neurológico que psicológico, significó no sólo un momento de transición en la obra del autor, sino también el inicio de una larga reflexión en torno a la imprescindible función del placer en la vida anímica, cuyos supuestos fundamentales se nos ofrecen por vez primera.

Dos son las ideas rectoras del *Proyecto de psicología*: 1) «concebir lo que diferencia la actividad [psíquica] del reposo como una *Q* [cantidad] sometida a la ley general del movimiento, y 2) suponer como partículas materiales las neuronas.»¹ Con el tiempo se desechará el supuesto relativo a las neuronas, abandonándose definitivamente el terreno de la neurología para establecerse los cimientos de una nueva disciplina. No ocurrió lo mismo con aquel otro supuesto, el de la cantidad, motivo por el cual nos detendremos a fin de aclarar algunos detalles con él relacionados.

¹ S. Freud, *Proyecto de psicología*, en: *Obras completas*, vol. I, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 339. El texto entre corchetes es nuestro. El signo *Q* es empleado a lo largo del *Proyecto* para indicar la noción de “cantidad”.

La noción misma de *cantidad* (Q) es un tanto oscura. Freud nos advierte que ha sido extraída directamente de sus observaciones clínicas con histéricos y neuróticos obsesivos, del tipo de representaciones o pensamientos “hiper-intensos” que los caracterizan. Se refiere a ella como algo de naturaleza material, sometida a las leyes del movimiento, pero nunca la identifica con algún tipo de materia o energía conocidas, aunque hay que imaginarla como *capaz de acumularse y desplazarse de diversas formas* (1) a lo largo de las cadenas de neuronas, al modo de una corriente eléctrica; como *originada fuera del sistema neuronal* (2), al que ingresa a través de los órganos perceptuales (a), de las terminales nerviosas (b) y de las conexiones que posee con el interior del cuerpo, en cuyo caso se habla de “cantidades endógenas” (c); y finalmente, como *susceptible de descarga* (3) al ser transmitida a los órganos encargados de la motilidad. Al pasar de los años, esta misma noción reaparecerá en numerosos escritos, conservando sus viejas propiedades, mas ahora liberada de sus ataduras corporales y prescindiendo de toda referencia material, bajo el nuevo nombre de *energía psíquica*.²

El supuesto de una Q conllevaba a su vez la formulación de un principio que regularía toda la actividad neuronal: el *principio de la inercia*. De acuerdo con dicho principio, «las neuronas procuran aliviarse de la cantidad»³, por lo que tendríamos que suponer que la arquitectura y organización de las neuronas están guiadas por el fin de frenar y reducir el ingreso de Q . Asimismo, el principio de la inercia aporta un fundamento al movimiento reflejo. Frente a la aparición de un estímulo proveniente del mundo exterior, la respuesta *primaria* del sistema de neuronas sería la descarga inmediata de la Q adquirida mediante el estímulo, lo cual es posible en virtud de la conexión que existe entre el sistema neuronal y los órganos motrices. Su respuesta *secundaria* consistiría en huir del estímulo. Este principio tiene la ventaja de proponer una distinción, en términos cuantitativos, entre placer y displacer, entre satisfacción y dolor. Una vivencia dolorosa o displacentera será aquella en que la Q almacenada ha excedido los límites tolerables. En respuesta, la satisfacción tendrá lugar cuando la Q previamente acumulada sea expulsada del sistema de neuronas y descargada mediante una acción motriz que consiga cancelar el estímulo—aunque téngase en cuenta que no toda descarga de Q lo logrará. En general, la acción requerida para hacer cesar al estímulo hará uso de una Q proporcional a éste, por lo tanto, implicará una descarga igualmente proporcional. Hasta aquí el principio de inercia se mantiene vigente. Pero ocurre que no todo estímulo procede del mundo exterior, sino que muchos de ellos se originan en el interior del cuerpo, cuando las ya mencionadas cantidades endógenas arriban al sistema de neuronas. Es el caso de las grandes necesidades que trae “el apremio de la vida”: el hambre, la respiración, la sexualidad. De un estímulo de esta clase es imposible huir, y su satisfacción no siempre puede ser inmediata. Dado que ésta podría requerir un gasto de energía mayor al estímulo, se vuelve indispensable retener una cierta Q dentro del sistema neuronal, y entonces el principio de la inercia viene a ser quebrantado. Mas conserva gran parte de sus derechos: su tendencia original, de reducir la Q a cero, es modificada por la de preservarla «lo más baja posible y defenderse de cualquier acrecentamiento, es decir, mantenerla constante».⁴

² Al respecto, pueden consultarse las observaciones realizadas por James Strachey en el *Apéndice C*, al *Proyecto de psicología*, en: S. Freud, *Obras completas*, vol. I, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 441-446.

³ S. Freud, *Proyecto de psicología*, en: *Obras completas*, vol. I, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 340.

⁴ *Ibíd.*, p. 341.

Cabe señalar que esta reserva de Q es aprovechada de múltiples maneras: con su ayuda se efectúan todas las funciones cognitivas, el percibir, el recordar, el pensar, etc. Es así que el *Proyecto* postula la existencia de un *yo*, que no es otra cosa que dicha reserva. El carácter de la Q constitutiva del *yo* nos sugiere la existencia de dos tipos, bien discernibles, de la misma: una *cantidad libre*, que fluye automáticamente por el sistema neuronal hasta la descarga, y otra *cantidad ligada*, que suele permanecer agrupada, llenando las neuronas que inviste, y sólo se desplaza ocasionalmente—tal como sucede con las Q que conforman el *yo*. El tránsito de cualquiera de estas dos modalidades de Q deja a su paso una huella o surco sobre su camino, facilitando el contacto futuro entre las neuronas que ya fueron *investidas*.

Dijimos que una vivencia dolorosa genera como respuesta una inclinación a la descarga. Agregaremos que su secuela consiste en establecer una conexión, huella o acceso entre la representación del objeto causante de displacer—o mejor dicho, entre la neurona que fue *investida* durante la percepción del objeto—y las vías hacia la descarga motriz. Cuando una representación de esta clase sea reanimada, el organismo liberará cantidades endógenas, las cuales incrementarán el nivel de Q y ocasionarán una sensación de displacer, suscitando la descarga a través de las vías antes facilitadas, y conforme al modo de operar de la respuesta *primaria*. Sin embargo, este procedimiento encierra una posibilidad nociva. Invertir una representación cualquiera no necesariamente indica que su objeto está presente en el mundo exterior: puede ser avivada por medio de la asociación, como mero recuerdo, alucinación o sueño. Y no obstante, la descarga se efectuaría, ocasionando una fuga de energía innecesaria. Ante una situación semejante, la labor del *yo* consiste en valerse de su Q *ligada* para desviar con su fuerza el flujo de la Q *libre* que se dirige hacia la representación perturbadora, atrayéndola a su camino y evitando la descarga indeseada. Este mecanismo se denomina *defensa*. Nos muestra cómo el *yo* tiende a protegerse de las representaciones incómodas, así como cierta inclinación suya al ahorro de Q .

En medio de semejante maraña de especulaciones, el futuro padre del psicoanálisis se vio en el aprieto de tener que inferir el origen de aquellas impresiones que llamamos “concientes”, ya fueran las cualidades que atribuimos al mundo exterior, o bien el registro de nuestros propios actos de pensamiento, que no parece ser completo. Era un hecho que la mayor parte de las operaciones neuronales descritas en el *Proyecto* son extrañas a nuestro conocimiento, y también lo era que el simple traslado e investidura de las Q por el sistema neuronal no aportaba ningún criterio para que el *yo* distinguiera claramente entre una percepción sensorial y un recuerdo o alucinación. La hipótesis resultante fue la siguiente: cierto grupo especializado de neuronas—al que Freud denomina “sistema ω ”—recibiría señales extremadamente débiles acerca de las Q que son empleadas en determinados procesos. Es decir, que a estas neuronas solamente arriba una porción mínima de la Q , de manera que lo apreciado como conciencia no es otra cosa que el aspecto temporal o *periodo* de esas Q que alcanzaron el sistema ω : una suerte de pulsaciones irregulares que la Q ha emitido en sus instantes de actividad más intensa. Sería gracias a este *periodo* que la Q puede ser trasmutada en cualidad conciente al ingresar a ω . No está de más reparar en que todo esto es concebible únicamente si el principio de inercia ejerce su mando y mantiene la Q al nivel más bajo posible. Si la Q se acrecentara solamente un poco más allá del nivel óptimo para ω , la consecuencia será una sensación de displacer, y en su caso más extremo, cuando excede el límite tolerable, el dolor. Por el contrario, si permanece dentro del nivel idóneo producirá todas las sensaciones conocidas situadas entre el placer y el displacer. Una investidura de Q más débil será experimentada como placentera, así como también la

respectiva descarga del exceso acumulado en ω . Finalmente, la total falta de investidura significará la ausencia de sensación.

Podemos concluir que el *Proyecto* comprende la existencia de dos modalidades del placer: a) el placer entendido como *descarga* o desalojo del exceso de Q , que produce una sensación placentera en ω ; b) el placer que traen consigo ciertas *cualidades sensibles* a raíz del periodo de las investiduras débiles que arriban al sistema ω . En ambos casos el placer se deja reconducir a un factor cuantitativo, la tendencia general establecida por el principio de la inercia de mantener la Q al mínimo.

Cuando el padre del psicoanálisis hubo renunciado por completo a este ficticio modelo neurológico, para avocarse de lleno a los problemas de su nueva psicología, el principio de la inercia neuronal tuvo que mudar de nombre, fue rebautizado en *La interpretación de los sueños* como “principio de displacer”, y más tarde, como *principio de placer*. Ya no se trataría de un mecanismo encargado de expulsar el exceso de cantidad acumulado en el sistema neuronal, sino de reducir el incremento de la “tensión displacentera” en el “aparato psíquico”, trayendo como resultado la consecuente descarga. Y si, como hicimos saber antes, el término *cantidad* será sustituido por el de *energía psíquica*, en vez de hablar de *cantidad ligada* ahora se preferirá la fórmula “energía de investidura”. El cambio de terminología por supuesto refleja un cambio de postura: la renuncia a fundamentar estos supuestos en la existencia de neuronas, y la decisión de explicar los procesos desde una perspectiva puramente psíquica.

2. Principio de placer y principio de realidad

El principio de realidad, aunque obtuvo su denominación relativamente tarde, estuvo supuesto prácticamente desde el inicio. Hay que adivinarlo detrás de expresiones tales como “el apremio de la vida” o “el mundo exterior”, presentes ya en el temprano *Proyecto*, así como de otras ya tardías, como “la Necesidad” o “Ananké”. Ciertamente, su sola mención remitía ineludiblemente al principio de placer, con el que guarda una relación de oposición. A diferencia de su contraparte, el principio de realidad rara vez ocupó un lugar central en los textos de Freud, en parte por ser mucho más sencilla su exposición, y en parte por estar ya contenida en los despliegues discursivos dedicados al principio de placer. Quizás la expresión más concisa sobre la interacción entre estos dos principios se encuentre en un breve texto de 1911⁵, al cual nos remitiremos por el momento.

Siguiendo la línea argumentativa de este ensayo, los procesos psíquicos más antiguos y primarios estarían gobernados por la aspiración de obtener placer y evitar el displacer: lo deseado era entonces presentado ante la conciencia de forma alucinatoria, tal como ocurre en los sueños. «Sólo la ausencia de la satisfacción esperada, el desengaño, trajo por consecuencia que se abandonase ese intento. [...] el aparato psíquico debió resolverse a representar las constelaciones reales del mundo exterior y a procurar la alteración real. [...] ya no se representó lo que era agradable, sino lo que era real, aunque fuese desagradable.»⁶ El principio de realidad se instalará poco a poco en la vida consciente, sustituyendo aquí y allá las inclinaciones que el antes omnipotente principio de placer mantenía vigentes.

⁵ Se trata de *Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico*, en: S. Freud, *Obras completas*, vol. XII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 217-231.

⁶ *Ibíd.*, p. 224.

Entre las consecuencias derivadas de este proceso de suplantación, que nunca es total, hay dos que nos interesan en particular, ya que nos llevan directamente al objeto de nuestra investigación.

1) La propensión al ahorro de energía psíquica, nos hace rechazar la búsqueda de nuevas vías de satisfacción y aferrarnos a los placeres que nos son familiares. He aquí la causa de que una clase de actividad (placentera) del pensar se escindiera del resto; «ella se mantuvo apartada del examen de realidad y permaneció sometida únicamente al principio de placer. Es el *fantasear*, que empieza ya con el juego de los niños y más tarde, proseguido como *sueños diurnos*».⁷ (Como veremos más adelante, en el capítulo II, la creación poética es entendida justamente como una evolución del juego infantil y del posterior fantasear adulto.)

2) «El *arte* logra por un camino peculiar una reconciliación de los dos principios.»⁸ El artista se extraña de la realidad porque no tolera las renunciaciones que ésta le impone, «y da libre curso en la vida de la fantasía a sus deseos eróticos y de ambición. Pero él encuentra el camino de regreso desde ese mundo de fantasía a la realidad; lo hace, merced a particulares dotes, plasmando sus fantasías en un nuevo tipo de realidades efectivas que los hombres reconocen como unas copias valiosas de la realidad objetiva misma.»⁹ Por este camino consigue lo largamente añorado, y su seducción es efectiva debido a que los demás comparten su insatisfacción por la realidad.

Penetrar en esta cuestión es en verdad la meta de nuestro segundo capítulo, donde nos enfocaremos en la problemática relativa al placer estético. Tan sólo dejaremos apuntado que su lugar hay que ubicarlo entre los dominios del principio de placer y los territorios conquistados por el principio de realidad.

3. *Placer previo y placer final*

Más arriba mostramos cómo el placer tiende a ser equiparado con una descarga, con una disminución abrupta de esa incómoda, displacentera tensión que se ha concentrado en el ánimo hasta llegar a saturarlo en alguna medida. Discernir, incluso aceptar esta idea no ofrece gran dificultad, pero quizás sí lo haga tratar de entender aquella otra, la del placer como producto del periodo de las cualidades sensibles. Tenemos razones para pensar que también esta segunda idea sobrevivió al interior de la teoría psicoanalítica, por lo que retomaremos nuestra exposición en el contexto de la que probablemente fue su obra más notable sobre el tema de la sexualidad, los *Tres ensayos de teoría sexual* (1905).

Más que aclarar el origen o mecanismo de las llamadas “aberraciones sexuales”, el objetivo del primero de estos ensayos pareciera ser derivar, a partir de lo popularmente considerado anormal o patológico, algunas conclusiones que permitan comprender de una manera más precisa la sexualidad en su conjunto. Aunque numerosas son las enseñanzas de este primer acercamiento, algunas de ellas revisten una importancia especial, como el descubrimiento de las *zonas erógenas* (partes del cuerpo afectadas por la excitación sexual) o la introducción de los conceptos de *objeto* y *meta sexual* (para designar, respectivamente, a la persona a quien se dirige la atracción sexual, y a la acción hacia la cual se esfuerza la *pulsión*, otro notable concepto del que más tarde hablaremos). La pulsión sexual se nos

⁷ *Ibíd.*, pp. 226-227. Las cursivas son de Freud.

⁸ *Ibíd.*, p. 229.

⁹ *Ibíd.*

aparece como integrada por una variedad de componentes pulsionales que en la vida sexual llamada “normal” suelen formar una unidad, pero que se presentan disgregados en el caso de las *perversiones*, al igual que en la vida infantil.

El segundo ensayo de esta serie aborda de lleno el tema de la sexualidad infantil. Entre los muchos rasgos que la distinguen destaca el *autoerotismo*, esto es, la ausencia de un objeto sexual y la meta sexual que le corresponde: la búsqueda de placer a través de la estimulación adecuada de las propias zonas erógenas, que se hallan apuntaladas en órganos de vital importancia (los ojos, la boca, el ano, los genitales). El chupeteo del lactante y la masturbación infantil son así los ejemplos paradigmáticos de la actividad sexual en esta etapa. Se ignoran los requisitos exactos que deben cumplir tales estímulos para tornarse placenteros, pero—conjetura Freud—«el carácter rítmico no puede menos que desempeñar un papel»¹⁰, como sucede con las cosquillas o durante los juegos de movimiento, con cuyos «sacudimientos mecánicos del cuerpo, [también] de carácter rítmico»¹¹, el niño se muestra complacido. O en el chupeteo, donde «la satisfacción se obtiene mamando rítmicamente un sector de la piel o de mucosa.»¹²

Tras una vivencia placentera de este tipo se crea la necesidad de repetirla, y ésta se manifiesta mediante dos sensaciones: «un peculiar sentimiento de tensión, que posee más bien el carácter del displacer, y una sensación de estímulo o de picazón *condicionada centralmente* y proyectada a la zona erógena periférica.»¹³ La satisfacción vendrá al cancelar la sensación de picazón por medio de la auto-estimulación placentera, eliminando con ello el sentimiento de tensión. Este sentimiento, característico de la excitación sexual, es analizado más a fondo en el tercer ensayo, que se encarga de estudiar las manifestaciones sexuales de la pubertad.

Con el arribo de esta nueva etapa, el autoerotismo deja de ser la tendencia dominante, hallándose por fin el objeto sexual, que había sido preparado desde la más temprana infancia. Las pulsiones parciales que constituían la sexualidad se unifican y colaboran para alcanzar la nueva meta sexual. Las distintas zonas erógenas, antes independientes unas de otras, ahora se subordinan en torno a la zona genital, trasmitiéndole parte de su excitación y preparándola para recibir un placer mayor. La sexualidad estará, a partir de entonces, al servicio de la función reproductora. Se suele ver en el crecimiento de los genitales lo más esencial del desarrollo físico de la pubertad, a la par que éstos se vuelven capaces de ofrecer productos genésicos. Pero el aparato reproductor debe aún ser puesto en marcha con ayuda de estímulos, que pueden llegar por tres caminos diferentes: desde el mundo exterior, en el momento en que son excitadas las zonas erógenas (1); desde el interior del organismo, cuando las sustancias genésicas se acumulan y buscan salir (2); o desde la vida anímica, que recibe excitaciones internas y guarda impresiones externas (3). La excitación sexual se dará a conocer a través de signos somáticos (como la preparación de los genitales para el acto) y de ese particular sentimiento de tensión del que antes hablamos. Lo paradójico de la tensión sexual es que se experimenta como innegablemente placentera, y no obstante tiene el carácter del displacer en la medida en que «entraña el esfuerzo a alterar la situación

¹⁰ S. Freud, *Tres ensayos de teoría sexual*, en: *Obras completas*, vol. VII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 166.

¹¹ *Ibíd.* p.183. El texto entre corchetes es nuestro.

¹² *Ibíd.*, p. 164.

¹³ *Ibíd.* p.167. Cursivas de Freud.

psíquica»¹⁴. Cabe preguntarse cómo es que pueden coincidir una tensión displacentera y un sentimiento de placer.

Es ciertamente la estimulación de las zonas erógenas la que trae consigo las primeras sensaciones de placer, al tiempo que engendra un aumento de la excitación sexual, de donde proviene, junto con las acciones preparatorias de los genitales, aquel sentimiento de tensión. Mas éste sólo deviene abiertamente displacentero «si no se le permite procurarse un placer ulterior.»¹⁵ El cambio psíquico que reclama es, por tanto, la consecución de un placer mayor. Que una vez alcanzado eliminará toda tensión. El problema de la tensión sexual se transforma, pues, en este otro: «¿De qué modo el placer sentido despierta la necesidad de un placer mayor?»¹⁶

Es a partir del monto de placer aportado por las zonas erógenas que «arranca el incremento de la tensión, la cual, a su vez, tiene que ofrecer la energía motriz necesaria para llevar a su término el acto sexual.»¹⁷ Y una vez estimulada la última zona erógena (la genital), con ese placer se gana, esta vez por vía del reflejo, la energía motriz para la expulsión de las sustancias genésicas. Este placer es el más intenso y es provocado enteramente por la descarga de tales sustancias. Por eso viene a ser necesario distinguir entre el *placer previo* derivado de la estimulación de las zonas erógenas y el *placer final* conseguido con la descarga. «Este placer previo es, entonces, lo mismo que ya podía ofrecer, aunque en escala reducida, la pulsión sexual infantil; el placer final es nuevo, y por tanto probablemente depende de condiciones que solo se instalan en la pubertad.»¹⁸ La nueva función de las zonas erógenas sería ganar un placer previo que posibilite la producción de un placer mayor. De manera que cada monto de placer proporcione la energía motriz para el acto que sigue, a modo de resorte, encadenando todos los momentos hasta suscitar el máximo placer, que pone fin a toda excitación.

Este *placer previo* también representa un peligro para la meta sexual del adulto. Como se origina en el periodo infantil, cuando el placer final todavía no puede consumarse, entraña el riesgo de cobrar excesiva importancia. En dichas circunstancias, su contribución al estado de tensión sexual será pobre: ya no reclamará ningún cambio, dejará de ser un medio y devendrá un fin, abreviando el proceso y estorbando, o incluso remplazando, a la meta sexual normal. Es el caso de las perversiones. No es este el lugar para discutir cuánto esta descripción del acto sexual “normal” toma por modelo único al erotismo heterosexual, relegando al amplio cajón de las perversiones numerosas formas de practicar la sexualidad. Así que volvamos a nuestro asunto.

A pesar de todas estas argumentaciones, el psiquiatra moravo reconoce que nada de lo dicho anteriormente aclara en último término la naturaleza y procedencia de la tensión sexual. Si el placer mismo fuera el responsable, no se explicaría cómo es que, en su grado máximo, lejos de causarla, la cancele. Tampoco pueden serlo las sustancias sexuales, puesto que niños y hombres castrados son capaces de experimentar excitación sexual aun en ausencia total de ellas. El teórico de la sexualidad no tuvo más que recurrir a la hipótesis del quimismo sexual, que los experimentos de la época permitían elaborar. La suposición

¹⁴ *Ibíd.*, p. 191.

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ *Ibíd.*, p. 192.

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ *Ibíd.*

de que «en el sector intersticial de las glándulas genésicas se producen ciertas sustancias químicas que, recogidas por el flujo sanguíneo, cargan de tensión sexual a determinados sectores del sistema nervioso central.»¹⁹ Este supuesto también venía sustentado por la observación analítica de la enorme semejanza clínica entre las neurosis ocasionadas por perturbaciones de la vida sexual, por un lado, y «los fenómenos de la intoxicación y la abstinencia a raíz del consumo habitual de sustancias tóxicas productoras de placer (alcaloides)»²⁰, por el otro. Cuando en la tercera edición de estos ensayos (1915) se añadió una sección que exponía la reciente *teoría de la libido*, ésta vio un fuerte apoyo en la hipótesis del quimismo sexual. Veamos en qué consiste brevemente.

Para empezar, la *libido* es una fuerza o energía susceptible de variaciones cuantitativas, aunque con un particular carácter cualitativo, que la diferencia de la energía psíquica en general. No es provista exclusivamente por las glándulas y tejidos genésicos, sino por todos los órganos del cuerpo. Su subrogación psíquica, la *libido yoica*, permite explicar los fenómenos psicosexuales observados, los que son resultado de su producción, aumento, disminución, distribución y desplazamiento. Pero observarla no es fácil, salvo cuando es invertida en objetos, es decir, en personas (*libido de objeto*). Fijándose a éstos, pasa de unos a otros, abandonándolos con el tiempo y guiando así el quehacer sexual del individuo, quien logra la satisfacción a medida que consigue extinguirla parcialmente. Recogida en el interior del yo se convierte de nuevo en libido yoica o *narcisista*. Es comparable a un gran reservorio—tal como el yo del *Proyecto*—desde donde son enviadas las investiduras de objeto y adonde vuelven a replegarse. Oculto detrás de todos estos envíos se conserva el estado originario de la primera infancia.²¹

Tal como anunciamos al inicio de esta sección, en la teoría sexual que acabamos de exponer creemos haber notado algunas reminiscencias del *Proyecto*. La idea del placer previo, y las constantes alusiones al carácter rítmico de las sensaciones que lo habilitan, nos recuerdan al periodo de las investiduras de *Q*, en tanto que el ritmo guarda estrecha relación con el aspecto temporal de la sensación y posee aptitud para procurar placer. Si nuestra suposición no es descabellada, la idea de un placer previo echaría mano de esa modalidad del placer que se origina en una *cualidad sensible*, y que distinguimos hacia el final de la sección dedicada al principio de la inercia; mientras que la otra modalidad, la del placer como *vivencia de satisfacción*, se perpetuaría en la idea de placer final. Si admitimos la existencia de tal continuidad de pensamiento, la oscura naturaleza de la tensión sexual se vuelve clara para nosotros. Ensayemos una solución: Cada sensación placentera, en cuanto que insta a la repetición, conduciría a un acopio excesivo de la energía psíquica libidinosa, que tras breve lapso de tiempo daría como resultado el displacentero sentimiento de tensión que exige la ejecución, primero, de la descarga motriz característica del acto sexual, y posteriormente, de la descarga somática de las sustancias genésicas. Así es como la unión de placer y displacer derivarían en otro placer mayor. Lo que ha cambiado aquí es la fundamentación material, pues ya no hablamos de una *Q* que se desplaza por el sistema de

¹⁹ *Ibíd.*, p. 196.

²⁰ *Ibíd.*, p. 197.

²¹ En relación a esta última idea, cfr. *Introducción al narcisismo*, en: *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 65-98; así como *El yo y el ello*, en: *Obras completas*, vol. XIX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 1-66.

neuronas, sino de una energía libidinosa que tiene su cimiento en las sustancias químicas de la sexualidad.

De ser válido nuestro supuesto—la influencia de las doctrinas del *Proyecto* en la teoría psicoanalítica—esta propiedad que hace del ritmo un potencial detonador de placeres no se restringiría a la vida sexual y sus actos preparatorios, sino que habría que suponerla presente en la entera esfera de la sensibilidad. A fin de poner a prueba nuestra hipótesis, será necesario ir más allá de la teoría sexual e incursionar en un nuevo territorio, uno donde la sensibilidad también haga valer sus derechos. Pero antes tendremos que hacer un último rodeo, pues debemos dejar bien en claro que el mecanismo del placer siguió siendo un importante lugar de reflexión para quien fuera la cabeza del movimiento psicoanalítico.

4. Los conflictos de la vida pulsional

Adentrarse en el tema de las pulsiones al hablar de psicoanálisis es algo a la vez necesario y arduo. Acaso ningún otro concepto haya ocupado un puesto tan fundamental, y al mismo tiempo tan problemático, dentro de la teoría freudiana. Se lo define como «un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante {*Repräsentant*} psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma, como una medida de la exigencia de trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal.»²² En este sentido, podemos ver un antecedente suyo en las cantidades endógenas del *Proyecto*, que informaban al sistema neuronal sobre las grandes necesidades de la vida. Por lo demás, fue un hecho constatado por la observación y el análisis que entre algunas pulsiones se llegaban a establecer relaciones de colaboración o subordinación, tal como sucede en el caso de las pulsiones sexuales; o bien cierta oposición y conflicto, dando cabida a mecanismos psíquicos como el de la represión, y con ella al entero conjunto de las neurosis. Este panorama motivó al psicólogo de las profundidades a ensayar, en diversas ocasiones, una división y clasificación de las pulsiones conocidas. Durante varios años se determinó separar las “pulsiones yoicas” de las sexuales, indicando la independencia y contraposición entre los instintos que intentan preservar al individuo y los que se afanan por la supervivencia de la especie. Hasta que en 1920, con el descubrimiento de la *pulsión de muerte*, la doctrina de las pulsiones sufrió un cambio decisivo, adquiriendo esta vez su forma definitiva.

Para postular su existencia, el explorador de lo inconsciente hubo que abismarse en una penetrante especulación sobre el origen y la naturaleza del ser orgánico. Sus meditaciones lo llevaron a concebir la vida como producto de fuerzas desconocidas, como el resultado de un desequilibrio químico, violento, sobre la materia inerte. «La tensión así generada en el material hasta entonces inanimado pugnó después por nivelarse; así nació la primera pulsión, la de regresar a lo inanimado.»²³ De modo que todo organismo vivo encierra en su interior la tendencia a recuperar la estabilidad de lo inorgánico, la inclinación a morir. Mas no termina ahí: las fuerzas causantes de la vida, debieron haberse interpuesto en su camino, prolongando desde afuera la permanencia en aquel estado, «y dar unos rodeos más y más complicados, antes de alcanzar la meta de la muerte. Acaso son estos rodeos para llegar a la

²² S. Freud, *Pulsiones y destinos de pulsión*, en: *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 117.

²³ S. Freud, *Más allá del principio de placer*, en: *Obras completas*, vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 38.

muerte, retenidos fielmente por las pulsiones conservadoras, los que hoy nos ofrecen el cuadro de los fenómenos vitales.»²⁴ Es así que llegamos a *Eros*, la libido o “pulsión de vida”, que contraponiéndose a la pulsión de muerte, se disputa con ella la regulación de los procesos vitales.

De la libido derivan todas aquellas pulsiones parciales que buscan la autoconservación del individuo, junto con la mayor parte de las que integran la sexualidad, así como toda corriente tierna de la vida sentimental y amorosa. Su propósito es «conjugar lo orgánico en unidades cada vez mayores»²⁵, lo que en el desarrollo individual se expresa en la progresiva colaboración y subordinación de las diversas pulsiones sexuales alrededor de un objeto y una meta, y entre los individuos mediante el establecimiento de lazos afectivos y de las alianzas que se tejen para conformar una comunidad. Se trata del mismo «Eros de los poetas y filósofos, el Eros que cohesiona todo lo viviente.»²⁶ Aunque no hay una razón científica que justifique su extraño proceder, la pulsión erótica pareciera estar guiada por el deseo de recuperar una unidad primordial perdida—como planteaba el mito del andrógino que Platón puso en boca de Aristófanes en *El banquete*. Por el contrario, de la pulsión de muerte habría que deducir toda inclinación hostil o destructiva, desde las que se exhiben en el sadismo y el masoquismo sexuales, hasta el sentimiento de culpa, característico de los cuadros patológicos de la histeria, la neurosis obsesiva y la melancolía. Puede verse en el catabolismo su equivalente químico, mientras que el anabolismo se correspondería con la pulsión erótica: si Eros sintetiza, Thánatos disgrega. Pulsiones eróticas y de muerte se suman y entrelazan de múltiples modos en la vida pulsional, negociando unas con otras y procurando cada una su satisfacción.

¿Cómo armonizar esta nueva doctrina con lo que hemos dicho sobre el placer? Si la tendencia más arcaica de lo orgánico es volver a la estabilidad de lo inanimado, entonces su inclinación original tendría que haber sido la descarga absoluta, la reducción de la energía psíquica hasta cero—patente ya en el principio de la inercia, aunque quebrantada desde el comienzo por la necesidad de acumular *Q*, aprovechada por el yo. Para designar esta inclinación a la descarga total, la psicoanalista británica Barbara Low había propuesto el término *principio de Nirvana*, que Freud retoma. Todo placer, en tanto que es entendido como descarga, obedecería a este principio. No así el placer extraído a partir de las cualidades sensibles, y que encuentra su ejemplo más sobresaliente en el placer previo ocasionado por la excitación sexual. Lejos de implicar una descarga, el placer previo va ligado a un incremento de la tensión sexual. Por lo tanto, el principio de placer, definido como tendencia que busca la eliminación del displacer y la consecuente ganancia de placer, no puede ser idéntico al principio de Nirvana: «deberíamos de percatarnos de que el principio de Nirvana, súbdito de la pulsión de muerte, ha experimentado en el ser vivo una modificación por la cual devino principio de placer»²⁷. Habría que hacer responsable a la libido de esta modificación, que le conquistó un lugar al lado de la pulsión de muerte. «Así obtenemos una pequeña, pero interesante, serie de copertenencias: el principio de *Nirvana* expresa la tendencia de la pulsión de muerte; el principio de *placer* subroga la exigencia de

²⁴ *Ibíd.*

²⁵ *Ibíd.*, p. 42.

²⁶ *Ibíd.*, p. 49.

²⁷ S. Freud, *El problema económico del masoquismo*, en: *Obras completas*, vol. XIX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 166.

la libido, y su modificación, el principio de *realidad*, el influjo del mundo exterior.»²⁸ En general, estos principios «saben conciliarse entre sí»²⁹, pese a las discrepancias que separan sus propósitos, de tal suerte que «no puede rehusarse al principio de placer el título de guardián de la vida.»³⁰

La distinción entre principio de placer y principio de Nirvana obligó a matizar en alguna medida aquella concepción del *Proyecto* que hacía depender las sensaciones de la serie placer/displacer del nivel de *Q* en el sistema ω : «Parecieran no depender de este factor cuantitativo, sino de un carácter de él, que sólo podemos calificar de cualitativo. [...] Quizás sea el *ritmo*, el ciclo temporal de las alteraciones, subidas y caídas de la cantidad de estímulo; no lo sabemos.»³¹ El póstumo *Esquema del psicoanálisis* (1940) vuelve a insistir en que «es probable que lo sentido como placer y displacer no sean las alturas absolutas de esta tensión de estímulo, sino algo en el ritmo de su alteración.»³² Sin embargo, lo puesto en duda es sólo la cabal correspondencia del placer con la disminución de tensión o cantidad de estímulo, jamás la concordancia entre descarga y satisfacción. Por su parte, el carácter rítmico de las sensaciones placenteras obtiene una importante reafirmación en estos últimos textos. El análisis de la vida pulsional sólo reitera lo ya dicho una y otra vez: el placer siempre es el fin perseguido, aunque se llegue a él por variados caminos y deban sortearse toda clase de obstáculos.

