

LAS IDEAS ESTETICAS DE FREUD

5

TESIS QUE PARA OPTAR AL GRADO DE  
DOCTOR EN HISTORIA

PRESENTA LA ALUMNA  
TERESA DEL CONDE

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
DIVISION DE ESTUDIOS SUPERIORES

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



XN  
1937  
CON  
EJ.2



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.

## C O N T E N I D O

### Introducción

Enfrentamiento con Freud, Esquema biográfico.- Advertencia sobre las citas textuales.

### Un acercamiento a la personalidad de Freud.

a). Testimonios. b). Corrientes del pensamiento en la obra de Freud.  
c). Freud, burgués y revolucionario. d). Pensamiento político. Notas.

### La personalidad artística de Freud

a). Cultura artística. b). Ambivalencia ante la persona del artista.  
c). Sueños y chistes. d). Freud coleccionista. Notas.

### Freud y dos artistas del Renacimiento

Freud y Leonardo

Freud y el Moisés de Miguel Angel. Notas.

### Freud y la literatura

a). Consideraciones generales. b). Una aportación a la estética de lo insólito. c). Otras aportaciones psicoanalíticas a la literatura.  
d). La Gradiva. e). Dostoievski y el asesinato del padre. Notas.

Conclusiones.

Notas.

Bibliografía

Anexo: Freud, Breton y Dali..

## I N T R O D U C C I O N

Hablar de Freud dentro del marco de sus propias categorías constituye una opción, quizá la más adecuada, de comentar sus escritos. En repetidas ocasiones se ha dicho que cualquier enfoque eficaz para la valoración de un gran pensador consiste en trabajar de principio, dentro de su sistema. Sin embargo, cuanto más universal es un autor, mayormente variadas son las interpretaciones posibles a su obra. Los giros diversificados y aún opuestos entre sí que han caracterizado el revisionismo freudiano durante las últimas décadas hablan del carácter de "obra abierta" en que ha devenido el pensamiento psicoanalítico. La génesis de los descubrimientos de Freud y la trayectoria de sus ideas han sido estudiadas desde un ángulo primordialmente histórico por Henri Ellenberger, Lancelot Whyte y Frank Sulloway. Bajo los presupuestos de la filosofía del lenguaje han trabajado no pocos autores: el pionero fue Ludwig Wittgenstein en un breve inciso contenido en sus Lectures & Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief. Varios más han seguido una línea similar, entre otros el inglés Richard Wollheim y el francés Paul Ricoeur. La teoría marxista ha constituido una corriente que privilegian un buen número de investigadores, como Leon Rozitchner y Robert Kalivoda, además de quienes formaron la escuela de Frankfurt, que en un principio se presentó como grupo cohesionado. Pero quien inicialmente intentó establecer la mancuerna marxismo psicoanálisis fue Wilhelm Reich, disidente de Freud. Dentro del revisionismo marxista, el psicoanálisis ha sido utilizado por Louis Althusser y su escuela, mientras que a partir del estructuralismo Jacques Lacan realizó su relectura fundando una escuela (hoy en día disuelta), cuyos afiliados han llevado la aplicación del psicoanálisis a los campos de la antropología, la lingüística, la etnología y el simbolismo. Entre sus más connotados representantes están Octave Mannoni y Guy Rusola; éste último ha orientado sus estudios bajo parámetros estético lingüísticos. Existen también revisiones que parten del existencialismo sartriano y otras que han intentado conciliar el psicoanálisis con la religión. Una orientación revisionista más, de

2.

gran importancia en nuestro medio se encuentra representada por la crítica visión sociológica de Erich Fromm, quien se propuso utilizar lo aplicable que existe dentro de diversas corrientes, incluido el marxismo, para construir una visión humanista cuya génesis apareció con el grupo de **Frankfurt**, al que también pertenecieron Herbert Marcu~~s~~<sup>s</sup>e y Theodor W. Adorno.

Conozco -aunque no de manera profunda- a los autores que aquí he mencionado y a otros más. Algunos de ellos -Fromm, Marcu~~s~~<sup>s</sup>e, Lacan, Mannoni- forman parte de lo que yo llamaría mi acervo cultural, sin embargo no me he basado en sus lecturas para la realización de este trabajo. Lo poco que de ellos he tomado -bien ha quedado claramente acotado- o bien forma parte de recursos preconcientes que alberga mi memoria.

A esto tengo que agregar que la lectura de Freud y por ende la interpretación y los comentarios que de ella se hagan, necesariamente se encuentran matizados por el contexto histórico y personal de quien los lleva a cabo, y más aún en un caso como el mío, mayormente involucrado con el arte que con el psicoanálisis. Siendo así las cosas mi biografía cultural, mis predilecciones, "vicios y virtudes", y sobre todo mi capacidad parangonable a mis limitaciones para aprehender a Freud, se encuentra condicionada por lo que soy capaz de extraer de su pensamiento, lo que me resulta eficaz para la comprensión de los fenómenos creativos y también ¿por qué no?, lo que mayormente apela a mi gusto estético. De aquí que intente explicar en forma breve la manera en que se ha desarrollado mi confrontación con el pensamiento de este héroe cultural del siglo XX que me acompaña desde la adolescencia. Debido a la vulgarización del saber freudiano, yo sabía que Freud había sido el portavoz de algo importante relacionado con el alma humana desde antes de ser estudiante de bachillerato. En la enseñanza media superior intenté una que otra vez leer alguna de sus obras, pero la maestra que impartía el curso de filosofía en la

escuela particular a la que yo asistía, pronunció durante una clase las siguientes palabras que conservé grabadas literalmente: "digámoslo de una vez por todas, Freud era un fanático amoral y su doctrina está llena de errores".

Para entonces yo ya había leído Las cuitas de Werther de Goethe. Cuando mis profesoras se dieron cuenta de que poseía una edición de esta obra y que la había anotado por todos lados, me la recogieron indicándome que se trataba de una lectura altamente perniciosa porque podía inducir a los jóvenes al suicidio. Como yo no pensaba lo mismo, me llegó el momento de cuestionar a toda costa el enjuiciamiento sobre Freud, quien me había sido presentado como peligroso y errático y cuyo enorme cúmulo de escritos contenía supuestamente sólo errores. Así fue que obtuve la versión en español de 1948 que constituye el primer tomo de sus Obras Completas publicadas por Biblioteca Nueva. En ese volumen de apretada letra impresa en papel biblia, leí La Interpretación de los Sueños y Los Tres ensayos de teoría sexual subrayando lo que me parecía interesante o más bien lo que podía entender con cierta claridad. Aunque mis predilecciones fundamentales me llevaban por el camino del arte -pues yo intentaba ser dibujante e ingresar a la Academia de San Carlos- el caso fue que en vez de satisfacer tales inclinaciones ingresé el año de 1958 al Colegio de Psicología de la Facultad de Filosofía y Letras, ya con la intención bien definida de conocer a Freud. No logré del todo lo que allí buscaba, pero desde luego que mis conocimientos y mi capacidad de entender se incrementaron. En fecha posterior y por circunstancias que tienen que ver con el desarrollo de mi vida personal, hube de involucrarme aún más en el conocimiento del psicoanálisis. Para ese momento mis proyectos profesionales habían cambiado, yo deseaba dedicarme a la historia y a la crítica de arte y así fue que ingresé de nuevo a la Facultad de Filosofía y Letras para cursar la carrera de historia. Mi tesis de licenciatura, sobre Julio Ruelas logró hacer coincidir mis intereses psicológicos con los artísticos. Quedó un libro, publicado en 1976 por el Instituto de Investigaciones

Estéticas, que pretende analizar la obra de Julio Ruelas bajo el ángulo de la psicología profunda.

Después me dediqué predominantemente a la crítica de arte, actividad en la que no pocas veces me he valido del psicoanálisis, como una herramienta entre otras, para realizar lo que ahora constituye una serie ya vasta de notas, artículos y ensayos que han aparecido en publicaciones de diversa índole. En 1979 que se cumplieron cuarenta años de la muerte de Freud, organicé un ciclo de conferencias sobre diversos aspectos de su obra en la Facultad de Filosofía y Letras, bajo el auspicio del director de la Facultad, doctor Abelardo Villegas, quien no sólo aceptó y apoyó con entusiasmo la idea que le propusimos el historiador José A. Matesanz y yo misma, sino que se ofreció a sustentar una de las conferencias e hizo publicar la reseña de todas en el boletín de la Facultad. Yo participé con una contribución que se tituló "Freud y la estética, una aproximación", la que reorganicé y completé para publicarla en forma de artículo en el No. 49 de Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, el mismo año de 1979. También por esas fechas ingresé como estudiante de posgrado al curso de epistemología que entonces impartía el doctor Nestor Braunstein en el hospital San Rafael, dentro del ciclo de especialización en psicología clínica de la Facultad de Psicología. Asistí al curso por más de dos años consecutivos y de allí partió mi relectura definitiva de Freud. Por relectura definitiva entiendo la revisión acuciosa, anotada, cotejada con interpretaciones de varios autores, de las obras clave del Corpus Freudiano. Ya en esas condiciones me permití pensar en un esquema para mi tesis de doctorado.

En 1981 presenté mi candidatura para la Beca Guggenheim con un plan de trabajo que coincidía con el proyecto de dicha tesis, mismo que fue revisado por varias personas; entre otras por el doctor Ramón Xirau, por Ernst Gombrich y por Jack

Spector, <sup>este último es</sup> un historiador norteamericano involucrado con el psicoanálisis que impartió un curso sobre Freud y la Estética en la Universidad de Rutgers, New Jersey y después escribió un libro. Otros investigadores como Javier Esquivel, del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM, Xavier Moyssén, historiador de arte y el psicoanalista Mario Cárdenas Trigos, también conocieron y comentaron mi proyecto, con el que finalmente obtuve la beca en cuestión. Esta me permitió pasar un tiempo en el Institute for Psychoanalysis de Chicago, institución que me fue recomendada a través de Anna Freud por el doctor Kurt Eissler, director de los Archivos Freud en Washington. El Instituto de Chicago resultó poseer la biblioteca y hemeroteca más completa sobre todo lo que se refiere a Freud y a las disciplinas extra médicas que él y sus discípulos abordaron. Mi labor de recopilación de material se complementó a través del Warburg Institute de la Universidad de Londres, cuyo bibliotecario responsable, Mr. John Perkins, <sup>me brindo valiosa ayuda</sup> ~~constituyó para mí una valiosísima ayuda~~, ya que me envió por correo algunos textos imprescindibles que le solicité y otros más que no conocía.

Con esto concluyó la fase más importante de mi investigación, que naturalmente se fue extendiendo, con otro ritmo, a lo largo de los últimos dos años. Llegó un momento en que el material me desbordaba y tuve que hacer un ajuste a lo que habría de tratar, de acuerdo con el proyecto inicialmente presentado. De esta "barrida" a mi propio material ha resultado un trabajo quizá en menor medida minucioso e informativo, pero más concretamente centrado en el tema elegido. Puedo decir que, a pesar de que se trata de un estudio relativamente corto, pienso que se sustenta en una plataforma suficientemente sólida.

En ningún momento he intentado dar una visión de las principales aportaciones de Freud sobre la tónica del inconsciente, la teoría de la libido, el complejo de Edipo, la doctrina de las pulsiones o la sexualidad infantil. Pienso que los ríos



de tinta que han corrido sobre estas cuestiones han logrado encauzarse en afluentes certeramente realizados que constituyen confiables versiones abreviadas del pensamiento freudiano, accesibles a cualquier lector. No he querido elaborar una más, pues de haberlo hecho, en el mejor de los casos quizá hubiera logrado equipararme a algunas de las síntesis escritas por otros autores, sin superarlas. En cambio en el momento de escribir estas líneas aún no ha llegado a mis manos un libro o un ensayo de cierta extensión específicamente dirigido a comentar y analizar lo que desde el ángulo del arte, la creatividad y la literatura, entró por el ojo y la intelección de Freud. De tal manera que la posible aportación de mi estudio se encuentra en haber reunido ese material disperso, congregándolo en enunciados o capítulos. Tenida cuenta de que Freud es uno de los autores más citados de cuantos han formulado su pensamiento a partir de principios de siglo, varias de las citas textuales que aquí se encontrarán, han sido ya glosadas por otros investigadores en diferentes contextos. Por lo que me apresuro a advertir que nada nuevo hay aquí que no pueda obtenerse por otras vías. ¿Cuál sería entonces mi aportación ~~por~~<sup>o</sup> el objeto de mi tesis?: En primer lugar, ya lo he dicho: no basarme en las citas tomadas de otros autores, sino en elegir yo misma los objetos de mis comentarios, análisis y explicaciones. En segundo lugar desarrollar la visión artística de Freud formando un continuum que no desvirtua ni descontextualiza su inserción dentro de la doctrina del inconsciente. En tercer lugar intentar a través de lo que aquí reuno que el lector llegue a algunas deducciones similares a las que yo misma he llegado. Esto sin cominarlo a aceptar "mi verdad", sino lo que hay de verdad en las teorías de Freud en relación a su aplicabilidad a la crítica, a la teoría y al análisis estético, sin que tal cosa suponga remitirlo a la totalidad de su obra.

Guardando las escalas y las distancias mi método tiene mucho que ver con la propia metodología de Freud, la cual es en todo momento flexible pero estrictamente

histórica, dando a la vez amplia cabida a la asociación libre. El psicoanálisis invierte el orden historiográfico, pero lo sigue a pié juntillas; va del presente al pasado; es decir, del nivel del discurso a lo que se encuentra prefigurado, simbolizado, disfrazado o semioculto en éste, hasta llegar a las experiencias más remotas que conforman la estructura de la psique humana. Las teorías de Freud -deslindables de su aplicación como terapia- se basan también en un procedimiento hermeneútico, contienen siempre una base histórica, un cuestionamiento de donde nacen proposiciones a confirmar y un proceso de análisis a la vez inductivo y deductivo. De ahí se derivan premisas o conclusiones que en todo momento quedan como susceptibles de ser retomadas y reelaboradas. Si bien es cierto que las ideas del padre del psicoanálisis poseen cimientos bien firmes, también lo es que las configuraciones levantadas a partir de estos cimientos fueron en un gran número de casos propuestas como construcciones provisionales. Freud creía en lo que proponía, pero en todo momento tuvo en cuenta "la incerteza inherente a toda predicción general".

Me parece necesario advertir una vez más que yo no soy una psicoanalista que escribe sobre cuestiones de arte, sino una estudiosa del arte interesada en las teorías psicoanalíticas, ya que considero que proporcionan instrumentos válidos que permiten enriquecer el estudio de las obras artísticas y los procesos que las originan, y esta es la razón, en cierto modo objetiva que me llevó a realizar el presente estudio que considero se inscribe en el campo de la crítica de arte, porque puedo decir que mi pasión por Freud no ha cancelado la actitud crítica. Esta se encuentra presente, asumiendo diversos aspectos, pero desenvolviéndose básicamente en torno a los motivos que trata Freud y a las opiniones que sobre ellos emite. El título, que creo corresponde adecuadamente al contenido, se encuentra inspirado por el famoso libro de Adolfo Sánchez Vázquez sobre Marx, y obedece a un fenómeno similar: no puede hablarse con propiedad de una estética freudiana, Pero sí existe la posibilidad y la necesidad ineludible de entresacar de las teorías de Freud

ciertos presupuestos estéticos capaces de adherirse al cuerpo teórico de la historia y la psicología del arte.

Sigmund Freud nació el 6 de mayo de 1856 en Freiberg, una aldea de Moravia, en el seno de una familia de ascendencia judía. Su padre, Jacob se dedicaba al comercio de las lanas y su madre, Amalie Nathanson contaba 21 años cuando nació Sigmund, su primer hijo. Jacob Freud tenía dos hijos de su primer matrimonio: Emmanuel, casi de la misma edad que Amalie, y Philipp, nacido en 1838. Los dos vivieron en Freiberg con Jacob y Amalie y posteriormente Emmanuel se trasladó a Inglaterra. La pareja procreó ocho hijos; siete de ellos sobrevivieron a sus padres: Sigmund, Anna, Rosi, Marie, Adolphine (Dolfi), Paula y Alejandro. Julius, el hermano más próximo a Freud en edad, murió a los ocho meses de nacido. En 1859 la familia se trasladó a Viena, ciudad en la que transcurrió casi la totalidad de la vida de Freud, hasta 1938 en que se exilió en Inglaterra.

A la edad de 9 años Sigmund Freud ingresó en el Leopoldstadt Communal-Realgymnasium, escuela que corresponde a la segunda enseñanza, en la que permaneció ocho años. Después de presentar su examen final que incluyó la traducción de un fragmento de Edipo Rey, consideró varias alternativas para la elección de carrera. El haber escuchado una conferencia de Carl Brühl sobre el ensayo de Goethe acerca de la naturaleza lo decidió a cursar medicina. Se inscribió en la Universidad de Viena durante el otoño de 1873, graduándose hasta marzo de 1881. Sus intereses iniciales lo llevaron a la histología y de 1877 datan sus primeros trabajos publicados sobre los órganos genitales y la bisexualidad de las anguilas. Entre 1876 y 1882, trabajó en el Instituto de Fisiología dirigido por Ernst Wilhelm von Brucke, una de las personalidades que mayormente influyeron en el joven Freud.

En 1882 se enamoró de Martha Bernays, y siguiendo las costumbres de la época contrajo compromiso matrimonial con ella a los pocos meses. El noviazgo se prolongó por varios años, dado que la pareja pudo casarse hasta el 7 de septiembre de 1886. Durante ese lapso de tiempo Freud vivió principalmente en Viena y su novia en Hamburgo, lo que dió lugar a una nutrida correspondencia. Desde 1882 Freud decidió ganarse la vida como médico, ya que el trabajo de investigador le ofrecía pocas posibilidades de sobrevivencia, Así fue que ingresó al Hospital General de Viena, donde conoció el caso de Anna O. a través del médico tratante de ésta: Josef Breuer, quien prestó a Freud un apoyo definitivo durante la difícil época de sus inicios profesionales. Un año después <sup>prestó</sup> sus servicios en la clínica de psiquiatría de Theodor Meynert y en 1885 <sup>obtiene</sup> tras muchas pruebas competitivas el puesto de privat-dozent lo que <sup>le permite</sup> ~~permite~~ conseguir una beca para viajar a París. Le interesaba fundamentalmente trabajar con Jean Martin Charcot, con quien permaneció desde octubre de 1885 hasta febrero de 1886. Antes de ese viaje tuvo lugar el episodio de la cocaína, del que quedó una publicación apresurada fechada en 1885. Freud pudo haber alcanzado notoriedad desde entonces, pues intuyó las propiedades anestésicas del alcaloide, aplicables a la cirugía ocular. Fue Carl Koller (1857-1944), quien llevó a sus últimas consecuencias la investigación y a quien se atribuye este descubrimiento. En 1887 <sup>conoce</sup> ~~conoce~~ al otorrinolaringólogo Wilhelm Fliess, con quien desarrolló una profunda amistad que hoy llamaríamos "transferencial", que fue en buena medida la que propició el famoso "autoanálisis". Las cartas a Fliess dan cuenta del origen del psicoanálisis y de las ideas que se encuentran en la base de La interpretación de los sueños (1900), de Psicopatología de la vida cotidiana (1901) y de El chiste y su relación con lo inconsciente (1905). En 1889 viajó a Nancy para conocer a Hyppolyte Bernheim y a Auguste Liebault, con la idea de perfeccionar la técnica hipnótica que aprendió con Charcot, pero poco después <sup>empieza</sup> ~~empieza~~ a practicar el método catártico que Anna O., la paciente de Breuer, bautizó como Chimney sweeping. El procedimiento fue

paulatinamente reemplazado por la asociación libre, que sustituyó por entero al método anterior convirtiéndose en piedra angular de la terapia psicoanalítica. Otra vez fue una paciente: <sup>Elizabeth von R.</sup> Isabel de R. quien al hablar disociadamente se lo sugirió. Para entonces Freud había publicado su primer libro: La Afasia (1891), que dedicó a Josef Breuer. Varios científicos están de acuerdo en que este libro representa el más valioso de los trabajos de Freud en el campo de la neurología, además de que adelanta la argumentación persuasiva y la discusión alternante que le llegaron a ser tan características.

Entre 1887 y 1895 nacieron sus seis hijos: Mathilde (1887), Jean Martin (1889), Oliver (1891), Ernst (1892), Sofía (1893) y Anna (1895). Excepto Sofía, que murió de gripe perniciosa a los 27 años, todos sobrevivieron a su padre. La familia se complementó con la presencia de Mina Bernays, hermana de Martha, que convivió con los Freud desde 1908 hasta el fin de sus días en Londres. Desde el 20 de septiembre de 1891 hasta el 4 de junio de 1938 Freud vivió, dió consulta y escribió sus trabajos en un edificio habitacional estilo neobarroco, edificado probablemente hacia 1880 durante la fiebre constructiva del Ringstrasse, en el No. 19 de la Bergasse; los departamentos de Freud actualmente se encuentran convertidos en un museo que por cierto no se encuentra mencionado en las guías turísticas de Viena. Cuando en 1907 se publicó <sup>El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen</sup> la Gradiva, primer ensayo importante sobre psicoanálisis y literatura, Freud se encontraba analizando a uno de sus más famosos pacientes, el "hombre de las ratas", cuya historia clínica tiene las características de una novela, o de un guión cinematográfico. Otro paciente célebre fue "el hombre de los lobos", analizado en 1914, cuyo caso clínico fue publicado hasta 1919. Desde 1908 se iniciaron los congresos Psicoanalíticos Internacionales. El primero de ellos tuvo lugar en Salzburgo el año de 1908, le siguieron los de Nuremberg (1910), Weimar (1911), Múnich (1913), Budapest (1918), Amsterdam (1920) y Berlín (1922). Después de éste último se celebraron otros más, a los que ya no asistió Freud.

La única vez que cruzó el océano fue con motivo de las conferencias sobre psicoanálisis que dictó en la Clark University de Worcester, Massachusetts, donde lo nombraron doctor honoris causa al igual que a Carl Gustav Jung, quien junto con Sandor Ferenczi lo acompañó en el viaje. A Freud no le complació el "American way of life" y nunca volvió a los Estados Unidos, aunque mantuvo relaciones con varios psiquiatras norteamericanos y analizó durante y después de la guerra a un número considerable de personas que viajaron expresamente a Viena para psicoanalizarse con él. En 1911 comenzaron las "disidencias", la primera fue la de Alfred Adler, seguida por la de Wilhelm Stekel. Pero la más dolorosa fue sin duda la del "príncipe heredero": Jung, quien rompió definitivamente con Freud en 1913, mismo año de la publicación de Totem y Tabú, obra que inaugura la serie freudiana de trabajos colectivos sobre psicoanálisis de la cultura. Para entonces ya había visto la luz Un recuerdo infantil de Leonardo (1910) y Freud juntaba afanosamente bibliografía sobre Miguel Angel, puesto que había decidido escribir algo sobre la escultura de Moisés en San Pietro <sup>in</sup> Vincoli. A esa misma fase de gran actividad creativa corresponde su noción de yo ideal o superyó, que por primera vez delinea en el provocativo ensayo de 1914 Sobre el narcisismo. El año que sigue a los acontecimientos de Sarajevo que desataron la Primera Guerra Mundial, marca la etapa en la que Freud realiza sus trabajos metapsicológicos de los cuales <sup>in las mentes</sup> sólo se publicaron cinco que versan sobre las pulsiones y sus destinos, el inconsciente, la angustia, la represión y los sueños. Aunque fundamentados en amplias experiencias empíricas, estos estudios -al igual que el capítulo VII de la Interpretación de los sueños- se inscriben en el ámbito de la teoría psicológica y de allí que Freud los haya conglomerado bajo el rubro de metapsicología. La época de guerra no disminuyó su capacidad de trabajo, pero tanto ésta como la posguerra trajeron consigo graves consecuencias de carácter económico y operativo para el movimiento psicoanalítico.

En 1919 postula una de sus principales teorías, que quizá sea la que mayormente se ha encontrado sujeta a discusiones y a interpretaciones opuestas en cuanto se refiere al proceso que la generó. Se trata de la "pulsión de muerte", cuyo primer esquema se encuentra incluido en Más allá del principio del placer (1920), obra que muestra con meridiana claridad la manera como Freud trabaja dialécticamente sus conceptos a través de pares de opuestos como los orígenes de la vida y la necesidad de la muerte. Ese mismo año se funda la Editorial Psicoanalítica Internacional en Viena. Dos años más tarde, en 1921, Freud <sup>sufre</sup> una pérdida importante: ~~muere~~ <sup>muere</sup> en Hamburgo su hija Sofía de un ataque de influenza que no pudo ser controlado. La joven, que tenía dos hijos, estaba casada con el fotógrafo Max Halberstad, quien durante el hitlerismo emigró a Johannesburg en Australia. En 1924, el hijito de Sofía, nieto predilecto de Freud, que valía para él "más que todos los hijos y nietos", según se desprende de una carta dirigida a unos familiares cercanos, ~~muere~~ <sup>también fallece</sup> de una afección pulmonar. La desaparición de Heinerle casi coincidió con el diagnóstico de cáncer en la mandíbula. Freud se sometió al tratamiento del doctor Hans Pichler, profesor en la Universidad de Viena, que le practicó entonces la primera de las treinta y tres operaciones a las que su célebre paciente tuvo que someterse para detener el curso de la enfermedad. Al doctor Max Schur le corresponde el haber sido médico de cabecera de Freud a partir de 1928. El diagnóstico de cáncer influyó en su personalidad, pero desde el principio aceptó la enfermedad no como una fatalidad, sino como un acontecimiento inevitable, de aquellos que conforman el correlato doloroso a los placeres de que depara la vida. El Yo y el ello, escrito ese mismo año, <sup>contiene</sup> ~~formula~~ una teoría estructural de la mente sin que la amenaza de una interrupción brusca debida a la enfermedad o a la muerte encuentre eco en sus páginas. Dos años después, en 1925, Freud dió cuenta de su trayectoria, de la historia y evolución de sus teorías, así como del movimiento por él fundado en su Presentación autobiográfica de 1925.

Sus inquietudes por la anatomía estructural de la psique humana lo ~~llevar~~ a aplicar la misma hilación de pensamiento que se inició con Totem y Tabú a otros estudios de psicología colectiva. De 1921 data Psicología de las masas y análisis del yo, y en 1927 apareció El porvenir de una ilusión, libro en el que Freud aborda la génesis y el desenvolvimiento de las religiones; Probablemente éste trabajo se encuentre entre los más polémicos dentro del contexto de toda su obra. El malestar en la cultura, que quizá junto a La interpretación de los sueños es su obra más conocida y divulgada, fue redactada en 1929 y publicada al año siguiente. Entre tanto Freud dió cuenta en la última de sus grandes aportaciones teóricas El yo y el ello, de 1923, del desarrollo del concepto de "inconsciente" en la historia del psicoanálisis. La palabra "das Es", (el ello), que se remonta a Nietzsche, fue transmitida a Freud por Georg Groddeck, un médico vinculado con el psicoanálisis que ejercía su profesión en Baden Baden; Groddeck es el autor de un estudio titulado El libro del ello. Freud adoptó el término dándole un significado más preciso que vino a reemplazar los usos a veces mal definidos de las expresiones anteriores: el "icc" (el inconsciente) y el "inconsciente sistemático". Todas las funciones del sistema Cc Prcc (conciente preconciente), que influyen la censura, el examen de la realidad, etc., en la obra de 1923 fueron asignadas al "yo", con lo que las cualidades de lo que consideramos conciencia, quedaron definidas con más amplitud. En El Yo y el ello Freud da su última versión detallada acerca de lo que él concibe como anatomía de la psique. Asimismo alcanza en este momento su concepción definitiva acerca del superyó que determina de manera importante varios de los puntos elaborados en El porvenir de una ilusión y en El malestar en la cultura. Moisés y la religión monoteísta que es según palabras del propio Freud una "novela histórica", fue elaborada entre 1934 y 1938 ya bajo la presión del nazismo y publicada como libro hasta 1939. En esta obra de larga extensión Freud plantea una extraña hipótesis: si Moisés fue un egipcio, y no, como aparece en la Biblia, un líder judío. Propone asimismo una amplia discusión



sobre los orígenes del monoteísmo y las determinantes que permitieron su "invención" durante el reinado del faraón Amenhotep IV. En medio de las terribles vicisitudes por las que atravesó Austria durante esos años, Freud deparó un gran placer de la redacción de esa obra, a la que históricamente no tomó muy en serio, pero en la que depositó grandes cargas de líbido. A diferencia de la mayor parte de sus trabajos, fue escrita poco por vez y no de una sola tirada. La concluyó en Londres y la vida le alcanzó para verla publicada en la versión de Amsterdam de 1939. Si Moisés y la religión monoteísta constituye su última aportación psicológico-literaria, el Esquema del psicoanálisis de 1938, estudio admirablemente estructurado a pesar de no haber sido concluido en su totalidad, constituye el testamento abreviado de sus teorías en torno a la psique humana.

<sup>1930</sup>  
Entre 1938 en que la ciudad de Francfort concedió a Freud el Premio Goethe y el 23 de septiembre de 1939 en que murió en Londres, ocurrieron algunos hechos que brevemente intentaré consignar. Fue invitado a pronunciar la famosa conferencia T.H. Huxley en la Universidad de Londres, pero contra su deseo, tuvo que declinar el honor; lo visitó varias veces el escritor Thomas Mann, sostuvo una polémica con Wilhelm Reich -su antiguo seguidor-, sus obras fueron quemadas públicamente en Berlín el mismo año del incendio del Reichstag, en tanto que tres años más tarde la celebración de sus ochenta años en 1936 tuvo resonancia internacional. Lo felicitaron mediante una declaración pública Thomas Mann, Romain Rolland, Jules Romains, H.G. Wells, Virginia Wolf, Stefan Zweig y otras 191 personas entre escritores y artistas. Albert Einstein le envió una carta especial que en cierta manera prolongó la famosa correspondencia Einstein-Freud acerca de ¿Por qué la guerra?. Dicho de paso, estos dos grandes hombres del siglo XX se conocieron personalmente en Berlín, el año de 1927.

El 11 de marzo de 1938 se produjo la invasión nazi en Austria y el 4 de junio

siguiente Freud, acompañado por su mujer y su hija Anna dijo adios a la ciudad donde vivió setenta y nueve años. Dos días después llegó a Dover y de allí a la estación Victoria de Londres donde se le tributó una muy honorosa bienvenida. Se instaló provisionalmente con sus familiares en el número 39 de Elsworthy Road, para trasladarse a su casa definitiva de Maresfield Gardens el 27 de septiembre, después de haber sufrido una seria intervención quirúrgica, la última que le fue practicada con miras a detener el cáncer. Por esas mismas fechas -mediados de 1938- principió la publicación de los Gesammelte Werke que vino a suplir la destruída colección de los Gesammelte Schriften. También se fundó una nueva editorial que reemplazó a la Internationaler Psychoanalytischer Verlag: la Imago Publishing Company, que pudo empezar a funcionar de inmediato gracias al entusiasmo del editor John Rodker y de Ernest Jones. Entretanto Arnold Zweig promovió una moción más para proponer la candidatura de Freud al Premio Nobel. Los intentos anteriores realizados en este sentido habían fracasado y este último corrió con igual suerte. Entre las personas que visitaron a Freud durante la última etapa de su vida transcurrida en el exilio estuvieron H.G. Wells, Stefan Zweig, el antropólogo Bronislau Malinowski, Salvador Dalí, el líder sionista Jaim Weizmann y Marie Bonaparte. El último libro que leyó fue La piel de Zapa de H. de Balzac. Murió a las tres de la madrugada del día 23 de septiembre de 1939 y fue cremado tres días después en el cementerio londinense de Golders Green. Llegó a ser perfectamente conciente la proximidad de la guerra y hasta dos días antes de su muerte se mantuvo informado de las jornadas febriles, pactos, ultimatus y maniobras que culminaron con la invasión de Polonia por Alemania el 10. de septiembre de 1939. Veinte días antes de la muerte de Freud se inició la Segunda Guerra Mundial. Esta apretada nota biográfica encontrará varios puntos complementarios en las páginas que siguen, si bien, como ya ha quedado asentado, la estructura que he dado a mi trabajo no contempla la inclusión de una visión general de la trayectoria del pensamiento freudiano.

San Angel, D.F., Junio de 1984.

## ADVERTENCIA SOBRE LAS CITAS TEXTUALES.

La primera recopilación de las obras de Freud, los Gesammelte Schriften, fueron publicados en Viena por la Internationaler Psychoanalytischer Verlag, (Editorial Internacional Psicoanalítica) en doce volúmenes entre 1924 y 1934. La edición oficial en alemán corresponde hoy en día a los Gesammelte Werke en diez y ocho volúmenes, los diez y siete primeros se publicaron en Londres por la Imago Publishing Company entre 1940 y 1952 y el último en Francfort del Meno a cargo de la S. Fischer Verlag en 1968.

La edición oficial en inglés es The Standard Edition of the Complete Psychological Works, en veinticuatro volúmenes, publicados en Londres por Hogarth Press entre 1953 y 1974.

Existen varias ediciones en español: la primera, prologada por Freud es la de Biblioteca Nueva. Se considera que el traductor oficial de las obras de Freud al español es Luis López Ballesteros y de Torre. La traducción de éste para Biblioteca Nueva fue utilizada por convenio para la edición de Alianza.

Yo me he basado solo excepcionalmente las versiones de Biblioteca Nueva y de Alianza, en vista de que ha salido a la luz una nueva edición en español, realizada en Argentina y directamente traducida del alemán por José Luis Etcheverry. Se encuentra organizada de acuerdo a los lineamientos de la Standard Edition e incluye las notas de James Strachey. Se trata de las Obras Completas de Sigmund Freud por Amorrortu Editores, cuyos primeros veintitres volúmenes han venido apareciendo entre 1978 y 1982. (El último, que corresponde al índice, no ha sido publicado o no ha llegado a México). Por esta razón he obviado referirme a Amorrortu en todas aquellas notas que corresponden a Freud. He citado sólo el título de la obra, el tomo y la página en la que se localiza la cita. En los casos en que he utilizado alguna otra publicación, la ficha aparece completa. Por lo que se refiere a los epistolarios, me he valido de todos los que han sido publicados y las citas aparecen con su correspondiente ficha bibliográfica.

## Un acercamiento a la personalidad de Freud

### a). Testimonios

La literatura sobre la personalidad y los rasgos de carácter del creador del psicoanálisis es hoy en día sumamente extensa y el tema no presenta índices de haberse agotado. No existe un libro o un artículo largo que corresponda exactamente a ese título, pero -aparte de las reminiscencias que dejaron varios de los discípulos que lo siguieron durante la primera fase del movimiento psicoanalítico- (1) existen varias biografías espléndidas, algunas de las cuales fueron realizadas cuando el biografiado aún se encontraba en vida. La totalidad de la obra de Freud junto con este cúmulo de escritos, incluyendo además los numerosos epistolarios publicados hasta la fecha provocan que su imagen haya adquirido la consistencia de una presencia entre quienes nos hemos abocado por largo tiempo a intentar conocerlo.

Entre los primeros "retratos escritos" de Freud, están los realizados por Fritz Wittels y Stefan Zweig: el primero lo aborda -lógicamente- desde el ángulo psicoanalítico y el segundo en el aspecto histórico literario. No me he propuesto transcribir los enfoques que privan en los libros que serán mencionados en este inciso porque en primer lugar mi propósito no es el de realizar una bibliografía comentada y luego porque el intento por sí solo podría constituir un estudio aparte. Me limito por lo tanto a afirmar que a Freud le desagradaban los comentarios sobre su persona, tanto como le agradaban los que se dirigían a glosar y a ampliar, más que a discutir sus teorías. Por lo tanto no se sintió complacido con las dos biografías citadas aduciendo entre otras razones que "no se reconocía en el retrato" cosa que también le sucedía cuando algún pintor o grabador -con su ausencia- se abocaba a representarlo. Sirva como ejemplo la carta que escribió desde el

Semmering a Fritz Wittels el mismo día en que recibió la traducción inglesa de la biografía escrita por éste: "Mi actitud hacia su obra no se ha dulcificado. Sigo manteniendo que alguien que sabe tan poco acerca de una persona como usted sabe respecto de mí, no tiene derecho a escribir la biografía de esa persona. Se espera por lo menos hasta que muera, para que no pueda protestar y para conseguir que, afortunadamente para el biografiado, ni siquiera le importe..." Poco antes, al recibir de regalo de navidad la publicación alemana del mismo libro, le había escrito al autor una primera carta como "acuse de recibo" y como agradecimiento por el regalo. De los puntos que le trata he entresacado el siguiente:

jamás he deseado ni fomentado tal libro. Opino que el mundo no tiene derecho alguno sobre mi persona y que no sabrá prácticamente nada de mí mientras mi caso (por múltiples razones) no pueda ser presentado con la claridad del cristal... La distancia personal que le separa de mí, considerada por usted exclusivamente como una ventaja, implica también grandes inconvenientes... no puede (usted) evitar el peligro de que sus esfuerzos analíticos produzcan una distorsión de la imagen. No obstante, he de concederle... que con su observación penetrante ha adivinado en mí facetas que evidentemente existen... Le ruego interprete esta carta como indicio de que, aunque no puedo aprobar los esfuerzos que ha derrochado en el libro, tampoco quiero quitarles importancia... (2)

Para entonces, (1923) Freud ya se contaba a si mismo entre los "grandes hombres" contemporáneos y consideraba no sin razón, que quien lo biografiara adquiriría automáticamente cierto poder. De hecho todas las biografías y estudios posteriores <sup>que se han escrito</sup> escritos sobre Freud acuden a Wittels, aún y cuando rectifiquen o critiquen varios de los puntos tratados por éste.

Freud profesaba amistad y admiración correspondida por el escritor Stefan Zweig, cuyo destino como judío austriaco fue bastante similar al suyo propio. Son numerosas las cartas publicadas que se conservan de la correspondencia que entre ambos sostuvieron y que perduró hasta la muerte de Freud. Fue Stefan Zweig quien

pronunció una de las dos alocuciones fúnebres el día 26 de septiembre de 1939 en que el cuerpo de Freud, acatando su voluntad, fue cremado en el cementerio de Golders Green en Londres.

Freud <sup>lejos y gusta' de</sup> admiró ~~sin reserva~~ varias de las biografías noveladas de Stefan Zweig y <sup>de</sup> algunos de sus relatos, ante los que mantuvo la actitud de un verdadero crítico literario. Uno de ellos, Veinticuatro horas en la vida de una mujer, fue objeto de un <sup>breve</sup> penetrante estudio. Sin embargo ante ese primer ensayo sobre su persona, mantuvo la misma actitud de aversión, aunque más cordial, que la que manifestó con Wittels.

Es un hecho general y bien conocido que a nadie suele gustarle su propio retrato, e incluso que se niega a reconocerse en él... Me apresuro a expresar la satisfacción que me produce el que haya reconocido correctamente la característica más importante de mi caso; es decir, que mis logros más bien fueron consecuencia de mi carácter que de mi intelecto... Por otra parte me siento inclinado a poner objeciones al énfasis que usted manifiesta sobre la corrección burguesa de mi persona... El individuo real es bastante más complicado y la descripción no concuerda con el que también yo haya tenido mis dolores de cabeza espantosos y mis períodos de fatiga como todo el mundo; de que fuera un fumador apasionado -me gustaría seguir siéndolo-, atribuyendo al tabaco la mayor parte de mi auto dominio y tenacidad para el trabajo. De que, no obstante mi cacareada frugalidad, haya sacrificado muchas cosas para adquirir mi colección de antigüedades griegas, romanas y egipcias; de que haya leído de hecho más obras de arqueología que de psicología, y de que antes de la guerra y en una ocasión después de ella me sintiese impulsado a pasar todos los años por lo menos varios días o semanas en Roma. Me doy cuenta -por lo poco que he observado sobre arte- de que este medio obliga al artista a simplificar, pero el resultado suele ser una imagen desenfocada... (3)

Para conocer a Freud como persona son más importantes las observaciones que hace sobre sí mismo en aquellas cartas en las que da su opinión sobre algún trabajo como los mencionados, que las poquísimas referencias personales que contiene su

*presenta un autogravado*  
 autobiografía de 1925, ya que ésta se aboca principalmente a narrar su trayectoria en torno al movimiento psicoanalítico.

Años antes y en tiempos mejores, (a pesar de que ya había estallado la Primera Guerra Mundial), escribió una carta al pintor Herman Struck quien le había hecho un retrato al aguafuerte. En ella se refiere a la idealización y a la desfiguración de la que -según su criterio- fue objeto de parte del artista.

y ahora debo lanzarme ya al comentario crítico... Soy sin duda el más profano en todos estos menesteres; más si insiste en oír mi opinión, espero que aceptará las siguientes observaciones sin ofenderse. El aguafuerte me parece una idealización muy amable. Me gustaría parecerme, y quizá llegue incluso a asemejarme algún día; más tengo la impresión de que, por ahora, me he quedado varado a mitad del camino. Todo lo que en mí es áspero y angular lo ha hecho usted suave y redondeado. En mi opinión ha introducido también un elemento de desemejanza con una cosa que a primera vista es insignificante: lo que ha hecho usted con mi pelo. Me ha puesto raya a un lado, mientras que... la llevo al otro. Además el nacimiento de mi cabello cruza las sienes siguiendo una trayectoria cóncava. Al redondearla ha mejorado usted grandemente la realidad, y sospecho que este retoque fue intencionado... (4)

Conviene detenerse un poco este comentario, puesto que cualquier observación de Freud sobre productos plásticos adquiere una importancia especial para este estudio. El grabado de Struck representa a Freud de perfil, y a decir verdad, todas y cada una de las observaciones críticas que hizo al pintor son acertadas. Se trata de un trabajo convencional, pero no está allí el mal, sino en que efectivamente el modelo no se parece a su representación. Esta corresponde a un hombre bonachón, regordete, con la barba rala. Probablemente fue un desacierto haber captado a Freud de perfil y quien haya visto algunas de las numerosísimas fotografías -varias soberbias desde el punto de vista estrictamente fotográfico- que le fueron tomadas, comprobará que en este caso el comentario freudiano sobre un trabajo artístico es muy acertado. Es mucho mejor grabado y también mejor retrato el que

le hizo Ferdinand Schutzer en mayo de 1926, tanto que incluso ha servido de portada para uno que otro libro. Pero sin duda alguna el mejor de todos es el aguafuerte de Max Pollak, trabajado muy probablemente a partir de una fotografía. Todo el carácter visionario de Freud se encuentra aquí magistralmente captado. En este caso sí nos encontramos ante un trabajo eminentemente creativo, no solo por su impecable factura sino sobre todo por la configuración. Freud levanta un momento la vista de su mesa de trabajo y mira hacia afuera, separado del espectador por las siluetas de las piezas escultóricas y arqueológicas que tenía ante sí, alineadas en su escritorio. Estas forman un conjunto extraño, íntimamente vinculado con la expresión y con el espíritu del retratado.

!

Los grabados en cuestión fueron repartidos como regalo entre los discípulos y seguidores de Freud, y al igual que las fotografías fueron conservadas como reliquias, pues siempre llevaban una dedicatoria. Los receptores generalmente los agradecían mediante una carta en la que expresaban sus comentarios sobre el parecido, pero rara vez sobre la artisticidad del retrato. A Karl Abraham, por ejemplo, le complació mucho el grabado de Pollak, y puede decirse que entendió en parte su valor artístico, aunque no su carácter simbólico. Escribe a Freud en 1914: "El grabado de Pollak llegó hace unos días: el porte me parece excelentemente logrado, pero la expresión facial requiere algo de tiempo para captarla y quedar satisfecho. La composición en conjunto está muy bien lograda, especialmente la distribución de blancos y negros" (5). Abraham gustaba del arte contemporáneo y en 1922 se hizo retratar por un pintor expresionista -Tihaniy- que era sordomudo. El dibujo le pareció horrible a Freud: "Se bien hasta que punto es usted una persona excepcional. Y esto hace que me resulte tanto más perturbador que una tan insignificante mácula en su carácter como es su tolerancia o simpatía por el "arte moderno", tenga que ser sancionada con una pena tan terrible". (6) Abraham pensaba que Tihaniy era un artista talentoso y había visitado su taller varias veces. Le parecía que sus trabajos eran "veraces y espléndidos" y a pesar de que para 1922 este pintor se había pasado a tendencias más



modernas, no solo causó agrado al modelo, sino que incluso éste se encontraba encantado con el retrato. "Si uno lo ve frecuentemente durante un período prolongado, van apareciendo cada vez más rasgos característicos..." Sin embargo Abraham ofreció a Freud posar para otro retratista de Hamburgo, aprovechando un viaje a esa ciudad en la que tenía que impartir una conferencia, a efecto de "reparar el agravio".

Pero sigamos con los biógrafos. Hanns Sachs publicó la primera biografía completa de Freud en 1945 con el título de Freud Master and Friend (7) Aunque se trata de un texto idolátrico, es importante para entender la actitud autoritaria que el fundador del psicoanálisis mantenía con sus discípulos, de quienes exigía *brillantez, originalidad de pensamiento y al mismo tiempo* el acatamiento casi incondicional de todas sus teorías. Solo aquellos que "se rebelaron contra el padre" pudieron desarrollar trayectorias y conceptos independientes, aunque algunos acabaron suicidándose, entre ellos Paul Federn, Herbert Silberer, Wilhelm Steckel y Victor Tausk. Recién muerto Freud, Ernst Jones, cuyo archivo personal para fines de los años treinta eran sumamente amplio, obtuvo la venia de la Sociedad Psicoanalítica Internacional y de la familia Freud para realizar la biografía oficial del fundador del psicoanálisis. Se trata de un acuciosísimo estudio en tres volúmenes -el último publicado póstumamente- que trata no solo de la vida de Freud y de las vicisitudes por las que atravesaron sus teorías y las de sus discípulos en el contexto del movimiento psicoanalítico, sino que también ofrece una versión comprensiva -sintética, bien estructurada y no exenta de comentarios críticos- sobre el opus freudiano. Pese a la autocensura que contiene y a la que le fue impuesta por los hijos de Freud, la obra de Jones sigue constituyendo una fuente básica y confiable para todo estudio posterior. Pero existen además otros libros, notoriamente lúcidos, que a través de enfoques más libres entregan facetas interesantísimas acerca del personaje que junto con Marx y Einstein perfiló la cultura, la historia y la sociedad del siglo XX. Así, La vida trágica de Sigmund Freud de Raymond de Becker (8) es interesante porque fue escrita desde el

"bando opuesto", es decir, bajo enfoque predominantemente junguiano. Por necesidad esta circunstancia dota al libro de una cualidad crítica que -aunque malversada en algunos puntos- resulta indispensable para comprender ciertos aspectos de la personalidad de Freud: por ejemplo, su condición pesimista que no solo se hizo presente en algunas de sus actitudes existenciales, sino que también permeó buena parte de sus teorías. Otra biografía crítica, quizá más sagaz y elucidadora que la mencionada, es la de Paul Roazen que lleva el título de Freud y sus discípulos (9). Varios de los pensamientos de Roazen en torno al carácter y a la vida familiar de Freud han servido de apoyo a la elaboración de este capítulo, por lo que en este momento me eximo de hacer algún otro comentario. El mismo autor abordó con manifiesta aptitud para el análisis histórico las relaciones entre Freud, Victor Tausk y Lou Andreas-Salomé en el precioso estudio titulado Hermano animal (10) en el que se examinan a conciencia las actitudes de Freud ante aquellos seguidores que poseían una mentalidad original y audaz. Aparte de Adler, Jung y más tarde Stekel y Reich, hubo otros que se vieron obligados a separarse de Freud para seguir con libertad sus respectivas trayectorias. No fue éste el caso de Victor Tausk, uno de los más preclaros y originales talentos entre los que crecieron en torno a Freud, quien como es bien sabido, poseía un gran poder de seducción sobre todo aquel grupo. En realidad parte de su fuerza residía en la facilidad con que utilizaba ese poder. Lou Andreas-Salomé fue seducida por Freud (en este sentido) desde 1912 y continuó siendo fiel espejo de sus ideas hasta su muerte, acaecida en 1937 (11), pero Tausk era un creador, con una mentalidad de enorme calibre. Sus observaciones en torno a las neurosis de guerra y su tratamiento son aportaciones profundas a este problema que sigue y seguirá aquejando a la humanidad. Además Tausk se proponía estudiar a fondo las relaciones entre psicoanálisis y arte -él mismo era dibujante y escribía poesías-. Su complicada personalidad, su deslumbrante inteligencia y sobre todo las circunstancias históricas y sociales de su época, sumadas a una situación personal en extremo conflictiva lo llevaron al suicidio el 3 de julio de 1919. Según Roazen, la vida puede llegar a representar una amenaza mayor que la

muerte y por eso Tausk eligió el suicidio. Una de las últimas acciones que llevó a cabo antes de atarse un nudo en el cuello y oprimir el gatillo de su pistola, fue escribir a Freud. "No siento melancolía alguna, mi suicidio es el acto más sano y decente de toda mi vida fracasada... le deseo una larga vida, salud y capacidad para el trabajo..." (12) De acuerdo con la carta en la que Freud da a Lou Andreas Salomé la noticia sobre la muerte de Tausk, éste fue una víctima de la guerra y de circunstancias sumamente adversas, "pero resulta imposible adivinar lo que había detrás de todo aquello. El caso es que Tausk sucumbió en su tenaz lucha con la muerte. Confieso que no le echo en realidad de menos; hacía tiempo que le consideraba inútil, cuando no una amenaza para el futuro... Siempre reconocí su gran talento, el cual no llegó sin embargo, a traducirse en logros igualmente valiosos".(13)

Tomada fuera de contexto esta carta resulta horrible, inhumana y despiadada. Para entenderla hay que conocer el "triángulo" que años antes existió entre Freud, Tausk y Lou, ya que éstos últimos fueron amantes debido probablemente a que Lou no pudo conquistar a Freud de la misma manera como sedujo a Nietzsche y a Rilke. También es necesario tener en cuenta que Freud era una persona excepcionalmente sincera y valiente en cuanto se trataba de expresar sus peores sentimientos, lo cual es perfectamente acorde con su capacidad autoanalítica. Algo más: su relación con Lou para 1919 se había convertido en una amistad "más allá del bien y del mal", por lo que podía permitirse expresarle absolutamente todo lo que pensaba. Lo que he transcrito contrasta con la hermosa nota necrológica escrita en homenaje póstumo a su desdichado discípulo, pero esta última, a diferencia de la carta, íntima y personal, estaba destinada a la luz pública. Empero, con todo y su carácter de homenaje, en la nota pueden percibirse ciertos puntos que dejan entrever sus desaveniencias con Tausk, quien le repelía precisamente en la misma medida en que lo admiraba. Esta ambigüedad es característica de muchas de las relaciones entre Freud y sus discípulos y las disensiones que se iniciaron desde 1911-1912 se

encuentran en buena medida condicionadas por ella. Es más, forma parte de la manera como Freud concibe la psicología del amor.

Otra biografía extremadamente importante es la escrita por la persona que fungió como médico de cabecera de Freud desde 1928 hasta su muerte: Max Schur, quien no llegó a ver impresos los dos volúmenes que tratan de la enfermedad y de la muerte tanto en la vida como en la obra de su famoso paciente. (14) Schur fue una de las personas que lo acompañó ininterrumpidamente durante la breve etapa del exilio; por lo tanto fue receptáculo de memorias y confidencias tardías, que, -como ocurre con las personas ancianas y más en el caso de Freud que conservó perfecta lucidez hasta tres días antes de que el propio Schur, a petición suya, le aplicara la eutanasia- se remiten hasta las más tempranas etapas de la vida. En el libro de Schur puede encontrarse una verdadera recapitulación crítica tanto de la vida, como de la obra de Freud, contiene además una de las mejores exposiciones que se han hecho sobre la pulsión de muerte. Bajo enfoque histórico-científico el historiador Frank J. Sulloway publicó en 1979 una monografía que en extensión e importancia puede compararse con la de Ernest Jones. La perspectiva que da el tiempo permitió a este autor reformular la vida y las aportaciones de Freud en el contexto de la cultura del siglo XX. El carácter polémico de su estudio queda enunciado desde el título: Freud. Biologist of the Mind. Beyond the Psychoanalytic Legend. (15)

Solo me he referido a los trabajos de mayor envergadura, existen muchos más que tratan de aspectos parciales de la vida o del carácter de Freud. Entre ellos es indispensable citar el pequeño libro escrito por su hijo mayor: Martin -quien recibió ese nombre en honor de Jean Martin Charcot-. El librito, que lleva por título Glory Reflected, es precisamente eso: el reflejo que produjo en el seno de una familia compuesta por los padres, la tía y los seis hijos, la personalidad avasallante de un pater familias que en realidad dejó el comando de la nave en manos de las dos mujeres que lo acompañaban, disfrutando a la vez de las delicias de la

vida familiar, y de la comunicación personal con cada uno de los componentes de ese círculo doméstico en los escasos momentos en los que no se encontraba trábajando o viajando por su cuenta. Si bien Martin idealiza a su padre e ilumina con colores demasiado gratos los momentos de convivencia, que en realidad eran muy escasos, su librito echa luces sobre el tipo de relación que Freud mantenía con sus hijos, especialmente cuando viajaban todos juntos. También testimonia vívidamente sobre el conocimiento y la actitud emocional que Freud sostenía ante la naturaleza, hecho que encuentra corroboración en los epistolarios y desde luego que también <sup>en</sup> la colección de sus sueños.

b). Corrientes de pensamiento en la obra de Freud,

Por supuesto que las brevísimas referencias que incluyo en este inciso no bastan para dar una idea siquiera sea superficial de los filósofos y científicos que conforman la infraestructura del pensamiento freudiano, pues obviamente las fuentes del pensamiento de Freud fueron múltiples y aún hoy en día son incompletamente conocidas. Sólo me propongo pues dar una semblanza sobre las raíces de su pensamiento. Hombre de amplísima cultura científica y literaria, poseedor de una mente muy alerta, absorbió -conciente y subliminalmente- las principales corrientes intelectuales de su tiempo y a la vez, como es de todos conocido, acudió reiteradamente a los autores antiguos. Henri Ellenberger afirma que Freud fue autor de una potente síntesis y que discernir en su obra aquello que proviene de influjos externos y cuáles son sus contribuciones más personales constituye una empresa casi imposible de realizar (16).

A su formación científica, obtenida en parte a través de quienes fueron directamente sus maestros: Ernst Bruke, Theodor Meynert y Sigmund Exner, Freud añadió un conocimiento completo sobre Darwin quien quizá fue el autor que mayormente lo influyó. Sin embargo, cuando joven profesó una admiración desmedida por Herman van Helmholtz (1821-1894), el fisiólogo más notable de la segunda mitad del siglo

XIX, fundador de una psicología antivitalista que se basaba en el principio de que sólo los agentes físicos y químicos eran responsables activos en el organismo humano. Bruke fue un cercano seguidor de Helmholtz. De otra parte el amigo más cercano que tuvo Freud durante su fase formativa: Wilhelm Fliess, a quien hizo receptáculo de su autoanálisis y con quien desarrolló una honda transferencia, fue también admirador y seguidor de las teorías de éste.