* * *

Ahora que hemos concluido nuestra primera ruta de exploración, y hemos atravesado de un punto a otro lo más esencial de la historia que se desenvuelve alrededor del problema del placer, nos percatamos de que han salido al paso ciertos motivos recurrentes. No existe un texto freudiano que profundice en el tema de la música, y empero nuestros hallazgos sugieren que un ligero carácter musical, o siquiera sólo rítmico, deberá estar presente en toda cualidad placentera. Por otra parte, notamos que, si bien en un principio la noción de *descarga* refería primordialmente una acción motriz (de donde cabía esperar como efecto un estado afectivo), con el tiempo se admitió también la idea de una descarga “somática”: la de las sustancias genésicas. ¿Podría concebirse un tipo de descarga que fuera puramente afectiva o emocional? Si la única condición del placer es, en tal caso, que se opere una violenta reducción de la tensión displacentera, debería pensarse que sí, aun cuando no sepamos las circunstancias exactas o los objetos que promoverían semejante descarga. Ante tales consideraciones, el *placer estético* que acompaña a la obra literaria y otras creaciones de la imaginación, se nos antoja el enclave estratégico para aclarar nuestras dudas. Ahí reverberan con especial nitidez los ecos del principio de placer, a modo de resguardo frente a esa realidad que se ha adueñado de la percepción y a diario toma por asalto nuestros pensamientos. Recorrer dicho país será nuestro siguiente derrotero.

²⁸ *Ibíd.* Cursivas de Freud.

²⁹ *Ibíd.* p. 167.

³⁰ *Ibíd.*

³¹ *Ibíd.* p. 166. Cursivas de Freud.

³² S. Freud, *Esquema del psicoanálisis*, en: *Obras completas*, vol. XXIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 144.

II. El placer estético (o sobre el ámbito de lo fantástico)

Todos, en determinados momentos de nuestras vidas, solemos detenernos a fantasear, a contemplar cómo nuestros anhelos se vuelven realidad en aquellos escenarios que la imaginación ha montado tan hábilmente con ayuda de nuestros conocimientos, de nuestras memorias, que ahora se nos presentan reconfiguradas en una situación deseada, en ese futuro ficticio que nos gustaría que llegara. Todos lo hemos hecho, a pesar de la vergüenza que pueda causarnos reconocerlo. Pero quizás nunca nos hayamos detenido a pensar en los detalles curiosos que exhiben tales ensoñaciones, esas diminutas marcas de fábrica que dejan entrever al ojo conocedor las virtudes o vicios del artesano. Y quizás más de alguna vez habremos meditado en la semejanza que la fantasía guarda con la literatura, con los sueños, con el juego, con la magia. El padre del psicoanálisis también reflexionó sobre el tema, y por eso nuestro arribo al problema del placer estético comenzará por ahí.

1. El fantaseo

Numerosos son los textos en que Freud nos habla de las fantasías. Quizás su rasgo más notable sea lo mucho en común que tienen con los sueños. «Como los sueños, ellas son cumplimientos de deseo; como los sueños se basan en buena parte en las impresiones de vivencias infantiles; y como ellos, gozan de cierto relajamiento de la censura respecto de sus creaciones.»³³ En el primer capítulo hicimos notar otra semejanza más: las fantasías, al igual que los sueños, obedecen al principio de placer. Son una forma del pensar escindida del resto que perpetúa los modos primarios de operación.

Ya eran motivo de reflexión desde los tiempos de la correspondencia con Fliess, en donde se las relaciona con la histeria y sus síntomas. En particular, en las cartas y manuscritos que datan del mes de mayo de 1897. De estas breves anotaciones es posible inferir más o menos la teoría que se hallaba en ciernes. Las fantasías de los histéricos serían el producto compuesto de dos tipos de materiales, lo que ha sido *vivenciado* como propio y lo que ha sido *oído* (y que sólo con *posterioridad* fue entendido). Esta síntesis se daría sin la colaboración del pensamiento conciente, y podría comparársela a la descomposición y recomposición que sufre un cuerpo químico al combinarse con otro. La función de esta desfiguración de la memoria es doble: por un lado, se busca ganar un placer por medio de la rectificación y embellecimiento de las vivencias pasadas, por medio de sus sublimaciones³⁴; por el otro, se trata de volver inaccesibles a la conciencia los recuerdos a partir de los cuales se generan o pueden generarse los síntomas histéricos. Las fantasías vendrían a ser una anticipación o estadio previo de tales síntomas, los que irrumpen como respuesta cuando aquéllas han sucumbido a la *represión*.³⁵ Por lo demás, su contenido estaría estrechamente enlazado con la vida sexual de quien las produce.³⁶

³³ S. Freud, *La interpretación de los sueños (segunda parte)*, en: *Obras completas*, vol. V, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 488.

³⁴ La sublimación será el tema central del capítulo III, ya que estamos ante un concepto que con el paso de los años fue cobrando cada vez mayor relevancia.

³⁵ Más adelante tendremos oportunidad de hablar más sobre este concepto, central para el psicoanálisis.

³⁶ Cfr. la Carta 61 y los Manuscritos L y M de los *Fragmentos de la correspondencia con Fliess*, en: S. Freud, *Obras completas*, vol. I, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 288-295.

Por esta misma línea discurre el *Manuscrito N*—de la misma época—cuando nos dice:

El mecanismo de la poesía {creación literaria} es el mismo que el de las fantasías históricas. Goethe reúne en Werther algo vivenciado, su amor por Lotte Kästner, y algo oído, el destino del joven Jerusalem, que se suicidó. Probablemente juega con el designio de darse muerte, halla en esto el punto de contacto y se identifica con Jerusalem, a quien presta los motivos tomados de su propia historia de amor. Por medio de esta fantasía se protege del efecto de su vivencia.

Así, tiene razón Shakespeare cuando reúne poesía y delirio (fine frenzy).³⁷

El poeta pareciera vivir a través de su personaje, llevar a cabo en él lo que no se atreve a emprender por sí mismo. Obsérvese que la analogía así trazada emparenta la creación literaria con la histeria, y acaso con la neurosis en general.

En los dos años siguientes el investigador de la psique profundizará en este asunto, y llegará a descubrir el papel que juegan las fantasías en la formación de los *recuerdos encubridores*. Éstos normalmente aluden al periodo infantil y se destacan por su aspecto irrelevante para la vida del individuo, quien suele preguntarse por el motivo de su conservación en la memoria. Lo que el análisis concluye es que dichos recuerdos no se corresponden exactamente con lo vivenciado, sino que han sido modificados, reeditados para expresar un sentido muy distinto, el cual puede ser interpretado: la referencia a episodios de otra etapa de la vida en los que se llegó a desear o fantasear algo inadmisibles, algo que tuvo que ser sofocado, y que ahora se presenta ante la conciencia bajo el disfraz de un recuerdo en apariencia inocente e indiferente, que entre muchos otros fue elegido por reunir los elementos idóneos para representar, en un lenguaje similar al del sueño, aquel otro contenido escandaloso que debió permanecer en las sombras.³⁸

La similitud, antes mencionada, entre sueños y fantasías—también llamadas “sueños diurnos”—será de suma importancia. En *La interpretación de los sueños* se dice que la *elaboración secundaria*, el cuarto factor plasmador del sueño, «busca configurar, con el material que se le ofrece, algo semejante a un sueño diurno.»³⁹ Así, cuando la elaboración secundaria actúa exitosamente, logra dotar a la totalidad del sueño de un formato que emula al de la fantasía en cuanto a su unidad y coherencia intrínseca; cuando fracasa, estamos ante un sueño cuyas partes son como retazos heterogéneos bruscamente ensamblados. Las fantasías sirven también como material en la formación de sueños. De hecho hay algunos que consisten en la mera repetición de una fantasía diurna, incluso de una que pudo permanecer inconciente. Pero por lo general el trabajo del sueño se las arregla con ellas del mismo modo que con el resto de los pensamientos oníricos latentes, superponiéndolas unas con otras, comprimiéndolas y fundiéndolas con el resto del material diurno. No obstante, una fantasía «a menudo es todavía reconocible como un todo en el sueño.»⁴⁰ Se distinguen

³⁷ S. Freud, *Fragmentos de la correspondencia con Fliess*, en: *Obras completas*, vol. I, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 297-298. El texto entre llaves pertenece al traductor.

³⁸ Cfr. S. Freud, *Sobre los recuerdos encubridores*, en: *Obras completas*, vol. III, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 291-315.

³⁹ S. Freud, *La interpretación de los sueños (segunda parte)*, en: *Obras completas*, vol. V, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 489. Las cursivas son de Freud.

⁴⁰ *Ibíd.*

del resto de los pensamientos oníricos por la impresión que producen, parecieran ser más «fluidas, mejor compaginadas y al mismo tiempo más fugitivas que otros fragmentos del mismo sueño»⁴¹. Por supuesto, el resultado de este proceso será muy variable, «desde el caso en que se les permite construir, casi intactas, el contenido del sueño, o al menos su fachada, hasta el caso opuesto en que sólo uno de sus elementos o una alusión remota a uno de ellos están subrogados en el contenido.»⁴²

Años más tarde las fantasías reaparecerán en los escritos de Freud, mejor caracterizadas que antes y como tema central de varios ensayos. En términos generales se mantiene la misma doctrina, pero se aclara y detalla en mayor grado su relación con la sexualidad y los síntomas histéricos. En los *Tres ensayos de teoría sexual* se mencionan algunas fantasías eróticas propias de la pubertad, que sobresalen «por su universalidad y su considerable independencia de lo vivenciado por el individuo.»⁴³ (Entre ellas está la llamada “novela familiar”, que ya antes fuera discernida con claridad en la correspondencia con Fliess⁴⁴, y de la que más adelante hablaremos.) Aunque se los define de varios modos, los síntomas histéricos pueden ser entendidos como las realizaciones de fantasías sexuales inconcientes, pero que han sufrido la misma clase de desfiguración que los sueños.⁴⁵ «Las fantasías inconcientes pueden haberlo sido desde siempre, haberse formado en lo inconciente, o bien—cosa más frecuente—fueron una vez fantasías concientes, sueños diurnos, y luego se las olvidó adrede, cayeron en lo inconciente en virtud de la “represión”.»⁴⁶ Estas fantasías inconcientes son idénticas a las que un día acompañaron la masturbación. Cuando se ha renunciado a tal satisfacción, la fantasía deviene inconciente, y si no se ofrece nada a cambio, «si la persona permanece en la abstinencia y no consigue sublimar su libido, vale decir, desviar la excitación sexual hacia una meta superior, está dada la condición para que la fantasía inconciente se refresque, prolifere y se abra paso como síntoma patológico»⁴⁷.

De nuevo nos topamos de frente con la sublimación, empero, notemos que mientras en la correspondencia con Fliess sublimar significaba *embellecer* las vivencias propias, y la fantasía era ya una forma de sublimación, en el presente pasaje, en cambio, se nos habla de *desviar* la libido una vez que la fantasía se ha vuelto inaccesible, que ha devenido inconciente y fuente potencial del síntoma histérico. Por otro lado, tenemos el ejemplo del poeta: sublimar realizando las fantasías a través de un personaje, como hacía Goethe con sus deseos de muerte. O bien construyendo un mundo ficticio por donde aquéllas puedan retornar a la conciencia—aunque Freud no se ha pronunciado todavía sobre esta clase de

⁴¹ *Ibíd.*

⁴² *Ibíd.*, p. 490.

⁴³ S. Freud, *Tres ensayos de teoría sexual*, en: *Obras completas*, vol. VII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 206, n. 28.

⁴⁴ Cfr. el análisis de Freud sobre “La juez”, relato de C. F. Meyer, en la carta del 20 de junio de 1898, en: S. Freud, *Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904)*, Buenos Aires, Amorrortu, 1986, pp. 347-348.

⁴⁵ Cfr. S. Freud, *Apreciaciones generales sobre el ataque histérico*, en: *Obras completas*, vol. IX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 203-211.

⁴⁶ S. Freud, *Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad*, en: *Obras completas*, vol. IX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 142. Las comillas son de Freud.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 143.

sublimación. En el capítulo III abordaremos este interesante problema. Por lo pronto conformémonos con dejar anotado que las fantasías insatisfechas parecen tener cuatro posibles destinos, según lo visto hasta ahora: los sueños, los recuerdos encubridores, los síntomas histéricos y la creación literaria. Detengámonos en esta última.

2. *La creación literaria*

Uno de los primeros intentos emprendidos para adentrarse en los misterios de la obra artística es el ensayo intitulado *El creador literario y el fantaseo* (1908). Dos son los enigmas que se propone resolver: «de dónde esa maravillosa personalidad, el poeta, toma sus materiales [...] y cómo logra conmovernos con ellos, provocar en nosotros unas excitaciones de las que quizá ni siquiera nosotros nos creíamos capaces.»⁴⁸ Pues sobre esto los poetas nada dicen, o lo que dicen resulta siempre insatisfactorio. Según este ingenioso escrito, el origen de la creación literaria habría que encontrarlo en el juego infantil.

Y el lenguaje ha recogido este parentesco entre juego infantil y creación poética llamando “juegos” {“*Spiel*”} a las escenificaciones del poeta que necesitan apuntalarse en objetos palpables y son susceptibles de figuración, a saber: “*Lustspiel*” {“comedia”; literalmente, “juego de placer”}, “*Trauerspiel*” {“tragedia”; “juego de duelo”}, y designando “*Schauspieler*” {“actor dramático”; “el que juega al espectáculo”} a quien las figura.⁴⁹

El niño, al igual que el poeta, crea su propio mundo ficticio, al que dota de gran importancia afectiva. En verdad se toma muy en serio este mundo, lo cual no significa que no pueda distinguirlo claramente de la realidad, y es que en él ordena de una forma más agradable las cosas que ya le son conocidas. Para lograrlo se sirve de objetos reales que puedan darle sustento físico a sus fantasías, rasgo que con el tiempo es superado, cuando el niño adquiere la capacidad de elaborar sus fantasías sin necesidad de esta ayuda. Es así que el niño crece y llega a ser adulto, quien aún conserva esta destreza: si el niño juega, el adulto fantasea. El deseo expresado en estos juegos es simple, el niño anhela ser adulto. Pero como la vida adulta no resulta ser tan satisfactoria como se ansiaba durante la infancia, el fantaseo del adulto viene a manifestar todas sus aspiraciones insatisfechas, todo aquello que quisiera y no puede conseguir. Por más que dichos deseos varíen de acuerdo con el sexo, el carácter y las circunstancias vitales de cada persona, en general se los puede agrupar en dos clases. «Son deseos ambiciosos, que sirven a la exaltación de la personalidad, o son deseos eróticos.»⁵⁰

Las fantasías también se anudan con el tiempo de una forma muy particular. Surgen a partir de una impresión reciente que fue capaz de despertar nuestro desear. De ahí el trabajo anímico se remonta hasta un recuerdo, normalmente infantil, donde el mismo deseo era satisfecho. Por último, nos figuramos una situación futura en que aquél se cumple: la fantasía diurna, que lleva la marca de la ocasión presente y del recuerdo que la inspiró.

⁴⁸ S. Freud, *El creador literario y el fantaseo*, en: *Obras completas*, vol. IX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 127.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 128. Los agregados entre llaves pertenecen al traductor. Las cursivas son de Freud.

⁵⁰ *Ibíd.* p. 130.

«Vale decir, pasado, presente y futuro son como las cuentas de un collar engarzado por el deseo.»⁵¹

Se dice que el adulto “sueña despierto”, razón por la cual a estos castillos en el aire se los conoce como “sueños diurnos”. Esta denominación tiene mucho sentido, ya que ocho años antes, en *La interpretación de los sueños*, los sueños habían sido definidos como realizaciones alucinatorias de deseos. Durante el sueño el deseo inconsciente pugna por salir a la consciencia, mas se ve obligado a someterse a la acción de la *censura*, una instancia psíquica situada entre el inconsciente y el preconscious, y que representa el poder de la moral interiorizada. Aunque debilitada por el acto de dormir, esta instancia se encarga de que las realizaciones de deseos no sean lo suficientemente explícitas para infligir la moral de la vigilia. El resultado es que el *contenido latente* del sueño, que viene a ser el conjunto de deseos (en su mayoría inconscientes), se transforma en el *contenido manifiesto*, que es el sueño tal y como lo experimentamos y recordamos, donde los motivos originales han sido desfigurados, al punto de ser casi irreconocibles. Este proceso de transformación se lo conoce como *trabajo del sueño*, y el papel del analista consiste en invertirlo, de modo que pueda aflorar el contenido latente que ha sido encubierto.

A partir de la comparación entre sueños diurnos y nocturnos se puede trazar una analogía entre sueño y obra literaria, por medio de dos intermediarios, el juego y el fantaseo. El sueño figura los deseos del durmiente así como el juego hacía con los del niño y más tarde el fantaseo con los del adulto. Las creaciones literarias no suelen ser sino reelaboraciones de este fantasear adulto, en las cuales vuelven a confluír los tres tiempos: «una intensa vivencia actual despierta en el poeta el recuerdo de una anterior, la más de las veces una perteneciente a su niñez, desde la cual arranca entonces el deseo que se procura su cumplimiento en la creación poética»⁵². El poeta representaría en las acciones de sus personajes sus propios anhelos insatisfechos, en ocasiones disfrazándolos hasta volverlos irreconocibles. Por otro lado, nuestro autor confiesa que con esta fórmula no pretende hablar sobre la creación poética en su totalidad. Se refiere principalmente a los creadores de cuentos y novelas que parecen entregarse a la invención libre, aunque no desdeña el caso de aquellos otros que, tomando sus materiales de las sagas y mitos de la tradición, expresan su autonomía en la selección que realizan y las variantes que introducen. Con el tiempo tales materiales se tornarán objeto de indagación y nuevos esclarecimientos, ya que «es muy probable que respondan a los desfigurados relictos de unas fantasías de deseo de naciones enteras, a los *sueños seculares* de la humanidad joven.»⁵³ En todo caso, «aun las desviaciones más extremas [del sueño diurno egocéntrico] pueden ligarse con ese modelo por medio de una serie de transiciones continuas.»⁵⁴ Detrás de la figura del héroe tendríamos que adivinar la presencia del yo del poeta, con todas sus ambiciones personales, quien además acostumbra ocultarse en sus otros personajes. Podemos añadir que el poeta disfraza sus deseos con argucia comparable a la del trabajo del sueño, «mediante variaciones y encubrimientos»⁵⁵. En ambos casos hay un obstáculo que sortear, un representante de la realidad que exige guardar discreción: la censura en el sueño, y «las

⁵¹ *Ibíd.*

⁵² *Ibíd.*, p. 133.

⁵³ *Ibíd.*, p. 134. Cursivas de Freud.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 133. El texto entre corchetes es nuestro.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 135.

barreras que se levantan entre cada yo singular y los otros»⁵⁶ en la obra literaria. Más que escandalizarnos, el poeta debe interesarnos y procurarnos placer. En la manera en que lo hace está el verdadero secreto del arte poético, si bien se nos advierte que una condición indispensable para la consecución del placer buscado es la *prima de incentivación* o *placer previo*, concepto del que ya tuvimos conocimiento cuando hablamos de la estimulación de las zonas erógenas en el acto sexual. En el presente contexto indica la producción de un placer puramente estético (formal o sensorial) a fin de persuadir al receptor y permitirle adentrarse en la fantasía construida. Una vez efectuado este paso, una vez mordido el anzuelo, aquél puede entregarse al gozo sin remordimientos ni recatos. Acaso contribuya no poco al efecto conseguido el que se nos permita gozar de nuestras propias fantasías, y de una forma que es totalmente aceptable a los ojos de los demás—sin violentar el principio de realidad—cosa que no ocurría con el fantaseo, que resulta vergonzoso para el adulto que sabe que no se espera de él más que su acción en el mundo real. Y es que «todo placer estético que el poeta nos procura conlleva el carácter de ese placer previo»⁵⁷, pero «el goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma.»⁵⁸

Queda todavía por aclarar en qué ha de consistir semejante liberación, ese “goce genuino” de la literatura. Mas antes de adentrarnos en esa materia, quisiéramos hacer una observación. Si el poeta disfraza sus deseos con una sutileza equiparable a la del trabajo del sueño, ¿podemos establecer una analogía entre ambos medios expresivos? Es decir, ¿diremos que el sueño y la creación literaria utilizan métodos muy similares para representar las mismas cosas, a saber, los deseos inconscientes? Decir que sí tan rápido sería algo atrevido. Sin embargo, de ser acertada esta sospecha, cabría suponer que tanto el método interpretativo de los sueños, como las conjeturas aquí expuestas en torno a la creación literaria, son aplicables en cierto grado al estudio del rico acervo cultural literario, desde las grandes obras literarias del pasado hasta los mitos, leyendas y sagas de los pueblos de antaño, esos “sueños seculares” que nos han legado. Un poco más adelante retomaremos esta cuestión.

Un breve ensayo de la misma época, *La novela familiar de los neuróticos* (1909), nos presenta una faceta de la fantasía que sirve como eslabón temporal entre el juego infantil y aquel fantasear adulto que cristalizará en la creación literaria, al par que ahonda en la relación entre neurosis y creación poética, que mencionamos anteriormente. Sucede que en el desarrollo del niño existe una etapa en que se percibe el rechazo de los padres y se sufre una profunda decepción respecto a la imagen que se tuviera de ellos. Lo común será imaginar que se es adoptado o bastardo. Algunos van más allá, y para éstos el estadio siguiente es ése que se denomina “la novela familiar de los neuróticos”. Se la define como «enteramente característica de la neurosis, como también de todo talento superior, una particularísima actividad fantaseadora, que se revela primero en los juegos infantiles y luego, más o menos desde la época de la prepubertad, se apodera del tema de las relaciones familiares.»⁵⁹ En tales maquinaciones, el niño suele sustituir a sus padres por otros de

⁵⁶ *Ibíd.*

⁵⁷ *Ibíd.*

⁵⁸ *Ibíd.*

⁵⁹ S. Freud, *La novela familiar de los neuróticos*, en: *Obras completas*, vol. IX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 218.

posición social más elevada, en ocasiones vuelve a la madre el centro de complicados enredos amorosos, rompe el vínculo de parentesco con una hermana que despertó su atracción sexual, o se reserva la posición de legítimo descendiente, negándose a sus hermanos. La hostilidad del niño es así resuelta no por medio de la acción, sino por la vía imaginaria. Detrás de todas esas ocurrentes historias se esconde la añoranza por aquella edad perdida en que se poseyó el amor y la indisputable preferencia de los padres, quienes lucían idealizados, perfectos ante sus ojos. El análisis revela que los nuevos progenitores que instaura la imaginación en realidad fueron calcados a partir del recuerdo de los verdaderos. No importa cuánta decepción o tristeza pueda asomarse en esta novela familiar, un secreto amor encausa sus más profundos desprecios.

En un relato mejor entretejido, el creador literario también podrá desfogar su hostilidad hacia los demás, incluso hacia sí mismo, en un terreno donde él mantiene el control absoluto de lo que acontece. Dominar los hilos de la trama es, en cierta forma, dominar el destino de sus impulsos.

3. *El desahogo afectivo*

Dos años antes de *El creador literario y el fantaseo*, cierto opúsculo (que sería publicado póstumamente) examinaba ya las fuentes de placer en el drama. Siguiendo la línea argumentativa de este escrito, el desahogo afectivo del espectador, la “purga” de la que hablara Aristóteles, responde al alivio que produce una amplia *descarga*, la cual es preparada con ayuda de la *tensión* dramática. Se trata otra vez del placer previo, pero ahora es descrito de forma un tanto distinta, más cercana a los *Tres ensayos de teoría sexual*. El desarrollo de afectos en el espectador engendra la sensación de un incremento de su actividad interior, una creciente excitación que se asemeja a la del acto sexual. Y como en éste, mientras mayor sea el incremento experimentado, mientras mayor sea la emoción despertada en el espectador, la descarga será más vasta. Podríamos añadir que cada género literario consigue la descarga por diferente camino, y que el tipo de descarga buscada obedece a un objetivo particular.

La poesía lírica contribuye sobre todo a desahogar una sensibilidad intensa y varia, como también lo hace la danza; la épica está destinada principalmente a posibilitar el goce de la gran personalidad heroica en su triunfo, mientras que el drama descende hasta lo hondo de las posibilidades afectivas, plasma para el goce los propios presagios de desdichas y por eso muestra al héroe derrotado en su lucha, con una complacencia casi masoquista. Podría caracterizarse sin más al drama por esta relación con el penar y la desdicha, sea que, como en la comedia, despierte sólo la *inquietud* y después la calma, o que, como en la tragedia, concrete el penar mismo.⁶⁰

Este brevísimo texto anticipaba la idea de que detrás de todos los héroes literarios hay que reconocer la presencia del yo, pues nos dice que la *identificación* del espectador con el héroe le da oportunidad a aquél de liberar sus ansias sofocadas de libertad y revalorar su yo, empujándolo tras la infancia. El tema de todo drama es el sufrimiento, y en el caso concreto de la tragedia antigua y sus géneros derivados, el sufrimiento originado en la revuelta del héroe contra una realidad opresora. Esta realidad se ha expresado de un modo distinto en cada época: primero en la figura de los dioses, más tarde en el orden social, y

⁶⁰ S. Freud, *Personajes psicopáticos en el escenario*, en: *Obras completas*, vol. VII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 278. Cursivas de Freud.

por último en los propios sentimientos morales, cuyo sentido del deber se enfrenta a los deseos eróticos y otros anhelos profundos e individuales. La acción del héroe está condicionada por tres circunstancias específicas: la existencia inicial de un conflicto, la aparición de una situación desfavorable, y el esfuerzo de su propia voluntad por resolver el conflicto pese a todas las adversidades. En estas tres circunstancias se hace evidente la lucha contra el mundo exterior, mientras que la evolución histórica del drama va confirmando gradualmente quién es el enemigo a quien hay que dirigir nuestra hostilidad. Y vemos que nos topamos de frente con las instituciones y las normas morales, que son consecuencia irremediable de la convivencia social.

Pero el drama *psicológico*, que versa sobre sentimientos encontrados, se torna *psicopatológico* cuando el conflicto generador del sufrimiento ya no se desarrolla entre dos mociones concientes, «sino entre una moción conciente y una reprimida. Condición del goce es, aquí, que el espectador sea también un neurótico.»⁶¹ De otro modo no depararía placer el que una moción de tal naturaleza alcance la conciencia. Al no-neurótico le causará repugnancia y repetirá con éxito el acto de represión. «En cambio, en el neurótico la represión siempre está en trance de fracasar; [...] Sólo en él persiste una lucha como la que puede ser asunto de esta clase de drama; pero ni siquiera en él provocará el autor solamente un goce por liberación, sino también una *resistencia*.»⁶² El primero, y quizás el más paradigmático de estos dramas, es *Hamlet*. El protagonista deviene neurótico como consecuencia de la exigencia que se le plantea: castigar al hombre que asesinó a su padre y osó tomar por esposa a su madre. Su moción reprimida «se cuenta entre aquéllas que lo están en todos nosotros por igual; siendo su represión uno de los fundamentos de nuestro desarrollo personal, lo que la situación pone en entredicho es esa represión misma.»⁶³ Esto nos facilita la identificación con el protagonista: potencialmente albergamos el mismo conflicto, potencialmente todos somos neuróticos. No obstante, el poeta se empeña para que dicha moción pase desapercibida y el espectador caiga presa de idénticos sentimientos.

Hasta aquí la exposición de este escrito, tan revelador para nuestra búsqueda. Varios son los tópicos de interés ahí desarrollados: el papel de la tensión dramática, los múltiples caminos para llegar al desahogo afectivo, la universalidad del complejo de Edipo, las relaciones entre arte y represión, etc. Por el momento, detengámonos a esclarecer su supuesto inicial: el *gocce estético*, es decir, la descarga afectiva o placer final—noción que, de acuerdo con la propia terminología empleada por Freud, podemos distinguir con claridad de la de *placer estético*, utilizada para hablar del placer previo o prima de incentivación en el terreno del arte y la literatura. Según vimos en el capítulo I, una descarga normalmente se traduce en una acción motriz, si bien es cierto que también puede corresponderse con una evacuación somática, como es el caso de las sustancias genésicas en el acto sexual. El placer final que suscita la obra de arte tendrá que ser, sin lugar a dudas, de otra naturaleza; indica, más bien, un movimiento afectivo, pero desconocemos cómo hemos de entender esa idea. A fin de hallar algo de luz, nos concentraremos momentáneamente en algunos textos de fecha un tanto posterior, donde se aborda de forma nítida la noción de *afecto*.

En primer lugar, un afecto es uno de los modos en que se da a conocer una pulsión. «Si la pulsión no se adhiriera a una representación ni saliera a la luz como un estado afectivo,

⁶¹ *Ibíd.*, p. 280.

⁶² *Ibíd.* Cursivas de Freud.

⁶³ *Ibíd.*, p. 281. Aquí se alude, por supuesto, al popular “complejo de Edipo”.

nada podríamos saber de ella.»⁶⁴ Pero a diferencia de las representaciones—que no son sino investiduras de huellas mnémicas—los afectos «corresponden a procesos de descarga cuyas exteriorizaciones últimas se perciben como sensaciones»⁶⁵, las cuales son de dos clases: «las percepciones de las acciones motrices ocurridas, y las sensaciones directas de placer y displacer que prestan al afecto, como se dice, su tono dominante.»⁶⁶

En segundo lugar, la afectividad no es gobernada al cien por ciento por la vida conciente. Su irrupción es en buena medida involuntaria y no obedece al afán de modificar el mundo exterior, sino que «se exterioriza esencialmente en una descarga motriz (secretoria, vasomotriz) que provoca una alteración (interna) del cuerpo propio sin relación con el mundo exterior»⁶⁷. De modo que tendríamos que responsabilizar a las sustancias químicas esparcidas a lo largo del cuerpo, así como a la respectiva dilatación o contracción de los vasos sanguíneos, del conjunto de sensaciones que caracterizan a cada afecto.

En tercer lugar, los afectos poseen una innegable importancia para comprender y sopesar el mecanismo de la *represión*, cuya meta genuina es la sofocación del desarrollo de afecto.⁶⁸ En la represión se produce un divorcio entre la representación y el “monto afectivo” que la acompaña, tras lo cual cada uno experimenta un destino diverso: la representación será apartada de la vida conciente, olvidada, o bien continuará alejada de ella, si ya lo estaba; pero la energía psíquica que la investía—su monto afectivo—podrá todavía ser transmitida a otra representación conciente que posibilite su descarga. «Después el desarrollo del afecto se hace posible desde este sustituto conciente, cuya naturaleza determina el carácter cualitativo del afecto.»⁶⁹ La moción pulsional de donde proviene dicho monto parte de lo inconsciente y sólo pasa a ser conciente una vez que se ha exteriorizado como estado afectivo. Empero, no siempre logra desahogarse, sino que son tres sus destinos posibles: «La pulsión es sofocada por completo, de suerte que nada se descubre de ella [1], o sale a la luz como un afecto coloreado cuantitativamente de algún modo [2], o se muda en angustia [3].»⁷⁰

El afecto es, en resumidas cuentas, un monto de energía psíquica de origen pulsional e inconsciente que se vale de representaciones concientes para su exteriorización o descarga.

Asociado a la represión y los síntomas neuróticos, encontramos el afecto de *angustia*, el cual ocupará un lugar privilegiado en los escritos freudianos, y del que hablaremos un poco más en el capítulo IV. Las neurosis se distinguen, entre otras cosas, por la manera particular que tienen de ejecutar la represión, esto es, por la manera en que sofocan, desplazan o trasmudan en angustia el monto afectivo, así como por las consecuencias posteriores que ello implica.

⁶⁴ S. Freud, *Lo inconciente*, en: *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 173.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 174.

⁶⁶ S. Freud, *Conferencias de introducción al psicoanálisis: 25ª conferencia. La angustia*, en: *Obras completas*, vol. XVI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 360.

⁶⁷ S. Freud, *Lo inconciente*, en: *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 175, n. 6.

⁶⁸ Cfr. S. Freud, *La represión*, en: *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 148.

⁶⁹ S. Freud, *Lo inconciente*, en: *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 175.

⁷⁰ S. Freud, *La represión*, en: *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 148. La numeración entre corchetes es nuestra.

Podemos concluir entonces que si la literatura y el teatro son capaces de producir un desahogo satisfactorio, ya sea por medio de la angustia o de cualquier otro afecto, necesariamente habrán de colaborar con la represión en mantener en el olvido la representación originaria, tal como, según vimos antes, hacían las fantasías. El poeta no podrá ser enteramente conciente del origen de ese material fantástico que reelabora estéticamente en su creación, ni mucho menos de todo lo que con ella expresa sobre sí mismo. Su yo conciente tendrá que ser un vehículo de la pulsión, y su gran virtud el saber convocar y reformular de forma estética sus propias fantasías, como más arriba se dijo de Goethe. Lo que, por otro lado, el mismo Freud había tenido oportunidad de corroborar en una ocasión, cuando puso a prueba sus teorías en la obra de uno de sus contemporáneos.

4. La autoconciencia del arte

Fue en *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen* (1907) donde el problema de la creación poética apareciera esbozado por primera vez, aunque todavía sin llegar a colocarse en el centro de la atención, y más bien en calidad de asunto secundario. El propósito perseguido en este ensayo probablemente se agote en ser un intento de divulgar a un público más amplio los esclarecimientos y teorías que el incipiente psicoanálisis de aquellos días había conquistado en su corta historia. Pretendía lograrlo a partir del análisis de una novela del poeta germano Wilhelm Jensen, que versaba acerca del delirio y posterior sanación de un joven arqueólogo obsesionado con cierta imagen femenina hallada en un bajorrelieve antiguo. Las peripecias y constantes extravíos del protagonista de esta "fantasía pompeyana"—nombrada así por su creador—se prestaban para exponer y ejemplificar, en términos generales, conceptos claves como los de represión e inconciente, el conflicto anímico detonador de las neurosis, los procedimientos empleados por el médico, y algunas ideas básicas en torno al sueño y su interpretación. Es que la supuesta "fantasía" tenía mucho de estudio psiquiátrico. Por ejemplo, la notable similitud entre los sueños reales extraídos durante el análisis y los del protagonista del relato: unos y otros se dejan interpretar siguiendo idénticas reglas, y aun su valor y encadenamiento con el resto de la vida psíquica guardan plena coherencia con lo observado en un tratamiento, tal como si estuviéramos frente a un paciente de carne y hueso.

Asimismo, dignas de señalarse son la afinidad y admiración que el psicoanalista expresa hacia los poetas a lo largo de estas páginas. Ya desde el inicio se nos recuerda que, contra la opinión predominante en la ciencia estricta, «En esta polémica sobre la apreciación del sueño, sólo los poetas parecen situarse del mismo lado que los antiguos, que el pueblo supersticioso y que el autor de *La interpretación de los sueños*.»⁷¹ Y en efecto, éste no escatima cuando afirma que «los poetas son unos aliados valiosísimos y su testimonio ha de estimarse en mucho, [...] en la ciencia del alma se han adelantado grandemente a nosotros, hombres vulgares, pues se nutren de fuentes que todavía no hemos abierto para la ciencia.»⁷² O cuando dice, a propósito del poeta, que «describir la vida anímica de los seres humanos es su más auténtico dominio; en todos los tiempos ha sido el precursor de la

⁷¹ S. Freud, *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen*, en: *Obras completas*, vol. IX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 8.

⁷² *Ibíd.*

ciencia y, por tanto, también de la psicología científica.»⁷³ Incluso denota tener cierto interés al confesar que «Si la [presente] indagación no está destinada a enseñarnos nada nuevo sobre la esencia de los sueños, acaso nos permita atisbar desde este ángulo un pequeño panorama sobre la naturaleza de la producción literaria.»⁷⁴

Pero la preocupación fundamental del análisis aquí emprendido es poner de relieve la coincidencia entre poeta y psicoanalista—mejor dicho: entre *este* poeta y el psicoanálisis—no tanto ahondar en los misterios del talento poético, que apenas si son señalados. Tras una detenida consideración sobre la verosimilitud de ciertos elementos de la historia, es el teórico de lo inconciente quien se disculpa alegando que «más prudente que entregarse a semejante especulación sería averiguar del propio artista las fuentes de donde ha brotado esta pieza de su creación; de ese modo tendríamos buenas perspectivas para resolver en leyes otro fragmento de presunto albedrío.»⁷⁵ Cosa que, sin embargo, no lleva a cabo. Lo que tanto le intriga es la manera en que el poeta llegó a conocer los mismos secretos que el médico, o por lo menos, a parecer que lo hace. «Si la intelección que habilita al poeta para crear su “fantasía” de tal suerte que podamos descomponerla como a un historial clínico real es de la índole de un conocimiento, nos gustaría saber cuáles han sido las fuentes de ese conocimiento.»⁷⁶ Se nos informa que el poeta, consultado al respecto, declaraba ignorar totalmente el tema, haberse basado en su sola fantasía y en busca de su propio deleite.⁷⁷ ¿Esto indicaría que se ha errado el camino con semejante indagación? En realidad, el poeta no requeriría saber nada, y hasta podría desmentir todo lo expuesto sin menoscabo alguno. Por el contrario, si psicoanalista y poeta han inquirido idéntico objeto por diverso camino, la concordancia entre los resultados de ambos lejos de ser un error confirmaría su acierto. Mientras el psicoanálisis procede observando conscientemente los procesos considerados patológicos y de ahí deriva sus leyes, el poeta «dirige su atención a lo inconciente dentro de su propia alma, espía sus posibilidades de desarrollo y les permite la expresión artística en vez de sofocarlas mediante una crítica conciente.»⁷⁸ El poeta descubre en su interior las leyes que la indagación psicoanalítica aprehende a partir de otros, «pero no le hace falta formular esas leyes, ni siquiera discernirlas con claridad; debido a la actitud tolerante de su inteligencia, ellas están contenidas en sus creaciones.»⁷⁹

Que esta opinión no era nueva en lo absoluto, lo sabemos gracias a la correspondencia que el médico mantuviera con su amigo Fliess. Por una carta fechada el 15 de octubre de 1897, nos enteramos que junto al descubrimiento del complejo de Edipo y la postulación de su validez universal—productos indisolubles del autoanálisis freudiano—iba implicado el análisis de *Edipo rey*. El éxito de la tragedia de Sófocles habría radicado en que cada oyente «fue una vez en germen y en la fantasía un Edipo así, y ante el cumplimiento de

⁷³ *Ibíd.* p. 37.

⁷⁴ *Ibíd.* pp. 8-9. El agregado entre corchetes es nuestro.

⁷⁵ *Ibíd.* p. 36.

⁷⁶ *Ibíd.* p. 75.

⁷⁷ En modo muy semejante a Jensen, muchos años después se pronunciará Stefan Zweig acerca del análisis que Freud hiciera de una de sus novelas. Cfr. S. Freud, *Dostoievski y el parricidio*, en: *Obras completas*, vol. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 189.

⁷⁸ *Op. cit.*, p. 76.

⁷⁹ *Ibíd.*

sueño traído aquí a la realidad objetiva retrocede espantado, con todo el monto de represión {esfuerzo de desalojo y suplantación} que divorcia a su estado infantil de su estado actual.»⁸⁰ Esta solución nos es conocida, concuerda a la perfección con la propuesta para *Hamlet* y que revisamos en la sección anterior del presente capítulo. Es de hecho la base de esta última, ya anticipada en dicha carta:

Fugazmente se me ha pasado por la cabeza que lo mismo podría estar también en el fundamento de *Hamlet*. No me refiero al propósito conciente de Shakespeare; más bien creo que un episodio real estimuló en él la figuración, así: lo inconciente dentro de él comprendió lo inconciente del héroe.⁸¹

Y si lo inconciente del autor entiende lo inconciente de uno de sus personajes, tendrá que ser porque éste es una proyección de aquél, una no necesariamente conciente, que podría escapar a las metas fijadas por su creador y no obstante expresarse con su ayuda.

De modo que no sólo el complejo de Edipo fue discernido al par que los motivos del drama homónimo, sino que es otra vez el poeta quien se adelanta al analista en vislumbrar lo reprimido. Idea que hallaremos reiterada en *La interpretación de los sueños*, en el momento en que su autor se detiene a ilustrar los “sueños típicos”, esos que «casi todos han soñado del mismo modo y de los que solemos suponer que también tienen en todos el mismo significado»⁸², y entre los cuales destacan los sueños de desnudez y los que tratan de la muerte de personas queridas. Para estos dos tipos encuentra varios símiles literarios, procurando persuadirnos de su difusión universal, así como del nexo íntimo que cree descubrir entre ellos y la creación literaria. «Las relaciones de nuestros sueños típicos con las sagas y otros materiales de la creación literaria no son por cierto aisladas ni contingentes.»⁸³ Es entonces que, so pretexto de los sueños de muerte de familiares, el psiquiatra hace públicas sus elucidaciones acerca de la tragedia sofoclea. «La acción del drama no es otra cosa que la revelación, que avanza paso a paso y se demora con arte—trabajo comparable al de un psicoanálisis—, de que el propio Edipo es el asesino de Layo pero también el hijo del muerto y de Yocasta.»⁸⁴ Pero esto que en Edipo es explicitado y realizado, en *Hamlet* permanece reprimido. Por lo que concluye que «en el diverso modo de tratar idéntico material se manifiesta toda la diferencia de la vida anímica en esos dos periodos de la cultura, tan separados en el tiempo: se muestra el progreso secular de la represión en la vida espiritual de la humanidad.»⁸⁵ No duda en diagnosticar de histeria al protagonista del drama shakesperiano, y a partir de esta consideración dar cuenta de sus acciones—como hiciera antes en la correspondencia con Fliess. Pero tampoco el poeta sale limpio: «Desde luego, no puede ser sino la vida anímica del propio creador la que nos sale al paso en *Hamlet*»⁸⁶.

⁸⁰ S. Freud, *Fragmentos de la correspondencia con Fliess*, en: *Obras completas*, vol. I, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 307. El texto entre llaves es del traductor.

⁸¹ *Ibíd.* pp. 307-308.

⁸² S. Freud, *La interpretación de los sueños (segunda parte)*, en: *Obras completas*, vol. V, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 252.

⁸³ *Ibíd.*, p. 256.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 270.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 273.

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 274.

En sus confiadas aseveraciones sobre las causas del prolongado éxito de ambos dramas, las que presume comprender mejor que nadie, pudiera pensarse que Freud cometía el desatino de incursionar en un terreno que no era precisamente el suyo, el de la crítica literaria. Mas no es así. Como siempre, es la intuición que hacia lo inconciente el poeta demuestra, la que lo empuja a comparar su narración con un psicoanálisis y a su héroe con un paciente neurótico. Un tipo de sensibilidad encaminada a explorar los secretos del alma, no muy distinta a la que él mismo desarrollara con motivo de su autoanálisis, aunque sin el rigor y la claridad de la teoría. Por lo menos algo queda claro: la relación entre el complejo de Edipo y el drama de Sófocles va más allá del nombre o de que uno le sirva de ilustración al otro. Los une un vínculo mucho más orgánico, de origen y descubrimiento.

Quizás ya se entienda la curiosidad que sentía por ver constatadas de alguna manera estas tesis suyas, que el estudio de *Gradiva* acaso reanimara, aparte de abrirle posibilidades hasta entonces inexistentes: a diferencia de Sófocles, Goethe o Shakespeare, Jensen vivía y sólo era cuestión de interrogarlo. La correspondencia con Jung—quien lo indujo a leer la susodicha novela—evidencia que Freud trató de sacarle al poeta toda la información que pudo sobre su infancia, a fin de sopesarla con las conjeturas que había establecido a partir de la lectura de *Gradiva* y otras dos de sus novelas. En el *Posfacio a la segunda edición* (1912) del mencionado estudio, se anuncia un ligero cambio de postura. Más que meras confirmaciones de sus descubrimientos, ahora el psicoanálisis quiere saber también «con qué material de impresiones y recuerdos ha plasmado el poeta su obra, y por qué caminos y procesos ese material fue llevado hasta la creación poética.»⁸⁷ A continuación se señalan e interpretan varios elementos comunes a las historias de Jensen: «Fácilmente se echa de ver que los tres relatos tratan del mismo tema: el desarrollo de un amor (en *Der rote Schirm*, una inhibición de amar) desde el efecto duradero de una comunidad íntima en la infancia, una comunidad parecida a la que existe entre hermano y hermana.»⁸⁸ (Sospechas que, por otro lado, el propio Jensen le había confirmado en una carta.)⁸⁹ Fue así como la cuestión de la autoconciencia del poeta se convirtió en el psicoanálisis del mismo.

Por supuesto, entre una cosa y la otra hubo una serie de pasos intermedios. Éstos fueron *El creador literario y el fantaseo* y aquellos artículos que giraban alrededor del tema de las fantasías y de los que ya hablamos, todos publicados en los dos años siguientes. A la lista se añadirían con el tiempo ese gran conjunto de escritos donde el autor de *La interpretación de los sueños* aplicó sus discernimientos al campo del arte y la mitología, empezando por el admirable ensayo consagrado a Leonardo da Vinci, y finalizando con los dedicados a Dostoievski y Goethe. Su valor es muy diverso, así como su contenido y finalidad. Sólo algunas de estas tentativas rayaron en lo que podría llamarse “psicoanálisis de artistas”, mientras que otras son de mayor interés para entender de forma general la personalidad artística o los procesos de creación y recepción de una obra de arte. Uno de ellos es sin duda *El Moisés de Miguel Ángel* (1914), una cuidadosa descripción de la monumental escultura con la que el maestro del Renacimiento italiano inmortalizara al héroe bíblico.

⁸⁷ S. Freud, *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen*, en: *Obras completas*, vol. IX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 78.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 79.

⁸⁹ Para conocer los pormenores de este breve intercambio epistolar, consúltese la correspondencia con Jung durante el año 1907, en: Nicolás Caparrós, *Correspondencia de Sigmund Freud, Tomo II: El descubrimiento del inconsciente (1887-1908)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, pp. 563-610.

Salvo por unas cuantas consideraciones biográficas sobre el artista y sus motivos para edificar la estatua, el psicoanálisis parece brillar por su ausencia. Reconocemos esa característica mirada, pendiente siempre a los detalles aparentemente insignificantes, pero sin intento alguno de reconducirlos hasta factores infantiles e inconcientes, enfocándose en la interpretación de la obra. Y no es extraño, el médico deseaba pasar desapercibido, al grado de firmar como anónimo. Dos huellas, sin embargo, lo delatan. La primera es que, pese a la renuncia de psicoanalizar al escultor, no deja de insertar a la figura de piedra dentro de una trama temporal, esforzándose por captar el instante exacto en que el profeta y legislador ha sido representado. La segunda son las motivaciones que, sobre la base de tal localización en el espacio y el tiempo, cree descubrir en la figura: un ilustre varón agitado por pasiones e inclinaciones en conflicto, a las que se sobrepone y domina de manera ejemplar. Dicho de otro modo, sustituyó la aspiración de analizar al artista por la de analizar al personaje evocado. No sería la única vez que lo hiciera. Los personajes de los dramas de Shakespeare e Ibsen le servirán al analista para identificar ciertos rasgos universales de carácter, emparentados entre sí por la relación que guardan con la conciencia moral inconciente que los determina. En Rebeca Gamvik, de *Rosmersholm*, desentraña una situación en todo análoga a la de Edipo, sólo que ahora entre una hija y su padre: «ella estaba bajo el imperio del complejo de Edipo, aunque no supiera que esta fantasía universal se había realizado en su caso.»⁹⁰ Y de nuevo adivina los mismos elementos en juego que hacían de *Edipo* y *Hamlet* dramas consumados: lo reprimido, su ocultamiento y las resistencias que levanta. Tropezamos una vez más con este punto vista en *Dostoievski y el parricidio* (1927), donde el psicoanálisis emprendido con el literato ruso da ocasión de indagar el parricidio relatado en *Los hermanos Karamazov*, reencontrando ahí el conflicto edípico y estrechando dicha novela con los dramas mencionados.

Si bien una maraña semejante de textos puede en principio dejarnos desorientados, hay que decir que los objetivos detrás de estas numerosas investigaciones fueron debidamente enunciados. En este sentido discurre *El interés por el psicoanálisis* (1913), artículo de divulgación que gira en torno a las aplicaciones no terapéuticas de la naciente disciplina, cuya sección dedicada a “la ciencia del arte” confiesa cuáles son las preguntas planteadas, así como las respuestas hasta el momento obtenidas, en relación a tal ámbito del saber. El arte es definido como «una actividad que se propone el apaciguamiento de deseos no tramitados [es decir, no conscientes], y ello en primer término, desde luego, en el propio artista creador y, en segundo, en su lector o espectador.»⁹¹ En la medida en que produce una ilusión capaz de provocar afectos reales, «constituye el reino intermedio entre la realidad que deniega los deseos y el mundo de fantasía que los cumple»⁹². Las mismas fuerzas que están en el origen de la neurosis y las instituciones sociales son sus causantes. «Lo que el artista busca en primer lugar es autoliberación, y la aporta a otros que padecen de los mismos deseos retenidos al comunicarles su obra.»⁹³ Y aunque nos muestre como cumplidas sus fantasías más personales, sólo devienen obras de arte «mediante una

⁹⁰ S. Freud, *Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico*, en: *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 336.

⁹¹ S. Freud, *El interés por el psicoanálisis*, en: *Obras completas*, vol. XIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 189. La aclaración entre corchetes es nuestra.

⁹² *Ibíd.*, p. 190.

⁹³ *Ibíd.*, p. 189.

refundición que mitigue lo chocante de esos deseos»⁹⁴, disfrazando su origen y observando unas reglas de belleza que aporten placer. De modo que tras el contenido manifiesto del goce artístico existe uno latente, asociado con la liberación de lo pulsional. «El nexo entre las impresiones de la infancia y peripecias de vida del artista, por un lado, y por el otro sus obras como reacciones frente a esas incitaciones, constituye uno de los más atractivos objetos del abordaje analítico.»⁹⁵

Nótese que se ha transitado del territorio de lo poético hacia el del arte como totalidad, abarcando tanto la curiosidad por el creador particular como por el artista en general, y las dilucidaciones conseguidas en lo primero se han extendido a lo segundo. Las más tardías de estas exploraciones tienden a reiterar o profundizar lo dicho en estos primeros años. En las *Conferencias de introducción al psicoanálisis* (1916-17) se calificara al arte como «un camino de regreso de la fantasía a la realidad»⁹⁶ y al artista como un introvertido no muy lejos de la neurosis, pues «transfiere todo su interés, también su libido, a las formaciones de deseo de vida fantaseada, desde las cuales se abre un camino que puede llevar a la neurosis.»⁹⁷ Mas se libra de ella cuando consigue hacer de sus fantaseos una fuente de placer para otros, concretando «por su fantasía lo que antes lograba sólo *en ella*»⁹⁸. Y acaso su rasgo distintivo sea «una vigorosa facultad de sublimación y una cierta flojera de las represiones decisivas para el conflicto»⁹⁹, la que facilitaría la emergencia de lo inconciente.

No obstante, tenemos la impresión de que en sus últimos años el psicólogo de las profundidades se mostró menos convencido respecto a estas teorizaciones. De otra forma no nos explicamos que declare que «el análisis debe rendir las armas ante el problema del creador literario.»¹⁰⁰ Que de los tres factores sobresalientes de la persona de Dostoievski juzgue al talento artístico como «no analizable»¹⁰¹. Que tras sus indagaciones en la vida de Goethe se muestre resignado frente a los escasos logros alcanzados.¹⁰² Que afirme que el psicoanálisis debe renunciar a comprender el genio del poeta y conformarse con señalar los vínculos entre sus pulsiones, vivencias y obras.¹⁰³ Si bien es verdad que mucho tiempo antes ya sentenciaba que «No es asunto de la psicología averiguar de dónde le viene al

⁹⁴ *Ibíd.*

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 190.

⁹⁶ S. Freud, *Conferencias de introducción al psicoanálisis: 23ª conferencia. Los caminos de la formación de síntoma*, en: *Obras completas*, vol. XVI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 342.

⁹⁷ *Ibíd.*, pp. 342-343.

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 343. *Cursivas de Freud.*

⁹⁹ *Ibíd.*

¹⁰⁰ S. Freud, *Dostoievski y el parricidio*, en: *Obras completas*, vol. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 175.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 177.

¹⁰² Cfr. S. Freud, *Premio Goethe*, en: *Obras completas*, vol. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 212.

¹⁰³ Cfr. S. Freud, *Prólogo a Marie Bonaparte, "Edgar Poe, étude psychanalytique"*, en: *Obras completas*, vol. XXII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 229.

artista la capacidad para crear»¹⁰⁴, diera la impresión de que al final la incógnita adquirió mayor relevancia que los medios para resolver las demás variables. A menos que esté hablando de las habilidades netamente técnicas del artista, vale decir, expresivas y estilísticas, cabría preguntarse entonces para qué ha puesto tanto empeño en la tarea, qué valor darle a todas sus hipótesis si al final son incapaces de solucionar la cuestión que se antoja más fundamental. En una palabra: ¿qué es eso que en el artista se escapa a todo escrutinio y aparentara divinizarlo a sus ojos, tan desengañados en cualquier otro asunto? Creemos que se trata de un enigma que ya nos ha salido al paso: el problema de la sublimación y las dificultades que lo rodean, al que más adelante hemos de aplicarnos irremediablemente.

5. *El chiste y la recepción estética*

A fin de escapar de la perplejidad en la que nos hemos sumido, daremos un salto hacia atrás en el tiempo y volveremos provisionalmente a 1905, año en que se publica *El chiste y su relación con lo inconciente*. Lo primero que habría que destacar es que el propio Freud parece haber considerado esta investigación como un asunto aparte, en buena medida independiente del resto de su obra y a modo de simple digresión respecto a su doctrina de los sueños.¹⁰⁵ Tuvieron que pasar veintidós años para que otro escrito le hiciera eco. Así lo hizo el breve artículo cuyo tema es *El humor* (1927), que recupera y da continuidad a ciertas opiniones proferidas en el último capítulo del libro sobre el chiste. Nos detendremos a reconstruir el contenido esencial de éste, confiando en que la relevancia que posee se hará ver por sí misma, tras lo cual podremos entregarnos a nuestras reflexiones finales.

A modo de preámbulo encontramos una revisión de las tesis sostenidas por esos pocos autores que se interesaron por abstraer los rasgos distintivos del chiste o lo gracioso (*Witz*, en alemán). Insatisfecho con el aspecto disociado de aquel conjunto de pensamientos, el intérprete de sueños emprende la investigación por su cuenta, retomando los ejemplos de chistes utilizados por sus antecesores y tratando de ampliar su número y variedad. Arguye como justificación «la íntima concatenación de todo acontecer anímico»¹⁰⁶, que le asegura un valor de alcance general a cualquier discernimiento psicológico sobre un campo singular. Lo primero entonces es examinar en qué consiste la técnica o procedimiento utilizado en cada chiste. En esta compleja y exhaustiva tarea, se distingue una considerable diversidad de técnicas, clasificadas y reagrupadas en tres grandes clases. Su curiosidad más llamativa es el hecho de que guarden un paralelismo muy marcado con los tres recursos centrales del trabajo del sueño: la condensación, el desplazamiento y la figurabilidad. Una segunda clasificación busca resaltar las motivaciones o tendencias que guían al chiste, dividiéndolo en dos grandes grupos: los inocentes y los tendenciosos.

A propósito de una comparación hecha por Heine, donde los sacerdotes y la religión son objeto de burla, se nos recuerda que no a todas las personas procura risa, lo que pone al descubierto la diferencia entre un grupo y otro. «Unas veces el chiste es fin en sí mismo y no sirve a un propósito particular, y otras se pone al servicio de un propósito de esa clase;

¹⁰⁴ S. Freud, *El interés por el psicoanálisis*, en: *Obras completas*, vol. XIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 189.

¹⁰⁵ Para más detalles, consúltese la introducción de J. Strachey a esta obra, en: S. Freud, *Obras completas*, vol. VIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 3-7.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 17.

se vuelve *tendencioso*.»¹⁰⁷ Inocentes serían entonces los chistes que intentan extraer placer únicamente de la técnica puesta en juego, de su forma de expresión. Mas la atención se centra de inmediato en los chistes tendenciosos, donde un examen minucioso revela su enraizamiento más profundo. Éstos generalmente sobresalen por mofarse de alguna institución socialmente prestigiosa, como serían la Iglesia o el Estado, o bien por su manifiesto carácter obsceno. Eventualmente dirigen su crítica hacia personas concretas, a veces hacia aquéllas que encarnan ciertos valores morales o instituciones. También hay los que ponen en cuestión nuestra certeza en un determinado conocimiento. Detrás de todos ellos se oculta una pulsión, obscena u hostil. Se trata de sortear a toda costa el obstáculo que representa la represión, lo que se consigue por mediación de las técnicas del chiste, de sus juegos y figuraciones alcanzados a través del lenguaje. La causa del chiste obsceno o “pulla indecente” podemos encontrarla en un intento frustrado de seducir a la mujer: vale como una provocación sexual que, al saberse imposible en su realización, se contenta con hacer visible ante otro la incomodidad producida a raíz de semejante propuesta, extrayendo un placer sádico y exhibicionista. Similar es el caso del chiste hostil, en el que la agresividad hacia un prójimo, al ser cancelada como acción por la moral, halla su satisfacción por esta otra vía, ridiculizando y empujando al enemigo a los ojos de un tercero. Análogo procedimiento puede ser empleado en contra de un oponente mucho más lejano o abstracto, de ahí que abunden los chistes sobre sacerdotes, políticos, miembros de otra clase social o grupo étnico, o las historias chuscas sobre el matrimonio—institución que, a los ojos de nuestro autor, resulta comprensible que sea la más atacada, como consecuencia de la represión que ejerce sobre la sexualidad. Por esta razón los chistes tendenciosos requieren menos técnica que los inocentes; ésta es puesta al servicio de la tendencia, y mientras mayor sea la necesidad de satisfacerla, menor será la exigencia planteada a la técnica del chiste.

¿Qué será lo común a estas dos fuentes de placer, técnica y tendencia? En el fondo ambas parecen obedecer a idéntico mecanismo. Lo que insistentemente se busca es volver inoperante una cierta inhibición, que puede originarse tanto en las convenciones sociales que obligan a mantener una determinada compostura, como en las prohibiciones instaladas en el interior del individuo. En sentido estricto, ni siquiera el chiste inocente estaría desprovisto de tendencia, pues éste también se rebela contra algo impuesto desde fuera y asumido por aquél que realiza el chiste: la crítica racional y la educación intelectual que desde la infancia nos han reglamentado el uso correcto de las palabras, así como la recta articulación del pensamiento. Se puede concebir el chiste como un pensamiento que pugna porque se reconozca su valía, pese a su violación sobre algún código moral o intelectual. Este reconocimiento no es fácil en lo absoluto, sino que se estrella todo el tiempo contra la autoridad de esas normas, logrando salir a flote gracias a la ambigüedad que envuelve al chiste, cuya técnica sólo en apariencia mantiene la legalidad vigente, ofreciendo un espacio momentáneo de alivio.

No obstante, ya sea que la inhibición se establezca en el presente o se conserve desde antaño, que responda a la moral o bien al ámbito intelectual, necesariamente ha de implicar un gasto psíquico. La ganancia de placer obtenida por el chiste correspondería, por tanto, al ahorro de ese gasto psíquico, descargado mediante la risa. En esto se resume el proceso operado por el chiste, aunque esta aclaración es incompleta si no se hace mención a otro factor que lo posibilita: la *prima de incentivación* o *placer previo* de las técnicas del

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 85. Cursivas del autor.

chiste—concepto que aquí vemos reaparecer una vez más. Para comprender su función, lo mejor será exponer la psicogénesis del chiste, es decir, su historia evolutiva en el desarrollo del individuo.

El origen más remoto del chiste se encuentra, otra vez, en el juego infantil. El niño, apenas comienza a hacer uso del lenguaje, se las arregla para procurarse placer por diversos medios: el parentesco fonético entre las palabras, las repeticiones, los disparates... Al pasar de los años, el fortalecimiento progresivo de la racionalidad irá poniendo fin a esos juegos. En un segundo momento se intentará recuperar ese placer perdido, cediendo a algunas exigencias de la educación intelectual. Estamos ante la “chanza”, la fase intermedia entre el juego y el chiste. En ella persisten el disparate y el uso lúdico del lenguaje, aunque esforzándose por conservar un cierto sentido y ajustándose a las reglas de la correcta enunciación. Todas las técnicas del chiste aparecen en este segundo estadio, pero todavía se está lejos de poder expresar un pensamiento de valor objetivo. Cuando al fin se lo consigue, se ha arribado al estadio más maduro, el del chiste.

¿Cómo es que el chiste se las arregla para ganar placer? Supongamos que existe una moción o aspiración que busca desprender placer de una determinada fuente. Por ejemplo, el deseo de insultar a otro individuo. Simultáneamente está otra moción contraria y más fuerte, que se encarga de inhibir aquella aspiración hostil. Así las cosas, el insulto será interceptado en nuestro interior. Entonces entra en juego una tercera aspiración, la del chiste inocente o chanza, que ofrece la posibilidad de extraer placer a través de meros recursos lingüísticos. Si la suma de ambas aspiraciones, la sofocada y la del chiste, resulta ser más fuerte que la presión sofocadora, la inhibición se cancelará y el placer extraído será incluso mayor que el esperado, ya que a la descarga de las dos mociones singulares se le sumará también el monto de energía psíquica que antes servía de inhibición. Son los recursos o técnicas del chiste, ahora aprovechados para satisfacer las tendencias inhibidas, las que arrojan el primer monto de placer, atrayendo sobre sí la atención del escucha y posibilitando que éste pueda vencer la inhibición. De modo que el monto inicial, el placer previo proporcionado por la técnica del chiste, inclinará la balanza del lado hasta ahora inhibido, y el gasto de energía psíquica anteriormente invertido en la inhibición quedará libre para exteriorizarse como risa. Este proceder nos recuerda al del goce estético del drama y la literatura, y la libertad que anhela recuperar es, al igual que en la creación literaria, la del juego infantil. Estamos ante la misma clase de transacción con el mundo exterior; aquí como allí, el placer obstaculizado es finalmente alcanzado por una vía indirecta. No está de más resaltar la semejanza que guardan ambos procesos con el acto sexual; recordemos que también los placeres preliminares eran un eco del autoerotismo infantil, y que el placer mayor que acompaña la descarga sólo se consigue al arribar a la etapa más madura.

El proceso social del chiste también nos da algunas cuantas pistas para entender la recepción estética de la obra de arte. Es evidente que la persona que elabora el chiste no ríe ni goza con la misma intensidad que su oyente. Sin embargo, se insiste una y otra vez en que el proceso del receptor imita al del autor. Éste invierte una mayor cantidad de energía en su enfrentamiento con la fuerza inhibidora, no restándole al final del proceso más que una pequeña porción para su descarga, a pesar del ahorro ganado. Distinta es la situación del oyente, a quien este trabajo se le ha entregado consumado y el esfuerzo requerido para su disfrute es nimio. Una fuente secundaria de placer para el autor es la risa de su oyente, que como por reflejo le complacerá al enterarse que su trabajo tuvo un fin exitoso. Un mecanismo equivalente tendríamos que suponer en la recepción de una obra artística. La

presencia de la obra finalizada pudiera no engendrar en su creador un sentimiento de satisfacción tan grande como el experimentado por el receptor. Pero obtendrá un placer secundario con el reconocimiento objetivo de su trabajo, al contemplar el placer que éste produce en otros. Además del conseguido durante el proceso mismo de creación, donde tuvo que derrotar las inhibiciones que le salían al paso. He aquí que nos topamos con un matiz que no tiene paralelo en el trabajo del chiste: éste es por entero producto de una actividad inconciente; la creación artística, en cambio, requiere al menos dominio consciente de una técnica. El concepto mismo de trabajo del chiste, como modo de referirse a las técnicas empleadas por éste, surge por analogía con el trabajo del sueño, en el que vimos un conjunto de operaciones inconcientes encargadas de distorsionar el material original, a fin de eludir la vigilancia de la censura. Como ya decíamos, procedimientos por entero análogos a los utilizados en el sueño se hacen patentes en las técnicas del chiste. Éstos contrastan claramente con los acostumbrados por el pensamiento propio de la vigilia, que siente cierta repugnancia hacia ellos. Podemos reforzar aún más este nexo con lo inconciente recordando el desconocimiento previo que acompaña a todo chiste. Es cierto que a veces expresamos un chiste que nos ha sido transmitido, pero no negaremos que su invención es cosa totalmente espontánea: nunca sabemos qué chiste haremos, pero un instante después irrumpe completo y para nuestra propia sorpresa. Y a diferencia de lo cómico—tema tratado con cierto detalle en el último capítulo del libro—el proceso por el cual estructuramos un chiste no es completamente susceptible de hacerse consciente, lograrlo requeriría un análisis mucho más fino y riguroso del que estamos habituados a realizar con cualquier otra actividad *preconsciente*—es decir, con cualquier otra operación que no está presente de forma actual en la percepción consciente, pero que sí es susceptible de devenir consciente. Es que la intervención de lo inconciente ofrece condiciones bastante favorables para vencer la inhibición, por lo que no debe extrañarnos que el talento para improvisar chistes sea poco común. También se nos advierte de la propensión a la neurosis que suele haber entre las personas chistosas, predisposición psíquica que también comparte el artista.