Los únicos cursos de filosofía a los que acudió Freud en sus tiempos de estudiante de medicina fueron los de Franz Brentano, figura muy eminente en la vida cultural y social vienesa. A esta cátedra asistían gentes muy discímbolas, entre ellas Edmund Husserl, Thomas Masaryk, Franz Kafka y Rudolf Steiner. Pero Brentano apenas encuentra una referencia como creador de ingeniosos acertijos en El Chiste y su relación con lo inconciente. La filosofía ~~NATURAL~~ está presente en ~~su~~ <sup>el</sup> pensamiento <sup>de Freud</sup> a través de dos de sus representantes más tardíos: John Jacob Bachofen y Gustav Fechner. A pesar de que jamás cita al primero existen analogías entre las fases de la evolución de la especie humana propuesta por Bachofen y las fases de la libido de Freud. Fechner es citado continua y repetidamente en muchísimos escritos y su espíritu impregna buena parte de la metapsicología. Según William M. Johnston el connotado científico Ernst Mach poseía una mentalidad sumamente afin a la de Freud, y al igual que él, construía sus sistemas en base a pares de opuestos, (17) aunque conviene aclarar que esto no es privativo de uno y otro y que también se encuentra en los literatos contemporáneos a Freud, como Robert Musil y Arthur Schnitzler. Además Freud conocía a fondo la obra de Baruch Spinoza (1632-1677), aunque no existan relaciones de causa a efecto entre sus teorías y las del filósofo del siglo XVII. En Un recuerdo infantil de Leonardo hay una frase insólita, referida a la premisa de la Tragedia de Fausto (caso opuesto al de Leonardo), según la cual "uno se atrevería a señalar que el desarrollo de Leonardo se aproxima a una mentalidad espinozista". Desgraciadamente Freud no dice por qué. Por supuesto que los antecedentes más cercanos a las teorías psicoanalíticas están en los filósofos del inconciente. C.G. Carus, Eduard von Hartmann y particularmente Schopenhauer y Nietzsche. Son muy llamativas las coincidencias que existen entre <sup>Nietzsche</sup> el filósofo visionario y <sup>Freud</sup> el pensador científico y por eso resulta tentador afirmar que Freud se encuentra en esta línea de pensamiento aunque haya declarado públicamente en 1908 que "no conocía la obra de Nietzsche". Otra

afirmación contemporánea matiza levemente la anterior: "No he podido estudiar a Nietzsche" lo que permite la siguiente deducción: el que no haya podido estudiarlo no significa que jamás haya tenido en sus manos un volumen suyo. Existe prueba irrefutable del interés que le suscitaba: el 10. de febrero de 1900 escribe una larga carta a Wilhelm Fliess: "Acabo de tomar a Nietzsche, donde espero encontrar las palabras para muchas cosas que permanecen mudas en mí... Pero aún no he abierto el libro". Las concepciones del autor de Zarathustra eran tan próximas a las ideas de los primeros psicoanalistas que en una ocasión Paul Federn propuso a los integrantes del círculo vienés que se preguntasen entre ellos "lo que se le había escapado", ya que por intuición "había anticipado varias de las ideas de Freud".

(18) En una carta escrita muchos años después, el 12 de mayo de 1934 a Arnold Zweig -quien se proponía publicar una historia clínica de Nietzsche- Freud se refiere a la vinculación de éste con Lou Andreas Salomé, explicando que ella jamás quiso hablarle de él; pero más adelante expresa: "Durante mi juventud, Nietzsche significó para mí algo así como una personalidad noble y distinguida que me era inaccesible. Un amigo mío, el doctor Paneth, lo conoció personalmente y me escribió muchísimo acerca de él. (19) De manera que Joseph Paneth, apenas un año menor que Freud y fallecido prematuramente a los 33 años proporcionó a su compañero de estudios uno de los vínculos con Nietzsche, por lo que influencia, aunque no directa, sí la hubo. Freud y Nietzsche recibieron a su vez la herencia poderosísima de Schopenhauer y esta influencia es abiertamente admitida por Freud en varios momentos de su vida. El abreviar en unas mismas fuentes constituye un hecho que se confunde con harta frecuencia con el de las influencias directas, siendo que se trata de un fenómeno distinto. Como quiera que sea, la proximidad de Freud con Nietzsche se extiende a todo el círculo freudiano, los disidentes incluidos. Paul-Laurent Assoun la estudia exhaustivamente explicando no solo las homologías nietzscheo-freudianas, sino también las tajantes diferencias que existen entre los proyectos de ambos pensadores (20). Según su punto de vista no derivan uno de otro sino que nacen de una matriz común. Además, hay que recordar que

coinciden en cuanto a punto de partida: ambos son genealogistas. Es más que probable que Freud sintiera angustia y pavor al proponerse enfrentar a Nietzsche, pues tal cosa le hubiera supuesto descubrirse en él. Además de sobra sabemos que su identificación con los "conquistadores" habla del deseo de pisar terrenos vírgenes y lo que *experimentó respecto a Nietzsche, pudo haberse extendido a otros autores ilustres.*

En repetidas ocasiones Freud manifestó que vivía en discordia con los filósofos. Su rechazo a los sistemas filosóficos se debía a que -según su parecer- tenían un origen impuro y proporcionaban estructuras abstractas, alejadas de los hechos. Pensaba que su "impureza" derivaba del hecho de que -como sistemas- partían de algunos conceptos básicos definidos con precisión; a través de estos conceptos los filósofos "procuran apresar el universo todo, tras lo cual ya no resta espacio para nuevos descubrimientos y mejores interrelaciones". (21) Pero en realidad fue bastante lo que Freud tomó de la filosofía, como conceptos y también como método, basta recordar la mayeutica socrática. Además es muy claro que en la filosofía, más que en la psicología de raigambre positivista, se encontraban las mismas preguntas que él se planteaba.

Su rechazo a los teólogos fue obviamente más fuerte, debido a que éstos formulan dogmas incuestionables. Sin embargo, como Freud era pesimista, o mejor dicho, no fue positivo ni siquiera en lo negativo, en él no aparece el ateo radical y menos aún el amoral. Una y otra vez se ha dicho que Freud era muy poco freudiano. No lo era porque su pesimismo algo melancólico conllevaba una buena dosis de excepticismo y esto le impidió expresar sus teorías como verdades contundentes. Por eso es frecuente encontrar en sus escritos expresiones como "tal vez", "quizá", "pudiera ser", "posiblemente". Revisaba sus afirmaciones y si lo consideraba necesario, las modificaba. Uno de sus más innovadores estudios de la segunda fase de su producción, Más allá del principio de placer, publicado en 1920, concluye con



el siguiente párrafo:

Solo los creyentes que piden a la ciencia un sustituto del catecismo abandonado echarán en cara al investigador que remodele o aún rehaga sus puntos de vista. En cuanto a lo demás, un poeta (Ruckert) nos consuela por la lentitud con que progresa nuestro conocimiento científico:

Lo que no puede tomarse volando  
Hay que alcanzarlo cojeando

La escritura dice: cojear no es pecado (22)

Cuando sus discípulos le pedían una obra "acabada" o conclusiones que pudiesen funcionar como tesis probadas, Freud contestaba que su obra no era un edificio construido y que la misión de ellos consistía en trabajar en base a los sillares que él había aportado. Pero no por eso hay que pensar que no fue radical en su pensamiento porque de hecho los famosos sillares poseían una función constructiva absoluta y no podían ser modificados en lo más mínimo, mucho menos sustituidos por otros, salvo por el propio Freud. Tal actitud ~~generó~~ <sup>condujo a la generación de</sup> las disidencias que a partir de Adler en 1911 caracterizaron el desarrollo del movimiento psicoanalítico. Así que este aspecto de su personalidad muestra el mismo par de opuestos que funcionan en todas sus teorías: por un lado era refractario a la crítica y a toda idea que él mismo no hubiese concebido y asimilado. Por otra "jamás se dejó seducir por la voz de la sirena que dice que todas las partes cuadran muy bien entre sí... Siempre estaba dispuesto a escuchar atentamente la callada voz que le indicaba que sus explicaciones no siempre lograban encajar" (23).

Freud acató de buen grado la influencia de aquellos autores tanto del pasado como de su presente que no representaban una amenaza seria a sus descubrimientos. El caso de Ludwig Börne (1786-1837) es quizá el que mejor ejemplifica este tipo de actitud; el de Arthur Schnitzler presenta algo de ambivalencia. Veamos en que forma. En 1823 Börne escribió un ensayo que llevaba el atractivo y muy moderno título de El arte de convertirse en escritor original en tres días. Terminaba con las siguientes palabras: "He aquí la receta que prometí dar: tome unas hojas de papel

y durante tres días sucesivos escriba sin falsedad ni hipocrecía de ninguna clase todo lo que le venga en la cabeza. Escriba lo que opina de sí mismo, de las mujeres, de la guerra de Turquía, de Goethe... del Juicio Final, de todos aquellos que tienen más autoridad que usted... Y cuando hayan pasado esos tres días usted quedará pasmado ante el reguero de novedosos y asombrosos pensamientos que han brotado de su mente..." (24) Por mucho tiempo Börne fue uno de los autores predilectos de Freud, que lo leyó desde los catorce años, cuando le fueron regaladas sus Obras completas, que habían sido publicadas en 1858. Medio siglo más tarde recordaba aún numerosos pasajes pertenecientes al volumen en el que se encuentra el ensayo mencionado. Y cuando visitó el cementerio de Père Lachaise durante su estancia en París con Charcot, las dos únicas tumbas que buscó fueron la de Börne y la de Heinrich Heine, el poeta fallecido en 1856, -mismo año del nacimiento de Freud- cuyos versos con harta frecuencia le sirvieron para "condensar" alguna idea. El párrafo de Börne preludia en cierto modo una de las tácticas más importantes utilizadas en el psicoanálisis. Pero como se trataba de un escritor y Freud reconocía que "los poetas" han venido explorando el inconsciente por un tiempo considerablemente más largo que los hombres de ciencia, lo admitía de buen gusto como precursor de la asociación libre.

El vienés Arthur Schnitzler, autor de brillantes piezas satíricas y de penetrantes novelas, había estudiado inicialmente medicina e incluso se contó entre los auxiliares de la clínica de Theodor Meynert -uno de los maestros de Freud-. Sus experiencias clínicas y su enorme capacidad de observación de los sentimientos y la conducta humana constituyen la base sobre la que configuró el carácter de los personajes de sus obras. "Lo que (Schnitzler) exploraba en ellos era la compulsividad de Eros, sus satisfacciones, su extraña afinidad con Tánatos... explora el aspecto cruelmente represivo de la cultura convencional, pero también la inutilidad del intento por hallar satisfacción fuera del mundo de las convenciones rindiéndose a los instintos del amor" (25). Freud leía a

Schnitzler y lo admiraba, pero temía encontrarse con él. Cuando cumplió cincuenta años, Schnitzler, que reconocía de buena gana la influencia de Freud en sus obras, le mandó una carta de felicitación. La respuesta del homenajeado pone en claro -tanto su reconocimiento hacia las dotes analíticas que poseía el escritor- como su aversión a verse reflejado; probablemente porque el reflejo provenía de un literato que había hurgado en los terrenos de la ciencia médica. "Durante muchos años me he venido dando cuenta de la gran compenetración entre sus ideas y las mías en muchos problemas psicológicos y eróticos... A menudo me he preguntado con asombro cómo había llegado usted a tal o cual conocimiento íntimo y secreto que yo había adquirido sólo después de una prolongada investigación sobre el tema y finalmente llegué a envidiar al autor a quien antes admiraba". (26) Freud había "hallado el valor necesario" -según sus propias palabras- para señalar la coincidencia entre sus miras y las de Schnitzler en <sup>el</sup> Fragmento de análisis de un caso de histeria (el célebre caso de Dora, publicado en 1905). Pero diez y seis años más tarde, con motivo de los sesenta años de Schnitzler volvió a escribirle y ese testimonio complementa el cuadro de su ambivalencia: "Tengo... que hacer una confesión que le ruego no divulgue ni comparta con amigos o enemigos. Me he atormentado a mí mismo preguntándome por qué en todos estos años jamás intenté que trabásemos amistad ni charlar con usted... Creo que le he evitado porque sentía una especie de temor de encontrarme con mi doble..." (27) Aquí puede encontrarse la misma aversión al reflejo especular mencionada páginas atrás. Este sería el momento para preguntarse por qué Freud no se interesó por los artistas de su tiempo, señaladamente por Gustav Klimt, que en 1901 terminó las pinturas murales para el cielorraso del nuevo edificio de la Universidad de Viena, mismas que en su momento fueron tremendamente subversivas. 'Si Filosofía causó tormenta, Medicina provocó huracán en la prensa vienesa, con violentas consecuencias ulteriores para la carrera del pintor' tanto que el número de la revista Ver-Sacrum, órgano de la Secesión vienesa, que reproducía los bocetos de las pinturas fue confiscada por órdenes superiores bajo la acusación de contener ofensa a la moral pública. (28) Como tendencia, estas obras se inscriben en el

simbolismo tardío. Sus motivos iconográficos hablan de bisexualidad, de contenido manifiesto y latente, de castración. Freud no menciona ni las pinturas ni el revuelo que causaron y es imposible que no las haya visto. La interpretación de primera mano a este hecho es que no pudo admitirlas porque de algún modo también lo reflejaban. Pero también hay que tomar su omisión respecto a Klimt como rasgo de la postura que mantuvo ante el arte moderno, cosa que intentaré revisar más adelante.

c). Freud.- burgués y revolucionario.

De acuerdo al criterio marxista, que en este orden de cosas es el más objetivo que existe, una clase social, como la burguesía, se define primeramente por las relaciones o modos de relación que condicionan las posibilidades de acción recíprocas entre los hombres. Sin embargo la utilización de término burgués aplicada a un individuo como sinónimo de "convencional" o aún de "reaccionario" ha devenido precisamente en convención. ¿Quién es el burgués? ¿el representante de la clase media con aspiraciones progresistas?, ¿el que profesa una ideología conservadora?. Aparte de las relaciones de producción existen toda una serie de rasgos que han acabado por configurar el "perfil burgués" y que dichos rasgos han sido deducidos, a lo largo del tiempo, de una serie de características propias de conjuntos de individuos pertenecientes a determinados conglomerados sociales. Para 1870, cuando Freud tenía 14 años, el término burgués ya era una palabra que se usaba con sentido deprecatorio entre los artistas, los intelectuales y los críticos sociales. El burgués era (y sigue siendo), según estos criterios, un ser despreciable. Pero lo que determina esta mediocridad o esta "despreciableidad", no pocas veces queda en el terreno de los esquemas convencionales o en el de la abstracción. Hacia fines del siglo XIX el burgués era un explotador de la sociedad en que vivía -explotaba a sus trabajadores si era empresario, a sus empleados si era pequeño comerciante, a su familia, incluso así mismo; con el impulso febril de obtener una posición mejor, el burgués no se detenía en nada. Supuestamente era un cínico que si profesaba filosofía alguna, era la del utilitarismo. Otra de sus características primordiales era la de defender a capa y espada el status quo en todos los terrenos. Por lo tanto sus opiniones sobre política, moral, sexualidad, arte, etc., siempre eran extremadamente conservadoras. A través del ideal moderno por el respeto a la vida privada -rasgo típicamente

---

burgués definido por Wilhelm Reich- la persona ocultaba bajo esa máscara tan conveniente y tan digna sus engaños, sus pequeños robos, su vulgaridad, sus amantes y hasta sus perversiones, <sup>discretas</sup> pequeñas o grandes. Si yo he hablado gramaticalmente en tiempo pasado eso no quiere decir que el perfil descrito no pueda aplicarse al tiempo presente, pero me estoy refiriendo a una concepción que tenía vigencia a la vuelta del siglo.

Sin embargo, como estos rasgos que tipifican al burgués raramente se conjuntan en un ser individual, no existe en la realidad el código de conducta o el representante prototípico de la clase media como un todo. Las personas concretas pueden ser burguesas (según la descripción anotada) en un sentido y antiburguesas en otro y por eso ocurre que las ideas más radicales, las vanguardias artísticas, las teorías que revolucionaron la concepción del mundo a partir de la segunda mitad del siglo pasado, hayan sido originadas en medios burgueses. Inclusive Marx y Engels -que al tener conciencia de su clase renegaron de ella- emergieron de un medio burgués.

Freud reconocía su pertenencia a la burguesía profesional de su tiempo y muchos de los rasgos de su personalidad son muy característicos de esa condición. Nunca se preocupó por combatirlos, acaso porque sabía demasiado bien que las masas y por supuesto las clases sociales están compuestas de individuos. De hecho, si hubiese desmentido, por ejemplo, su amor a la privacidad, su voluntad ferrea de mantener una familia integrada o su afán coleccionista, hubiese añadido a su contexto burgués un elemento que efectivamente podría componer un término algo más connotativo: la hipocrecía burguesa. Porque es el burgués hipócrita y no el habitante medio de la urbe el que mayormente queda definido a través de las características mencionadas líneas atrás.

El rasgo de carácter más conspicuo en Freud, el que generó su capacidad para sacar provecho de la introspección, el que incrementó su paciencia para desarrollar sus insights en una psicología general, fue su compromiso sin concesiones hacia lo que él consideraba su verdad, y tal característica, como ha explicado Peter Gay, también puede encontrarse en otros judíos europeos contemporáneos de Freud. Pero fue su curiosidad y su arrojo intelectual al servicio de este rasgo las que dieron origen a un pensamiento que es revolucionario y subversivo en su base esencial (29).

Conviene revisar más a fondo algunas de sus actitudes, en primer lugar aquella que se refiere a las mujeres. Tenía la anticuada tendencia a idealizarlas y a pesar de ello a denigrarlas también, "nunca habló de los deseos matricidas de un hijo. En el mundo de Freud las mujeres parecen tratadas como objetos, raras veces como sujetos", dice Paul Roazen (30). Esta afirmación parecería discutible porque Freud no trató como objetos a las histéricas, que fueron sus primeras pacientes, a las que manifestó altas consideraciones, volcando en la transcripción de sus casos clínicos un altísimo estilo literario, como si hubiese considerado que así lo merecía la índole del tema. Sin embargo hay que tomar esto con cautela, después de todo las histéricas eran sus enfermas y él era demasiado humano con sus pacientes como para tomarlos únicamente como pruebas de laboratorio u objetos de investigación científica, así que las pacientes y después las discípulas, que fueron varias y muy notables, constituirían un conglomerado aparte, por lo que es necesario echar un vistazo sobre su vida privada.

La mayor parte de lo que puede saberse sobre la vida amorosa de Freud se refiere a sus relaciones con Martha Bernays. Como vivieron separados durante el largo período del noviazgo -(1882-1886)-, la necesidad de comunicación epistolar fue muy intensa y se han conservado aproximadamente novecientas cartas escritas a su prometida. Varias comienzan así: "Mi preciosa y amada niña", "bella amada, dulce amor", "mi querido tesoro", "mi encantadora princesa", etc. Se ha publicado

sólo una parte de ellas (31), pero resultan suficientes para entender la índole de la relación que él mantenía con Martha. Se muestra sincero, amoroso, posesivo, celoso, autoritario y al mismo tiempo infinitamente cortés, sin dejar por ello de increpar a la amada con claridad y firmeza cuando no se sentía correspondido o cuando consideraba que la joven había obrado con ligereza. A lo largo de la lectura de estas cartas de novio, uno se da cuenta de que sus exigencias de amor resultaban exacerbadas y en cambio no así su necesidad de ser comprendido y aquilatado en materia de trabajo. Pero una vez sellada la posesión del objeto amoroso con el matrimonio, la adorada criaturita "se transformó en madre amante cuyo cuidado y amor uno puede necesitar sin sentir por ella un amor activo y apasionado". (32) Las cartas escritas a Martha durante el matrimonio son igualmente sinceras y descriptivas, pero en ellas ha desaparecido todo atisbo de celos, toda preocupación por la posesión de la persona. Pudiera decirse que el deseo se extinguió demasiado pronto. Ella ya no es la "dulce amada", sino en el mejor de los casos la "amada vieja". Además son pocas las cartas dirigidas exclusivamente a Martha, ya que por lo común escribe a toda la familia en conjunto, saludándolos con la palabra "queridos" o "queridos míos".

En una de las cartas anteriores al matrimonio reconoce abiertamente su autoritarismo: "Indudablemente tengo un rasgo tiránico en mi carácter y... me resulta terriblemente difícil someterme..." Como he dicho curiosamente no expresa ninguna necesidad de ser comprendido y aquilatado en materia de trabajo. Esperaba todo de sí mismo y a través de los larguísimos años de relación con Martha jamás exigió de ella otra cosa que amor y ternura. Esto, antes del matrimonio principalmente. Después tuvo en ella fé absoluta en su capacidad para manejar eficazmente la casa y la familia y la dejó en libertad de actuar libremente con los seis hijos que procrearon, a los que supervisaba ocasionalmente, sobre todo cuando se le dirigían para plantearle algún asunto concreto. No descuidó la relación particularizada con cada uno de ellos y fue

generoso con su tiempo durante los períodos de las vacaciones que reunían a la familia completa. Puede detectarse que sintió una predilección: Anna, la hija menor, que se convertiría en discípula suya y a la vez en su Antígona. Indudablemente que la ternura y el cuidado depositado en Anna desde que la pequeña narró, a los 2 años, sus primeros sueños, sobrepasó la simpatía natural que profesó a todos sus demás hijos. Yo he meditado bastante acerca de la relación de Anna con su padre. Mientras vivió éste, ocupó por entero la mente y el corazón de su hija, la que acabó compartiendo su vida con <sup>una</sup> su colega, la psicoterapeuta Dorothy Burlingham, con quien fundó la clínica infantil de Hampstead en Londres. Probablemente Anna fue homosexual y Freud lo sabía bien. Como era muy poco ortodoxo, se tomó la libertad de psicoanalizar a su propia hija.

Martha fue el ama de casa perfecta que Freud requería para poder trabajar con tranquilidad. Era simplemente Frau Professor y se sentía halagada de serlo. Jamás se quejó de su condición ni -que se sepa- planteó demanda alguna, debido probablemente a que se sentía satisfecha con su papel. Evidentemente que reprobaba las ideas feministas, ya en boga en su tiempo; pero no era ignorante, leía bastante, sobre todo literatura contemporánea, y sin embargo vivió en el desconocimiento casi total de la obra de su marido, aunque se mantuvo perfectamente al tanto del nacimiento y evolución del movimiento psicoanalítico y de las relaciones que Freud llevaba con cada uno de sus discípulos. Si ella no tuvo interés en los conceptos feministas fue porque el mismo Freud los repudió. El pensaba que el ensayo de John Stuart Mill sobre la emancipación de las mujeres era absurdo e inhumano, a pesar de que fue él quien lo tradujo al alemán cosa que realizó en vista de que admiraba y alababa en sentido global las ideas de Mill salvo en lo que se refiere a la condición de la mujer.

Según Theodor Reik, que platicaba ocasionalmente con Martha "Por conversaciones sostenidas mientras paseábamos por el Semmering, cerca de Viena, tuve la impresión clarísima de que ella no solo no tenía idea del significado e importancia del psicoanálisis, sino además de que guardaba resistencias emocionales intensas contra el carácter de la actividad analítica. En uno de aquellos paseos me dijo: las mujeres siempre han tenido esos problemas, pero no necesitan del psicoanálisis de ninguna clase para vencerlos. Después de la menopausia se tranquilizan y se resignan



Minna Bernays, la hermana de Martha había quedado "viuda" de su prometido, Ignace Schonberg, especialista en sánscrito y persona muy brillante, nacido el mismo año que Freud. Schonberg murió a los treinta años en 1886. Minna Bernays no consideró otra opción matrimonial, a pesar de que cuando murió su novio era una joven veinteañera. En 1908 esta mujer de 33 años, según las convenciones de su tiempo era una solterona, circunstancia entre otras que la hizo decidirse a compartir su vida con su hermana Martha y la familia de ésta, desde luego con la total anuencia de Freud. Minna era más intelectual que Martha, manejaba varios idiomas y llegó a conocer a la perfección toda la obra de Freud. No sólo leía con avidez todos sus estudios, sino que los entendía y podía comentarlos con él, mostrando siempre sagacidad y veneración cosas que en conjunto complacían enormemente a su cuñado. Aparte de eso fue su compañera favorita para el único pasatiempo doméstico que él se permitía: los juegos de cartas y por si ésto fuera poco, en varias ocasiones viajaron juntos, inclusive a Italia, donde Martha jamás acompañó a su esposo. Aunque era alta y gruesa, algunas personas cercanas a la familia pensaban que Minna era más atractiva que Martha. Por cierto, las dos hermanas se adoraban y se entendían a las mil maravillas, y entre ambas se repartían el manejo de la casa y la educación de los hijos. Así las cosas este triángulo parecía ser completamente equilátero aunque ninguno de sus tres componentes dejó testimonio de que -efectivamente- se trataba de un triángulo. Freud siguió tratando a Martha con la misma delicadeza, gentileza y sobre todo paciencia de que hizo gala durante su noviazgo. A Minna la trataba de igual a igual siempre teniendo en cuenta que él era el caballero. Por otra parte, desde fecha muy temprana -1890- año en que empezó su autoanálisis, Freud habló con frecuencia de una disminución de sus necesidades sexuales y de la desgracia que suponía el que todos los artificios inventados para impedir la concepción perjudicaron el goce sexual, ya que herían las delicadas susceptibilidades de los esposos e incluso podían causar severas neurosis. Martha se embarazaba con facilidad y Freud no quería tener más hijos, por lo que tenían que "cuidarse" continuamente.

Volviendo a Minna. Quizá Ernest Jones fue ingenuo, o más bien demasiado prudente al aseverar que Martha fue casi con toda seguridad la única mujer en la vida sexual de Freud y que éste se mantuvo casto en su compromiso con ella. Existe por lo menos una breve evidencia textual del sentir de Freud respecto a su propia moral sexual. Viene contenida en una carta dirigida al psicoanalista norteamericano James J. Putnam, quien le había solicitado que diera su parecer sobre moral sexual. "La moral sexual, tal y como ha sido definida por la sociedad y en su forma más extrema por la sociedad norteamericana, me parece despreciable. Yo estoy a favor de una vida sexual infinitamente más libre, aunque personalmente he usado muy poco esa libertad... sólo (la utilicé) en la medida en que me consideré con derecho a ello". (34) Según el contexto de la misma carta se deduce que Freud evitaba el hacer sufrir a otros ó el aprovecharse de ellos, porque tales cosas, iban contra el sentido de la justicia más elemental. Afirma que "nunca ha hecho algo malicioso ni mezquino", pero que no está orgulloso de ello. Que para él la noción de moralidad tiene un sentido social y no sexual. Comienza el párrafo en el que se refiere a estas cuestiones adoptando la norma de Th. Vischer: "lo que es moral, es evidente". En todo esto hay un dejo de victorianismo: impedir a toda costa el daño a la persona con quien se tiene el compromiso amatorio no implicaría necesariamente la renuncia total a ciertas satisfacciones eróticas, siempre y cuando éstas permanecieran dentro del secreto y el decoro y resultaran beneficiosas tanto para el que se resolvía a tenerlas como para la contraparte.

Haya o no existido aventura amorosa con Minna, en todo caso cabe pensar que entendimiento y cariño entre ellos si existió y que su presencia ayudó a Freud a mantener la unión con su mujer. La situación pareció haber favorecido a los tres, sin asomo de suspicacias o celos por cuenta de las dos partes femeninas involucradas. Martha descargó en Minna parte de su responsabilidad para con su pareja, Minna tuvo cerca un hombre en quien depositar sus impulsos amatorios, aunque solo fuera en

el sentido espiritual y en el de la ternura, lo cual le pudo haber resultado harto suficiente si se mira el contexto de su historia personal. Freud pudo seguir amando a Martha sin sentirse frustrado, porque Minna le proporcionaba los estímulos que no podía recibir de ella. Parece ser que hace un par de años se encontró una evidencia respecto a Freud y Minna: resulta que por lo menos en una ocasión no fueron tan castos como se ha supuesto. Pero eso modifica en muy poco la situación y en realidad el hecho -si fue comprobado- carece de mayor importancia. Revelaría en todo caso que Freud le "cumplió" a Minna en la misma medida en que cumplía con Martha y a sabiendas de que Minna era también su "esposa", en el sentido en que compartieron toda una vida.

?

Durante los últimos años de la vida de Freud, ambas mujeres quedaron opacadas por la presencia de Anna, que las sustituyó en forma casi total. La hija de Freud permaneció soltera hasta los 87 años en que murió (1983) en el número 20 de Maresfield Gardens, en Londres, la misma casa donde Freud pasó los últimos meses de su vida. Ernest Jones asegura contundentemente que de las tres mujeres que lo rodeaban en el momento de su muerte: Anna, Martha y Minna, ésta última, con todo y su salud debilitada, fue la que más sufrió la pérdida. (35).

El menagge a trois no impidió que Freud se sintiera atraído por otras mujeres. Sabemos por lo menos de una: En 1912, Freud tenía 56 años, vivía con Martha, Minna, sus seis hijos y cuatro sirvientes. Fue entonces cuando Lou Andreas-Salomé vivió un tiempo en Viena con objeto de psicoanalizarse con Freud e integrarse al movimiento psicoanalítico mismo que ya conocía con anterioridad. Lou tenía entonces 51 años y conservaba mucho de su atractivo, fincado en buena medida en el prestigio de sus parejas anteriores (Nietzsche, Paul Ree y Ranier María Rilke), en quienes había logrado suscitar intensos impulsos creativos. Aunque a mi parecer Lou como autora es muy aburrida -y hasta alto timorata- (36), como persona ya entonces era reconocida como el prototipo de mujer independiente, autosuficiente y

creativa, muy admirada como símbolo de lo que muy pocas mujeres podían en ese entonces lograr. Hoy en día se ha convertido en la heroína cultural de moda, baste recordar lo que se ha escrito sobre ella y las obras cinematográficas y teatrales que ha inspirado.

A pesar de que Lou "coqueteó" con las teorías de Adler, Freud le perdonó ese "pecado", se apasionó de ella y la cortejó, si así puede llamarse a ciertas costumbres de que hizo gala en los tiempos en que ambos se trataron: le enviaba ramos de rosas y solía acompañarla a su vivienda a la madrugada, cuando concluían las discusiones psicoanalíticas. Pero descartó la posibilidad de relacionarse con ella de manera más profunda, en parte porque no podía soportar la ruptura del equilibrio que mantenía y en mayor medida también porque intuía que Lou era proclive a concebir a sus parejas amorosas como preseas. Al no poder seducir a Freud, Lou escogió entre sus discípulos al más brillante: Victor Tausk, con esto se estableció otro triángulo en la vida de Freud, puesto que para Lou resultó inevitable el referirse a su amante durante sus sesiones con Freud como paciente. Por su parte, éste se informaba por medio de Lou acerca de todo lo que acontecía a Tausk y ya hemos visto la animadversión que le cobró. Los celos no estuvieron ausentes de este proceso. La correspondencia entre Freud y Lou que se inició entonces, solo se interrumpió con la muerte de ella. En una de sus primeras cartas Freud la cita a una discusión a las diez de la noche: "Si usted puede decidirse a otorgarme en hora tan tardía el honor de su visita, me comprometo por mi parte de buena gana a acompañarla a su casa... La eché de menos ayer en el curso... He adquirido el vicio de dirigir mi conferencia siempre a una determinada persona de entre los oyentes, y ayer tuve la mirada fija, como fascinado, en el asiento vacío que habían dejado para usted". (37)

El lector puede pensar que dedico un espacio excesivo a tratar el tema de la vinculación de Freud con las mujeres, cuando que este capítulo debería centrarse

en otros aspectos también muy importantes de la personalidad de Freud. No me disculpo de hacerlo a riesgo de salirme un poco del tema de mi estudio, porque de sobra estoy conciente de la importancia que tiene en el momento actual prestar atención específica a todo lo que concierna a la mujer y tratándose de un pensador del calibre de Freud no me parece justo pasar superficialmente por este capítulo, tan revelador de su condición como ser humano y como pensador.

Quien haya leído los casos clínicos de Freud se habrá deleitado con ellos en la misma forma en que se extrae placer de un relato imaginativo suspicaz que trata de las relaciones humanas y de los motivos ocultos que las generan. El cine y el teatro nos han situado en la mejor condición para extraer no sólo conocimientos, sino satisfacciones estéticas a través de estas lecturas que están estructuradas en forma por demás amena, aparte de que se encuentran espléndidamente escritas. Los casos clínicos nos permiten conocer a fondo la manera como Freud trataba a sus pacientes femeninas y lo que pensaba de ellas, en la misma medida en que constituyen la mejor aproximación a sus teorías sexuales, que fueron deducidas casi en su totalidad no de la especulación, sino de la observación analítica.

Si en la vida familiar y en la vida social, Freud era un Gentleman victoriano, no ocurría lo mismo en su práctica médica. "Con señoritas y señoras es posible hablar de todos los asuntos sexuales sin perjudicarlas en nada ni suscitar sospechas, si, en primer lugar, uno adopta cierta manera de hacerlo y en segundo lugar, puede crear en ellas la convicción de que es inevitable". Porque: "nunca se corre el peligro de corromper a una muchacha sin experiencia". (38) Además, estaba al tanto de que en las pláticas de sociedad se trataban con harta frecuencia este tipo de temas; la única diferencia es que no se designaba a las cosas por sus nombres propios o técnicos, cosa que él hacía en forma tajante y seca. "J'apelle un chat un chat". En tal forma que era delicado y sensible en su trato con las pacientes femeninas, les hablaba con miramientos y discreción, pero sin asomo de

falsos pudores. Cuando relató el caso clínico de Dora, lo hizo con toda claridad, a pesar de que esta muchacha conjuntaba en su historial amor incestuoso por el padre, enamoramiento apasionado por un amigo de éste, rivalidad y a la vez tendencias lesbianas con la esposa de su amado, quien a la vez era la amante de su padre y otras peculiaridades más que hacen de esta historia una novela victoriana en la que lo perverso no se oculta tras la morbosidad, sino que sale a flote con la nítida sencillez con la que Freud consigna el olvido de los nombres propios en su Psicopatología de la vida cotidiana.

Freud no tenía simpatía por los homosexuales y llegó a decir en son de broma que tal vez fuese bueno fletar unos barcos y enviarlos a Sudamérica. En esto se mostraba benévolo ya que 'América' (los Estados Unidos) le parecía un país poco amable y enajenante, así que deseaba verse libre de los pacientes homosexuales, pero no infringirles un mal severo. Sin embargo jamás trató de desviar el homosexualismo de su cauce, si este se encontraba bien establecido. Además admitió su propia cuota de homosexualidad que fue bastante alta en su relación con Wilhelm Fliess. Es célebre la carta que escribió a la madre de un joven en la que empieza preguntando a su corresponsal la causa por la cual elude el término homosexualidad en la información que ella envía sobre su hijo. El homosexualismo, responde 'no puede clasificarse como enfermedad, consideramos que es una variante de la función sexual producida por cierto desarreglo en el desarrollo sexual. Muchos individuos altamente respetados de la antigüedad y de nuestros tiempos han sido homosexuales y entre ellos, varios de los personajes más destacados de la historia (como Platón, Miguel Ángel, Leonardo da Vinci, etc). Es una gran injusticia y también una crueldad perseguir el homosexualismo como si fuera un delito. Si no me cree, le aconsejo que lea los libros de Havelok Ellis...' (39) Junto con este autor, Freud aportó los cimientos para una teoría sexual que pone de relieve la bisexualidad existente entre todos los seres humanos y a partir de allí, las explicaciones necesarias para comprender las causas que generan la homosexualidad y las variantes que presenta esta condición (40).

## d). Pensamiento político

Se ha dicho que Freud es un heredero de la Ilustración. Sir Isaiah Berlin en una ocasión hizo un distingo entre liberales y conservadores comparándolos por analogía con los neuróticos claustrofóbicos y agorafóbicos; los liberales buscan un mayor espacio mientras que los conservadores temen los espacios abiertos. Freud pertenecería a los primeros, como heredero de la ilustración. Pero en su búsqueda dirigida al entendimiento de los sentimientos humanos y sobre todo en su método, "trascendió el liberalismo y estrechó la mano de pensadores comunmente asociados con tradiciones ajenas al psicoanálisis".(41) Al igual que Burke, reconoció la intensidad de los impulsos destructivos y la forma como las coerciones de la sociedad pueden ser psicológicamente determinantes -aunque a la vez necesarias- para mantener las estructuras de convivencia. Coincidiendo con Marx, extendió y amplió el entendimiento que hasta entonces se poseía acerca de la alienación y en este sentido el pensamiento freudiano reta la tradición demócrata-liberal. Además, la idea de que el control de la razón puede expandirse y reforzarse por medio de un detallado conocimiento de las tendencias asociales reprimidas, sitúa a Freud de lleno en el campo de la psicología social y de la propedéutica psicosocial. Desde luego que estas ideas flotaban en el ambiente hacia fines del siglo XIX y principios del actual y que puede hallárseles en la poesía, en la novela, en el periodismo de avanzada, pero antes de Freud no habían sido analizadas ni puestas en concatenación unas con otras.

Es un lugar común considerar a Freud encerrado en su gabinete de trabajo de Bergasse 19, ajeno a lo que pasaba en torno suyo y poco interesado en los acontecimientos mundiales. No sucedió así, había días y semanas que se pasaba el tiempo discutiendo sobre éstos sin poder escribir una línea. Era un lector informado que leía varios de los periódicos del día, incluso los imprescindibles folletos, tan en boga en Viena principalmente antes de la guerra. No podía ser de otro modo, tratándose de una persona a quien nada relacionado con el hombre le

era ajeno. Pero además en todo caso hay que recordar que Freud era judío y que su creación, el movimiento psicoanalítico, corría grandes riesgos cuando las acciones antisemitas se exacerbaban, lo cual ocurría periódicamente causando serios disturbios entre la población judía en general, pero sobre todo entre los intelectuales, desde muchísimo tiempo antes de que Hitler ascendiera al poder. A pesar de esto es inútil forzar las cosas y presentar a Freud como pensador político entresacando de sus textos comentarios y opiniones reveladoras de hipótesis que verdaderamente integren cuestionamientos políticos definidos. En varias ocasiones, después de 1917, aseveró que sentía admiración por lo que llamó el "gran experimento" que se llevaba a cabo en Rusia, afirmando que mejoraría la vida de millones de hombres, pero jamás se proclamó contra la propiedad privada, a la que consideró necesaria aún tomando en cuenta que podía constituirse en motivo de alienación. Se manifestó en varias ocasiones contra la injusta repartición de la riqueza y en esto sigue una línea liberal progresista. El esfuerzo realizado por varios autores como Paul Roazen en Freud. Political and Social Thought, Peter Gay: Freud, Jews and Other Germans, Robert Kalivoda: Marx y Freud y Paul A. Robinson: La izquierda freudiana redunda en interpretaciones válidas acerca de la aplicación del psicoanálisis a las ciencias sociales y a la política, pero, como digo, no extrae los lineamientos del pensamiento propiamente político de Freud, entre otras razones porque en éste hay contradicciones y modificaciones que sobrevienen de acuerdo a los hechos históricos que él va viviendo. Empero, aún lo que eventualmente puede irse deduciendo, queda a nivel de comentario y no basta para proporcionar una teoría política, aunque sí puede afirmarse que en cuanto a ideología -en un sentido general- Freud es representante tardío del liberalismo decimonónico; solo que no es un liberal que hubiese tenido esperanzas positivas respecto al futuro de ningún sistema. En este aspecto, como en otros, fue un excéptico.

Con motivo de la Primera Guerra Mundial, Freud escribió un ensayo titulado "De guerra y muerte. Temas de actualidad". Dice allí que "nunca antes un acontecimiento había destruido tanto del costoso patrimonio de la humanidad, no había arrojado en la confusión a tantas de las más claras inteligencias, ni echado tan por tierra los valores superiores". No toca cuestiones políticas,



sino que se refiere a las causas que han originado las desavenencias entre los pueblos. Ya aquí se advierte que la cultura es, a su modo de ver, lo único que puede lograr una "reforma pulsional" que impida la ceguera para lo lógico, concomitante a organizaciones muy primitivas de los sentimientos agresivos, presentes en todo el género humano desde su aparición en la tierra. Las guerras serían entonces estados regresivos colectivos que se presentan -no como justificables- pero sí como "explicables en vista de que "es posible reconocer la objetiva necesidad biológica y psicológica del sufrimiento en la economía de la vida humana". A esto se suma otro hecho que él expresa con carácter contundente: "no existe en el individuo ni en el Estado dirigente desarraigo alguno de la maldad". En cambio la aptitud para la cultura "sería la capacidad del ser humano que permitiría reformar las pulsiones egoistas y en última instancia coadyuvar a la salvaguarda de la humanidad", la Guerra, dice, "trajo a la luz un fenómeno casi inconcebible: los pueblos cultos se conocen y se comprenden tan poco entre sí que pueden mirarse con odio y horror,.. El Estado prohíbe al individuo recurrir a la injusticia, no porque quiera eliminarla, sino porque pretende monopolizarla como a la sal y al tabaco". Uno se pregunta: ¿Esto ocurre con todos los Estados? La respuesta es que sí. "El Estado no puede renunciar al uso de la injusticia porque de esa manera se pondría en desventaja". Su pensamiento es pues extremadamente pesimista, pero a la vez realista. A la pregunta que él mismo se plantea: ¿por qué los individuos-pueblos en rigor se menosprecian, se odian, se aborrecen aún en épocas de paz?. Contesta que no sabe por qué, "pero un poco más de veracidad y de sinceridad en todas partes, en las relaciones recíprocas de los hombres, y entre ellos y quienes los gobiernan, allanarían el camino a esta trasmudación". (42) Aunque no ignoraba la importancia que tienen los factores históricos, económicos y sociales en las determinaciones de los pueblos, dicha importancia no aparece explícitamente connotada en sus teorías, aunque desde luego que conforma la base sobre la que se encuentra estructurada su idea del super-yo.

Antes de la derrota alemana expresó algunas cosas más definidas -estas sí explicativas de su posición- que no fueron publicadas, pero que quedaron recogidas en diversas cartas de las que Ernest Jones extrajo algunos comentarios. A través

de éstos nos enteramos de que hacia fines de la guerra Freud no se mostraba partidario de la victoria de Alemania, de que no esperaba nada de la intervención norteamericana ni de las "promesas" del presidente Wilson. "En cuanto a la caída de la vieja Austria, lo único que yo puedo sentir es una honda satisfacción. Desdichadamente no me considero ni germano-austriaco ni pangermánico". (43)

"Las perspectivas son lúgubres," escribe casi un año después, ya concluida la guerra. "Estoy dispuesto a confesar que el destino no se ha mostrado injusto y que una victoria alemana podría haber significado un golpe mayor aún a los intereses de la humanidad". (44)

Junto con el embajador norteamericano William Bullit, Freud empezó a escribir en 1930 una biografía sobre el presidente Woodrow Wilson que fue publicada hasta 1967. Según Roazen, el libro es horrendo por haber sido producto de colaboración. Además Freud aborrecía a Wilson cuyos famosos catorce puntos consideró (acertadamente), como fantásticas promesas. Pero hubo otra cosa: William Bullit y Freud se "enamoraron a primera vista" debido a su común aborrecimiento por Wilson. Durante los años que trabajaron juntos en la elaboración de este trabajo, uno comunicaba al otro su propia amargura. Esto ocurría cuando los síntomas que habrían de desembocar en la Segunda Guerra Mundial ya empezaban a evidenciarse. (45)

En 1931 la Comisión permanente para la literatura y el arte de la Liga de las Naciones, encargó al Instituto Internacional de Cooperación Intelectual que organizara un intercambio epistolar sobre temas escogidos para servir a los intereses de dicha liga. Una de las primeras personas a las que se dirigió el Instituto fue a Albert Einstein y él mismo sugirió a Freud como interlocutor. Freud conocía personalmente a Einstein y lo admiraba, pero no tenía mucha esperanza sobre la efectividad de este intercambio de ideas. Sin embargo accedió a responder a la carta de Einstein y ambos textos fueron publicados en marzo de 1933 en París. Lo nuevo que arroja el ensayo de Freud

es la sustitución de la palabra "poder" por "violencia". Ambas instancias se desarrollarían dialécticamente a través de un tercer elemento: el derecho.

"Vemos pues, que aún dentro de una unidad de derecho no fue posible evitar la tramitación violenta de los conflictos de intereses". Donde existen unidades mayores de derecho es posible mantener una cohesión también mayor, ésto se realiza mediante una poderosa violencia central que vuelve imposibles, o poco probables, ulteriores guerras. "Empero... los resultados de la conquista no suelen ser duraderos... pues la unidad recién creada vuelve a disolverse debido a la deficiente cohesión de las partes, unidas mediante la violencia... Se yerra en la cuenta si no se considera que el derecho fue en su origen violencia bruta y todavía no puede prescindir de apoyarse en la violencia".<sup>5</sup> Basándose en el binomio Eros (pulsiones de vida) y Tánatos (pulsiones de muerte), Freud afirma que "si la aquiescencia a la guerra es un desborde de la pulsión de destrucción, lo natural será apelar a su contraria, el Eros. Todo cuanto establezca ligazones de sentimiento entre los hombres, no podrá menos que ejercer un efecto contrario a la guerra... Y todo lo que establezca sustantivas relaciones de comunidad entre los hombres provocará esos sentimientos comunes, esas identificaciones". Buena parte del escrito se refiere a la actitud pacifista, que debiera extenderse entre el mayor número posible de hombres. Al igual que en 1918 la cultura es la opción por antonomasia: "todo lo que promueva el desarrollo de la cultura, trabaja también contra la guerra". Con estas palabras termina el ensayo (46), pero antes, de paso, se ha adelantado a apuntar el papel que desempeña la competencia armamentista. "No es posible condenar todas las clases de guerra por igual; mientras existan reinos y naciones dispuestos a la aniquilación despiadada de otros, éstos tienen que estar armados para la guerra". (47)

Los trabajos que Freud escribió sobre psicología colectiva se inician con Totem y Tabú (1911-1913), o sea que a partir de la segunda década del siglo empieza a aplicar las conclusiones a las que ha llegado a través del análisis

individual, a trabajos de gran envergadura sobre psicología de grupo, por más que éste intento se encuentre prefigurado en escritos anteriores. Entre éstos trabajos colectivos: Psicología de las masas y análisis del yo, El porvenir de una ilusión y El malestar en la cultura destacan como piedras angulares del pensamiento freudiano en torno a la psicología social. Y no porque propongan principios incuestionables (ya vimos que Freud no pontificaba), sino porque contienen proposiciones que han permitido profundizar en un vasto conjunto de temas, sea aceptándolas y tomándolas como cimientos para posteriores construcciones o bien cuestionándolas pero con conocimiento de causa. En todas formas dichos estudios, como expresé líneas atrás, no proponen un pensamiento político. Somos nosotros, los lectores, llevados por nuestras inquietudes políticas y sociales los que buscamos y entresacamos aquello que pueda ayudarnos a elucidar lo que acontece en nuestro incomprensible mundo, sea en las obras de Freud o en las de otros pensadores testigos de la historia del siglo XX.

NOTAS

- 1.- Ver por ejemplo Hanns Sachs. Freud, Master and Friend. Harvard University Press. London, 1944.  
Wilhelm Reich. Reich habla de Freud. Trad. José Cano. Anagrama. Barcelona, 1970  
Abraham Kardiner. Mi análisis con Freud. Trad. Ramón Parres. Joaquín Mortiz. México, 1979.
- 2.- La primera carta a Fritz Wittels en referencia a la biografía publicada por éste fue escrita en Viena el 18 de diciembre de 1923. La segunda esta fechada el 15 de agosto de 1924. En The Letters of Sigmund Freud. Ed. Ernst L. Freud. Transl. Tania & James Stern. Basic Books Inc. New York, 1975 pp 345-346 y 350-352.
- 3.- Carta a Stefan Zweig escrita en Viena el 7 de febrero de 1931. Ibidem p. 258-259.
- 4.- Carta a Herman Struck escrita en Viena el 7 de noviembre de 1914. Ibidem p.305-306.
- 5.- Carta de Karl Abraham a Sigmund Freud escrita en Berlín el 2 de abril de 1914. En Sigmund Freud-Karl Abraham. Correspondencia. Trad. Ramón Alcalde. Ed. Gedisa. Barcelona, 1979. p. 198.
- 6.- Carta a Karl Abraham escrita en Viena el 26 de diciembre de 1922. Ibidem p. 365
- 7.- Hanns Sachs. Op. cit.
- 8.- Raymond de Becker. La vida trágica de Sigmund Freud. Trad. José Germain y Federico Soto. Biblioteca Nueva. Madrid, 1972.
- 9.- Paul Roazen. Freud y sus discípulos. Trad. Carlos Manzano. Alianza Editorial. Madrid, 1978.
- 10.- Paul Roazen. Hermano animal. La historia de Freud y Tausk. Trad. Joaquín Rábago. Alianza Editorial. Madrid, 1973.
- 11.- Ver de H.F. Peters. My Sister My Spouse. A Biography of Lou Andreas-Salomé Preface by Annais Nin. W.W. Norton & Company. New York, 1974.
- 12.- Victor Tausk. Carta a Sigmund Freud escrita en Viena el 3 de julio de 1919, En Paul Roazen. Hermano animal. p. 130-131.
- 13.- Carta de Freud a Lou Andreas-Salomé escrita en la Quinta Wassing en Badgstein el 10. de agosto de 1919. En Freud-Andreas-Salomé. Correspondencia, Comp. de Ernst Pfeiffer. Siglo XXI. México, 1977 2a. edición. p. 128-129,

- 14.- Max Schur. Freud Living and Dying. International Universities Press. New York, 1972. Hay traducción al español. Sigmund Freud. Enfermedad y muerte en su vida y en su obra. Trad. Iris Menéndez. Paidós Studio. Buenos Aires, 1980. 2 vols.
- 15.- Frank J. Sulloway. Freud. Biologist of the Mind. Beyond the Psychoanalytic Legend. Burnett Books. London, 1979.
- 16.- Henri Ellenberger. La Scoperta dell'inconscio. Trad. Wanda Bertola et. al Boringhieri. Torino, 1972. p. 615.
- 17.- William M. Johnston. The Austrian Mind. An Intellectual and Social History. University of California Press. Berkeley, 1972. p. 174.
- 18.- Para estas citas ver. Les Premiers Psychanalystes. Minutes de la Societé Psychanalytique de Vienne. Gallimard. T. 1 p. 368-369. La carta a Fliess no viene incluida en The Origins of Psychoanalysis. La publica Max Schur en Sigmund Freud. Enfermedad y muerte en su vida y en su obra. T.1 p. 298
- 19.- Freud-Arnold Zweig. Correspondencia. Trad. Margaret Miller. Granica Editor. Buenos Aires, 1974. p. 85-86.
- 20.- Paul-Laurent Assou. Freud et Nietzsche. Presses Universitaires de France. Philosophie d'Aujord'hui. París, 1980.
- 21.- Sigmund Freud. "Psicoanálisis" (Artículo para enciclopedia, 1922) Obras completas T. XVIII. p. 249.
- 22.- Los versos están tomados de Las sesiones de Hariri de Rukert. En más allá del principio del placer. (1920). Obras completas. T. XVIII. p. 62.
- 23.- Ludwig Marcuse. Freud. Su visión del hombre. Trad. Alfried Sánchez Krellenberg. Alianza Editorial. Madrid, 1969. p. 55.
- 24.- Citado por Ernest Jones. Vida y obra de Sigmund Freud. Trad. Mario Carliski. Ediciones Horme. Buenos Aires, 1976. T. 1. p. 258. 2a. edición.
- 25.- Carl E. Schorske. Viena Fin-de-Siècle. Política y cultura. Trad. Iris Menéndez. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1981. p. 33.
- 26.- Carta a Arthur Schnitzler escrita en Viena el 8 de mayo de 1906. The letters of Sigmund Freud. p. 251.

- 27.- Carta a Arthur Schnitzler escrita en Viena el 14 de mayo de 1922. Ibidem p.197.
- 28.- Schorske. Op. cit p. 252
- 29.- Peter Gay. "The Bourgeois as Revolutionary". en Freud, Jews and Other Germans. Masters and Vicims in Modernist Culture. Oxford University Press. Oxford, 1978. p. 23.
- 30.- Paul Roazen. Freud y sus discípulos. p. 66.
- 31.- Premiá Editores ha publicado un conjunto de cartas de Freud escritas a Martha Bernays durante el noviazgo, que son las mismas que junto con otras fueron publicadas por Plaza y Janés en su colección Rotativa. Ver. Sigmund Freud. Cartas de amor. s.t. Premiá Editores. Colección La nave de los locos.
- 32.- Erich Fromm. La misión de Sigmund Freud. Trad. Florentiño M. Torner. Fondo de Cultura Económica. México, 1980. p. 35. 2a. reimpresión.
- 33.- Theodor Reik. "Years of Maturity". Psychoanalysis. Vol. IV. No. 1. New York, 1955. p. 72.
- 34.- Carta a James Putnam escrita en Viena el 8 de julio de 1915. En The Letters of Sigmund Freud. p. 72.
- 35.- Carta de Ernest Jones a Max Eitinton fechada el 21 de octubre de 1939. Archivos Jones. Cita en Paul Roazen Freud y sus discípulos p. 84.
- 36.- Ver Lou Andreas-Salomé. Mirada retrospectiva. Ed. Ernst Pfeiffer. Trad. Alejandro Venegas. Alianza Editorial. Madrid, 1980. También su diario escrito entre 1912-1913. Aprendiendo con Freud. Trad. L. Laucart y J. Vehil. Prólogo de Ernst Pfeiffer. Laertes Ediciones. Barcelona, 1977.
- 37.- Carta a Lou Andreas-Salomé escrita en Viena el 10 de noviembre de 1912. En Freud-Andreas-Salomé. Correspondencia. p. 7.
- 38.- En "Fragmento de análisis de un caso de histeria". (1901-1905) Obras completas. T. VII. p. 43-44.
- 39.- Carta a destinataria desconocida escrita en Viena el 9 de abril de 1935. The Letters of Sigmund Freud. p. 423.

- 40.- El episodio suscitado en 1906 por la aparición póstuma de Sexo y carácter, la tesis doctoral del joven filósofo Otto Weininger, demuestra que las ideas sobre bisexualidad eran patrimonio común a varios investigadores a principios de siglo. Supuestamente Weininger se habría apropiado de algunas ideas de Wilhelm Fliess transmitidas a Freud. Este tuvo oportunidad de revisar el trabajo de Weininger: "Ha abierto usted el castillo con una llave robada", le dijo. Las tesis de Fliess y Freud fueron asimismo discutidas por él con Hermann Swoboda, amigo íntimo de Weininger. Freud tuvo que aclarar esta situación. Lo hizo mediante una carta dirigida al crítico Karl Krauss, quien era en ese tiempo la personalidad más influyente de Viena en el medio periodístico. Ver carta a Karl Krauss escrita el 12 de enero de 1906. The Letters of Sigmund Freud. p. 122. El episodio de Weininger, quien se suicidó a los 23 años en 1903 viene ampliamente analizado en William M. Johnston. The Austrian Mind. p. 158-162.
- 41.- Paul Roazen. Freud. Political and Social Thought. p. 248.
- 42.- "De guerra y muerte". (1915) Obras completas. T. XIV p. 280-289.
- 43.- De una carta a Sandor Ferenczi fechada el 9 de febrero de 1918. En Jones Op. cit. T. II. p. 216.
- 44.- De una carta a Ernest Jones fechada el 24 de enero de 1919. Ibidem T. II. p. 220-221.  
Los tres hijos varones de Freud: Martin, Oliver y Ernst fueron combatientes austriacos durante la Primera Guerra. Aunque Martin fue hecho prisionero y los otros estuvieron en hospitales, ninguno sufrió lesiones importantes.
- 45.- Paul Roazen. "Woodrow Wilson". Apéndice a Freud. Political and Social Thought...
- 46.- En "¿Por qué la guerra?". (1933) Obras completas. T. XXII. p. 181-198.
- 47.- Ibidem. p. 197.