¿Será también el goce estético proporcionado por la literatura y el teatro una forma de ahorro de gasto psíquico? Podría pensarse que sí. Si finalmente la fantasía poética nos permite redirigir nuestros impulsos eróticos y hostiles hacia una ficción literaria, eludiendo así el filtro de la censura, entonces pareciera correcto suponer que la presión inhibitoria ha sido ahorrada por el momento, lo que se traduciría en un alivio temporal de las tensiones morales e intelectuales, reduciendo el gasto psíquico. Pero no hay que apresurarse a concluir tal cosa. Una primera objeción que pudiera plantearse es la diferencia entre un tipo de descarga y otro. Se ha dicho que es el ahorro de gasto psíquico lo que se descarga como risa. De ser idéntico el proceso por el cual se alcanza el placer final en la obra literaria o teatral, ésta siempre culminaría en una carcajada—lo que, de hecho, no sucede. Deberá existir al menos una nota distintiva en el proceso estético del chiste, y sólo puede tratarse del ahorro de gasto psíquico, del cual no existe mención alguna en los textos que tratan el tema de la creación literaria. No olvidemos que cada género literario lleva a cabo la descarga afectiva de una forma particular, y que la tragedia ha sido caracterizada como aquél que concreta el penar mismo.¹⁰⁸ Por el momento no nos es del todo claro cuál sería el proceso por el cual la tragedia en general logra su efecto, pero al menos en el caso de *Edipo*

¹⁰⁸ Cfr. S. Freud, *Personajes psicopáticos en el escenario*, en: *Obras completas*, vol. VII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 278.

rey y *Hamlet*, no puede conllevar un ahorro de gasto psíquico, pues sabemos que las sensaciones displacenteras que engendran en el ánimo son producto de la resistencia que la represión levanta frente a la emergencia de lo reprimido, o lo que es lo mismo: el penar es una consecuencia del gasto psíquico empleado para mantener la representación reprimida en el olvido. Lo correcto será atribuir el efecto final de dichas tragedias principalmente al desprendimiento de afecto, que sobreviene una vez que el monto afectivo que acompañaba a las representaciones reprimidas se ha desligado de ellas y ha sido transmitido a un sustituto consciente que posibilite su descarga, en este caso, ese sustituto son las representaciones figuradas en la obra. Un factor secundario sería el ritmo narrativo, encargado de articular adecuadamente todas las emociones suscitadas y, por medio de la tensión dramática, preparar el desprendimiento afectivo.

Por otro lado, si la tragedia en cuanto género se distingue por el padecimiento que ocasiona en el espectador, cualquiera que fuera la relación que un drama determinado guardase con lo inconciente y la represión, en ningún caso podrá implicar un ahorro de gasto psíquico (que desataría la risa), sino que otro deberá ser el proceso de recepción requerido para conseguir su cometido, y acaso será muy parecido o idéntico al descrito respecto a *Hamlet* y *Edipo*.

Podemos concluir que tanto el chiste como la obra literaria y dramática se valen de un primer monto de placer puramente estético y cuya fuente es enteramente susceptible de consciencia, al que viene a sumarse el monto afectivo aportado por lo inconciente y que suscita la descarga. ¿Debemos, a partir de tal concepción, interpretar el efecto estético total de cualquier obra artística? Primero habría que preguntarnos si todo goce artístico extrae su placer final únicamente de fuentes inconcientes, y en segundo lugar, si necesariamente tendrá que ser precedido o posibilitado por una prima de incentivación. En efecto, si es el caso que toda obra de arte logra su fin cuando y sólo cuando desencadena un desahogo afectivo, entonces forzosamente la energía a descargar provendrá de fuentes inconcientes, siendo por definición el afecto un monto energético de origen pulsional. Y efectivamente dicho monto requiere para su descarga de un sustituto consciente, de una representación que tenga la aptitud suficiente para procurar placer, atrayendo sobre sí la atención necesaria (la cantidad suficiente de investidura consciente) para volver posible la trasmisión de energía pulsional. En otras palabras, el placer previo es aquí absolutamente indispensable.

Sin embargo, el mismo Freud parece no haber estado totalmente seguro del alcance de su doctrina. En *El Moisés de Miguel Ángel* nos informa que ha reparado «en el hecho en apariencia paradójico de que permanezcan oscuras para nuestro entendimiento justamente algunas de las creaciones artísticas más grandiosas y avasalladoras.»¹⁰⁹ Es decir, el hecho de que exista un factor inconciente implicado en la recepción de la obra y, no obstante, esto no entorpezca su goce. Se pregunta si acaso se trate de «una condición necesaria de los efectos supremos que una obra de arte está destinada a producir.»¹¹⁰ Y añade que le cuesta trabajo creer en una condición semejante.

En lo sucesivo se concentrará en hallar «el *sentido* y el *contenido* de lo figurado en la obra de arte»¹¹¹ con objeto de interpretarla. Se creará que todo su enfoque tiende a

¹⁰⁹ S. Freud, *El Moisés de Miguel Ángel*, en: *Obras completas*, vol. XIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 217.

¹¹⁰ *Ibíd.*

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 218. Cursivas de Freud.

privilegiar el contenido de la obra sobre su forma, tal como él propio teórico lo confiesa respecto a su persona:

He notado que el contenido de una obra de arte me atrae con mayor intensidad que sus propiedades formales y técnicas, a pesar de que el artista valore sobre todo estas últimas. [...] siempre quise aprehender a mi manera, o sea, reduciendo a conceptos, aquello a través de lo cual [las obras de arte] obraban sobre mí de ese modo. Cuando no puedo hacer esto—como me ocurre con la música, por ejemplo—soy incapaz de obtener goce alguno.¹¹²

Aparentemente este testimonio concedería una debilidad en el abordaje freudiano del arte, aparte de iluminar el significativo silencio del autor frente a las obras musicales, ante lo cual nos preguntamos si de verdad esta declaración es tan grave como pudiera pensarse. Creemos que no importa tanto la insensibilidad musical que tuviera el psiquiatra, ni la dificultad que representa el hablar de un “contenido” en la obra musical. Siguiendo la teoría del afecto, para provocar la descarga bastaría con que el monto afectivo de lo reprimido recayera sobre una representación consciente, condición que en verdad no es tan difícil de cumplir mientras preexistan los suficientes nexos asociativos y la investidura inconciente de dicho monto posea una magnitud considerable. Siempre que la música, en virtud de sus sonidos armónicos y sus cualidades rítmicas, tenga la eficacia para extraer un placer previo y acrecentarlo hasta generar la tensión anímica necesaria, nada impedirá que se detone el goce estético esperado. Lo que prueba que el contenido puede llegar a ser hasta cierto punto arbitrario, y que la forma artística no es precisamente un factor de segundo orden, si no para el autor de aquel revelador ensayo, al menos sí para la doctrina cabal del desahogo afectivo. No obstante, entendemos que un asunto de esta magnitud merece ser considerado con un poco más de detenimiento. En el capítulo IV retomaremos estas cuestiones.

6. *El simbolismo onírico y la expresividad del mito*

En medio de este recorrido ha surgido un problema que no estaría de más hacer notar. Dijimos en su momento que la teoría propuesta en *El creador literario y el fantaseo* se refería esencialmente a los autores que no parecen tomar su material del tesoro tradicional de mitos y leyendas, al que otros de su mismo oficio recurren a menudo, y anticipamos que éste se convertiría en objeto de posteriores investigaciones por parte de nuestro autor. Asimismo, aventuramos la conjetura de que el análisis interpretativo de los sueños, así como la indagación relativa a la creación literaria, tendrían que encontrar algún grado de aplicabilidad en dicho terreno. Finalmente, dejamos pendiente la interrogante que motivó todas estas consideraciones: Si era lícito suponer un punto de comparación significativo entre los medios expresivos empleados por la literatura y los utilizados en la figuración onírica. Trataremos de responder a la brevedad.

A partir de la segunda edición de *La interpretación de los sueños*, aparecida en 1909, su autor se encargó de ir introduciendo un número cada vez mayor de pasajes nuevos al cuerpo de la obra. Curiosamente, la mayoría de estos agregados se relacionaba con el tema del simbolismo en los sueños. Al principio se optó por colocarlos dentro del apartado que hablaba sobre los “sueños típicos”, ubicado al final del capítulo V. Pero en los cinco años siguientes llegaron a acumularse tantos de estos comentarios y observaciones, que para el tiempo de la cuarta edición (1914) se determinó asignarles una sección enteramente nueva,

¹¹² *Ibíd.* p. 217. El agregado entre corchetes es nuestro.

dedicada con exclusividad al tema, en el actual capítulo VI.¹¹³ Las razones detrás de estos cambios son las que nos interesan.

El analista afirma haber advertido el simbolismo onírico desde el comienzo, aunque confiesa que sólo pudo apreciarlo correctamente después que hubo adquirido la suficiente experiencia y recibido la influencia de los trabajos de W. Stekel.¹¹⁴ El simbolismo se distingue de las demás formas de figuración onírica por el hecho de que no subroga los pensamientos oníricos latentes auxiliándose de los nexos asociativos del soñante, sino que se vale de ciertas simbolizaciones «que están contenidas ya listas en el pensamiento inconciente»¹¹⁵. ¿Cómo es que éstas llegan ahí? La respuesta no es del todo clara.

Este simbolismo no pertenece en propiedad al sueño, sino al representar inconciente, en especial del pueblo; y más completo que en el sueño lo hallaremos en el folklore, en los mitos, sagas y giros idiomáticos, en la sabiduría del refranero y en los chistes que circulan en un pueblo.

Por tanto, tendríamos que rebasar en mucho la tarea de la interpretación de los sueños si quisiéramos dar cuenta del significado del símbolo y elucidar los incontables problemas, aún irresueltos en buena parte, que atañen a su concepto.¹¹⁶

Lo común entre el símbolo y lo simbolizado no siempre es manifiesto, y todo parece apuntar a un vínculo de origen. «Lo que hoy está conectado por vía del símbolo, en tiempos primordiales con probabilidad estuvo unido por una identidad conceptual y lingüística. La referencia simbólica parece un resto y marca de una identidad antigua.»¹¹⁷

Habría que suponer que este “representar inconciente”, que se manifiesta de formas tan variadas, o bien tendrá que ser adquirido a través del contacto del individuo con la cultura (donde perviviría como un residuo de edades pretéritas), o bien tendrá que ser transmitido por otro medio desconocido, del que no se nos ha dicho una palabra. A decir verdad, jamás se llegó a dar una solución satisfactoria a este problema.¹¹⁸

Sea como sea, al sueño le es provechoso ese antiguo y arraigado modo de expresión. Pues no sólo se adapta bien a los requisitos planteados por la *figurabilidad onírica* (el tercer poder plasmador del sueño), también ayuda a eludir los reparos y objeciones de la censura.

Por otro lado, es evidente que la mayoría de los símbolos colegidos por el trabajo analítico aluden a representaciones propias de la vida sexual (los genitales, el matrimonio, la castración, el acto sexual, etc.). Este círculo de representaciones, más que ningún otro, se ve en la necesidad de portar los más diversos disfraces a fin de arribar a la conciencia. Mas no son exclusivos del sueño, las canciones y cuentos tradicionales conocen un simbolismo idéntico, y este hecho notable está en la base de varios escritos de la misma época.

¹¹³ Cfr. Los respectivos comentarios de J. Strachey en: S. Freud, *Obras completas*, vol. IV, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 5-6.

¹¹⁴ Cfr. S. Freud, *La interpretación de los sueños (segunda parte)*, en: *Obras completas*, vol. V, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 356.

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 355.

¹¹⁶ *Ibíd.*, pp. 357.

¹¹⁷ *Ibíd.*, pp. 357-358.

¹¹⁸ Cfr. S. Freud, *Moisés y la religión monoteísta*, en: *Obras completas*, vol. XXIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 94-99, donde Freud aborda las dificultades derivadas del concepto de “herencia arcaica”.

En 1911, Freud redacta en colaboración con el profesor D. E. Oppenheim un artículo intitulado *Sueños en el folklore*. Su propósito es mostrar cómo algunas canciones y relatos folclóricos, cuyo tema es el sueño, muestran el conocimiento de un simbolismo por entero coincidente con el revelado por la investigación analítica. Diera la impresión de que el alma popular está familiarizada con la presencia de muchos de estos símbolos en el sueño, en particular con los referentes a la vida sexual, y que frecuentemente los usa en tono picante.

Dos años después, un par de escritos cortos retoman la cuestión. El primero de ellos relata dos casos en que la alusión a personajes y situaciones tomadas de los cuentos populares resultó imprescindible para interpretar los sueños del paciente. Se aduce como causa el vivo efecto que aquéllos debieron producir en la infancia, lo que habría facilitado incorporar elementos suyos al sueño, al lado de otras impresiones y deseos infantiles. Pero parece sugerirse que la exploración podría darse también en sentido inverso, es decir, ya no aclarar el significado de los sueños con ayuda de tales cuentos, sino tratar de interpretar éstos apoyándose en los esclarecimientos obtenidos por el análisis de los sueños: «Si en [el sueño de] mi paciente el lobo no fue más que el primer sustituto del padre, cabe preguntarse si el contenido secreto de los cuentos sobre el lobo que devora a los cabritos, y el de Caperucita Roja, es otro que la angustia infantil frente al padre.»¹¹⁹ De ser así, el lobo sería uno de esos símbolos, una forma del representar inconciente que sirve para indicar la amenaza del padre, y su empleo en el sueño del paciente no sería casual, sino que su preexistencia como símbolo en el folklore la habría favorecido entre otras formas de representación onírica. ¿Entonces es válido intentar reconstruir el sentido oculto de los cuentos tradicionales echando mano del simbolismo descubierto en los sueños? Si en verdad el origen de éste se remite al alma popular, nada parece oponerse a esta conclusión. Estaríamos ante distintas expresiones de lo mismo, los vestigios y huellas esparcidas del mismo lenguaje arcaico.

El segundo de estos escritos¹²⁰ comienza examinando un par de escenas tomadas de los dramas de Shakespeare, en las que se encuentra cierto paralelismo: la elección entre tres cofres por parte de un pretendiente, en *El mercader de Venecia*, y la elección de un anciano entre sus tres jóvenes hijas, en *El rey Lear*. Su abordaje es del todo peculiar. Se persiguen los rasgos esenciales de estas escenas en varias leyendas y mitos, como si del sueño o del síntoma de un paciente se tratara y fuera otra vez la escena antigua la que determinara la presente. El procedimiento es igualmente digno de atención. Se recurre al simbolismo onírico para sustituir a los cofres por mujeres, emparentando ambas escenas entre sí, y de paso, con una variedad de historias más en donde se lleva a cabo una selección semejante. Como la preferencia siempre recae sobre la tercera, todas las diosas y heroínas que han tomado el papel son puestas en la misma criba. Salvo raras excepciones, la favorita destaca por su belleza y juventud, aunque también por su palidez y silencio, caracteres asociados con la muerte. La elegida debiera ser entonces una muerta, o bien la diosa de la muerte. Así que las tres mujeres no pueden ser sino las Moiras, y la tercera es Átropos, la responsable de la muerte. Este detectivesco itinerario concluye casi como un fragmento de historial clínico. La escena, común a tantas leyendas, que nos presenta al hombre joven deliberando

¹¹⁹ S. Freud, *Materiales del cuento tradicional en los sueños*, en: *Obras completas*, vol. XII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 302. El texto entre corchetes es nuestro.

¹²⁰ Cfr. S. Freud, *El motivo de la elección del cofre*, en: *Obras completas*, vol. XII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 303-317.

entre tres hermosas doncellas, no es sino una “formación reactiva”, un intento por contrarrestar en la fantasía ese conocimiento fatal al que todos nos resistimos, el hecho de que hemos de morir irremediamente. Nos muestra como deseo y elección lo que en verdad tememos, pero ha de llegar. En cambio, la escena en que el anciano Lear decide entre sus hijas nos devolvería al motivo original: el rechazo de la tercera doncella será pagado con la muerte. El drama figura este destino irrevocable con un ropaje que imita al del sueño en cuanto a su desfiguración. El anciano carga a la muerta, en lugar de que la Muerte lo cargue a él.

Ha llegado el momento de disipar nuestras dudas. Si el simbolismo de los sueños es patrimonio compartido con los mitos, las canciones y los relatos tradicionales, cuyos motivos el poeta a veces reinserta en sus creaciones, ¿no será correcto, de vez en cuando, razonar por analogía en estos asuntos? En este caso, y acaso sólo en éste, literatura, mito y sueño hablan la misma lengua.

7. Los analogones del arte

A estas alturas quizás ya hayamos notado el papel fundamental que tienen las analogías en la articulación de la teoría freudiana. Tan sólo en este capítulo han salido a relucir un número considerable de ellas. La analogía entre las fantasías y los sueños, entre aquéllas y los síntomas histéricos, entre estos últimos y la creación literaria, entre ésta y los sueños diurnos. Por nuestra cuenta trazamos otra más entre sueño y creación literaria, pero Freud ya sostenía la que va desde ahí hasta el juego, del juego al fantaseo, y posteriormente del juego al chiste, dándonos lugar de hacer la comparación (o analogía) entre chiste y creación literaria, e implícitamente, entre chiste y toda producción artística. Una relación por el estilo descubrimos también entre los sueños y el folklore, so pretexto del simbolismo. Y existen aún muchas otras analogías de mayor importancia que no hemos tocado, como las que relacionan la psicología de la neurosis con la propia de la vida infantil, y a estas dos con la del hombre primitivo, o las que sirven para aproximar a la religión con la neurosis obsesiva, al desarrollo psicosexual con la evolución de la cultura, etc. Rescataremos entonces otra de tantas analogías, debido al interés que reviste para nuestro tema: aquella que enlaza al arte con la magia.

En el tercer ensayo de *Tótem y tabú* (1913) hallaremos una de esas pocas ideas que, a pesar de su enorme potencial, su eco es mínimo en la posterior reflexión freudiana. Reza como sigue: el arte se comporta frente al mundo del mismo modo en que lo hacía la magia en los tiempos más remotos, y se conduce así porque tal vez no sea más que una evolución del ensalmo y las prácticas mágicas. El hombre más primitivo le atribuía un poder ilimitado a sus pensamientos, confundiendo los nexos asociativos entre sus representaciones con los nexos reales entre las cosas. Intentaba someter la realidad ejerciendo una influencia sobre los objetos que en su pensamiento estaban conectados con las cosas que temía. Era el tiempo de la magia, cuyo principio rector fue la “omnipotencia de los pensamientos”. El principio de placer regía sobre la vida humana, la que se resistía a reconocer el carácter indoblegable de la realidad. El arte probablemente haya surgido como respuesta a varios tipos de motivaciones, entre ellas las mágicas, pero de todas las actividades humanas es la única en la que ha sobrevivido esta “omnipotencia de los pensamientos”. «Únicamente en él sucede todavía que un hombre devorado por sus deseos proceda a crear algo semejante a la satisfacción de esos deseos, y que ese jugar provoque—merced a la ilusión artística—

unos afectos como si fuera algo real y objetivo.»¹²¹ La magia es ese juego primordial, que en la historia de la cultura se anticipa a la creación artística tal como el juego infantil lo hacía en la historia del individuo, conciliando placer y realidad, intentando dominarla desde la fantasía. ¿Será que sólo el arte puede cumplir esa función en la vida? Con esta pregunta abandonamos nuestras consideraciones en torno al placer estético e ingresamos en el territorio reflexivo del arte como manifestación de la cultura.

¹²¹ S. Freud, *Tótem y tabú*, en: *Obras completas*, vol. XIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 93-94.

III. La sublimación artística (o el lugar del arte en la cultura)

Motivado por el ocio y la disminución que la Gran Guerra causara en su actividad médica, el psiquiatra aprovechó la primavera y los inicios del verano del año 1915 para escribir un conjunto de ensayos en los que se propuso elaborar una importante síntesis de sus teorías psicológicas más fundamentales y ofrecer así un panorama más completo e iluminador de las mismas. Sabemos, gracias a la correspondencia que mantuvo con sus colegas por aquel tiempo, que la serie se constituía de doce estudios en total y que su intención original había sido reunirlos en un solo libro, cuyo título habría sido “Trabajos preliminares para una metapsicología”.¹²² Por desgracia, sólo los primeros cinco nos son conocidos. En cuanto a los siete restantes, el propio Freud parece haberlos destruido, acaso porque nuevas y revolucionarias ideas acudieran a su mente antes de que pudiera publicarlos, como pensó Ernest Jones.¹²³ La correspondencia informa del tema tratado en los siguientes cinco, siendo los dos ensayos finales objeto de especulación. James Strachey creyó que uno de ellos versaba sobre la proyección y el otro sobre la sublimación.¹²⁴ De ser acertada tal conjetura, este último hubiese sido de gran ayuda para nuestra investigación, pues hemos podido ver un poco la relevancia que adquirió el concepto y lo decisivo de las cuestiones a que remite. Y como no hay manera de echar mano de lo que ya no existe y quizás jamás haya existido, sólo nos queda intentar reconstruir por nuestra cuenta lo esencial de la teoría asociada al problema de la sublimación, a partir de aquellos otros escritos donde el asunto llegó a ser abordado de manera fragmentaria y esporádica. Una vez realizada esta tarea, retomaremos el hilo de algunas de las preguntas surgidas a lo largo del capítulo II, en particular, de aquéllas que giran alrededor de la personalidad del artista y del lugar del arte dentro de la cultura. No obstante, no vendrá nada mal que antes de iniciar nuestro nuevo itinerario arriesguemos una aproximación puramente semántica.

1. La noción de «sublimación»

El empleo del término “sublimación” {*Sublimierung*} en psicoanálisis parece sugerir un uso metafórico del mismo. En primer lugar, como sustantivación del verbo “sublimar” (engrandecer, exaltar, elevar...), y emparentado con el adjetivo “sublime”, este último utilizado en el ámbito de la estética para referir algún objeto de carácter elevado, arrobador, imponente, o incluso terrorífico. Lo sublime puede aparecer también en oposición a lo bello. «La noche es *sublime*, el día es *bello*. [...] Lo sublime *conmueve*, lo bello *encanta*.»¹²⁵ En el vocabulario de la química también hallamos la forma sustantivada: sublimación es aquella transformación física de la materia que va directamente del estado sólido al estado gaseoso. La acuñación que hace Freud del término pareciera prolongar la acepción propia de la química. Se trata de una permutación del objeto a que se dirige la

¹²² Cfr. Nicolás Caparrós, *Correspondencia de Sigmund Freud, Tomo IV: La gran guerra. Consolidación (1914-1925)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, pp. 76-271.

¹²³ Cfr. Ernest Jones, *Vida y obra de Sigmund Freud, Tomo II*, Barcelona, Anagrama, 1970, pp. 195-197.

¹²⁴ Cfr. el estudio introductorio de James Strachey a *Trabajos sobre metapsicología*, en: S. Freud, *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 101-104.

¹²⁵ Immanuel Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, México, D.F., FCE, 2011, p.

5. Las cursivas son de Kant.

pulsión, el intercambio de un objeto sexual por otro de naturaleza social, digno de una alta valoración, al que bien le correspondería el adjetivo “sublime”: una obra de arte, por ejemplo. No es ocioso señalar que los mismos vocablos “psicoanálisis”, como nombre asignado a la disciplina, y “análisis”, como su forma de tratamiento, apuntan a una extensión semejante del léxico de la química. Tenemos entonces que la sublimación es el paso de lo groseramente tangible (el estado sólido, la necesidad sexual) a algo de naturaleza más ligera, delicada, cultural, sutil.

Como a menudo ocurre con las metáforas—que consiguen iluminar la comprensión a costa de dejar en la oscuridad muchas otras cosas—este primer acercamiento semántico está muy lejos de ofrecernos la claridad que buscamos, así que en adelante habremos de perseguirla en la evolución más detenida que sufrió el término a lo largo de la obra de nuestro autor.

2. *Los problemas de la sublimación*

Aunque en el capítulo II hicimos notar que el término ya era utilizado durante la época de la correspondencia con Fliess, no será hasta 1905, en los *Tres ensayos de teoría sexual*, cuando veamos la primera exposición de su concepto. Junto a la perversión y la represión, la sublimación es uno de los tres desenlaces finales a que pueden arribar los componentes que integran la sexualidad infantil cuando su constitución se aparta de lo considerado normal. La perversión es la que mejor conserva dicha constitución. Es el producto de la incapacidad para ligar las excitaciones provenientes de las diferentes zonas erógenas y subordinarlas a la excitación de la zona genital. Pareciera originarse en una debilidad congénita de la pulsión sexual genital, que impediría la síntesis de excitaciones requerida para la reproducción. La represión surge como reacción frente a una disposición perversa en donde las excitaciones son hiperintensas, de modo que «un estorbo psíquico les impide alcanzar su meta y las empuja por otros caminos, hasta que consiguen expresarse como síntomas.»¹²⁶ Su resultado es una vida sexual en apariencia normal, pero complementada con una patología psiconeurótica. Por eso se dice en que las neurosis son el reverso (o relevo) de las perversiones. La sublimación también parte de excitaciones hiperintensas, pero «les procura drenaje y empleo en otros campos, de suerte que el resultado de la disposición en sí peligrosa es un incremento no desdeñable de la capacidad de rendimiento psíquico.»¹²⁷ Y el ejemplo paradigmático de esos “otros campos” es el trabajo artístico.

Aquí ha de discernirse una de las fuentes de la actividad artística; y según que esa sublimación haya sido completa o incompleta, el análisis del carácter de personas altamente dotadas, en particular las de disposición artística, revelará la mezcla en distintas proporciones de capacidad de rendimiento, perversión y neurosis.¹²⁸

Tal rendimiento—que habrá de reflejarse en el trabajo y la productividad—es sin duda el efecto más notable que la sublimación opera sobre el carácter. Empero, no es el única forma en que aquélla se expresa: la sola contemplación estética es un buen ejemplo. La curiosidad sexual ante un cuerpo, que podría satisfacerse mediante el desnudamiento de las

¹²⁶ S. Freud, *Tres ensayos de teoría sexual*, en: *Obras completas*, vol. VII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 217.

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 218.

¹²⁸ *Ibíd.*

partes ocultas, también «puede ser desviada (“sublimada”) en el ámbito del arte, si uno puede apartar su interés de los genitales para dirigirlo a la forma del cuerpo como un todo.»¹²⁹ Asimismo, el placer de ver un cuerpo desnudo se tornaría perverso si suplantara al acto sexual y en vez de servirle de preámbulo deviniera su destino final, o bien si centrara todo su interés en la pura contemplación de los genitales.

El problema reside en dilucidar el mecanismo a través del cual se ejecuta el desvío de la libido que caracteriza a la sublimación. El segundo de los *Tres ensayos* sitúa el comienzo de este proceso en el periodo de latencia infantil, en un momento en que las mociones sexuales «serían, por una parte, inaplicables, pues las funciones de la reproducción están diferidas, [...]; por la otra, serían en sí perversas»¹³⁰, al provenir de zonas erógenas y fundarse en pulsiones parciales que, en tal etapa de desarrollo, sólo pueden producir displacer. Su consecuencia son las *formaciones reactivas*, mociones contrarias que buscan sofocar ese displacer, como las que producen el asco, la vergüenza, el horror o los ideales morales. Con ayuda de estas formaciones se ejecutaría el desvío de la libido. Pero la formación reactiva es sólo una de las vías disponibles para realizar la sublimación, una subvariedad de ella, y el teórico de la sexualidad advierte que «puede haber sublimaciones por otros caminos, más simples.»¹³¹ Lamentablemente no especifica cuáles son esos otros caminos. Solamente hay un atisbo de ellos en las llamadas *vías de la influencia recíproca*.

Es de nuevo en el segundo de estos ensayos, en el capítulo dedicado al estudio de las fuentes de la sexualidad infantil, donde encontramos un esbozo teórico de aquellas vías. Conjugando la observación de niños y el psicoanálisis se observa que los sacudimientos mecánicos del cuerpo, la actividad muscular, los procesos afectivos y el trabajo intelectual, a veces conllevan como efecto colateral un aumento de la excitación sexual. «Es posible que en el organismo no ocurra nada de cierta importancia que no ceda sus componentes a la excitación de la pulsión sexual.»¹³² Y si además la sintomatología de las neurosis muestra cómo es que las alteraciones de la vida amorosa afectan otras funciones, como la digestión o la atención, no es disparatado conjeturar que «todas las vías de conexión que llegan hasta la sexualidad desde otras funciones tienen que poderse transitar también en la dirección inversa.»¹³³ Esos caminos podrían servir para encausar las fuerzas pulsionales sexuales hacia otras metas no sexuales, es decir, por medio de ellos se consumiría la sublimación. Mas no estemos tan seguros. En una carta a su colega Karl Abraham, el médico confiesa que tras este pasaje «no hay una idea clara sino sólo una hipótesis. [...] una sospecha apenas en ciernes.»¹³⁴ Simplemente la evidencia apuntaba a que tales vías debían existir.

Mucho más evidente es la relación entre sublimación y trabajo intelectual. No tanto por el hecho notable de que un esfuerzo mental seguido vaya acompañado de cierta excitación sexual, o porque la precocidad sexual suela ir aparejada de precocidad intelectual. Desde sus inicios, entre los tres y cinco años, la curiosidad infantil—la denominada *pulsión de*

¹²⁹ *Ibíd.* p. 142. El paréntesis y el entrecorillado son de Freud.

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 162.

¹³¹ *Ibíd.*

¹³² *Ibíd.*, p. 186.

¹³³ *Ibíd.*, p. 187.

¹³⁴ Nicolás Caparrós, *Correspondencia de Sigmund Freud, Tomo III: Expansión. La Internacional Psicoanalítica (1909-1914)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, p. 289.

saber—es dirigida principalmente hacia los problemas sexuales, y quizás sea despertada por éstos. No es una pulsión elemental ni derivada exclusivamente de la sexualidad, sino que «corresponde, por una parte, a una manera sublimada del apoderamiento, y, por la otra, trabaja con la energía de la pulsión de ver.»¹³⁵ De ahí deriva el primer teorizar autónomo de la vida, *la investigación sexual infantil*, que tiene como fin averiguar de dónde vienen los niños y en qué consiste el estar casado.

Las futuras alusiones a la sublimación frecuentemente guardarán una estrecha conexión con el arte o el trabajo intelectual, comúnmente encajonados bajo etiquetas como “cultura” o “trabajo cultural”. En su forma más radical, la sublimación da la impresión de ser el privilegio de unos cuantos individuos, esos pocos que conquistan el dominio de la sensualidad con su ayuda, «y aun esa minoría, sólo temporalmente, y con máxima dificultad en la época de su ardoroso vigor juvenil.»¹³⁶ Normalmente la proporción entre aptitud para sublimar y actividad sexual indispensable variará mucho de una persona a otra, incluso de una profesión a otra. «Un artista abstinentemente sea posible; en cambio, no es raro un joven erudito abstigente. Este último acaso gane, por la continencia, fuerzas libres para sus estudios; en el caso del primero, es probable que su rendimiento artístico sea poderosamente incitado por su vivenciar sexual.»¹³⁷ Tal rendimiento se explica por la eficacia de la pulsión sexual para poner al servicio del trabajo cultural «unos volúmenes de fuerza enormemente grandes, y esto sin ninguna duda se debe a la peculiaridad, que ella presenta con particular relieve, de poder desplazar su meta sin sufrir un menoscabo esencial en cuanto a intensidad.»¹³⁸

En 1910 se publica *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, destacado ensayo dedicado al gran hombre del Renacimiento, cuya vida y obra ofrecía la oportunidad de aplicar a un caso concreto la mayor parte de las reflexiones y esclarecimientos que recién revisamos. No repetiremos aquí las advertencias que Freud hace al final de este escrito respecto al empleo del psicoanálisis en la biografía, su contingencia y falibilidad. Poco importa si atinó o no en develar los secretos de la personalidad de Leonardo, lo cierto es que esta exploración le permitió poner a prueba algunas de sus hipótesis acerca del carácter del artista y del hombre de ciencia, así como ilustrar uno de los caminos que conducen a la homosexualidad masculina. En su opinión, aquel genio se forjó en buena medida sobre el desvío eficaz de las metas sexuales de la infancia.

La investigación sexual infantil debió tener en Leonardo un desenlace muy particular. Se habría hecho la típica pregunta—“¿de dónde vienen los niños?”—con tanto mayor esmero cuanto que su situación familiar lo disponía: el haber crecido solo con su madre, luego ser arrancado de ella y llevado al hogar paterno para ser finalmente puesto al cuidado de su madrastra. Esta investigación siempre fracasa y tres son sus posibles secuelas: 1) Al igual que la sexualidad, «el apetito de saber permanece desde entonces inhibido, y limitado—acaso para toda la vida—el libre quehacer de la inteligencia, en particular porque poco

¹³⁵ Op. cit., p. 177.

¹³⁶ S. Freud, *La moral sexual “cultural” y la nerviosidad moderna*, en: *Obras completas*, vol. IX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 173.

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 176.

¹³⁸ *Ibíd.*, p. 168.

tiempo después la educación erige la inhibición religiosa del pensamiento.»¹³⁹ Estamos ante la *inhibición neurótica* del intelecto. 2) «En un segundo tipo, el desarrollo intelectual es bastante vigoroso para resistir la sacudida que recibe de la represión sexual.»¹⁴⁰ De tal suerte que la investigación regresa desde lo inconciente, trasmutada en *compulsión a cavilar*, «por cierto que desfigurada y no libre, pero lo bastante potente para sexualizar al pensar mismo y teñir las operaciones intelectuales con el placer y la angustia de los procesos sexuales propiamente dichos.»¹⁴¹ Así, la investigación reemplaza al placer sexual. 3) Sólo muy pocas veces «la libido escapa al destino de la represión sublimándose desde el comienzo mismo en un apetito de saber y sumándose como refuerzo a la vigorosa pulsión de investigar.»¹⁴² Ahora puede desplegarse con casi total libertad al esfuerzo intelectual, aunque aún marcada por la represión, pues no puede ocuparse de temas sexuales. Leonardo encarnaría muy bien este tercer modelo, un caso ejemplar de sublimación.

Salvo por el rendimiento psíquico así obtenido (y la irrupción desde lo inconciente que falta) la sublimación se asemeja mucho a la represión. «También aquí el investigar deviene en cierta medida compulsión y sustituto del quehacer sexual»¹⁴³, a tal punto que la misma vida sexual de Leonardo parece haber transcurrido bajo la forma de una homosexualidad reprimida (o sublimada), ajena a toda satisfacción física.

¿Mas cómo probar estas suposiciones? ¿Cómo saber si en verdad esta concepción describe lo que fue la vida anímica de aquel notable personaje? Un solo recuerdo infantil transmitido en uno de sus escritos científicos le servirá de pretexto al psicoanalista para emprender una reconstrucción tentativa de la infancia del artista y perseguir sus fantasmas a lo largo de su obra. Los caminos que abre son tantos que nos limitaremos a mostrar los que son de mayor importancia para nuestro objeto.

La estrecha y erotizante relación que mantuviera con su desconsolada madre lo constriñó a sepultar sus primeras mociones sexuales y resguardarse en el autoerotismo narcisista, posteriormente proyectado sobre los bellos jovencitos, que fueron motivo recurrente en su arte. La huella de esa imagen maternal sería la clave de la misteriosa sonrisa “leonardesca”, presente en sus más excelsas representaciones femeninas. Del otro lado, la ausencia inicial de la figura paterna, y la conflictiva relación que de ahí naciera una vez reencontrada, tuvieron que favorecer no sólo su futura inclinación homosexual, sino también su osada actitud ante la investigación de la naturaleza, que no reconociendo autoridad alguna constituyó el cimiento de sus revolucionarios descubrimientos científicos. Al despreciar la imitación de los antiguos y señalar el estudio de la naturaleza como la única fuente de verdad, «no hacía sino repetir, en la más alta sublimación asequible al ser humano, el partido que se vio precisado a adoptar en su primera infancia al dirigir al mundo sus miradas de asombro.»¹⁴⁴ En su experiencia «los antiguos y la autoridad correspondían al padre, y la naturaleza pasó a ser de nuevo la madre tierna y bondadosa que lo había

¹³⁹ S. Freud, *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, en: *Obras completas*, vol. XI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 74.

¹⁴⁰ *Ibíd.*

¹⁴¹ *Ibíd.*

¹⁴² *Ibíd.*, p. 75.

¹⁴³ *Ibíd.*

¹⁴⁴ *Ibíd.*, p. 114.

nutrido.»¹⁴⁵ Asombra que un individuo con este talante haya permanecido fiel a la religión dogmática, así como a la religión personal: «el Dios omnipotente y justo, y la naturaleza bondadosa, nos aparecen como grandiosas sublimaciones de padre y madre, o más bien como renovaciones y restauraciones de la representación que se tuvo de ambos en la primera infancia.»¹⁴⁶ Ciertamente fue acusado de apostasía, y tampoco siguió a la Sagrada Escritura en sus indagaciones, poniendo en duda el Diluvio Universal, o contando por milenios, en la geología. Igualmente resaltan sus críticas a las prácticas piadosas, y «se ha dicho que quitó a las figuras sagradas su último resto de pertenencia eclesiástica y las plantó en lo humano para figurar en ellas grandes y hermosas sensaciones del hombre.»¹⁴⁷ No faltan manifestaciones de asombro ante el Creador en sus notas de investigación, pero nada que indique un vínculo o devoción personales. Tan sólo un aire de resignación ante la Necesidad en sus últimos años. «Y es completamente comprensible que Leonardo, en vista de la extraordinaria susceptibilidad de su época en materia religiosa, se abstudiese, aun en sus notas personales, de toda manifestación directa de su postura frente al cristianismo.»¹⁴⁸

Hacia el final el psicoanalista declara que no se propone volver comprensible el logro del gran hombre, y que en nada menoscaba su grandeza el estudio de los sacrificios que debió realizar en su desarrollo individual, ni de los factores que determinaron sus fracasos. No habiendo una separación tajante entre normalidad y neurosis, no sorprende que el artista se hallara cerca del tipo del neurótico obsesivo, o que su investigar se asemejara a la compulsión cavilosa de los neuróticos y sus inhibiciones (tanto en el arte como en la vida sexual) a las abulias de aquéllos. En su desenvolvimiento psíquico debieron cooperar represión, fijación y sublimación, repartiéndose las contribuciones de la pulsión sexual. No sabemos por qué emergió como artista, aunque quizás sus dotes fueran causadas «por el temprano despertar de la pulsión de ver en la primera infancia.»¹⁴⁹ Tampoco cómo es que su trabajo artístico se reconduce a las pulsiones más primordiales, pero está claro que «el crear del artista también da salida a su anhelo sexual»¹⁵⁰, por ejemplo, en sus cabezas de mujeres sonrientes y muchachos, sus objetos sexuales. Al principio trabajó sin inhibiciones. «Pero pronto se corrobora en su caso la experiencia de que la sofocación casi total de la vida sexual objetiva no proporciona las condiciones más favorables para el quehacer de las aspiraciones sexuales sublimadas.»¹⁵¹ Su arte comienza a paralizarse, consumándose poco a poco un proceso equiparable a las regresiones de los neuróticos. El artista va cediendo paso al científico, en la medida en que «la segunda sublimación de sus pulsiones eróticas cede paso a la inicial»¹⁵², la originada a partir de la fracasada investigación sexual infantil. «Deviene investigador, primero todavía al servicio de su arte, luego con independencia de éste y fuera de él.»¹⁵³ Se vuelve un artista cada vez más inconstante, al tiempo que un

¹⁴⁵ *Ibíd.*

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 115.

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p. 116.

¹⁴⁸ *Ibíd.*, p. 115.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, p. 123.

¹⁵⁰ *Ibíd.*

¹⁵¹ *Ibíd.*

¹⁵² *Ibíd.*, p. 124.

¹⁵³ *Ibíd.*

investigador cada vez más insaciable, rígido e inadaptado, en cuyos rasgos se entrevé la participación de las pulsiones inconcientes. Pasados los cincuenta años le sobreviene una nueva regresión, cuando reencuentra en una dama florentina el olvidado sonreír de su madre, dándole un último empuje a su arte.

Sin embargo, el analista reconoce el carácter ilusorio de su empresa y lo engañoso de estas conclusiones. La indagación psicoanalítica es tan aproximada en sus resultados y tan proclive al error como lo sea de incompleto e incierto el material biográfico con que trabaje. Y aún teniendo a su disposición el material más amplio y veraz, es insuficiente en dos puntos sustantivos: el grado en que cada individuo tiende a la represión y el posterior desenlace de ésta. En Leonardo queda sin explicación «su particularísima inclinación a las represiones de lo pulsional y su extraordinaria aptitud para la sublimación de las pulsiones primitivas.»¹⁵⁴ Más allá de las pulsiones y sus metamorfosis sólo está la biología. «Y puesto que las dotes y la productividad artísticas se entranan íntimamente con la sublimación, debemos confesar que también la esencia de la operación artística nos resulta inasequible mediante el psicoanálisis.»¹⁵⁵

Y si productividad y dotes artísticas (es decir, rendimiento psíquico y talento) se ganan por sublimación, entendemos la actitud resignada que al final de su vida demostró Freud frente al problema de la personalidad artística. Años más tarde las cuestiones relacionadas con la sublimación reaparecerán esporádicamente en otros escritos, abonando algunos matices a la teoría.

El primero de estos agregados se hizo en *Introducción al narcisismo* (1914), en un pasaje donde se contrasta la sublimación con el proceso de la idealización. Porque no debe confundirse la estima en que se tiene algún objeto (persona, cosa o ideal), por alta que ésta sea, con los desplazamientos de la energía erótica hacia él; «la sublimación describe algo que sucede con la pulsión, y la idealización algo que sucede con el objeto»¹⁵⁶. Mientras la primera desplaza la *libido de objeto* hacia otra meta, la segunda enaltece al objeto y lo realza psíquicamente. Además, la idealización puede ser puesta en marcha tanto con *libido yoica* como con *libido de objeto*. La sobreestimación sexual de una persona sería un buen ejemplo de idealización. Mas no importa qué tanto llegamos a idealizar una cierta actividad, profesión, o proyecto, incluso renunciando a una parte de nuestro amor propio e imponiéndonos el sacrificio en su nombre, hacerlo no necesariamente conllevará transmutar nuestra propia autosatisfacción erótica (*libido yoica narcisista*) en la satisfacción sublimada con ayuda del objeto (*libido de objeto sublimada*), asegurando el añorado gozo. Nuestros ideales podrán persuadirnos de que llevemos a cabo dicha sublimación, mas jamás podrán obligarnos a ella, «cuya ejecución es por entero independiente de tal incitación.»¹⁵⁷

En *Pulsiones y destinos de pulsión* (1915), el primero de los ensayos metapsicológicos publicados, la sublimación es mencionada como uno de los cuatro destinos básicos que la pulsión sufre al desviarse de su meta original. No obstante, este escrito no desarrolla más el concepto. No será sino hasta 1923, en *El yo y el ello*, cuando veamos una nueva (y última) contribución de valor.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 126.

¹⁵⁵ *Ibíd.*

¹⁵⁶ S. Freud, *Introducción al narcisismo*, en: *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 91.

¹⁵⁷ *Ibíd.*

En su intención de clarificar y reelaborar algunas de las concepciones fundamentales del psicoanálisis, el padre de la psicología profunda acomete una revisión de las nociones de conciencia e inconciente, tras lo cual propone el concepto de *ello* para agrupar lo que ha devenido inconciente a causa de la represión junto a los procesos inconcientes primitivos, sobre los cuales se asienta y nace el *yo*, por influjo del mundo exterior. Ahora bien, el *yo* no se limita a ser la parte del *ello* modificada por el sistema perceptual. Dentro de sí es discernible otra unidad más, aquella responsable de la autocrítica, la conciencia moral y los ideales del *yo*: el *superyó*. Estos caracteres del *yo* quizás se originen a través de un proceso en el que «un objeto perdido se vuelve a erigir en el *yo*, vale decir, una investidura de objeto es relevada por una identificación»¹⁵⁸, tal como antes se explicara el sufrimiento de la melancolía.¹⁵⁹ Esta trasposición, en que la libido de objeto se ha transformado en libido narcisista en virtud de la identificación del *yo* con el objeto, «conlleva, manifiestamente, una resignación de las metas sexuales, una desexualización y, por tanto, una suerte de sublimación.»¹⁶⁰ Surge entonces la siguiente pregunta: «¿No es éste el camino universal hacia la sublimación? ¿No se cumplirá toda sublimación por mediación del *yo*, que primero muda la libido de objeto en libido narcisista, para después acaso ponerle {*setzen*} otra meta?»¹⁶¹ Como fuera, esas primeras identificaciones que el niño desarrolla con sus padres serán duraderas y estarán presentes, sin excepción, en todos los individuos. Conformado por estas identificaciones, el *superyó* se enfrenta al resto del *yo* como un ideal a seguir. En este sentido cumple la función de un abogado del mundo interior, del *ello*, frente al representante del mundo exterior que es el *yo*. Pero no sólo es un residuo de las primeras identificaciones, también es una enérgica *formación reactiva* frente a ellas. Nos ordena imitar a nuestros padres, aunque con la prohibición de parecernos demasiado a ellos. Es, en una palabra, la consecuencia más sobresaliente de la represión del Complejo de Edipo. Por vía de tales formaciones reactivas se efectúan importantes sublimaciones, que dan lugar a los rasgos de carácter más loables del individuo. Por último, el *superyó* incorpora los ideales transmitidos por la cultura, al par que aprovecha la adquisición filogenética de la especie depositada en el *ello*, la *herencia arcaica*.

Este ensayo recupera la doctrina de las pulsiones adoptada en 1920, que expusimos en el capítulo I, según la cual la libido o Eros se encarga de prolongar la vida, en oposición a la pulsión de muerte, que busca recuperar la estabilidad de la materia inerte. El *yo*, al ser producto de un acopio de energía libidinosa—el reservorio energético postulado desde los tiempos del *Proyecto de psicología*—no sería sino Eros “desexualizado”, libido sublimada, puesto que no está siendo invertida en ningún objeto. Trabaja para el principio de placer al evitar la estasis libidinal y facilitar su desplazamiento hasta la descarga. De donde podemos deducir que todo proceso de pensamiento, en tanto que consiste en un desplazamiento de investiduras, es mantenido «por una sublimación de fuerza pulsional erótica.»¹⁶² De pronto la sublimación se nos aparece como el fundamento de todo pensar. Consecuentemente, de

¹⁵⁸ S. Freud, *El yo y el ello*, en: *Obras completas*, vol. XIX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 30.

¹⁵⁹ Cfr. S. Freud, *Duelo y melancolía*, en: *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 235-255.

¹⁶⁰ Op. cit., p. 32.

¹⁶¹ *Ibíd.* El texto entre llaves es del traductor.

¹⁶² *Ibíd.*, p. 46.

todo trabajo. Sin embargo, al trasponer la libido objetual en libido yoica, el yo obstruye indirectamente los propósitos del Eros, poniéndose al servicio de las pulsiones de muerte.

Si el superyó debe su génesis a la identificación con el arquetipo del padre, sublimando, desexualizando la libido de objeto antes dirigida hacia la madre, entonces es probable que dé ocasión a una desmezcla de las pulsiones, una separación entre los componentes eróticos y los thanáticos que vienen desde el ello. «Tras la sublimación, el componente erótico ya no tiene más la fuerza para ligar toda la destrucción aleada con él, y ésta se libera como inclinación de agresión y destrucción.»¹⁶³ Es de las pulsiones de muerte así extraídas que el superyó toma el carácter implacable, severo y cruel que subyace a todo ideal moral con que se pretende educar al yo. Una de sus transmudaciones, el sentimiento de culpa (a menudo inconciente) se expresa en los cuadros patológicos de la melancolía, la neurosis obsesiva y la histeria, o bien como angustia de castración.

Después de *El yo y el ello* la cuestión no será más cómo se efectúa la sublimación o cuál es su mecanismo, de momento suficientemente aclarado. Ahora el problema es el destino de las pulsiones de muerte que han sido puestas en libertad. Desde *El porvenir de una ilusión* (1927) hasta *Moisés y la religión monoteísta* (1939), varios son los ensayos que exploran sus diversos virajes y derroteros en la vida de las sociedades. El tema de la sublimación cayó relativamente en el olvido. Pero todavía podríamos preguntar: ¿y acaso no es posible sublimar la pulsión de muerte? Así parece haberlo hecho la princesa Marie Bonaparte, una de las colegas y discípulas predilectas de Freud en sus últimos años. En una carta redactada el 27 de mayo de 1937, el anciano pensador le responde:

El concepto de “sublimación” contiene un juicio de valor. De hecho representa una aplicación a otro terreno, donde son posibles logros socialmente más valiosos. Uno debe admitir entonces que se puede demostrar que la pulsión de destrucción es desviada, en forma similar y en amplia escala, de sus objetivos de destrucción y explotación al logro de otros fines. Todas las actividades que reestructuran algo o que producen cambios son, en cierta medida, destructivas y realizan una desviación de la pulsión original. Aun la pulsión sexual, como sabemos, no puede actuar sin cierta dosis de agresión. Por ello, en la combinación regular de las dos pulsiones hay una sublimación parcial de la pulsión destructiva.

Se puede considerar finalmente la curiosidad, el impulso de investigar, como una sublimación completa de la pulsión agresiva o destructiva. En la vida del intelecto, tomadas las cosas en conjunto, la pulsión alcanza una gran significación como motor de todas las discriminaciones, negaciones o condensaciones.

La vuelta hacia dentro del impulso de destrucción es, sin duda, la contrapartida de la vuelta hacia fuera de la libido, cuando ésta pasa del yo a los objetos. Se podría imaginar todo un esquema según el cual la libido al comienzo de la vida está dirigida totalmente hacia dentro, y toda la agresión hacia afuera, y que esto va cambiando a lo largo de la vida. Pero tal vez esto no es cierto.¹⁶⁴

Causa algo de impresión la obviedad con que se expresan algunas ideas hasta entonces jamás manifestadas. Aunque se mantiene la premisa que tras toda actividad de pensamiento subyace una sublimación, en este nuevo cuadro ya no es la energía libidinosa la fuente de

¹⁶³ *Ibíd.*, p. 55.

¹⁶⁴ Nicolás Caparrós, *Correspondencia de Sigmund Freud, Tomo V: El ocaso de una época. Los últimos años (1926-1939)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, p. 485.

ese trabajo, antes bien lo parece la pulsión de muerte, patente desde muy temprano en la pulsión de investigar. Del arte nada se dice y la atención se concentra en los procesos puramente intelectuales. Finalmente, es iluminador el esquema general que presenta de los fenómenos vitales. La muerte del viviente se entendería como el resultado de redireccionar la pulsión destructiva hacia el interior del individuo. Pero, como ocurriera en un principio y a lo largo de tantos años de reflexión, la incertidumbre permanece y termina por devorar también la última de sus afirmaciones.

3. *La personalidad artística*

Ha llegado el momento de sacar las conclusiones pertinentes para el asunto que nos ocupa. Por más que el núcleo de la operación artística sea inabordable en cuanto a la parte que en ella cabe responsabilizar a la sublimación, hay otras consideraciones en las que podemos reparar sin desacreditar nuestra reciente reconstrucción histórica.

En primer lugar, habría que recuperar lo que se dice en la 23ª de las *Conferencias de introducción al psicoanálisis* respecto al carácter del artista—y que citamos en el capítulo II. Si su principal rasgo distintivo es la «vigorosa facultad de sublimación»¹⁶⁵ que posee constitucionalmente, entonces el ensayo sobre Leonardo no sería solamente el estudio de un hombre concreto que sublima, ni mucho menos un esfuerzo inocente por delinear el perfil del gran personaje. Sería ante todo el empeño por inteligir la personalidad del artista *en general*, partiendo no de una totalidad inabarcable de casos particulares, sino de un ejemplo *paradigmático*, apto como modelo en la misma medida en que se trata de un individuo descollante¹⁶⁶, uno que posee en máximo grado aquella propiedad que se intenta aislar para su discernimiento. Así como el análisis y exposición de cierto historial clínico nos facilita penetrar con mayor claridad en las peculiaridades de un *tipo* neurótico, acusado en esa persona—como lo es Dora para la histeria, Schreber para la paranoia o el “Hombre de las Ratas” para la neurosis obsesiva—, así también el psicoanálisis aplicado a la biografía de Leonardo nos abre una vía a la comprensión de aquellos rasgos que cabría suponer en todo artista y en todo hombre de ciencia, en todo aquél que comparta esa facultad para sublimar, expresada en el trabajo artístico o científico. De ahí la insistencia en distinguir al artista del investigador que había en él.

Volviendo al carácter del artista, su segundo rasgo sobresaliente parece ser «una cierta flojera de las represiones decisivas para el conflicto.»¹⁶⁷ Esta incapacidad para mantener tales represiones en pie (o bien su habilidad para doblegarlas temporalmente) explicaría su pronunciada actividad fantaseadora, de donde sabe extraer el material para sus creaciones, y de donde obtiene notables intuiciones sobre los contenidos y mociones de la vida anímica inconciente, que tanto sorprendieron al médico en relación a Sófocles, Shakespeare, Jensen, Ibsen, Dostoievski, Zweig, Goethe.

¹⁶⁵ S. Freud, *Conferencias de introducción al psicoanálisis: 23ª conferencia. Los caminos de la formación de síntoma*, en: *Obras completas*, vol. XVI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 343.

¹⁶⁶ Cfr. S. Freud, *Prólogo a Marie Bonaparte, “Edgar Poe, étude psychanalytique”*, en: *Obras completas*, vol. XXII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 229; donde se afirma, a propósito de Edgar A. Poe, que «Reviste un particular encanto estudiar las leyes de la vida anímica de los seres humanos en individuos descollantes.»

¹⁶⁷ Op. cit.

Mas no olvidemos que «el artista es también un introvertido, y no está muy lejos de la neurosis.»¹⁶⁸ La vida de Leonardo lo constata de múltiples formas. En contraposición al inhibido y al neurótico, Leonardo encarna la tercera solución a la investigación sexual del infante. No obstante, tiene mucho en común con el neurótico. No sólo en su cercenada vida sexual o en su investigar compulsivo. Al igual que éste, sufre de constantes inhibiciones en su producción artística, «y es bien conocida la frecuencia con que justamente los artistas padecen de una inhibición parcial de su productividad, provocada por neurosis.»¹⁶⁹ Y es que, al extrañarse de la realidad y transferir la libido hacia las fantasías, «se abre un camino que puede llevar a la neurosis»¹⁷⁰, uno que no se elude fácilmente. Tal es la historia del pintor Christoph Haizmann, quien vendiera su alma al Diablo para curarse de una melancolía.¹⁷¹

Según vimos, *El yo y el ello* nos advierte de los peligros de sublimar la pulsión erótica: la desmezcla de pulsiones deja en libertad a la pulsión de destrucción, ora para expresarse como violencia, ora para hacer estragos en el interior del individuo—ora para sublimarse con el intelecto, siguiendo la teoría expuesta en la correspondencia con Marie Bonaparte. La melancolía y la neurosis obsesiva son los efectos secundarios más notables de haber logrado retener en el interior a la pulsión destructiva, trasmutándola en sentimiento de culpa; «en los dos casos, el yo, que ha dominado a la libido mediante sublimación, sufrirá a cambio, de parte del superyó, el castigo por medio de la agresión entreverada con la libido.»¹⁷² Este tercer rasgo de la personalidad artística se corrobora en varios individuos. Si Leonardo ronda muy cerca de la neurosis obsesiva, Haizmann definitivamente encarna la melancolía. Y siendo la melancolía la forma más pura y extrema de autocastigo, no será exagerado afirmar que detrás de todo artista, científico o pensador, se esconde no sólo un neurótico, sino un melancólico en potencia.

Haizmann el endemoniado representa también el opuesto de Leonardo. Lo que más nos desconcierta del maestro del Renacimiento es lo enaltecido que, a pesar del psicoanálisis, aparece ante la mirada freudiana. Sospechamos que la causa última de esta idealización no reside en la talla del personaje, ni tampoco en las particularidades que lo separan del resto de los artistas, científicos o simples mortales. El artista, si vale tomarlo como arquetipo, quizás haya sido para el analista un digno sustituto del padre, destacado promotor de la empresa cultural. En *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921) el poeta épico singulariza el paso de la psicología de masa a la psicología individual. La añoranza del padre muerto de la horda primordial lo llevó a distanciarse de la masa primitiva y asumir él mismo el papel del padre. Construyó en su fantasía la figura del héroe, que no es sino el hijo que asesinó al padre. «El poeta presentó la realidad bajo una luz mentirosa, en el sentido de su añoranza. Inventó el mito heroico. [...] Así como el padre había sido el primer ideal del hijo varón, ahora el poeta creaba el primer ideal del yo en el héroe que

¹⁶⁸ *Ibíd.*, p. 342.

¹⁶⁹ *Ibíd.*, p. 343.

¹⁷⁰ *Ibíd.*, p. 342-343.

¹⁷¹ Cfr. S. Freud, *Una neurosis demoníaca en el siglo XVII*, en: *Obras completas*, vol. XIX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 67-106.

¹⁷² S. Freud, *El yo y el ello*, en: *Obras completas*, vol. XIX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 55.

quiso sustituir al padre.»¹⁷³ Esto probablemente explique la actitud de Freud hacia el poeta y el artista en general. No cometería el asesinato del padre otra vez. Al menos no de este nuevo sustituto que trabaja por el logro cultural. Pero lo perpetúa indirectamente en otras maneras más sutiles. No puede ocultar las debilidades y fallos que le encuentra. Cuando descubre al histérico en Dostoievski o lo adivina detrás del creador de Hamlet. Las numerosas veces que desmiente al poeta, intentando desposeer a sus personajes del ropaje con que aquél los vistió. Incluso al recordar el ánimo colérico e impulsivo de Miguel Ángel para revelar su identificación con Moisés. Pero más aún en la figura de ese pintor fracasado que diagnostica con depresión melancólica. Frente al deslumbrante Leonardo y al poeta artífice de la cultura, Haizmann no es más que un pobre diablo. Presa de la neurosis, incapaz de conseguirse el pan, de acallar sus fantasías mediante su arte y de regresar a la realidad desde aquéllas. Haizmann es el reverso del artista engrandecido. Y acaso su dolorosa verdad, su rostro más común.

En razón de todo lo anterior, no podemos sino concluir que, aunque la aptitud para sublimar del tipo artístico permanezca oscurecida, es innegable que el resto de su fisonomía ha sido bien trazada.

4. *Los destinos del desarrollo cultural (una posible utopía freudiana)*

Aparte de ser un estudio sobre la sublimación a partir de un caso descollante, de ser una tentativa por mostrar los alcances y las limitantes del psicoanálisis aplicado a la biografía, o bien la exploración analítica de uno de los caminos que conducen a la homosexualidad masculina, el ensayo sobre Leonardo también puede ser leído como una reflexión en torno a las relaciones entre arte y ciencia, y no sólo acerca de un hombre que fue notable como artista y científico. La fuente de su doble talento parece haber estado conectada con la pulsión de saber o investigar, devenida hipertrófica a raíz del aporte de la libido que se sublimó tras la fracasada investigación sexual infantil. Asimismo, habría que tener en cuenta la conexión (no aclarada todavía) de dicha pulsión con la pulsión de ver, a cuyo temprano despertar la sospecha freudiana apuntaba como causa última de su emerger artístico. Visto así, el ensayo sobre Leonardo es, entre muchas otras cosas, una indagación alrededor de estas pulsiones, sus nexos y destinos; o lo que es lo mismo: de las fuentes pulsionales de aquellas dos actividades culturales, el arte y la ciencia.

No olvidemos que los *Tres ensayos de teoría sexual* definían la pulsión de saber como «una manera sublimada del apoderamiento»¹⁷⁴ que «trabaja con la energía de la pulsión de ver.»¹⁷⁵ La pulsión de apoderamiento nos es conocida por un pasaje de gran fama, el juego del “Fort/Da”, en *Más allá del principio de placer*. Aquel niño que en calidad de juego repetía la vivencia dolorosa de la partida de la madre, infligiendo a un compañero de juegos lo que a él mismo le ocurriera antes, trocando en actividad placentera lo que antes fuera

¹⁷³ S. Freud, *Psicología de las masas y análisis del yo*, en: *Obras completas*, vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 128-129.

¹⁷⁴ S. Freud, *Tres ensayos de teoría sexual*, en: *Obras completas*, vol. VII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 177.

¹⁷⁵ *Ibíd.*

pasividad displacentera y apoderándose así del efecto de su vivencia.¹⁷⁶ Por analogía, el apoderamiento sublimado que cabría suponer detrás de la curiosidad sexual del infante consistiría en tornar en actividad inquisitiva, con la respectiva ganancia de placer que conlleva el descubrimiento, lo que inmediatamente antes es una incertidumbre padecida, la angustia ante el mundo exterior que con el anuncio de un nuevo hermanito amenaza su posición privilegiada frente a los padres.

Por su parte, la pulsión de ver es aludida en diversos lugares de los mencionados *Tres ensayos*. Es la responsable del mirar teñido sexualmente, característico de los placeres preliminares del acto sexual. Y junto con las mociones crueles (que acaso provengan de la pulsión de apoderamiento) es una de las “pulsiones parciales”, componentes de la pulsión sexual originalmente autónomos, que sólo más tarde entran en relación con las zonas erógenas y que pueden llegar a desempeñar un papel sobresaliente tanto en las perversiones como en la formación de síntomas neuróticos. Tales pulsiones presentan una contraparte pasiva—voyerismo/exhibicionismo, sadismo/masochismo—y ahí donde aparece una de ellas normalmente se manifiesta también su contraparte.¹⁷⁷

De modo que la pulsión de investigar, en tanto que sublimación y desplazamiento de aquellas dos pulsiones parciales, es otra vez una alternativa de solución a las perversiones y la neurosis. Pero probablemente aún venga acompañada de su contraparte pasiva: si hay pulsión de investigar, habrá padecimiento angustiado ante el mundo exterior, y viceversa. Sus componentes son independientes de la pulsión sexual, por lo que puede ponerse a disposición de ésta o independizarse al servicio del trabajo intelectual. Siendo compuesta, se explica su titubeante relación con la menos sublimada de sus fuentes, la pulsión de ver. De lo cual da constancia el cambio de intereses que sufriera Leonardo a lo largo de su vida, transitando de la investigación científica subordinada a la creación artística—es decir, de la pulsión de saber subordinada a la pulsión de ver—hacia lo que semeja una inversión de términos o una total independencia de la primera respecto a la segunda, en el científico e inventor de los años de madurez.

Resulta interesante preguntar si esta interacción entre pulsión de ver y pulsión de investigar puede decirnos algo sobre los destinos del arte y la ciencia en general. De ser ésta la dinámica que desarrollan estas dos pulsiones en la historia de la cultura, tendríamos que esperar una dependencia futura del arte respecto al saber científico, así como una independencia cada vez mayor de este último respecto a cualquier otra motivación que no sea la de apoderarse de la realidad. Podrá objetarse que dicha interacción acaso esté determinada por las constelaciones psíquicas singulares que caracterizaron la infancia de Leonardo. Sin embargo, podría no estar de más explorar aquella otra posibilidad, la de suponer la relación antes descrita como universal y necesaria, y por lo tanto destinada a reproducirse en el desenvolvimiento histórico.

Quizás venga al caso recordar aquí el tercer ensayo de *Tótem y tabú*, y en particular las tres grandes cosmovisiones o sistemas de pensamiento que, según varios autores—Wundt,

¹⁷⁶ Cfr. S. Freud, *Más allá del principio de placer*, en: *Obras completas*, vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 14-17. Asimismo, el *Manuscrito N* de la correspondencia con Fliess, citado en el capítulo II, donde se habla de Goethe; en: S. Freud, *Obras completas*, vol. I, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 297-298.

¹⁷⁷ Cfr. S. Freud, *Tres ensayos de teoría sexual*, en: *Obras completas*, vol. VII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 142-145; 150-152; 174-176.

Spencer, Tylor, Frazer, Lang—, la humanidad ha producido en el curso del tiempo: «la animista (mitológica), la religiosa y la científica.»¹⁷⁸ De estas tres el animismo es la más rica en consecuencias y la que ofrece una explicación más acabada del universo. A partir de ella se edificarán más tarde todas las religiones. Mas no resulta convincente que la curiosidad intelectual haya sido el único motivo de su creación. «La necesidad práctica de apoderarse del mundo debe haber tenido su parte en ese empeño.»¹⁷⁹ Lo que armoniza con el hecho de que contenga indicaciones para controlar el espíritu de las cosas, animales y hombres incluidos. Dichas indicaciones son la magia y el ensalmo. El fundamento de estas prácticas subyace en la primitiva confusión entre los nexos mentales o asociativos de las cosas y sus nexos reales o causales, «el malentendido que lleva a sustituir leyes naturales por leyes psicológicas.»¹⁸⁰ Pero su motor último son los deseos; en la magia y el ensalmo, el primitivo figura su propia satisfacción por medio de acciones motrices, tal como el sueño lo hace mediante alucinaciones o el niño a través del juego. El animismo en su conjunto estaría entonces gobernado por aquel mismo supuesto que ya antes el agudo “Hombre de las Ratas” había discernido bajo el nombre de *omnipotencia de los pensamientos*. Esta inicial sobreestimación del pensar (rasgo compartido con las neurosis) y su renuncia gradual en las dos subsiguientes cosmovisiones históricas, sugiere una cierta correspondencia entre éstas y las tres etapas del desarrollo libidinal del individuo: el autoerotismo, el narcisismo y la elección de objeto. En un principio, en la primera de estas fases, los componentes pulsionales se encontraban dispersos y su satisfacción se alcanzaba en el propio cuerpo. Más tarde, con el arribo del narcisismo, «las pulsiones sexuales antes separadas ya se han compuesto en una unidad y también han hallado un objeto; pero este objeto no es uno exterior, ajeno al individuo, sino el yo propio, constituido hacia esa época.»¹⁸¹ Finalmente, al llegar la elección de objeto, la libido es redirigida desde el yo hacia el objeto externo, y habrá de regresar de vuelta al yo toda vez que sea retirada del objeto. Y del mismo modo en que la omnipotencia de los pensamientos, el principio rector del animismo y la magia, se ha perpetuado hasta nuestros tiempos en la creación artística— como lo hicimos saber al final del capítulo II—, es igual de importante destacar que «la organización narcisista nunca se resignará del todo.»¹⁸²

Entonces, así en el tiempo como por su contenido, la fase animista correspondería al narcisismo, la religiosa a aquel grado de hallazgo de objeto que se caracteriza con la ligazón con los padres, y la fase científica tendría su pleno correspondiente en el estado de madurez del individuo que ha renunciado al principio de placer y, bajo adaptación a la realidad, busca su objeto en el mundo exterior.¹⁸³

En este interesante cuadro el arte se nos aparece como un perviviente del estadio narcisista; dominado, por supuesto, por el principio del placer. Consecuentemente, se halla muy lejos de constituirse como meta ulterior del desarrollo cultural. En cambio, es la ciencia quien representa el reconocimiento del mundo exterior y sus leyes, el triunfo del

¹⁷⁸ S. Freud, *Tótem y tabú*, en: *Obras completas*, vol. XIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 81.