### La personalidad artística de Freud

#### a). Cultura artística.

Varios autores, entre ellos Ernest Jones y más recientemente Ernst Gombrich (1) han abordado el conflicto que existía entre las aptitudes creativas de Freud y su propósito de mantenerse en el campo de la ciencia. Freud mismo realizó varias veces comparaciones con el propósito de poner en claro las analogías y las diferencias que existen entre ambas manifestaciones del saber humano. Con frecuencia se refiere "a la ciencia del arte", aclarando en todos los casos que él no es un conocedor de este campo y que sus opiniones deben ser tomadas con reserva. Pese a ello, algunas de las observaciones que hizo resultan expresadas en forma bastante contundente y revelan toda una postura (muy personal) hacia los valores estéticos. En 1883 afirma que cree que existe

"una enemistad de carácter general entre los artistas y las personas cuya vida transcurre entre las alternativas de la labor científica. Sabemos que ellos, a través de su arte, poseen la llave maestra que abre fácilmente todos los corazones femeninos, mientras que nosotros quedamos mirando impotentes el extraño diseño de la cerradura y tenemos que atormentarnos bastante hasta descubrir una llave apropiada" (2)

Me parece indispensable aclarar que, si bien en este caso Freud habla de artistas, usa con mucho más frecuencia el ejemplo de los poetas. Lo que dice de éstos es aplicable a todo el trabajo creativo y específicamente a la pintura. Sin embargo conviene preguntarse: ¿por qué no utiliza con la misma frecuencia el término pintor (que engloba a los productores plásticos), o dice sencillamente "artista"? La realidad es que no apreciaba demasiado a los artistas plásticos y que recelaba profundamente del arte que se estaba produciendo en su torno. Pero a eso volveré después, por lo pronto me interesa transcribir otro párrafo revelador de su conflicto entre arte y ciencia que corresponde a

una etapa más madura de su trayectoria. En 1910 afirma que los artistas reúnen ciertas condiciones que les permiten llegar a armonizar la realidad con las exigencias de sus fantasías, poseen:

'Sensibilidad para percibir los movimientos anímicos secretos de los demás y valor para dejar hablar en voz alta su propio inconsciente... Pero desde el punto de vista del conocimiento, el valor de sus descripciones queda muy disminuído por determinada circunstancia. El poeta se encuentra ligado a la condición de provocar un placer estético e intelectual, a más de ciertos efectos sentimentales y en consecuencia no puede presentar la realidad tal y como se le ofrece, sino que se ve obligado a aislar algunos de sus fragmentos, a excluir de la totalidad los elementos indeseables, a introducir otros que complementan el conjunto y a mitigar y suavizar las asperezas del mismo. Pero además el poeta no puede dedicar sino muy escaso interés al origen y a la evolución de estados anímicos, que describe ya plenamente constituídos'' (3)

¿Qué puede deducirse de este pensamiento, expresado en plena madurez?. En primer lugar una cierta envidia latente hacia los artistas en general, puesto que los considera valerosos, ya que dejan hablar libremente a su inconsciente. Freud dejó hablar al suyo, pero sólo hasta ciertos límites, que son más o menos los mismos que pretende imponer a los artistas: ellos excluyen o deberían excluir los elementos indeseables, dan cabida a efectos sentimentales, mitigan y suavizan e introducen elementos complementarios. El hecho de omitir lo indeseable y de suavizar el material que proviene del inconsciente es un recurso que podría relacionarse con una estética académica, que es la que sirve principalmente a Freud de plataforma en la mayor parte de sus observaciones sobre arte y lo que impide que sus formulaciones alcancen las dimensiones de una teoría aplicable al estudio del arte estrictamente contemporáneo. Como veremos después, los hilos conductores para formularla no se encuentran principalmente en sus comentarios propositivos sobre arte y creatividad, sino

en lo que afirma a propósito de otras cosas: los sueños, el chiste, la asociación libre. Por otra parte la gran mayoría de los trabajos de Freud son ricos en analogías plásticas, históricas o arqueológicas. La misma idea de un aparato psíquico se encuentra más cerca de una imagen visual con diferentes estratos movibles (algo así como un video o un fotomontaje) que de una maquinaria con muchos engranes. La metáfora arqueológica aparece con claridad meridiana en varios textos clínicos:

No me queda otra opción que seguir el ejemplo de aquellos exploradores que, tras largas excavaciones, tienen la dicha de sacar a la luz los inapreciables aunque mutilados restos de la antigüedad. He completado lo incompleto de acuerdo con los mejores modelos que me eran familiares por otros análisis, pero tal como haría un arqueólogo concienzudo, en ningún caso he omitido señalar dónde mi construcción se yuxtapone a lo auténtico... (4)

Otras veces habla "del edificio íntimo de la neurosis" y la expresión "figuración indirecta" que emplea para designar los rodeos por los que se puede sortear la represión, aparece como elemento del trabajo del sueño y de la estructura del chiste. También utiliza con frecuencia términos tomados de la fotografía, que le sirven admirablemente para ejemplificar sus famosos pares antitéticos. Por ejemplo: al referirse a las psiconeurosis (psicosis), dice que son, por así decir, "el negativo de las perversiones". A propósito del análisis de uno de sus propios sueños en el que aparecen varias fisonomías fundidas en una, se vale de las fotografías de Galton para ilustrar lo que dice: "Es como una de esas fotografías mixtas de Galton, quien, para determinar los parecidos de familia, fotografiaba varios rostros en la misma placa". (5) Hay sueños que encuentran su fuente diurna en la similitud con una pintura -como aquel cuyo escenario le hace evocar un cuadro de Boecklin(6) y otro en el que "la imagen onírica es la reproducción de una xilografía, inserta en el texto de una historia ilustrada de Austria". (7) Las continuas referencias

por analogía con "el edificio en construcción", o con ciertos materiales: "los pensamientos en argamasa", son muy numerosos, como también las comparaciones con el trabajo textil: "entresacar hilos", la "tupida trama", "el lugar más espeso del tejido", etc. Este proceder metafórico es también muy rico en alusiones históricas y sociológicas, ilustrativas de la amplísima cultura que poseía Freud, misma que le permitía ejemplificar sus puntos de manera muy variada. Entre las más típicas de estas ejemplificaciones está la que se refiere a dos pinturas de Rafael en la Camera della Sègnatura:

El sueño da satisfacción al nexo que existe entre todos los fragmentos de los pensamientos oníricos unificando ese material... Refleja una conexión lógica como simultaneidad, en eso obra a semejanza del pintor, quien en un cuadro sobre La escuela de Atenas, o sobre El Parnaso reúne a todos los filósofos o a todos los poetas que, aunque nunca estuvieron juntos en ese pórtico o en la cumbre de ese monte, configuran una comunidad para la consideración reflexiva (8)

Nótese que Freud elude mencionar el nombre del pintor. No dice "Rafael", sino que lo da por sobreentendido, ¿por qué procede así?, ¿elimina al autor de la obra queriendo con ello significar que muchos pintores (o todos) proceden o pueden proceder así?. De otra parte se refiere al "cuadro" y estas pinturas son murales, además de que El Parnaso ocupa un luneto y no un espacio cuadrangular. Obviamente no le interesaba el ejemplo concreto, sino una abstracción del mismo: ¿cualquier Parnaso hubiese funcionado entonces?. No, porque su memoria guardaba una selección y una jerarquización de imágenes. El Parnaso de Rafael fue elegido porque, como veremos, manifestó que se había sentido encantado al ver esas pinturas, que ya conocía en reproducciones. Sin embargo no puede menos que detectarse que en el escrito teórico hay un alejamiento propositivo de la obra de arte concreta, la que solo le sirve para ilustrar un punto muy determinado y no, pongamos por caso, para establecer el

parangón entre la "fachada" del sueño tal y como la registra el soñante y la configuración pictórica.

La cultura artística de Freud era bastante amplia. Por ejemplo; hizo seis viajes a Roma a partir de 1901 y aunque lo que le llamaba más la atención era la Roma antigua, visitaba continuamente museos e iglesias, en ocasiones repitiendo la visita, con objeto de volver a ver algo que le interesaba. El 2 de septiembre de 1901 que fue cuando por primera vez vió realizado el deseo de poner los pies en la Ciudad Eterna, para él cargada de ambivalencias, relató a su familia que había visitado el Museo del Vaticano. Fue entonces que dijo haber experimentado un "raro goce" con las pinturas de Rafael. Al día siguiente pasó un largo rato en el Museo Nazionale Romano y luego el goce experimentado el día anterior lo llevó nuevamente al Vaticano. Esa vez salió "con el ánimo exaltado" ante la vista del Laoconte y del Apolo del Belvedere.

(9) Al año siguiente fue a Pestum y anotó en el reverso de una postal que reproduce el Templo de Poseidón: "saludos cordiales desde el punto ~~central~~<sup>cúspide</sup> de la jornada". Dos años después -sin haber planeado ni premeditado ese viaje- visitó Atenas y subió a la Acrópolis todos los días. En 1924 habría de confesarle a Ernest Jones que las columnas color ámbar de la Acrópolis eran las cosas más bellas que había visto en su vida. Comentarios como éstos, hechos sin un propósito deliberadamente analítico, arrojan muchas luces sobre sus preferencias en materia de arte. El que corresponde a fecha más temprana entresacado del material que me ha sido posible investigar se encuentra en una carta a su novia escrita en Dresde el 30 de diciembre de 1883, en la que relata su visita a las Galerías del Zwinger. Dice haberse sentido cautivado por algunos cuadros y luego hace su selección. Rafael aparece por primera vez a propósito de la Madonna Sixtina, de la que "emana una mágica belleza que es imposible no apreciar". No analiza el origen del encanto que le produce la pintura, sino que se limita a describirla acuciosamente, tal y como si se

encontrara describiendo una escena real. Luego la contrasta con otra Madonna -en este caso de Holbein- y aventura un juicio crítico: la Madonna de Holbein tiene defectos, pero está revestida de gran dignidad y humildad, "es digna de ser la reina de los cielos". En contraste con ella la bellísima adolescente de Rafael es una doncella encantadora que mira al mundo con expresión "pura e inocente", pero que no pertenece al mundo celestial, sino al nuestro, es demasiado terrena. Para Freud las imágenes aparecen como personas que están situadas en terminado contexto y si desde el punto de vista estético para pocas mentes en factores de composición, color e iconografía, en cambio sabe situarse como espectador sensible y atento esperando que la obra transmita su mensaje. Para él la Reina de los cielos obviamente no existía como ícono representativo de una realidad espiritual, puesto que aparte de ser judío, no creía en dogmas. Sin embargo sabe que María debe ser representada por el pintor como una reina y según su criterio, esto era lo que daba validez al cuadro de Holbein, aunque en realidad le deparó mucho mayor placer la Madonna Sixtina. La carta en cuestión es rica en observaciones y casi constituye una reseña, que da cuenta de su tránsito por la Galería y de lo que va descubriendo paso a paso:

El único cuadro que dominó por completo mi ánimo fue El pago del tributo de Tiziano... La cabeza de Cristo es la única plausible que nos permite imaginar a esta persona. Incluso ahora tuve la impresión de que tenía que creer que este ser fue realmente tan importante, porque su representación es tan perfecta. No hay nada divino en ella. Una noble cara humana que -sin ser bella- está llena de sinceridad, profundidad, suave indiferencia y sin embargo profunda y arraigada pasión. De no estar todo esto en el cuadro, la fisonomía no existiría. Me hubiera gustado llevármelo, pero había demasiada gente alrededor... (10)

Vemos que en el caso de la Madonna, admira simplemente la pintura en

cuanto bella, y no sería esta la única vez que le ocurriera lo mismo, pero con El pago del tributo están involucrados varios factores que considero necesario desglosar. Tenemos, según Freud lo siguiente:

- a) La cabeza de Cristo es *yaosibile*, o sea puede existir en la realidad, no corresponde a una idealización.
- b) Lo es porque no hay nada divino en ella, ya que se trata solo de una noble cara humana. Como no podía admitir la divinidad de Cristo -aunque sí la hubiese admitido Tiziano, que era muy religioso- en esta pintura, que le atraía inmensamente, tampoco la quiso reconocer en su representación.
- c) La cabeza posee sinceridad, seriedad, profundidad, suave indiferencia y arraigada pasión. Las tres características primeras, a mi manera de ver fueron tomadas por Freud como cualidades positivas en un hombre maduro y las dos segundas, "suave indiferencia y arraigada pasión", preludian un anhelo suyo que habría de realizarse años después mediante su autoanálisis. La arraigada pasión permite la autorrealización a través de una tarea existencial en cuya trascendencia se cree, pero para que ésto pueda llevarse a cabo, se requiere del conocimiento y del sometimiento de las pulsiones a la razón, lo que se manifestaría en un estado de equilibrio expresado en la "suave indiferencia", es decir, en la distancia racional ante lo que se analiza.
- d) Pero encontramos también que "sin todo ésto (sinceridad, profundidad, etc.), la fisonomía no existiría", en lo que se percibe la convivencia de opuestos que conforman en el cuadro una "fachada" y en el individuo una personalidad. La fisonomía de Cristo correspondía a su carácter y a través de la representación "perfecta", realizada por un hombre, en este caso Tiziano, se podía concluir que Cristo fue realmente importante, debido al efecto poderoso que causó a sus receptores aún a distancia de siglos. El vehículo -Tiziano- resultó dotado de una capacidad de percepción universal. Pero Freud no se refiere para nada a la importancia del pintor, sino a la

del propio Cristo.

- e) Por último encontramos el humor, que para Freud posteriormente se constituyó en modelo de creación artística como puede deducirse de su estudio sobre El chiste y su relación con lo inconsciente. En la conclusión a su comentario sobre este cuadro contrapone un hecho real: el placer que experimenta ante él y que le hace desear su posesión, con la imposibilidad de llevárselo, En vez de lamentarse o de explicar con varios argumentos la brevedad del disfrute de una obra maestra, utiliza un giro rápido e imprevisto, totalmente anti-solemne.
- Las observaciones contenidas en esta carta nos enfrentan por tanto con dos formas de apreciar un producto artístico. En la primera el acento está puesto en el placer que produce la representación per se y en la segunda ya es posible detectar el tratamiento peculiar con que Freud aborda el análisis estético. Toma la obra como un texto -un referente que contiene en sí su explicación- y la lee o la ve como vería a un personaje real. Hay en él por lo tanto dos modos fundamentales de apreciación: el del espectador sensible y cultivado y el del investigador que pes quiza material susceptible de confirmar sus teorías. Ambos modos aparecen bien des lindados en sus epistolarios, no así en sus escritos realizados con el objetivo de ser publicados. En estos priva por lo general la segunda forma de apreciación mencionada. Podría pensarse que Freud hubiera sido un excelente intérprete del significado iconográfico de las obras de arte, ya que el método analítico se presta admirablemente para ello. Pero fueron muy pocas las veces que analizó un motivo iconográfico. Por eso ante otro cuadro de Tiziano tan cargado de un significado alegórico como El amor sagrado y el amor profano de la Galería Borghese en Roma, únicamente incluye el siguiente comentario en carta escrita a su familia en septiembre de 1907: "El museo posee lo que probablemente sea el más bello Tiziano: se llama Amor sagrado y amor profano. El título no tiene sentido, cualquier otra cosa que la pintura quiera significar es desconocida, pero es suficiente que sea tan bella". (11)

A propósito de esta aseveración, viene al caso un comentario de Ernst Gombrich quien dice que los símbolos para Freud eran temas propios de la sala



de consulta y que en un Tiziano él buscaba belleza (12). Esto es cierto solo en parte, porque en realidad ambos factores solían coexistir en sus apreciaciones. Si bien en un número considerable de textos analizó los símbolos como síntomas, cuando se trataba de obras plásticas estas a la vez solían procurarle un placer adicional, aparte del que extraía del análisis. Freud no manifestó gran interés por la pintura simbolista y cuando abordó el análisis de un dibujo típico dentro de esta corriente, no se refirió al hecho de haber experimentado goce estético, como en los casos anteriores. Lo que mayormente le suscitó la obra en cuestión fue interés. Veamos lo que comenta en 1907 acerca de un grabado perteneciente a la serie de Las tentaciones de San Antonio del ilustrador belga Felicien Rops. La obra, que no se encuentra fechada, fue reproducida junto con otros dibujos de Rops grabados por L. Evely en una publicación de 1897 que posiblemente cayó en manos de Freud:

Un ascético monje se ha refugiado -huyendo seguramente de las tentaciones del mundo- a los pies del Redentor crucificado. Pero la cruz va hundiéndose en sombras y en su lugar aparece radiante la imagen de una bella mujer desnuda, también en actitud crucificada

En el grabado hay otros motivos que Freud no describe, v. gr. el "fantasma" de Jesús, convertido casi en un esqueleto, al lado izquierdo de la mujer y la presencia de calaveras que emergen de unas pequeñas nubes, al igual que en otras pinturas y grabados convencionalmente cristianos aparecen querubines. Freud toma del conjunto solo lo que le es indispensable para apuntalar una hipótesis, anotando en ese mismo texto lo siguiente:

En las fuerzas represivas y hasta su misma íntima esencia es donde se impone, al fin victorioso, lo reprimido. Otros pintores de menor agudeza psicológica han representado en sus alegorías de la tentación al pecado irguiéndose con expresión de triunfo junto a la imagen del crucificado. Unica

mente Rops le ha hecho ocupar en la cruz el mismo puesto del Redentor, pareciendo saber que lo reprimido surge en su retorno del elemento represor mismo... Tal retorno de lo reprimido debe esperarse con especial regularidad, cuando a las impresiones reprimidas se encuentra adherido el sentir erótico del individuo, esto es, cuando lo que ha caído bajo el yugo de la represión, es la vida amorosa... (13)

Rops, por supuesto, no fue el único en conocer o intuir la fuerza del elemento erótico reprimido. Esto constituye el sentir de toda una corriente tanto literaria como plástica, algunos de cuyos prototipos serían en literatura el héroe de la novela Au Reboirs de K. J. Huysmans: Des Esseintes, y en la plástica los personajes de Franz von Stuck, Max Klinger, Jan Toorop Gustave Moreau, Gustav Klimt entre otros. En México tenemos a Ruelas, donde el tipo de calvarios como el que menciona Freud son bastante frecuentes.

En el comentario anotado, Freud no muestra haberse dejado llevar por un placer predominantemente estético, sino por un interés psicológico y prueba de ello es que no sintió necesidad de analizar otras obras de Rops. Le bastó la que tomó como ejemplo para ilustrar un aspecto de su teoría sobre el retorno de lo reprimido.

El desdén o la aversión que Freud manifestaba por el arte "moderno", ejemplificado páginas atrás en su carta a Karl Abraham, se aparejaba muy probablemente con su dificultad para enfrentarse con los enfermos psicóticos. Como es bien sabido dejaba a otros investigadores la exploración de este campo aduciendo que no tenía mucha fé en los posibles beneficios terapéuticos del psicoanálisis dentro de lo que hoy llamaríamos patología gruesa. Por eso a diferencia de Carl Gustav Jung, de Georg Groddek y principalmente de Ernst Kris, que se interesaron por analizar las formas de simbolización

entre los esquizofrénicos, en Freud encontramos pocas alusiones a la naturaleza del símbolo representado plásticamente. El proceso de simbolización es estudiado dentro del campo de las neurosis y muy principalmente en el contexto de los sueños y de aquí puede llevarse a aplicaciones en otras áreas de la actividad humana, específicamente a la que comprende la representación plástica. Pero Freud no se ocupó de esto más que muy excepcionalmente. De aquí que las corrientes artísticas de principios del siglo XX, pródigas en rompimientos drásticos con ese proceder "suavizante" que él consideraba necesario para que se produjera el placer estético, apenas si encuentren cabida en sus ejemplificaciones. Sin embargo como ya he dicho, su cultura visual no era restringida. Conocía muy bien la obra de Rembrandt, se percataba de la importancia de Goya (de donde pudo haber tomado buen material para simbolizar el complejo de castración), había visto los grabados de Piranesi y cuando observó las ilustraciones de Doré para El Quijote de Cervantes se fascinó con ellas. Pero eludió el acercamiento analítico a este tipo de productos, así como repudió abiertamente a los pintores expresionistas en más de una ocasión, parangonándolos con los "lunáticos". Aparte de la carta a Abraham tenemos otra prueba irrefutable del nexo que establecía entre el arte con demasiada carga introspectiva y la personalidad de los psicóticos. Se trata del comentario que hizo a su amigo, el presbítero psicoanalista Oskar Pfister cuando éste le envió su estudio sobre los pintores expresionistas.

Con tanto interés como aversión tomé en mis manos su librito sobre el expresionismo y lo leí de una tirada... Debe usted saber que en la vida real soy terriblemente intolerante con los lunáticos: nada más veo lo nocivo en ellos y por lo que se refiere a estos "artistas" soy, en principio, uno de esos que usted llama filisteos y pequeño burgueses .(14)

El hecho de que los dos únicos trabajos de Freud dedicados a las artes plásticas se refieran a Leonardo da Vinci y a Miguel Angel, habla de su predilección

en Orvieto no pudo recordar el nombre del autor de los frescos de la Catedral. Dos nombres acudieron a sustituirlo: Botticelli y Boltraffio. De allí partió el análisis que, magistralmente traspuesto después, habría de dar lugar a uno de los más interesantes y cuidadosos ejemplos de utilización de la lingüística en el psicoanálisis, quince años antes de que ésta disciplina adquiriera carta de ciudadanía con los cursos de Ferdinand de Saussure.

Las postrimerías, tal y como se encuentran representadas por Lucca Signorelli en la Capilla de la Virgen de la Catedral de Orvieto, involucran muerte y sexualidad, motivos que Freud reprimió en el momento de su conversación debido a que se encontraban inconscientemente vinculados con una serie de nombres de ciudades pronunciadas poco antes: Bosnia, Herzegovina y Trafoi. Signorelli se vincula a Herzegovina (Signor y Herr quieren decir lo mismo). Viene entonces el remplazo con Botticelli, que se eslabona con Bosnia, cuya primera sílaba coincide con Boltraffio, apellido que incluye asimismo el nombre de Trafoi. En esta aldea Freud había recibido la inesperada noticia del suicidio de un paciente "que había puesto fin a su vida a causa de una incurable perturbación sexual". Freud deseaba olvidar éste hecho que sin embargo se procuró una salida hacia la conciencia a través del pintor Giovanni Boltraffio, de quien Freud "apenas si sabía indicar otra cosa que su pertenencia a la escuela de Milán". En todo este proceso, que incluyó una breve conversación sobre las costumbres sexuales y la actitud ante la muerte de los turcos habitantes en Bosnia y Herzegovina, los nombres involucrados recibieron un trato parecido a los pictogramas de una frase "destinada a trasmudarse en un acertijo gráfico". (16)

¿Qué puede concluirse a través de este ejemplo?. En primer lugar que posee una estructura estética en sí, producto de la forma como se encuentra

67.

planteado. Y luego que apunta a una jerarquización ya comentada líneas arriba. En efecto: el olvido de Signorelli recibió su tratamiento perfecto por involucrar a un pintor que había impresionado profundamente a Freud. No solo eso, el ejemplo "culto" adquirió supremacía sobre otros que funcionaron perfectamente para ilustrar el proceso de los olvidos, pero que no tenían aquella acentuada categoría cultural que Freud admiraba, misma que se pone en evidencia también a través de los nombres subrogados que reemplazaron al autor del Juicio Final de Orvieta. Las subrogaciones y el nombre de quien las generó tenían evidentemente un carácter profundamente carismático para Freud y hasta es posible decir que encontró un enorme deleite en contar con ese afortunado olvido para abrir con él su famoso estudio sobre lapsus, actos fallidos, paramnesias, etc., en 1901.

b). Ambivalencia ante la persona del artista.

A Freud le intrigaba profundamente el origen de las dotes que poseían los artistas, a quienes admiraba en la misma medida en que le repelían, probablemente porque no podía "aprehenderlos" del todo y también porque encontraba que en ellos las contradicciones cohabitan de manera demasiado intensa y ésto le suscitaba aversión. Al escribir sobre "El creador literario y el fantaseo" (1908) establece la mancuerna entre juego y creatividad:

¿No deberíamos buscar ya en el niño las primeras huellas del quehacer poético?... La ocupación preferida y más intensa del niño es el juego. Acaso tendríamos derecho a decir: todo niño que juega se comporta como un poeta, pues se crea un mundo propio, o mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada... (17)

Actualmente la mayor parte de los autores que se ocupan del proceso creativo en la crítica y la teoría del arte, toman como un hecho conocido e incontrovertible la vinculación entre el juego infantil y la actividad creadora del adulto; pero en 1908 ésto que ahora nos parece tan lógico y evidente, había sido únicamente vislumbrado por algunos creadores literarios: Schiller principalmente, Freud analizó esta cuestión a partir de los sueños diurnos de los adultos, también vinculados con la actividad poética y de allí pasó a intelegir que los artistas realmente

realizan muchas de sus ensoñaciones, ligando tal facultad con su menor inclinación a reprimir. Esta inclinación es de carácter general entre los seres humanos y debe entenderse como desalojo de tensiones irreconciliables con el placer. En el artista la menor necesidad de reprimir corre pareja con su aptitud para sublimar. Sin embargo Freud desconfiaba de estas conclusiones. En una ocasión posterior dijo que: "Puesto que las dotes y la productividad artística se enfrentan íntimamente con la sublimación, debemos confesar que también la esencia de la operación artística nos resulta inasequible mediante el psicoanálisis..." (18) Sin embargo, en otros momentos aventura interpretaciones respecto al proceso creativo que demuestran a qué grado se interesaba en éste y como se percataba de algunos de los elementos que se encuentran en su base. En 1911 escribió un ensayo titulado "Formulaciones sobre los dos principios del acontecer psíquico". Trata allí de la interacción entre el principio del placer y el principio de realidad y lanza en este escrito una afirmación que después afinará en un célebre párrafo de 1917. Dice en 1911: "El arte logra por un camino peculiar una reconciliación de los dos principios..." ¿Cómo ocurriría dicha reconciliación?.-El artista, dice Freud, no puede avenirse a renunciar al placer de satisfacer una pulsión, entonces da libre curso en la vida de la fantasía a sus deseos eróticos y de ambición. Pero lo hace encontrando un camino de regreso desde ese mundo de la fantasía a la realidad, "plasmando sus fantasías en un nuevo tipo de realidades efectivas que los hombres reconocen como unas copias valiosas de la realidad objetiva misma!.." Tenemos así que Freud postula en este párrafo una estética basada en la mimesis en la que sin embargo hay cabida para el mundo de la fantasía. Pero lo importante no es eso, sino que queda perfectamente aclarado que el arte constituye un conglomerado que es también "un fragmento de la realidad objetiva misma" (19) y no un mero reflejo. La aseveración encuentra una formulación más amplia en la 23ava. conferencia de Introducción al Psicoanálisis (1917) en la que vuelve a recoger ciertos puntos que ha venido aventurando en trabajos anteriores. La nueva formulación contiene algunos elementos que conviene examinar:

Existe, en efecto, un camino de regreso de la fantasía a la realidad y es el arte... (el artista) se extraña de la realidad y transfiere todo su interés y también su líbido a las formaciones de deseo de su vida fantasmal desde las cuales se abre un camino que (podría) llevar a la neurosis!..(20)

Freud afirma que para que la neurosis no devenga en desenlace de este proceso, han de conjugarse una serie de circunstancias y entre éstas hay una que tiene su origen en la personalidad del artista. En él existe "una vigorosa facultad para la sublimación" y también aquel aflojamiento de las represiones que actúa de manera decisiva para el reconocimiento del deseo. El artista no es por supuesto el único que lleva una vida de fantaseo, pero dispone de mayores recursos que los que no son artistas para elaborar sus sueños diurnos. Así, los sueños diurnos de los artistas trascienden su carácter de sueños al concretarse en una realidad: la del objeto artístico. Podemos aceptar que por lo menos en algunos casos así ocurre. Después, Freud abunda en algo que ya en otras ocasiones ha reiterado: el artista se las ingenia para elaborar sus sueños diurnos "de tal modo que pierdan lo que tienen de excesivamente personal y de chocante para los extraños, y para que éstos puedan gozarlos también. Además sabe atenuarlos hasta el punto en que no dejen traslucir fácilmente su proveniencia de las fuentes prohibidas..." (21) De manera que Freud insiste en la idea del suavizamiento, que podría identificarse con una autocensura que se gesta en el mismo momento de realización de la obra, con el objeto de dotarla de las características estéticas que permiten su disfrute. En lo personal no tengo por qué eximirme de expresar en este momento que, a mi manera de ver, las cosas no siempre suceden así. Escapó a Freud valorar el papel que desempeñan las convenciones artísticas en todos los tiempos y para todos los artistas. Sucede entonces que su afirmación sobre la elaboración no excesivamente personal de los sueños diurnos resulta sólo parcialmente válida, ya que no toma en cuenta que está determinada no siempre por la voluntad del artista, sino por las soluciones

que él maneja atendiendo consciente e inconscientemente a los lenguajes que se practican en su tiempo, y estos poseen un carácter histórico. Además, precisamente el artista del siglo XX (por cierto que coincidiendo en este proceder con Freud), no sólo no se cuida de cancelar la proveniencia de sus estímulos, sino que en ocasiones centra su proceder creativo en evidenciar las fuentes "prohibidas" de donde emana. En realidad la dificultad que encuentra no es producto de su compromiso de "no dejar traslucir lo que puede chocar a otros", sino que resulta de una problemática que se da a nivel de elementos formales de configuración. Estos pueden resultar insuficientes o poco aptos para indicar aquel origen "censurable", con todo y que el deseo primordial del artista no pocas veces puede estar dirigido a lograr que el mentado origen quede bien explicitado en la obra. Quizá el poder de conmoción que poseen ciertos productos, no sólo del siglo XX, sino también de otros momentos, depende en muchos casos de que el artista burló en primera instancia una censura de por sí floja. El paso de este material del sistema preconsciente al consciente en el momento de configurar no buscó por tanto eliminar las asperezas o las inconveniencias, como ya dije antes. Lo que busca es un sistema de signos que traduzcan expeditamente y con una estructura congruente ese material "prohibido". Y dichos signos, en buena medida son accesibles al artista predominantemente a través de las convenciones plásticas que se manejan en su contemporaneidad y que él "reedita" dando tránsito a los procesos simbólicos que hacen visible aquel contenido alcanzado ya en una primera instancia en la que aún no existe una codificación completa. De sobra sabemos hoy en día que una vasta cantidad de productos artísticos, aproximadamente desde 1907 en adelante, han quedado organizados bajo una base estética que sitúa muy en primer plano el proceso creativo, de tal manera que ponen en evidencia a veces de manera propositiva y otras no, los diversos afluentes que se conjugaron en el primer esquema de configuración, enraizado en motivos que provienen de estratos muy profundos de la psique. No hay que pasar por alto que este hecho es también de carácter histórico. Tiene un sinúmero de antecedentes. Por ejemplo: la invención y difusión de la fotografía, la supuestamente irrestricta libertad romántica que pone en primer término al "yo" y a sus procesos, la asimilación de estéticas ajenas al arte occidental y el rompimiento drástico con el espacio tradicional heredado del Renacimiento, propuesto por el cubismo. Así las cosas, también la transmisión de lo prohibido adquiere en el siglo XX su carácter de convención estética. Pero volviendo a Freud. Para él, ←



¿Cuáles serían las fuentes prohibidas?. No es el momento de enfrascarse en una discusión sobre la teoría de la libido. Esta sufrió varias modificaciones a lo largo de la vida de Freud, pero conservó ciertas constantes: es la fuerza que representa las pulsiones sexuales y encuentra manifestaciones tanto corporales como psíquicas. Para Freud lo sexual tiene un sentido ordinario (lo que todos entendemos por el término) y otro más laxo que ensancha el concepto general acerca de cuáles son las cosas y las actividades sexuales. Estas, como es archisabido, se extienden a la primera infancia. El sentimiento de placer que el artista deriva de su creación tiene su origen en la libido y el goce que produce la contemplación de una obra de arte posee asimismo un origen sexual, si bien en ambos casos se producen formaciones sustitutivas que desvían la consecución de la meta sexual de su objeto directo transmutándolo en otra gratificación, que también satisface las exigencias de la libido, lo que ofrece una compensación a "aquellos sacrificios que hacemos en favor de la cultura". Ya se sabe que para Freud la cultura (o la civilización) es el resultado de una historia de renuncias a satisfacciones pulsionales, sacrificadas al principio de realidad, o lo que es lo mismo, a la posibilidad de convivencia y de progreso entre los hombres. En la historia de estas renuncias hechas a favor de los valores más altos de la escala humana, el papel que desempeña la sublimación es primordial. Sin embargo la cuota de sublimación exigida para la producción artística y para su disfrute no se encuentra tan alejada de su meta primaria (sexual) y por ello el arte resulta compensatorio en más de un sentido.

El entenderlo así no dispensó a Freud de considerar que los artistas pertenecen a un conglomerado de seres humanos que no se distingue por su equilibrio psíquico:

El artista es también un introvertido, y no está muy lejos de la neurosis. Es constreñido por necesidades pulsionales hiperintensas; querría conseguir honores, fama y el amor de las mujeres. Pero le faltan los medios para alcanzar estas satisfacciones... Sabe anudar a (la) figuración de su fantasía inconsciente una ganancia de placer tan grande que en virtud de ella las represiones son doblegadas y canceladas, al menos temporariamente. Y si puede obtener todo eso, posibilita que los otros extraigan a su vez consuelo y alivio de las fuentes de placer de su propio inconsciente... Así obtiene (de los otros) su agradecimiento y admiración y entonces alcanza por su fantasía lo que antes lograba sólo en ella: honor, poder y el amor de las mujeres. (22)

De modo que, dicho de otra manera, el artista es un ser ambicioso, que como ya dijo Freud, en otro lugar, no ha tenido oportunidad de someter sus pasiones al severo control de la razón. Posee mociones pulsionales hiperintensas. Ocurre preguntarse: ¿Más intensas que las que poseen los políticos, los científicos, los que dedican su vida a labores empresariales?. Aunque por desgracia Freud no puede responder en este momento a la pregunta concreta que yo planteo, es posible deducir a través de sus teorías que -efectivamente- los artistas poseen según él unas fuerzas libidinales hipertrofiadas. Estas derivan de su acrecentada cuota de narcisismo primario, sin la cual no podrían dar cauce a su creatividad que se presenta como una prolongación narcisista del propio yo. Por supuesto que estos conceptos no son aplicables a los artistas de todas las épocas y que se refieren únicamente al concepto de artista como ser individualista, consciente de que "crea". Quienes ~~edifican~~ <sup>edificaron</sup> las catedrales medioevales (salvo excepciones) o los escultores de la Coatlicue dieron cauce a su creatividad sin sentirse artistas. Solo en occidente y desde el Renacimiento irrumpe esta noción, que es por tanto moderna. Además, no sería justo adjudicar sin más la palabra narcisismo a la personalidad del artista sin explicitar qué se entiende por este término en sentido psicoanalítico. El narcisismo es una característica humana general y por lo tanto presente en todos los hombres y mujeres en grado variable. Presupone una especie de amor propio -amor a sí como sujeto- un estar vuelto hacia uno mismo, tal y \_\_\_\_\_

como puede reconocerse de la mejor manera en el niño. Narcisismo es amor a la propia persona tanto en lo físico como en lo espiritual: amor a la propia personalidad, al Yo, junto con todos sus productos y poderes. Ningún artista o escritor retendría y registraría sus pensamientos, sus ensueños, sus memorias, las imágenes que percibe y que vuelve suyas, si no amara estas cosas y las valorara como pedazos de sí mismo." El creador vive más para sí y vuelto hacia su yo y su obra. Abierta o secretamente es él mismo el centro de su obra".(23)

En su Introducción al narcisismo (1914), Freud afirma que éste no es una perversión, "sino el complemento libidinoso del egoísmo inherente a la pulsión de autoconservación, de la que justificadamente se atribuye una dosis a todo ser vivo". (24) Sus observaciones sobre la vida anímica de los niños -y también de los pueblos primitivos- lo llevó a deducir que en unos y otros existen rasgos que de presentarse aislados podrían tomarse como delirio de grandeza, sobreestimación del poder del deseo y de los actos psíquicos, omnipotencia del pensamiento y... una técnica dirigida al mundo exterior, la "magia", que aparece como una aplicación consecuente de las premisas de la manía de grandeza. No habla de los artistas, pero está permitido aplicar estas premisas a la capacidad "demiúrgica" que concedemos a los creadores. Estos ciertamente ceden a los objetos la investidura originaria y libidinal del yo. Pero los objetos así investidos provienen también del yo, por lo que la investidura persiste "y es a las investiduras de objeto como el cuerpo de una ameba a los pseudópodos que emite". (25).

No queda más remedio que admitir que la larga cadena que por siglos ha vinculado la creatividad con la neurosis no separó sus eslabones con las aportaciones de Freud, sino que soldó las dos instancias con otro tipo de soldadura. Esto siempre y cuando se admita que para Freud las fronteras entre neurosis y normalidad prácticamente no existían. La conducta o los estados

'normales' de la personalidad sólo pudieron deducirse de sus versiones exaltadas, por lo que podría afirmarse sin temor a errar demasiado que la salud o la normalidad sólo es la versión aminorada de la neurosis, y que esta versión aminorada funciona mayormente como un parámetro que como una realidad. Sin embargo para Freud los artistas quedan entre los candidatos a convertirse en neuróticos severos, si es que no lo son ya de alguna manera. La creación los cura, como expresó el poeta Heinrich Heine parangonándose en cierto modo con Dios creador.

Enfermo estaba; y ese fue  
de la creación el motivo:  
creando convalecí,  
y en ese esfuerzo sané (26)

Resulta claro que cuando Freud dice que el psicoanálisis no puede hacer nada para dilucidar la naturaleza del talento artístico, se comporta de manera singularmente modesta. Incluso da la impresión de que su veneración por los poderes del artista, lo inhibía coartándole la posibilidad de ir más allá en sus análisis. Pero de este sentimiento de respeto hacia el 'misterio' o el 'enigma' que rodea los talentos artísticos, también se desprendía -como hemos podido ver- un cierto desprecio. ¿A qué se debía esto?. Quizá a su conocimiento sobre la naturaleza no artística que se encuentra en las raíces de la creatividad. La obra artística, es cierto, puede ser una huída de la realidad, un consuelo, una compensación de frustraciones, una desfiguración de los hechos. Freud se dió cuenta de todo ésto, pero como en realidad su sentido de apreciación estética no fue cultivado de una manera particular como capacidad para la valoración, no llegó a entender del todo que una obra de arte posee su propia unidad, su propia totalidad de significación y que su esencialidad artística ni desaparece ni desmerece por las mociones poco generosas que pueden encontrarse en sus orígenes ni tampoco "por las finalidades transartísticas que pudiera perseguir su autor". (27) En realidad se apegó demasiado a la leyenda romántica que hace del artista

un genio, cuyos talentos no pueden ser explicados y cuya personalidad es en muchos aspectos indeseable y nociva para los demás, ya que está demasiado vinculada con la idea de desorden implícita en la vida bohemia. El romanticismo puso en boga la idea de que el artista es un ser dotado de cualidades inexplicables, distintas de las que poseen los que no son artistas y Freud, en más de un aspecto puede ser considerado como posromántico, aún dentro de su afán científico. Por cierto que conoció a varios literatos y pintores y trató a algunos de ellos, pero no se acercó a los principales artistas de su tiempo. Klimt, Kokoschka, Egon Schiele, Schoenberg -que fue tanto músico como pintor- Kolo Moser, se encuentran ausentes de la vida de Freud aún y cuando al igual que Wittgenstein y que Robert Musil por temporadas largas convivieron en la misma ciudad a minutos de distancia unos de otros. ¿Habría que tomar esto como un síntoma de inhibición ante el artista por parte de Freud?, ¿Sería ir demasiado lejos. No hay que perder de vista que este trabajo trata de Freud en torno al arte y a los artistas, pero que seguramente a él le hubiese sorprendido enormemente siquiera fuera imaginar que -de todas las aplicaciones que tiene el psicoanálisis- ésta fuera a constituirse en motivo específico de interés para tantos investigadores. En otro inciso veremos a Freud como coleccionista de antigüedades. Tal vez su actitud en este sentido complete el cuadro de su personalidad artística.

c). Sueños y chistes.

Como ya quedó anotado, Freud no fue un descifrador del contenido de las obras de arte, aunque sus análisis en otros terrenos influyeron a varios historiadores del arte a partir de Abby Warburg, Ernst Kris (discípulo de Freud por un tiempo) y desde luego Erwin Panofsky y Ernst Gombrich, quienes han desarrollado a niveles muy profundos los estudios iconográficos e iconológicos formando inclusive una escuela especializada en estas disciplinas, que han merecido la atención de historiadores, críticos e investigadores en todos los países del mundo (28).

Han existido otros autores fuera del campo de la historia del arte que se han percatado de la utilidad de las teorías contenidas en La Interpretación de

los Sueños o en El Chiste y su relación con lo Inconsciente para aplicarlas a análisis artísticos y literarios y eso sucedió desde los primeros tiempos del movimiento psicoanalítico, que admitió entre sus filas a filósofos, historiadores y pedagogos. Hoy en día los discípulos de Jacques Lacan, siguiendo su ejemplo, han abierto una veta muy amplia de aplicación psicoanalítica a las ciencias sociales, prestando especial atención al problema de la simbología tal y como se manifiesta en la estructura del discurso y también en la producción artística visual. De modo que no es de ninguna manera nuevo afirmar que el modelo freudiano del trabajo del sueño y el que deriva de la estructura del chiste constituyen herramientas de análisis que pueden y deben ser utilizadas para el estudio de las artes plásticas y de la literatura. De hecho hasta los críticos que no se encuentran versados en las teorías psicoanalíticas acuden a ellas, ocasionalmente tomándolas como un saber contemporáneo del cual no se puede ya prescindir. Sin embargo esta utilización "convencional" del psicoanálisis no siempre redundará en resultados positivos. Porque si bien es cierto que como disciplina o ciencia posee un campo de aplicación general que incluye las cuestiones artísticas en tanto productos de humanos, también es igualmente cierto que el psicoanálisis como herramienta única no basta para explicar el sentido del producto artístico y ni siquiera para elucidar las intenciones del creador respecto de su obra. Lo cual en ninguna forma invalida la aproximación psicoanalítica a los productos artísticos, siempre y cuando vaya acompañada de la indispensable plataforma histórico-artística que constituye el contexto de cualquier estudio de este tipo.

No es mi intención en este momento proporcionar ejemplos de aplicación psicoanalítica a la crítica de arte-cosa que ya he hecho en varias ocasiones. Simplemente deseo resumir en forma sintética las analogías que existen, en cuanto a lenguaje, entre ciertos métodos de exploración del inconsciente y el

discurso de que solemos valernos para el comentario sobre arte. Pero antes hay que tener en cuenta que una cosa es lo inconsciente y otra el inconsciente. El primero no tiene fronteras precisas, en tanto que el segundo, el inconsciente, tal y como corresponde a su etimología no es *cognoscible* como tal. Lo conocemos solo como conciente, "después que ha experimentado una trasposición o traducción a lo conciente". (29) Por ejemplo, las pulsiones, que forman el núcleo del inconsciente, nunca pueden pasar a ser objeto de la conciencia, solo pueden manifestarse a través de una representación que toma el lugar de ellas. "Si la pulsión no se adhiriera a una representación ni saliera a la luz como un estado afectivo, nada podríamos saber de ella". (30).

!

Freud acostumbraba a decir que el sueño era la vía regia de acceso al inconsciente y a través de largos años ideó -sirviéndose de la autoobservación y de las pesquisas realizadas con sus pacientes- un método bastante estructurado que fue enriqueciéndose con el tiempo, para tener acceso a esa vía regia. A tiempo que logró su meta configuró una teoría cuya validez no sólo no se ha puesto en duda, sino que aún no ha dado de sí todo lo que es capaz de dar, de aquí que el análisis de los textos de Freud y el revisionismo freudiano prosigan hasta la fecha sin presentar ningún síntoma de agotamiento. En el "trabajo del sueño" encontramos analogías que explican lo que hoy llamaríamos proceso creativo. De aquí que me proponga ahora anotar algunos de sus rasgos. La característica del estado de vigilia, es que la actividad del pensamiento se cumple más bien en conceptos que en imágenes. El sueño, en cambio, piensa principalmente por medio de imágenes y puede observarse que cuando se aproxima el momento de dormir surgen representaciones involuntarias -parecidas a las alucinaciones- que pertenecen todas al género de las imágenes. Citando a Scherner, Freud dice que "la fantasía onírica no dibuja exhaustivamente los objetos: sólo delinea sus contornos y aún ésto con la mayor libertad. Por eso sus pinturas parecen inspiradas por el genio" (31).

Habría que matizar tal afirmación: las gentes acostumbradas a observar las formas en la vida de vigilia, sueñan con frecuencia estructuras bastante nítidas. El mismo Freud ofrece muchos ejemplos de este tipo, por ejemplo en aquel sueño del abrigo que ostentaba un largo listón con complicados bordados turcos (32).

El desplazamiento es uno de los principales procedimientos utilizados en el trabajo del sueño. Como se sabe el sueño posee un contenido manifiesto -una fachada- que es la que recordamos al despertar y un contenido latente compuesto por los pensamientos y las ideas del sueño. "Cuanto más estricta reine la censura, tanto más extremado será el disfraz y más ingeniosos... los medios que han de poner al (analista) sobre el rastro del significado genuino". (33)

El desplazamiento posee una función defensiva en la que interviene la censura. La censura también utiliza este mecanismo al conceder importancia a representaciones que pueden parecer indiferentes o "de relleno", susceptibles de integrarse a contextos asociativos muy alejados del mensaje que conlleva el sueño. El desplazamiento en ocasiones reemplaza una imagen por otra, que puede serle opuesta (representación por el opuesto) o guardar con aquella una relación metafórica. Pero la identidad "verdadera" de la imagen sólo consigue elucidarse a través del análisis del sueño mediante la asociación libre. Esta, en la obra de arte sólo puede llevarse a cabo a través del receptor. La obra de arte es abierta, susceptible de múltiples lecturas, propiciadas por las asociaciones subjetivas e intersubjetivas de quienes la observan.

El desplazamiento favorece la condensación. Esta permite que una representación única encuentre por sí sola varias cadenas asociativas. Se traduce en el hecho de que la imagen (o ambientación), en el sueño, resulta lacónica en comparación con el contenido latente que posee, tanto que puede considerarse que constituye una traducción abreviada de éste. Sin embargo la condensación no debe considerarse como sinónimo de resumen. Puede producirse en diversas formas. Por ejemplo: un elemento (objeto, persona, etc.) puede



estar presente en distintos jirones del sueño, o bien ocurrir al contrario: diversos elementos pueden reunirse en una unidad o imagen multívoca, a manera de personaje compuesto. También la condensación de varias imágenes puede hacer que se esfumen los rasgos nítidos que permitirían identificarlas, reforzándose sólo ciertos lineamientos comunes, con lo que el personaje del sueño puede ser ésta u esta otra persona o una tercera, al mismo tiempo. Así las cosas, la condensación, que está ligada con el desplazamiento y también con la deformación de imágenes, es uno de los mecanismos fundamentales mediante los cuales se efectúa el trabajo del sueño. Esto es algo que todos podemos comprobar con enorme facilidad: el relato escueto de un sueño ocupa generalmente una fracción de minuto y las asociaciones que se ocurren para interpretarlo -en virtud de su naturaleza condensada- pueden tomar mucho más tiempo, tal y como ocurre con los sueños que analiza Freud. El texto del sueño aparece en cursiva o en un tipo de letra distinto al utilizado para el desglosamiento de sus elementos. Mientras que el primero ocupa cuando mucho un párrafo, lo segundo se lleva varias páginas.

En los sueños se escuchan y se profieren palabras, éstas tienen tanta importancia para entresacar los contenidos latentes como las propias imágenes. Los sueños, como los productos plásticos pueden tener un título: Recordemos La inyección de Irma soñado por Freud entre el 23 y el 24 de julio de 1895 que es el sueño princeps en la historia del psicoanálisis o aquel otro que se llama Autodidasker. Dichos títulos, puestos a los sueños por el soñante, ejemplifican también admirablemente el mecanismo de condensación.

Por último: cuando se desee investigar la facultad del hombre para crear símbolos, los sueños resultan el material mayormente básico y accesible para tal fin, puesto que hay que considerar que las imágenes e ideas contenidas en los sueños no pueden explicarse exclusivamente en función de la memoria. A veces expresan pensamiento

nuevos que, hasta entonces, jamás habían alcanzado el umbral de la conciencia.

Interpretar un sueño, dice Freud, es "indicar su sentido, sustituirlo por algo que se inserte como eslabón de pleno derecho, con igual título que los demás en el encadenamiento de nuestras acciones anímicas". (34) La esencia de la referencia simbólica en el sueño es una comparación, pero no una cualquiera. Uno sospecha que esta comparación está sujeta a un condicionamiento particular, pero no puede decir en qué consiste.... Por otra parte el sueño tampoco lo simboliza todo, sin importar qué, sino sólo determinados elementos de los pensamientos oníricos latentes. La gama de cosas que encuentran figuración simbólica en el sueño no es grande: el cuerpo humano como un todo o en sus partes, los padres, los hijos, hermanos, cónyuges, el nacimiento, la muerte, el odio, la desnudez, y algunas otras cosas. Los símbolos que el sueño utiliza para representar estas cosas son muchísimos. Hay un verdadero arsenal de imágenes que sirven para simbolizar unos pocos contenidos o aún uno sólo. Quizá el ejemplo más típico proporcionado por Freud se encuentre en los genitales masculinos. El miembro viril encuentra sustituto simbólico en muchísimas instancias que se le parecen en la forma: bastones, paraguas, varas, árboles, objetos que tienen la propiedad de penetrar o de herir: armas aguzadas de cualquier clase, cuchillos, sables, etc. También armas de fuego: fusiles, pistolas y el revolver, tan idóneo para ello por su configuración y su funcionamiento. Así pues, existen conglomerados de símbolos oníricos cuyo carácter puede compararse con el de una traducción "fija", de la misma manera como ocurre con los pictogramas y con los jeroglíficos a los que tantas alusiones hace Freud. La concatenación de estas imágenes-símbolos es la que lleva a encontrar un sentido a los diversos fragmentos del sueño. Este posee su lógica y su discurso propio, no traducible, sino en todo caso descifrable y ello no en su totalidad.

Hasta aquí, sin hacer una sola comparación, habrá podido entenderse que la afinidad entre el sueño y la creación artística se cuenta entre las constataciones más conocidas e irrefutables de la psicología del arte. Y aunque esta observau

ción, como anota Arnold Hauser, pertenece a la herencia romántica y muestra rasgos característicos de su procedencia, "en el psicoanálisis se convierte, de una ocurrencia literaria, en una fecunda hipótesis científica". (35) ¿Se podría concluir de aquí que es posible interpretar las obras de arte como si fueran sueños? De ninguna manera. Pero el conocimiento del trabajo del sueño puede ayudar a comprender muchos aspectos de la producción creativa.

El modelo del chiste tiene bases similares al del sueño en cuanto a que también utiliza desplazamiento, desfiguración, condensación. Freud afirma que toda técnica de chiste muestra la tendencia "a obtener un ahorro en la expresión" (36), por más que no todo ahorro o abreviación en la expresión sea por ese sólo hecho chistosa. Entre los elementos que -combinados unos con otros- son citados a través de múltiples ejemplos para analizar las técnicas y variantes de chiste existen, como en el caso del sueño, puntos de similitud con la consecución del producto artístico. El desplazamiento, la falacia, el contrasentido, la figuración indirecta, la alusión, la figuración por lo contrario, el simil, el doble sentido, la ambigüedad, sean tomados en conjunto o por separado, son elementos que también se encuentran presentes en la creación artística. Que podamos o no detectarlos en las obras concretas es otro problema, pero creo que es posible aceptar que podrían citarse varios ejemplos que encajarían correctamente como ilustraciones a estos procesos. En el chiste existe también, "la figuración por algo pequeño o mínimo que resuelve la tarea de expresar un carácter íntegro mediante un detalle ínfimo". (36)

Esto es bastante llamativo, pero quizá sea más importante recordar ahora que desde los griegos, muchos filósofos han abordado el estudio de lo cómico dentro del campo de la estética. Pero no necesitamos apoyarnos en ellos para entender que en las bromas tendenciosas, en las chanzas, en los acertijos, los juegos de palabras, los albures, los retruécanos y en general en todas aquellas expresiones en las que el lenguaje juega con un doble filo, existe siempre una forma de ingenio cuya base es creativa. Y si pensamos en la ironía, en el humor negro, en los efectos satíricos, etc., recursos que han determinado la

impronta estilística de una gran variedad de escritores de todos los tiempos, podemos con más facilidad aún reconocer ese rasgo infantil magníficamente elaborado por el espíritu adulto que está implícito en todas las variantes de lo cómico en grados diversos.

No hay que olvidar la caricatura, en la que se da con tanta insistencia ese "placer por el reconocimiento" que permite aprovechar los costados risibles del modelo con lo que se obtiene un doble efecto: risa y agresión. Ernst Kris y Ernst Gombrich hicieron aportes decisivos a este género que estudiaron a partir de los presupuestos de Freud contenidos en dos de sus obras, la del chiste, de 1905 y El humor de 1928.

De tal manera que el proceso primario -proveniente del inconciente-, pone al Yo a su servicio y lo utiliza no sólo en la esfera del chiste, de lo cómico y de la caricatura, "sino que se extiende al vasto dominio de la expresión estética en general y ello rige para todo el campo del arte y de la formación de símbolos". (37)

Al lector no familiarizado con los diversos entramados que existen en las búsquedas del pensamiento freudiano puede quizá sorprenderle que Freud haya empezado a preocuparse en serio por los chistes durante la misma época en que realizaba su autoanálisis por intermedio de Fliess. Cuando éste leía en 1899 las pruebas de imprenta de La interpretación de los sueños, se quejó con Freud de que en muchos de los ejemplos consignados abundaban los chistes. Por su parte Freud ya se había dado cuenta de que los sueños con frecuencia presentan una estructura jocosa y empezó a fijar mayormente la atención en el tema. Sin embargo hay pruebas de que venía meditando desde años atrás sobre el mecanismo de los efectos cómicos. Leyó el libro de K. Fischer sobre el chiste, publicado

en Heidelberg en 1889 y ocho años más tarde se interesó profundamente en el estudio de Theodor Lipps sobre Lo cómico y el humor. Lipps, a quien se atribuye la acuñación del término Eingühlung (empatía), era especialista en psicología y en estética.

Además Freud recopilaba "anécdotas judías" desde su juventud. En un terreno así abonado cayó la semilla del comentario crítico de Fliess, aunque pasaron varios años antes de que se decidiera a redactar su libro. James Strachey dice que las minuciosas descripciones de complicados procesos psíquicos que aparecen en El chiste y su relación con lo inconciente son producto de la misma floración súbita de genio que dió origen a La interpretación de los sueños (38) y se añadiría que también a la Psicopatología de la vida cotidiana, que posee asimismo la característica de estructurarse mediante un anecdotario riquísimo. A propósito de esto hay que tomar en cuenta que a Freud le complacían enormemente las anécdotas. Encontraba en ellas un placer peculiar por sí mismas, pero desde luego que las utilizaba para confirmar de manera más amplia sus puntos de vista. Le gustaban a tal grado que a veces parece compelido a utilizarlas a toda costa, lo que provoca que algunos de sus textos produzcan la impresión de que el hilo conductor de su pensamiento se interrumpe, aunque jamás llega a perderse. Tomándolos por sí solos, los sueños, chistes y actos fallidos que aparecen en las tres publicaciones mencionadas, forman un cuadro muy vivo ilustrador sobre las costumbres y modos de pensar en Viena a lo largo de casi veinte años de profundos cambios políticos y sociales.

Siendo que el chiste y el sueño son dos operaciones anímicas profundamente diversas, Freud no sólo se preocupó de establecer las concordancias que presentan en cuanto a que en ambas se ejercita el proceso primario. Explicitó además en forma muy clara la "conducta social" de unos y otros.

"El sueño es un producto anímico enteramente asocial; no tiene nada que comunicar a otro; nacido dentro de una persona como compromiso entre las fuerzas anímicas que combaten en ella, permanece incomprensible aún para esa persona y por tal razón carece de todo interés para otra..."

El chiste en cambio es la más social de todas las operaciones anímicas que tienen por meta una ganancia de placer. Con frecuencia necesita de terceros y demanda la participación de otro para llevar a su término los procesos anímicos por él incitados. Tiene, por consiguiente que estar atado a la condición de ser entendible y no puede utilizar la desfiguración, posible en lo inconciente por condensación y desplazamiento, sino hasta el punto en que el entendimiento de la tercera persona la pueda reconstruir...

Y por último: "El sueño es siempre un deseo, aunque vuelto irreconocible, el chiste es un juego desarrollado". (39)

Hoy en día después de Alfred Hitchcock, de Luis Buñuel, de Ingmar Bergman, y de tantos otros cabría preguntarse hasta qué punto el sueño ha dejado de ser asocial e incommunicable. Pero esto sería tema de otro estudio que ojalá alguna vez alguien llevase a cabo.

d). Freud coleccionista.

La colección casi íntegra de piezas arqueológicas que Freud vino reuniendo desde 1896 hasta el momento de su exilio, fue trasladada a Inglaterra, gracias a la intervención de la princesa Marie Bonaparte. Cuando la familia Freud ocupó su domicilio definitivo en el número 20 de Maresfield Gardens, tanto la biblioteca como la colección fueron instaladas en la planta baja de la casa, procurando que los objetos guardasen la misma disposición que su dueño les fue dando desde 1908 en que ocupó sus nuevos despachos contiguos a la habitación familiar de Bergasse 19.

El año de 1979 pude visitar Maresfield Gardens. La casa aún se encontraba habitada por Anna Freud y por Paula Fichtl, ama de llaves de la familia desde 1929 en que entró a su servicio a los 27 años de edad. Paula emigró con ellos a Londres y fue ella quien con entusiasmo me mostró la colección sin impedir que yo manipulase los objetos y que los viese desde el supuesto ángulo en que los veía Freud, a la vez que me ilustró sobre su actitud hacia algunos de ellos. Naturalmente que durante esa visita entresaqué varias notas. Los datos que pude recabar se encuentran cotejados con las fotografías que tomó Edmund Engelman en mayo de 1938, poco después de la segunda incursión de la Gestapo en el piso de Freud. Para aquilatar la acción de este fotógrafo es indispensable tomar en cuenta que el tan temido Anschluss de Viena -que convirtió a Austria en territorio nazi- se llevó a cabo el 11 de marzo de ese mismo año. Freud accedió a dejar la ciudad a la que amaba y odiaba en fecha bastante tardía, pues estaba decidido a "no abandonar el barco". Sin embargo las gestiones de Ernest Jones y de otros allegados lo convencieron de la inevitabilidad del exilio. Poco antes de que el piso de Bergasse 19 fuese cerrado definitivamente (él y su familia salieron de Viena el 4 de junio), Engelman, con audacia y cautela se introdujo subrepticamente en el edificio en el que ondeaba la suástica llevando consigo su equipo fotográfico. Freud todavía se encontraba recluso en su estudio seleccionando libros y atendiendo su correspondencia. Las últimas imágenes que se conservan de él en su entorno vienés corresponden a las fotos que Engelman le tomó en esa ocasión.

Cincuenta y cinco fotografías, junto con ensayos de Peter Gay y Rita Ranshoff y el sencillo relato de Engelman dieron origen a un hermoso libro: Bergasse 19, publicado en 1976. El conocimiento del libro y posteriormente la visita a la casa de Londres me proporcionaron los datos básicos para elaborar este subcapítulo, que se encuentra redondeado con algunas observaciones del propio Freud. El habla con evidente cariño y con un dejo de orgullo de su colección de piezas antiguas

en uno de los capítulos de su Psicopatología de la vida cotidiana. Se vale de la ruptura de una pequeña escultura para explicar las causas que se encuentran tras este tipo de incidentes, no atribuibles del todo al azar.

'la falta de espacio en la habitación que me sirve de estudio me obliga a maniobrar en las posiciones más incómodas con unas obras antiguas de piedra y arcilla de las que poseo una pequeña colección' (40)

Añade que tras el tintero cuya tapa se rompió -hecho que analiza como una operación fallida- "hay colocada una corona de estatuillas de bronce y figuritas de terracota". El día que se rompió el tintero, su hermana lo había visitado específicamente "para contemplar unas nuevas adquisiciones". A pesar del cuidado y de la devoción que sentía por las piezas, él llegó a consumir con ellas "acciones sacrificiales". Por ejemplo: obedeciendo a un impulso repentino catapultó una pantunfla contra la pared, ocasionando que una venus de mármol viniera abajo de su consola y se hiciera pedazos. No sufrió pena por la pérdida del objeto, sino que se limitó a recitar en voz alta para sí mismo, a manera de epitafio, unos versos de Wilhelm Busch.

Ah, la Venus de Médici  
¡cataplum! está perdida (41)

El afán coleccionista de Freud se había iniciado mucho antes de su acceso a la fama. Tan pronto como él se encontró en la posibilidad de distraer algún dinero para fines estrictamente personales, empezó a adquirir esculturillas. Esto ocurrió aproximadamente desde 1896. Dos años después aparecen las primeras referencias sobre compas de piezas arqueológicas consignadas en las cartas a Fliess. Por ejemplo: en 1898 le dice que durante un viaje a Innsbruck adquirió una figura romana que su hijita Anna definió como "un niño viejo" y un año después, en la misma carta en la que comunica a su amigo su elección definitiva acerca del epígrafe para La Interpretación de los Sueños: ("Flectere si nequeo superos,



Acheronta movevo") le dice que "todavía existen los dioses antiguos, pues no hace mucho pude comprar algunos, entre ellos un Jano de piedra que con sus dos caras me mira muy despectivamente". (42)

Las posesiones de Freud desde 1908 hasta 1938 quedaron confinadas a los dos cuartos de estudio y biblioteca que comunicaban con las habitaciones familiares por medio de un estrecho corredor. Aunque lo que puede designarse como colección incluye sólo las estatuillas, sarcófagos, fragmentos de murales antiguos, etc., Freud también atesoraba allí algunas reproducciones de pinturas y grabados a los que en breve me referiré:

Ya se habrá entendido que reunió pocas obras bidimensionales, si se comparan éstas con la cantidad de piezas escultóricas que llegó a acumular. Mencionaré inicialmente cuáles son las primeras.

Reproducción de La lección de anatomía del profesor Tulp de Rembrandt. De este mismo artista dos aguafuertes: Judíos en el templo y Cabeza de un comerciante, ambos de 1656.

Un grabado de Durero: El beso de Judas de 1508.

Reproducciones de los frescos de Masolino y Masaccio en la Capilla Brancacci de la iglesia de El Carmen de Florencia. Se trata de La curación de Eneas por San Pedro y La Resurrección de Thabithia.

Dos grabados de Ulbrich: uno representa la esfinge de Gizeh y otro las esculturas de Abu Simel.

Un grabado de Edipo y la esfinge según el óleo de Ingés. Una reproducción al óleo de La pesadilla de Fuseli.

El grabado de Brouillet que reproduce su conocidísima pintura: La lección del doctor Charcot en La Salpetriere.

Fragmentos de murales estilo pompeyano con escenas mitológicas: Pan y el centauro, un sátiro subido en un pedestal (posiblemente Sileno), además de fragmentos menores

que muestran una s3la figura aislada de contexto.

Sobre su escritorio tenfa una r3plica reducida del esclavo moribundo de Miguel Angel que se encuentra en El Louvre. Un contempor3neo de Freud, el pintor Gustave Moreau, expres3 lo siguiente acerca de esta escultura: "parece fijarse en un estado de sonambulismo ideal. Es inconsciente de los movimientos que ejecuta, se encuentra absorbida en su suefio a tal grado que parece transportada a otros mundos".(43)

Por lo que concierne a esta parte de la colecci3n se puede deducir lo siguiente: La presencia de La lecci3n de anatomfa obedecfa a un prop3sito convencional. Casi todos los gabinetes m3dicos de esa 3poca ostentaban una reproducci3n de esta obra que incluso hoy en dfa es frecuente encontrar en esos sitios. En cambio los dos aguafuertes y el grabado de Durero obedecen a una convicci3n de clase. Si la Lecci3n de anatomfa afiliaba a Freud a su antigua profesi3n de m3dico, las otras tres obras se relacionaban con su fidelidad al pueblo de Israel. Freud fue muy abierto con los "gentiles" y 3l mismo tenfa ciertos aspectos antisemitas, a pesar de lo cual estaba orgulloso de su ascendencia judfa y perteneci3 a la confraternidad B'nai B'rith toda su vida. Adem3s hay que considerar que conocfa bastante bien la obra de Rembrandt y siempre procuraba ver pinturas y grabados suyos cuando visitaba museos. Durante sus viajes a Holanda, uno de sus mayores placeres era "pararse delante de unos bellos cuadros". Las reproducciones de los frescos italianos son casos de curaci3n. El primero posiblemente se referfa a una par3lisis hist3rica y el segundo a una catalepsia. La curaci3n se llev3 a cabo a trav3s de un healer -San Pedro- que podfa haber sido el propio Freud.

Respecto a la reproducci3n del cuadro acad3mico sobre una de las c3lebres lecciones "formales" del doctor Charcot en la Salpatri3re, que lo representa con su auditorio en el momento de inducir a una enferma al trance hipn3tico, en primer lugar hay que tener en cuenta la gran admiraci3n de Freud hacia el m3dico franc3s,

con quien estudió en París por una temporada entre 1885 y 1886, traduciendo después al alemán dos de sus principales trabajos. También pudo haber sentido atractivo por el cuadro en sí. Aunque se trata de una obra altamente convencional, esta pintura ha logrado fascinar a mucha gente (de lo contrario no hubiese sido tan reproducida). Tal cosa probablemente se debe a que el pintor, por placer y por haber entendido la índole de la condición histérica, desplazó a la composición ciertos elementos eróticos -no requeridos por la estructura iconográfica- pero que tampoco atentan contra ella, y que por lo mismo producen una cuota adicional de interés no exento de cierta morbosidad. Por ejemplo: a la expresión entre desmayada y anhelante del rostro de la enferma se sumó el innecesario pero muy atractivo escote de su blusa, que desborda el apretado corset resbalando sugestivamente bajo los hombros. El médico ayudante la sostiene desde atrás, colocando la mano precisamente a la altura del seno izquierdo. A Mathilde, la hija mayor de Freud, le encantaba ese cuadro y cuando niña se paraba delante de él mirándolo fijamente. Después solía preguntar a su padre: ¿qué pasa con la mujer?. Y éste le respondía: "demasiado encorsetada"; frase que desde luego hay que entender en más de un sentido. (44)

La esfinge como reveladora del enigma es un símbolo básico para el psicoanálisis. Tanto porque forma parte de la leyenda del Edipo como porque el enigma jamás será revelado tal cual, sino como un mensaje cifrado. La pesadilla de Fuseli vá más allá de guardar una relación obvia con el sueño. Lo mismo pasa con El esclavo de Miguel Angel, obra sobre la que existe un estudio psicoanalítico de Robert S. Liebert inspirado en el ensayo de Freud sobre el Moisés de Miguel Angel. (45)

Pasemos ahora a las piezas arqueológicas que constituyen propiamente hablando el conglomerado de lo que puede considerarse una colección. También en su escritorio, dispuestas de pie y enfiladas Freud había colocado veinte estatuillas

de diversa procedencia: egipcias, griegas, etruscas, romanas y chinas: la mayor parte son piezas funerarias y algunas corresponden a representaciones de diosas de la fecundidad. Delante de ellas, en sitio más prominente aún, resaltaba la figura de un escriba chino al que por cierto saludaba todos los días.

Llegó a poseer un número considerable de piezas egipcias, especialmente sarcófagos, cortados a la altura de los hombros y también figurillas talladas en madera o modeladas, procedentes de aquellos Barcos de la muerte como los que existen en casi todas las secciones de los museos dedicadas a arte egipcio. A esto se sumaban varios retratos funerarios del Fayum y vasos griegos y etruscos, algunos espléndidos. Tenía uno de éstos lleno de huesos y cuando redactó su testamento dispuso que sus cenizas fueran depositadas en cierta ánfora griega que apreciaba especialmente y a la que después me referiré en detalle. Posiblemente esta ánfora es la pieza con mayor valor estético en toda la colección; también destaca en este sentido la cara frontal de un sarcófago romano con un relieve que parece referirse a los funerales de Patroclo.

A todo esto se sumaban decenas más de piezas arqueológicas de procedencia diversa y de distintos tamaños, colocadas en vitrinas, sobre las mesas, o adosadas a los muros. En el abigarrado conjunto pude detectar una escultura preincáica, posiblemente de origen Chimú. Anna Freud dijo que a su padre le disgustaban los "huecos" o espacios vacíos, en tal forma que tanto el estudio como el cuarto contiguo de Bergasse 19 se encontraban saturados de objetos y pesadamente alfombrados. (46)

Por lo general estas piezas no se compraron en tiendas de antigüedades. En muchas ocasiones eran adquiridas por Freud durante sus viajes, pero la mayor parte fue adquirida en Viena. Freud acostumbraba a recibir a los marchands en su

estudio y por lo común ya existía un entendimiento previo acerca de lo que podría seleccionar. Los objetos procedían en su mayoría de galerías parisinas y Jack Spector estima que son auténticas en un setenta por ciento. Algunas le fueron obsequiadas, entre ellas la mediocre copia del relieve bautizado como Gradiva por W. Jensen, que pertenece a la colección Chiaramonti de los museos vaticanos.

En términos generales me he permitido sacar la siguiente deducción. Algunas obras, principalmente las reproducciones de pintura y los grabados, obedecían a un criterio preciso de selección que líneas atrás he intentado interpretar, en tanto que las esculturas, sarcófagos, ánforas funerarias y vasos fueron reunidos con criterio asistemático que respondió íntegramente a un impulso personal de Freud. Puesto que la proporción de piezas escultóricas es mucho mayor que la de obras bidimensionales, se concluye que como coleccionista él sentía una atracción particular por el objeto tangible y volumétrico, que corrobora la aseveración de su biógrafo Jones, cuando éste jerarquiza sus aficiones respecto al arte diciendo que prefería en primer lugar la literatura, a continuación la escultura, luego la arquitectura, en menor grado la pintura y el grabado y al último la música. Por cierto, se ha dicho insistentemente que Freud no disfrutaba de la música, pero la realidad es que como todo buen vienés, asistía con cierta frecuencia a conciertos. Además le encantaba la ópera, especialmente Mozart, aunque también se fascinaba con la ópera italiana. Pero dentro de este género su obra preferida era una obra francesa: Carmen de Bizet. Era capaz de citar de memoria arias o canzonette de ciertas óperas y en una ocasión viajó a Salzburgo con el único propósito de asistir a la representación de Las bodas de Fígaro. Los maestros cantores de Wagner, también le procuraba "un extraordinario placer".

Por lo menos una vez "psicoanalizó" a un músico, si así puede llamarse a la larguísima sesión que tuvo con Gustav Mahler en Leyden hacia fines de agosto de

1910. Caminaron durante más de cuatro horas por la ciudad y Mahler se sintió a partir de esa sesión mucho más capaz de manejar su neurosis, que iba anexada a su dificultosa relación matrimonial con Alma Schindler. Mahler murió un año después en 1911. Como se sabe, Alma le guardó intensa devoción toda su vida, a pesar de haber sido cónyuge después sucesivamente de Oskar Kokoschka, Walter Gropius y Franz Werfel.

Volviendo a la colección, lo que la unifica en buena medida en su parte escultórica, es el origen remoto y no siempre detectable de un buen número de piezas. Freud disfrutaba éstas porque podía utilizarlas para aclararse a sí mismo ciertas ideas, para ilustrar a los demás utilizándolas como ejemplos y también porque podía tocarlas y sentir sus contornos al tenerlas entre sus manos mientras meditaba. Además les prodigaba un cierto tipo de amor, no exento de un toque ritualístico. Ya dije que salubada al escriba todos los días y que existían veinte piezas predilectas colocadas de cara a él en su escritorio.

Freud se resarcía de la concentrada atención puesta en su trabajo clínico rodeándose de estos objetos en los que tenía depositadas fuertes cargas de libido. Durante los últimos meses de su vida en Viena expresó gran preocupación por el futuro de la colección, y si se decidió a viajar, en parte fue porque la princesa Bonaparte le aseguró que sus dioses, emperadores y siervos lo seguirían al exilio, cosa que se cumplió en gran medida. Paula Flichtl me comunicó que en una ocasión (mucho después de muerto Freud), la colección había sufrido un robo. Además se habían roto algunas piezas y otras parece que fueron vendidas. Si tal cosa es cierta, puede afirmarse que mientras él convivió con las piezas, estaban "vivas". Solo después empezó su deterioro. Es muy significativo que en medio de la conmoción causada por los nazis, Freud dijera a Ernest Jones -de manera un tanto ingenua- que "si llegara a ser rico, comenzaría a formar una nueva colección" (en Inglaterra) (47).

Ya habrá podido verse que la temática del conjunto está referida a dos temas fundamentales: la muerte y la sepultura. En el contexto interno de este particularísimo coleccionista, la muerte debe tomarse, no como lo que no existe, sino como lo que permanece vivo aún y cuando aparentemente pertenezca al mundo de lo muerto. Sobre lo sepultado nos ilustra el propio Freud. "No existe analogía mejor para la represión que el sepultamiento, pues éste hace inaccesible algo anímico, pero al mismo tiempo lo conserva, lo mismo que Pompeya fue conservada por las cenizas que la sepultaron, de entre las cuales resurgió en las excavaciones" (48).

Para Freud la arqueología no sólo tenía valor como símil, sino también como método, tal y como queda magníficamente ejemplificado en la introducción al caso de Dora. Según Suzanne Cassirer-Bernfeld el valor psicológico que adjudicaba a esta ciencia se fincaba en el poder de la arqueología para lidiar con sentimientos de culpa provocados por deseos de muerte. El proceder arqueológico ofrece la noción de un status que no corresponde a la vida ni a la muerte, de modo que el pensar en objetos de amor o de deseo que están muertos y enterrados no significa su condenación irrevocable. "Aunque los objetos de amor ambivalente desaparecen por un tiempo del universo sobrepoblado del sujeto, siempre pueden ser convocados a reaparecer. Los miembros de la familia sepultada esperan una suerte de resurrección que futuros arqueólogos llevarán a cabo. Este mecanismo funciona únicamente después de que las personas simultáneamente amadas y odiadas han encontrado simbólicamente su representación en el inconsciente por medio de estatuas, vasos, edificios y ciudades..." (49). Según la misma autora, que conoció personalmente a Freud y que tuvo oportunidad de examinar detenidamente la colección en más de una ocasión, la arqueología le representó la aceptación y el dominio del problema de la muerte y la identificación entre el final (la tumba), con el principio, (la vida intrauterina en la que no existen necesidades ni urgencias).

En alguna ocasión Freud se refirió al hecho de que la verdadera destrucción de Pompeya se inició cuando se le estaba desenterrando. La idea de que lo conciente se encuentra siempre expuesto a un proceso de desgaste, mientras que lo inconsciente se mantiene relativamente intacto encontraba una explicación directa ante sus pacientes mediante los objetos que tenía al alcance de su mano.

No es posible soslayar una breve interpretación "freudiana" acerca del afán coleccionista de quien estableció el carácter multivalente del fetiche y relacionó la proclividad a la acumulación de objetos como un resabio de la fase anal, en la que el infante intenta manejar su entorno reteniendo -o bien, prodigando- sus excrementos, como si éstos fuesen materias atesorables. El amor desmedido por los objetos inanimados tiene varias fuentes y todas ellas son de carácter simbólico. Por una parte, los objetos funcionan como fetichés, pueden atraer la benevolencia de las fuerzas naturales o actuar como protección contra las situaciones adversas. Por otro -como es de sobra sabido- la condición fetichista desplaza el afecto dirigido hacia un objeto sexual, hacia otro que se le relaciona -sea en forma directa, como parte por el todo- sea de manera indirecta o disfrazada, como sería en el caso de Freud. Atendiendo a sus propias ideas, él invistió a aquellas piezas que le deparaban placeres y funciones varias con una carga de idealización. Lo que él proyectó frente a su colección es un ideal sustitutivo del narcisismo pródigo de su infancia, en la que él fue su propio ideal. Si se percató o no de este hecho carece de importancia, según sus propias palabras, ya que "en general los idealistas son mucho más reacios que los hombres de modestas miras a convencerse del inadecuado paradero de su líbido..." (50).

Freud simbolizó su unión con su mujer, con sus ideas, con los objetos que amaba y con la esperanza de una vida imperecedera a través de sus obras, mediante la disposición que dictó acerca del paradero de sus residuos mortales. Sus cenizas,



a las que después se sumaron las de Martha, forman el contenido de la ánfora griega a la que hice referencia líneas atrás. Una de las fotografías de Engelman muestra el vaso repleto de primaverales brotes de flor de ciruelo. Es una pieza grande, que probablemente procede de las colonias griegas en el sur de Italia. Está decorada con una escena en la que aparece Dionisos, lo que la relaciona con los misterios de Eleusis. Nada mejor para ejemplificar el binomio Eros-Tánatos, que de tantas maneras se refleja en la actitud coleccionista que mantuvo Freud.

El siguiente capítulo está dedicado a considerar los únicos trabajos que Freud dedicó de manera exclusiva a dos artistas: Leonardo y Miguel Angel. ¿Por qué convocó precisamente a éstos y no a algùn otro pintor o escultor de su predilección? La respuesta se encuentra en los propios textos freudianos y en los comentarios que he podido formular sobre ellos. Sin embargo cabe señalar desde ahora que se trata de los dos más eximias figuras del Renacimiento Italiano, sobre las que han corrido ríos de tinta sin que hasta la fecha pueda decirse que lo que se ha escrito sobre ellos tiene carácter exhaustivo. Cada generación siente la necesidad de dar su visión acerca de estas figuras que se extraploran del contexto de los artistas famosos a lo largo de la historia del arte, debido a que sus personalidades parecen corresponder al concepto de "genio", que tiene vigencia desde la antigüedad grecoromana y que resurge de tiempo en tiempo, sobre todo a través de las visiones de tipo romántico. Muy probablemente -como se ha dicho en un sinúmero de ocasiones- el genio, por razón natural, se emparenta con una disposición eecéntrica de las facultades intelectivas e imaginativas y de aquí su vinculación con la neurosis y aún con la enfermedad. Freud examina a fondo este problema en el ensayo sobre Leonardo, que según su propia definición es una patografía, más que una biografía. El escrito sobre Miguel Angel, más modesto en dimensiones y en alcances, trata en exclusiva de una escultura: el Moisés, en torno de la cual giran consideraciones analíticas que abordan algunos rasgos de la

personalidad del artista. Ambos textos complementan el cuadro -incompleto por necesidad- que he intentado presentar acerca de la vinculación de Freud con las artes plásticas.

!

NOTAS

- 1).- Leáse de Ernst Gombrich. "Freud y la psicología del arte". Trad. Ricardo Domingo. Barral Editores. Barcelona, 1971. Este ensayo fue antes publicado en Encounter vol. XXIV No. 1. Enero de 1966. Véase también del mismo autor "Sigmund Freud und die Theorie der Kunst". Sigmund Freud House Bulletin. Vol. 5 No. 1. Summer 1981.
- 2).- Carta a Martha Bernays escrita. Jones op-cit T. 1. p. 109
- 3).- "Contribuciones a la psicología del amor". (1910) Obras completas T. XI p.p. 159-168.
- 4).- Palabras preliminares a "Fragmento de análisis de un caso de histeria" (1901-1905) Obras completas T. VII. p. 11.
- 5).- En la interpretación de los sueños (1900) Primera parte. Obras completas T. IV p. 158.
- 6).- Ibidem T. IV p. 183
- 7).- Ibidem T. V p. 428
- 8).- Ibidem. T. IV p. 320.- Vuelve a tomar el ejemplo de Rafael en el capítulo VI del ensayo sobre El Sueño de 1901: "el sueño... refleja un nexo lógico como aproximación en el tiempo y en el espacio, a semejanza del pintor que reúne en el cuadro del Parnaso a unos poetas que jamás estuvieron juntos..." Tomo V p. 642-643.
- 9).- Ernest Jones op-cit Tomo II p. 30.
- 10).- Carta a Martha Bernays escrita en Viena el 20 de diciembre de 1883, en Sigmund Freud. Epistolario. Trad. Joaquín Merino Pérez. Plaza Janes, Barcelona, 1970. Tomo I p. 78-80.
- 11).- Carta a su familia escrita en Roma el 21 de septiembre de 1907. Epistolario Tomo II. p. 36.
- 12).- Ernst Gombrich. Crítica a los conceptos estéticos de Sigmund Freud. S. T. Editorial Cuervo. Buenos Aires, 1976 p. 14.

- 13).- 'El delirio y los sueños en la Gradiya de Jensen' (1907) Obras completas. T. IX  
p. 30
- 14).- El título del libro de Oskar Pfister es Der Psychologische und Biologische Untergrund Expressionistischer Bilder. Ed. Bircher. Berna, 1920. Para la carta ver. Sigmund Freud-Oskar Pfister. Correspondencia 1909-1939. Trad. Matilde Rodríguez Cabo. Fondo de Cultura Económica. México, 1966. p. 43-44. 2a. edición.
- 15).- Jones. Op-cit. Tomo 1 p. 345.
- 16).- Psicopatología de la vida cotidiana (1901) Obras completas. Tomo VI. p.11-13.
- 17).- "El creador literario y el fantaseo" (1908) Obras completas Tomo IX p. 127
- 18).- "Un recuerdo infantil de Leonardo" (1910) Obras completas T. XI p. 126
- 19).- "Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico (1911)  
Obras completas. T. XII p. 229.
- 20).- Conferencias de introducción al Psiconálisis (1916-1917) T, XVI p.343-344.
- 21).- Ibidem. p. 344
- 22).- Ibidem p. 342
- 23).- Eduardo Hitschmann "Lo psicoanalítico respecto a la personalidad de Goethe".  
En Genialidad y neurosis. S.T. Monte Avila Editores, Caracas, 1977  
p. 115.
- 24).- "Introducción al narcisismo"(1914) Obras completas T. XIV p. 71-72
- 25).- Ibidem p. 73.
- 26).- Ibidem. Citado en p. 82
- 27).- Ver de Arnold Hauser "El arte, lo inconsciente, la enfermedad y el sueño".  
Trad. Felipe González Vicens. Introducción a la historia del arte.  
Guadarrama. Madrid, 1961. p. 141.

- 28).- Dice Ernst Gombrich, "No cabe duda de que las obras de Sigmund Freud despertaron en nuestro siglo el interés por todos los aspectos de la investigación de los símbolos. También nosotros, los historiadores del arte nos hemos inclinado progresivamente a este terreno en el curso de las últimas decenas..." En Freud y la psicología del arte. Trad. Ricardo Domingo. Barral Editores. Barcelona, 1971. p. 48.
- 29).- Lo inconsciente (1915) Obras Completas Tomo XIV p. 161
- 30).- Ibidem. p. 173
- 31).- La interpretación de los sueños. Obras completas T. IV p. 107
- 32).- Ibidem. p. 218
- 33).- Ibidem. p. 161
- 34).- Ibidem. p. 118
- 35).- Arnold Hauser Op-cit. p. 139
- 36).- El chiste y su relación con lo inconsciente (1905). Obras completas T. VIII p. 43.
- 37).- Ernst Kris y Ernst Gombrich. "Los principios de la caricatura". En Ernst Kris. Psicoanálisis de lo cómico. (Cap. VI a XII de Psychoanalytic Explorations in Art). Trad. Floreal Mazia. Editorial Paidós. Argentina, 1964. p. 15. 2a. edición.
- 38).- James Strachey. Introducción a El chiste y su relación con lo inconsciente p. 7.
- 39).- El chiste y su relación con lo inconsciente. p. 171
- 40).- Psicopatología de la vida cotidiana, 1901. Obras completas T. VI. P. 165
- 41).- Ibidem. p. 167
- 42).- La primera cita corresponde a la carta escrita en Ausse el 20 de agosto de 1898. En ella relata a su amigo Fliess que ha llegado a comparar la naturaleza con el arte: "La engadina... compuesta de unos pocos elementos en líneas simples, como si fuese un paisaje posrenacentista..." Origins of Psychoanalysis. p. 259 La segunda cita corresponde a una carta del 17 de julio de 1899 fechada en Viena. Ibidem. p. 286.

- 43).- Ary Renan. Gustave Moreau. París, 100. Citado por Jack J. Spector. The Aesthetics of Freud. A Study in Psychoanalysis and Art. Mc. Graw Hill Book Co. 1974, p. 28.
- 44).- Para el relato sobre Mathilde y La Leçon du Proffeseur Charcot. Ver Rita Ranshoff. "Captions". En Bergasse 19. Basic Books Inc. New York, 1976, p. 62.
- 45).- Robert S. Liebert. 'Michelangelo's Dying Slave' A Psychoanalytic Study in Iconography". Psychoanalytical Studies of the Child. Vol. XXXII. New York, 1977. p. 505-543.
- 46).- Comunicación personal de Anna Freud. Carta fechada en Londres el 28 de enero de 1980.
- 47).- Ernest Jones. Op. Cit. T. III, p. 246.
- 48).- El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen, (7. IX? p. 340 en notas. T. III)
- 49).- Suzanne Cassier Bernfeld. "Freud and Archeology". American Imago Vol. III, 1951, p. 119.
- 59).- "Introducción al narcisismo", ( ... )s. T. XIV. p. 91.

## FREUD Y DOS ARTISTAS DEL RENACIMIENTO

### a). Freud y Leonardo

Freud habló por primera vez en público acerca de Leonardo de Vinci ante la Sociedad Psicoanalítica de Viena a principios de diciembre de 1909. En abril del año siguiente apareció la primera edición de Un recuerdo infantil de Leonardo. Largo tiempo después, casi hacia el final de su vida, su autor habría de afirmar que entre todos sus escritos, éste era su predilecto junto con La interpretación de los sueños. Su predilección es explicable: el "Leonardo" de Freud no sólo se encuentra magistralmente escrito y por ello ha merecido cuidadosa y muy especial atención de parte de los traductores, sino que también guarda una estructura que puede sin ambages calificarse de estética. El ensayo tiene por lo tanto un valor intrínseco como pieza literaria y como obra acabada y conclusiva, independientemente del valor y del sentido inovatorio que pueda adjudicarse a las ideas que contiene.

El interés de Freud por Leonardo, que debió ser muy temprano, quedó anotado de pasada en una de las cartas a Wilhelm Fliess fechada el 9 de octubre de 1898. Dice, a manera de epígrafe de lo que en ese día escribió: "Leonardo, de quien no ha quedado registrada ninguna aventura amorosa, fue quizá el más famoso de los zurdos..." (1)

Una década después sus intenciones de escribir algo sobre Leonardo habían tomado un perfil que sería el definitivo. El 17 de octubre de 1909 le dice a Carl Gustav Jung que:

También tenemos que dedicarnos a la biografía, He tenido una inspiración desde que regresé. El enigma del carácter de Leonardo de Vinci se me ha hecho repentinamente claro. Esto constituiría el primer paso en el orden de la biografía. Pero el material concerniente a Leonardo se encuentra tan

desparramado que temo no poder demostrar inteligiblemente mi convicción a otros. He ordenado un estudio de un italiano acerca de su juventud (el de N. Smiraglia Scognamiglio), y ahora estoy esperando ansiosamente que me llegue. Mientras tanto he de revelarles un secreto. ¿Recuerda mis observaciones en las teorías sexuales infantiles relativas a que los niños están destinados a fallar en sus primeros intentos de investigación (sexual) y al efecto paralizante que esta situación les produce?. Relea usted el pasaje, en aquel momento yo no lo tomé tan en serio como ahora. Pues bien, el gran Leonardo era un hombre de este tipo; a temprana edad convirtió su sexualidad en pasión por el saber y desde entonces su inhabilidad para terminar cualquier cosa que emprendía, se convirtió en un patrón que tuvo que adaptar a todas sus empresas: era sexualmente inactivo u homosexual. No hace mucho me encontré con su imagen y su parecido -sin su genio- en la persona de un neurótico' (2)

La cura psicoanalítica llevada a cabo con aquel paciente que, según Freud, se parecía a Leonardo funcionó como estímulo inmediato para la redacción del estudio, aunque el material bibliográfico en él reunido habla de una intención previa que ya contaba con años de estarse gestando. Tal vez arrancó como propósito definido cuando en 1902 apareció la publicación de la biografía novelada de Dimitri Merejkovski: Leonardo de Vinci, que evidentemente fascinó a Freud. Según se desprende de sus propios comentarios, Merejkovski se aproximó más que otros "a la solución del enigma a través de su gran novela histórica", si bien "no ha expresado su concepción en términos discursivos, lo ha hecho plásticamente, al modo de los poetas". (3) Entre los diez buenos libros mencionados por Freud para responder a la encuesta realizada por el editor vienés Hugo Heller en 1907, se encuentra el Leonardo de Merejkovski.



El escrito sobre Leonardo fue la primera y la última incursión a gran escala por parte de Freud en el campo de la biografía, pero su interés y su identificación con el artista del Renacimiento era con toda seguridad muy anterior. Debido a que quemó dos veces sus archivos personales y a que ciertas notas y borradores serán dados a conocer hasta el año 2000, es imposible saber con exactitud si ya antes de la adolescencia había meditado sobre el amplio abanico de intereses y capacidades que poseía Leonardo. El respeto y la admiración de Freud hacia el personaje queda explícito en el primer párrafo de su ensayo. Tomando una frase de Schiller, dice que de ninguna manera aspira "a ensuciar lo esplendoroso y a arrastrar por el polvo lo excelso". Pretende solo descubrir "todo lo digno de inteligirse que sea posible discernir en aquellos hombres arquetípicos, y... nadie es tan grande como para que le resulte oprobioso someterse a las leyes que gobiernan con igual rigor el obrar normal y el patológico..." (4). En este párrafo hay ya un primer diagnóstico, si bien encubierto: no hay que ver a Leonardo dentro de las fronteras de una supuesta "normalidad" de borrosos límites.

El trabajo sigue cuidadosamente un método historiográfico. No tuvo a la mano la totalidad de fuentes bibliográficas y hemerográficas que existían en 1909 sobre el tema, pero sí las principales. Las notas -un promedio de tres por página- citan a autores como el Anónimo Gaddiano, Vasari, Lomazzo, Walter Pater, Jacobo Burkhardt, Muntz, Von Seidlitz, Botazzj Marie Herzfeld, Edmondo Solmi, Scongnamiglio y las Conferenze Fiorentine entre otros, aparte de las frecuentes recurrencias a los propios escritos de Leonardo. Esto indica que su propósito de escribir sobre el artista se encontraba mucho más allá de la sola especulación metapsicológica o de la necesidad de apuntalar tesis psicoanalíticas. Como se verá más adelante, el meollo de su interés se finca en la autoidentificación. A pesar de su excepticismo y debido en gran parte a la visión profunda que

tenía sobre sí mismo, Freud consideraba ya en 1909 que pertenecía a una especie de panteón de la humanidad, cuyos especímenes nunca han sido demasiados y amenazan con agotarse. Sus identificaciones con Aníbal, Cristóbal Colón, Galileo, Moisés o Leonardo pueden parecer a simple vista algo megalómanas, pero en realidad no lo son; son resultado de una conciencia bien fincada acerca de la propia valía y de la capacidad de trabajo necesaria para llevar a cabo metas que requieren una entrega absoluta.

Según mi parecer, aunque Freud hubiera escrito únicamente este ensayo psicobiográfico, su nombre merecería ser recordado y seguiría sonando hoy en día entre los nombres de autores famosos en el campo de la biografía. La amplitud del opus freudiano menoscaba la trascendencia de algunos textos particularizados. Lo que no obsta para que éste haya sido objeto de muchas ediciones, traducidas a varios idiomas, e independientes de las Obras Completas. Sin embargo los historiadores del arte rara vez lo citan en las bibliografías recientes sobre Leonardo.

Inicia su ensayo proponiendo una visión general sobre de Vinci, sus dotes y su personalidad, misma que se sustrafa, según fuentes documentales "a la comprensión de sus contemporáneos". (5) Su intención manifiesta es propiciar tal comprensión en el lector moderno; no adelanta en este capítulo premoniciones de solución al "enigma Leonardo", pero alerta a los lectores acerca de varias cosas: las aparentes contradicciones éticas de Leonardo, su indiferencia hacia el bien y el mal, el interés de investigación que al principio reforzó su productividad artística para luego perjudicarla. Lanza sobre todo una advertencia contundente "si un ensayo biográfico ha de penetrar efectivamente en la inteligencia de la vida anímica de su héroe, no debe silenciar, como lo hacen la mayoría de los biógrafos por discreción o gazmoñería, el quehacer sexual, la peculiaridad sexual del indagado..." (6)

Así, según Freud, Leonardo fue un ejemplo de fría **desautorización de lo sexual** "que no esperaríamos en el artista y figurador de la belleza femenina". ¿Pensaba el autor en la Mona Lisa, en Cecilia Gallerani o en Lucrecia Crivelli al escribir estas líneas? Quizá o tal vez recordara los hermosísimos rostros -sobre los que tantas observaciones hizo- de María y Santa Ana en el cartón de Londres y en la pintura del Louvre. Pero igualmente bellos como fisonomías humanas o acaso aún más lo son las caras del ángel en la Virgen de las rocas y la del San Juan también del Louvre. Freud conocía estos cuadros desde su estancia en París, cuando estudió con Charcot, aunque no existan comentarios sobre la impresión que pudieron producirle. Es conveniente recalcar que la belleza de estas fisonomías depende en gran medida de la ambigüedad sexual que transmiten, son rostros andróginos, como andróginos son innumerables representaciones de ángeles y de jóvenes de ambos sexos (del propio Cristo), realizados por artistas contemporáneos y posteriores a Leonardo. Esta contraposición entre mirada, expresión de los labios, anatomía a la vez mórbida y resaltada, además elegante o gracioso y distanciamiento de lo real en obras que son siempre representativas, aunque no necesariamente naturalistas, constituye un rasgo muy común en el arte italiano hacia fines del siglo XV y principios del XVI y darían origen a una de las más prototípicas vertientes manieristas. Freud pasó esto por alto porque su estudio es una patografía, plena de perspicacia y de intuiciones, es cierto, pero como tal, toma como referente casi único el personaje y obras tema del estudio, lo cual incluso para la crítica de arte resultaría válido, si bien yo me confieso abiertamente partidaria de los análisis comparativos. También hay que tener en cuenta que para 1910 no existía aún la revaloración de varios pintores contemporáneos y seguidores de Leonardo que eran vistos en todo caso como figuras secundarias. El planteamiento teórico que hacia 1920 empezó por situar a toda una serie de artistas dentro de la corriente estilística denominada Manierismo, cambió radicalmente el status artístico

de muchísimas pinturas y situó a Leonardo como uno de los originadores de esta corriente a partir de sí mismo. Es decir; dentro de su propia producción hay manera. Pero volvamos a Freud y al aspecto de lo sexual en Leonardo. Citando a Edmondo Solmi, asienta que según palabras del propio Leonardo, a éste le repelia el acto del coito y todo lo que se le relacionaba. (7) Un giro feliz de la fortuna propició, hace algún tiempo, que yo pudiera observar el dibujo original de Leonardo que representa en corte longitudinal un coito entre hombre y mujer. No es el mismo dibujo que reproduce Freud en su texto que corresponde a una litografía de Wehrt publicada en 1830, a su vez tomada de otro grabado hecho a partir del dibujo en cuestión-, pero en lo esencial, la tónica anatomista más que ilustrativa de las posturas y también la mayor parte de los detalles, coincide con el original vinciano. Efectivamente, hay que admitir que este dibujo es una de las representaciones más deserotizadas que pueden encontrarse acerca del acto amoroso. Incluso los atlas anatómicos del siglo XIX, como el de Testut por ejemplo, realizados con el sólo propósito de instruir a los estudiantes de medicina, poseen algo de más sensualismo que este apunte. La pareja es mostrada de pie y el rostro de la mujer no queda representado. El hombre no se inclina hacia adelante, sino que mantiene una postura impávida y los cuerpos de ambos se encuentran distanciados desde la altura del ombligo hacia arriba. Se dirá que eso no puede tomarse como una desautorización de lo sexual, ya que se trata de mostrar sólo los órganos reproductivos en función. Pero ¡cuanta más ternura, sensibilidad y fineza hay por ejemplo en los dibujos del feto en útero que forman parte de esta misma colección leonardesca; (8) Aquí, como en muchas otras cosas, hay que darle plena razón a Freud, "Ante un acto sexual así, realizado de pie, no podemos menos que conjeturar, como causa de esta figuración solitaria, casi grotesca, una represión de lo sexual de muy particular intensidad,.. Mediante la posición yacente se expresa, por así decir, la voluntad de permanecer largo tiempo dentro de la situación deseada..." (9)

Sería demasiado abundar sobre el tema, el proponerme transcribir detenidamente el pensamiento freudiano -muy bien conocido además- en torno a la sexualidad de Leonardo. Baste por ahora recordar que el arranque para explicar la pluralidad de intereses en este "hombre universal", es vista por Freud como una pulsión hipertensa hacia la investigación (necesidad de ver, de conocer), que se manifestó ya en la primera infancia, consolidando su soberanía por medio del refuerzo proporcionado por experiencias eróticas muy tempranas, tenidas por supuesto con su madre, que solitaria desbordó en el infante toda su ternura. El punto de partida "plástico" para la relación de Leonardo con su madre le viene a Freud del relato de Merejkovski, quien describe imágenes tan vívidas como las del cinematógrafo:

A medio día, cuando el abuelo dormía... el muchacho se escabullía a través de las viñas, saltaba la tapia y corría hacia su madre. Ella le esperaba hilando sentada en la escalinata. Desde lejos le tendía los brazos. El se precipitaba en ellos y la madre cubría de besos su rostro, sus ojos, sus labios, su cabellera... Por la noche se levantaba Leonardo [que tenía según el relato tres años]... abría con precaución la ventana, y ayudándose de las ramas de una higuera, descendía al jardín y corría a la casa de Caterina. Le parecían dulces el frío de la hierba, los gritos de las pollas de agua, las punzadas de las ortigas, las duras piedras que martirizaban sus desnudos pies, el titilar de las lejanas estrellas y el temor de que la abuela se despertara de pronto y le buscase, pero más el misterio de aquellos abrazos casi culpables, cuando, deslizándose a tientas en la cama de Caterina, se apretaba contra ella con todo su cuerpo... (10)

Las cosas por supuesto pueden no haber sucedido de esta manera, pero Merejkovski así las describió y los productos imaginarios de esta índole tienen su base en la más escueta realidad. No se trata de fantasías imposibles, sino de

representaciones de deseos y de trasposiciones de experiencias humanas continuamente verificables. Al parecer de Freud, en el caso de Leonardo éstas u otras experiencias similares, en años posteriores desplazaron o subrogaron un amplio conglomerado de la vida sexual, poniéndolo al servicio de la pasión por investigar, "y la pulsión sexual es particularmente idónea para prestar estas contribuciones, pues está dotada de la aptitud para la sublimación, o sea que es capaz de permutar su meta inmediata por otras, que pueden ser más estimadas y no sexuales..." (11) Así, la hipertrofiada pulsión de investigar estaría relacionada con una mutilación de la vida sexual, que se limitó al homosexualismo llamado ideal (sublimado). No hay gran reparo que hacer a esta interpretación, ya que todo parece indicar que Leonardo no fue un hombre de poderosos y avasallantes apetitos sexuales. Sin embargo, es imposible constatar la índole totalmente "ideal" de su homosexualidad, tanto más cuanto que vivió en una época mucho menos solapada moralmente que la que imperó durante el siglo XIX y hasta bien entrado el XX. Resulta conveniente recordar que de los "tres grandes" del Renacimiento italiano, dos fueron invertidos y que uno de los más connotados artistas de la siguiente generación fue apodado en su tiempo y es desde entonces <sup>conocido</sup> como "el Sodoma", sin que ésto le haya parecido ofensivo en lo más mínimo al propio pintor y sin que la apreciación hacia su arte por parte de sus contemporáneos se haya resentido o menoscabado en forma alguna. Antes bien, el Sodoma (Giovanantonio Bazzi 1477-1549), fue honrado por príncipes y cardenales y el Papa León X le dió el título de Cavaliere. Otro ejemplo anterior podría tomarse de la admonición -que históricamente funcionaría como denegación en el sentido freudiano- hecha por Savonarola a los frailes florentinos en 1494. Habla de las libertades sexuales que se permitían legos y religiosos en ese tiempo: "Abandonad vuestras pompas, vuestros banquetes y comidas suntuosas. Abandonad os digo a vuestras concubinas y a vuestros jóvenes imberbes. Abandonad ese vicio impronunciado y abominable que os ha acarreado la ira de Dios..." (12) Como es bien sabido,

mentiroso y el sobrenombre, que le venía como anillo al dedo, se lo había ganado a pulso.

La acusación a que me he referido no fue la única de esa índole que se hizo a Leonardo. El año en que se verificó -1476- tuvo lugar otra denuncia similar y varios años después, en Roma, Leonardo se enfrentó a los vulgares chantajes económicos que tanto abundan entre homosexuales y más si el blanco de la mira es una persona de gran altura espiritual, apreciada por sus talentos y ya muy famosa.

Freud tiene en cuenta las acusaciones hechas a Leonardo, pero prefiere suponerle un homosexualismo no llevado al plano físico. Aceptando los testimonios de varias fuentes consultadas, coincide en concebir a Leonardo como un hombre cuya necesidad y actividad sexuales eran sumamente escasas; "como si un superior querer-alcanzar lo hubiera elevado por encima de la común necesidad animal de los seres humanos... Solo huellas de una inclinación sexual no mudada nos es lícito esperar en Leonardo. Ahora bien, ellas apuntan en una misma dirección y permiten contarle también entre los homosexuales". (13) Al hablar del "superior querer-alcanzar" y de la escasez de las necesidades sexuales, Freud en cierto modo se equiparaba con Leonardo. Precisamente durante esos años -sus 54 de vida- acusaba un decaimiento de entusiasmo por los placeres sexuales y lo atribuía al alta cuota de libido puesta en su trabajo de investigador.

Es muy bien sabido que Freud atribuyó a la infancia -del nacimiento a los cinco años- la fijación de unas marcas y pistas que a manera de cimientos vienen a constituir la base sobre la que habrá de levantarse el edificio de la personalidad. La parte más valiosa del estudio sobre Leonardo es precisamente la reconstrucción de tipo "arqueológico" de la infancia del artista. Una

comunicación de Leonardo, conservada en el Codex Atlántico, le permitió sentar las bases para la interesante especulación que varios autores han deshechado totalmente, debido a que la trama que entreteje dejó pasar un canillazo en falso. Me refiero a aquella paramnesia leonardesca que contiene la frase "essendo io in culla", que dió título al estudio de Freud. Va como sigue: "Parece que ya desde antes me estaba destinado ocuparme tanto del buitre, pues me acude como un tempranísimo recuerdo, que estando yo todavía en la cuna, un nibbio descendió sobre mí, me abrió la boca con su cola y golpeó muchas veces con esa cola suya contra mis labios". (14) El interés y sobre todo la enorme aptitud que Freud desplegó hacia la etnología y la lingüística durante toda su vida, funcionó en este caso como un arma de dos filos, porque desafortunadamente el atractivo intento de demostración semántica que vincula al "buitre" (nibbio) con una divinidad materna de origen egipcio, está levantado sobre una mala traducción que echa por tierra la veracidad del nexa, aunque no el espléndido intento asociativo, riquísimo además en información sobre simbología egipcia antigua. El nombre de esa diosa era Mut. ¿Será casual la semejanza fonética con nuestra palabra mutter? (madre), se pregunta Freud. Seguramente que la semejanza no es casual y que existen tortuosos pero transitables caminos que llevaron a los egipcios a escoger el buitre como símbolo de maternidad. La palabra madre se escribía con un jeroglífico en forma de buitre. ¿Donde está el problema entonces?. en que la traducción de nibbio no corresponde a buitre, sino a milano, y esta ave ni es fecundada en el vuelo, ni guarda ninguna relación iconográfica con la diosa Mut. Eric Maclagan en 1923 hizo por primera vez la corrección a esta parte del estudio de Freud: (15) pero indudablemente que la primera investigación seria y erudita en torno a Un recuerdo infantil de Leonardo se debe a Meyer Schapiro. Entre varios puntos importantes contenidos en el análisis hecho bajo categorías "freudianas" por el eminente historiador del arte yo destaco el gran aporte que su crítica a Freud representa para la historia de las tradiciones y mitos existentes



en la literatura del Renacimiento, cosa que constituye un valor per-se. "En todas las leyendas clásicas -dice Meyer Schapiro- la profecía se sitúa en la boca, el lugar ~~del~~ discurso y más particularmente del aliento o espíritu" (16). Tenemos así que la fantasía leonardesca pudo estar confeccionada a manera de historia narcisística premonitoria. El artista estaba familiarizado con los incidentes de infancia ocurridos a ciertos personajes privilegiados -como el rey Midas, Pláton, o el poeta Stesícoro- e inventó con elementos análogos, su propio recuerdo infantil para remontar el origen de sus talentos a un hecho, en el que interviene el nibbio como introductor del elemento profético.

El error ~~de~~ Freud fue generado por un error de traducción de M. Herzfeld del alemán al italiano. Si se interpreta siguiendo los propios métodos del creador del psicoanálisis, se podría suponer que él, tan cuidadoso, no revisó el significado de la palabra nibbio porque de primera mano se sintió fascinado y subyugado con la relación buitre-diosa materna Mut-analogía de la virgen María (ya que el buitre es un ave fecundada en el vuelo). A ningún espíritu abierto le preocuparía este lapsus lingüístico, pero los antifreudianos, sobre todo si perseveran en el espíritu victoriano, se valen de esta falla en la traducción para echar por tierra todo este hermosísimo estudio, sin tener en cuenta que incluso del error cometido se pueden obtener informaciones valiosísimas en cuanto a <sup>de</sup>metología interpretativa, cosa que el propio Schapiro reconoce.

Otro autor a quien me referiré después: Kurt Eissler **analizó en un espléndido estudio los análisis de Freud y Schapiro poniendo en evidencia las divergencias metodológicas y de objetivos que se manifiestan en los dos estudios.**

Aceptemos pues que una de las conclusiones de Freud no se sostiene porque partió de aquella suposición errada. Sin embargo esto no afecta la idea general del trabajo ni tampoco alcanza a desvirtuar la interpretación sobre el origen y

la interacción de la productividad leonardesca, que Freud presenta obedeciendo a una dialéctica establecida entre sus dotes artísticas y su aptitud para la investigación científica. Esto por lo que se refiere a la generalidad del texto, pero es justo añadir además que -aunque algunos de los puntos de vista en él expresados sean discutibles- hay otros que iluminan con claridad meridiana la personalidad de Leonardo, proporcionando en todos los casos un modelo de análisis biográfico de carácter hermeneútico cuya valía es evidente. A lo que quiero llegar es a explicar al lector que el texto completo, como interpretación patográfica, es una aportación en el contexto de los estudios leonardescos. Pero además, tomado punto por punto, el ensayo permite expandir considerablemente el carácter abierto de las interpretaciones. Por ejemplo: nos enteramos de que un falso recuerdo (una paramnesia) o dicho en términos comunes: una mentira, contiene disfrazada su base totalmente verídica. Freud reconoce que Leonardo no fue en realidad visitado por un pájaro cuando aún se encontraba en la cuna. Pero su discurso así quiso suponerlo, en tal forma de que a través del discurso de su supuesto recuerdo, él manifestó su deseo de haber sido visitado por un pájaro que lo golpeó en la boca. No importa si se trata de un buitre o un milano. Todos sabemos que en el folclor, en el argot de varios idiomas, el pájaro es símbolo sexual masculino, de donde podría inferirse que el infante, de acuerdo con la historia que después el adulto se cuenta a sí mismo, fue simbólicamente abordado por un falo que no estaba presente en esa época de su vida. La fantasía es una medida de introducirlo que cumple dos cometidos: se remonta a indicar la tendencia homosexual y funciona a la vez a manera de elemento profético entrando a formar parte de lo que Ernst Kris y Otto Kurz denominan "leyenda del artista". (17). Por supuesto que el mismo Freud anota que la codda del buitre, de acuerdo con el uso lingüístico común, no puede significar otra cosa que un genital masculino, un pene.

Hay datos contenidos en las pinturas y dibujos de Leonardo, que al ser entresacados en detalle y aislados de contexto, dan ciertas claves reveladoras sobre su personalidad y sobre otras posibles huellas de infancia retenidas en su inconsciente. Por ejemplo la Madonna Litta del museo del Ermitage, que ahora finalmente se le atribuye, tiene la peculiaridad de presentar un motivo erótico casi sin disfraz que serviría adecuadamente para apuntalar las ideas de Freud sobre la fase oral. Descontando el aspecto algo grotesco del niño Jesús -cuya anatomía es medio repulsiva como sucede con gran parte de las anatomías de niños renacentistas-, encontramos que este infante tiene mirada de adulto. Sus ojos sombreados (trasnochados) miran de reojo hacia la derecha casi buscando los del espectador pero sin encontrarse en ellos; lo más significativo es que la mano regordeta y más bien grande del niño se posa sobre el seno turgente con gesto que indica un claro placer táctil; además sus labios avanzados hacia adelante (aunque se vean sólo parcialmente), parecen besar el pezón en vez de chupetearlo. Contrasta la expresión sexualoide de este niño-adulto con el elegante distanciamiento emocional que guarda hacia la criatura la cabeza ligeramente inclinada de la Madona.

Y el amor de la madre por el lactante a quien ella nutre y cuida es algo que llega mucho más hondo que su posterior afición por el niño crecido; posee la naturaleza de una relación amorosa plenamente satisfactoria; que no solo cumple todos los deseos anímicos sino todas las necesidades corporales, y si representa una de las formas de dicha acequibles al ser humano, ello se debe, no en último término, a la posibilidad de satisfacer sin reproche también mociones de deseo hace mucho reprimidas (18).

En ésta como en otras Madonas lactantes del Renacimiento y del Barroco, queda muy bien ilustrada la contrapartida libidinosa infantil en cuyos orígenes se encuentra ese "satisfacer sin reproche". Si la Madona aparece distanciada es porque se trata de la Virgen María en quien convencionalmente no cabe suponer apetitos sensuales. En el caso de Leonardo, hay que considerar el distanciamiento

real de la madre que pudo quedar registrado a manera de huella. No ocurre lo mismo con otras representaciones de este tipo que en algunos pintores suelen ser abiertamente "tiernas" por parte de ambos protagonistas. Otra versión del acto de mamar existe en las pinturas que tienen como tema La Caridad Romana, motivo de representación que fue muy común incluso hasta fines del siglo XIX. Como bien se sabe en este caso es la hija quien ofrece un seno de lactante a su decrepito padre que se encuentra en la cárcel. La apariencia gozoza -a veces lúbrica- que guarda el anciano varón en varias de estas pinturas, pasa como una trasposición directa de la satisfacción que sintió el pintor al abordar dicha escena.

La obra que sirve como base a Freud para apuntalar su estudio patográfico es la Virgen con Santa Ana y el niño de la que existen dos versiones fundamentales: El cartón Burlington que se conserva en la National Gallery de Londres y el original de Louvre. Este tipo de composición iconográfica tiene sus antecedentes en el medioevo tardío. Cuando Santa Ana saltó al primer plano de la devoción popular, llegó a ocupar un papel casi tan importante como el de su hija María y esta veneración en realidad preparaba el dogma de la inmaculada Concepción. La leyenda áurea narra que Santa Ana era una mujer de edad avanzada que no podía concebir y una de las críticas que se hicieron -ya en el siglo XVII- a las imágenes de Leonardo, se refiere a que madre e hija aparecen como si fueran casi de la misma edad. Es verdad que existen varias representaciones de María sentada sobre las rodillas de Santa Ana, sosteniendo al niño Jesús en sus brazos, pero en tales obras ya fueran pictóricas o escultóricas, sí se hace notar la diferencia de edad entre las dos mujeres si no mediante los rasgos de las fisonomías sí a través de las escalas. Santa Ana es de mayores dimensiones que María. Además el agrupamiento de Leonardo que sigue un movimiento hacia la izquierda (derecha del espectador) es algo extravagante y en parte puede explicarse

dentro de las tendencias manieristas que él mismo y Miguel Angel iniciaron al tomar el cuerpo como motivo formal haciéndolo asumir posturas "coreográficas", en las que la anatomía y el juego de articulaciones se deslindan de la realidad para seguir un curso propio. Natura esta lejos de propiciar una postura tan incómoda e ingravida como la que asume la alargadísima figura de María, cuya pierna derecha flexionada parece no nacer de la ingle sino del vientre. Berenson ya observó en esta composición rasgos muy peculiares, por ejemplo, se sentía desconcertado con la figura de la propia Santa Ana:

'Me alarmé con sus aires de gran dama y su mirada de indulgencia omnisciente... sentada sobre algún soporte que empero, no es visible ni deducible, sostiene a su vez con la rodilla izquierda solamente, el peso turbulento de una muchacha tan pesada como ella misma. La silueta además es irremediabilmente confusa". (19)

Conviene recordar aquí que el amor de Leonardo por las formas sinuosas, que responde a una tendencia detectable ya en sus primeros trabajos, se fue liberando y a la vez complicando en la medida en que se desarrolló su sentido de la forma: Si realizó tantos estudios de olas, nudos y cabellos rizados, no fue para buscar una teoría, sino para dar satisfacción a una tendencia. Tendencia sobre la que el mismo Leonardo teorizó, deduciendo la "receta" de sus propios modos de configurar, ya codificados. Lo expresa así: "Haz siempre tus figuras de tal manera que el pecho no esté orientado en la misma dirección que la cabeza. Deja que el movimiento de la cabeza y de los brazos sea fácil y agradable, valiéndote para lograrlo de diferentes vueltas y quiebres". (20) También conviene considerar que una característica común a la mayor parte de las obras de Verrocchio -el maestro de Leonardo- es el gusto por el movimiento ondulante, bien sea en ciertos detalles de las composiciones, en los ornamentos, o en la estructura global de las obras. El grupo de Santo Tomás en Or San Michele es un ejemplo prototípico en el arte del quattrocento cuyo ritmo formal está logrado a base de complicados flujos de movimiento; también el David en bronce (en el que se ha querido ver un retrato

juvenil de Leonardo), exhibe una tensa torsión del cuerpo que preludia la posterior línea serpentinata. Más tarde Leonardo convertiría estos rasgos en motivos muy principales de sus estructuras y Miguel Angel, en otra forma, haría lo mismo, inspirándose en la escultura helenística tardía y en sus propias configuraciones.