¹⁷⁹ *Ibíd.*, p. 82.

¹⁸⁰ *Ibíd.*, p. 87.

¹⁸¹ *Ibíd.*, p. 92.

¹⁸² *Ibíd.*

¹⁸³ *Ibíd.*, p. 93.

principio de realidad, y por lo tanto, el destino final de todo el desarrollo histórico recorrido por vía de la sublimación. Será la ciencia y no el arte quien concluya, en su forma más madura, la labor cultural.¹⁸⁴

Ahora sí podemos responder cuál es el lugar del arte en la cultura. Ocupa un puesto intermedio entre la psicología más primitiva, sierva indiscutible del principio de placer, y el reinado futuro del principio de realidad. Una posición endeble, problemática o inestable, que lo ha llevado a vivir al servicio de las distintas clases de tendencias que han marcado la historia humana. Primero en maridaje con la magia, o incluso en total indistinción con ella. En adelante en clara subordinación a las religiones y sus objetos de culto. Y si nuestros razonamientos son correctos, en un futuro como instrumento del saber científico y la pulsión de investigar, o bien de alguna otra tendencia menos sublimada que imponga el rumbo a las sociedades. Sin duda el artista trabaja del lado de la empresa cultural, pero no puede esperar que sus producciones estén desprovistas de tendencia, esto es, que no sirvan directa o indirectamente a otra fuerza psíquica de mayor envergadura. Probablemente sea sólo ideología el famoso credo que aboga por la independencia y libertad absoluta del arte frente a otras aspiraciones y proyectos culturales.¹⁸⁵ “El arte por el arte” sería una de tantas fantasías narcisistas, destinada al fracaso. El artista que no pone su trabajo al servicio de algún ideal civilizatorio, parece condenado a convertirse, tarde o temprano, en un individuo violento, autodestructivo o melancólico. En el mejor de los casos, el arte obtendrá sus mayores laureles el día en que sea uno con la investigación, invirtiendo todas sus energías en la loable tarea de comprender la realidad, como hiciera el gran Leonardo.

¹⁸⁴ El concepto freudiano de “cultura” es explicitado en el primer capítulo de *El porvenir de una ilusión*, en: S. Freud, *Obras completas*, vol. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 5-6: «todo aquello en lo cual la vida humana se ha elevado por encima de sus condiciones animales y se distingue de la vida animal (y omito diferenciar entre cultura y civilización)».

¹⁸⁵ Cfr. S. Freud, *Tótem y tabú*, en: *Obras completas*, vol. XIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 94, donde Freud comenta brevemente sus opiniones al respecto.

IV. Las formas del goce (psicología de los procesos estéticos)

En nuestro recorrido por la obra freudiana hemos tenido oportunidad de detenernos en diversos puntos estratégicos a fin de poder avistar mejor la dimensión estética que aquélla nos ofrece: sus preguntas fundamentales, sus diversos abordajes y sus lugares de encuentro con el resto de la teoría psicoanalítica. Fue así que pudimos discernir en términos muy generales los caminos por los que se alcanza el placer cuando uno entra en contacto con una obra de arte, del tipo que ésta sea. Distinguimos entonces un *placer estético*—la prima de incentivación o placer previo—responsable de retener la atención del espectador e incrementar su tensión interior, su cantidad de estímulo. Y lo diferenciamos de su correlato, el *gocce estético*, el placer final causante de la descarga afectiva, liberador de las tensiones anímicas acumuladas. Hasta aquí todo iría bien si no hicéramos la observación de que, ciertamente, no nos hallamos ante un caso tan específico de placer, sino más bien frente a una pluralidad de formas en las cuales éste se presenta, subsumidas bajo el concepto más abarcador de goce estético. No es *una* la experiencia que el arte nos promete, sino una multitud de ellas. Cuando uno asiste al museo, a una sala de conciertos, o bien comienza a hojear las páginas de cualquier obra literaria, no tenemos una idea exacta de la impresión final que dejará en nosotros dicha exploración. Y acaso mal haríamos si nos empeñáramos en tenerla a cabalidad, ya que la expectativa, en su amplia variedad de posibilidades, es uno de los ingredientes importantes de toda experiencia estética.

En armonía con esto hicimos notar que para nuestro autor cada género literario produce la descarga de un tipo particular de afecto. Y cabe pensar que esta consideración suya iba más allá del ámbito literario, y que habría que hacerla extensiva al arte en su totalidad.¹⁸⁶ Pero desconocemos cuáles serían las notas distintivas de cada uno de esos procesos, o dicho de otra manera, *cuáles son las formas concretas del goce estético y a través de qué vías precisas se logra su acceso*. En el contexto que nos ocupa, eso implicaría por lo menos la tentativa de aportar una reconstrucción metapsicológica de tales formas. Pero un par de dificultades nos estorban esta tarea. La primera es que no contamos con una clasificación freudiana de los estados afectivos, y debemos conformarnos con apenas una concepción demasiado general de éstos. De poseer tal pieza invaluable de teoría, ensayar una clasificación de las modalidades del goce estético no sería tan difícil, pues ésta derivaría en última instancia de aquélla. La segunda es que no existe un solo texto de Freud donde se aborde o desarrolle más la cuestión, fuera del pasaje que citamos en el capítulo II y del libro sobre el chiste. Esta situación nos obliga a trazar una estrategia un poco más arriesgada que la emprendida en los capítulos anteriores. Aventuramos la hipótesis de que tal clasificación es posible si de entrada suponemos que a toda cualidad estética le sucede un proceso metapsicológico singular, causante del efecto anímico o sentimiento que, sumado a otros de distinta o idéntica especie, detona un determinado goce. Así que tomaremos prestadas de la teoría estética tradicional sus cualidades o categorías más populares—a no ser que se nos proponga otra nueva—e iremos tras su pista en los escritos del padre del psicoanálisis, de manera individual y aislada, sin esperar ningún vestigio de síntesis o relación entre ellas,

¹⁸⁶ Cfr. S. Freud, *Personajes psicopáticos en el escenario*, en: *Obras completas*, vol. VII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 278. Se trata del mismo pasaje que citamos en el capítulo II, al hablar del desahogo afectivo.

reservándonos esa tarea para el final, e infiriendo todas las consecuencias que de ahí puedan ser extraídas.

1. *Lo bello y lo sublime*

Quizás cause un poco de sorpresa enterarse de la escasa atención que un tema como la belleza mereció a un autor que tanto escribió sobre la psicología del acto creador. Apenas un par de textos rozan la cuestión, y sus opiniones al respecto parecen reducirse al mero parentesco de la belleza con el atractivo sexual. En el tercero de los *Tres ensayos de teoría sexual* se advierte que el ojo es estimulado «por aquella particular cualidad de la excitación cuyo suscitador en el objeto sexual llamamos “belleza”. De ahí que se llame “encantos” {*Reize*} a las excelencias del objeto sexual.»¹⁸⁷ Y en una nota al pie del primero de estos *Tres ensayos*, el médico asevera lo siguiente:

Me parece indudable que el concepto de lo “bello” tiene su raíz en el campo de la excitación sexual y originariamente significó lo que estimula sexualmente. [La palabra alemana *Reiz* significa tanto “estímulo” como “encantos”.] Se conecta con ello el hecho de que en verdad nunca podemos hallar “bellos” a los genitales mismos, cuya vista provoca la más poderosa excitación sexual.¹⁸⁸

Que los genitales no sean propiamente bellos es una afirmación que se antoja contradictoria con el resto del pasaje, que asegura el nexo íntimo entre belleza y excitación sexual. Mas es enteramente justificada si atendemos al contexto, donde se habla de la curiosidad sexual, de la que se dice que «puede ser desviada (“sublimada”) en el ámbito del arte, si uno puede apartar su interés de los genitales para dirigirlo a la forma del cuerpo como un todo.»¹⁸⁹ No son éstos, sino el cuerpo como totalidad—o mejor dicho, ciertos rasgos sexuales secundarios del mismo—el que ostenta el carácter de lo bello.¹⁹⁰ Por lo que debemos entender que la belleza está asociada a los placeres preliminares o preparatorios del acto sexual, más que al acto mismo o su goce final. Y tal vez no sea sino una forma “sublimada” de dichos placeres, lo que explicaría su enorme significación en el arte y la reflexión estética. Asimismo, la idea de la belleza como placer previo se corresponde muy bien con el reparo en la fragilidad y transitoriedad de todas las cosas bellas—propiedades que, lejos de empañarnos su disfrute, acrecientan su valor.¹⁹¹ Aunque da lugar a otras preguntas: Si lo bello es algo que le pertenece de manera exclusiva a la prima de incentivación, como una de sus envolturas, ¿cuál será la cualidad estética que caracterize al goce correspondiente? ¿Puede haber un goce de la belleza y no sólo un placer estético a partir de lo bello? ¿Belleza es sólo la impresión inicial que nos causa una escultura o las primeras páginas de un libro, o también la liberación final que consiguen? De existir como goce, tendría que ser el perfecto análogo del orgasmo, obtenido mediante la suma de pequeñas excitaciones,

¹⁸⁷ S. Freud, *Tres ensayos de teoría sexual*, en: *Obras completas*, vol. VII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p.

191. El agregado entre llaves es del traductor.

¹⁸⁸ *Ibíd.*, p. 142 n. 24. La aclaración entre corchetes pertenece al traductor.

¹⁸⁹ *Ibíd.* El paréntesis y las comillas son de Freud.

¹⁹⁰ Cfr. S. Freud, *El malestar en la cultura*, en: *Obras completas*, vol. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 82-83.

¹⁹¹ Cfr. S. Freud, *La transitoriedad*, en: *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 305-311.

encadenadas unas con otras hasta su consecuente desahogo. ¿Llamaríamos bella a semejante sensación de purga o vaciamiento placentero?

Probablemente diríamos que es *sublime*—adjetivo al que le vienen bien la grandeza y lo arrobador («Lo sublime es algo grande en el sentido traslaticio, psíquico»¹⁹²), y quizás también le acomode la violencia de la saturación y el subsecuente vacío. Pero por definición la sublimación es un proceso donde se ha operado el total desvío de la meta sexual originaria, como en el acto creador del artista o el esfuerzo intelectual del hombre de ciencia. Por eso encaja bien el uso de este adjetivo al momento de calificar objetos generalmente naturales, aparentemente desprovistos de cualquier atributo sexual: el trueno, la montaña, el abismo. De un cuerpo humano jamás decimos que es sublime, aunque sí lo haremos de las acciones que realizara, si rebasasen lo que comúnmente identificamos como un límite o medida que la han sido impuestos desde fuera. ¡Qué mejor analogía con la del acto sexual! Y qué mejor forma de encubrirlo.

No obstante, se habla del goce de la belleza como de una realidad palpable, que «se acompaña de una sensación particular, de suave efecto embriagador.»¹⁹³ Lo bello «sería un ejemplo arquetípico de una moción de meta inhibida.»¹⁹⁴ Y hay que suponer, junto a la inhibición de la meta, un menoscabo del goce respecto de su fuente pulsional, responsable del característico efecto “suave”. La belleza tendrá que ser una forma ligeramente mitigada, sublimada, de la excitación sexual, que en lo sublime se desvía y desfigura hasta volverse irreconocible, que sólo medianamente se asoma en la descarga que de ella emana.

2. *Las variedades de lo cómico*

A pesar de la confianza que depositamos en nuestro método, hemos avanzado muy poco en nuestro propósito de llegar a una explicación metapsicológica de las cualidades estéticas. Trataremos de tomar un atajo yendo al encuentro de aquella categoría de objetos que fue más atendida por el autor de *La interpretación de los sueños*. Nos referimos a lo cómico, en su amplia variedad de formas o subclases: lo ingenuo, lo chistoso, lo humorístico... Si tuviéramos que definir la comicidad con la concisión de una fórmula, diríamos que cómico es todo aquel placer que se extrae a partir del ahorro repentino de un gasto psíquico, que inmediatamente antes era invertido en otra operación anímica. En efecto, el ahorro tiene que ser repentino para que no alcance a ser invertido o reconducido a otra operación y el gasto pueda ser descargado como sobrante en la risa. Sin embargo, ante una consideración más atenta se nos podría reprochar que semejante definición vuelve imposible diferenciar lo cómico de estados anímicos como la manía, la alegría, la euforia o el júbilo.¹⁹⁵ Esta falta se compensaría si añadimos que las modalidades de lo cómico intentan recuperar, desde la actividad anímica misma, «el talante de nuestra infancia, en la que no teníamos noticia de lo cómico, no éramos capaces de chiste y no nos hacía falta el humor para sentirnos

¹⁹² S. Freud, *El chiste y su relación con lo inconciente*, en: *Obras completas*, vol. VIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 190. Más adelante volveremos retomaremos el análisis de lo sublime.

¹⁹³ S. Freud, *El malestar en la cultura*, en: *Obras completas*, vol. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 82.

¹⁹⁴ *Ibíd.*

¹⁹⁵ Cfr. S. Freud, *Duelo y melancolía*, en: *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 150-155.

dichosos en la vida.»¹⁹⁶ Ese talante que el propio desarrollo de nuestra actividad psíquica canceló en su manifestación más genuina.

La necesidad de subdividir lo cómico en subclases viene dada tanto por la multiplicidad de las caras que adopta como por las variantes que presenta el mecanismo por el cual extrae su goce. En particular, el chiste y el humor se contraponen en este sentido a las restantes modalidades, tan sólo discernibles entre sí por la diferencia de situaciones, objetos o recursos intelectuales utilizados como prima de incentivación. Mientras que el chiste y el humor se distinguen por una manera concreta de conseguir la descarga, es decir, por el tipo de gasto psíquico que ahorran. Generalmente lo cómico surge por una comparación preconciente entre dos gastos, por la clara diferencia cuantitativa entre las inversiones de un par de representaciones. Cuando contemplamos a otra persona realizar un movimiento o esfuerzo físico que nos parece excesivo o exagerado, y lo comparamos con aquel otro (mucho más simple) que hubiéramos efectuado en idéntica circunstancia, el contraste resultante nos produce risa. Lo mismo vale si se trata de un esfuerzo intelectual, o si la situación es justamente la inversa, si somos nosotros los que han derrochado tanta energía en una situación que en verdad no lo requería. Por supuesto, para que la carcajada brote con la espontaneidad que le es característica, es del todo favorable la presencia de algunas condiciones: un talante alegre, cierta expectativa o predisposición al placer, la ausencia de afectos, la suspensión de la concentración, etc. Varias son las técnicas que extraen un placer cómico a partir de tal comparación entre representaciones, como son «el traslado a situaciones cómicas, la imitación, el disfraz, el desenmascaramiento, la caricatura, la parodia, el travestismo.»¹⁹⁷ Y no está de más mencionar que dichas técnicas pueden ser empleadas como placer previo para la descarga del chiste. Éste se aleja de las otras formas del goce cómico en que el gasto que se ahorra no corresponde a una representación, sino a una inhibición que es vencida con ayuda de alguna técnica—como vimos en el capítulo II. La energía con la que trabaja es la de la pulsión antes inhibida, que sumada a la que fuera empleada para inhibir, y que ahora es ahorrada, producen el excedente a descargar. Aquí no es la comparación preconciente la que detona el goce, sino la pulsión inconciente. «Chiste y comicidad se distinguen sobre todo en la localización psíquica; *el chiste es, por así decir, la contribución a la comicidad desde el ámbito de lo inconciente.*»¹⁹⁸

Parecido es el caso del humor. Lo humorístico nace cuando lo ahorrado es el desarrollo de un afecto penoso, como el enojo, la angustia, el horror o la desesperación. El reo que bromea sobre su situación justo al momento de ser conducido al cadalso es un buen ejemplo. «El humor no tiene sólo algo de liberador, como el chiste y lo cómico, sino también algo de grandioso y patético, [...] lo grandioso reside en el triunfo del narcisismo, en la inatacabilidad del yo triunfalmente aseverada.»¹⁹⁹ Se trata de un proceso defensivo, similar a los presupuestos en la génesis de una psiconeurosis. Y en la medida en que logra desmentir la realidad sin sustraer de la conciencia el contenido displacentero, ahorrándose la energía del afecto y mudándola en placer, «puede concebirse como la más elevada de

¹⁹⁶ S. Freud, *El chiste y su relación con lo inconciente*, en: *Obras completas*, vol. VIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 223.

¹⁹⁷ *Ibíd.*, p. 180.

¹⁹⁸ *Ibíd.*, p. 197. Cursivas de Freud.

¹⁹⁹ S. Freud, *El humor*, en: *Obras completas*, vol. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 158.

esas operaciones defensivas.»²⁰⁰ La actitud del humorista hacia el que es objeto de su humor es análoga a la que tiene el padre frente al niño, cuyos anhelos y sufrimientos resultan insignificantes a la mirada del adulto. A veces, en cambio, es el propio humorista el que se toma por objeto, colocando a su yo en la posición infantil. Descubrimos entonces que se ha operado un cambio de acento psíquico, desde el yo se han trasladado los volúmenes de investidura para ser depositados en el superyó, el heredero de la instancia parental. El superyó sobreinvertido es el verdadero causante del humor. Abandonando por un instante su papel de amo severo, confirma no obstante su función paternal ofreciendo un consuelo momentáneo al desdichado yo, aquejado por el mundo exterior. Así, en consonancia con el chiste, «*el humor sería la contribución a lo cómico por la mediación del superyó.*»²⁰¹

Podemos concluir que en los tres casos la economía de lo cómico es esencialmente la misma, no así su *dinámica*. Lo que varía es el aspecto tópico, la participación del ello inconciente en el trabajo del chiste, la del superyó (parcialmente inconciente) en el humor, y finalmente la actividad preconciente, exclusivamente yoica, en las demás formas de lo cómico. Tres maneras de desplazar la energía de investidura que desembocan en una forma particular de experimentar el goce, apenas diferenciable en sus detalles.

3. *Lo ominoso y lo trágico*

Quizás no sea exagerado decir que el ensayo sobre *Lo ominoso*, publicado en 1919, fue la más grande contribución de Freud al campo de la estética, disciplina con la que no se sentía muy próximo. «El psicoanalista trabaja en otros estratos de la vida anímica y tiene poco que ver con esas mociones de sentimiento amortiguadas, de meta inhibida, tributarias de muchísimas constelaciones concomitantes, que constituyen casi siempre el material de la estética.»²⁰² No obstante, por tratarse de un tema marginal, poco atendido, y cercano a la angustia y el horror, lo ominoso reviste interés y constituye una excepción a la regla.

Lo más razonable sería empezar analizando el sentido preciso que la lengua ha incrustado en la palabra “ominoso” (*unheimlich*²⁰³), o también «agrupar todo aquello que en personas y cosas, impresiones sensoriales, vivencias y situaciones, despierta en nosotros el sentimiento de lo ominoso, dilucidando el carácter escondido de lo ominoso a partir de algo común a todos los casos.»²⁰⁴ En realidad ambas exploraciones arrojan idéntico resultado: «lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo.»²⁰⁵ El problema es explicar cómo fue que lo familiar se tornó terrorífico, qué condiciones lo posibilitaron. La indagación lingüística

²⁰⁰ S. Freud, *El chiste y su relación con lo inconciente*, en: *Obras completas*, vol. VIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 221.

²⁰¹ Op. cit., p. 161. Cursivas de Freud.

²⁰² S. Freud, *Lo ominoso*, en: *Obras completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 219.

²⁰³ El término alemán también ha sido traducido por “siniestro”, que es como lo toma, por ejemplo, Eugenio Trías, probablemente siguiendo la traducción que Ludovico Rosenthal hiciera de este ensayo. (Cfr. E. Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1992.) Nosotros seguimos la traducción de J. L. Etcheverry para las *Obras completas* de Freud, editadas por Amorrortu.

²⁰⁴ *Ibíd.*, p. 220.

²⁰⁵ *Ibíd.*

no descubre gran cosa. La palabra alemana “*unheimlich*” es el opuesto semántico de “*heimlich*”, que es lo familiar, íntimo o doméstico. En ciertos contextos *heimlich* se acerca a su contrario y adquiere el sentido de algo oculto, secreto, misterioso. Lo familiar deviene ominoso, la idea de lo entrañable y hogareño evoluciona hasta significar lo escondido y peligroso, y con el tiempo pasa a identificarse con su opuesto. Destaca la definición de Schelling, para quien lo ominoso es todo aquello que, debiendo permanecer oculto, sale a la luz.

De ningún modo era una palabra extraña en el vocabulario freudiano. Numerosas son las ocasiones en que se la emplea, antes y después de la publicación de este ensayo. Ominosos son el “*déjà vu*”²⁰⁶, el ruido del coito²⁰⁷, las premoniciones de los neuróticos obsesivos²⁰⁸, la angustia del hombre primitivo²⁰⁹, los dioses que tras la ruina de su religión se convierten en demonios, así como el tabú y todo lo que parece corroborar la ominipotencia de los pensamientos y el modo de pensar animista²¹⁰, los objetos o situaciones que producen una fobia²¹¹, la sugestión hipnótica y el carácter compulsivo que nos lleva a formar parte de una masa²¹², la cabeza de Medusa²¹³, los poderes de la naturaleza cuando son concebidos como inexorables²¹⁴, el dios volcánico (o demonio) que debió dar origen al Yahvé bíblico, la circuncisión²¹⁵, y por poco lo es también el breve tiempo en que el niño debe transformarse en adulto civilizado²¹⁶. Se trata entonces de una categoría que excede por mucho el campo del arte y recae principalmente sobre objetos del ámbito de la religión, la magia y la

²⁰⁶ Cfr. S. Freud, *Psicopatología de la vida cotidiana*, en: *Obras completas*, vol. VI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 257 y ss.

²⁰⁷ Cfr. S. Freud, *Fragmento de análisis de un caso de histeria*, en: *Obras completas*, vol. VII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 70.

²⁰⁸ Cfr. S. Freud, *A propósito de un caso de neurosis obsesiva*, en: *Obras completas*, vol. X, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 130-132.

²⁰⁹ Cfr. S. Freud, *El tabú de la virginidad*, en: *Obras completas*, vol. XI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 193.

²¹⁰ Cfr. S. Freud, *Tótem y tabú*, en: *Obras completas*, vol. XIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 27-34; 89-90 n. 16.

²¹¹ Cfr. S. Freud, *Conferencias de introducción al psicoanálisis: 25ª conferencia. La angustia*, en: *Obras completas*, vol. XVI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 363.

²¹² Cfr. S. Freud, *Psicología de las masas y análisis del yo*, en: *Obras completas*, vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 119 y 121.

²¹³ Cfr. S. Freud, *La cabeza de Medusa*, en: *Obras completas*, vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 270.

²¹⁴ Cfr. S. Freud, *El porvenir de una ilusión*, en: *Obras completas*, vol. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 17.

²¹⁵ Cfr. S. Freud, *Moisés y la religión monoteísta*, en: *Obras completas*, vol. XXIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 33 y 88.

²¹⁶ Cfr. S. Freud, *Esquema del psicoanálisis*, en: *Obras completas*, vol. XXIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 185.

superstición. Y su reiterada mención nos hace sospechar un nexo más orgánico con la investigación psicoanalítica.

Pero la estrategia freudiana es otra. Nada nos dice sobre sus anteriores encuentros con el tema, sino que nos conduce hasta él por la mediación de «un hombre de letras que descolló como ninguno en el arte de producir efectos ominosos.»²¹⁷ El cuento de E. T. A. Hoffmann que se titula *El Hombre de la Arena* es un verdadero ejemplo de este particular talento, razón suficiente para que el psicoanalista emprenda un análisis de aquél relato. No es, por cierto, la muñeca Olimpia—hermosa joven que resulta ser un autómata—el elemento más inquietante del cuento de Hoffmann. Antes bien lo es el antagonista, el arenero, ese oscuro personaje que en el folklore se singulariza por arrancarle los ojos a los niños desobedientes, aquí discretamente encarnado por la dualidad del abogado Coppelius y su contraparte, el enigmático y enloquecido óptico Giuseppe Coppola.

La historia comienza con los recuerdos infantiles de su protagonista, el estudiante Nathaniel, acongojado aún por la misteriosa muerte de su padre, en la que un irritable amigo del difunto, el abogado Coppelius (en verdad un maestro alquimista), ha tenido una participación comprometedora. Al suceso se anuda la amenaza que el pequeño recibiera por parte de Coppelius, la de arrancarle los ojos con la ayuda de carbones ardientes. La triste remembranza del acontecimiento le fue despertada por la perturbadora presencia de un vendedor de artefactos ópticos, al que le compra unos prismáticos que lo llevan a espiar y enamorarse de la silenciosa e inexpresiva Olimpia, supuesta hija de su admirado profesor Spalanzani. El delirio toma preso al joven estudiante cuando repentinamente descubre que su amada no es sino una muñeca construida con piezas de relojería, cuyo creador no es otro que Spalanzani, pero cuyos ojos son los del propio Nathaniel, hurtados inexplicablemente por Coppola, el siniestro vendedor de anteojos. Más tarde éste se revelará como el mismo Coppelius, propiciando el suicidio del delirante Nathaniel, en lo que pareciera el resultado de una elaborada, y no del todo esclarecida, magia o hechicería.

La relación del funesto personaje con la paternidad es manifiesta y sólo en apariencia accidental. Por un lado es el secreto maestro alquimista del padre de Nathaniel; por el otro, el insospechado socio y colaborador de Spalanzani, padre de Olimpia. El horror que irradia es el que deriva del temor infantil a perder los ojos—idéntico al castigo autoinfligido de Edipo—y «el estudio de los sueños, de las fantasías y mitos nos ha enseñado que la angustia por los ojos, la angustia de quedar ciego, es con harta frecuencia un sustituto de la angustia ante la castración.»²¹⁸ Igual que en *Edipo Rey*, esta angustia se halla estrechamente conectada con la muerte del padre, de quien se temía semejante amenaza. Y explica el porqué es el arenero, en todas sus apariciones, un perturbador del amor. «En la historia infantil, el padre y Coppelius figuran la *imago*-padre fragmentada en dos opuestos por obra de la ambivalencia; uno amenaza con dejarlo ciego (castración), y el otro, el padre bueno, intercede para salvar los ojos del niño.»²¹⁹ Lo representado es el deseo de asesinar al padre, que la represión ha transfigurado en la muerte del padre bueno, atribuyéndola al padre malvado. «Por tanto, nos atreveríamos a reconducir lo ominoso del Hombre de la Arena a la angustia del complejo infantil de castración.»²²⁰

²¹⁷ S. Freud, *Lo ominoso*, en: *Obras completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 227.

²¹⁸ *Ibíd.*, p. 231.

²¹⁹ *Ibíd.*, p. 232 n. 6.

²²⁰ *Ibíd.*, p. 233.

¿Podrían derivarse también de una fuente infantil otros ejemplos de lo ominoso? Será otra creación de Hoffmann, la novela *Los elixires del diablo*, la que le ofrezca al psiquiatra un nuevo conjunto de motivos ominosos, disponibles como material de análisis: el “doble” (*doppelgänger*) en sus diferentes grados y representaciones, la telepatía, el división del yo o su permutación por el de otra persona, el permanente retorno de lo igual. Cada uno de ellos se enlaza con una fuente antigua e inconciente, responsable de su efecto ominoso. El doble se remite al primitivo miedo a la muerte, enérgicamente desmentido en la idea de un alma inmortal, la imagen precursora del doble. Posteriormente reaparece como figuración de la conciencia moral y otros desdoblamiento fantásticos del yo. Su carácter siniestro proviene de la manera en que evoca las épocas primordiales y superadas del alma, constriñendo al yo a proyectarlas fuera de sí, como algo ajeno. Misma explicación tendrían sus divisiones o permutaciones por otra persona. No serían sino regresiones a fases superadas del desarrollo del sentimiento yoico, cuando todavía no existía una diferencia clara entre el yo y el mundo exterior. Al retorno de lo igual, tan asociado a la fatalidad, se lo hace depender de la inconciente *compulsión de repetición*, observable en el psicoanálisis de los neuróticos. «Todas las elucidaciones anteriores nos hacen esperar que se sienta como ominoso justamente aquello que es capaz de recordar a esa compulsión interior de repetición»²²¹, puesto que todos son casos de algo primigenio que retorna. Por último, la telepatía, junto a las premoniciones y otras creencias mágicas o supersticiosas, toman su ominosidad del modo en que aparentan confirmar la ominipotencia de los pensamientos y el modo de pensar animista de los tiempos remotos, reproducidos en nuestro propio desarrollo infantil como unas huellas arcaicas siempre proclives a reavivarse.

Todo indica que lo ominoso es, como acertadamente afirmara Schelling, aquello que debía mantenerse en secreto y no obstante se manifestó, y eso escondido e ignorado no sería otra cosa que lo reprimido inconciente—en la historia individual o en la de la especie. Así fue como lo íntimo y conocido (*heimlich*) pasó a ser siniestro, ominoso (*unheimlich*). Por obra de la represión, que dejó su marca en el prefijo “*un-*” que precede a la palabra como una negación. Para probarlo entra en nuestro auxilio el siguiente supuesto:

Si la teoría psicoanalítica acierta cuando asevera que todo afecto de una moción de sentimientos, de cualquier clase que sea, se trasmuta en angustia por obra de la represión, entre los casos de angustia existirá por fuerza un grupo en que pueda demostrarse que eso angustioso es algo reprimido que retorna. Esta variedad de lo que provoca angustia sería justamente lo ominoso...²²²

Un nuevo catálogo de ejemplos se encargará de corroborar esta hipótesis. La angustia y ominosidad asociadas a la muerte, en sus múltiples derivaciones (cadáveres, fantasmas, comercio con espíritus), subsiste en la humanidad moderna tanto como lo hiciera en la primitiva. Lo ratifican los intensos afectos que sigue despertando y nuestra incertidumbre intelectual frente al problema que representa. Sin embargo, la represión dejó señales inequívocas en la actitud que hoy impera al respecto. Aunque oficialmente la gente culta no crea más en apariciones, a menudo consiente en la existencia del alma; y se han mudado en piedad los viejos sentimientos de ambivalencia ante el muerto. También evoca lo reprimido la suposición de fuerzas desconocidas o demoníacas, como las que suelen aducirse para explicar desgracias y maldiciones, o bien el origen de la locura y la epilepsia. Refieren otra

²²¹ *Ibíd.*, p. 238.

²²² *Ibíd.*, p. 240.

vez al animismo y la omnipotencia de los pensamientos, igual que las circunstancias que sugieren una suspensión de los límites entre lo real y lo fantástico. Las mutilaciones, así como las cabezas o partes del cuerpo con vida propia, toman su efecto ominoso de su capacidad para aludir el sepultado complejo de castración. Y el horror a ser enterrado vivo encubre la reprimida (y concupiscente) fantasía infantil de vivir en el seno materno, que en muchos neuróticos engendra un sentimiento ominoso hacia los genitales femeninos.

Mas el enigma de lo ominoso no está del todo resuelto. Existen muchos contraejemplos que cumplen correctamente las condiciones citadas. «No todo lo que recuerda a mociones de deseo reprimidas y a modos de pensamiento superados de la prehistoria individual y de la época primordial de la humanidad es ominoso por eso solo.»²²³ En este punto se introduce un último listado de ejemplos tomados de la literatura, el cuento popular, el mito clásico y el Evangelio. Su común denominador es poner en aprietos la tesis hasta ahora defendida. Con el fin de solucionar esta dificultad, se traza la distinción entre lo ominoso del vivenciar y lo ominoso de la ficción. En el vivenciar este sentimiento nace con la reanimación de los complejos reprimidos de la infancia, pero también en los momentos en que el examen de realidad titubea y reconsidera la posibilidad de conferirle existencia material a las creencias animistas y primitivas ya superadas. Lo ominoso de la ficción, aunque surge de idénticas causas, es más abarcador. El creador literario cuenta con los medios para trasportarnos a circunstancias y sucesos poco frecuentes en la vida cotidiana, donde se experimentaría el sentimiento de lo ominoso. Evidentemente, son de suma importancia las premisas sobre las que descansa el mundo que nos presenta. Si éstas fueran de una fantasía desbordante o exagerada, muy alejadas de lo que concebimos como real, el efecto ominoso podrá ser cancelado o incluso sustituido por uno cómico. Sin duda habrá de influir la identificación que se logre con el personaje o con su situación en el instante de ser asaltado por este sentimiento. Todo esto afianza lo dicho anteriormente, al tiempo que ilumina la presunta contrariedad que se observaba en los últimos ejemplos, tomados precisamente de la ficción o del mundo de lo milagroso. (No olvidemos que para nuestro hombre de ciencia la religión es otra de tantas ficciones, una que merece el calificativo de *ilusión*.²²⁴)

Volvamos a nuestro asunto y recordemos los tres posibles destinos que sufre el monto afectivo de una pulsión—mencionados en el capítulo II. Éstos eran: la sofocación afectiva, el desarrollo de afecto y la trasmudación en angustia. Ahora bien, siendo lo ominoso algo antaño familiar que volvió desfigurado y acompañado de angustia a causa de la represión, indudablemente obedece al tercero de estos destinos. Los sustitutos conscientes a los que el monto afectivo ha sido trasladado para posibilitar la descarga no son otros que los que identificamos como motivos ominosos. La represión persevera en el aislamiento y olvido de la representación, pero fracasa al dejar escapar el monto afectivo, y esto en razón de la inequívoca semejanza que el motivo siniestro guarda con la representación reprimida. He ahí el proceso metapsicológico detrás de lo ominoso, ausente en aquel brillante ensayo, reconstruido desde la teoría del afecto.