Volviendo a la Santa Ana con la virgen y el niño, desde mi punto de vista también es muy peculiar la actitud de este último. En este caso sí dirige la mirada a su madre, quien lo semi-sostiene casi efectuando una acrobacia, cuenta habida de su propio y difícil equilibrio. Jesús agarra el cordero simbólico por las orejas, incluso empuña una de ellas con la mano derecha casi jalándola hacia afuera. Freud dice al respecto que "maltrata un poco al animal", pero tal vez no sería sacrílego pensar que la representación de esta actitud desplaza un ademán masturbatorio, sobre todo si recordamos que el cordero es de acuerdo a la hagiografía cristiana la representación premonitoria del propio Cristo.

Kenneth Clark quien se cuenta entre los historiadores que sí tomaron en cuenta el estudio de Freud, ha dejado la siguiente anotación respecto a la visión freudiana de este cuadro:

No puedo resistir la tentación de recoger la interpretación bella y creo que profunda dada por Freud a esta pintura. El sostiene que Leonardo pasó los primeros años de su vida con su madre Caterina. Al cabo de un año de su nacimiento, su padre se había casado con otra mujer. Pero cuando Ser Piero descubrió que su esposa no podía tener hijos le encargó que cuidara de la crianza y educación de

su querido Leonardo. En algún sentido se puede, pues, afirmar que Leonardo tuvo dos madres. El recuerdo inconsciente de estos dos seres queridos, entrelazados en su memoria como en un sueño, hizo detenerse al artista con tanta ternura en el tema de la Virgen y Santa Ana. Esta teoría puede o no responder a la realidad, pero de todos modos puede explicar la expresividad del cuadro del Louvre y la afinidad de edad entre madre e hija, el cruce extraño de sus formas y sus sonrisas lejanas y misteriosas. (21)

La acuciosa descripción formal que Freud hace sobre el cartón Burlington y el cuadro del Louvre y la interrelación establecida entre ambas obras constituye otro de los valores fundamentales de su ensayo.

Ya dí a entender que el trabajo de Freud no ha sido tomado en cuenta por la mayoría de los historiadores del arte. No solo eso, en algunos casos ha sido arduamente criticado, hecho que me parece mucho más positivo que el que simplemente se le ignore. Meyer Schapiro lo tomó como ya expliqué, con gran seriedad y se abocó a realizar un análisis exhaustivo de los puntos débiles que a su parecer contiene. Al apuntalar sus objeciones con argumentos que van hilándose en cadena, en cierto modo toma como modelo la metodología de Freud. Su refutación contiene una invaluable cantidad de información hagiográfica y literaria que constituye un conglomerado con valor propio. En términos generales su crítica va dirigida principalmente al análisis freudiano sobre la Santa Ana con la Virgen y el niño, composición de personajes que al presentar una sucesión generacional se conoce con la designación de Ana Metterzza. Schapiro piensa que Freud sobrevaloró el significado personal que Leonardo manifestó al

elegir este tema de representación, aduciendo además, que el hecho de presentar a Santa Ana y a María como coetáneas no constituye una innovación iconográfica. Como prueba presenta el ejemplo de la Santa Ana de Luca di Tommé, realizada hacia 1367. Sin embargo lo nuevo en Leonardo es la representación coetánea de las dos mujeres y en la pieza de Luca di Tommé las diferencias de edad sí se encuentran marcadas de acuerdo a una convención que arranca del arte bizantino. La mayor de las mujeres guarda una talla casi dos veces superior a la más joven, aunque sus fisonomías sean idénticas, -ya que de hecho, son fisonomías intemporales-. Como ya consigné, existen varias piezas de este tipo, realizadas principalmente entre el siglo XIII y el XV. Yo conozco una mexicana, del siglo XVII, que posiblemente reproduce un modelo peninsular; también en ésta la edad de los personajes se simboliza mediante su talla. Sin embargo no hay tantas Ana Metterzza como para concluir que este tema era muy común en la época de Leonardo, ya que en el siglo XV solo han podido localizarse dos: una corresponde a Massaccio en el cuadro que se encuentra en el Museo de los Uffizi. Aquí las diferencias de edad se encuentran explícitamente connotadas, en los rostros de ambas mujeres. Está además la pintura de Benozzo Gozzoli, con los donantes en primer término. También aquí se acusan las diferencias de edad tanto en las fisonomías, como en el orden jerárquico que propone la composición del cuadro, tendiente a presentar, de arriba a abajo la línea genealógica que une a los tres personajes. La misma intención priva en la pintura de Massaccio. Se trata de mostrar la ascendencia materna del niño Jesús.

Para Freud, el cuadro de Leonardo es una glorificación de la maternidad que equipara a las dos mujeres representadas con las dos madres que tuvo el pintor: Caterina y Donna Albiera, la esposa de su



padre. Ambas figuras sonríen, tanto en el cuadro del Louvre como en el cartón Burlington que fue realizado antes y que obedece a una composición enteramente distinta. En éste los cuerpos de Santa Ana y la Virgen aparecen casi fusionados, en tanto que en la pintura del Louvre el deslinde entre ambas figuras es mayor. Tal característica al ser traspuesta por un copista que realizó una versión de la pintura del Louvre, queda aún más acentuada, como si este pintor desconocido, preludivo a Freud, hubiese intuído el motivo inconsciente que subyace en la representación de Leonardo. El hecho llama a meditación y, como he dicho, viene de alguna manera a confirmar la hipótesis de Freud. Además, aunque ésta no sea demostrable tiene una enorme virtud: ayuda a ver tanto la pintura del Louvre como el cartón de Londres con ojos más perspicaces, pone en relieve los detalles secundarios de uno y otro y -lo que es más importante- aumenta el disfrute que de por sí produce la contemplación de éstas obras, que seguramente seguirán siendo "interrogadas" por todos los que desean conocer más a Leonardo.

En 1962 apareció un amplio estudio de Kurt Eissler. Leonardo de Vinci. Psychoanalytic Notes on The Enigma, ya mencionado líneas atrás, que deriva directamente del ensayo de Freud. Como estudio leonardesco es un trabajo muy firme excelentemente documentado y de gran envergadura. Saca a flote todos los aciertos psicoanalíticos aplicados al análisis biográfico, cuestiona con argumentos contendentes el estudio de Meyer Schapiro y abunda en la comprensión psicoanalítica de la iconografía leonardesca. Este libro no existiría sin el ensayo de Freud, que sin duda seguirá funcionando como punto de arranque para otras investigaciones. Una de las mayores virtudes que yo encuentro <sup>en</sup> al trabajo de Eissler es <sup>que</sup> no utiliza el psicoanálisis como herramienta única, si no que se apoya ampliamente en la historia y crítica de arte. De esto

resultó un trabajo crítico muy completo, indispensable hoy en día para la visión contemporánea de Leonardo. Sorprende el hecho de que el estudio en cuestión no sea muy conocido ni cuente con varias ediciones. Esto demuestra una vez más que los estudios sobre arte que provienen del campo psicoanalítico -Eissler es director de los archivos Freud, además de ser un connotado investigador- son todavía hoy en día vistos por la generalidad de los historiadores como productos de un área que casi pudiera denominarse "enemiga". Desde luego que existen excepciones y la principal se encuentra representada por Ernst H. Gombrich, figura de primera importancia en la actual historiografía del arte. Es justo aclarar que tal aversión ha tendido a disminuir sobre todo durante la última década, lo cual se debe a la importancia que ha venido a cobrar la escuela que otrora fundó el recientemente fallecido Jacques Lacan. El y sus seguidores han extendido el campo del psicoanálisis aplicado, dirigiéndolo a la lingüística, la antropología y la simbología. Al formar "escuela" han logrado amalgamar enfoques y aportaciones que provienen de diversas ramas del saber, conformando así una corriente analítica que toma al pie de la letra el discurso freudiano -(la escuela de Lacan se denominaba escuela freudiana)- sin desvirtuarlo, pero abriéndolo a una interpretación de fuerte base interdisciplinaria.

Se me perdonará esta digresión que tuvo por finalidad manifiesta abundar sobre el tema de Santa Ana, la Virgen y el niño, para redundar después en una preocupación personal a través de la breve evaluación del libro de Kurt Eissler. Este hace una consideración que permite aquilatar el trabajo de Freud en la dimensión que tiene: Si su reconstrucción de la infancia de Leonardo fue correcta o no, lo cierto es que pone de relieve tres factores indiscutibles: la existencia de ese recuerdo o paramnesia infantil sobre el nibbio, su condición de

Leonardo como hijo ilegítimo y su tendencia homosexual. Tres aspectos que Freud analiza a conciencia, que pone en interacción y que se dirigen a explicar algo que va más allá de la personalidad o el carácter de Leonardo: la función dialéctica que dicha constelación originó en su productividad, tanto artística como científica. Freud, dice Eissler, vinculó correctamente la pintura (de Santa Ana) con la homosexualidad de Leonardo, es decir, con su actitud bien circunscrita hacia la mujer y hacia otros varones.

Pasemos ahora a revisar el problema de la sonrisa en éstas imágenes recordando que son posteriores a la Gioconda. Actualmente se piensa que incluso el cartón Barlington fue realizado en fecha posterior al momento en que Leonardo empezó a pintar la Mona Lisa. (22)

Sobre la sonrisa de éste personaje <sup>de</sup> Leonardo han corrido ríos de tinta. De acuerdo con Freud la boca de ésta y la de otros rostros leonardescos que le subsiguieron se relaciona con una cierta actitud, una particularidad fisonómica que aparecía en el rostro de Catalina cuando ella se encontraba cerca de su pequeño hijo. El rasgo quedó como huella inconsciente revivida mucho más tarde por Leonardo a través de la florentina Mona Lisa di Giocondo. Aquí nuevamente Merejkowski le proporciona una buena imagen visual: "Leonardo se acordaba de su madre como a través de un sueño, sobre todo de su tierna sonrisa inexpresable, llena de misterio, maligna, extraña en aquel rostro sencillo, triste, severo, casi rudo". (23) Pero el comentario más acertado, antecesor a Freud respecto de este rasgo fisonómico, corresponde a un bello párrafo escrito por Walter Pater en 1873: "La Gioconda es un retrato. Ahora bien, desde la infancia del maestro vemos esta imagen definirse más y más en la trama de sus sueños, de tal modo que

si la historia no afirmara lo contrario, creeríamos que Mona Lisa es tan solo su amada ideal, por fin encarnada y contemplada". (24)

En la historia de las formas hay muchas sonrisas semiesbozadas que, como las de la escultura etrusca o las de las Korai griegas, parecen enigmáticas pero cuya función es la de animar la expresión, la de introducirle una "psique". Conviene ahora traer a colación un sagaz comentario de Ernst Kris acerca de las sonrisas de todo tipo: "La sonrisa es tan enigmática como la risa, pero es mucho más civilizada que esta". Kris menciona a este propósito una carta escrita en el siglo XVIII por el conde de Chesterfield a su hijo en la que le recomienda lo que sigue: "... Y deseo de todo corazón que te pueda ver sonreír a menudo, pero que nunca se te oiga reír mientras vivas". (25) Aún hoy en día tomamos la sonrisa como una forma restringida y más sociable que la risa; pero hay que tener en cuenta que la primera en el niño es más antigua que la segunda, puesto que aparece hacia los cuarenta días (smiling response) y es signo de su primer contacto psíquico con lo otro.

En el Chiste y su relación con lo inconsciente Freud opina que la sonrisa equivale a un "suficiente"(de placer) o a un "más que suficiente", pero la sonrisa -dice Kris- se separa desde muy temprano de esta situación, de la que deriva su forma y se convierte en una reacción frente a lo familiar lo grato, lo aceptado. A menos -me permito añadir- que sirva de disfraz para la agresión o para el encubrimiento de ciertos estados de ánimo como la indiferencia, el nerviosismo, la timidez, el aburrimiento o incluso la tristeza. La sonrisa oriental acarrea otro tipo de problemática puesto que es

hermética a tiempo que implica cortesía y de hecho es un maquillaje destinado no a expresar sino a ocultar.

En todo caso, como anoté líneas atrás, en muchos períodos artísticos, la sonrisa tiene el cometido de representar plásticamente la animación interior. Por lo que respecta a la comentadísima sonrisa de la Gioconda; que ha inspirado romances, poesías, films, canciones pop y una serie ya enorme de transposiciones iconóclastas podría afirmarse que es esencialmente gótica; es la sonrisa de las reinas y santas de Reims, también la de la escultura de Nuestra Señora de París y quizá más aún, la del personaje de la realeza que sostiene en su brazo derecho la maqueta votiva de la Iglesia en la catedral de Basilea. "Pero como el ideal del artista se haya influido por la antigüedad pagana, esa sonrisa de su modelo, es más suave y más carnal que la de las santas góticas. Estas son transparentes; la de la Mona Lisa opaca. Las sonrisas de las santas góticas son pura iluminación del espíritu, en la sonrisa de Mona Lisa hay algo terrenal; algo de vigilancia y autosuficiencia..."

*El párrafo citado es de Kenneth Clark, <sup>añade</sup> quien después que con la interpretación freudiana de la sonrisa giocondesca*

"Podemos estar seguros que los sentimientos de Leonardo hacia la sonrisa de ~~esta~~ modelo no eran los sentimientos normales de un hombre hacia una mujer hermosa. El artista vió en su modelo algo misterioso; en algún sentido también repulsivo; como la atracción física que el niño puede sentir hacia su madre. Esta falta de sensualidad normal -como ocurre con frecuencia con Leonardo de Vinci- nos hace detenernos y temblar, como si una inesperada

ráfaga de aire frío nos hubiera sorprendido en el interior de un hermoso edificio;. (26)

Añadiendo una interpretación más a los comentarios de Walter Pater y Keneth Clark podría aventurarse que tal tipo de sonrisas plásticas se deben a un proceso de condensación que incluye -tanto la distancia y el ocultamiento- como el ligero movimiento fisonómico y casi instintivo por medio del cual un ser entra en contacto con otro, con lo que el gesto conlleva ese primer significado de satisfacción por reconocimiento, que como he dicho se genera en la primera infancia. Algo que me parece indispensable anotar en este momento es que la enigmática sonrisa leonardesca tiene su antecedente en varias figuras de Verrochio. ¿Quién empezó a plasmarla primero? Tal vez eso sea lo de menos, el caso es que quien configuró para la historia el rasgo estilístico de la sonrisa "enigmática" fue Leonardo.

Al principio de este apartado se habló de una identificación de Freud con Leonardo. Según palabras de Freud anotadas en el capítulo VI del ensayo objeto de este comentario "los biógrafos están fijados a su héroe de curiosísima manera. A menudo lo han escogido como el objeto de sus estudios porque de antemano le dispensaron un particular afecto; razones personales de sus vidas de sentimientos los movieron a ello". (27) Claro que Freud no está hablando abiertamente de sí mismo, sino de manera general de quienes cultivan el género biográfico; sin embargo a través de estas palabras manifiesta su propio sentir. Al glosar las Conferenze Fiorentine transcribe una frase de Leonardo que es, tanto su propia profesión de fé como la del artista; "Nessuna cosa si puo amare né odiare se prima non si ha cognition di quella". Y luego del Trattato della pittura: "En verdad un gran amor brota de un gran conocimiento del objeto amado y si conoces poco a este, poco

o aún nada podrás amarlo". (28) La selección de textos pone en evidencia la relación anímica entre Freud y Leonardo. Aunque la mayoría de los seres humanos amamos de manera impulsiva, siguiendo pautas que no tienen mucho que ver con el conocimiento (inteligible) del objeto amado -cosa de la que Freud está más que consciente- para él, como para Leonardo debería amarse suspendiendo el afecto, sometiendo éste al trabajo del pensar y consintiéndolo sólo después de haberlo hecho pasar por la prueba de la realidad. Esto es, lo que según Freud, le sucedía a Leonardo. No es que el maestro del Renacimiento objetara el amor impulsivo, sino que sus afectos estaban domeñados, sometidos a la acción de investigar. No amaba u odiaba, sino, que se preguntaba ¿por qué debía amar u odiar? y ¿qué significaba ello? "De este modo tuvo que permanecer indiferente hacia el bien y el mal, hacia lo bello y lo feo; pero en realidad Leonardo no era desapasionado, no estaba desprovisto de la chispa divina que de manera mediata e inmediata es la fuerza pulsionante... no había hecho sino mudar la pasión en esfuerzo de saber..." (29)

Es claro que Freud aplica a su modelo rasgos que le son muy propios, casi puede afirmarse que no puede evitar el valerse de Leonardo para proyectar su sentir personal y algunos de sus principios éticos. Al igual que Leonardo él también puede apasionarse, no es un témpano de hielo, pero está poseído por la avasallante pasión de saber, misma que tiene origen sexual, acuciosamente explicado a través de todo el ensayo. Al consagrarse al trabajo intelectual; tras de haber ganado el conocimiento, Leonardo, según Freud "dejaba que estallara el afecto largamente contenido, que fluyera con libertad como un brazo desviado del río después que él culminaba la obra..." (30) Sucede que Freud en cierta manera está exponiendo su propio proceso creativo,

a la vez que propone lo que fue para él el objetivo a lograr, puesto al servicio de su método y de la realización de su obra: el sometimiento de las pulsiones a la razón a través del placer -desviado de su meta directa- que proporciona el investigar, el conocer. Una vez aprehendido el objeto de conocimiento, el placer puede fluir libremente, en el proceso de ejecutar la obra. A propósito de esto conviene recordar que Freud escribía muy rápido y que evidentemente le complacía hacerlo. Inclusive rechazó la máquina de escribir porque encontraba un enorme gusto en deslizar la pluma fuente sobre el papel. Sin embargo nunca escribía automática o espontáneamente. Si así lo hubiera hecho, tendríamos un Freud novelista; pero la fidelidad al caso, a la verosimilitud psicológicamente estudiada y observada se le impuso siempre. Al descubridor del automatismo psíquico, no le gustaba ni lo improvisado, ni lo que fluye directamente del preconscious, a menos que esto último fuese sometido al rigor de la forma tanto analítica como literaria.

La multiplicidad de intereses que Freud tuvo durante su vida y su ambición por conocer, tiene cierta vinculación con la idea de l'uomo universale que encarna Leonardo quizá mejor que ningún otro personaje de la historia. El escritor florentino a quien conocemos como el Anónimo Gaddiano, anotó hacia la cuarta década del siglo XVI que Leonardo "era tan raro y tan universal que uno podría decir que trataba de un milagro de la naturaleza" (31) Claramente el escritor estaba lidiando con la idea renacentista el artista como héroe y demiurgo, dotado de capacidades "divinas" y de poderes no son del dominio de los demás hombres y por tanto no pueden explicarse. También al Gaddiano se debe la muy conocida descripción física de Leonardo que lo dibuja como hombre de proporciones armoniosas,



cabellera rizada y cuidadosamente peinada y atuendo refinado y favorecedor. Kenneth Clark, que recogió opiniones de Vasari y de otros escritores que llegaron a conocer a Leonardo dice que "Era bello, fuerte y gracioso en su manera de obrar. Era también un conversador tan agradable que atraía hacia sí el cariño de los demás". (32) A todas estas dotes espirituales y físicas convendría añadir un defecto: Leonardo no conocía sentimientos de fidelidad política o social. Probablemente creía pertenecer a una casta aparte, pedía que se le midiera con rasero particular y veía a sus contemporáneos a distancia, como objetos de investigación, o como si los observara desde otro planeta, pero eso sí, sin asomo de desdén. Cabría deducir que era indiferente a los sentimientos de lealtad que no fueran estrictamente personales. Es bien sabido que en su tiempo y sobre todo en las ciudades en que vivió, los cambios bruscos de postura política eran muy comunes. Sin embargo es impresionante ver la celeridad con la que transmutó su devoción de Ludovico Sforza a César Borgia, de la Florencia democrática a Luis XII de Francia y de los Medici restaurados a Francisco I. Freud no falla en consignar esta característica de su héroe, que sitúa entre los varios rasgos insólitos y contradictorios que le fueron propios. Al proponer su estudio como una patografía está indicando que los trazos que componen la vida de Leonardo parten de unos puntos en los que se instala el pathos.

Tanto en los escritos de Leonardo como en los autores que se han ocupado de glosarlos hay muchas indicaciones que dan cuenta de sus vinculaciones con personas sumamente ilustres: Verrocchio, Bramante, Machiavelo, Piero di Cosimo, Marco Antonio della Torre, Lucca Paccioli, etc. Pero no existen alusiones que hagan suponer verdaderas amistades o nexos afectivos ni aún con las personas de su familia (descontando

las que tuvo con sus jóvenes discípulos). Se ha discutido si su madre es la misma Caterina que convivió con él como sirvienta y que aparece mencionada en los cuadernos de notas, pero no hay ni rastro de emoción en estas anotaciones, aunque sí, preocupación por la persona, de cuyo funeral se hizo cargo. Su padre es objeto de una anotación que contradiría la idea freudiana acerca de la importancia que asume la muerte del padre en la vida de todo hombre. Con el mismo estilo con que Leonardo anota sus recetas para preparar un tablero, o la cantidad de ducados que invirtió en comprar camisas de seda para Salai, escribe en su cuaderno que: "El 9 de Junio de 1504, miércoles, a las siete horas murió Ser Piero da Vinci, notario en el Palazzo del Podestá -mi padre- a las siete, siendo de ochenta años de edad y dejando tras de sí diez hijos y dos hijas". (33) Lo único que, desde el punto de vista del sintaxis llama la atención en esta austerísima nota es que repite la hora en que ocurrió el deceso. Podría suponerse que este lapsus se debe a que precisamente el tiempo del día en que una persona deja de existir tenía para él un significado especial que derivaba de sus conocimientos de las ciencias del medioevo, sobre todo de la astrología y de los ciclos vitales.

Es proverbial el respeto que Leonardo sentía por todo lo viviente y en la misma medida su capacidad para especular acerca de las grandes constelaciones que rigen el universo. Freud transmitió este rasgo en un bello párrafo:

Quien vislumbró la grandiosidad de la trabazón universal y empezó a ver sus leyes necesarias, es fácil que perdiese su propio, pequeño yo. Abismado en el asombro, en verdad humillado, se olvida demasiado fácilmente que uno mismo es un fragmento de aquellas fuerzas eficaces y le es lícito intentar en la medida

de su fuerza personal, la modificación de una parcela de ese recurso necesario del universo, ese universo en el que lo pequeño no es menos sustantivo ni asombroso que lo grande... (34)

Freud aquí está hablando del microcosmos como instancia a partir de la cual él mismo creó su sistema. Una vez más aplica su sentir sobre sí mismo a Leonardo. Por cierto que de la idea del microcosmos no sólo se ha derivado la crisis del conocimiento científico, sino además la tesis de que existe un conocimiento radical, más amplio que el científico, "un pensar con todo el hombre" al decir de Mauricio Beuchot. (35) A esto aspiraron tanto Freud como Leonardo.

La bondad manifiesta de Leonardo hacia todo lo viviente se expresó de manera particular como un síntoma de piedad hacia los animales, que en uno de sus aspectos se ejemplifica en aquella anécdota según la cual compraba pájaros enjaulados en el mercado únicamente con el objeto de dejarlos en libertad. Esto desde luego tiene otro propósito -y no tan latente- que no se relaciona con la idea del cuidado hacia lo viviente. Verdad es que Leonardo abría las jaulas para dejar que los pájaros volaran. Sí, los liberaba de su prisión, pero en realidad deseaba estudiar científicamente el vuelo. Fausto M. Bongioanni piensa que no había conmiseración en su acción, sino una vez más, práctica de investigación. (36) Por supuesto también puede pensarse que el amor a la libertad personal quedaba expresada como metáfora a través de este acto. Leonardo es el ave a quien él mismo libera. Pero en realidad no espera su liberación por acción de otros, ni en consecuencia pretendió otorgarla él mismo a otros.

Hay un aspecto más de la idiosincracia de Leonardo, observado por Vasari, que merece especial mención. Leonardo no poseía nada, trabajaba en realidad poco, no le importaba terminar los encargos, bien que estos le fueran o no pagados, y sin embargo fue siempre un bon-vivant. Tenía sirvientes, caballos, buenos alojos y ropas que realzaban su figura. Sabía ser estupendo actor y las escenografías, disfraces y tramoyas no le parecían en lo absoluto cosas triviales, de lo contrario no habría dedicado tanto tiempo a estas cuestiones que de hecho llegaron a constituirse en actividades principales durante períodos largos. No parece haber jerarquizado su valor apreciativo hacia este tipo de actividades. Les prestaba la misma atención minuciosa que la que desplegaba al proyectar y anotar sus diseños técnicos o sus terroríficos dibujos elaborados como proyectos para operaciones estratégico-militares. Acaso los trabajos anatómicos sean en su mayoría los que muestran un menor distanciamiento emotivo del tema, pero sin que ello presuponga una valoración que coloque al ser humano por encima del animal o del objeto. Por otra parte el carácter "objetivo" de sus observaciones discursivas llama la atención por la ausencia de acentos emocionales que vengan a cargar, a saturar un rasgo o un aspecto de lo transmitido y quizá parte del misterioso y enigmático encanto de sus pinturas pueda adjudicarse a esa compensación ambigua que se produce a través de una afirmación que conlleva su simultánea negación. Por ejemplo: varias de las sonrisas de Leonardo están jaladas hacia la izquierda del personaje (derecha del expectador), casi como si indicaran una hemiplegia. Concretamente sucede eso con la Gioconda cuya asimetría facial es notoria; pues si bien las dos mitades de su cara son igualmente vivas, la expresión diestra no corresponde a la izquierda. La que sonrío con

los labios es esta última, también el ojo riante es el izquierdo. Por cierto que esta característica no se mantiene en las magníficas copias del cuadro, obras en su mayoría anónimas, hechas fuera en vida de Leonardo o bien hacia la segunda mitad del siglo XVI.

No caeré en la trivialidad de escribir sobre todas las anomalías en las pinturas de Leonardo, tan observadas a través de siglos por gentes de finas habilidades perceptivas, pero no puedo eximirme de anotar algo que me llamó la atención poderosamente la primera vez que lo enfrenté, y no me eximo porque ese enfrentamiento constituyó mi primera apreciación crítica acerca de una pintura, que por otro lado me subyugó radicalmente. Se trata del ángel en la Virgen de las Rocas del Louvre al que yo le veo cuerpo de león o de esfinge, a tiempo que, a mi parecer, posee uno de los rostros más bellos que ha dado la historia del arte. No es posible suponer en un anatomista como Leonardo dificultad para representar una figura que asume un movimiento difícil, pero la actitud de este ángel semiarrodillado no solo es dificultosa, sino incluso imposible y su configuración presenta semejanza bien perceptible con la de cualquier quimera, palabra ésta que acaso podría definir su condición de ángel, de una manera poco convencional (teniendo en cuenta que los angeles son precisamente quimeras). Además la presencia de esta figura en el cuadro no obedece a una razón iconográfica establecida de antemano. Pero, sea quimera o ángel, la mano que apunta no le pertenece. Parece incursionar como elemento aparte, destinado a compensar y resignificar el ademán de la magnífica mano izquierda en escorzo que la virgen mantiene suspendida en el aire. La mano con el índice tendido apunta hacia San Juan, que según la tradición evangélica es quien levanta el dedo para señalar a Cristo, ya sea que éste se encuentre o no presente

en la composición. Además Leonardo, como se sabe, fue uno de los primeros artistas del Renacimiento que bosquejó las expresiones del rostro humano exagerando las facciones con objeto de indicar así rasgos de carácter. Este tipo de dibujos se encuentra muy cerca de la caricatura, género que, como tal, no existió sino hasta fines del siglo XVI. Pero no por esta razón deja de causar extrañeza la presencia de una anatomía casi monstruosa en el ángel de La Virgen de las rocas. ~~Esto que~~ resulta más llamativo si se recuerda que en la versión de Londres (que si no fue ejecutada totalmente por Leonardo sí se le atribuye en su mayor parte), la postura del ángel ha sido corregida, su rostro no es tan andrógino y la inquietante mano "demostradora" ha desaparecido. Tal supresión de los detalles fantasiosos del cuadro produce una mutación en su significado: lo hace más aceptable desde el punto de vista lógico y también desde el ángulo religioso, en la misma medida en que pierde su carácter fascinanante y suprarreal. Es claro que la versión de Londres fue realizada bajo presupuestos más "racionales" que la anterior. Las diferencias entre las dos pinturas servirían para ilustrar una frase de Paul Valery, que en su "Introducción al método de Leonardo de Vinci" ~~afirmó~~ que "una obra de arte debería enseñarnos siempre que no hemos visto lo que miramos". (37)

Leonardo es uno de los caracteres más estudiados de la historia, debido a la versatilidad de sus intereses y a la fascinación que ejerce su casi inhaprensible personalidad. Anatomistas, fisiólogos, literatos, psicólogos, historiadores, ingenieros y artistas han parado mientes en sus logros y han quedado sorprendidos. Casi al mismo nivel que sus obras, lo que ha atraído el interés de generación tras generación es el "mito enigma" que se ha entretejido en torno

a él. Aún tratándose de un ser real, puede afirmarse que configura un carácter imaginario de eficacia similar a la que tienen ciertos personajes de ficción como Don Quijote o Hamlet. Hay pinturas acerca de Leonardo, como la realizada por Ingres, que lo representa agonizando en brazos de Francisco I de Francia y también obras literarias cuyo tema se centra fundamentalmente en él. La novela de Dimitri Merejkovsky es un buen ejemplo. Por supuesto, La Gioconda sigue provocando relecturas iconoclastas o laudatorias (para el caso viene a ser lo mismo), aún en los momentos en que se escriben estas líneas. (38) Hoy en día cualquiera podría comprobar la atracción que suscita el enfrentamiento con un producto de la mano de Leonardo -aunque se trate exclusivamente de dibujos y bosquejos anatómicos-. Su carisma es tal que el enfrentamiento de que hablo provoca una especie de singular escalofrío que no se debe exclusivamente al aval que el tiempo y la fama siempre proporcionan a la obra de arte. Para explicar el porqué Leonardo provoca este tipo de respuestas, el estudio de Freud sigue constituyendo un magnífico puntal. Por cierto, él afirma con gran sinceridad que sucumbió como otros, "a la atracción que irradia este grande y enigmático hombre".

No puedo contenerme de añadir que existen ciertos factores muy simples y nada enigmáticos que entran en juego en lo que se refiere a las respuestas que las obras de Leonardo suscitan en el espectador. Me permitiré mencionar unos cuantos. En primer lugar está la cortedad de su obra plástica. Es relativamente fácil toparse varias veces en la vida con grabados o pinturas de Tiziano, de Rembrandt, de Rubens y -tratándose de Italia- del propio Miguel Angel, no digamos ya de Rafael, cuyas Madonnas están diseminadas por todo el mundo. En cambio

es un privilegio tener la oportunidad de ver algo original de Leonardo. La idea del "genio universal" tiene que ver también con la fascinación que sus obras plásticas ejercen, puesto que en ellas están condensadas multitud de observaciones que son productos de sus incursiones en otros órdenes del conocimiento. Atrae asimismo su característica espejeante. No solo me refiero al hecho de que haya que leer su escritura reflejada en un espejo, sino a que sus pinturas mismas parecen reflejos especulares y basta verlas invertidas una vez más para aquilatar en todo su valor esta peculiaridad que le es tan esencial. ¿Tendrá su zurdería algo que ver con ésto? Tal vez. Además, la idea de la "libertad sublime" se encuentra firmemente adherida a su persona, no únicamente a través del pensamiento de Goethe, quien acuñó esa frase en su honor, sino a través de muchos comentarios de otros personajes famosos, algunos de ellos contemporáneos suyos. El romanticismo y el simbolismo, por si fuera poco, vinieron a redondear la imagen de Leonardo, mejor que la de ningún otro artista.

*No hay más claro ejemplo en ese sentido que el siguiente poema de Baudelaire, tomado de Les fleurs du mal.*

Leonard de Vinci, miroir profond et sombre  
 Ou des anges charmants, avec un doux souris  
 Tout chargé de mystere, appareissent a l'ombre  
 Des glaciers et des pins qui ferment leur pays.

(Leonardo de Vinci, espejo profundo y oscuro  
 en el que ángeles fascinantes de dulce sonrisa  
 cargados de misterio, aparecen a la  
 sombra de glaciares y pinos que cierran  
 su paisaje).



Freud termina su estudio afirmando que lo que constituye la esencia de la operación artística en Leonardo (y esto lo hace extensible a todos los artistas), resulta inexplicable mediante el psicoanálisis. La meta del estudio psicoanalítico aplicado a la obra de arte o a la personalidad del artista es, no la explicación del "talento", sino la demostración de los nexos que existen entre las vivencias externas, la productividad, y las reacciones de la persona en el contexto del quehacer pulsional. No pretende haber esclarecido la condición de Leonardo como artista, pero sí haber hecho comprensibles algunas de sus exteriorizaciones y también de sus limitaciones.

Parece, en efecto, que solo un hombre con las vivencias infantiles de Leonardo hubiera podido pintar a Mona Lisa, y a "Santa Ana con otros dos"; deparar a sus obras aquel triste destino y emprender ese inaudito vuelo como investigador de la naturaleza, cual si la clave de todos sus logros y de su fracaso se escondiera en aquella fantasía infantil sobre el buitre (39)

Es conveniente resaltar esta frase: "inaudito vuelo como investigador". Vuelo que no implicaba un verdadero y estricto orden científico, como han observado quienes se han ocupado de los proyectos, estudios, comentarios y dibujos de Leonardo en este orden de cosas. Se trata más bien de un vuelo cuya metáfora correspondería a la de Icaro, un vuelo que eleva todas las facultades a alturas inconmensurables, pero que está destinado a permanecer en el orden de lo mítico. Se ha dicho que con o sin Leonardo, la ciencia renacentista hubiera proseguido exactamente el mismo curso. Entonces la lamentación que se dejó oír por boca de Vasari, aunque inventada por éste, fija ya desde el siglo XVI su vigencia para la posteridad.

Novelando sobre la muerte de Leonardo, Vasari dice que "incorporado hasta sentarse en el lecho en un gesto de reverencia, mientras relataba su enfermedad y las vicisitudes de ésta, se acusaba de haber ofendido a Dios y a los hombres por no haber obrado en el arte como debía". (40) No es el momento de intentar una interpretación psicoanalítica de esta "puesta en escena" vasariana, la que expresa anhelos, frustraciones y posiblemente sentimientos de culpa del propio Vasari. Pero: ¿quién no ha pensado alguna vez que el ingenio de Leonardo quedó plasmado para el futuro primordialmente a través de sus obras plásticas?. Son éstas las que nos han entregado su cosmóvisión y las que nos deparan gratificaciones sensitivas e intelectivas de mayor calibre. Sucede así, porque muy en el fondo estamos de acuerdo con Freud: cuando escribe en 1929 en El Malestar en la Cultura que a la cabeza de las satisfacciones imaginativas se encuentra el arte, accesible aún al carente de dotes creadoras, gracias a la mediación del artista. ¿Y no es la imaginación la que se enseñorea de los mayores logros tanto en el arte como en la ciencia?.

FREUD Y EL MOISES DE MIGUEL ANGEL

El 25 de septiembre de 1912, desde Roma, Freud envió una carta a su mujer, comentándole lo siguiente: "Estoy disfrutando de una soledad deliciosa y un poco melancólica y me doy grandes paseos, animado por este tiempo maravilloso. Me gusta sobre todo deambular por entre las ruinas del Palatino y por Villa Borghese, un parque enorme, aunque muy romano. Diariamente voy a visitar al Moisés de San Pietro in Vincoli, sobre el cual quizá me decida a escribir algo..." (41). Días antes, encontrándose en San Cristóforo en el Bajo Tirol, había enviado unas líneas a Ernest Jones comunicándole que iría a Roma "en busca de una nueva dosis de belleza y de autominio..." ya en la Ciudad Eterna, y citando a Goethe como era su costumbre, volvió a escribir a su discípulo británico: "Una vez más me siento incitado a enfrentar la felicidad de la vida, a soportar su dolor..." y añade que se sentía confortado "por el aire y las impresiones de esta divina ciudad..."(42). Poco antes de partir para ese viaje de vacaciones, había comunicado al propio Jones su interés por el significado que a su parecer guardaba la escultura de Moisés en San Pietro in Vincoli, dándole un primer bosquejo de su interpretación. Jones le respondió enviándole una fotografía del San Juan Evangelista de Donatello, obra que según ya entonces se suponía, podría haber proporcionado a Miguel Angel el estímulo que le llevó a la creación de la famosa escultura. La <sup>pieza</sup> de Donatello fue realizada para la fachada de la Catedral de Florencia y ahora se encuentra en el Museo de la Opera del Duomo. Según Hartt, "ha abandonado la convención del gótico tardío y funciona en un mundo renacentista de volúmenes liberados y emoción individual..." (43)

La fotografía fue motivo de una desagradable sacudida para Freud, puesto que daba paso a pensar que la pose del Moisés pudiera explicarse fundamentalmente por motivos de índole formal y no tuviera significación especial de carácter ideatorio.

Por eso escribi6 a Jones desde Roma una vez m6s, relat6ndole que habfa visitado de nueva cuenta "a nuestro Mois6s... Pero algo de lo que usted ha reunido para m6 como material comparativo hizo vacilar mi confianza, que a6n no se halla reestablecida..." (44).

Despu6s de aquel soggiorno romano de 1912, ya en Viena, Freud se sumergi6 en la lectura de una bibliograf6a considerablemente vasta en torno a Miguel Angel, y para fines de octubre habfa logrado dar con el libro de un autor ingl6s que habfa buscado afanosamente. Se trata de The Moses of Michelangelo, a Study on Art, History and Legend (1873), de D. Watkiss Lloyd. Al sentir de Freud este estudio contenfa la interpretaci6n que mejor se avenfa con la suya propia: "Lamentaba que Lloyd hubiera anticipado tanto de lo que yo apreciaba como el resultado de mi propio empe6o, y s6lo en una segunda instancia fui capaz de alegrarme con esa inesperada corroboraci6n..." (45) Sin embargo no redact6 nada durante las semanas subsecuentes a sus vacaciones. El escrito sobre el Mois6s de Miguel Angel permaneci6 vinculado a la elaboraci6n de otros trabajos que quedan entramados entre s6 porque fueron pensados y escritos durante el tiempo en que Freud sufri6 los efectos emocionales de las disidencias de tres de sus m6s destacados seguidores: Otto Rank, Alfred Adler y en 1913, la del llamado "pr6ncipe heredero", o sea Carl Gustav Jung. El Mois6s fue escrito hasta el invierno de 1913, durante la peor 6poca del conflicto con Jung y en el mismo mes en que Freud anunci6 la gravedad que asumfan las divergencias entre sus puntos de vista y los de 6ste. Los trabajos te6ricos en que quedaron consignadas estas diferencias son: Sobre el narcisismo e Historia del movimiento psicoanal6tico, ambos de 1913. Jones piensa que los tres escritos elaborados durante ese invierno, fueron resultado de una lucha interior en la que Freud termin6 por dominar sus emociones en la medida necesaria como para escribir con calma las cosas que a su juicio tenfa que decir. "Se impone la conclusi6n harto evidente de que en esa 6poca, y tambi6n probablemente desde antes, Freud se habfa identificado con Mois6s y se esforzaba por emular la victoria sobre

las pasiones que Miguel Angel había reflejado en su estupenda creación..." (46)

Es bien sabido que la figura del Moisés bíblico tenía una larga historia en la vida de Freud y que su vigencia como imagen prototípica lo acompañaría hasta fin de sus días. El patriarca hebreo que no llegó a poner los piés en la tierra prometida, en cierto modo se encontraba dentro de la misma cadena de identificaciones que Aníbal, otro de los héroes freudianos. Freud se daba perfecta cuenta de que hasta 1901 y pese a su fascinación por Roma, nunca había logrado llegar más allá del Lago Trasimeno. En 1901 venció la resistencia que le impedía visitar la ciudad papal y ese viaje le representó un punto cúspide en su vida, al menos eso afirmó en varias ocasiones. Ir a Roma "se transformó en el símbolo de una cantidad de deseos cálidamente acariciados" (47). Desde tiempo muy atrás, en una de las cartas a Fliess (1898) Freud relata a su amigo que dedica todas sus horas libres a estudiar la topografía de Roma. Los "Sueños de Roma" consignados en La interpretación de los sueños han sido estudiados como tema autónomo por más de un autor.

A partir de 1901 volvió a esa ciudad seis veces más y hasta fantaseó con la idea de vivir allí los últimos años de su vida. Fue al cuarto día de su primera estancia cuando realizó su primera visita a San Pietro in Vincoli.

"A menudo he subido la empinada cuesta desde el poco agraciado Corso Cavour, hasta la solitaria plaza, y he tratado de sostener la mirada despreciativa del héroe. Muchas veces me deslicé a hurtadillas para salir de la semipenumbra de su interior, como si yo mismo fuera uno de esos a quienes él dirige su mirada, esa canalla que no puede mantener viva ninguna convicción, no tiene fé ni paciencia y se alegra si le devuelven la visión de los ídolos... (48)

El párrafo fue escrito como introducción a la primera edición de El Moisés de Miguel Angel, que apareció publicado en Imago en forma anónima, en 1914. La

turba de apóstatas entre los cuales Freud se entremezcla (colocándose un disfraz), eran, según su sentir, los expartidarios que lo habían abandonado renegando de su obra. Esto no constituye una interpretación. El trabajo sobre el Moisés es, tanto producto del interés de Freud por la escultura en sí, como por lo que representa y en la misma medida constituye un procedimiento catártico para dar salida de manera creativa a una profunda y amarga rabia. Así, en una carta escrita a Sandor Ferenczi en octubre de 1912 (ya planteada la disensión de Jung, aunque sin ruptura definitiva y ya llevada a cabo la de Adler), afirma que "la situación en Viena hace que mi ánimo sea más semejante al del Moisés histórico que al otro, al de Miguel Angel". (49)

Vemos a través de estas líneas que después de las visitas diarias tributadas en 1912 a la tumba de Julio II en San Pietro in Vincoli, Freud hacía una distinción muy explícita entre el Moisés de la Biblia, quien presa de ira arrojó las Tablas de la Ley causando su destrucción, y la estatua de Miguel Angel, que no se encuentra desempeñando esta acción. Como en el caso de Leonardo nuevamente aquí juega importantísimo papel la identificación, Freud lograría dominar sus arranques de ira provocados por las deserciones y seguiría llevando adelante sus ideas, que en algunos casos tenían ciertamente características de ley. De la misma manera, la estatua, investida de vida a través de la personalidad de su creador, domaría su impulso destructivo ante la evidencia del episodio de la apostasía, encarnado en la adoración al becerro de oro. De esta manera Miguel Angel habría alterado el texto sagrado para dar una visión aún más alta del imperecedero personaje, fundador de una religión. Habría procedido así merced a un proceso de condensación que fundía su propia personalidad con la de Moisés y con la de Julio II.

El texto de Freud narra ordenada y meticulosamente una secuencia de movimientos, como si se tratara de un fragmento de cinta cinematográfica pasada al revés y en

cámara lenta. Se estructura en la siguiente forma: comienza por contraponer descripciones de la escultura hechas por varios autores que se contraponen entre sí. Cita a Grimm, Lubke, Springer, Carl Justi, Muntz, Wolfflin, Burkhardt, Thode y Steinman. Siguiendo a Max Sauerland (1912) formula la siguiente sentencia: "Sobre ninguna obra de arte del mundo se han pronunciado juicios tan contradictorios como sobre este Moisés con cabeza de Pan. Ya la mera interpretación de la figura se debate en contradicciones totales..." (50). El ensayo tiene por objeto, exponer las dudas que suscitan las interpretaciones hechas sobre la figura de Moisés y simultáneamente mostrar que tras ellas yace escondido lo esencial para el entendimiento de esta obra de arte. Vistas así las cosas, tanto el objetivo como el método son estrictamente los de un crítico de arte. Freud no se conforma con la observación personal in situ, de una obra que llegó a conocer hasta en sus menores detalles, sino que ahonda en las fuentes de información existentes, las selecciona, las cuestiona y las utiliza, aunque algunas le parezcan contradictorias o erradas, a fin de entrescarles aquello que veladamente pudiera corroborar su propia noción sobre el objeto de su estudio.

Mucho antes de que Freud descubriera el proceder analítico a través de su autoanálisis, que como todos sabemos dió lugar a la Interpretación de los sueños, había tomado contacto con los escritos de un crítico de arte italiano, que a la vez era médico. Se trata de Giovanni Morelli, fallecido en 1891 cuando ocupaba el cargo de senador del Reino de Italia. Sus primeros escritos habían sido publicados en alemán con el seudónimo de Ivan Lermolieff desde el año de 1884. Este connoisseur había provocado una verdadera revolución entre los coleccionistas y aún los directores de museos en Europa al revisar la autoría de muchos cuadros; llegó a distinguir con seguridad gran número de obras  <sup>falsas</sup> de dudosa atribución y especuló sobre la identidad de artistas anónimos, verdaderos creadores de las obras cuyas supuestas autorías echó por tierra. Su método consistía en no

quedarse con la impresión general y con los rasgos fundamentales presentes en la obra. En vez de eso destacaba el valor característico de los detalles subordinados: la forma de las uñas, lóbulos de las orejas, la aureola de los santos y otros rasgos cuya imitación el copista suele omitir y que sin embargo cada ejecutor realiza de manera singular. La metodología del ensayo de Freud sobre el Moisés de Miguel Angel está inspirada en Morelli y así lo acusa en el inciso segundo de su ensayo. "...Creo que su procedimiento (de Morelli) está muy emparentado con la técnica de psicoanálisis médico. También éste suele colegir lo secreto y escondido desde unos rasgos menospreciados o no advertidos, desde la escoria -refusé- de la observación" (51).

A juicio de Freud, la obra de arte emociona porque a través de ella es posible aprehender la intención del artista en la medida en que éste ha logrado trasmitirla haciéndola inteligible al espectador. Si la obra es "eficiente", tiene que facilitar ese análisis puesto que como expresión que es, comunica las intenciones del autor. Habría puntos que aclarar acerca de una valoración estética basada en criterios de eficiencia para comunicar intenciones, que es de raigambre muy decimonónica. Pero yo no intento entablar una revisión acerca de las teorías sobre la "estética de la expresión". Por el momento solo quiero hacer notar que el término "eficiencia" en relación a un producto artístico, es actualmente muy empleado en la crítica de arte de enfoque semiológico, y también resulta concórdante la reflexión de que la obra misma debe constituirse en referente único para apreciarla, ya que contiene sus posibilidades intrínsecas de análisis. En este sentido el estudio de Freud resulta muy actual lo cual no quiere decir que desde un ángulo global pueda ser considerado como innovatorio dentro de la crítica de arte.

Freud centró su análisis en la observación directa de la pieza, efectuada



de manera tan minuciosa como la de un laboratorista ante el microscopio, pero sin que del proceso involucrado en la observación estuviese ausente la fascinación. Centra sus puntos claves en la vinculación y consecutiva interpretación de cuatro rasgos presentes en la escultura: el movimiento contenido de las piernas, la posición del brazo derecho en relación a las tablas de la ley, la trayectoria de la barba y por último la desviación de un mechón de pelo que abandona su trayectoria natural, para quedar detenido por la leve presión del dedo índice de la misma mano derecha. Pone particular énfasis en señalar que la postura de la pierna izquierda se flexiona connotando un movimiento que se va a iniciar, o bien, que ha sido reprimido en el último momento. Al relacionar esta particularidad potencialmente dinámica con la trayectoria de la barba, la posición del dedo índice que desvía algunas greñas y sobre todo la postura de las tablas en relación con el brazo, Freud se encamina (como si fuera un detective) a apuntalar una hipótesis que constituye la esencia interpretativa del hecho objeto de su estudio: Moisés no va a levantarse y a romper las tablas. Su impulso colérico inicial ha sido controlado y por eso permanece sentado, domada su furia.

Según esta deducción, Miguel Angel no representó un momento histórico tomado del Exodo, sino que imprimió una actitud intemporal a la estatua y la causa de ello debe verse en la situación conflictiva de sus anteriores relaciones con Julio II, las que como se sabe, fueron cordiales cuando el activo pontífice, que pretendía nada menos que la unificación de Italia bajo el papado, encargó a Miguel Angel el proyecto y ejecución de su sepulcro que debió ocupar el crucero de San Pedro. En este momento conviene hacer un paréntesis con el objeto de situar la escultura del Moisés en el complicado contexto histórico-plástico en el que fue realizada. Contexto que Freud conocía bastante bien, como se deduce de las pocas referencias incluidas en su estudio.

El monumento funerario a Julio II que quedó definitivamente plasmado en San Pedro en Vincoli, es tanto estructural como iconográficamente sólo la reducción y la transformación de un vasto plan. Miguel Angel se ocupó del sepulcro papal a lo largo de cuatro décadas, agrandando o reduciendo su concepto original; existen seis versiones a manera de proyecto y es sabido que las obras se suspendieron varias veces a lo largo de cuarenta años; pero nunca fueron abandonadas totalmente, ni por los herederos legales de Julio II, ni por el propio Miguel Angel quien siempre se vió obsesionado por esta obra: "Io mi trovo aver perduta tutta la mia giovinezza legato a questa sepoltura". Freud no andaba falto en suponer que había una fuerte vinculación caracterológica entre Julio II y Miguel Angel, pero cuando escribió su estudio no llegó a pensar que acaso Miguel Angel ~~se~~ ~~que~~ ~~su~~ ~~vida~~ ~~terminaría~~ en el momento de dar fin al proyecto, lo que estaría en cierto modo de acuerdo, tanto con un desplazamiento de lo que más tarde Freud concibió como pulsión de muerte, como con un tipo de pensamiento mágico que era común en el medioevo y en el Renacimiento. Aún en la época actual irrumpe de manera reiterada, pareciendo relacionarse con una especie de animismo firmemente arraigado a la visión que el hombre tiene acerca de lo que sale de sus manos. Carl Justi (1900) trató de demostrar que Miguel Angel no fue víctima únicamente de las veleidades y celos de sus patrocinadores, sino de su propia, trágica culpa. Fue incapaz de abandonar el trabajo del sepulcro e incapaz asimismo de llevarlo a su completud. Su destino dice Justi, "fue análogo al de Hamlet". (52).

Según el primer proyecto (1505), la tumba era un monumento que no iba adosado a un muro, sino que podía girarse en torno a él. Incluía una cámara sepulcral de forma oval en el interior. El primer registro del exterior presentaba una sucesión continua de nichos con esculturas y aquí estarían presentes los esclavos asumiendo diferentes tipos de posturas acompañando a dos cariatides. Las esquinas remataban con cuatro grandes estatuas: Moisés, posiblemente San Pablo (según Vasari) y dos representaciones femeninas de la vida activa y de la vida contemplativa que

finalmente encarnaron en las figuras de Raquel y Leah. Este primer registro no estaba a nivel del suelo, sino que se encontraba sobre una plataforma; a la parte superior se podía subir por una pirámide escalonada que servía de base y emplazamiento a la efigie de Julio II, la que se encontraría en una silla gestatoria portada en andas por unos ángeles. El primer proyecto incluía más de cuarenta esculturas amén de ornamentos y relieves representativos de los hechos del pontífice en la tierra.

En 1513, ya muerto Julio II, el proyecto se coincibió adosado al muro, aunque la zona inferior se conservó prácticamente igual. El Moisés y los dos esclavos de Louvre fueron realizados con este segundo plan a vista<sup>s</sup>, durante los años siguientes a 1513. La situación del Moisés, apenas habría cambiado. Fue hecho para ser visto en un segundo registro (de abajo a arriba), Además de la efigie del Papa sostenida por cuatro ángeles, el plan consideraba otras cinco grandes estatuas descontado el Moisés: una correspondía a la Madonna y las otras a cuatro santos. Miguel Angel esculpió el Moisés y los esclavos antes de trabajar cualquier otra pieza y quedaron casi terminados en esa fase. Para 1516 el proceso de reducción que redundaría en la realización fallida de San Pedro in Vincoli había irrumpido decididamente y el Moisés acabó pasando al centro de la zona inferior. Mucho tiempo después, en 1542, los esclavos, considerados todavía en 1516, fueron definitivamente excluidos. Esto se explica en virtud de que el plan iconográfico cambió totalmente y por lo tanto su presencia hubiese resultado fuera de lugar.

Todos estos reacomodos, pero principalmente el hecho de que la figura de Moisés hubiera pasado a ocupar el lugar de mayor relieve en el monumento, son factores importantes de tener en cuenta para cualquier análisis crítico, no sólo de la sepultura tal y como se ve hoy día, sino incluso para elucidar los

rasgos que caracterizan exclusivamente a la estatua. Esta tenía que guardar cierto contrapunto y que representar una línea de tensión en relación con las demás piezas del proyecto de 1513 y en cierta medida su actitud y su movimiento formal obedecen a esta condición. Freud ve a la estatua aislada y dialoga con ella como si se encontrara frente a una persona real, animada por inteligencia y voluntad. Esto resulta hermoso si se tiene en cuenta que las creencias neoplatónicas de Miguel Angel proveían de un espíritu a la forma que existía dentro de la piedra; pero de cualquier modo, es difícil (sí no es que imposible) calibrar la pieza en toda su dimensión si se prescinden de los aspectos morfológicos en la obra de Miguel Angel. De estos daré a continuación un breve parecer: Miguel Angel se negaba a sacrificar el poder del volumen a la armonía de la estructura bidimensional y en algunos casos la profundidad de sus figuras sobrepasa su anchura. Torturaba la visión del espectador, no provocándolo a moverse alrededor de la figura, sino, de una manera mucho más efectiva, cominándolo a detenerse ante volúmenes que parecen estar encadenados a un plano, o semiapri<sup>o</sup> sionados en un nicho poco profundo, "cuya forma expresa una lucha mortal y silenciosa de fuerzas entrelazadas perpetuamente", ~~según~~ afirma Erwin Panofski (53).

Este autor, que jamás cita a Freud en su estudio sobre la escultura de Julio II, se encuentra extrañamente cerca de él en cuanto a la interpretación de la dinámica que caracteriza a varias de las esculturas de Miguel Angel: "Sus movimientos -dice- parecen estar envarados desde el principio o paralizados antes de haber sido terminados, y sus contorsiones más espantosas y sus tensiones musculares no parecen conducir nunca a una acción efectiva y mucho menos a un desplazamiento. El reposo completo, por otra parte, está tan ausente del mundo de Miguel Angel como la acción perfecta". (54)

Freud por su parte, revisando una explicación de H. Thode, afirma que existe un nexo contrastante entre el estado de alma del héroe y la oposición, expresada

en su pose que es de calma aparente y movilidad interior, <sup>Así,</sup> mientras la creencia neoplatónica en la presencia de lo espiritual en la materia prestaba un fondo filosófico al entusiasmo estético y amoroso que Miguel Angel sentía por la belleza, el aspecto opuesto del neoplatonismo también estaba presente. La interpretación de la vida humana como una forma de existencia irreal, accesoria y atormentada, se encuentra en armonía con la profunda insatisfacción que Miguel Angel sentía consigo mismo y con el universo. Tanto a él como a sus obras se les aplica la palabra "terribilitá", término que no puede ser traducido tan fácilmente como a primera vista parece. Significa algo más que temor o espanto. Tiene eso sí, mucho que ver con el poder de atemorizar, y es un término que tiende a expresar esa cualidad violenta y a la vez serena que caracteriza la fisonomía del Moisés. En uno de los más recientes comentarios que se han hecho en torno a la escultura, Peter Fuller dice que al verla "uno se encuentra a si mismo pensando en la demoniaca fuerza del escultor que creó la estatua; de la megalomanía del padre sagrado que descansa muerto dentro de ella, y de la transfiguración del viejo profeta hebreo a través de su encuentro con Dios en el Sinaí... Pero al final inclusive en el caso de que el espectador sea un ateo, la idea de Dios Padre es la que este rostro inevitablemente evoca". (55)

A mi me parece que Fuller esta vez tiene razón. En efecto, más aún que el famoso dador de la vida en la bóveda de la Capilla Sixtina, la cabeza del Moisés corresponde al arquetipo que tenemos de Dios en la cultura judío-cristiana. La expresión del rostro trasmite omnipotencia, omniscencia y esa rabia contenida que todos conocemos como "ira de Dios". Además no sólo la cara es lo que impresiona en este aspecto, sino todos los lineamientos del cuerpo que parece haber sido tomado en conjunto como elemento formal destinado a servir de receptáculo a una noción de autoridad incuestionable.

El Moisés de Miguel Angel es en todas formas difícil de apreciar, debido

a que como ya se ha dicho, el montaje en el que se encuentra es fallido. No sólo me refiero a la circunstancia de que se encuentra flanqueado por dos figuras que están entre las menos fuertes realizadas por Miguel Angel (las de Raquel y Leah). Además, la posición central que la estatua ocupa en el conjunto, comprime sus líneas y le resta "aire", por lo tanto, visibilidad. No hay más que ver alguna buena copia aislada del contexto de San Pietro in Vincoli -el vaciado en yeso de la Academia de San Carlos en la Ciudad de México sirve como ejemplo-, para que la escultura adquiera otra tónica. Es cierto que se trata de una pieza frontal, pero así y todo el giro de izquierda a derecha (o viceversa), que puede realizarse en torno a ella, da como consecuencia, giros de movimiento y de expresión que en el apretujado ambiente de San Pietro in Vincoli resultan menoscabados debido a que la percepción es jalada hacia ciertos elementos decorativos y estructurales que estorban la captación óptima de la escultura.

Pero volvamos con Freud. El abunda en comentarios sobre los proyectos para la tumba de Julio II, pero acaba por desentenderse de todo lo que no se relaciona con el objetivo de estudio, que se centra primordialmente en el movimiento de Moisés. La imagen de lo que éste representa a través de su configuración le resulta obsesionante. Por eso critica y con muy buen sentido "a quienes se han liberado de ella...(de la imagen) y sin saberlo iniciaron un análisis de los motivos de su movimiento... A muchos se les impuso la interpretación de que figuraba a Moisés sacudido por la visión de su pueblo caído..." Pero Moisés recapacitó. "Recordó su misión y por ella renunció a la satisfacción de su afecto..." (56). Por afecto Freud entiende aquí el afloramiento de una moción agresiva que se satisface actuando: lo que hoy llamaríamos un acting-out. Al leer y releer su descripción de la secuencia dinámica y su versión sobre la triple estratificación expresiva que presenta la figura en sentido vertical, uno no puede menos que imaginarlo sólo, cavilando y dialogando frente a "un otro"

(el Moisés de piedra), que no es mera representación, sino prolongación viviente del hombre que al tallarlo le dió un alma capaz de afectos y de ideales. 'Miguel Angel... ha re trabajado el motivo del quebrantamiento de las tablas de la ley; no deja que la cólera de Moisés las destruya, sino que apacigua su cólera o al menos le inhibe el camino de la acción, por la amenaza de que pudieran hacerse pedazos...' (57). Así, el artista "comanda" a un ser vivo, no a un material inerte, de lo que casi se desprende una segunda identificación: la de Freud-Miguel Angel. Un supuesto Freud escultor hubiera vivido el proceso creativo de la estatua tal y como según su parecer lo vivió Miguel Angel. ¿por qué actuó así el artista?... Porque era afín a Julio II, "porque buscaba realizar lo grande y lo violento, sobre todo lo colosal". (58)

Según Richard Wollheim, el estudio de Freud cae dentro del cuerpo de teorías sobre la estética de la expresión, que forman un continuum en la historia del arte y que encontraron un momento cúspide hacía la segunda mitad del siglo XIX. Precizando más su caracterización Wollheim afirma que el ensayo puede verse "como un estudio sobre acción suprimida cuya dinámica corre en sentido inverso al de las manecillas del reloj". (59) Veamos qué dice textualmente Freud:

"La postura figurada del Moisés sólo puede esclarecerse por la referencia retrospectiva a un momento anterior, no figurado, y la superposición y pasaje de los cordones del lado izquierdo de la barba hacia la derecha, están destinados a indicar que aquella mano y ese lado de la barba estuvieron antes en una relación estrecha, en actitud natural" (60)

Lo importante es que para esclarecerse a sí mismo esta acción, Freud hizo varios croquis en San Pietro in Vincoli, imprimiéndole allí mismo movimiento a la estatua, como si proyectara un breve guión cinematográfico. Estos dibujos no se conservan o no han sido dados a conocer. En todas formas, como él no

confiaba en sus dotes de dibujante, se hizo confeccionar de manos de un profesionalista tres esbozos que ilustran su descripción. El tercero muestra la estatua tal cual la vemos y las otras dos figuras representan los estadios previos postulados en su interpretación. En el primero (de izquierda a derecha), Moisés está sentado, en pleno reposo anímico, mirando de frente. Su brazo derecho sostiene firmemente las tablas. El segundo, "el de la suprema tensión" indica el impulso de la estatua a levantarse de golpe y el alejamiento de la mano respecto a las tablas -que están ya resbalando y en un momento más se estrellarán en el suelo-. En este dibujo Moisés se jala las barbas correspondiendo a una descripción de Lubke en la que concuerdan otros autores: "Estremecido se toma con la mano derecha la barba de majestuosa cascada..." La interpretación de ese gesto es incorrecta, afirma Freud (y está en lo cierto), "pero corresponde a nuestro segundo dibujo..." (61). Nadie ha insistido en que uno de los valores del ensayo de Freud consiste precisamente en el planteamiento visual de su hipótesis. Existe un cuarto dibujo elaborado también a indicaciones suyas por el mismo autor de los anteriores, que aísla y esclarece la vinculación brazo y mano derecha, tablas y barba. Por otra parte estos dibujos no sólo apuntalan sus hipótesis, sino que ilustran algunos conceptos interpretativos vertidos de los autores a quienes cita, como es el caso de Lubke.

Al final de su texto Freud se hace la siguiente pregunta: ¿no estaremos nosotros sobre una pista falsa?, ¿no atribuiremos peso y significación a unos detalles que para el artista eran indiferentes...? Acorde con su método, él mismo aventura una respuesta: "Miguel Angel tantas veces ha ido en sus creaciones hasta los límites extremos de lo que el arte puede expresar; acaso el Moisés no resultó ser del todo logrado si su propósito era dejar colegir la tormenta de la violenta excitación a partir de los indicios, que transcurrida ella, quedan en el subsiguiente reposo". (62) Según estas palabras lo que Freud parece calificar



es la "expresión" en su aspecto clásico o académico. Es decir: la expresión en tanto se encuentra plasmada a través del tema de la obra, o sea "la expresividad de Moisés", que puede ser la correcta o incorrecta de acuerdo a lo que la masa de mármol quiera transmitir.

Si se trata de dejar colegir la tormenta, "acaso el Moisés no resultó del todo logrado"... Pero no resulta admisible, a su criterio, "atribuir una imprecisión tan ingenua a un artista como Miguel Angel en cuyas obras pugna por expresarse un contenido tan rico de pensamiento, ni si ello es aceptable justamente respecto a los rasgos llamativos y raros de la estatua de Moisés". (63)

En resumen: ¿cuales serían los aspectos válidos del estudio de Freud?. En primer lugar son de tomarse en cuenta los conceptos vertidos en varios párrafos. Estos, vistos en conjunto y a través de una primera lectura del ensayo, pueden pasar inadvertidos, pero si el lector se sitúa en su misma postura -que sería la de Morelli- y capta el "refusé" del texto, se encontrará en la posibilidad de extraerle insospechadas riquezas, aplicables al análisis de cualquier obra de arte. Por ejemplo: Freud propone "no liberarse de la imagen" es decir, tener presente, en todas sus dimensiones y rasgos el objeto de observación. Ese contacto directo con el producto es requisito indispensable para el análisis de toda obra artística y aún los críticos más avezados -a veces por falta de tiempo y otras por la tendencia a "dar por consabido"- se conforman con la gestalt del conjunto, sin detenerse demasiado en las articulaciones secundarias que el objeto contiene y que son las que suelen proporcionar rasgos significantes tanto de contenido como de estructura.

En cuanto a método, el manejo de fuentes constituye otra aportación. Los testimonios han sido utilizados no únicamente como medios de información, sino

como pruebas perceptivas. Están manejados de acuerdo a una dialéctica que provoca que -tanto los acertados como los erróneos- pueden ser utilizados como criterios de certitud que no solo apuntalan, sino verifican otra de las principales hipótesis contenidas en el trabajo, que es ésta: las descripciones que los escritores (aún los historiadores del arte), hacen acerca de las obras, son a veces asombrosamente erróneas. Y esto no se debe a errores de interpretación, sino a fallas de observación debidas a que el escritor -como espectador- se sitúa ante la obra con ideas preconcebidas, con un deja su que obstrucciona la visión realmente perceptiva.

Ya me referí a otro acierto contenido en este ensayo: el planteamiento visual que propone, no sólo a través de los dibujos elaborados específicamente como vías demostratorias, sino también el que está implícito en la articulación secuencial que Freud propone acerca de la dinámica de la estatua. Si de transcripciones descriptivas se trata, la que Freud hace de esta escultura constituye un paradigma.

Hay algo más. Ese "no dar por consabido", sino ir probando paso a paso hasta llegar a un resultado final, constituye un acierto metodológico más. Me resulta indispensable recalcar esto porque lo que yo llamaría "labor detectivesca" es casi indispensable en la indagación que debiera encontrarse implícita en el estudio de cualquier producto histórico-artístico o literario. No importa si se llega a probar, o no, la verosimilitud de ciertas hipótesis. Lo importante está en los pasos que se dan en vías de hacerlo. Tales pasos pueden constituirse en el referente único de interpretación, con lo que ésta adquiere un carácter abierto y multívoco sin perder sus capacidades de mostrar objetivamente algo, es decir, sin perder la posibilidad de comunicar un mensaje nítido.

No haré objeciones al compacto estudio de Freud sobre el Moisés porque las que podrían hacerse son hartamente evidentes. Están en relación con la morfología de las imágenes de Miguel Ángel, principalmente a partir de 1508, año en que se le planteó la situación de poblar un espacio amplísimo y lo resolvió a través de la inclusión de cuerpos humanos que se constituyen no solo en portadores de contenido, sino en motivos formales con valor independiente. Me refiero por supuesto a la Bóveda de la Capilla Sixtina, que fue realizada durante los años inmediatamente anteriores a la ejecución del Moisés. En las figuras de varios de los profetas, y también de los ignudi están los "síntomas" que posteriormente se vuelcan en esta y en otras esculturas, como la del pensador activo de la capilla funeraria de las Medici. Lo importante es que Freud abre vías para realizar de acuerdo con el método que propone, un análisis psicológico de la forma en la producción Miguelangelesca.

Freud por largo tiempo albergó dudas sobre su interpretación de esta escultura. Su trabajo empieza con la siguiente advertencia: "quiero anticipar que no soy un conocedor de arte sino un profano... En cuanto a muchos recursos y efectos del arte, carezco de un conocimiento adecuado. Me veo precisado a decir ésto para asegurarme una apreciación benévola de mi ensayo". (64) Además el Moisés es el único escrito de Freud que apareció en forma anónima. Cuando sus discípulos y colaboradores le inquirieron el motivo por el que se rehusó a firmarlo, demostrándole que en todo caso su estilo lo delataría, dió las siguientes respuestas:

A Sandor Ferenczi: "¿Para qué deshorrar a Moisés agregándole mi nombre?. Se trata de una broma -aunque tal vez no sea mala-".

A Karl Abraham: "No me siento seguro respecto al carácter de aficionado que tiene el artículo".

A Otto Rank: "Las dudas que albergo acerca de mis conclusiones es más intensa que de costumbre. No habría consentido en publicarlo siquiera, si no hubiese

sido por la presión editorial". (65)

Con el pintor Hermann Struck es más explícito y contundente:

"Tengo muchos deseos de recibir los comentarios que me prometió sobre el Moisés de Miguel Angel (se refiere a la estatua, no a su ensayo). Como no han llegado aún, no quiero seguir aplazando la devolución de las pruebas ni la redacción de esta carta. Me apresuro a decirle, aún antes de oír sus comentarios, que me doy cuenta de la debilidad radical que preside este trabajo mío. Procede del intento de evaluar al artista en forma racional, como si fuera un erudito o un técnico, cuando que en realidad se trata de un ser de categoría especial, exaltado, autocrático, villano y a veces bastante incomprensible" (66)

En este último comentario queda bien claro que para Freud el artista creativo es un neurótico severo con altas capacidades sublimatorias. La mancuerna neurosis-creatividad, tal y como ha sido abordada por varios autores, daría para un estudio aparte que por el momento escapa a mis posibilidades. Tal tipo de visión posiblemente responde a la idea de libertad irrestricta y de actitudes excéntricas propiciadas por los artistas del romanticismo, que exacerbaron en alto grado. *La expansión del yo.* Por eso Freud piensa que a veces los artistas se comportaban como villanos. Así, el mismo año en que publicó su estudio sobre Leonardo, le escribió a Oscar Pfister una carta en la que establece una analogía entre la actitud que debe guardar el psicoanalista al exponer un caso clínico y la conducta del artista. "necesita (el psicoanalista), volverse un mal sujeto, transformarse, renunciar, comportarse como un artista que compra colores con el dinero del gasto de su mujer, o que hace fuego con los muebles para que no sienta frío su modelo. Sin un poco de esa calidad de malhechor, no se obtiene un resultado correcto". (67). Por eso los artistas le resultaban a Freud "bastante incomprensibles". Admiraba la genialidad, pero sentía aversión hacia el concomitante compensatorio que ésta producía en las personalidades de los creadores plásticos. Toleraba en mucho mayor medida a los literatos, pero, ¿acaso no fue

el mismo, en más de un aspecto, un literato?. Volviendo al trabajo sobre el Moisés. En realidad Freud no evaluó al artista, sino a una sóla de sus obras, cuya excelencia reveló, según su criterio, algunas de las intenciones que movían a su autor. Aunque la tesis que sostiene sea efectivamente débil, el trabajo es una espléndida exposición de un método de análisis que en mucho se asemeja al de Panovsky, cosa que el mismo Ernst Gombrich ha admitido. Así, fue una fortuna que hubiese existido aquella "presión editorial", de lo contrario el escrito tal vez se hubiese perdido, como quizá aconteció con el texto sobre la demencia de la Emperatriz Carlota de México, que yo no he visto publicado jamás, aunque existen datos de que fue leído por el mismo Freud en una conferencia.

La actitud de Freud hacia su ensayo sobre el Moisés de Miguel Angel habría de cambiar en el curso de los años, en una carta a Edoardo Weiss, su editor en Italia, le dice el año de 1933 que lo que sentía por este trabajo

"Se parece mucho al sentimiento que inspira un hijo natural...

Todos los días durante tres semanas me paré frente a la estatua, la medía, hacía croquis, hasta que capté su sentido, que sólo en forma anónima me aventuré a expresar. Muchos años más tarde he reconocido a esta creatura no analítica" (68)

A los setenta y siete años, cuando sus teorías eran, si no universalmente aceptadas, sí universalmente conocidas, Freud pudo decir que había captado el sentido de la estatua. Esta afirmación contradice sus anteriores dudas. La última vez que la vió fue el año de 1923 en que viajó por ~~el~~ <sup>la</sup> ~~postera~~ a Roma. Ese mismo año se le declaró el cáncer en la mandíbula que habría de sobrellevar durante algo más de diez y seis años. Sólo la enfermedad le impidió regresar a la ciudad, objeto de deseo. ¿Por qué reconoce a la "creatura", la legítima y acepta ahora el sentido de su existencia?. Porque exactamente por esas fechas -hacia 1923- ya se encontraba ~~pensando~~ en la realización de lo que sería su última obra

especulativa importante y su última incursión directa en el campo de las creaciones humanas. Me refiero a Moisés y el monoteísmo, fascinante texto en el que propone la idea del monoteísmo como creación a nivel estético. Es allí donde sostiene que Moisés no era israelí, sino egipcio, factor que sirve de puntal para la elaboración de una trama singularmente rica, que - pese a lo discutible de la hipótesis en que se basa- tiene un valor filosófico y sociológico incalculable para la comprensión de problemas relacionados con las génesis de la religión, la autoridad y la ley.

Tiempo después de publicado El Moisés de Miguel Angel, Ernest Jones proporcionó a Freud un número del Burlington Magazine (69), que contenía un artículo del crítico H.P. Mitchell, quien compara la estatua de Miguel Angel con dos bronce existentes en el Ashmolean Museum de Oxford. Se trata de las piezas atribuidas a un escultor del siglo XII: Nicolás de Verdun. La lectura del trabajo de Mitchell dió origen al apéndice de 1927 que desde entonces a la fecha aparece en las ediciones del estudio de Freud. Incluyendo la información recientemente obtenida, termina el breve texto con estas palabras: "Quizá un especialista en arte pueda llenar el hiato temporal entre el Moisés de Nicolás de Verdun y el del maestro del Renacimiento Italiano documentando tipos de Moisés del período intermedio entre ambos".(70).

Este deseo, expresado en forma por demás sencilla, es típico de quien no queda conforme ni siquiera con el hallazgo de un material especializado que apuntala su estudio. El problema para Freud quedó abierto. No consideró tener la última palabra, sino que abrió el tema a nuevas consideraciones y su proceder en este orden de cosas se aproxima bastante al del crítico de arte que aporta interpretaciones provisionales con la esperanza de que éstas sirvan para apuntalar posibles estudios futuros.

NOTAS

- 1).- Sigmund Freud. The Origins of Psychoanalysis p. 268 (para un estudio sintético y comprensivo sobre Wilhelm Fliess consultar: Frank J. Sulloway. "Wilhelm Fliess and the Mathematics of Human Sexual Biology". En Freud, Biologist of the Mind. p. 135-170.
- 2).- El libro sobre Leonardo a que se refiere esta carta es Richerche e Documenti sulla Giovinezza di Leonardo da Vinci, de N. Smiraglia Scognamiglio, publicado en Nápoles en 1900. Para la carta consultar The Freud / Jung Letters. Ed. by William McGuire. trans. by Ralph Manheim and R.F.C. Hull. Bollingen Series XCIV. Princeton University Press. Princeton, 1974 p. 255.
- 3).- Un recuerdo infantil de Leonardo. En Sigmund Freud. Obras completas T. XI. p. 68.
- 4).- Ibidem. p. 59.
- 5).- Ibidem. p. 64. Aludiendo al contexto histórico de su personaje, Freud admite que en el Renacimiento la gente estaba acostumbrada a presenciar la reunión de múltiples talentos en una sola persona. Lo que no era comprendido cabalmente por los contemporáneos de Leonardo era el tiempo que éste invertía en sus experimentos.
- 6).- Ibidem *hasta página*
- 7).- "El acto del coito y todo lo que se le relaciona es repelente, de suerte que los hombres se extinguirían pronto de no existir una costumbre transmitida de antiguo y no hubiera rostros bonitos y disposiciones sensuales". Observación de Leonardo citada por Edmondo Solmi (1908) y retomada por Freud. Un recuerdo... p.65.
- 8).- Los dibujos mencionados forman parte de los Quaderni d'anatomia. Royal Library, Windsor Castle. Fueron exhibidos en el Museo del Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México, junto con otros dibujos de Leonardo pertenecientes a la misma colección a partir del 7 de diciembre <sup>a 1971</sup> hasta febrero de 1982. El análisis de Freud sobre la litografía de Werth se encuentra en una larguísima nota a pié de página, añadida a la edición de 1919. Un recuerdo... p. 17.
- 9).- Ibidem

- 10).- Dimitri Merejkovski. Leonardo de Vinci. El romance de su vida. Trad. Carlos del Corral Casa. Editorial Diana. México, 1953. p. 296-297.
- 11).- Un recuerdo... p. 72.
- 12).- Giovanni Villani, citado por Rudolph Wittkower. Born Under Saturn. The Character and Conduct of Artists. Norton & Company. New York, 1969. p. 169.
- 13).- Un recuerdo... p. 95.
- 14).- J.P. Richter. The Literary Works of Leonardo da Vinci. London, New York and Toronto, 1939 2nd Ed. Vol. II. p. 239.
- 15).- Eric Maclagan. "Leonardo in the Consulting Room". Burlington Magazine. XLII. London, 1923. p. 54-57.
- 16).- Meyer Schapiro. "Leonardo and Freud. An Art-Historical Study". Journal of the History of Ideas. City College. New York, 1956. Vol. XVII. no. 2. p. 147-177.
- 17).- Ernst Kris and Otto Kurz. Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. Preface by Ernst H. Gombrich. Yale University Press, 1979.
- 18).- La Madonna Litta es atribuida a Leonardo por varios autores, entre ellos Morelli, Berenson y Clark. Otros piensan que es obra de taller hecha sobre un cartón de Leonardo. Goldscheiner considera que se trata de una pintura de Leonardo completada por Boltraffio. En esta pintura, sea de taller u original de la mano del maestro, hay varios motivos subrepticios. Por ejemplo, el niño Jesús aprieta un pajarito con su mano izquierda, que queda semioculta. Además, la virgen carece del pecho izquierdo y en esa área de su vestido hay una costura de arriba a abajo. Para las atribuciones consultar de Julien Segnaise "Documentación sobre las obras de Leonardo de Vinci. En Leonardo de Vinci. Ed. de Andre Malraux. Trad. José María Pietralanda. Ediciones Moretón. Bilbao, 1968. Colección Monografías de arte. No. 2. La cita de Freud en Un recuerdo... p. 109.
- 19).- Bernard Berenson. The Study and Criticism of Italian Art. (1916). Cita en Julien Segnaise. "Documentación..." op. cit. p. XV.



- 20).- Leonardo de Vinci. Tratado de la pintura. Trad. Mario Pittaluga. Ed. Losada. Buenos Aires, 1943. p. 53. inciso 85.
- 21).- Kenneth Clark. Leonardo da Vinci. An Account of his Development as an Artist. Penguin Books. Middlesex, 1980, p. 137-138, 9a. reimposición.
- 22).- No hay acuerdo absoluto sobre la cronología de las obras de Leonardo. Según algunos autores el cartón Burlington de la National Gallery de Londres fue realizado hacia 1498, o sea antes de que Leonardo conociera a Mona Lisa. Sin embargo, Kenneth Clark en su revisión de 1957-1967 del libro citado en la nota anterior (publicado por vez primera en 1939), lo sitúa en 1505, fecha de la cual "está totalmente seguro". Un cartón anterior con el mismo tema se ha perdido. A éste, realizado entre 1500 y 1501, es al que probablemente se refiera Pietro Novellara en su descripción a la Marquesa de Mantua en un documento del 3 de abril de 1501. El cuadro innacabado del Louvre fue pintado en Milán en fecha posterior a 1508, puesto que Leónardo llegó allí para trabajar, ahora con Carlos de Amboise, en el verano de ese año.
- 23).- Merejkovsky. Op. Cit. p. 296.
- 24).- Walter Pater. The Renaissance. Studies in Art and Poetry. (1873) New American Library. A Mentor Book. New York and Toronto, 1959. p. 89.
- 25).- Ernst Kris. Psicoanálisis de lo cómico. Trad. Floreal Maziá. Editorial Paidós. Buenos Aires, 1974. Biblioteca del Hombre Contemporáneo No. 1021. p. 92.
- 26).- Kenneth Clark. Op Cit. p. 112.
- 27).- Un recuerdo... p. 121.
- 28).- Ibidem p. 64.
- 29).- Ibidem. p. 69
- 30).- Ibidem. p. 70.
- 31).- Anónimo Gaddiano. Citado por Roy Mc. Mullen. Mona Lisa. The Picture and the Myth. Da Capo Press. New York, 1975. p. 9.

- 32). Kenneth Clark. Op Cit. p. 19.
- 33). Roy Mc. Mullen. Op Cit. p. 28.
- 34). Un recuerdo... p. 71.
- 35). Mauricio Beuchot. "Microcosmos y ciencia". Diálogos No. 84. El Colegio de México. Noviembre-Diciembre, 1978. p. 30.
- 36). Fausto Bongioanni. "Studiare Leonardo". En Leonardo da Vinci. Istituto Geográfico Agostini. Novara, 1956. p. 185.
- 37). Paul Valery. "Introducción al método de Leonardo de Vinci". En Leonardo de Vinci. Edición de André Malraux. Gallimard. París, 1953. 1-21.
- 38). El libro de Mc. Mullen sobre Mona Lisa contiene un capítulo de veintidos páginas dedicado a comentar a los "giocondoclastas" y a los "giocondofílicos".
- 39). Un recuerdo... p. 127.
- 40). Giorgio Vasari. "Leonardo de Vinci. Pintor y escultor florentino". en Vidas de artistas ilustres. Trad. Agustín Blánquez et al. Editorial Iberia. Barcelona, 1957. Vol. III. p. 26.

- 41).- The Letters of Sigmund Freud. p. 293.
- 42).- Ernest Jones. Op. Cit T. II, p. 107.
- 43).- Ver Frederik Hartt. Donatello, Prophet of Modern Vision. Harry N. Abrams Inc. New York, 1972. El nicho en el que inicialmente estuvo colocada la estatua de San Juan Evangelista está a una altura aproximada de 2.80 m. del piso. Hartt afirma que el Moisés de Miguel Angel debió guardar una colocación similar en el segundo registro de la tumba de Julio II (según el proyecto de 1513), y que Miguel Angel probablemente afinó su conocimiento acerca del cálculo de proyectos para esculturas situadas en alto a través de la observación directa de las esculturas de los cuatro evangelistas en la fachada catedralicia florentina. Ver Frederik Hartt. Donatello, Prophet of Modern Vision. Harry N. Abrams Inc. New York, 1972. p. 41.
- 44).- Ernest Jones. Op Cit. p. 384.
- 45).- "El Moisés de Miguel Angel". En Sigmund Freud. Obras completas. T. XIII. p. 238.
- 46).- Ernest Jones. Op Cit. p. 386.
- 47).- Ibidem. p. 26.
- 48).- "El Moisés de Miguel Angel". p. 219.
- 49).- Ernest Jones. Op Cit p. 386.
- 50).- "El Moisés de Miguel Angel". p. 219.
- 51).- Ibidem. p. 227.
- 52).- Carl Justi citado por Charles de Tolnay. "The Tomb of Julius II". en Charles de Tolnay. Michelangelo. Princeton University Press. Princeton, 1960. T. IV. p. 3.
- 53).- Erwin Panofsky. Estudios sobre iconología. Trad. Bernardo Fernández. Alianza Editorial. Madrid, 1972. p. 245.
- 54).- Ibidem. p. 245.

- 55).- Peter Fuller. Art and Psychoanalysis. Writers and Readers Cooperative LTD. London, 1980. p. 28.
- 56).- "El Moisés de Miguel Angel". p. 234.
- 57).- Ibidem. p. 237.
- 58).- Ibidem. p. 238.
- 59).- Richard Wollheim. "Freud and the Understanding of Art". The British Journal of Aesthetics. Vol. 10 No. 3. London, July 1970. p. 217.
- 60).- "El Moisés de Miguel Angel". p. 239.
- 61).- Ibidem. p. 233.
- 62).- Ibidem. p. 240.
- 63).- Ibidem. *misma página*
- 64).- Ibidem. p. 217
- 65).- Jones. Op cit T II p 385
- 66).- Carta a Herman Struck, 7 de noviembre de 1914. En "the Letters of Sigmund Freud. p. 305.
- 67).- Carta a Oscar Pfister, 5 de junio de 1910. Sigmund Freud - Oscar Pfister Correspondencia. p. 36.
- 68).- Carta a Edoardo Weiss, 12 de abril de 1933. The Letters of Sigmund Freud. p. 416.
- 69).- Burlington Magazine for Connoisseurs. No. 38. London, April, 1921.
- 70).- "El Moisés de Miguel Angel". p. 242.

## FREUD Y LA LITERATURA.

## a). Consideraciones generales.

Antes que nada deseo aclarar que el título de este capítulo es muy pretencioso, pues supuestamente abarcaría un tema demasiado amplio. Además no soy una persona lo suficientemente informada sobre cuestiones literarias como para introducirme en este campo sin grandes reservas. Esto por lo que respecta a mí. Lo que corresponde a los puntos que habría de abordar resulta también problemático. El tema de la literatura en Freud es sumamente vasto, existen ciertos libros que han intentado tratarlo de manera exclusiva sin que haya uno sólo que tenga carácter exhaustivo y otros que se han abocado a retomar algunas de las obras literarias y autores que apasionaron a Freud, realizando estudios críticos sobre los estudios y observaciones que realizó. Estos trabajos son importantes, tanto para los propósitos de obtener una imagen acerca de la forma como Freud abordó la crítica literaria como para elucidar si realmente sus aportaciones caben dentro de este género, o constituyen visiones autónomas en las que el primer lugar queda ocupado por el sondeo de la psique del escritor y el proceso que conduce a la formación de los hechos creativos. Sin embargo yo no me he propuesto utilizar dichos estudios para la elaboración de este capítulo, salvo para el caso de Dostoievsky. Mi intención es analizar tres trabajos fundamentales de Freud y dar cuenta de los demás configurando algo semejante a una reseña.

Resulta necesario aclarar que Freud tenía más derecho a ser tomado en cuenta cuando escribía acerca de la creación literaria que cuando lo hacía acerca de otros dominios del arte, puesto que tal y como lo han afirmado varios autores, entre ellos Thomas Mann, él mismo era un maestro de la forma. La concesión del premio Goethe que obtuvo en 1930, fue un reconocimiento público a éste aspecto de su producción. Ernest Jones afirmó que "si el destino de Freud no lo hubiera llevado por el camino que lo condujo, sus facultades creadoras hubieran hallado una expresión netamente

literaria" (1). Havelock Ellis y otros investigadores han dicho que fue un artista mas que un hombre de ciencia. El jamás admitió tal cosa, y cuando se alababan sus capacidades literarias pensaba que quienes prodigaban el elogio lo hacían para minusvaluar el carácter científico de sus teorías. Sin embargo era más que conciente de que la aplicación del psicoanálisis traspasaba las fronteras de los de una disciplina puramente médica. En su Presentación autobiográfica de 1925, señala que "en Francia el interés por el psicoanálisis partió de los hombres dedicados a las bellas letras" y que entre su aparición en Austria y Alemania y la posterior en otros países, se extendieron sus múltiples aplicaciones "a los campos de la literatura y la ciencia del arte, a la historia de la religión y la prehistoria, a la mitología, el folklore, la pedagogía, etc." y que los comienzos de la mayoría de estas aplicaciones se remontan a sus propios trabajos.

"Aquí y allí he hecho alguna disgresión para satisfacer un interés extramédico de esa índole. Otros, y no solo médicos, sino también eruditos, han seguido después mi huella y se han internado profundamente en el campo correspondiente".(2)

Además, Freud siempre se interesó de manera profunda por el significado de las palabras y por la estructura de los vocablos compuestos, tanto que ha sido estudiado desde el ángulo de la lingüística por varios estudiosos principalmente de la escuela lacaniana. Así: en uno de sus artículos de 1910, "Sobre el sentido antitético de las palabras primitivas", plantea la relación entre la inversión del material figurativo que ocurre en el trabajo del sueño y la peculiaridad que tienen ciertas palabras -sobre todo en lenguas antiguas- de expresar significados opuestos a través de un mismo recurso figurativo (como acontece con los jeroglíficos egipcios), o con el mismo vocablo, como sucede con ciertas palabras latinas y anglosajonas. El ensayo de Freud en lo esencial comenta un trabajo de 1884 cuyo autor es el lingüista Karl Abel. La conclusión a la que llega se vincula a la comprensión del lenguaje del inconsciente:

Y a nosotros los psiquiatras, se nos impone como una conjetura insoslayable que comprenderíamos mejor el lenguaje del sueño y lo traduciríamos con mayor facilidad, si supieramos más acerca del desarrollo del lenguaje (3)

En una nota de 1911 se interesa por un problema de aliteración en las vocales. Entre los antiguos hebreos, el nombre de Dios era tabú; no debía pronunciarse ni ponerse por escrito. La prohibición fue observada tan fielmente que hasta hoy se desconoce la vocalización de las cuatro letras (YHVH), que se pronuncian como Yahvé. A esta palabra se le prestaron, dice Freud, las letras vocales de otra que no se encontraba prohibida: Adonai, que significa señor. (4) Podrían citarse muchos otros ejemplos tomados de La interpretación de los sueños y de los estudios que se refieren al chiste y al material onírico, para ilustrar la forma como Freud analizaba las palabras en varios idiomas, poniéndolas en concatenación estructural con otros fenómenos de la vida psíquica. El ejemplo de Signorelli, ya citado, es sólo uno entre varios. Pero quizá el más acabado análisis lingüístico realizado por Freud se encuentre en su penetrante estudio titulado en español Lo siniestro o La inquietante extrañeza, o bien Lo ominoso. Ya la dificultad para traducir a nuestra lengua el título en alemán: Das Unheimliche, situa sobre la pista en la que se desenvuelve la interpretación analítica de este término compuesto. El significado de la palabra alemana Unheimlich se relaciona con lo terrorífico, lo extraño, lo lúgubre, lo sospechoso. Está compuesta de un prefijo de negación: un y de la palabra heimlich que en alemán quiere decir íntimo, consabido o familiar.

Lo más interesante para nosotros es que la palabra heimlich, entre los múltiples matices de su significado (tomado sin el prefijo), muestra también uno en que coincide con su opuesto unheimlich... La palabra no es unívoca, sino que pertenece a dos círculos de representaciones que sin ser opuestos, son ajenos entre sí: el de lo familiar y agradable y el de lo clandestino, lo que se mantiene oculto (5)

La investigación de la palabra ocupa varias páginas profusamente acotadas con

citas de otros autores y con datos tomados de diccionarios antiguos y modernos. De esta base, estrictamente lingüística, parte ~~de~~ Freud para analizar uno de los relatos fantásticos de E.T.A. Hoffman: El hombre de la arena, que como se recordará es un personaje que arranca los ojos a los niños. De este relato tomó Offenbach el episodio de la muñeca Olimpia para el acto primero de Los cuentos de Hoffmann.

b). Una aportación a la estética de lo insólito.

Lo ominoso o Lo siniestro es uno de los escritos de Freud mayormente relacionados con problemas estéticos, eso a pesar de que él, repitiendo una actitud ya manifestada en otras ocasiones, se justifique al principio de su escrito por introducirse en un campo que considera ajeno.

Es muy raro que el psicoanalista se sienta proclive a indagaciones estéticas, por más que la estética no se circunscriba a la ciencia de lo bello, sino que se la designe como doctrina de las cualidades de nuestro sentir... (6)

El material de la estética -dice Freud- es tributario de muchísimas constelaciones concomitantes. Algunas de ellas corresponden al orden de lo ominoso, término que sin identificarse con lo angustioso, queda involucrado dentro del conglomerado de lo que provoca angustia.

Cierto autor desconocido para nosotros E. Jentsh publicó en 1906 un artículo que lleva por título "Sobre la psicología de lo siniestro". Escribe Jentsh, citado por Freud:

Uno de los artificios más infalibles para producir efectos ominosos en el cuento literario consiste en dejar al lector en la incertidumbre sobre si una figura determinada que tiene ante sí es una persona o un autómatas y de tal suerte, además, que esa incertidumbre no ocupe el centro de su atención, pues de lo contrario se vería llevado a indagar



y aclarar al instante el problema... Si tal hiciera, desaparecería fácilmente ese particular efecto sobre el sentimiento. E.T.A. Hoffmann ha realizado con éxito y repetidas veces esta maniobra psicológica en sus cuentos fantásticos: (7)

El meollo del estudio de Freud no se centra en el engaño que -cegado por su narcisismo- sufre el estudiante Nathaniel, quien se desprende de la realidad, representada por su novia Clara, para enamorarse de la supuesta hija del profesor Spalanzani, la muñeca Olimpia que tan conocida nos es a través de la ópera, las suites de ballet derivadas de Offenbach y la película inspirada en éste relato. Me aparto un poco de la secuencia del estudio de Freud para hacer la siguiente observación. En dichas representaciones teatrales, el efecto extraño únicamente se produce si quien encarna el papel de Olimpia logra adquirir los movimientos y la inexpresividad de una autómatas haciéndonos creer precisamente lo opuesto a lo que perseguía Spalanzani. Si el coreógrafo, el escenógrafo y la protagonista logran producir en el espectador inadvertido la idea de que existe una muñeca-máquina en el escenario, el efecto estético es mucho mayor que cuando se adivina de inmediato la condición animada de quien personifica a Olimpia.

La manequí mecánica es creación ("hija") de Spalanzani, pero los ojos son obra de Coppola. En el desenlace del cuento ambos copartícipes del delirio de Nathaniel, disputan su posesión sobre la muñeca, la destrozan y el joven ve ante sí los ojos de Coppelia "bañados en sangre". Spalanzani le dice que se trata de sus propios ojos, ya que Coppola, se los ha hurtado. El análisis de Freud se centra en el papel que desempeñan los ojos como portadores de un símbolo.

La experiencia psicoanalítica -dice- alerta sobre el hecho de que la angustia que provoca el temor a lastimarse o a perder la vista se arraiga en la infancia y persiste en el adulto. En efecto, tenemos la lesión del ojo más que la de cualquier

otro órgano de los sentidos. Por eso solemos decir con tanta frecuencia "cuídamme (ésto o aquello, incluso a la persona amada) como a la niña de tus ojos". La acción de Edipo al quitarse la vista es un castigo que él mismo se infringe al conocer el crimen que ha cometido. Freud relaciona la acción de cegar con la castración.

Hoffmann va dejando entrever a lo largo de su texto que el hombre de la arena, el óptico Coppola y el abogado Coppelius que finalmente provoca el suicidio de Nathaniel, son la misma persona. En todos los casos aparece como una instancia perturbadora del amor. La idea de que el escritor "quiere hacernos mirar a nosotros mismos por las gafas o los prismáticos del óptico demoníaco", se convierte en una certidumbre que el lector paulatinamente adquiere en el curso del relato. Sin embargo, dice Freud que ese esclarecimiento no basta para reducir la impresión de lo ominoso. Según la ley del Talión, a Edipo le hubiera correspondido castrarse. ¿Se puede admitir ese desplazamiento de la angustia por los ojos a la angustia de castración?. La respuesta de Freud es así:

(existe un) nexo de recíproca sustitución que en el sueño, la fantasía y el mito se da a conocer entre ojo y miembro masculino y no se podrá contradecir la impresión de que tras la amenaza de ser privado del miembro genital se produce un sentimiento particularmente intenso y oscuro y que es ese sentimiento el que presta su eco a la representación de perder otros órganos: (8)

Pero yo en lo personal me pregunto. ¿Y qué sucedería con nosotras las mujeres?, ¿acaso no padecemos la misma angustia ante la posibilidad de lesionarnos los ojos o perder la vista?. Huelga que la respuesta es afirmativa, entonces: ¿cómo se llevaría a cabo la subrogación hacia el complejo de castración?. Porque no basta explicarlo por vía de la "envidia del pene" sino que más bien podría reconducirse a dos factores. El primero es bien conocido a través de una de las teorías de Lacan: perderíamos en ese caso un falo simbólico, un espacio que siempre estuvo allí. El otro es mucho

más directo y sencillo y consiste en considerar la vagina como un ojo. Yo he visto representaciones plásticas en las que ésta se encuentra cegada (cosida) y otras más que la conciben estrechamente vinculada con la visibilidad. Tal conducto -conformado por representaciones plásticas- es el que me permite confirmar la relación de los ojos con la genitalidad. (9)

El provocativo ensayo de Freud analiza además otro cuento de Hoffmann: Los elixires del diablo que plantea también un problema que involucra a la estética: el del doble, del que Dostoievsky extrajo material para una de sus más sugestivas narraciones cortas. Otto Rank lo estudió desde el ángulo psicoanalítico en un trabajo de 1914 que lleva ese título. La mejor versión actual de lo que está implícito en la noción del doble como experiencia alucinatoria y como desdoblamiento de la personalidad, corresponde a mi parecer al cineasta alemán prematuramente fallecido Rainier Fasswinder en su película Despair. El protagonista, Dirk Bogarde, se ve a sí mismo como espectador de lo que al mismo tiempo está ejecutando. Su obsesión especular y su compulsión a repetir lo llevan a concebir una persona idéntica a sí mismo, que sin embargo en nada se le parece. Este hombre es victimado por su supuesto doble -el protagonista dueño de la fábrica de chocolates que Bogarde interpreta- quien desea apoderarse de su identidad para destruir la suya propia. El situar el propio yo o situar el yo ajeno en lugar del propio, o sea la permutación o duplicación del yo es una representación que nace "Sobre el terreno del irrestricto amor por sí mismo, el narcisismo primario, que gobierna la vida anímica tanto del niño como del primitivo". (10);

Creo que todos estaríamos de acuerdo en que lo que mayormente puede situar al lector o al espectador en el ámbito de lo siniestro, lo que provoca ciertos escalofríos, siempre se encuentra en el terreno de lo posible. Por experiencias propias de diversa índole todos nos hemos dado cuenta de que lo que se nos presenta como fantástico, lo que contraviene flagrantemente la secuencia de los fenómenos naturales,

no causa extrañeza, ya que se propone a la percepción y al intelecto como una construcción propositivamente imposible. La incertidumbre sobre si algoes inanimado o inerte, el sentimiento del deja-vu, la repetición no deliberada de un acto que en sí parece inofensivo, las reiteraciones y coincidencias numéricas, lo que se relaciona con cuerpos inanimados que otrora tuvieron vida, la impresión de que los deseos no formulados se cumplen al momento de concebirlos (omnipotencia del pensamiento), los fenómenos llamados telepáticos, el volver pertinaz e impremeditado al mismo sitio, el retorno igual de lo que ya aconteció, son impresiones que se vinculan o concatenan para producir sentimientos ominosos. Hay narraciones que se estructuran en base a una o más de estas características que Gabriel García Márquez ejemplifica casi en la totalidad de sus novelas y cuentos. Uno de éstos fue llevado recientemente al cine bajo dirección de Ruy Guerra. Se trata de La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada. El efecto visual producido por lo que en el relato es compusión a la repetición dulcifica en el film la terribilidad mítica de las relaciones entre Eréndira y su ancestra.

Lo siniestro, lo ominoso, lo inexplicablemente extraño pertenecen al orden de lo terrorífico, de lo que provoca angustia y horror. Unheimliche es una palabra concepto que no sólo presenta dificultades para ser traducida al español, sino que además no es definible de manera tajante. El factor de la repetición de lo igual -ya señalado-, bajo ciertas condiciones no falla en producir un sentimiento ominoso. Desearía proponer otro ejemplo, expuesto en términos muy generales y tomado de las artes plásticas. Lo siniestro que encontramos en ciertas obras escultóricas o pictóricas de la corriente hiperrealista se finca en que -asemejándose éstas a la realidad cotidiana- al superarla en detalle la reiteran, la delimitan por todos sus puntos y a veces la repiten una vez más, dentro de la estructura de la obra. Existe la presentación "prometida" de lo que los ojos ven a diario, pero por necesidad dicha presentación se sale de la realidad ya que no puede identificarse con ella. Lo particularmente "ominoso" es que tampoco se trata de una realidad transmitida

estéticamente, puesto que las representaciones susodichas siempre carecen de estilo o impronta personal por parte del autor. Y aquí tomo unas palabras de Freud que vienen como anillo al dedo para explicar lo que ocurre frente a este tipo de obras: "Permanece en nosotros un sentimiento de insatisfacción, una suerte de inquina por el espejismo intentado". (11)

Tal y como anoté, ocurre que entre todos los trabajos de Freud abocados a temas relacionados con el arte y la literatura, éste es el que me parece más rico en nociones estéticas y en aplicabilidad. Un acierto más que contiene es la diferencia establecida entre el sentimiento ominoso que sobreviene en determinadas circunstancias de la vida real y el que encontramos en la creación literaria.

El escritor dispone de otro recurso... Consiste en ocultarnos largo tiempo las premisas que en verdad ha escogido para el mundo supuesto por él, o en ir dejando para el final, con habilidad y astucia, el esclarecimiento decisivo... La ficción abre al sentimiento ominoso nuevas posibilidades que faltan en el vivenciar (12)

Al igual que como ocurre con sus indagaciones sobre lo cómico, las realizadas sobre estos efectos aterradorizantes se montan en una plataforma de conocimientos y de información sumamente sólida. Pero son los insights acerca de éstos y de otros materiales como los que se encuentran tras el mito, el folclor o la religión, los que hacen de Freud aún hoy en día un autor imprescindible.

c). Otras aplicaciones psicoanalíticas a la Literatura.

El primer ejemplo de aplicación psicoanalítica a una obra literaria se encuentra en las cartas a Fliess, por lo tanto no se trata de un escrito destinado a ser publicado. En carta del 6 de junio de 1898 Freud dedica más de dos páginas a interpretar la "novela familiar" de la protagonista de un cuento de C.F. Meyer: La jueza. (13). A esto sigue el primer ejemplo publicado: una larga nota de pié de

página en La interpretación de los sueños (en ediciones posteriores incorporada al texto), en la que Freud aventura la primera versión de su conocida interpretación del conflicto de Hamlet. El carácter del personaje es visto como una variante de la constelación edípica, lo que explicaría su indecisión para llevar a cabo su propósito; puesto que matar a su padre y poseer a su madre es algo que él mismo hubiera deseado hacer. Esta modesta nota tuvo una eficacia tremenda puesto que dió origen a varios estudios posteriores, llevados a cabo por otros autores, entre los que destaca el de Ernest Jones sobre el mismo personaje (14).

Freud se sintió obsesionado con Shakespeare toda su vida, muchos escritos suyos, ajenos a problemas de arte y creatividad, se encuentran salpicados de frases shakespereanas. Ya tarde en su vida se involucró con la verdadera autoría de las obras del escritor y actor de Stratford, llegando a concluir que no fue "Will" (sic) quien las escribió, sino el Conde de Oxford: Edward de Vere. Su conclusión se apoyaba en un libro de Thomas Looney al que según criterio de un especialista en Shakespeare, como lo fue Jones, hay que dar poco crédito. (15)

La fantasía de Freud sobre esta atribución, que forma parte de su propia "leyenda familiar", no obstaculiza el mérito de sus incursiones en torno a Shakespeare. En 1913 realizó un delicado y muy bello análisis que interrelaciona dos tragedias: El mercader de Venecia y El rey Lear, a través de una construcción paralela que examina temas relacionados con la femineidad. El ensayo se titula El enigma de los tres cofres. Tres años después, en 1916, volvió a immiscuirse directamente con su autor favorito en el estudio titulado Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico. El segundo capítulo de este estudio tiene un curioso título "Los que al triunfar fracasan." Aquí pretende resolver el enigma de Macbeth, proponiendo como posible explicación un caso de desdoblamiento. Macbeth y Lady Macbeth habrían invertido sus caracteres y desde el ángulo psicológico eran una y la misma persona. (16) Algunos autores piensan que esta interpretación

se cuenta entre las más infortunadas realizadas por Freud. Pero los vericuetos por los que transita el pensamiento creativo son insospechables, pues la idea del desdoblamiento y de la consiguiente bisexualidad de los dos personajes tomó cuerpo en una versión tragicómica de la pieza, dirigida y puesta en escena por Jesusa Rodríguez en el teatro de La Capilla en Coyoacán, el año de 1982. Se trata de ¿Qué paso con la noche, Macbeth?.

Siguiendo el orden cronológico en el que fueron apareciendo las demás publicaciones de Freud sobre temas literarios, ya que solamente he mencionado las que se relacionan con Shakespeare, tenemos que de 1905 data un trabajo breve, algo confuso, publicado hasta 1942 que se refiere a los caracteres psicopáticos en el escenario. Uno de los intereses que ofrece consiste en que fue redactado bajo el estímulo de una representación teatral del dramaturgo austriaco Hermann Bahr. El argumento de la pieza gira en torno a la doble personalidad de la protagonista y Freud hace algunas referencias a otros modelos teatrales inspirados en severas conductas neuróticas, que a lo largo de la historia del teatro han sido elegidas para configurar héroes y heroínas. En este corto artículo hay una especial carga de atención por parte de Freud hacia el espectador. "Tal vez la labilidad neurótica del público y el arte del autor para sortear resistencias y procurar un placer previo sean lo único que marca límites al empleo de caracteres anormales". (17) En una ocasión existió la oportunidad de que Freud escribiera un trabajo más extenso y profundo sobre la personalidad de los actores, pero la posibilidad se vino abajo por una interpretación malentendida. En efecto: Freud llevaba amistad con Ivette Guilbert, la famosa chanteusse que arrastraba a su público a grados inconcebibles de emoción. Ella había publicado sus memorias y luego decidió escribir algo sobre el origen de sus dotes interpretativas, solicitando a Freud sus comentarios y su apoyo. El le escribió una carta en la que anotó varias observaciones, pero ella no se sintió contenta con lo que leyó acerca de sí misma. Ivette trataba de dilucidar el secreto

de su éxito y planteaba que lo obtenía relegando conscientemente a un segundo término su propia personalidad, reemplazándola con la del personaje que encarnaba.

Freud no pensaba lo mismo:

Creo que lo que usted considera el mecanismo psicológico de su arte constituye una suposición frecuente y quizás universal, pero esta idea, según la cual la propia personalidad se anula, siendo reemplazada por otra imaginada, nunca me ha satisfecho del todo. Nos dice muy poco, no nos aclara el modo en que se logra y, sobre todo, no explica por qué un individuo determinado consigue realizar satisfactoriamente esta trasposición que todo artista desea y otras personas no... (en realidad) no se anula la persona, sino que ciertas porciones de ella -rasgos que no tuvieron oportunidad de desarrollarse y deseos reprimidos- surgen en la escena para representar el personaje, hallando de esta forma expresión y dándole la apariencia de una verdad real. Esto es menos sencillo que la transparencia del propio ego a la que usted da preferencia (18)

El carteo con Ivette propició otro breve análisis, el de Charlie Chaplin, con el que Freud ejemplifica sus puntos de vista en una carta dirigida al marido de la actriz: Max Schiller.

Indudablemente (Chaplin) es un gran artista aunque siempre encarne el mismo personaje; el muchacho débil, tosco, pobre, dejado de la mano de todos etc., a quien al final sonrío la vida. ¿Cree usted que olvida su propio yo para representar este papel?. Por el contrario, no hace sino representarse a sí mismo tal como fue en su desoladora juventud... No puede deshacerse de estas impresiones y aún ahora trata de hallar una autocompensación por las humillaciones y privaciones que hubo de sufrir entonces. Su caso es, desde luego, especialmente transparente y sencillo (19)

Ivette Guilbert, dice Freud, no se encontraba especializada en un papel determinado, sino que encarnaba con el mismo dominio toda clase de personajes: santas, pecadoras, prostitutas, mujeres virtuosas, criminales, niñas ingenuas, etc., lo cual



constituiría el testimonio "de una vida psíquica insólitamente plena y flexible", pero no dejó de asentar que este repertorio se remitía a experiencias y conflictos de temprana juventud. Las relaciones amistosas entre Freud e Ivette Guilbert se enfriaron temporalmente a partir de ésta carta. El conservó el retrato dedicado de la actriz cerca de sí hasta el final de sus días y en 1938, ya en Londres, volvieron a mantener una comunicación cálida. Su admiración por la recitadora databa de la etapa en París como alumno de Charcot. Desde 1927 en adelante asistió religiosamente a todas las funciones que año con año ella presentaba en Viena. También por Sarah <sup>Bernard</sup>~~Bernard~~ manifestó una admiración excepcional, pero no llegó a entablar trato con ella. Conocía bien a Nestroy, que marcó toda una época en el teatro austriaco y alemán, pero en cambio yo no he encontrado ningún comentario de Freud sobre el cinematógrafo, cosa que me parece *extraña*, puesto que incluso en cierto momento estuvo dispuesto a asesorar una película sobre psicoanálisis. ¿Jamás habrá asistido al cine?, no lo creo. Más bien hay que pensar que su repudio hacia los medios mecánicos propició un rechazo inconsciente hacia el producto cinematográfico y que su asistencia al cine fue sumamente eventual.

En 1906 Freud escribió su primer texto extenso sobre psicoanálisis aplicado a la creación artística. Se trata del bello estudio sobre la Gradiva de Jensen, publicado al año siguiente al que dedicaré un inciso aparte. Por esa mismas fechas apareció un artículo ya mencionado: El creador literario y el fantaseo, que constituye un penetrante análisis sobre ciertos factores que se encuentran a la base del proceso creativo. Se trata del único trabajo dedicado específicamente al temperamento artístico que -como ya anoté- queda vinculado con el juego y con olvidadas fantasías infantiles.

El escrito de 1917 sobre Un recuerdo infantil de Goethe en Poesía y verdad

no puede considerarse como un texto directamente relacionado con la literatura, pero de alguna manera se anexa con el anteriormente mencionado. A propósito: Freud afirmó en varias ocasiones que nunca tuvo especial vocación por la carrera de medicina, pero que su decisión se definió al escuchar en una conferencia el ensayo de Goethe sobre La naturaleza. De otra parte las citas de Goethe pululan en toda la obra freudiana, específicamente las que provienen del Fausto. Además escribió un hermoso texto, la Alocución en la casa de Goethe en Francfort en la que examina varias de las obras de este revolucionario de la lengua y del pensamiento alemán poniéndolas en relación con sus propios descubrimientos y explicando que

'no sólo fue como poeta un gran revelador, sino a pesar de la multitud de documentos autobiográficos, un cuidadoso ocultador'

lo que indica que -al igual que lo que sucedió con Leonardo- se identificaba con su amado escritor, puesto que Freud dijo muchísimas cosas acerca de sí mismo, pero fueron tal vez más las que ocultó, ya que

'Lo mejor que alcanzas a saber no puedes decirlo a los muchachos'. (20)

Con esta frase, tomada de la primera parte en la cuarta escena del Fausto de Goethe, Freud rubricó su alocución, leída por su hija Anna en Francfort, con motivo del premio Goethe, el 28 de agosto de 1930.

d). La Gradiva.

A principios de 1907 <sup>Freud</sup> publicó en una colección que acababa de inaugurarse y que lleva por título Trabajos de psicología aplicada, un pequeño volumen que es el psicoanálisis de una novela. En este ensayo estudia el relato del escritor danés Wilhelm Jensen publicado en 1903, cuya trama versa sobre los sueños y ensueños de un joven arqueólogo que se enamora de cierto relieve griego -seguramente copia romana del fragmento de una estela funeraria del siglo IV A.C.- que representa a una doncella caminando ágilmente. De aquí el título de la novela: Gradiva, que

quiere decir "la que avanza".

El interés del arqueólogo se centra en el paso elegante y atípico de la figura, uno de cuyos pies casi forma ángulo recto con el plano horizontal. A partir de este elemento, el protagonista, cuyo nombre es Norberto Hannold, forja una serie de fantasías que van tomando un matiz obsesivo hasta que se convence, a través de un sueño, de que la mujer representada falleció el año 79 de nuestra era durante la erupción del Vesubio. A partir del estímulo que una mañana le provoca el trino de un pájaro, decide viajar a Italia, sin que sus propósitos concientes tuvieran como meta Pompeya, sitio que se convierte en punto final y destino oculto de su viaje. Empieza a desarrollar allí una fase semidelirante. Ve a una joven idéntica a la representada en el relieve y sostiene varias entrevistas con ella pensando alternativamente que puede ser tanto un espíritu como una persona real.

La muchacha de Pompeya en realidad es Zoe Bertgang, una vecina y compañera infantil de juegos, en quien él no había vuelto a reparar. La asocia directamente al relieve debido al hecho de que la muchacha camina en forma peculiar. Su confusión crece a tal punto, que la muchacha se da cuenta de lo que le sucede y sigue un doble juego: lo complace personificando a Gradiva y mostrándose como un fantasma, al mismo tiempo que introduce en cada uno de los encuentros ciertos datos sobre su realidad física mediante juegos de palabras ingeniosos que mantienen la ambigüedad en los mensajes. Tal proceder de Zoe-Gradiva, acaba por destruir el equívoco, situando al hombre en la realidad y propiciando el desenlace amoroso.