¿Qué decir de todo esto a propósito de la tragedia?—ese género dramático que años atrás diera ocasión a tantos esclarecimientos en el incipiente psicoanálisis de los primeros

²²³ *Ibíd.*, p. 245.

²²⁴ Cfr. S. Freud, *El porvenir de una ilusión*, en: *Obras completas*, vol. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 1-55.

días. Primero, que podemos dar luz sobre uno de sus efectos estéticos más poderosos, esa angustia suscitada por la fatalidad que sobreviene al héroe, de la que nos hace partícipes a través de la empatía hacia él lograda. Hallaría su cimiento en la compulsión de repetición que gobierna buena parte de la vida inconciente, a la que recuerda y en virtud de la cual es reanimado el complejo infantil detonador de nuestra angustia catártica frente a los poderes del destino, representantes de la instancia parental. A su vez, nos vuelve transparentes el origen de los afectos de conmiseración y temor, reconocidos desde Aristóteles. No serían sino el desarrollo de angustia sentido en lo más íntimo, aparejado de su complementaria operación defensiva: la angustia evocada es de nuevo proyectada al héroe, desmintiendo su realidad, sustituyendo el peligro pulsional que despierta (auténtica causa de la angustia) por un peligro externo que recae exclusivamente sobre el héroe.

La angustia es, en términos generales, una reacción de huida frente al peligro, que podría ser únicamente externo (*angustia realista*), o también de índole pulsional (*angustia neurótica*), como sucede en las psiconeurosis, en el desarrollo libidinal del niño, y muy especialmente en la angustia de castración.²²⁵ Todo peligro pulsional presupone un peligro externo: las consecuencias que sobrevendrían si se procurara satisfacción a unas mociones de sentimiento que la realidad deniega. Verbigracia, el peligro objetivo de la castración frente a los deseos de aniquilar al padre. Sin embargo, en la tragedia el afecto de angustia será experimentado como *catarsis*, como afecto purificador, debido al aligeramiento del aparato anímico que conlleva su descarga; y aparte será mitigado, gracias a la distancia que la ficción establece respecto a la realidad de lo representado. La tragedia y todo el arte que se nutre del sentimiento de lo ominoso nos ayudan a dominar la angustia. Lo hacen en un territorio ciertamente ilusorio, aunque no por ello menos adiestrador o efectivo.

El contenido figurativo de la tragedia griega también recuerda el parricidio original, el homicidio perpetuado contra el padre de la horda primordial. No sólo en *Edipo rey*, toda tragedia lo hace. Es el motivo oculto, ominoso, detrás de la culpabilidad trágica del héroe. «Tiene que padecer porque él es el padre primordial»²²⁶, y el coro que se lamenta son la bandada de hermanos que cometió el crimen. Por un proceso de condensación el héroe ha fundido al padre con el hijo, y éste debe expiar su sublevación a la autoridad, redimiendo de paso a sus hermanos. Este contenido desfigurado, que subyace al mito de Dionisos-Zagreo, pertenecía ya al núcleo de aquel otro de Orfeo, y posteriormente emergerá en el de Cristo por efecto de la compulsión de repetición. Lo reprimido se rehace en las sombras, transfiere su investidura pulsional a unos retoños conscientes, tan irreconocibles que violan la censura psíquica, no sin antes atraer una contrainvestidura yoica que se percibe como resistencia, extrayendo un goce de donde sólo cabría esperar displacer y angustia.

4. Las metamorfosis estéticas

Entre todas las transformaciones de la naturaleza, una de las más aleccionadoras es la de la oruga que se convierte en mariposa. En realidad es una metáfora de la belleza labrada y cosechada con el trabajo artístico. Apremiar la belleza de una mujer—el objeto bello por antonomasia, según Hippias—cuando inesperadamente nos ha salido al paso mientras deambulábamos, no es la analogía más adecuada. Aquélla estuvo ahí antes de nosotros, su

²²⁵ Cfr. S. Freud, *Inhibición, síntoma y angustia*, en: *Obras completas*, vol. XX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 71-163.

²²⁶ S. Freud, *Tótem y tabú*, en: *Obras completas*, vol. XIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 157.

contemplación es tan accidental como su subsiguiente desaparición. En cambio el arte nos lleva ante ella desde otra materia que ya la encerraba, oscura y germinalmente, a veces de maneras inimaginables. Ora como imagen acabada, como mármol que adquirió su forma magistral, ora como historia que se desovilla desde el gusano terregoso hasta el pintoresco y primaveral insecto.

Una metamorfosis semejante se esconde tras toda experiencia estética, cualesquiera que hayan sido las cualidades estéticas implicadas en la obra artística o suceso fortuito que la desencadenó. Al reconocer la belleza de un objeto, el monto afectivo de la pulsión sexual no es transferido completamente, sino que se reparte entre la representación despertada por el deseo, parcialmente denegado, y aquella otra que el arte o la circunstancia nos ha puesto de frente. Lo bello siempre será más cercano a lo erótico en su aspecto figurativo, mas por ello mismo su placer habrá de ser menos intenso. Ése es el efecto suavemente embriagador que páginas atrás aludimos y habíamos dejado sin explicación. Se comprende por qué la belleza es más afín a los placeres previos que al goce final. Aunque no debemos subestimar su intensidad, si bien el desvío pulsional que realiza es sólo parcial, puede servir tanto para incrementar la tensión del espectador como para forzar su descarga. Quizás en este caso no sea necesario presuponer el mecanismo represivo. El aporte de lo inconciente se limitaría al arribo de la investidura pulsional, su ligero desvío podría ser operado en el yo preconciente como una inhibición precautoria de la pulsión sexual.²²⁷ En efecto, el arte bello no requiere censurar su procedencia erótica, puede ser totalmente explicitada siempre y cuando prosiga el juego de apartamiento y tenue encubrimiento que lo caracteriza. En dado caso, su goce no sería el producto de un desprendimiento de afecto, como pensábamos, sino del mero incremento de la tensión sexual, hábilmente sostenido. La represión no es un requisito obligado.

Otra es la experiencia de lo sublime. En ella el desvío pulsional, la sublimación, parece haberse ejecutado hasta el final. De su origen no ha quedado huella, resulta muy difícil identificar la representación reprimida de donde partió el monto afectivo. ¿Tendríamos que interpretar la imponente altura de la montaña o el rugir estrepitoso del trueno como referencias al padre todopoderoso de la primera infancia, como las inequívocas reminiscencias de la angustia y desvalimiento infantiles? De ser así, el trabajo de desplazamiento y desfiguración fue llevado al límite, pero la investidura del monto afectivo se conservó entera. Por eso el goce que procura es más basto y potente, la figuración que lo posibilita está cargada de afecto. Lo sublime surgiría del fracaso de una represión, una que no pudo cancelar el desarrollo afectivo, una que, sin embargo, se renueva constantemente por el lado de la representación. Todo efecto sublime supondría entonces una represión previa, medianamente vigente.

Una solución alternativa es que lo sublime sea solamente la reproducción amenguada de la angustia ante un peligro externo, un ejemplo de angustia realista bien domeñada.²²⁸ El apronte angustiado cumple la función de alertarnos y es producido como señal aunque el peligro no sea inminente. A decir verdad, la altura de la montaña y el rugir del trueno representan riesgos objetivos, una elevación desde la que podríamos caer o una descarga

²²⁷ Sobre las diferencias entre inhibición y represión, cfr. S. Freud, *Inhibición, síntoma y angustia*, en: *Obras completas*, vol. XX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 71-163.

²²⁸ Cfr. S. Freud, *Inhibición, síntoma y angustia*, en: *Obras completas*, vol. XX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 71-163.

eléctrica que podría aniquilarnos. Con todo, hay objetos sublimes que nada tienen que ver con la señal de angustia. Una persona poseedora de grandes virtudes, una apacible llanura que se extiende indefinidamente, promoverán en el ánimo otro tipo de sentimientos, de admiración o tranquilidad introspectiva. No es necesario invocar la represión o la teoría del afecto para entender la impresión que nos causan. Se explicarían mejor apelando a la conciencia moral, la sobreinvestidura de la atención o al aspecto rítmico de lo sentido. Acaso lo sublime sea un concepto que refiere a diferentes procesos metapsicológicos, agrupados en una sola palabra.

Pero el hechizo de lo sublime puede romperse con facilidad si se consigue desautorizar la dignidad de su objeto, hacerlo lucir ordinario, rebajarlo, volverlo cómico. Es la estrategia de la caricatura, la parodia y el travestismo, ahí donde alguien se ensaña en desprestigiar o desenmascarar alguna persona u objeto que reclama autoridad. El príncipe o estadista que se revela caprichoso e infantil en sus exigencias puede servir de ejemplo, si su verdad se descubre en la forma súbita que distingue a lo cómico. Lo sublime «está constituido por un plus de gasto»²²⁹, la investidura empleada para conservar la grandeza o solemnidad acordes al objeto sublime. En la medida en que dichas técnicas logren hacer que me lo represente de un modo en extremo común o vulgar, me ahorraré ese plus de gasto «y la comparación entre ese modo de representar, incitado por la empatía, y el acostumbrado hasta ese momento, que procura establecerse simultáneamente, vuelve a crear la diferencia de gasto que puede ser descargada por la risa.»²³⁰ Para esto será de utilidad cualquier rasgo cómico que posea el objeto antes sublime, por nimio o imperceptible que sea. La caricatura lo resaltará o incluso inventará a partir de la exageración de otro rasgo que por sí solo no lo sea. Y no muy distinto es el trabajo de la parodia y el travestismo.

Los vicios, la incontinencia, y en general, el automatismo de nuestras costumbres, son idóneos para representar en tono cómico la parte corrupta y miserable de la vida.²³¹ Es de esa dimensión penosa que la comedia intenta ponernos a salvo. Aquella animalidad desbocada, aquel *pathos* puede, no obstante, adoptar un aire patético (tragicómico) cuando la distancia que media entre personajes y espectadores es bruscamente acortada por un proceso exitoso de empatía. Entonces reconocemos al grotesco bufón en el interior de cada uno de nosotros, y ahora es la entera vida humana la que nos parece una mala broma, mediocre, estúpida y trivial. Éste podría ser el caso del teatro del absurdo. El ahorro de gasto psíquico hasta entonces reiterado, de pronto es interrumpido por el surgimiento de la investidura correspondiente a la identificación que se ha logrado con el personaje. Lo que la expectativa anunciaba como risa se traduce poco a poco en un afecto, en donde la energía descargada proviene otra vez de fuentes pulsionales, del masoquismo.

Entre lo patético y lo trágico no media una gran distancia, sobre todo si recordamos que el drama guarda estrecha relación con el penar y la desdicha, y que en particular la tragedia

²²⁹ S. Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en: *Obras completas*, vol. VIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 190.

²³⁰ *Ibíd.*, p. 191.

²³¹ Cfr. Aristóteles, *Poética*, México, D.F., UNAM, 2012, p. 3: «Y tal es precisamente la diferencia que separa la tragedia de la comedia, puesto que ésta se propone reproducir por imitación a hombres peores que los normales, y aquélla a mejores.» (1448 a)

se encarga de concretarlo.²³² Asimismo, recondujimos la conmiseración y el temor trágico hasta las raíces de lo ominoso, como un caso particular de éste. Un escenario por demás cotidiano se tornará siniestro en el momento en que sea tentador aplicar una interpretación supersticiosa a los hechos más recientes, como cuando un determinado número o nombre propio reaparece sucesivamente en varias circunstancias: «es sólo el factor de la repetición no deliberada el que vuelve ominoso algo en sí mismo inofensivo y nos impone la idea de lo fatal, inevitable, donde de ordinario sólo habríamos hablado de “casualidad”.»²³³

Lo ominoso se nos aparece como en cierto límite de la experiencia estética, en tanto que se sirve del afecto de angustia para su goce. Se creería que ninguna otra emoción o estado afectivo podría quebrarlo de un solo golpe. Y muy a pesar de su intensidad, enraizada en lo profundo de nuestra biología²³⁴, es de nuevo lo cómico quien realiza esta proeza estética. El propio psicoanalista lo advierte a propósito de un episodio del libro de viaje de Mark Twain *Un vagabundo en el extranjero*, donde una repetición no deliberada tiene por consecuencia un efecto cómico: «cuando uno anda por una habitación desconocida, oscura, en busca de la puerta o de la perilla de la luz, y por enésima vez tropieza con el mismo mueble, situación que Mark Twain, exagerándola hasta lo grotesco, ha trasmudado en la de una comicidad irresistible.»²³⁵ El apronte angustiado que se preparaba, por ligero que sea, cede paso a un ahorro de gasto que se descarga como risa—semejante al del humor, que nace de un ahorro de afecto, aunque más parecido al del chiste en cuanto a su origen exclusivamente pulsional e inconciente, sin la participación del superyó.

En ocasiones se conseguirá este efecto allí donde la incertidumbre, constitutiva de lo ominoso y de la angustia, es deshecha por una certeza que se alcanza de manera inesperada. El mismo cuento de Hoffmann, *El Hombre de la Arena*, nos proporciona un ejemplo de esto. Transcurrido aquel triste incidente en que Nathaniel descubre que Olimpia es una muñeca, y en el que le son arrojados al pecho los ojos ensangrentados que Coppelius le robara, el autor prosigue con un conjunto de historias y anécdotas chuscas. En el fondo son burlas que tienen por tema el fraude de Olimpia y el extraño enamoramiento de Nathaniel. Las sutiles incoherencias y rarezas manifiestas que antes envolvían el misterio de la jovencita-autómata, ahora muestran su absurdo con toda claridad. Y eso sólo puede ser objeto de un tratamiento cómico.

Que tampoco lo cómico es imposible de remover se evidencia a partir de cualquier héroe quijotesco que sepa transitar de la insignificancia y la ridiculez hasta lo sublime de unos ideales y sabiduría dignos de imitación. Una altura desde la que aún se puede descender en dirección a lo bello, aunque arriesgándose a caer en la simplicidad de lo bonito y lo cursi.

²³² Cfr. el pasaje de *Personajes psicopáticos en el escenario* que ya citamos en el capítulo II y al que hicimos referencia al inicio de este capítulo, en: S. Freud, *Obras completas*, vol. VII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 278: «Podría caracterizarse sin más al drama por esta relación con el penar y la desdicha, sea que, como en la comedia, despierte sólo la *inquietud* y después la calma, o que, como en la tragedia, concrete el penar mismo.» *Cursivas de Freud.*

²³³ S. Freud, *Lo ominoso*, en: *Obras completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 227.

²³⁴ Cfr. S. Freud, *Inhibición, síntoma y angustia*, en: *Obras completas*, vol. XX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 71-163.

²³⁵ S. Freud, *Lo ominoso*, en: *Obras completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 227.

No es nuestra intención agotar ni sugerir todas las posibles metamorfosis que la experiencia estética es capaz de engendrar, tan sólo señalar las que creemos haber percibido con mayor nitidez, en gran parte a causa de la violencia con que éstas se suceden. Nos conformamos con haber identificado los que parecen ser sus tres límites más reconocibles, lo bello-sublime, lo cómico y lo trágico-ominoso. Que lo bello juega con la excitación sexual, que acaso sea una forma atemperada de lo sublime (o bien lo sublime una belleza desmesurada), que lo sublime pudiera estar emparentado con la señal de angustia emitida ante un peligro realista, que lo cómico abarca una multitud de formas que comparten un rasgo definitivo, que lo trágico es un caso particular de lo ominoso, y que entre estos tres mojonos la experiencia estética se desplaza y dibuja sus impredecibles movimientos, pues su naturaleza es la de un Proteo y sus variaciones innumerables.

Nuestra mirada fue la del intérprete atónito que se empeña en reconstruir una lógica detrás de lo que parece una danza improvisada—la posición del sacerdote délfico frente a las trémulas y extáticas palabras de la pitonisa. Paradójicamente, lo que hallamos en esta última exploración no fueron sólo casos de desprendimiento afectivo, sino un conjunto muy amplio de variedades de descarga, que van del ahorro de afecto a su total desarrollo en angustia. En esta apuesta, la reflexión en torno a cualidades estéticas demostró ser un eficaz laboratorio especulativo para penetrar conceptualmente la metapsicología implícita en las diversas formas del goce, por lo menos hasta donde la teoría freudiana lo permite.

V. Epílogo: *Una cosmovisión que no pretendía serlo*

«Cosmovisión» {«*Weltanschauung*»} es, me temo, un concepto específicamente alemán cuya traducción a lenguas extranjeras acaso depare dificultades. Si intento una definición, es inevitable que les parezca torpe. Entiendo, pues, que una cosmovisión es una construcción intelectual que soluciona de manera unitaria todos los problemas de nuestra existencia a partir de una hipótesis suprema; dentro de ella, por tanto, ninguna cuestión permanece abierta y todo lo que recaba nuestro interés halla su lugar preciso.²³⁶

Con estas palabras, un anciano fundador del psicoanálisis daba inicio a una disertación imaginaria en la que intentaba persuadir a su auditorio, igualmente imaginario, sobre la imposibilidad de equiparar (o siquiera comprometer) al psicoanálisis con una determinada cosmovisión. Varios son los lugares donde Freud se manifestó en contra de tal afán.²³⁷ Su respuesta ante el asunto de las cosmovisiones fue clara: «Dejémoslas para los filósofos»²³⁸. Pues bien, nosotros nos empeñaremos en contrariar justamente esa reserva, plenamente conscientes del poco favor que la filosofía gozó en la estima del padre del psicoanálisis. Pongamos algo en claro: si hacemos caso omiso a tal demanda, no es porque subestimemos la seriedad o el valor epistémico detrás de tal llamado a la discreción. Antes bien, es porque estamos convencidos de que, por más que sea cierto que el psicoanálisis no constituye una cosmovisión de suyo, no es tan acertado afirmar que no presuponga o no forme parte de alguna, o dicho en otros términos, que no deje traslucir una cierta concepción de la vida humana y nuestra presencia en el universo, si bien de manera imprecisa, demasiado general o difícil de apreciar. Y este punto de vista nos permitirá poner de relieve, con mayor nitidez, la unidad subyacente tras el itinerario estético de la obra freudiana.

Tan sólo recuperemos en forma breve y sintética los principales hallazgos de nuestra investigación y tratemos de hacer explícito todo lo que encierran, al menos hasta donde nuestra capacidad de análisis nos lo permita. Ya en el lejano *Proyecto de psicología* nos sorprendió la vaguedad con que se definió la naturaleza física de la cantidad o energía de Q , de la que, en todo caso, hay que suponer un origen externo, siendo el estímulo perceptual quien la hace ingresar al sistema, con la sola excepción de las cantidades endógenas, provenientes del interior del cuerpo. El expediente que siempre se ofreció fue el de suponer a Q —y a la posterior *energía de investidura*—como el correlato de unas segregaciones químicas, tampoco especificadas. Una búsqueda más minuciosa seguro encontraría las

²³⁶ S. Freud, *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis: 35ª conferencia. En torno de una cosmovisión*, en: *Obras completas*, vol. XXII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 146. El término entre llaves pertenece al traductor.

²³⁷ Cfr. S. Freud, *Inhibición, síntoma y angustia*, en: *Obras completas*, vol. XX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 91; S. Freud, *Más allá del principio de placer*, en: *Obras completas*, vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 7; S. Freud, *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico*, en: *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 30; S. Freud, *Prólogo a James J. Putnam, "Addresses on Psycho-Analysis"*, en: *Obras completas*, vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 266.

²³⁸ S. Freud, *Inhibición, síntoma y angustia*, en: *Obras completas*, vol. XX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 91.

influencias y precedentes históricos que inspiraron aquel modelo neurológico. Sin embargo, lo que más atrae nuestra atención son sus consecuencias más inmediatas, que sólo mucho tiempo después fueron enfatizadas o puestas a la luz.

La idea del placer como descarga sugiere también la idea del placer máximo como experiencia límite, como vaciamiento de esa reserva de energía que es el yo: como olvido de sí, pequeña muerte, o muerte sin más. Desear es querer vivir, y secretamente, querer morir. *Psyche* es energía que viene de fuera, atrapada en el viviente, cantidad de estímulo que se descarga al morir. Pero *psyche* también es máquina, aparato anímico, una suerte de autómeta, cuyo mecanismo principal es el *principio de placer*. El psicoanálisis es el método propuesto para descubrir las irregularidades de aquellos mecanismos y ayudar al aquejado de ellas, el neurótico, a sobrellevarlas y prolongar su existencia material de una manera más dichosa; y el psicoanalista es quien materializa y ejecuta dicho método. Una aspiración humana que nos evoca la imponente figura de *El Moisés de Miguel Ángel* y su “contenido” analizado. De fondo está la idea del sabio sereno, imperturbable, apolíneo, que navega mares agitados manteniendo la calma. El psicoanalista sería un Moisés de esa clase.

Por otro lado, está el concepto de *placer previo*. Tanto en el erotismo como en el arte, ayuda a evitar la descarga total que conduce hasta la muerte; trabaja a favor de *Eros*. Por supuesto que la aplicación del concepto de placer previo y el consecuente placer final a la esfera del arte supone una idea del goce estético que se asemeja a la noción aristotélica de *catarsis*, entendida como “purga de afectos”. Este primer enfoque será de gran utilidad, y aunque no podrá ser generalizado al conjunto de las manifestaciones artísticas, ni siquiera literarias, dará un primer impulso a la reflexión estética del médico vienés. El arte produce su descarga, su pequeña muerte. El arte conlleva cierta aniquilación; una muy mitigada, cierto. Una que, paradójicamente, sirve para prolongar la vida, para impedir el desborde de la suma de todos los pequeños displaceres. Desde esta perspectiva, el arte es comparable a una vacuna: concentra la destrucción en una dosis tan pequeña, que produce un efecto contrario y saludable. De ahí que su exceso pueda devenir letal veneno para algunos, los melancólicos como Haizmann. Sobre el arte pesa la huella de lo pulsional, es otra de tantas satisfacciones sustitutas. Su fuerza y hechizo es equiparable al síntoma y al fantasma. No puede escapar entonces a la mirada analítica. El arte es entonces una vía de conocimiento, no solamente en su aspecto técnico, sino también en su contenido expresado. El arte es conocimiento, pero no ya de las sublimes alturas celestes, sino del siniestro abismo del interior humano. Y en cuanto forma de conocimiento, cuyas lindes rozan el país de la locura, puede y debe ser esclarecido.

El arte es también un regreso a la realidad desde la fantasía. Los ensayos sobre arte, estética y literatura, significaron un primer acercamiento a la realidad cultural, en la medida en que ofrecen una aproximación distinta al problema de la sublimación, en un principio apenas vislumbrado y sólo abordado en su relación con la sexualidad. En nada desacredita el hecho de que muchas de estas indagaciones tuvieran un carácter que podría presumirse inductivo, esto es, que versaban sobre casos y personalidades singulares. Ocurre que la economía libidinal del individuo no es algo sujeto al azar caótico del mundo exterior, sino que en buena parte está supeditada a una economía psíquica social, del mismo modo en que la psicología individual es reflejo de la psicología social y todos sus problemas.²³⁹ Por lo demás, esperamos haber dejado claro que tales investigaciones muy a menudo persiguían el

²³⁹ Cfr. S. Freud, *Psicología de las masas y análisis del yo*, en: *Obras completas*, vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 67.

reconocimiento de una validez mucho más general, al tomar por objeto casos de individuos descollantes, que podrían considerarse paradigmáticos en algún sentido. Dichos escritos fueron también la oportunidad de penetrar procesos como el de la identificación, la fantasía y el del mismo placer, en un ámbito distinto al del tratamiento analítico y en un momento en que aún no se había emprendido el estudio de la psicología de masas ni de la sociedad como conjunto. Por último, eran una muestra del vigor heurístico de la teoría psicoanalítica en otros campos del conocimiento, donde se aplicaba por analogía la técnica empleada en la situación analítica, y principalmente, la técnica para interpretar los sueños—esa vía regia hacia el conocimiento de lo inconciente.

El artista representa también un cierto tipo humano, una manera particular de hacer transacciones con el mundo, admirable y peligrosa a un tiempo. Si Leonardo no devino neurótico o melancólico, como sí ocurrió a Haizmann, es porque sublimó hasta el final, como investigador y no sólo como artista. La sublimación de la ciencia representa una etapa más madura en la conquista de la realidad, por lo que no sería exagerado decir que, en la historia de la cultura como en el psicoanálisis, el artista le preparó el terreno al científico. De tal suerte, sería Leonardo, quien recorrió el camino entero en una sola vida, el ideal humano más digno de imitar—aunque Freud nunca recomendaría a otros que no tienen tal aptitud para la sublimación tratar de llevar a cabo una meta tan elevada. Siguiendo la conexión que hallamos entre la pulsión de investigar y la pulsión de ver en el trabajo artístico, cabrá esperar que el arte de mayor calidad será también el que más se decanta hacia la investigación y el trabajo técnico e intelectual. Se entiende así el desinterés que el maestro de la sospecha sintiera por las vanguardias artísticas de su tiempo. En cambio, el arte que se vale del sentimiento de lo ominoso para lograr su efecto estético tiene la ventaja de lograr ese regreso a la realidad desde la fantasía de una manera más patente, recordando nuestro desvalimiento ante el mundo, obligándonos a reconocer el poder de la Necesidad. Y entre las formas de gozar que presenta dicho arte, la tragedia ha sido sin duda la de mayor fama. Lo que no es extraño en absoluto, pues ella nos remite al conflicto edípico y a la amenaza de castración.

Un último par de hallazgos nos parecen dignos de mención. El primero es el relativo a la conciencia del artista (y más en especial, el poeta) sobre el origen del material fantástico con el que crea. Ese interesante proceso psíquico que en el vocabulario popular se ha identificado bajo el nombre de *inspiración*, no sin un ligero resabio teológico. El olvido impuesto por la represión sobre las representaciones displacenteras y escandalosas de la vida sexual infantil explica ese paradójico desconocimiento que el poeta muestra hacia el contenido de lo que expresa en su obra—y que ya desde la antigüedad fuera señalado por Platón.²⁴⁰ Las vivencias de su infancia y otras peripecias del artista se enlazan íntimamente con sus producciones artísticas, aunque este aspecto de su creación en nada contribuya a emitir un juicio crítico o valorativo sobre aquéllas. El segundo hallazgo quizás haya pasado más desapercibido, pero es de gran relevancia. Se trata del papel insustituible que tiene el aspecto rítmico de las sensaciones en la obtención de cualquier goce, sea físico o estético. No sólo nos sugiere una ruta de acceso al problema del abordaje psicoanalítico de las obras musicales, también ayuda a clarificar el proceso por el cual se extrae un goce en todas las obras de arte sujetas al tiempo, sirviendo de contrapeso en la valoración del *contenido* de la obra dentro de la totalidad y resaltando la importancia de la *forma*.

²⁴⁰ Cfr. Platón, *Ion*, en: *Diálogos*, vol. I, Madrid, Gredos, 1993, pp. 243-269.

Al considerar todo esto con detenimiento va quedando más que claro que el psicoanálisis freudiano no está exento de un cierto ideal moral, en el que reverberan reminiscencias clásicas, helénicas, renacentistas. A su vez, se asienta en una determinada, aunque vaga, ontología materialista. Y se presume—por lo menos en boca de su creador—como partícipe de un espíritu científico más universal y desinteresado, al que bien podríamos llamar *ilustrado*. Más allá de las repetidas apelaciones a Schopenhauer y Platón en torno al tema de la sexualidad²⁴¹, o de la declarada ignorancia de la filosofía de Nietzsche, no es otro sino el viejo estagirita, “el filósofo”, quien ocupa, para nuestra sorpresa, uno de los puestos preponderantes entre sus (no confesadas) influencias filosóficas. Pero hay más, la vida en su conjunto está sometida a dos fuerzas, de carácter innegablemente metafísico: *Eros* y la *pulsión de muerte*, las que se hayan en pugna desde tiempos primordiales. Y esta pugna casi mitológica, inherente a toda vida, se agudiza en el ser humano por la intervención del factor social. El psicoanálisis forma parte de una trama particularmente trágica, el choque o contradicción entre lo instintivo o natural, la vida pulsional, y los ideales de la civilización. Su resultado es la neurosis. El psicoanálisis procura reintegrar a los neuróticos a la vida civilizatoria. Reconoce el conflicto entre ambas dimensiones de la vida, viéndose llevado a adoptar una actitud crítica frente a la moral y la educación tradicionales. Pero apuesta por la reconstitución de los ideales civilizatorios, por la sublimación de las pulsiones. El precio de la cura psicoanalítica, de este triunfo del *logos* sobre el *pathos*, es la resignación frente a la Necesidad (*Ananké*), el reconocimiento de la dureza de la vida y la pequeñez del hombre frente al destino: la derrota física (o pulsional) que implica el triunfo moral del héroe. (Apostar por la pura satisfacción individual, hacer valer el principio de placer no tomando en cuenta el imperio del principio de realidad, es en cierta forma un suicidio; o bien una jugada demasiado arriesgada para ser recomendada a un tercero, ya no digamos a un paciente neurótico.) Por eso podemos decir que el *ethos* que subyace a todo el proyecto freudiano es un *ethos trágico*.

El psicoanálisis freudiano no es ciertamente una cosmovisión, y en verdad sólo es un fragmento de ella. Uno que tiene la potencia de ofrecer una explicación coherente, aunque no por ello exhaustiva, de numerosos fenómenos humanos, entre ellos, evidentemente, algunos del arte y la estética. Habrá preguntas que quizás no se puedan contestar desde él, y no obstante, la unidad teórica que creímos descubrir ha servido y puede seguir sirviendo de apoyo para cualquiera que quiera transitar por tales problemas, sin tener por ello una frontera o borde preescrito, siendo el análisis de naturaleza interminable y, por tanto, indefinidamente perfectible, ...mientras no se interponga la muerte.

²⁴¹ Como ejemplo de esto, véase el “Prólogo a la cuarta edición” (1920) de los *Tres ensayos de teoría sexual*, en: S. Freud, *Obras completas*, vol. VII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 120-121.

Conclusiones y comentarios

Ahora que hemos finalizado nuestra investigación solamente nos resta hacer un balance de la misma y tratar de esbozar sus posibles destinos. Es cierto que en el *Epílogo* resumimos de manera muy breve los que juzgamos son nuestros hallazgos más importantes, pero no emitimos ningún juicio crítico sobre la totalidad de la investigación, sus límites y alcances, como tampoco nos hemos pronunciado sobre la manera en que creemos que esta pesquisa podría continuar. Comencemos, pues, con lo primero, e intentemos ir allanando el terreno conforme avanzamos, de modo que podamos dar respuesta a ambas cuestiones sin que ninguna sorpresa o vacilación nos estorbe la debida comprensión que requerimos.

Desde el principio nuestra tarea se caracterizó por el afán de hallar un nexo y una unidad subyacente detrás de un material variado y disperso. Nos concentramos en lograr restituir un sentido y una continuidad intrínseca entre escritos y teorías (o fragmentos de teoría) cuya mutua copertenencia, aunque pudiera sospecharse, no era manifiesta. Al actuar así, nos sentimos justificados para salir un poco de la mera paráfrasis y del análisis con fines de exposición y aventurarnos de vez en cuando a tratar de aportar una cierta interpretación que pusiera en claro aquellos asuntos que suscitaban dudas, así como a derivar las pertinentes consecuencias que resultaban de la contrastación de textos. Ya adentrados en ese camino, nos tomamos la licencia de exhibir lo que nos parecía una de las potencialidades de la teoría indagada: el abordaje metapsicológico de las cualidades estéticas y el discernimiento de los efectos estéticos de una obra artística a partir de aquél. En todo este proceso, nunca fuimos más allá de la obra freudiana, lo que quizás constituya nuestro mayor mérito, pero también nuestro mayor defecto.

Si, por un lado, la principal ventaja de un trabajo semejante consiste en reconocer la legítima pertenencia de la reflexión estética del padre del psicoanálisis al vasto territorio del psicoanálisis freudiano, así como la posibilidad de poder situar e identificar su peculiar geografía teórica: sus tópicos más propios, los puntos más estratégicos para su intelección, las irregularidades expositivas de su terreno, sus lindes con otros lugares de reflexión, etc.; por el otro lado, la principal desventaja de tal método de exploración estriba en que no nos dice nada sobre el contexto socio-cultural e histórico en que ha surgido nuestro objeto de investigación. En el mejor de los casos, nuestra indagación contribuiría al ámbito mucho más reducido del estudio de la teoría freudiana en su lógica interna y en el espectro cubierto por sus problemas y propuestas. Pero también podría devenir nuevo punto de partida si tomáramos por objeto, ya no la reflexión estética disuelta en la obra freudiana, sino la forma en que dicha unidad reconstruida se proyecta hacia adelante o hacia atrás, hacia un porvenir donde ésta es recogida y reelaborada por la reflexión filosófica y estética de tiempos más recientes, o bien hacia un pretérito poblado de múltiples y confluyentes influencias, de donde aquélla acaso se habría alimentado durante un cierto periodo de gestación, en un lapso previo a su visible desarrollo y madurez. O bien, como tercera posibilidad, hacia adelante y hacia atrás simultáneamente, recogiendo e insertando nuestra reciente investigación dentro de una trama particular que la colocara como un determinado momento o como una perspectiva singular del desenvolvimiento más amplio de otro problema.

Tan sólo en el primer caso, un simple acercamiento nos pone a la vista una rica fluencia de ideas que, desde los textos aquí estudiados, migra en diversas direcciones y desemboca en los escritos de autores muy contrastantes: la dimensión estética que Herbert Marcuse señala en *Eros y civilización*; la detallada y extensa revisión de éstas y otras cuestiones

emprendida por Paul Ricoeur en *Freud: una interpretación de la cultura*, en el marco de su indagación sobre la hermenéutica; la elevación de lo siniestro u ominoso a categoría fundamental del arte occidental, de acuerdo con Eugenio Trías en su ensayo sobre *Lo bello y lo siniestro*; el influjo freudiano en varias de las reflexiones estéticas de Jean-François Lyotard²⁴²; o bien el afán polémico que hacia el psicoanalista manifiesta Jacques Rancière en *El inconsciente estético*, por sólo dar algunos ejemplos.

Otro tanto puede decirse sobre la manera en que la teoría freudiana sirvió de inspiración para los artistas de vanguardia durante el siglo XX. Desde André Breton, líder indiscutible del movimiento surrealista, y el nexo que estableciera entre asociación libre y escritura automática, hasta el influjo ejercido en la iconografía onírica de la pintura surrealista o en el automatismo psíquico característico del surrealismo menos ortodoxo y de las posteriores técnicas del *action painting*.²⁴³

Tampoco es difícil señalar las posibles deudas del psicoanálisis para con la producción literaria y artística del siglo XIX. Empezando por Ludwig Börne, escritor alemán cuyas obras completas le fueron obsequiadas al futuro médico cuando apenas tenía catorce años. En ellas, un breve ensayo titulado *El arte de convertirse en escritor original en tres días* propone un método que guarda gran semejanza con la libre asociación de ideas. Cuando el ya maduro y afamado padre del psicoanálisis redescubrió este ensayo, «le asombró, en particular, hallar expresados algunos pensamientos que él mismo había cobijado y sustentado siempre.»²⁴⁴ El interés por lo onírico también había sido patrimonio común a muchos románticos. Por citar un ejemplo notable, los sueños estuvieron en la base de dos de las más sobresalientes composiciones poéticas de S. T. Coleridge, *La balada del viejo marinero* y el inconcluso *Kubla Khan*. Por último, la idea de un inconsciente no le era extraña al movimiento simbolista, de tal suerte que podría decirse que tal movimiento «conforma un curioso e interesante respaldo a la participación de las teorías de Freud sobre los sueños y sobre la función dinámica del inconsciente, principalmente a través del especial énfasis que concede a la existencia de una realidad más allá de la tangible.»²⁴⁵

Qué relación guardó Freud con el arte de su tiempo, es algo que puede inferirse a partir de las referencias dispersas en su obra. De los grandes compositores vieneses de su tiempo (Mahler, Schönberg, Webern, Berg) no hay mención alguna. Él mismo manifestó su poca sensibilidad a la música al inicio de *El Moisés de Miguel Ángel*. No sorprende entonces que las únicas obras musicales aludidas en sus escritos sean unas cuantas óperas famosas. Respecto a las artes plásticas, que en la Viena de comienzos del siglo XX experimentaron considerable esplendor con artistas como Gustav Klimt, Oscar Kokoschka o Egon Schiele, impera el mismo silencio. En cambio, de la literatura y el teatro de su contexto demostró ser más conocedor. Además de los análisis dedicados a los autores germanos W. Jensen y C. F.

²⁴² Cfr. por ejemplo, J. F. Lyotard, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 1998. Así como, del mismo autor, *Moralidades posmodernas*, Madrid, Tecnos, 1996; o también: *Lecturas de infancia*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1997.

²⁴³ Cfr. T. del Conde, *Iconografía y psicoanálisis*, en: T. del Conde, *Arte y psique*, México, D.F., Plaza & Janés, 2002, pp. 13-33.

²⁴⁴ S. Freud, *Para la prehistoria de la técnica analítica*, en: *Obras completas*, vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 259. Quien habla en tercera persona es el propio Freud.

²⁴⁵ Op, cit., p. 15.

Meyer, en ocasiones citó obras de los austriacos Grillparzer, Anzengruber, Bahr, Kraus, Zweig y Schnitzler. En particular con este último—que compartía con el psicoanalista la profesión médica y el origen judío—se sentía especialmente identificado. O al menos así lo expresa en la carta que le dirigiera al poeta el 14 de mayo de 1922.

Creo que le he evitado porque sentía una especie de repugnancia a encontrarme con mi doble. [...] siempre que me dejo absorber profundamente por sus bellas creaciones pareceme hallar, bajo su superficie poética, las mismas anticipadas suposiciones, intereses y conclusiones, que reconozco como propias. Su determinismo y su escepticismo—que la gente llama pesimismo—, su preocupación por las verdades del inconsciente y los impulsos instintivos del hombre, su disección de las convenciones culturales de nuestra sociedad, la obsesión de sus pensamientos sobre la polaridad del amor y la muerte, todo esto me conmueve, dándome un irreal sentimiento de familiaridad.²⁴⁶

Sin embargo, sospechamos que todo esto acaso sea de sobra conocido, y que cualquier intento por adentrarse en estos temas y otros semejantes corre el riesgo de satisfacer mejor la curiosidad histórica o biográfica que la filosófica. Necesitaríamos hallar un cierto eje o hilo conductor que conectara y sugiriera una interpretación novedosa de todos estos hechos o de una buena parte de ellos, cosa que por el momento no poseemos. Aparte de que quizás no estemos todavía lo suficientemente capacitados para un proyecto de tal envergadura, si lográramos dar con él. Pero mayor reproche merece el hecho de que nos hemos alejado demasiado de nuestro punto de partida, que era la reflexión estética descubierta al interior del psicoanálisis freudiano, y no tanto las influencias que ejerciera el arte en su fundador o su fundador en el arte. Así que sigamos adelante.

En cuánto a las posibles influencias filosóficas del padre del psicoanálisis, el panorama no es tan claro y viene siendo necesario establecer de inmediato algunas hipótesis para poder avanzar en esta dirección. Sin olvidar la confesada conformidad con Schopenhauer o Platón en relación a su concepto ampliado sobre la sexualidad y la relevancia de ésta en la vida humana, por nuestra cuenta creímos descubrir un conjunto de ideas emparentadas con la filosofía aristotélica. Ya la sola concepción de la psique como estructura que opera en virtud del almacenamiento de una particular energía o cantidad de estímulo proveniente de fuera—de los órganos de la percepción o de las secreciones endógenas—y que a semejanza de un pulmón alterna entre la tensión del acumulamiento y la distensión de la expulsión, sugiere la existencia de posibles analogías con el concepto que acerca de los entes vivientes tuviera el estagirita.²⁴⁷ A esto añadimos la mucho más evidente similitud entre el desahogo afectivo del drama y la literatura, planteado por el psiquiatra vienés, y la *catarsis* supuesta como efecto estético de la tragedia por el filósofo griego. O cuando el psicoanalista elogia «el venerable e indiscutiblemente certero enunciado de Aristóteles de que el soñar es la continuación de nuestra actividad anímica en el estado del dormir»²⁴⁸. O bien la relevancia misma de las analogías en la construcción de la teoría, la de la tragedia como género (que mostramos en el capítulo IV), la tendencia a distinguir al interior de la obra artística una

²⁴⁶ N. Caparrós, *Correspondencia de Sigmund Freud, Tomo IV: La gran guerra. Consolidación (1914-1925)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, pp. 434-435.

²⁴⁷ Cfr. Aristóteles, *Acerca de la juventud y de la vejez, de la vida y de la muerte, y de la respiración*, en: *Tratados breves de historia natural*, Madrid, Gredos, 2008, pp. 317-363.

²⁴⁸ S. Freud, *Premio Goethe*, en: *Obras completas*, vol. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 209.

forma y un contenido, o el lugar del arte respecto de la ciencia dentro de la jerarquía del conocimiento, y por supuesto, en tanto forma de sublimación.²⁴⁹ Y quizás también el nexo que descubrimos en el capítulo III entre sublimación y melancolía. Es, de hecho, el tema del número XXX de los *Problemas* de Aristóteles; ése que inicia preguntando:

¿Por qué todos los hombres que han sobresalido en filosofía, política, poesía o artes parecen ser de temperamento dominado por la bilis negra [*melancholikós*], y algunos de tal forma que incluso son víctimas de las enfermedades derivadas de la bilis negra, como cuentan las leyendas heroicas en torno a Heracles?²⁵⁰

Estas sospechas no carecen de verosimilitud si consideramos que el joven Sigmund asistió durante cuatro semestres seguidos a los cursos de filosofía que por entonces impartía en la Universidad de Viena el afamado filósofo aristotélico Franz Brentano, con quien también tomó, durante el segundo de estos semestres, otro curso más sobre la lógica de Aristóteles.²⁵¹

Asimismo, nos topamos con la presencia reiterada de Goethe, sin duda uno de los autores más citados a lo largo y ancho de la obra de Freud. Según él mismo nos confiesa en su *Presentación autobiográfica* (1925), fue «la lectura en una conferencia popular (por el profesor Carl Brühl) del hermoso ensayo de Goethe “Die Natur”»²⁵², poco antes de su examen final de bachillerato, la que lo llevó a decidir inscribirse en la carrera de medicina. En realidad el ensayo no era obra de Goethe, sino del teólogo suizo Christophe Tobler, pero para Freud, que junto a sus contemporáneos así lo creía, causó tal impresión que vino a estar entre las fuentes de uno de sus propios sueños, uno que por cierto alude a la mala recepción de sus primeras teorías.²⁵³ Por el mismo sentido discurre el sueño narrado a Fliess en una carta fechada los días 3 y 4 de octubre de 1897, y que resultó ser un momento clave en su autoanálisis. «En eso vi un cráneo pequeño de animal, ante el cual, en el sueño, pensé “cerdo”; pero en el análisis se unía a ello tu deseo de hace dos años, de que yo descubriera en el Lido un cráneo que me esclareciera, como antaño Goethe. Pero yo no lo descubrí.»²⁵⁴ De este pasaje habría que interpretar la esperanza que tenía Fliess de que su amigo hallara entre sus pacientes un caso que resultara ejemplar o paradigmático para la corroboración de sus hipótesis. Cosa que ciertamente ocurriera con Goethe al toparse con un cráneo de carnero que mostraba cómo, de acuerdo con sus supuestos previos, los huesos del cráneo se habían formado a partir de las vértebras. El pasaje cobra relevancia si pensamos en la importancia que parecen haber tenido los casos ejemplares para el

²⁴⁹ Sobre esta última semejanza, cfr. Aristóteles, *Metafísica*, Madrid, Gredos, 2006, pp. 70-74.

²⁵⁰ Aristóteles, *Problemas*, Madrid, Gredos, 2004, p. 382. El añadido entre corchetes es nuestro. Se refiere al correspondiente término en la lengua griega.

²⁵¹ Cfr. E. Jones, *Vida y obra de Sigmund Freud, Tomo I*, Barcelona, Anagrama, 1970, pp. 60-61.

²⁵² S. Freud, *Presentación autobiográfica*, en: *Obras completas*, vol. XX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 8.

²⁵³ Cfr. S. Freud, *La interpretación de los sueños (continuación)*, en: *Obras completas*, vol. V, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 438-440.

²⁵⁴ S. Freud, *Fragmentos de la correspondencia con Fliess*, en: *Obras completas*, vol. I, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 304.

discernimiento de los tipos neuróticos en el psicoanálisis. En efecto, antes sostuvimos que Leonardo fue uno de estos casos paradigmáticos: el que ayuda a entender la sublimación y las características psíquicas del individuo que sublima. Algo similar podría decirse de Goethe. «Por la versatilidad de sus intereses, Goethe se pareció a Leonardo da Vinci, el maestro del Renacimiento, artista e investigador como él.»²⁵⁵ Aunque con una notable diferencia: «En la naturaleza de Leonardo, el investigador no se compadecía con el artista, lo perturbaba y acaso terminó por ahogarlo. En la vida de Goethe ambas personalidades hallaron sitio una junto a la otra, predominando alternadamente por épocas.»²⁵⁶ Tanto era el interés que le despertaba, que el único recuerdo de la niñez del poeta, conservado en su autobiografía, se convirtió en el tema de un escrito psicoanalítico que lo desnudaba como un recuerdo encubridor.²⁵⁷

El pensador germano era más que un personaje admirable e inspirador a los ojos del psiquiatra vienés, éste lo consideraba su más grande precursor, estaba persuadido de que un parentesco científico los unía. «Yo pienso que Goethe no habría desautorizado al psicoanálisis de manera tan inamistosa como tantos de nuestros contemporáneos.»²⁵⁸ En su opinión, se le había anticipado en varios aspectos. «Por ejemplo, le resultaba familiar la incomparable intensidad de los primeros lazos afectivos de la criatura humana.»²⁵⁹ Entendía que lo ignorado en la vida diurna reaparecía en la onírica. En uno de sus poemas más famosos no falta el ejemplo de una expiación del sentimiento de culpa. «Y aun él mismo intentó repetidas veces prestar ayuda psíquica»²⁶⁰, siguiendo un procedimiento que, a juicio del analista, «iba mucho más allá de los métodos de la confesión católica y presentaba, en sus detalles, notables puntos de contacto con la técnica de nuestro psicoanálisis.»²⁶¹ Por si fuera poco, aquel gran hombre siempre había reconocido el poder de Eros: «siguió a sus exteriorizaciones primitivas o aun traviesas con no menor atención que a las sublimadas en extremo y, según me parece, no sostuvo con menor decisión que Platón en una época anterior su unidad esencial a través de todas sus formas de manifestación.»²⁶² Ejemplo de ello sería una de sus más logradas novelas, *Las afinidades electivas*, una historia de amores y enredos entre dos parejas, donde aquel intelecto multifacético «aplicase a la vida amorosa una idea tomada del círculo de representaciones de la química, vínculo éste que atestigua el nombre mismo del psicoanálisis.»²⁶³

Que Goethe intuía bien las turbulencias del interior humano lo adivinamos por las numerosas veces que Freud le cita con fines ilustrativos. Y por mucho la obra más citada es el *Fausto*, y más en particular, las afirmaciones de uno de sus personajes: Mefistófeles. ¿Quién era o qué representaba Mefistófeles para nuestro psicólogo de las profundidades?

²⁵⁵ S. Freud, *Premio Goethe*, en: *Obras completas*, vol. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 208.

²⁵⁶ *Ibíd.*

²⁵⁷ Cfr. S. Freud, *Un recuerdo de infancia en Poesía y verdad*, en: *Obras completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 137-150.

²⁵⁸ *Op. cit.*

²⁵⁹ *Ibíd.*, p. 209.

²⁶⁰ *Ibíd.*

²⁶¹ *Ibíd.*, p. 210.

²⁶² *Ibíd.*

²⁶³ *Ibíd.*

En primer lugar, es un personaje sabio, quizás la personificación misma de la sabiduría práctica de su creador. En su sabiduría destaca lo que pareciera una intuición acertada sobre la naturaleza de las pulsiones.

Un efecto particularmente convincente produce la identificación del principio del mal con la pulsión de destrucción en el Mefistófeles de Goethe:

«...pues todo lo que nace
digno es de destruirse; por eso,
mejor sería que no hubiera nacido;
así, lo que vosotros llamáis pecado,
destrucción, lo malo, en suma,
ese es el elemento a mí adecuado».

El propio Diablo no menciona como su oponente a lo sagrado, al bien, sino a la fuerza de la naturaleza para engendrar, para multiplicar la vida, o sea, al Eros:

«De la tierra, del aire y de las aguas
se desprenden miles de gérmenes
en lo seco y lo húmedo, lo cálido y lo frío,
y si no me hubiera reservado las llamas,
nada tendría propiamente para mí».²⁶⁴

En segundo lugar, Mefistófeles es un demonio. Como tal, desea la perdición de Fausto, al tiempo que no puede sino producir un efecto ominoso en la piadosa Margarita, quien presiente su verdadera naturaleza.²⁶⁵ Lo demoníaco también nos remite a dos temas bien estudiados en las obras de Freud: el aspecto descorcertante de muchos síntomas histéricos y la interpretación psicoanalítica del Diablo. De lo primero se habla a menudo en los textos redactados durante el periodo subsiguiente al contacto con Charcot, donde el incipiente psiquiatra ya aventuraba la hipótesis de la “escisión de la conciencia” como respuesta al enigma de la histeria:

En efecto, la Edad Media había escogido esta solución declarando que la posesión por un demonio era la causa de los fenómenos histéricos; sólo habría sido preciso sustituir por la terminología científica del presente las expresiones que la religión dictaba en aquella edad oscura y supersticiosa.²⁶⁶

En cuanto a las opiniones que le mereciera el Maligno, hay que decir que en ninguno de sus escritos ocupan un papel protagónico, quedando más bien relegadas a la periferia de otro problema. En contraste con esto, las cartas a Fliess del 17 y el 24 de enero de 1897 lo colocan en el centro de su atención. «Sueño entonces con una religión del diablo, de antigüedad primordial, cuyos ritos se prolongan en secreto, y así concibo la severa terapia

²⁶⁴ S. Freud, *El malestar en la cultura*, en: *Obras completas*, vol. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 116-117, n. 10.

²⁶⁵ Cfr. S. Freud, *Lo ominoso*, en: *Obras completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 243.

²⁶⁶ S. Freud, *Charcot*, en: *Obras completas*, vol. III, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 21.

de los jueces de brujas.»²⁶⁷ Algunos de los esclarecimientos ahí comunicados aparecerían años más tarde en *Carácter y erotismo anal* (1908), donde se afirma muy al paso que «el diablo no es por cierto otra cosa que la personificación de la vida pulsional inconciente reprimida.»²⁶⁸ No será sino hasta mucho tiempo después, en *Una neurosis demoníaca en el siglo XVII* (1923), cuando hallemos una idea más acabada del asunto. Frente a Dios, que es un padre enaltecido, el Diablo es un padre degradado. Detrás de ambos está el arquetipo paterno—tanto el vivenciado en la infancia individual como el oscuro recuerdo del padre de la horda primordial—de modo que «Dios y Demonio fueron originariamente idénticos»²⁶⁹. Casualmente el caso allí indagado es el de cierto pintor melancólico que afirmaba haber trabado un pacto con Satán, y su historia reviste interés justamente por «la semejanza de su contenido con la saga de Fausto»²⁷⁰.

Volviendo a nuestras incursiones, si el influjo aristotélico se descubre principalmente en las reflexiones freudianas sobre estética y poética, la influencia goethiana se entrevé detrás de la concepción freudiana del psicoanálisis como disciplina científica, y acaso también en la propia cosmovisión de su fundador. Los dos caminos que así se nos dibujan parecieran prometernos un mejor término, aunque podrían aún objetarnos que nos hemos apartado otra vez de nuestro objetivo inicial, que consistía en ligar la investigación que realizamos con algún antecedente o consecuente de relevancia, y que solamente en el caso de la primera de estas dos hipotéticas investigaciones medianamente se consigue. Pero la segunda de ellas también nos arroja hacia una nueva constelación teórica: la de Mefistófeles, el Diablo, la pulsión de muerte y la melancolía, e indirectamente, hacia aquella otra más amplia que es el psicoanálisis de la religión y la mitología, así como hacia los problemas teóricos asociados al masoquismo y las raíces inconcientes del sentimiento de culpa. Teniendo a la vista este nuevo panorama, nos percatamos de que el enclave o punto estratégico de contacto con nuestra investigación recae principalmente sobre el concepto de lo ominoso, entendido como categoría estético-mitológica.

Quizás no sea exagerado decir que el Diablo es la figura ominosa por excelencia. En tanto que representante de la vida pulsional, de lo inconciente y de lo reprimido, nos ofrece una perspectiva distinta tanto del contenido oculto y desfigurado de los mitos como de la manera en que la historia de las religiones puede reconstruirse a partir de la mirada psicoanalítica. En efecto, en ensayos como *Tótem y tabú* o *Moisés y la religión monoteísta* se lleva a cabo este tipo de exploración, pero en ambos se omite por completo el análisis del Diablo, limitándose al tema mucho más general de los demonios. Y sin embargo, cierta observación flotante nos ha persuadido de que Freud emprendió un psicoanálisis del Diablo, el cual comunicó sólo esporádicamente, y en cuya tarea empleó las mismas técnicas utilizadas en *La interpretación de los sueños*. El resultado más maduro de este psicoanálisis del Diablo sería, por supuesto, *Una neurosis demoníaca en el siglo XVII*, donde además de apuntar hacia una identidad primitiva entre Dios y el Diablo, se someten al análisis las ilustraciones que el supuesto endemoniado hiciera de las apariciones del Maligno. Aunque

²⁶⁷ S. Freud, *Fragmentos de la correspondencia con Fliess*, en: *Obras completas*, vol. I, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 284.

²⁶⁸ S. Freud, *Carácter y erotismo anal*, en: *Obras completas*, vol. IX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 157.

²⁶⁹ S. Freud, *Una neurosis demoníaca en el siglo XVII*, en: *Obras completas*, vol. XIX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 88.

²⁷⁰ *Ibíd.*, p. 75.

el análisis se centra en la historia de Haizmann, dos cosas nos gustaría poner de relieve: 1) Que tales ilustraciones coinciden bastante bien con las representaciones más populares del Diablo—los cuernos, las garras de águila, las alas de murciélago, los pechos femeninos, los rasgos serpentinos, etc.; 2) Que en ausencia total del analizado la interpretación de aquéllas se obtiene en gran medida a partir de la generalización de otras observaciones hechas con neuróticos. ¿Tendríamos que suponer un alcance igual de universal para la interpretación de estas imágenes? Es decir, ¿sería, en todos los casos, la presencia de pechos femeninos en la caracterización del Diablo, una expresión inconciente de la represión antaño ejercida sobre la actitud femenina del niño varón ante su padre? El hecho de que su creador no haya sido otro sino Haizmann, un melancólico, parecería decirnos que no. Pero la universalidad del complejo de castración nos dice que no podría ser de otro modo. Y no muy distinto es el procedimiento que se ejecuta en *Tótem y tabú* para hablar de Cristo y Orfeo. Al abordar figuras mitológicas, el maestro de la sospecha solía apelar a los acontecimientos universales de la niñez, bajo el supuesto de que al final serían transmudaciones de los igualmente universales sucesos de la humanidad primitiva. Esta situación es un tanto análoga a la autoconciencia del arte de la que hablamos en el capítulo II, y que tuvo como protagonistas a *Edipo rey*, *Hamlet*, *Los hermanos Karamazov*, *Rosmersholm*, y de acuerdo con el capítulo IV, también a *El hombre de la arena*. Aunque ahora nos las habemos con ilustraciones de relevancia cultural muy inferior, la universalidad de su contenido es idéntica.

Existe algo humanamente universal tras la imagen del Diablo y la fascinación que nos despierta, la misma que movió a tantos a realizar pactos en su imaginación y que nos ofrece una perspectiva histórica diferente sobre los juicios de brujas de la Edad Media, y acaso también un nuevo enfoque sobre la naturaleza de la melancolía. Ése es el psicoanálisis del Diablo al que nos referimos y que Freud sólo divulgó a medias. Indagar en él implicaría mucho más que adentrarse una vez más en la obra freudiana para reunificar lo disperso. Requeriría recuperar varios de los aprendizajes y hallazgos extraídos a lo largo de nuestra investigación y volverlos operantes, aplicándolos a su nuevo objeto—el que, como *El Moisés de Miguel Ángel*, oscila entre lo mítico y lo estético. Y es que este psicoanálisis nos invita a ir más allá de los escritos de su fundador, pues sólo sería efectivamente tal si tomara por materiales las creaciones de la imaginación que le han dado forma y consistencia al Maligno, coligiendo los diversos motivos que debieron intervenir en su evolución y desenvolvimiento, desde el texto bíblico (que es totalmente ajeno a la caracterización del Diablo que hoy predomina) hasta los poetas que le insuflaron nueva vida, como Dante, Milton o Blake. Sin lugar a dudas lo más difícil de esta tarea será seleccionar los materiales más adecuados—aquéllos que puedan presumirse de mayor universalidad—y limitar su número a un conjunto que pueda ser abarcado sin por ello dejar de brindar una imagen lo suficientemente representativa de un determinado periodo de su desarrollo. Es así como la reflexión estética del psicólogo de las profundidades se proyecta hacia atrás en el tiempo en búsqueda de su objeto, a la vez que avanza simultáneamente en otras dos direcciones, hacia el porvenir que habitamos y que no ha dejado de dar vida al Demonio, y hacia el interior mismo de la teoría psicoanalítica, que no deja de ofrecernos nuevos motivos de investigación.

Bibliografía

- ARISTÓTELES, *Acerca de la juventud y de la vejez, de la vida y de la muerte, y de la respiración*, en: *Tratados breves de historia natural*, Madrid, Gredos, 2008, pp. 317-363.
- _____, *Metafísica*, Madrid, Gredos, 2006.
- _____, *Poética*, México, D.F., UNAM, 2012.
- _____, *Problemas*, Madrid, Gredos, 2004.
- CAPARRÓS, Nicolás, *Correspondencia de Sigmund Freud, Tomo II: El descubrimiento del inconsciente (1887-1908)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- _____, *Correspondencia de Sigmund Freud, Tomo III: Expansión. La Internacional Psicoanalítica (1909-1914)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- _____, *Correspondencia de Sigmund Freud, Tomo IV: La gran guerra. Consolidación (1914-1925)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- _____, *Correspondencia de Sigmund Freud, Tomo V: El ocaso de una época. Los últimos años (1926-1939)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- DEL CONDE, Teresa, *Iconografía y psicoanálisis*, en: *Arte y psique*, México, D.F., Plaza & Janés, 2002, pp. 13-33.
- FREUD, Sigmund, *Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico*, en: *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 313-339.
- _____, *Apreciaciones generales sobre el ataque histérico*, en: *Obras completas*, vol. IX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 203-211.
- _____, *A propósito de un caso de neurosis obsesiva*, en: *Obras completas*, vol. X, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 119-249.
- _____, *Carácter y erotismo anal*, en: *Obras completas*, vol. IX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 149-158.
- _____, *Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904)*, Buenos Aires, Amorrortu, 1986.
- _____, *Charcot*, en: *Obras completas*, vol. III, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 7-24.
- _____, *Conferencias de introducción al psicoanálisis: 23ª conferencia. Los caminos de la formación de síntoma*, en: *Obras completas*, vol. XVI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 326-343.

- _____, *Conferencias de introducción al psicoanálisis: 25ª conferencia. La angustia*, en: *Obras completas*, vol. XVI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 357-374.
- _____, *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico*, en: *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 1-64.
- _____, *Dostoievski y el parricidio*, en: *Obras completas*, vol. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 171-194.
- _____, *Duelo y melancolía*, en: *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 235-255.
- _____, *El chiste y su relación con lo inconciente*, en: *Obras completas*, vol. VIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991.
- _____, *El creador literario y el fantaseo*, en: *Obras completas*, vol. IX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 123-135.
- _____, *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen*, en: *Obras completas*, vol. IX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 1-79.
- _____, *El humor*, en: *Obras Completas*, vol. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 153-162.
- _____, *El interés por el psicoanálisis*, en: *Obras completas*, vol. XIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 165-192.
- _____, *El malestar en la cultura*, en: *Obras completas*, vol. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 57-140.
- _____, *El Moisés de Miguel Ángel*, en: *Obras completas*, vol. XIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 213-242.
- _____, *El motivo de la elección del cofre*, en: *Obras completas*, vol. XII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 303-317.
- _____, *El porvenir de una ilusión*, en: *Obras completas*, vol. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 1-55.
- _____, *El problema económico del masoquismo*, en: *Obras completas*, vol. XIX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 161-176.
- _____, *El tabú de la virginidad*, en: *Obras completas*, vol. XI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 185-203.

- _____, *El yo y el ello*, en: *Obras completas*, vol. XIX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 1-66.
- _____, *Esquema del psicoanálisis*, en: *Obras completas*, vol. XXIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 133-209.
- _____, *Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico*, en: *Obras completas*, vol. XII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 217-231.
- _____, *Fragmento de análisis de un caso de histeria*, en: *Obras completas*, vol. VII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 1-107.
- _____, *Fragmentos de la correspondencia con Fliess*, en: *Obras completas*, vol. I, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 211-322.
- _____, *Inhibición, síntoma y angustia*, en: *Obras completas*, vol. XX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 71-163.
- _____, *Introducción al narcisismo*, en: *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 65-98.
- _____, *La cabeza de Medusa*, en: *Obras completas*, vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 270-271.
- _____, *La interpretación de los sueños*, en: *Obras completas*, vol. IV y V, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 1-611.
- _____, *La moral sexual "cultural" y la nerviosidad moderna*, en: *Obras completas*, vol. IX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 159-181.
- _____, *La novela familiar de los neuróticos*, en: *Obras completas*, vol. IX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 213-220.
- _____, *La represión*, en: *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 135-152.
- _____, *La transitoriedad*, en: *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 305-311.
- _____, *Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad*, en: *Obras completas*, vol. IX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 137-147.
- _____, *Lo inconciente*, en: *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 153-213.
- _____, *Lo ominoso*, en: *Obras completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 215-251.

- _____, *Más allá del principio de placer*, en: *Obras completas*, vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 1-62.
- _____, *Materiales del cuento tradicional en los sueños*, en: *Obras completas*, vol. XII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 293-302.
- _____, *Moisés y la religión monoteísta*, en: *Obras completas*, vol. XXIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 1-132.
- _____, *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis: 35ª conferencia. En torno de una cosmovisión*, en: *Obras completas*, vol. XXII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 146-168.
- _____, *Para la prehistoria de la técnica analítica*, en: *Obras completas*, vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 257-260.
- _____, *Personajes psicopáticos en el escenario*, en: *Obras completas*, vol. VII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 273-282.
- _____, *Premio Goethe*, en: *Obras completas*, vol. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 203-212.
- _____, *Presentación autobiográfica*, en: *Obras completas*, vol. XX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 1-70.
- _____, *Prólogo a James J. Putnam, "Addresses on Psycho-Analysis"*, en: *Obras completas*, vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 265-267.
- _____, *Prólogo a Marie Bonaparte, "Edgar Poe, étude psychanalytique"*, en: *Obras completas*, vol. XXII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 229.
- _____, *Proyecto de psicología*, en: *Obras completas*, vol. I, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 323-446.
- _____, *Psicología de las masas y análisis del yo*, en: *Obras completas*, vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 63-136.
- _____, *Psicopatología de la vida cotidiana*, en: *Obras completas*, vol. VI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991.
- _____, *Pulsiones y destinos de pulsión*, en: *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 105-134.
- _____, *Sobre los recuerdos encubridores*, en: *Obras completas*, vol. III, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 291-315.
- _____, *Tótem y tabú*, vol. XIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 1-162.

- _____, *Tres ensayos de teoría sexual*, en: *Obras completas*, vol. VII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 109-222.
- _____, *Un recuerdo de infancia en Poesía y verdad*, en: *Obras completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 137-150.
- _____, *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, en: *Obras completas*, vol. XI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 53-127.
- _____, *Una neurosis demoníaca en el siglo XVII*, en: *Obras completas*, vol. XIX, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 67-106.
- _____, y OPPENHEIM, David Ernst, *Sueños en el folklore*, en: *Obras completas*, vol. XII, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 177-205.
- JONES, Ernest, *Vida y obra de Sigmund Freud, Tomo I*, Barcelona, Anagrama, 1970.
- _____, *Vida y obra de Sigmund Freud, Tomo II*, Barcelona, Anagrama, 1970.
- KANT, Immanuel, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, México, D.F., FCE, 2011.
- LYOTARD, Jean-François, *Lecturas de infancia*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1997.
- _____, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.
- _____, *Moralidades posmodernas*, Madrid, Tecnos, 1996.
- MARCUSE, Herbert, *Eros y civilización*, Barcelona, Ariel, 2003.
- PLATÓN, *Ion*, en: *Diálogos*, vol. I, Madrid, Gredos, 1993, pp. 243-269.
- RANCIÈRE, Jacques, *El inconsciente estético*, Buenos Aires, del Estante, 2006.
- RICOEUR, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, México, D.F., Siglo XXI, 2012.
- TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1992.