Jung fue quien llamó la atención de Freud respecto a la analogía entre el proceder de Jensen, que basa su relato en sueños y situaciones delirantes que finalmente ceden ante la posesión del objeto amado, y el proceder psicoanalítico. Tanto a él como a Freud les asaltó la idea de que Jensen podía haber abrevado en

La interpretación de los sueños para armar su novela, ya que ésta se estructura en base a material onírico y asociaciones provocadas por ciertos estímulos que reactivan hechos olvidados. Sin embargo, el autor al parecer, no conocía las obras de Freud, al menos así lo atestigua la correspondencia que sostuvieron ambos después de la publicación de El delirio y los sueños... Si las cosas realmente ocurrieron de este modo, se confirma una vez más la idea de que las aportaciones intuitivas de literatos y pintores durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del actual constituyen un importante respaldo que antecede a las teorías psicoanalíticas sobre la dinámica del inconsciente y sobre los sueños como vía magna a su acceso. En la introducción a su estudio Freud dice que:

"En esta discusión sobre la naturaleza del sueño parecen los poetas situarse al lado de los antiguos, de la superstición popular, del autor de estas líneas y por tanto de La interpretación de los sueños, pues cuando hacen soñar a los personajes creados por su fantasía, no solo se conforman a la cotidiana experiencia de que el pensamiento y la sensibilidad de los hombres continúan vivos en el estado de reposo nocturno, sino que al presentarnos los sueños de sus personajes su intención es precisamente darnos a conocer por medio de ellos los estados del alma de los mismos. Y los poetas son valiosísimos aliados, cuyo testimonio debe estimarse en alto grado, pues suelen conocer muchas cosas existentes entre el cielo y la tierra que ni siquiera sospecha nuestra filosofía" (21)

Pero a diferencia de los sueños que todo individuo tiene y que Freud interpretaba separando aisladamente cada uno de sus elementos, sin dejarse llevar de primera mano por la historia "filmada" que el soñante revela, el poeta, al narrar e interpretar sueños, siempre presta más atención a su contenido manifiesto, o sea al significado global. Conviene repetir algo que ya quedó claro en otra parte de este estudio: Los sueños inventados por los artistas, sean éstos literatos o pintores, son en realidad ~~en~~ sueños diurnos y por tanto igualmente susceptibles de ser analizados

siguiendo el método freudiano, con la única salvedad de que solo pueden ser interpretados "iconográficamente", a menos, por supuesto de que el artista se encuentre en el mundo de los vivos y sea accesible a practicar la asociación libre.

La intención inicial de Freud, tal como quedó explicitada en la primera parte de su escrito, consistía únicamente en analizar los sueños del protagonista, pero su pasión arqueológica lo llevó mucho más allá puesto que no solo analiza los sueños de Norberto Hannold, sino también sus actos fallidos, su "delirio", que por cierto no parece haber sido tan intenso, y sobre todo sus reacciones a estímulos que a primera vista parecen irrelevantes y que sin embargo, en el texto original de Jensen, se encuentran bien resaltados. Otro aspecto importante, tanto del relato de Jensen como del estudio de Freud, está conformado por el análisis lingüístico de ciertas palabras. Por ejemplo: Gradiva y Zoe quieren decir lo mismo.

Cabría preguntarse: ¿por qué no se limitó Freud al plan inicialmente concebido, y prolongó lo que iba a ser un artículo, hasta que adquirió las dimensiones de un ensayo largo?. A mi manera de ver ocurrió lo siguiente: Así como el autor de la novela está presente en la imagen del protagonista, así también Freud se apasionó con el personaje, con lo que el relato adquirió para él un sentido que en cierta forma reflejaba una parte de su vida.

Tenemos que Hannold se sumió por completo en sus estudios, apartándose de la vida exterior y de los goces que ésta ofrece a la juventud, de tal manera que encauzó su existencia hacia su profesión de arqueólogo sin admitir desviaciones puesto que solo la arqueología justificaba su paso por la tierra.

Y ya hemos visto que a Freud le apasionaba la arqueología y que consideraba que su método consistía en seguir el ejemplo de aquellos exploradores que, tras

largas excavaciones, tienen la dicha de sacar a la luz los inapreciables aunque mutilados restos de la antigüedad. Por otra parte, la vida de Freud fue sumamente parca en cuanto a acontecimientos importantes. Estos se encuentran marcados, según señalaron él mismo y sus biógrafos casi exclusivamente por las etapas de su producción y por la trayectoria del movimiento psicoanalítico.

Sin embargo la naturaleza, dice Freud, había dotado a Hannold de una cualidad nada científica, que sirve de correctivo a las anteriores: una arrebatadora fantasía, que no se manifestaba tan solo en sueños, sino también, a veces, en su actividad despierta. Jensen alude poco a esta manifestación diurna de la fantasía del protagonista. Este es presentado como un hombre serio, calmo, "sentado entre sus muros, sus libros y sus imágenes sin necesitar de otro tipo de relaciones y en cambio eludiendo en lo posible cualquiera de ellas por considerarla una vacua pérdida de tiempo" (22). Freud considera que tal disociación entre la labor intelectual y la fantasía predestinaba a Hannold a acabar en poeta o en neurótico. Parafraseando a Jensen afirma que siguiendo las mismas voces que escucha el poeta, el arqueólogo se trasladó a las pasadas épocas, pero no ya con la sola ayuda de la ciencia. Esta idea se encuentra expresada en un párrafo que literariamente supera ¡y con mucho! la alambicada prosa de Jensen:

"Lo que ésta enseña, la ciencia, es una fría concepción arqueológica expresada en un muerto idioma filológico, insuficiente para llegar a la comprensión del alma de las cosas. Aquel que sienta el anhelo de adentrarse en la íntima realidad de Pompeya habrá de pasar solitario esta ardiente hora meridiana entre los restos del pasado y mirar y oír con algo de más sutil capacidad de percepción que los ojos y los oídos. Sólo entonces verá despertar de nuevo a los muertos y comenzará a vivir Pompeya ante él" (23)

¿Cuál era la íntima realidad de Pompeya que solo podía alcanzarse con esa

"sutil capacidad"?. La metáfora alude a la realidad interior del personaje, que sólo llegó a conocerla prescindiendo de los métodos que provienen de la conciencia vigilante para dejar paso -siguiendo impulsos extraños e inexplicables- al retorno de lo reprimido. Este tenía su origen en un deseo erótico infantil. Para poderlo revivir, Hannold tuvo que hacer un largo rodeo cuyo trayecto se inició en el momento en que desplegó un interés apasionado por el relieve, del que se enamoró aún y cuando se tratara de un objeto inanimado, que además representaba a una joven muerta. Para que Hannold pudiese amar a Zoe, esta tuvo que ser Gradiva y habitar en las regiones subterráneas sepultada por la lava. Su presencia no atemorizó al arqueólogo durante los primeros encuentros porque creyó que se trataba de una aparición; en esos momentos de su delirio, el encuentro con la mujer real lo hubiera sumido en espanto y su reacción hubiera sido de rechazo.

Pero no hay que olvidar, que el hecho de que un ser humano, principalmente si posee sensibilidad artística, se enamore de una obra de arte, encuentra su paradigma en el mito de Pigmaleón, que logra dotar de vida humana a una creación suya, si bien en este caso el enamoramiento no es más que una prolongación narcisista de la libido autoerótica, en tanto el objeto de amor es una obra propia. No por ello hay que descartar el enamoramiento también real hacia ciertos objetos. La mayor parte de los estetas y coleccionistas acusan intensas fijaciones afectivas hacia algunas de las cosas que admiran o atesoran y por experiencia propia, Freud conocía bien ésto, lo que provoca el que anote brevemente un indispensable diagnóstico: "El psiquiatra incluiría quizá la perturbación de Hannold en el amplio grupo de las paranoias y la calificaría de erotomanía fetichista". No sólo, digo yo, en cuanto a la fijación por un objeto inanimado, sino también en forma importante porque el pié de Gradiva es para el joven el rasgo de más sobresaliente atractivo. Sin embargo Freud minimiza el hecho y por eso al hablar de erotomanía fetichista, pone los términos en boca de los psiquiatras y no en la suya propia, tanto que añade que

"no hay que olvidar que todas esas calificaciones y divisiones del delirio, basadas en el contenido del mismo, son harto inseguras e inútiles... El severo psiquiatra marcaría después a nuestro héroe con el estigma de degenerado... Pero aquí y con razón, no le sigue el poeta". (24)

Por conveniencia artística, Freud se muestra aquí muy poco freudiano. Jensen proporciona todos los datos para calificar a Hannold de erotómano fetichista. ¿Parece poco que tras de enamorarse del pié de un relieve se haya dedicado con singular insistencia a observar los piés de cuanta mujer encontraba?. No sólo eso; en su ansia de cotejar el paso de Gradiva, procuraba dirigir inquisidoramente su mirada a las damas que en días lluviosos levantaban el ruedo de su vestido. "Advirtió que éstos últimos (los días lluviosos) tenían mayores probabilidades de prometer éxito", según dice el creador del personaje, que por cierto conocía muy bien la fijación fetichista porque posiblemente la experimentaba él mismo. (25) Por honestidad intelectual, aunque con cierta reticencia, Freud admite el delirio de Hannold explicando que la génesis fetichista se remite a impresiones eróticas de la infancia, lo cual es desde luego muy cierto. Por supuesto él mismo es quien nos ha enseñado a ver el fetichismo como una desviación importante de la libido, sobre todo cuando adquiere características avasallantes, como en el caso del héroe de este relato.

Pero aunque tal desviación tenga ese origen, no hay que olvidar además que al incluirla en el carácter de su personaje, el autor está tomando un elemento que es muy común a gran parte de la prosa y la plástica de su época. Los piés y el pelo son motivos intensamente eróticos en un número considerable de obras decimonónicas y finiseculares. Por ejemplo, Gustave Flaubert dedica varias páginas a describir las botitas y las medias que usaba Madame Bovary, y lo hace en varias escenas de la novela.



Freud analiza tres sueños del protagonista y da poca importancia a uno más, quizá por ser el único que no se refiere directamente a Gradiva. Como es un sueño interesante desde el punto de vista de su contenido iconográfico, he de referirme a él, aventurando una interpretación.

Hannold se encuentra pasando la noche en una posada de Roma, ciudad donde habrá de permanecer muy poco tiempo, ya que sus propósitos inconscientes lo llevarán pronto a Pompeya. Antes de dormir presta atención al diálogo que sostiene una pareja de recién casados en la habitación contigua. Las palabras que se dicen los amantes no le producen una impresión tan molesta como la que se ha apoderado de él ante el espectáculo de numerosísimas parejas de recién casados que deambulaban por Italia en viaje de bodas. Sueña esa noche lo siguiente, según relata Jensen: Se encontraba en Pompeya, justamente en los momentos en que volvía a entrar en erupción el Vesubio. "Un hormiguero de personas se apretujaban a su derredor y entre ellas vió de repente al Apolo del Belvedere que alzaba en sus brazos a la Venus Capitolina, llevándosela y poniéndola a salvo mientras la depositaba en un objeto situado en un lugar oscuro". (26) Las estatuas, curiosamente, no hablaban en griego, sino en alemán.

Por supuesto que el sueño está condicionado por el diálogo que Hannold escuchó en la noche, pero a la vez Jensen lo urde de manera tal que se relaciona con un hecho que sucede posteriormente. Ya en Pompeya, Hannold conoce a una pareja que conversa ante una botella de vino, se trata de un joven y una muchacha que se comunican en alemán, son guapos y simpáticos y "no se asemejan a otras parejas de recién casados, más bien parecen hermanos".

En la mitología, Apolo y Venus son medios hermanos en cuanto a que ambos son hijos de Zeus. Por otra parte las dos esculturas helenísticas: el Apolo del

Belvedere y la Venus Capitolina, son también hermanas desde el ángulo estilístico. Además, representan entidades complementarias. Apolo es el sol, la razón, la sabiduría y el arte. Venus el amor, la belleza, la voluptuosidad y la fecundidad. Por eso aparecen juntas en tantas representaciones alegóricas simbolizando atributos deseables entre los humanos. De hecho constituyen un par con cualidades complementarias ideales. Además Apolo coloca a Venus sobre un objeto oscuro, o sea que la prepara para la relación sexual.

El sueño de Hannold tuvo un carácter premonitorio que le hizo posible comprender -a través de frías estatuas- que el matrimonio podía no ser "el peor de los desastres", en tal forma que lo predispuso no solo a encontrar simpática a la pareja del restaurante, sino a percibirla ligada por vínculos fraternales. Esto último le permitió aceptarla positivamente en un primer encuentro y tiempo después desarrolló la capacidad, totalmente inusual en él, de interesarse en contemplar una tierna escena amorosa entre ellos que lo reconcilia con Eros, al grado de que se siente inundado de una extraña dicha. "Sus ojos, no podían despegarse de ese cuadro vivo, tal como nunca le había sucedido con ninguna obra de arte antiguo, por mucho que la admirara". (27) La fascinación por el arte va cediendo paso a la fascinación por lo real, produciéndose la subrogación de la libido, dirigida otrora exclusivamente al símbolo o a la representación. Estos sirven de trampolín, mediante el sueño de Roma, para que el desplazamiento pueda efectuarse. Hasta aquí mi interpretación. Ahora sigamos con Freud.

En la última parte de su estudio, elabora una analogía entre el procedimiento que utiliza Gradiva para despertar a Hannold de su delirio y la terapia analítica. Sin embargo ya para terminar, hace una observación que muestra su grado de objetividad, aún ante aquello que le fascina. "Claro es que el caso de Gradiva es un caso ideal, que la técnica médica no puede jamás alcanzar. Gradiva puede corresponder al amor

que ha logrado llevar desde lo inconsciente a la conciencia, cosa que el médico le está vedada". (28) Para llegar a esta conclusión, ha revisado previamente el problema de la transferencia, por lo que su estudio ofrece una buena síntesis del psicoanálisis aplicado, síntesis que además incluye la novela de Jensen a la que literariamente en mucho supera, tanto que solo excepcionalmente es conocida por sí misma. Puede afirmarse contundentemente que Freud fue quien le otorgó universalidad.

En ningún momento olvida que la carga libidinosa hacia el relieve constituye en sí un amor real, lo que también queda expresado por la fusión de los dos componentes principales del primer sueño realzado por Jensen: Hannold sueña que Gradiva muere en Pompeya el día de la erupción del Vesubio. Y dado que todo soñante protagoniza su sueño, Hannold no solo descubre la identidad de Gradiva, sino que puede a la vez contemplar el terremoto. Y -como dice Freud- "¡Qué no daría un arqueólogo por haber sido testigo presencial de la catástrofe que sepultó Pompeya"!

e). Dostoievski y el asesinato del padre.

El estudio de Freud sobre "Dostoievski y el parricidio" fue un encargo y según James Strachey muestra características de trabajo "de circunstancia". (29) Freud consideraba a Dostoievski como un escritor de primerísima línea: "tiene su sitio no muy atrás de Shakespeare", dice (30), pero acaso no se hubiera decidido a escribir sobre el novelista ruso a no ser porque los editores Fulop-Muller y Eckstein ejercieron presión sobre él con objeto de que redactase una introducción a los borradores y bocetos preliminares de Los hermanos Karamasov que se publicaron con el título de La versión original de los hermanos Karamasov en 1928.

La actitud de Freud ante el personaje Dostoievski, a quien admira como literato, es ambigua. De una parte considera que Los hermanos... es la novela más grandiosa

que se haya escrito y de otra afirma que Dostoievski falló en ser un maestro y liberador de los seres humanos, pues "se asoció a sus carceleros y el futuro cultural de los hombres tendrá poco que agradecerle". (31) Es pues un apóstol, pero afectado de una grave neurosis y ya sabemos que Freud no se avenía con los caracteres patológicos exacerbados. (32) Además de que al identificarse con Dostoievski -como conocedor del alma humana-, le exigió una realización prospectiva que era meta propia y no del gran escritor. Sería interesantísimo poder comparar las aspiraciones éticas de Dostoievski con las de Freud, pues los dos abrazaron sus respectivos compromisos existenciales con similar furor, también se propusieron ambos cambiar el sentir de su tiempo mediante el intento de provocar tomas de conciencia. Pero en tanto que Freud observa los horrores en las almas de otros y los coteja con lo que ve dentro de sí mismo, sin actuarlos jamás, Dostoievski es primero actor: vive los horrores y los comparte, a fin de poderlos sentir y entender y aquí se encuentra una de las variadas vetas que presenta el origen de su creación literaria, misma que no es posible deslindar del contexto de la Rusia zarista de su tiempo, como tampoco es deslindable la aparición del movimiento psicoanalítico de las condiciones socio-culturales en las que nació.

Paso ahora a destacar los puntos principales del trabajo de Freud. En primer lugar lanza un diagnóstico probablemente certero: "la fortísima pulsión destructiva de Dostoievski, que fácilmente lo hubiera convertido en un criminal, en el curso de su vida se dirigió sobre todo hacia su propia persona y así se expresó como masoquismo y sentimiento de culpa", (33) masoquismo que desde luego tenía su correlato sádico, a partir del cual se originaba el sentimiento de culpa que venía a cerrar el ciclo.

En ese continuo hacerse conciente de sus propias afrentas, el alma encuentra un secreto goce monstruoso. Y desde ese instante se enciende en el humilde la sed de nuevas ofensas y clama por más y más. Comienza a provocar, exagera, reta, desafía; sufrir es ahora su ansia, su goce, su avidez. Ya humillado, este hombre sin medida quiere apurar hasta las heces la copa de la humillación,

dice Stefan Zweig a propósito del novelista en un párrafo tomado de un ensayo escrito en 1920, que parece entresacado de Humillados y ofendidos (34).

Sobre la persona de Dostoievski Freud espiga esos tres factores: el primero es cuantitativo y los otros cualitativos.

1. la extraordinaria altitud de su afectividad
2. la disposición que debía moverlo bien a ser sadomasoquista o bien perverso. A propósito de ésto hay que recordar que la enfermedad o la neurosis jamás equivalen a perversidad para Freud, sino antes bien, son formaciones de compromiso cuya función es desviar el trayecto de la pulsión de su meta (perversa) inmediata. La neurosis es el negativo de la perversión.
3. El talento artístico "no analizable". "Por desdicha el análisis debe rendir armas ante el problema del creador literario". (35)

No queda duda de que en este caso la mancuerna neurosis-productividad artística se encuentra firmemente soldada y afianzada. El mismo Freud, que niega la posibilidad de analizar las dotes creativas del novelista, apunta a una de sus fuentes: Dostoievski es uno de esos caracteres llamados apasionados (triebhaft), pero su situación es perturbada por la copresencia de la neurosis que se produce tanto más fácilmente cuanto más rica es la complejidad que el yo debe dominar. Sin embargo el rasgo que Freud destaca por antonomasia en el escritor ruso no es su personalidad sufriente e hiriente sino la resultante psicofísica de este rasgo de carácter... y tal resultante es la epilepsia. Aquí se encuentra la mayor aportación de Freud al estudio de la personalidad del novelista ruso. Considera que en su caso la epilepsia era un equivalente histérico.

Dostoievski se calificó de epiléptico y por tal lo tuvieron los demás. Ahora bien, es en un todo probable que esa llamada epilepsia solo fuera un síntoma de su neurosis, que por tanto debería clasificarse como histero-epilepsia, vale decir, histeria grave' (36)

Conviene por lo pronto recordar que Dostoievski solía afirmar respecto al aura que precede al ataque que no sabía si ese segundo de delicias duraba una hora, "pero podéis creerme que no lo cambiaría por todas las satisfacciones de la tierra".

(37) Al hacer el distingo entre status epilepticus y las crisis, Freud habla de una descarga pulsional que irrumpía a través de un mecanismo orgánicamente preformado, puesto en acción por las más diversas constelaciones; en ellas actuaban perturbaciones de la actividad encefálica causadas por afecciones tisulares y tóxicas, que se potenciaban debido a un insuficiente gobierno sobre la economía anímica, "un tráfico sujeto a crisis de la energía actuante en el interior del alma". Y la reacción epiléptica:

se pone sin duda también a disposición de la neurosis, cuya esencia consiste en tramitar por vía somática masas de excitación que ella (la neurosis) no puede liquidar psíquicamente... Por eso es enteramente correcto distinguir una epilepsia orgánica de una "afectiva"

(38)

Aunque este diagnóstico no pueda comprobarse, el suponer una epilepsia afectiva en Dostoievski no afecta fundamentalmente la comprensión de sus escritos. En cambio sí hay que tener en cuenta que existe un epiléptico en cada una de sus obras importantes. En efecto, la insistencia con que hace intervenir la epilepsia en sus novelas, aclara, como vió André Gide, puntos importantes acerca del papel que atribuía a la enfermedad en la conformación de su estética y en la curva de sus pensamientos. (39) Es cierto asimismo que uno de los "sabios ingenuos", más notables de la literatura universal es el príncipe Mischkin, cuyo evidente quijotismo tenía su origen en su condición epiléptica y tal condición daba origen a su idiosincracia de reformador moral. La figura del visionario-imbecil, de tan vieja raigambre, representa en realidad un tipo heroico que llega hasta nuestros días; está destinado a acertar porque es limpio de corazón (o sea bienaventurado), pero

también porque es capaz de echar a flote recursos soterrados que la mayoría de los seres normales clausuran obedeciendo a una censura que viene tanto de adentro como de afuera -censura identificable con el super-yo-, condicionada por convenciones sociales con frecuencia vacías, arbitrarias y enajenantes, mismas que el "anormal" suele echar por la borda porque se encuentra inmune a ellas.

Mischkin era tenido por un vidente aunque él no se consideraba como tal. Al referirse a su estado epiléptico anuncia con meridiana claridad el sentir de su creador quien habla sin traducción alguna por boca de su personaje. Al rememorar sus crisis Mischkin dice que

''había un grado, casi inmediatamente antes del ataque, en que, de pronto, en medio de la tristeza, de la bruma y de la opresión espiritual, parecía a veces inflamársele el cerebro y en un estallido extraordinario exaltar todas sus energías vitales. La sensación de la vida, la conciencia, casi se duplicaba en aquellos instantes que se prolongaban como relámpagos...

Luego, ya restablecido, al recordar aquel momento

''sólia decirse con frecuencia que todos aquellos relámpagos y vislumbres de suprema sensación y conciencia de sí mismo y acaso de un supremo existir no eran otra cosa que enfermedad, interrupción del estado normal... pero ¿qué importa que se trate de enfermedad?, ¿qué importa que sea ésta una exaltación anormal... si la sensación experimentada, cuando se la recuerda y se la analiza, ya en estado de salud, se muestra en un supremo grado de armonía, de belleza...? Aquellos instantes eran precisamente solo un estado desusado de la propia conciencia... y al mismo tiempo de la autosensibilidad

En esos momentos Mischkin podía decir: ¡sí, por este momento daría yo toda la vida!... (40)

Se ha dicho que aquella condena a muerte -conmutada por unos años de prisión en Siberia cuando Dostoievski ya estaba ante el piquete- lo marcarían con el sello del que vive siempre con el alma en posiciones límite, en lo profundo y excepcional. Sin embargo la predisposición epiléptica estaba presente desde antes que tuviera

lugar aquella vivencia. Lo que ésta pudo significar fue la realización en el orden de lo fáctico de lo que ya había sido paladeado a través de las crisis epilépticas. Por demás está decir que -asi como no cambiaba por nada los momentos del aura- así también el haber vivido los que supuestamente serían los últimos momentos de su existencia con la posibilidad de prorrogarlos indefinidamente, se le convirtió en una experiencia límite de incommensurable valor, tanto más que siguió existiendo la posibilidad de experimentar una y otra vez ese sabor, cuya intensidad y calidad se impuso definitivamente a partir de aquel experimentar los momentos preliminares a la ejecución sin morir.

Cuando Freud escribió su ensayo ya había pergeñado su hipótesis sobre el instinto o pulsión de muerte que aquí aparece tan magníficamente ilustrado, entrelazándose con el tema del parricidio. En cambio no tuvo razón manifiesta -razón de fachada- para analizar las relaciones de Dostoievski con la mujer, ni éste es el momento para comentarlas porque la tarea podría llevar toda una vida. Sin embargo, la etapa siberiana del escritor se prolongó en el tiempo a través de su matrimonio con Marie de Constant de quien se dice que era una mujer enfermiza, que no lo amaba y que no le trajo felicidad. Desde luego que esta vinculación correspondió al ímpetu mesiánico del escritor, quien como se sabe, sentía profunda atracción por las almas frágiles. Antes de que ella muriese, él ya mantenía una relación íntima con Paulina Suslova, mujer que tenía un carácter endemoniado, siendo al mismo tiempo extraordinariamente seductora -rasgo que seguramente se encontraba en relación con sus tendencias prevalentemente sádicas-. En este caso Dostoievski simplemente invirtió el modelo por su contrario; de protector devoto pasó a ser perseguidor anhelante y flagelado. Se protegía simbólicamente de ella pidiéndole que vivieran como hermanos y la hermandad supone en cierta medida igualdad, a tiempo que conlleva la prohibición del incesto. En cambio Marie de Constant, ex-esposa de un alcohólico, reproducía el prototipo materno hacia el que Dostoievski tenía reservada toda su devoción desde la infancia temprana. "Fiodor Mijailovich la oye sollozar (a su madre) y presiente el maltrato. Su ternura es exclusivamente para ella y siente hacia su padre sentimientos homicidas... Cuando



el padre muere asesinado, no podrá reprimir su alegría que transferirá a Ivan Karamasov, una de sus creaciones..." (41)

La segunda esposa de Dostoievski fue la dactilógrafa que colaboró con él durante los veintiseis días de fiebre laboral que dieron como resultado la redacción de El jugador (1867). En esta joven secretaria, cuyo nombre era Anna Grigorievna Snitkia, Dostoievski volvió a reinstaurar el prototipo materno. Su madre había muerto a los treinta años, cuando él contaba diez y seis, edad de lo más a propósito para cortar de tajo y simultáneamente fijar para siempre, sin desanudamiento posible, la triangulación edípica preformada en la infancia. Si la relación de Anna con Dostoievski era por parte de ella de hija-padre, tal y como quedó espléndidamente ejemplificado en la película Veintiseis días en la vida de un escritor, la de éste con la joven de veinte años fue de hijo-madre por un lado y de otro la de amo-esclava, con todos los matices que las Sonias y las Nastasias colorean tan admirablemente. Ya antes de este matrimonio, el escritor había desplegado su voluntad de desafío ante el tapete verde en los casinos europeos, imitando como observa Zweig, "la hechura exterior de su destino, ese cifrar las decisiones en un segundo único..." Dostoievski nunca fue un jugador por hambre de dinero, sino por una sed de experimentar sensaciones limítrofes que quedan vinculadas con la experiencia del patíbulo, aunque como he dicho probablemente se gestaron antes de que ésta tuviera lugar.

Pasemos ahora al tema princeps del estudio de Freud: el parricidio. Según una conocida concepción suya, expresada ampliamente en Totem y Tabú (1912-1913), el parricidio es el crimen principal y primordial tanto de la humanidad como del individuo. En todo caso es la principal fuente generadora del sentimiento de culpa. El padre es objeto de angustia en tanto produce en el hijo odio y amor simultáneamente. Esta oposición es resuelta dentro de la economía del aparato psíquico a través del complejo de Edipo "normal". Pero si el padre fue duro, violento, cruel,

el super-yó toma de su imagen estas mismas características y a través de su relación con el Yo reproduce la pasividad masoquista que justamente debía ser reprimida (desalojada) mediante sentimientos de rivalidad y hostilidad. Así, "Dentro del yo se genera una gran necesidad de castigo, que en parte está pronta como tal a acoger al destino y en parte halla satisfacción en el maltrato por el superyo". (42).

Por eso Dostoievski, en Siberia, con los grilletes en las manos, compone un himno al Zar que condenó a muerte su inocencia y besa una y otra vez la mano que lo flagela con humillación que uno no alcanza a comprender. No se alcanza a comprender a menos que ignoremos que cuando sucede esto, ya el condenado a muerte ha tenido que arrepentirse a la edad de dieciocho años, de no haber desatado un duelo que viniera a compensar su secreta complacencia ante el homicidio de su propio padre, pequeño terrateniente victimado por sus siervos que al asesinarlo protestaron, todos a una, contra su despotismo.

Freud afirma que la condena de Dostoievski como criminal político era injusta y "él tenía que saberlo, pero aceptó el inmerecido castigo del padrecito zar como sustituto del castigo que había merecido por sus pecados ante el padre real. En lugar de castigarse, se hizo castigar por el subrogado del padre... La verdad es que grandes grupos de criminales piden castigo. Su superyo lo pide, y así se ahorra imponer él mismo (el superyo) las penas... (43)

Pero si pensamos que el superyo es en parte consciente y en mucho mayor medida introyección inconsciente de normas sociales, religiosas, familiares, etc., tanto impuestas desde afuera como autoimpuestas, tal vez llegaríamos a la conclusión de que el parricidio en Dostoievski se encuentra relacionado también con la noción del pecado original que se reitera a lo largo de la existencia a través de la carga de culpas tanto reales como imaginarias inaceptables para el superyo. La religiosidad de Dostoievski, expresada por ejemplo en el espléndido diálogo entre Cristo y el Gran

Inquisidor (44), o en la figura del eremita Zozima, vendría a comprometer la derivación exclusiva de sus pulsiones parricidas tramitadas mediante el complejo de Edipo y del de castración. Porque en realidad el escritor se siente no solo criminal, sino redentor, pronto a identificarse con la figura del hijo que ha sido sacrificado por la "Ley del Padre", para limpiar las culpas de todo el género humano. El parricidio tiene su contrapartida en el filicidio -como acontece en el caso de Abraham e Isaac-; el hijo tiene ciertamente un rival en el padre, en la misma medida en que el padre la puede tener frente al hijo que en múltiples ocasiones -si es que no en todas- lo desplaza como objeto de amor. Lo que viene a diferenciar tajantemente ambos tipos de ambigüedad afectiva se encuentra en el hecho de que el padre es quien porta la ley. Como el cristianismo es la religión del Hijo, no sería excesivo pensar que en Dostoievski existía un Alioscha como modelo ideal, presto a redimir las mociones parricidas de su tríada de hermanos: Dimitri, Ivan y Smerdiakov. La ratio, una a tres, se matiza si se observa que Alioscha es el héroe de Los hermanos Karamasov en mucho mayor medida que cualquier otro personaje de esta novela, precisamente debido a su carácter mesiánico.

Dostoievski dice por boca de Ivan Karamasov que todos son culpables de la muerte del padre: él, Mitia y Smerdiakov la desearon y se convirtieron en cómplices al no evitarla, "todos vosotros también, porque todos deseais la muerte de vuestro padre: todos sois parricidas..."

El trasladar la culpa a la humanidad entera conlleva la implantación de un estigma que -como el pecado original- la convierte en signo universal. De esta manera Dostoievski -por boca de Ivan- puede fraternizar a todos los seres humanos y su responsabilidad no solo se aminora, sino que en cierto modo queda redimida a través de la confesión. Nótese la insistencia con que la palabra "todos" está utilizada en la frase anotada. En este contexto el término "todos" es un recurso retórico de eficacia indiscutible, una medida de persuasión de la que es difícil

escapar, es como una orden dada al deseo que casi se convierte en imperativo moral.

¿Cómo no recordar a éste propósito las siguientes palabras de Freud?; "el acontecimiento más significativo y la pérdida más terrible en la vida de un hombre (es), la muerte del padre..." (45) Quizá esta advertencia, contenida en el prólogo a la segunda edición de La Interpretación de los sueños (1908), ayuda a elucidar la mezcla de admiración y animadversión que Freud sentía ante ese enorme conocedor de la psique humana que fue Dostoievski.

NOTAS

- 1). Ernest Jones. Op. Cit. T. III. p. 438
- 2). Presentación autobiográfica (1925) Obras completas. T. XX. p. 58-59.
- 3). "Sobre el sentido antitético de las palabras primitivas". (1910).  
Obras completas. T. XI. p. 153.
- 4). "El valor de la secuencia de las vocales", (1911). Obras completas  
T. XII. p. 365.
- 5). "Lo ominoso" (1919). Obras completas. T. XVII. p. 224.
- 6). "Ibidem" p. 219.
- 7). Ibidem p. 227.
- 8). Ibidem p. 231
- 9). Existen varias imágenes a las que podría aludir, pero voy a concretarme a dos que he observado en fecha reciente.
  - a). El grabado de Francisco Toledo titulado Los mirones, (1983). Los traseros de unas vacas ostentan unas vaginas que reciben y a la vez transmiten haces luminosos. Estos provienen de los ojos de dos figuras masculinas situadas en primer plano. Los haces luminosos interconectan unas vaginas con otras y funcionan también como falos. El grabado fue exhibido a partir del 25 de mayo de 1984 en la Casa de las Américas de La Habana junto con una vasta colección de otras obras gráficas de Toledo.
  - b). Existe un autorretrato de Nahum B. Zenil en el que la parte media del rostro adulto del pintor emerge de una gran vagina, como si estuviera naciendo. Un brazo masculino sale de un extremo del cuadro y tapa el ojo del pintor con la mano. Antes de nacer, él ya no verá. Seguramente varios lectores podrían evocar otras imágenes plásticas que presentan la conjunción entre los órganos visuales y los genitales. Los peces radiantes de Juan Soriano, que tienen forma de vagina y que a la vez son ojos constituyen un ejemplo más. Lo interesante es que quienes ejecutan estas obras no son concientes del nexo a que alude Freud.
- 10). "Lo ominoso" p. 235.
- 11). Ibidem. p. 250.
- 12). Ibidem. Misma página.
- 13). The Origins of Psychoanalysis. p. 256-257.
- 14). Ernest Jones. Hamlet y Edipo (1923). Trad. Ramón Ballester. Editorial Mandrágora. Barcelona, 1975.
- 15). Ernest Jones. Vida y obra de Sigmund Freud. T. III p. 449. Ver también la nota de pie de página añadida en 1935 a la Presentación Autobiográfica. Dice Freud: "Ya no creo que el actor William Shakespeare de Stratford sea el autor de las obras que durante tanto tiempo se le atribuyeron... Estoy casi convencido de que tras ese seudónimo se oculta de hecho Edward de Vere, Conde de Oxford.." En esa misma nota, el traductor al inglés de las obras de Freud:

- James Strachey publica una carta de Freud en la que éste replica a su reclamo sobre la peligrosa atribución. "Edward de Vere fue sin duda tan buen inglés como Will Shakespeare... No puedo entender la actitud de los ingleses frente a este asunto". Obras completas. T. XX p. 59-60.
- 16). "Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico". (1916) Obras completas. T. XIV. p. 323-331.
  - 17). "Personajes psicopáticos en el escenario". (1942. Escrito en 1905). Obras completas. T. VII. p. 277-282.
  - 18). Carta a Ivette Guilbert escrita en Viena el 8 de marzo de 1931. The Letters of Sigmund Freud p. 403-404. -
  - 19). Carta a Max Schiller escrita en Viena el 26 de marzo de 1931. Ibidem p. 405-406.
  - 20). "Premio Goethe" (1930). Obras Completas. T. XXI. p. 212.
  - 21). El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen. Trad. Luis López Ballesteros y de Torres. Sigmund Freud. Obras completas. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid, 1948 Vol. 1. p. 589-590.  
En las Obras Completas de Freud traducidas por José Luis Etcheverry y publicadas por Amorrortu el texto de la Gradiva viene en el T. XI p. 3-79. Para este inciso he preferido utilizar en todo momento la traducción de López Ballesteros. Hay otra versión en español, prolongada por Bernard Urban y Johannes Cremerius que contiene el relato original de Jensen. Ver Sigmund Freud. El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen con el texto del relato de Wilhelm Jensen. Trad. León Mames. Grijalbo, Barcelona, 1977.
  - 22). Wilhelm Jensen. Gradiva. (Una fantasía Pompeyana). En la edición de Grijalbo. p. 61.
  - 23). El delirio y los sueños... Vol. I. p. 594.
  - 24). Ibidem. p. 608.
  - 25). Wilhelm Jensen. Op. Cit. p. 49-50.
  - 26). Ibidem. p. 70.
  - 27). Ibidem. p. 138.
  - 28). El delirio y los sueños... Vol. I. p. 631.
  - 29). James Strachey. Nota introductoria a 'Dostoievski y el parricidio' Sigmund Freud. Obras Completas. T. XXI. p. 173.
  - 30). 'Dostoievski y el parricidio' T. XXI. p. 173.
  - 31). Ibidem. p. 176.
  - 32). En una carta dirigida a Theodor Reik, Freud dice que la intuición psicológica de Dostoievski estaba limitada a las operaciones de la psique anormal.  
"... usted (es decir, Reik) está totalmente en lo cierto al suponer que a mí no me gusta Dostoievski, a pesar de toda mi admiración por su fuerza y

nobleza. Esto proviene del hecho de que mi paciencia con los caracteres patológicos se ha agotado en mi trabajo diario. En el arte y en la vida no los tolero..."

Carta a Theodor Reik escrita en Viena el 14 de abril de 1929. En el "apéndice a Dostoievski y el parricidio". Obras Completas. T. XXI. p. 193.

- 33). "Dostoievski y el parricidio" T. XXI. p. 176.
- 34). Stefan Zweig. "Dostoievski" (1920). En Tres maestros: Balzac, Dickens, Dostoievski. S.T. Editorial Juventud. Barcelona, 1933 p. 142, 2a. edición.
- 35). "Dostoievski y el parricidio" T. XXI. p. 175.
- 36). Ibidem. p. 179.
- 37). Citado por Stefan Zweig. Op. Cit. p. 119.
- 38). "Dostoievski y el parricidio". T. XXI. p. 179.
- 39). André Gide. Dostoievski. Articles et Causeries. Gallimard, Paris, 1923. p. 216.
- 40). El idiota. Fiodor M. Dostoievski. Obras Completas Trad. Rafael Cansinos Arsens. Aguilar. Madrid, 1975. T. II. p. 672, 9a. edición.
- 41). Rafael Cansinos Arsens. Prólogo a las Obras Completas de Fiodor M. Dostoievski. T. I. p. 13.
- 42). "Dostoievski y el parricidio". T. XXI. p. 182.
- 43). Ibidem. p. 184.
- 44). Remito al capítulo de Los hermanos Karamasov titulado "El Gran Inquisidor". Cristo retorna al mundo en Sevilla y es reconocido y aclamado por las turbas... La situación se sostiene hasta en tanto el Gran Inquisidor de Sevilla hace valer su autoridad como portador de la verdad eclesiástica. Entonces el pueblo se le somete de inmediato y el Inquisidor recrimina a Cristo su retorno a través de uno de los monólogos más claros y contundentes que jamás se hayan escrito sobre el poder persuasivo de la figura investida de autoridad, poder que sólo puede existir en la medida en que la condición humana rechaza "pulsionalmente" la idea de libertad, que es lo que Dostoievski sostiene en este capítulo.
- 45). Sigmund Freud. Prólogo a la segunda edición de La interpretación de los sueños. en Obras Completas. T. IV. p. 20.

## C O N C L U S I O N E S

A lo largo de sus investigaciones, tanto empíricas como teóricas, Freud descubrió que existen relaciones estrechas entre los diversos productos de la psique humana en los que de manera específica aflora material que proviene del inconsciente. El folclor, los mitos, el chiste, la ironía, los cuentos, los poemas, las obras de ficción y las creaciones plásticas, se explican como productos en los que ha intervenido un proceso de simbolización mediante el cual dichos materiales reciben ciertos tratamientos por medio de investiduras. Queda así implícito que las actividades en las que interviene la imaginación guardan parentesco con los sueños, a la vez que presentan en su procesamiento diferencias notables que van en relación directa con la función que guardan. Al describir el "trabajo del sueño", (no identificable con el discurso del soñante en vigilia), Freud proporcionó una importante analogía con el proceso creativo que no ha pasado *inadvertida* a varios autores. La idea de "trabajo artístico", como concepto paralelo al de "trabajo del sueño", fue utilizada desde 1938 y 1940 respectivamente por dos estudiosos de la psicología del arte: W.R.D. Fairban y John Rikman. Ellos, al igual que R.W. Pickford en un texto mucho más reciente, han manifestado que las modalidades del trabajo del sueño: la transformación simbólica, el desplazamiento del afecto, la condensación, la elaboración secundaria e incluso la abstracción, son aplicables al "trabajo artístico". (1) Si esto ha sido aceptado por algunos psicólogos y sociólogos del arte (Arnold Hauser entre éstos últimos), eso no quiere decir que la vinculación entre los dos procesos deje de presentar serios peligros. De hecho ha corrido por viscosidades que impiden la utilización adecuada de lo que sólo debe tomarse como una analogía. La confusión se debe a la mal entendida suposición vulgarizada por la crítica pseudopsicológica- de que la obra de arte es como un sueño, o a la creencia *de* que muchos artistas pintan sus sueños. Ni lo uno ni lo otro ocurre y el mismo Freud previno contra este tipo de identificaciones:



dejando claramente asentada su preocupación por lo que él llama "la técnica artística", refiriéndose con estas palabras no únicamente al oficio, sino a la manera como el artista codifica sus ideas. Algunos pintores parecen haber pintado sueños -Max Ernst, Giorgio de Chirico, Paul Delvaux, René Magritte, Leonora Carrington, entre muchos más. Pero estas pinturas son realizadas desde el yo y lo que representan son imágenes y relaciones entre ellas que se asemejan a los sueños, no que necesariamente se produzcan como éstos y ni siquiera que relaten -salvo en casos muy específicos- el contenido manifiesto de un sueño. El atractivo que produce esta vena propiciada sobre todo por el surrealismo ortodoxo ha provocado la expansión ya no artística, sino comercial, de un sinnúmero de productos que vulgarizan la analogía mencionada, aún y cuando nada tengan que ver con ella, circunstancia que ha contribuido en forma muy eficaz para que se geste el repudio -justificable- a utilizar los presupuestos freudianos acerca del trabajo del sueño para la elucidación de ciertos aspectos de la obra de arte. Queda entonces claro que son éstos, los procesos del trabajo del sueño, los que pueden resultar utilizables para la crítica de arte, pero que el contenido manifiesto de un cuadro, un grabado, un relieve, etc., en ningún caso se corresponde con el contenido manifiesto de un producto onírico, aunque pueda evocarlo.

En la Historia del Movimiento psicoanalítico (1914) Freud afirma que su libro sobre el chiste "brindó un primer ejemplo de la aplicación del pensamiento psicoanalítico a temas estéticos" (2). Hoy en día, principalmente a través de Ernst Kris y de Ernst Gombrich, nos hemos habituado a considerar que El chiste y su relación con lo inconsciente explica algunos puntos importantes sobre el proceso creativo. Pero lo que no apreciamos suficientemente es que sea al mismo Freud a quien haya de otorgarse crédito por haber considerado que el chiste proporciona un modelo de creación estética. El esclarece el "placer funcional" de los tres niveles que distingue en el chiste, fincados todos en su dependencia a un sustrato primitivo del juego que opera inicialmente en el niño a través de la adquisición de sus primeras habilidades, mismas que indudablemente le deparan placer en cuanto se da

cuenta de que puede dominarlas. Este placer denota una "superioridad", un "puedo hacerlo" que está precedido -como señala Ernst Kris- por una experiencia que puede ser comparada con una especie de examen o de prueba de resistencia. En fases posteriores la repetición activa de esa primera experiencia domina el juego y permite "la dramatización activa del mundo interior de la imaginación como medio de mantener el equilibrio psíquico... Es factible afirmar que el juego sirve para superar (o dominar) el mundo exterior y la angustia". (3)

Algo similar ocurriría con elaboraciones del espíritu adulto: el chiste, el humor, la ironía y de aquí surge uno de los posibles nexos con el proceder artístico. Las mismas fuentes infantiles que hicieron posible un gozo en el que no interviene el humor (el niño no es cómico porque quiere, sino porque aprende a serlo), entran en colusión con otras instancias de la vida psíquica y resurgen en la constelación que hace posible la realidad artística. No puede negarse que el poeta, el pintor, el artista gráfico obtienen un enorme placer al "poder" realizar lo que se proponen, previo sometimiento a la fase autocrítica que les permite considerar el producto particularizado como obra integrada o conclusa. Huelga está decir que también ellos han transitado por el camino de la angustia y que el desplazarla -al menos por unos momentos- a través de la creación, se encuentra en las bases del disfrute experimentado. *Esto se relaciona con la función catártica y reconoce desde Aristóteles - propia del arte; misma que no solo se da en el productor, sino que se extiende al receptor*

Ya se ha insistido suficientemente en que Freud excluyó o pretendió excluir las disciplinas estéticas de la esfera psicoanalítica, declarando en diversas ocasiones que las aportaciones del psicoanálisis a los problemas que plantea el arte y la creatividad son limitados. Este prudente rechazo le impidió definir las aplicaciones concretas del psicoanálisis al dominio estético, pero como se ha visto a lo largo de este estudio, no lo obstaculizó para abordar complejos problemas que atañen a la personalidad del artista (Leonardo), a la estructura hermeneútica de una novela (Gradiva), a la expresividad de una obra vista desde sí misma y a

la vez en su relación oculta con la intencionalidad del artista (El Moisés de Miguel Angel), o al esclarecimiento de determinada corriente de expresión estética (Lo siniestro). Sin embargo, el lector familiarizado con la lectura de Freud se habrá dado cuenta de que éstos y otros de sus textos sobre la producción artística, hablan más bien periféricamente sobre cuestiones de arte, en tanto que en los escritos de carácter general, hay puntos que quizá resulten más contundentemente orientados hacia estos problemas, si bien en todo momento la firmeza de su convicción ante los límites de aplicabilidad del psicoanálisis al arte, es oscilante. Tenemos por ejemplo, que en el trabajo de 1913 titulado "Sobre el psicoanálisis", afirma que

El método psicoanalítico de indagación puede aplicarse igualmente a la elucidación de fenómenos psíquicos normales, y ha hecho posible descubrir la estrecha relación entre los productos anímicos patológicos y las estructuras normales, como los sueños las pequeñas equivocaciones de la vida cotidiana y fenómenos tan estimables como los chistes, los mitos y las creaciones artísticas. (4)

← *márgen* Diez años después en el "breve informe sobre el psicoanálisis" señala que:

El psicoanálisis ha mostrado que de manera predominante, si no exclusiva, son mociones pulsionales las que caen bajo sofocación cultural. Ahora bien, una parte de ellas presta la valiosa propiedad de poder ser desviadas de sus metas inmediatas y, así, como aspiraciones sublimadas, poner su energía a disposición del desarrollo cultural... Entre estas creaciones cuyo nexos con un inconsciente inasible se conjeturó siempre, se encuentran el mito, la creación literaria y las artes plásticas. Y efectivamente, el trabajo de los psicoanalistas ha echado abundante luz en los ámbitos de la mitología, de la ciencia de la literatura y de la psicología de los artistas.

← En el mismo escrito y como corolario del párrafo citado introduce unas palabras cuyo sentido parece contradictorio:

No le incumbe, por cierto, al psicoanálisis la apreciación estética

de la obra de arte ni el esclarecimiento del genio artístico. No obstante parece que él es capaz de pronunciar la palabra decisiva en todas las cuestiones que atañen a la vida de fantasía de los seres humanos (5).

En una de las escasas interpretaciones que se han realizado sobre Freud y la estética, Sarah Kofman afirma que hay que realizar una doble lectura de las observaciones que Freud hizo en este orden de cosas. Según Kofman hay que distinguir en el discurso freudiano "lo que el autor declara por razones estratégicas y lo que más o menos oculta conscientemente". (6) De tal modo que lo que Freud dice sobre cuestiones de arte ejemplifica su propio método de autocensura, ya que niega y a la vez deja colegir que el psicoanálisis tiene bastante más que decir de lo que él mismo confiesa. Yo me pregunto: ¿De dónde entonces su aparente modestia?. Probablemente habría que tomarla en el sentido que él da a la denegación: la afirmación que se encuentra implícita en toda negación reiterada o expresada con demasiado énfasis. "Un contenido de representación o de pensamiento reprimido, irrumpe en la conciencia a condición de que se deje negar". (7)

Aplicando la propia técnica freudiana, puede afirmarse que en los textos de Freud, como en los síntomas neuróticos o en los actos fallidos, también es necesario descubrir los factores ocultos detrás de los fenómenos manifiestos. Hay que distinguir por lo tanto la diferencia que existe entre la postura que él guarda ante el arte y los artistas y las posibilidades explícitas e implícitas del método que creó. Freud no se sintió capacitado para involucrarse abiertamente con el ámbito de la estética, pero el psicoanálisis posee las herramientas para elucidar muchos puntos que conciernen a las actividades creativas, sobre todo si se tiene en cuenta que se trata de un método abierto. La efectividad de su uso depende de las metas, de los conocimientos y de las capacidades interpretativas de quien lo utiliza. De esta manera sí se convierte en un mediador de género nuevo que ayuda a resolver

algunos de "los enigmas" que son para Freud (quizá no tanto para otros), las obras de arte.

Bastantes son las luces que Freud ha arrojado sobre este tipo de "enigmas". Una de las más directas es haberlos puesto en relación con la función de la libido, relación que puede sintetizarse de la siguiente manera:

- a) Las creaciones artísticas resultan ser formaciones sustitutivas que nacen de tendencias libidinales encauzadas a metas desviadas de su satisfacción originaria. Así se realiza el susodicho retorno de la realidad a lo reprimido que sólo la obra de arte es capaz de realizar. El trayecto desde la realidad al inconsciente es pues circular ya que de esta instancia partieron impulsos originarios que sometidos a un procesamiento dinámico en el que interviene una rica constelación de factores- coadyuvaron a la realización de la obra de arte.
- b) Las metas a que se hace alusión son desviadas de sus objetivos primordiales debido a una especial capacidad de sublimación por parte del artista. La sublimación a través de la creatividad implica niveles de censura más flojos y elásticos que los que comúnmente requieren otras actividades sublimatorias. La energía recibe investiduras que la desplazan dinámicamente de una meta a otra, operándose formaciones simbólicas. De esto resulta que aquel placer inicial, deparado por la posibilidad de satisfacer una pulsión no queda cancelado, sino transformado en algo que cumple una función social.
- c) También en el espectador o en el lector se remueven aspiraciones libidinales, que son las que permiten experimentar goce y a través de ese goce "nos reconciliamos con las renunciaciones que nos impone la cultura".

La aplicabilidad de lo que escuetamente he tratado de resumir se dirige a englobar los orígenes de la creación artística y su relación erótica tanto con el productor como con el espectador. Freud presta bastante atención a éste último porque en primera instancia él fue un espectador entrenado y habituado a observar

sus propias reacciones. Cuando en los párrafos introductorios el Moisés de Miguel Angel afirma que experimentaba dificultad para obtener placer de una obra de arte si no era capaz de explicarse a sí mismo lo que le originaba este placer, se refiere en realidad a un fenómeno que en circunstancias de muy diversa índole todo interesado en las obras artísticas y literarias ha experimentado. De lo que podría concluirse: <sup>S</sup>¿sólo para él ha existido esta dificultad?. ¿El sentimiento deleitoso únicamente puede producirse entre los legos en psicoanálisis?. Richard Wolheim afirma que tal cosa querría decir que los "afectados" por esta ciencia se verían (o nos veríamos) compelidos a entender la obra de arte y a disfrutarla fundamentalmente a través de un proceso de conocimiento (8). La verdad de las cosas es que con o sin psicoanálisis, mientras más se conoce sobre cuestiones artísticas mayor es la capacidad en disfrute, de índole intelectual y que en la mayoría de los casos éste va en relación directa con la necesidad de aprehensión que cada persona ha desarrollado, la que *principia* casi desde el inicio de la vida, evolucionando de acuerdo al acceso que se tenga a los bienes culturales. Lo dicho de ninguna manera cancelaría una apreciación o un disfrute espontáneo, "fresco" o primordialmente sensitivo sino que en todo caso se sumaría a éste.

Una aportación más y quizá la de mayor importancia, consiste en el énfasis que Freud puso en dilucidar la verdad histórica oculta tras el material mítico. Por mito se entiende aquí no sólo las sagas y leyendas que constituyen el arsenal sobre el que se monta la historia de las culturas, sino también la historia que transmite el artista o el literato acerca de sí mismo. Esto resulta de suma utilidad en el campo de la biografía y en el de la teoría psicológica del arte. Lo que un artista haya transmitido de viva voz o por escrito acerca de sí mismo es cuestionable respecto a su verosimilitud con los hechos, pero no lo es en el orden de su discurso. Una clara ejemplificación de la forma en que debe entenderse el discurso la proporciona el propio Freud a través de la breve historia interpretada de la neurosis que padeció un pintor del siglo XVII: Christoph Haizman, quien había pactado con sangre nada menos que con el Maligno, perteneciéndole en cuerpo y alma (9). Freud relata su historia,

analizándola como un hecho real, de acuerdo a cierto testimonio conservado e interpreta los motivos que tuvo el pintor para realizar el pacto, como si éste hubiera realmente acontecido. Su descubrimiento en este orden de cosas, descubrimiento deducido de la práctica de su profesión, le demostró que los informes de sus pacientes sobre su niñez, su vida sexual, sus vínculos familiares, sus relaciones con determinados personajes, su trabajo, sus recuerdos; a menudo no respondían a los hechos reales, sino que representaban compromisos ulteriores de su fantasía. Para él esta circunstancia no restó valor al material, sino que lo convirtió en un texto susceptible de ser descifrado. A través del falso recuerdo, (paramnesia), de la alucinación o incluso de la mentira pudo llegar a descubrir importantes constelaciones psíquicas. Aplicando esta misma táctica a la biografía de un artista el investigador puede llegar a conocer muchos aspectos que conforman lo que Ernst Kris y Otto Kurz denominaron "la leyenda del artista", que desde Vasari nos es harto conocida. Según Johannes Cremerius este descubrimiento preservó a la biografía psicoanalítica del peligro de convertirse "en una cándida mecánica psíquica"(10

En el orden del análisis del discurso verbal o escrito las teorías de Freud introdujeron una nueva forma de plantear los problemas a partir de lo que Maud Mannoni llama la instauración de un "desorden" científico. Esta práctica ha redundado en una orientación que -bien dirigida- subvierte la relación del saber con la verdad, pues es obvio que existe un campo en el que el saber nos engaña. De una parte el discurso conciente, que solemos identificar con el yo razonante, puede ser también un espejismo y un agente de la mentira o de la anormalidad y por otro el discurso del neurótico o del psicótico siempre contiene llamativos índices de verdad. "Lo importante no es controlar la sinrazón, sino escuchar qué es lo que habla, al margen del sujeto". (11) Los dadaístas y los surrealistas a través de Freud en unos casos y en otros coincidiendo con él, se dieron perfecta cuenta de esta posibilidad de subversión que posteriormente autores como Georges Bataille

utilizaron poéticamente creando sorprendentes combinaciones discursivas que conllevan toda una filosofía. Lo mismo, naturalmente bajo parámetros diversos, han hecho Michel Foucault y Roland Barthes, cuya raigambre freudiana ~~en este orden de cosas~~ ellos mismos cuidaron de asentar.

Aunque Freud, salvo excepciones, no teorizó específicamente sobre la formación del símbolo en los objetos culturales, sí afirmó que el psicoanálisis se encontraba especialmente habilitado para convertirse en método de interés general en vastas áreas del saber humano. Así, en la décima conferencia de Introducción al psicoanálisis, al hablar de los símbolos oníricos expresó que:

A raíz del trabajo psicoanalítico se urden lazos con muchas otras ciencias del espíritu, cuyo estudio promete los más valiosos frutos; tanto con la mitología como con la lingüística, con el folklore, con la psicología de los pueblos y con la doctrina de las religiones. (12)

El se ocupó fundamentalmente de establecer el carácter del símbolo en los sueños y en los síntomas, entendiendo que la conducta simbólica se expresa de un modo indirecto, figurado y más o menos difícil de descifrar. Por ejemplo en La interpretación de los sueños los símbolos aparecen con frecuencia como elementos mudos en tanto que el soñante es incapaz de proporcionar asociaciones acerca de ellos, situación que no se explicaría -como en otros casos- a través de la barrera de resistencia, sino que resulta específica del modo de proceder simbólico. Para Freud la esencia de la referencia simbólica es -como se ha dicho- una comparación, pero no una cualquiera. No todo lo que se puede comparar con un objeto o con un proceso emerge en calidad de símbolo. La esencia del simbolismo consiste en una relación de tipo constante que opera por analogía o por alusión. Al tratarse de una relación considerada como constante, tendríamos que los seres humanos, independientemente de la diversidad de las culturas y lenguajes, poseemos una lengua fundamental, un modo de expresión simbólico. Esta noción al plantear problemas filogenéticos orilló a Carl Gustav Jung



a elaborar su teoría sobre el "inconsciente colectivo". Freud admitió también un significado más lato en el orden de lo simbólico, que utilizó para designar la relación que une el contenido manifiesto de un comportamiento, de una idea, o de una palabra o una imagen a su sentido latente. Desde este ángulo, el conglomerado de lo simbolizable encierra todos los modos de representación indirecta que se estructuran a partir de dos cadenas de significación, una de las cuales substituye a la otra disfrazándola y expresándola a la vez. (13)

Falta por hacer un estudio sistemático de la noción de símbolo en Freud. Paul Ricoeur piensa que el primer esbozo de esta noción arranca de los Estudios sobre la histeria, abarcando todas las formaciones sustitutivas que se sitúan en el lugar de los recuerdos reprimidos cuando éstos pugnan por aflorar a la conciencia, (el símbolo mnémico), y que este concepto es más vasto que el que emerge con La interpretación de los sueños. Sin embargo admite que la ya citada Décima conferencia de introducción al Psicoanálisis, sirvió de punto de arranque a Ernest Jones para su estudio The Theory of Symbolism, (1916) y que éste trabajo es el más importante de cuantos realizó la escuela freudiana en torno al tema. Como el estudio de la formación del símbolo y del proceder simbólico desde el ángulo psicoanalítico resulta interesante para el área de la iconografía y en general para una comprensión más cabal de la obra artística (que en sí es un compromiso simbólico a diferentes niveles), me permito enumerar aquí los principales puntos con los que Jones, partiendo de Freud, caracteriza el "auténtico simbolismo". Los símbolos auténticos representan siempre temas inconscientes reprimidos, tienen una significación fija y juegan dentro de un estrecho margen de variación. No dependen de factores individuales, aunque no deben tampoco considerarse como arquetipos en el sentido junguiano: se trata más bien de estereotipos que denuncian el carácter limitado y uniforme de los intereses primordiales de la humanidad, por lo tanto son arcaicos. Poseen conexiones lingüísticas que la etimología descubre en forma sorprendente y encuentran paralelos en los dominios

del mito, del folclor y en los productos en los que interviene la fantasía. Su temática es monótona, puesto que deriva de la sexualidad y sus asociaciones van por tanto de lo sexual a lo no-sexual, sin embargo el circuito no se da a la inversa. Resumiendo, para Freud y también para Jones, el simbolismo tiene una sola función: encubrir los temas prohibidos. Únicamente se simboliza lo reprimido y sólo lo reprimido tiene necesidad de ser simbolizado. Aunque lo que se reprime es de carácter pulsional (sexual), Jones admite que hay múltiples ideas, no sexuales, que también pueden ser simbolizadas, con tal que inicialmente hayan tenido un vínculo también simbólico con un tema sexual. Aquí entra en función la metáfora, que consiste en reemplazar los símbolos auténticos (cuyas raíces, como ya vimos están siempre en las pulsiones prohibidas), por revestimientos imaginativos de carácter abstracto (14). De esto se deduce que los símbolos poseen varios niveles y también funciones distintas, según se utilice el término en un sentido *vasio* o restringido y desde luego que atendiendo también a la función que el símbolo guarda dentro de la economía de la vida anímica.

En este momento no me es posible adentrarme en otras concepciones de lo simbólico que también poseen una raíz freudiana. Baste recordar que Guy Rosolato considera el símbolo como un modo de acceso a lo simbólico, de tal manera que establece una diferencia entre una instancia que puede identificarse con el signo transmudado, y otra amplia y polivalente, que está apresada en una compleja red de relaciones entre significantes y significados (entre el símbolo y lo que vendría a simbolizar). (15) Aunque yo pienso que el estudio de Rosolato constituye una de las más lúcidas aportaciones contemporáneas a la teoría de los símbolos, no deja de sorprenderme que el capítulo dedicado a "Las artes plásticas en un sistema de bellas artes", sea particularmente pobre y no ofrezca sino lineamientos en extremo generales. Me parece que en este sentido -no teórico sino de aplicación- resultan más interesantes los estudios que Martin Grotjahn dedicó al tema de Edipo y al arte cristiano medieval

(concretamente a Hieronymus Bosch), en su libro The voice of the Symbol. (15) Grotjahn fue discípulo de Georg Groddeck quien a su vez, se mantuvo estrechamente vinculado con Freud con quien sostuvo una correspondencia que se encuentra publicada, la que al igual que varios de sus trabajos da cuenta de la versatilidad de sus intereses y de la profundidad de sus insights en cuanto a arte y literatura. Uno de sus más interesantes estudios sobre arte se refiere al célebre grabado de Alberto Durero: La melancolía.

En el Malestar de la cultura y en otras obras escritas durante la tercera década del siglo, Freud pone ~~en~~ relieve el conflicto y el empobrecimiento libidinal que acarrea la sublimación, aún y cuando a través de ésta se hayan realizado los mayores logros culturales y científicos del género humano. La renuncia impuesta por el principio de realidad se monta sobre deseos insatisfechos que encuentran satisfacciones sucedáneas. Dentro de esta condición los artistas ocupan, según su pensar, una situación especial puesto que como ya vimos, al no resignarse a aceptar las renunciaciones a sus satisfacciones, les dan cauce por medio de la fantasía. La felicidad, -dice Freud- no es un valor cultural. El metódico sacrificio de la libido es una desviación provocada para servir a actividades y expresiones socialmente útiles, dando lugar a la cultura. Sin embargo el trabajo creativo conforma un conglomerado especial, porque como ya quedó explicado, requiere de cuotas mucho más bajas de represión y produce placer. A partir de estos considerandos Herbert Marcuse desarrolló la mayor parte de sus teorías contenidas en sus estudios sobre estética y sobre todo en su libro Eros y civilización.

El arte es quizá el más visible "retorno de lo reprimido", no sólo en el nivel individual sino también en el genérico-histórico. La imaginación artística da forma a la "memoria inconsciente" de la liberación que fracasó, de la promesa que

fue traicionada... Desde el despertar de la conciencia, no hay ninguna obra de arte genuina que no revele su contenido arquetípico: la negación de la falta de libertad. (17)

Del tal modo que un estudio a conciencia sobre lo que Freud entiende dinámicamente por sublimación, ha redundado en investigaciones periféricamente vinculadas al área psicoanalítica como lo son la filosofía, la sociología del arte y la socio-psicología, entre las cuales la <sup>obra</sup> de Marcuse destaca en primerísimo lugar. Falta por considerar una instancia que apenas y ha sido tocada a lo largo de este trabajo y que sin embargo se encuentra imiscuida en varios de los puntos tratados. Me refiero al complejo de Edipo, piedra angular del psicoanálisis. Dicho "complejo", como su nombre lo indica es una constelación de factores que configuran una instancia cultural, cuya existencia es universal, puesto que comprende a toda organización familiar prototípica en cualquier país y época, estructurada de acuerdo a un esquema patriarcal. Fue puesto en evidencia por Sófocles a través de la famosa tragedia, pero no es privativo de la civilización occidental. El dar un nombre a este conflicto, el dotarlo de un ser a través de las palabras y con ello el hacerlo evidenciable y analizable es lo que corresponde a Freud. No es que haya corroborado su existencia, sino que explicó en forma sistemática la singularidad que acompaña la relación de hijos y padres y la consecuente prohibición del incesto. Desde Sófocles hasta Proust y desde la recuperación del pasado (que en tanto se asemeja a un autoanálisis) realizada por <sup>último</sup> éste/mediante la libre asociación, hasta la más estricta actualidad, la literatura, el teatro y ahora el cine presentan innumerables tramas que se entretajan en torno al nudo edípico. Este conforma una instancia ricamente documentada y susceptible de ser verificada de manera continua a través de productos culturales de la más diversa índole: la ópera, la canción popular, la iconografía introspectiva que practican varios pintores, etc., tanto que hoy en día ya ni siquiera se discute su inserción, como tesis científica, en el rubro de las ciencias sociales. De la misma manera ya tampoco se duda de que lo que una persona experimenta en la infancia y en la niñez influye como motivo recurrente en los procesos emotivos,

intelectivos e imaginativos de la actividad adulta y específicamente de la creatividad. Me parece que apenas se necesita enfatizar la importancia que las teorías de Freud representan en el consenso general del saber común y corriente sobre estas cuestiones. No es de ninguna manera necesario recurrir a sus obras para que tal saber emerja, pues forma parte del pensamiento cotidiano en un sentido *global*. En sentido estricto este corpus de teorías han permitido un considerable avance en el campo de la crítica e incluso han sido tomados como temas a desarrollar (de manera propositiva), por literatos, *dramaturgos*, cineastas y artistas plásticos. De aquí ha partido también una aproximación crítica más profunda al riquísimo venero que representa la producción homosexual en todos los tiempos, la que alcanza niveles estéticos tan altos que abre campo a consideraciones tales como la superior configuración psíquica de individuos homosexuales abocados a la creatividad. Freud sólo estudió a dos artistas: Leonardo y Miguel Angel. Ambos fueron invertidos y ambos partieron de un esquema familiar atípico. Que yo sepa, la producción miguelangelesca no ha sido vista aún en concatenación con la condición homosexual del maestro del Renacimiento, si bien es absolutamente cierto que Erwin Panofsky presenta todas las bases para realizar un estudio iconográfico en el que se tome en cuenta la orientación psicoanalítica (18).

Freud apenas rozó el problema de los secretos que acompañan la genialidad, aunque implícitamente abordó esta cuestión en el libro sobre Leonardo. Sin embargo eludió la penetración en lo que se refiere al enigma del talento. A nadie escapa que hay diferencias de niveles (y de estructura mental) entre lo que llamamos talento y la genialidad. Esta última condición parece vincularse a un aumento considerable de la capacidad psíquica que resulta de una predisposición patológica, o por lo menos potencialmente patológica, lo cual no necesariamente conlleva a aceptar el tradicional paralelo impuesto por Lombroso en 1864 entre patología y genialidad. Recordemos ahora que Freud jamás pretendió a establecer un criterio de "norma" o de

"salud", aunque sí explicó con claridad que cuando los impulsos del ello se tramitan y se immiscuyen con facilidad en la conciencia, coadyuvan a formar tendencias patológicas que en un sinnúmero de casos están presentes en la personalidad de los artistas. La enfermedad en sí no crea nada, y cuando alcanza grados álgidos, aniquila la creatividad. Pero la incursión expédita de los recursos del inconsciente en el sistema de la percepción sí suele aliarse con el talento artístico y con los intensos brotes creativos. Puede argumentarse que estas cosas no interesan ya que lo importante son los productos artísticos y no la forma como estos se generan. Sin embargo conociendo lo que puede haber tras éstos, es posible entender en parte porqué existió un Beethoven o un Picasso. Además lleva a comprender y a aquilatar de manera más profunda aquellos productos que se presentan como insólitos o *extrapolados* y también los que obedecen a un excesivo grado de predilección por ciertos temas o modos de configurar. Para esto no es indispensable conocer las vidas de los artistas, ni sus conflictos personales o sus secretos íntimos, basta con tener en cuenta que existe un conjunto de estudios realizados a través de investigaciones serias a partir de Freud, que han dado lugar a hipótesis bastante precisas en este campo y que puede resultar beneficioso recurrir a ellas en determinadas circunstancias. Cierta criterio acucioso, pero excesivamente timorato ~~en esta orden de cosas~~, dió como resultado que uno de los más recientes textos que se han escrito acerca del pintor Balthus, a mi parecer sea mucho menos profundo y elucidador -y también menos interesante- de lo que pudo haber resultado si la autora hubiese puesto a un lado ciertos prejuicios y se hubiese instrumentado con algunas de las herramientas de la psicología profunda en las que el mismo Balthus evidentemente se inspiró (19). Situación similar se da en la espléndida, en muchos aspectos, biografía publicada el año pasado sobre Frida Kahlo (20). La impecable investigación y la relación de un hecho tras otro -cuidadosa y hasta obsesivamente anotados, pero no puestos en concatenación en cuanto a la estructuración de sus bases psíquicas- redundó en un estudio brillante que entrega a la pintora sin

explicarla a fondo, produciendo en el lector inadvertido la idea de un personaje excesivamente "liberado" y a la vez dependiente, sin que las causas que en buena medida determinan la rica iconografía introspectiva que permea la pintura de Frida queden analizadas a profundidad.

No interesó a Freud buscar el contenido unívoco que explique el concepto del "gran artista", y no le interesó porque no existen tales contenidos unívocos, sino constelaciones muy complejas. Sin embargo estuvo dispuesto a declarar "sin vacilar", que Goethe, Leonardo de Vinci y Beethoven fueron grandes hombres. Pero añade que esta declaración obedece a "otra cosa que la admiración por sus grandes creaciones". Explicar su genio, redundaría, según su pensar, en

un reconocimiento de aplicación vaga y discernida con bastante arbitrariedad, del desarrollo hiperdimensionado de ciertas cualidades humanas... También podríamos recordar que no nos interesa tanto la esencia del gran hombre, cuanto averiguar la vía por la cual produce efectos sobre sus prójimos. (21)

Meditando un poco en esto se ocurre preguntar ¿A quienes ha escogido en este ejemplo como grandes hombres?. Ni Goethe, ni Leonardo ni Beethoven se caracterizaron por su armonía interior o por sus valores éticos. Sólo a través de sus obras provocan aquel efecto (que es en realidad afecto) en quienes las reciben.

~~Este~~ modo de decir es circular. Puede deducirse que los artistas cuyas creaciones producen efectos duraderos son grandes personajes porque poseyeron o poseen "ciertas cualidades hipertrofiadas". Estas entran en contacto con las aspiraciones de quienes nos enfrentamos a sus obras y sólo de ese modo cumplen su cometido. De aquí es posible concluir que el sentimiento estético (como el que Freud experimentó ante los cuadros de Tiziano), tiene unas causas. Estas resultan explicables o analizables si el espectador, el lector o el que escucha una sinfonía son capaces de reconocer qué es lo que en ellos provoca <sup>de Terminado</sup> este sentimiento, mismo que sin dejar

de satisfacer aspiraciones libidinosas, se convierte en objeto de conocimiento. Me parece que tal deducción cobra importancia decisiva para todo aquel que se dedique al análisis, al comentario o a la valoración del producto artístico y por lo tanto constituye una herramienta más, de carácter intersubjetivo, capaz de afinar y profundizar el juicio estético.

No debo de eludir una cuestión importante en este orden de cosas. Existe un aspecto que Freud descuidó y su descuido formó una cadena cuyos eslabones persisten hasta la actualidad. Me refiero a que en cierto modo la "realidad" en que crea el artista por lo común fue dejada de lado no sólo por Freud o por Rank, sino principalmente por Jung que fue quien se involucró mayormente con los objetos culturales y artísticos. No estoy aludiendo al ambiente inmediato en el que se produce el trabajo artístico en sentido restringido, sino a dos contextos más amplios que trataré de resumir brevemente. El primero se refiere a la estructura del problema que existe mientras el artista está trabajando: a su adopción de una disciplina u otra y a las consecuentes soluciones configurales que en buena medida *se encuentran condicionadas* las ideas que irán a tomar cuerpo. De aquí se desprende un subfactor: las soluciones varían si la obra es de encargo, si supone una cuota extrema de atención conciente por parte del productor (como sucede cuando desea crear una buena presencia en un certamen), y sobre todo cuando se aboca a realizar un trabajo importante de orden público. En este último caso sucede que aún y cuando supuestamente se deje al artista "en libertad absoluta" de decisión en cuanto a sus soluciones, él bien sabe que tal libertad es bastante restringida: tiene que responder a su léxico reconocido, por que es éste el que generó el encargo y tiene asimismo que circunscribirse a condiciones de espacio, iluminación, entorno, etc., que ya están dadas. En multitud de ocasiones interviene incluso la noción de "decoro", sobre todo cuando se trata de comisiones oficiales, estatales o religiosas. Que el artista talentoso sea capaz de resolver creativamente estas cuestiones, es cosa que la historia prueba y que queda



fuera de duda. Las limitaciones y restricciones suelen convertirse en vigorosos retos creativos para algunas personas y en determinadas circunstancias. En otros casos redundan en formaciones de compromiso no superables que academizan la obra o la convierten en un producto simplemente habilidoso, si no es que hueco. Sobre estas cuestiones no ahonda el psicoanálisis, aunque pudiera hacerlo. No ahonda porque en la mayoría de los casos descuida el hecho consciente implícito en el trabajo creativo, el que -efectivamente- tramita materiales inconscientes, pero se da en un contexto actualizado en el que interviene dinámicamente la compleja constelación de factores que acompañan al yo del artista. El segundo factor descuidado es más importante aún; y resulta tan obvio que sólo de pasada me referiré a él: se trata del desarrollo mismo del arte, cuya circunstancia histórica y social determina en una dirección u otra los modos de expresión, constituyendo según Ernst Kris "La sustancia misma con la cual el artista lucha durante su creación", (22) Dicho de otra manera las formas tienen su propia vida y su peculiar sistema de desarrollo. No pocos estudios psicoanalíticos sobre arte quedan trancos al no abordar este tipo de fenómenos, que desde luego requieren de un instrumental interdisciplinario, pero que paradójicamente también son analizables desde el ángulo de la psicología profunda, siempre y cuando se tome en cuenta en todo momento que el peso de los factores culturales, sociales e históricos es determinante para el estudio de cualquier producto artístico y que por tanto la visión psicoanalítica, aplicada como herramienta única, resulta unilateral.

El presente estudio ha pretendido poner en relieve las observaciones de Freud acerca del arte y la creatividad. Como conclusión general respecto a su modo de abordar este tipo de problemas hay que recordar una vez más que a -diferencia de sus más incautos seguidores- él atestiguó varias veces que el psicoanálisis no era capaz por sí sólo de explicar los significados a través de los cuales trabaja el artista. Simultáneamente el lector se habrá dado cuenta de que la psicología de la obra artística ejerció una atracción casi mágica para Freud y que su creencia en la

inaccesibilidad del artista es algo que debe llamar la atención. Por ejemplo: a lo largo de más de seis mil páginas impresas no existe siquiera sea la mención de un análisis clínico realizado a un escritor -aunque se sabe que psicoanalizó a treinta y seis en un período de veinte años-. También, aunque en menor número, trató terapéutica o circunstancialmente a pintores, grabadores, escultores y músicos. (23) Pero si el material clínico está ausente, la superabundancia de deducciones especulativas acerca de artistas del pasado es notable. ¿A qué se debe esto?. A su fascinación y simultánea aversión a introducirse en un campo que consideró como periférico y posiblemente también a la pervivencia romántica en la creencia de una especie de chispa "divina", inexplicable, que acompaña las dotes creativas. Freud, uno de los pensadores más originales del siglo XX no reconoció en sí mismo la chispa creativa, la admiró y la envidió en otros, y rechazó con firmeza las opiniones de quienes se la atribuyeron. Tanta importancia le dió, que paradójicamente, como pensador estético, queda incluido en la corriente romántica. De modo simultáneo, su lucha incesante por dotar de un orden científico al psicoanálisis le impidió ceder a su fascinación por el arte. ¿Debemos lamentarnos de ello?. Sería tanto como querer modificar la historia. El carácter de obra abierta que poseen las teorías freudianas, jamás consideradas por su autor como enunciados absolutos, sino como recursos movibles y desplazables en el orden del conocimiento, queda como un cuerpo que resiste y resistirá por mucho tiempo toda revisión. Pese a su afán científico y objetivo, <sup>la</sup> obra <sup>de Freud</sup> ~~es~~ está escrita con pasión y esto no solo la enaltece, sino que la hace mayormente susceptible de recibir el escrutinio de cualquier crítica.

San Angel, julio de 1984.

NOTAS

- 1.- R.W. Pickford. "Dream Work and Art Work in Relation to the Psychology of Art". The British Journal of Aesthetics. Vol 10 no. 3. London, July 1970. p.p. 275-283
- 2.- "Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico". Obras Completas T. XIV. p. 36
- 3.- Ernst Kris. Psicoanálisis y arte. p. 229
- 4.- "Sobre el psicoanálisis". (1913). Obras Completas. T. XII. p. 214
- 5.- "Breve informe sobre el psicoanálisis". (1923). Obras Completas. T. XIX. p. 219
- 6.- Sarah Kofman. El nacimiento del arte. Trad. Patricia Canto. Siglo XXI. Buenos Aires, 1973. p. 10
- 7.- "La negación". (1925). Obras Completas. T. XIX. p. 253
- 8.- Richard Wollheim. "Freud and the Understanding of Art". p. 211
- 9.- "Una neurosis demoníaca en el siglo XVIII". (1922). Obras Completas T. XIX pp. 69-106.
- 10.- Johannes Cremerius. "Sobre la historia de la biografía psicoanalítica". Ver de varios autores Genialidad y neurosis. S.T. Monte Avila Editores. Caracas, 1977. p. 17
- 11.- Maud Mannoni. La teoría como ficción. Trad. Marga Latorre. Editorial Crítica. Grupo Editorial Grijalbo. Barcelona, 1980. p. 126
- 12.- Conferencias de introducción al psicoanálisis. Primera parte. (1915-1916). Obras Completas. T. XV. p. 153
- 13.- Ver "simbolismo". J. Laplanche y J.B. Pontalis. Diccionario de psicoanálisis. Trad. Fernando Cervantes Gimeno. Editorial Labor. Barcelona, 1974.
- 14.- Ernest Jones. The Theory of Symbolism (1916). Papers on Psychoanalysis. London, 1946. p.p. 87-145.
- 15.- Martin Grotjahn. The Voice of the Symbol. Dell Publishing Co., Inc. New York, 1970.
- 16.- Sigmund Freud-Georg Groddek. Correspondencia. Trad. y prol. Eduardo Subirats. Editorial Anagrama. Barcelona, 1977. Ver también de Georg Groddek. Estudios psicoanalíticos sobre arte y literatura. Trad. Norberto Silvetti. Monte Avila Editores. Caracas, 1975.

- 17.- Herbert Marcuse. Eros y civilización. (1953). Trad. Juan García Ponce. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1968.
- 18.- Ver de Erwin Panofsky. "El movimiento neoplatónico y Miguel Ángel". En sus Estudios sobre iconología. p.p. 239- 319.
- 19.- Sabine Rewald. Balthus. The Metropolitan Museum of Art. New York. Harry N. Abrams, Inc, Publishers. New York, 1984.
- 20.- Hayden Herrera. Frida. A Biography of Frida Kahlo. Harper & Row Publishers. New York, 1983.
- 21.- Moisés y la religión monoteísta. (1933-1939). Obras Completas. T. XXIII p. 105.
- 22.- Ernst Kris. Op Cit. p. 21.
- 23.- No puedo resistir la tentación de transcribir el testimonio recogido por un escultor acerca de su modelo. Se trata del escultor yugoslavo Oscar Nemon, quien en 1936 realizó un busto de Freud. "Los alumnos de Freud decidieron ofrendarle un retrato de busto con motivo de sus ochenta años, y me concedieron el honor de ejecutarlo. Freud posó doce sesiones. Al principio su humor no era muy bueno y yo llegué a pensar si el regalo que sus discípulos le hacían era de algún modo necesario. Sin embargo poco a poco tomé interés en el modo como yo trabajaba y me hizo todo tipo de preguntas en relación a esto. La psicología del arte era una de sus grandes preocupaciones. No se si aprendió mucho sobre escultura, pero me enseñó cosas interesantísimas sobre mi propio quehacer en el arte". Ver de Oscar Nemon. "Comment j'ai fait le buste de Freud". Psyche no. 10. Paris, 1955 p. 483. (el busto se encuentra en el New York Psychoanalytic Institute).

B I B L I O G R A F I A

- ALEXANDER, Franz. "Recollections of Bergasse 19". The Psychoanalytic Quarterly. Vol. IX. New York, 1940.
- ANDREAS-SALOME, Lou. Aprendiendo con Freud, 1912 y 13. Trad. L. Laucart y J. Vehil. Prólogo de Ernst Pfeiffer. Laertes Ediciones. Barcelona, 1977.
- Mirada retrospectiva. Ed. Ernst Pfeiffer. Trad. Alejandro Venegas. Alianza Editorial. Madrid, 1980.
- ARAGON, Louis et A. Breton. Le cinquantenaire de L'hystérie (1878-1928). Révolution surréaliste. Vol. 4. No. 11. 15 marzo, 1928.
- ASSOU, Paul-Laurent. Freud et Nietzsche. Presses Universitaires de France. Philosophie d'Aujord'hui. París, 1980.
- BECKER, Raymond de. La vida trágica de Sigmund Freud. Trad. José Germain y Federico Soto. Biblioteca Nueva, Madrid, 1972.
- BELLEMIN NOEL, Jean. Psychanalyse et Littérature. Presses Universitaires de France. Col. Que sais je?. París, 1978.
- BERGLER, Edmund. "Did Freud really advocate a Hands-off Policy Toward Artistic Creativity?". American Imago. Vol. 6. Detroit, 1968.
- BERNFELD, Suzanne Casirer. "Freud and Archeology". American Imago. Vol. VIII. Detroit, 1951.
- BEUCHOT, Mauricio. "Microcosmos y ciencia". Diálogos. No. 84. El Colegio de México. Noviembre Diciembre, 1978.
- BODKIN, A.M. "The Relevance of Psychoanalysis to Art Criticism". International Journal of Psychoanalysis. Vol. VI. No. 3. London, 1925.
- BONGIOANNI, Fausto. "Studiare Leonardo". En Leonardo da Vinci. Instituto Geográfico Agostini. Novara, 1956.
- BRAUNSTEIN, Nestor et al. El lenguaje y el inconsciente freudiano. México. Siglo XXI, 1982.
- BROWN, J.A.C. Freud and the Post Freudians. Pelican Books. Great Britain, 1961.
- BUSH, Marshall. "The problem of form in the Psychoanalytic Theory of Art". Psychoanalytic Review. Vol. 54 No. 1. New York, 1967.
- CLARK, Kenneth. Leonardo da Vinci. An Account of this Development as an Artist. Penguin Books. Middlesex, 1980.
- CREMERIUS, Johannés et al. Genialidad y neurosis. S.T. Monte Avila Editores, Caracas, 1977.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor M. El idiota. Obras completas. Trad. Rafael Cansinos Arsens. Aguilar. Madrid, 1975.

EISLER, K.R. Leonardo da Vinci. Psychoanalytic Notes on the Enigma. Hogarth Press. London, 1967.

El hombre de los lobos por el hombre de los lobos (memoria) S.T. Prólogo de Ana Freud; selección, notas, introducción y capítulos de Muriel Gardiner. Suplemento de Ruth Mack Brunswick. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1979.

ELLENBERGER, Henri. La Scoperta dell'inconscio. Trad. Wanda Bertola et. al. Boringhieri. Torino, 1972.

FLOURNOY, Henry. "Poetry and Memories of Childhood". International journal of Psychoanalysis. Vol. XXXI. No. 112. 1950.

FREUD, Sigmund. The Origins of Psychoanalysis. Letters to Wilhelm Fliess, Drafts and Notes. 1887-1902. Ed. Marie Bonaparte and Ernst Kris. Transl Eric Mosbacher & James Strachey. Int. Steven Marcus and Ernst Kris. Basic Books, Inc., Publishers. New York, 1977. \*

Estudios sobre la histeria. (En colaboración con Josef Breuer) (1893-1895). Obras completas. T. II.

La interpretación de los sueños, (1900). Obras completas. T. IV.

Psicopatología de la vida cotidiana, (1901). Obras completas. T. VI.

"Fragmento de análisis de un caso de histeria", (1901-1905) Obras completas. T. VII.

El chiste y su relación con lo inconsciente, (1905). Obras completas. T. VIII.

"Personajes psicopáticos en el escenario", 1905- (1942). Obras completas. T. VII.

El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen, 1906. Trad. Luis López Ballesteros y de Torres. Obras completas. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid, 1948.

El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen, (1906). Obras completas. T. IX.

"Contribuciones a la psicología del amor", (1910). Obras completas T. XI.

"El creador literario y el fantaseo", (1908). Obras completas. T. IX.

"Un recuerdo infantil de Leonardo", (1910). Obras completas. T. XI.

"Sobre el sentido antitético de las palabras primitivas", (1910). Obras completas. T. XI.

\* La bibliografía de Sigmund Freud se encuentra ordenada en sentido cronológico. Excepto indicación contraria las Obras Completas corresponden a la edición de Amorrotu.

- FREUD, Sigmund. "El valor de la secuencia de las vocales", (1911). Obras completas T. XII.
- "Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico", (1911). Obras completas. T. XII.
- "El Moisés de Miguel Angel", (1913). Obras completas. T. XIII.
- "Sobre el psicoanálisis", (1913). Obras completas. T. XII.
- Tótem y Tabú, (1913). Obras completas. T. XIII.
- "Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico", (1914). Obras completas. T. XIV.
- Introducción al narcisismo, (1914). Obras completas. T. XIV.
- "De guerra y muerte", (1915). Obras completas. T. XIV.
- Lo inconsciente, (1915). Obras completas. T. XIV.
- "Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico" (1916). Obras completas. T. XIV.
- Conferencias de introducción al psicoanálisis. Primera parte (1915-1916). Obras completas. T. XV.
- Conferencias de introducción al psicoanálisis. Segunda parte. (1916-1917). Obras completas. T. XVI.
- Lo ominoso, (1919). Obras completas. T. XVII.
- Más allá del principio del placer, (1920). Obras completas. T. XVIII
- Psicología de las masas y análisis del yo, (1921). Obras completas. T. XVIII.
- "Psicoanálisis" (Artículo para enciclopedia, 1922). Obras completas. T. XVIII.
- "Una neurosis demoníaca en el siglo XVIII", (1922). Obras completas. T. XIX.
- "Breve informe sobre el psicoanálisis", (1923). Obras completas. T. XIX.
- El yo y el ello, (1923). Obras completas. T. XIX.
- "La negación", (1925). Obras completas. T. XIX.
- Presentación autobiográfica, (1925). Obras completas. T. XX.
- El porvenir de una ilusión, (1927). Obras completas. T. XXI.
- "Dostoievski y el parricidio", (1928). Obras completas. T. XXI.

- FREUD, Sigmund. El Malestar en la Cultura, (1930). Obras completas. T. XXI.  
 "Premio Goethe", (1930). Obras completas. T. XXI.  
 "¿Por qué la guerra?", (1933). Obras completas. T. XXII.  
Moisés y la religión monoteísta, (1933-1939). Obras completas.  
 T. XXIII.  
Epistolario. Trad. Joaquín Merino Pérez. Plaza Jónes, Barcelona, 1970
- The Letters of Sigmund Freud. Ed. Ernst L. Freud. Transl. Tania & James Stern.  
 Basic Books Inc., New York, 1975.
- FREUD-ANDREAS-SALOME. Correspondencia. Comp. de Ernst Pfeiffer. Siglo XXI.  
 México, 1977.
- FREUD, Sigmund-ABRAHAM, Karl. Correspondencia. Trad. Ramón Alcalde. Ed. Gedisa.  
 Barcelona, 1979.
- FREUD, Sigmund-GRODDEK, Georg. Correspondencia. Trad. y prol. Eduardo Subirats.  
 Editorial Anagrama. Barcelona, 1977.
- FREUD, Sigmund-PFISTER, Oskar. Correspondencia. Trad. Matilde Rodríguez Cobo.  
 Fondo de Cultura Económica. México, 1966.
- The Freud - Jung Letters. Ed. by William McGuire. Trans. by Ralph Manheim and  
 R.F.C. Hull. Princenton University Press. Princenton, 1974.
- FREUD, Sigmund-ZWEIG, Arnold. Correspondencia. Trad. Margaret Miller. Granica  
 Editor. Buenos Aires, 1974.
- FROMM, Erich. Ética y psicoanálisis. Trad. Heriberto F. Morek. Rev. Ramón de la  
 Fuente. Fondo de Cultura Económica. México, 1957.  
La misión de Sigmund Freud. Trad. Florentino M. Torner. Fondo de  
 Cultura Económica. México, 1980.  
The Anatomy of Human Destructiveness. Holt, Rinehart and Winston.  
 New York, 1973.
- FULLER, Peter. Art and Psychoanalysis. Writers and Readers Cooperative LTD.  
 London, 1980.
- FRY, Roger. The Artist and Psychoanalysis. The Hogarth Press. London, (s.f.).
- GAY, Peter. Freud, Jews and Other Germans. Masters and Victims in Modernist Culture.  
 Oxford University Press. Oxford, 1978.
- GIDE, André. Dostoievski. Articles et Causeries. Gallimard, París, 1923.
- GOMBRICH, Ernst. Freud y la psicología del arte. Trad. Ricardo Domingo. Barral  
 Editores. Barcelona, 1971.  
 "Sigmund Freud und die Theorie der Kunst". Sigmund Freud House  
Bulletin. Vol. V. No. 1. Summer, 1981.



- GRODDEK, Georg. Estudios psicoanalíticos sobre arte y literatura. Trad. Norberto Silveti. Monte Avila Editores. Caracas, 1975.
- HARTT, Frederick. Donatello, Prophet of Modern Vision. Harry N. Abrams Inc. New York, 1972.
- HAUSER, Arnold. "El arte, lo inconsciente, la enfermedad y el sueño". En su Introducción a la historia del arte. Trad. Felipe González Vicen. Guadarrama. Madrid, 1961.
- HERRERA, Hayden. Frida. A Biography of Frida Kahlo. Harper & Row, Publishers. New York, 1983.
- HOFFMAN, E.T.A. Cuentos fantásticos. Trad. José Lleonart. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1969.
- JENSEN, Wilhelm. Gradiva. (Una fantasía pompeyana). Trad. León Mames. Grijalbo. Barcelona, 1977.
- JOHNSTON, William M. The Austrian Mind. An Intellectual and Social History. University of California Press. Berkeley, 1972.
- JONES, Ernest. Hamlet y Edipo. (1923). Trad. Ramón Ballester. Editorial Mandrágora. Barcelona, 1975.
- Vida y obra de Sigmund Freud. Trad. Mario Carliski. Ediciones Home. Buenos Aires, 1976.
- Papers on Psychoanalysis. London, 1946.
- KARDINER, Abraham. Mi análisis con Freud. Trad. Ramón Parres. Joaquín Mortiz. México, 1979.
- KLEINSEHMIDT, Hans J. "Art and Psychoanalysis". International Encyclopedia of Psychiatry Psychology Psychoanalysis & Neurology. Aesculapius Publishers. New York, 1977. Vol. 2.
- KOFMAN, Sarah. El nacimiento del arte. Trad. Patricia Canto. Siglo XXI. Buenos Aires, 1973.
- KRIS, Ernst and KURZ, Otto. Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. Preface by Ernst H. Gombrich. Yale University Press, 1979.
- KRIS, Ernst. Arte y psicoanálisis. Trad. Floreal Maziá. Editorial Paidós. Argentina, 1964.
- KUBIE, Lawrence. El proceso creativo. Su distorsión neurótica. Trad. Salvador González. Asociación Psicoanalítica Mexicana. Editorial Pax. México, 1966.
- LACAN, Jacques. Las formaciones del inconsciente. S.T. Textos introductorios de Charles Melman, Jan Miel y Jean Reboul. Selección de Oscar Masotta. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1977.
- LA PIERE, R. The Freudian Ethic. Duell, Sloane y Pierce. New York, 1959.

- LIEBERT, Robert S. "Michelangelo's Dying Slave". A Psychoanalytic Study in Iconography". Psychoanalytical Studies of the Child. New York, 1977.
- LINDAVER, Martin S. "Imagery from the Point of View of Psychological Aesthetics, the Arts and Creativity". Journal of Mental Imagery Vol. 2.1977
- MACLAGAN, Eric. "Leonardo in the Consulting Room". Burlington Magazine. Vol. XLII. London, 1923.
- MANN, Thomas. "Freud and the Future". International Journal of Psychoanalysis. Vol. XXXVII. London, 1956.
- MANNONI, Maud. La teoría como ficción. Trad. Marga Latorre. Editorial Crítica. Grupo Editorial Grijalbo. Barcelona, 1980.
- MANNONI, Octave. Freud. Paontheon Books. Random House. New York, 1971.
- MARCINOWSKI, J. "Psychology. Language and the Ideal of Exact Science". Psyche and Eros. No. 1. Vol. I. New York, 1920.
- MARCUSE, Herbert. Eros y civilización. Trad. Juan García Ponce. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1968.
- MARCUSE, Ludwig. Freud. Su visión del hombre. Trad. Alfried Sánchez Krellenberg. Alianza Editorial. Madrid, 1969.
- MEREJKOVSKI, Dimitri. Leonardo de Vinci. El romance de su vida. Trad. Carlos del Corral Casa. Editorial Diana. México, 1953.
- MULLEN, Roy Mc. Mona Lisa. The Picture and the Myth. Da Capo Press. New York, 1975.
- NEMON, Oscar. "Comment j'ai fait Le buste de Freud". Psyche No. 10. París, 1955.
- PANOFSKY, Erwin. Estudios sobre iconología. Trad. Bernardo Fernández. Alianza Editorial. Madrid, 1972.
- PATER, Walter. The Renaissance. Studies in Art and Poetry. (1873). New American Library. A Mentor Book. New York and Toronto, 1959.
- PETER, H.F. My Sister My Spouse. A Biography of Lou Andreas-Salomé. Preface by Annais Nin. W.W. Norton & Company. New York, 1974.
- PFISTER, Oskar. Der Psychologische und Biologische Untergrund Expressionistischer Bilder. Ed. Bircher. Berna, 1920.
- PICKFORD, R.W. "Dream Work and Art Work in relation to the Psychology of Art". The British Journal of Aesthetics. London. Vol. 10 No. 3. July, 1970.
- PLANK, Robert. Freud, Michelangelo's Moses and Conrad Ferdinand Meyer. American Imago. Vol. XXXIV. Detroit, 1977.
- RANK, Otto. Art and Artist. Creative Urge and Personality Development. Trad. Ludwig Lewisohn. Tudor Publishing Company. New York, 1932.
- READ, Herbert. "Psycho-Analysis and the Problem of Aesthetic Value". The International Journal of Psychoanalysis. Vol. XXXII. Part 2. London, 1951.

- REICH, Wilhelm. Reich habla de Freud. Trad. José Cano. Anagrama. Barcelona, 1970.
- REICH, Theodor. From Thirty Years with Freud. Trad. Richard Winston. International Universities Press, Inc., New York, 1940.
- "Years of Maturity". Psychoanalysis. New York, 1955.
- REWALD, Sabine. Balthus. The Metropolitan Museum of Art. New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers. New York, 1984.
- RICHTER, J.P. The Literary Works of Leonardo da Vinci. London, New York and Toronto, 1939.
- RICOEUR, Paul. Freud: una interpretación de la cultura. Traducción de Armando Suárez, con la colaboración de Miguel Olivera y Esteban Inciarte. Siglo XXI. México, D.F., 1983.
- ROAZEN, Paul. Freud. Polytical and Social Thought. Alfred A. Knopff. New York, 1968.
- Freud y sus discípulos. Trad. Carlos Manzano, Alianza Editorial. Madrid, 1978.
- Hermano animal. La historia de Freud y Tausk. Trad. Joaquín Rábago. Alianza Editorial. Madrid, 1973.
- ROSOLATO, Guy. Ensayos sobre lo simbólico. Trad. Teresa Ferrer y Ramón García. Editorial Anagrama. Barcelona, 1974.
- RUITENBEEK, Hendrik et. al. Freud as We Knew Him. Wayne State University Press. Detroit, 1973.
- The Creative Imagination. Psychoanalysis and the Genius of Inspiration. Quadrangle books. Chicago, 1965.
- SACHS, Hanns. "Aesthetics and the Psychology of the Artist". International Journal of Psychoanalysis. Vol. II. No. 1. London, 1921.
- Freud, Master and Friend. Harvard University Press. London, 1944.
- SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo. Estética y Marxismo. Ed. Era, México, 1983. 5a. Ed.
- Las ideas estéticas de Marx, Ed. Era. México, 1972. 3a. Ed.
- SHAPIRO, Meyer. "Leonardo and Freud. An Art-Historical Study". Journal of the History of Ideas. City College. Vol. XVII, No. 2. New York, April, 1956.
- SCHORSKE, Carl E. Viena Fin-de-Siécle. Política y cultura, Trad. Iris Menéndez. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1981.
- SCHUR, Max. Freud Living and Dying. International Universities Press. New York, 1972.
- SCOGNAMIGLIO, N. Smiraglia. Ricerca e Documenti sulla Giovinezza di Leonardo da Vinci. Napoli, 1900.
- SPECTOR, Jack J. The Aesthetics of Freud. A Study in Psychoanalysis and Art, Mc. Graw Hill Book Co, 1974.

- STERBA, Richard and Edith. "The Anxieties of Michelangelo". International Journal of Psychoanalysis. Vol. XXXVII. London, 1956.
- STERBA, Richard. "The Problem of Art in Freud's Writings". The Psychoanalytic Quarterly. Vol. IX. New York, 1940.
- STOLNITZ, Jerome. "Beauty. Some Stages in the History of an Idea". Journal of the History of Ideas. New York. Vol. XXII. No. 2. June, 1961.
- SULLOWAY, Frank J. Freud. Biologist of the Mind. Beyond the Psychoanalytic Legend. Burnett Books. London, 1979.
- TOLNAY, Charles de. Michelangelo. Princenton University Press. Princenton, 1960.
- VALERY, Paul. "Introducción al método de Leonardo de Vinci". En Leonardo de Vinci. Edición de André Malraux. Gallimard. París, 1953.
- Varios autores. Bergasse 19. Basic Book Inc. New York, 1976.
- Philosophers on Freud. New Evaluation. Ed. Richard Wollheim. Jason Aronson, Inc. New York, 1977.
- Psychoanalysis. Creativity and Literature. A French-American Inquiry. Ed. Alan Roland. Columbia University Press. New York, 1978.
- Sigmund Freud. His life in Pictures and Words. Comp. Ernst Freud, Lucie Freud and Ilse Grubrich-Simitis. André Deutsch Limited. London, 1976.
- VASARI, Giorgio. "Leonardo de Vinci. Pintor y escultor florentino", en Vidas de artistas ilustres. Trad. Agustín Blánquez et. al. Editorial Iberia. Barcelona, 1957.
- VINCI, Leonardo de. Tratado de la pintura. Trad. Mario Pittaluga. Ed. Losada Buenos Aires, 1943.
- VOLPE, Galvano della. Historia del gusto. Trad. F. Fernández Buey. Ed. Alberto Corazón. Madrid, 1971.
- WALSH, Maurice N. "Notes on the Neurosis of Leonardo da Vinci". The Psychoanalytic Quarterly. Vol. XXX. New York, 1961.
- WITTELS, Fritz. Freud and his Time. Liveright Publishing Corporation. New York, 1931.
- "Mona Lisa and Feminine Beauty: A Study in Bisexuality. International Journal of Psychoanalysis. Vol. 15. No. 1. London, 1934.
- Sigmund Freud. His Personality. His Teaching and his School. Trad. Eden and Cedar Paul. George Allen & Unwin LTD. Ruskin House. London, 1924.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. Lectures & Conversations of Aesthetics, Psychology and Religious Belief. Comp. Yorich Smythies, Rush Rhees and James Taylor. Ed. Cyril Barbett. Basil Blackwell. Oxford, 1966.

WITTKOWER, Rudolph. Born Under Saturn. The Character and Conduct of Artists.  
Norton & Company. New York, 1969.

WOLLHEIM, Richard. "Freud and the Understanding of Art". The British Journal of  
Aesthetics. London, July, 1970.

ZWEIG, Stefan. Tres maestros: Balzac, Dickens, Dostoievski, S.T. Editorial  
Juventud. Barcelona, 1933.

*Anexo.*

FREUD, BRETON Y DALÍ

En octubre de 1921 Breton se encontraba de vacaciones en Viena acompañado de su esposa Simone y de Paul Eluard, que por entonces era marido de Gala, la futura esposa de Dalí. Uno de los propósitos fundamentales que animó a Breton a realizar aquel viaje, anterior a la publicación del Primer manifiesto del surrealismo, fue conocer a Freud. La entrevista entre el joven poeta y el creador del psicoanálisis que por entonces ya era reconocido mundialmente y contaba con 65 años de edad, se llevó a cabo en las habitaciones destinadas por éste a consultorio y gabinete de estudio en el ahora legendario piso de Bergasse 19. Poco después, en marzo de 1922 la revista Littérature publicó un breve relato sobre el singular encuentro, titulado "Interview du Professeur Freud". (1) Breton dejó allí asentadas las impresiones de aquella tarde; anotando entre otras cosas que Freud era el prototípico médico judío de barrio vienés, que su vivienda era de apariencia mediocre y que nada de lo que entre ambos se dijeron tuvo mayor trascendencia. Breton había ansiado profundamente este encuentro, que de momento parece haberle causado una decepción, lo que no impidió que Freud se convirtiera exactamente dos años después en "Presidente de la República del sueño" y que su figura, como la de Fourier, la del marqués de Sade o la de Isidore Ducasse adquiriese para los surrealistas un poderosísimo relieve, no sólo en relación a sus descubrimientos sobre el mundo onírico y la asociación libre, sino de manera muy principal por sus drásticos e innovadores puntos de vista acerca de la vida y la condición sexual de los seres humanos. Es sabido que a partir de 1895, con los Estudios sobre la histeria y luego con los tres ensayos de Teoría sexual (1905) los puntos de vista de Freud sobre la sexualidad fueron conformando una teoría de cimientos tan sólidos, que, admitida o controvertida no pudo ya ser ignorada o dejada de lado por ninguna disciplina abocada al estudio del hombre. De otra parte, nadie que conozca así sea sólo

superficialmente el surrealismo, puede negar que el elemento erótico-sexual aparece en todas sus manifestaciones como instancia no únicamente liberadora, sino también subversiva, triunfo del principio del placer sobre el principio de realidad; algo similar a lo que propone Herbert Marcuse en Eros y civilización.

Los intereses de Breton por la psicología eran de antigua data, pues se remontaban a sus estudios de medicina, iniciados en 1913, e interrumpidos cuando fue movilizado durante la guerra para trabajar en el servicio de salud del hospital neurológico de Nantes. Allí conoció a Jacques Vaché y a Theodore Fraenkel, que se ejercitaban como psiquiatras y que participaron después en actividades dadaístas. Fue probablemente en estos momentos (1915-1916) cuando se realizó el primer contacto efectivo de los futuros surrealistas con las teorías freudianas, ya que al año siguiente Breton asegura haber llevado a cabo terapias psicológicas en el centro psiquiátrico de Saint-Denis valiéndose de la interpretación onírica y de la asociación libre. (2) Sin embargo el único trabajo serio de divulgación psicoanalítica que por entonces se manejaba en Francia era Psicoanálisis de la neurosis y de la psicosis, de Hernand y Regis, aparecido en 1914, pues hasta 1921 *apareció* en Ginebra la traducción francesa hecha por Ives de Lay de las Conferencias sobre Psicoanálisis cuya primera edición en alemán, en tres tomos, vio la luz en Leipzig y Viena durante los años de 1916 y 1917.

Además la interpretación de los sueños, el trabajo de Freud que realmente tuvo importancia entre los surrealistas como texto crítico y como inspiración directa fue El Delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen (1907). La traducción francesa de este escrito apareció hasta 1931. Para entonces Breton y los surrealistas prácticamente habían devorado toda la literatura freudiana que caía en sus manos. Masson y Dalí revivieron el tema de Gradiva en sendas

pinturas y René Alleau escribió un célebre texto titulado "Gradiva rediviva". Gradiva fue también el nombre de una galería de arte inaugurada por Breton en 1937 y la celebridad del personaje configurado por Jensen, pero resucitado y analizado por Freud, continúa hasta mucho después de la extinción bretoniana del movimiento. Tan es así que en 1971 un periódico surrealista lanzó su primer número en Bruselas con el nombre de Gradiva. En fecha mucho más reciente (1983), apareció un libro con varios ensayos que lleva por título Formations of Pleasure. Uno de ellos, armado en base a fotografías con poemas que se les relacionan se denomina Gradiva y va prologado con una referencia al estudio de Freud. (3) Hay profundas analogías entre éste personaje femenino, cuyo ser es inicialmente un objeto inanimado (un relieve funerario) y la descripción que Breton hace de Nadja o de las mujeres que aparecen en Los vasos comunicantes y El amor loco. A su vez, Anna O., Dora, Mis Lucy y Elizabeth von R. (para citar unas cuantas protagonistas de los más célebres casos clínicos de Freud), acusan características y modos de proceder más "surreales" que los que propone cualquier programa bretoniano.

De la misma manera que las teorías sobre el inconsciente tuvieron influencia directa en el surrealismo y en otros movimientos artísticos del siglo XX, así también generaron un acercamiento nuevo a las ciencias del lenguaje y su aplicación a problemas de arte y literatura conforma una rama importante de la crítica, hecho que desde 1921 advirtió claramente Edouard Claparède en su introducción a la versión francesa de las obras escogidas de Freud a la que hice referencia líneas atrás. Dice Claparède: "Freud se torna en el padre de una crítica artística y literaria de género innovador que llega a mayores profundidades en el análisis de las obras del que hasta ahora se ha visto. El mérito de esta nueva modalidad crítica consiste en ser esencialmente comprensiva. Lo bizarro, lo inédito, toma un sentido a sus ojos. (4)



Para 1921 aparte de la Gradiva, Freud había escrito varios textos con temas relacionados con el arte, la literatura y la creatividad. Por su parte André Breton había venido recogiendo, posiblemente desde 1916 varias de las nociones propuestas por Freud en La interpretación de los sueños y las utilizó en diversos momentos de su labor tanto poética como teórica. Por ejemplo, en Los vasos comunicantes aplica un método similar al psicoanalítico al estado de ensoñación diurna empleando los términos freudianos de condensación, desplazamiento y sustitución. Por cierto que la aplicación de este método para analizar situaciones en estados de vigilia (pero de vigilia especial) había sido muy propiciado por Carl Gustav Jung y desde luego que también por Hermann Roschach, el autor del psicodiagnóstico a base de manchas, que murió prematuramente en 1922 a los 38 años. Para Breton tal técnica no constituye un recurso surrealista de eliminar barreras que separen los dos dominios, el de la vigilia y el sueño, antes bien, se vincula con la "atención flotante" que Freud requería de sí mismo y de sus analizandos para hacer aflorar contenidos reprimidos a partir de la asociación en cadena con las imágenes oníricas o con las fantasías diurnas. Además en su Psicopatología de la vida cotidiana Freud había mostrado desde 1901 la manera en que nuestra vida despierta se encuentra sujeta a continuas incursiones de contenidos que -disfrazados- acusan su proveniencia de fuentes inconscientes. Breton y los demás surrealistas prestaron asimismo profunda atención al proceder errático y como bien se sabe lo propiciaron en la medida en que constituía un acercamiento a la conquista de lo irracional.

Quizá sea este el momento oportuno para recordar una vez más que el artista ha estado explorando el inconsciente (aunque no de manera propositiva) por un tiempo considerablemente mayor que el hombre de ciencia. Las bases para una teoría del inconsciente pueden rastrearse en la literatura y en los escritos

de los artistas desde el siglo XVIII. En buena medida esta inquietud se corresponde con el eclipse y la reacción contra el cartesianismo que por casi dos siglos equiparó la conciencia con el yo. En estas experiencias imaginativas del poeta y del pintor se basaron Schopenhauer, von Hartmann y Nietzsche para elaborar sus puntos de vista sobre el papel que desempeña lo que hoy llamamos psicología profunda en las actividades creativas, algo similar a lo que puede encontrarse manifestado con toda claridad a través de los diarios de Delacroix, que el pintor inició en 1822.

Hacia el final de su vida Freud llegó a reconocer que los surrealistas no eran "chiflados incurables" como él los había considerado. Esto ocurrió poco antes de su muerte, ya exiliado en Londres, en el curso de una visita que le hizo Salvador Dalí, cuyas obras conocía y admiraba. Su cambio de opinión quedó recogida en una carta que escribió a Stefan Zweig el 20 de julio de 1938.

Tengo auténticas razones para darle las gracias por la carta de presentación que me trajo a los visitantes de ayer, pues hasta ahora me sentía inclinado a considerar a los surrealistas, que al parecer me han acogido por su santo patrón, como chiflados incurables (digamos que en un 95 por ciento, como el alcohol). El joven español sin embargo, con sus ojos cándidos y fanáticos y su indudable maestría técnica, me ha hecho reconsiderar mi opinión. En realidad sería muy interesante investigar analíticamente cómo ha llegado a ser compuesto un cuadro así. Desde el punto de vista crítico, podría seguirse manteniendo aún que el concepto de arte desafía toda dilatación mientras la proporción cuantitativa de material inconsciente y de elaboración preconscious no permanezca dentro de límites definidos. Más sea como fuere, estos puntos constituyen graves problemas psicológicos... (5)

Lo que cuenta Salvador Dalí respecto a su entrevista con Freud debe ser entendido desde el nivel de su discurso en el momento de rememorar la experi

encia por escrito y no necesariamente atendiendo al contexto real en el que se desarrolló ésta. El relato se encuentra en La vida secreta de Salvador Dalí.

Allí viene asimismo reproducido uno de los dibujos que le hizo a Freud, si no precisamente el que realizó del natural aquella tarde, quizá otro que elaboró poco después. Dalí cuenta que viajó en tres ocasiones a Viena con el propósito infructuoso de ver a Freud, quien se negó a recibirlo. El año de 1938, encontrándose en un restaurante parisino cenando un plato de caracoles, le fue presentado un periódico que contenía el retrato de Freud con la noticia de su exilio en Londres. Al verlo manifestó que en ese instante había descubierto el secreto morfológico de Freud. "Su craneo es un caracol, su cerebro es una espiral... Este descubrimiento influyó en el retrato que después le hice... (6)

Contrariamente a las esperanzas de Dalí, Freud, atacado ya muy severamente por el cáncer en la mandíbula, no habló casi nada durante la entrevista, pero ambos se devoraron con los ojos. Dalí quería mostrarle un artículo "científico" que había publicado sobre la paranoia y hacía denodados esfuerzos para que Freud atendiera a su indicación, pero éste continuaba mirándolo con fijeza, como si todo su ser estuviera puesto en esa mirada, y no hizo el menor caso a la revista que Dalí le señalaba. Su imperturbable indiferencia sólo se interrumpió para decir lo siguiente: "Nunca he visto ejemplo más completo de un español: ¡qué fanático!".

Por cierto, desde su juventud Freud se había sentido atraído por España, país al que nunca viajó. Con objeto de leer El Quijote en su versión original, aprendió español y fundó junto con un amigo suyo: Eduard Silberstein -también

estudiante de medicina- una "Academia Castellana", que no contaba con más miembros que ellos dos, pero que en cambio se significó por poseer un hermoso sello de cierto carácter ocultista conformado por el monograma A.C. y una corona. De otra parte El Quijote, fue para Freud un pináculo en la historia de la literatura. Además de que se fascinó con el par de ópuestos que Cervantes propone, mismo que utilizó en algunas ejemplificaciones. (7) Es muy posible por añadidura que el anciano enfermo que conservó intacta su lucidez hasta tres días antes de su muerte, la visita de Dalí le haya traído a la memoria el sabor que otrora lo conminó a aprender la lengua española y que los protagonistas cervantinos hubiesen cobrado nueva realidad en los momentos transcurridos con Dalí, algunas de cuyas pinturas había tenido oportunidad de ver antes de aquella tarde de 1938. Por lo que respecta a Dalí es posible afirmar que su aportación cabalmente freudiana se encuentra en las secuencias oníricas que concibió para algunas películas, señaladamente para El perro andaluz de Luis Buñuel y para Cuéntame tu vida de Alfred Hitchcock. El cine psicoanalítico, que en sus inicios aparece vinculado con el expresionismo alemán había dado ya para entonces un primer fruto. Se trata de la película Secretos de un alma de Georg Wilhelm Pabst, que fue asesorado por dos de los más cercanos discípulos de Freud, uno de ellos Hanns Sachs.

Si he hecho esta breve referencia a la cinematografía se debe a que pienso que en ningún otro campo de las artes visuales es posible apreciar de manera tan clara la confluencia entre surrealismo y psicoanálisis. Baste recordar al ya mencionado Luis Buñuel, a Carlos Saura a Francisco Arrabal o a Ruy Guerra. Pero ese sería tema de otro artículo que ojalá alguien versado en cuestiones cinematográficas escribiera uno de estos días.

## NOTAS

- 1). Litterature. Nueva Epoca. No. 1. París, Marzo de 1922.
- 2). Ver de William Ray Ellenwood. Andre Breton and Freud. Tesis doctoral. Rutgers University. New Jersey, 1972.
- 3). El autor del ensayo fotográfico-poético titulado Gradiva es Víctor Burgen, autor de Thinking Photography y profesor de teoría de la fotografía en el Politécnico central de Londres. Ver de varios autores Formations of Pleasure Routledge and Kegan Paul. London, 1983.
- 4). Edouard Claparède. La Psychanalyse. Trad. Yves Le Lay. Editions Somor. Geneve, 1921. p.p. 15-16.
- 5). The Letters of Sigmund Freud. Op cit. p. 448-449.
- 6). The Secret Life of Salvador Dali. Trad. H.M. Chevalier. Dial Press. New York, 1942. p.p. 23-25.
- 7). Por ejemplo: Freud da una explicación del placer que podría denominarse humorístico que depara la lectura de varios pasajes del Quijote sin considerar que esta figura sea en sí cómica. La interpretación viene en una larga nota a pié de página en El chiste y su relación con lo inconsciente (1905). Obras completas. p. 219.