

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE PSICOLOGÍA
SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA



ALGUNAS RELACIONES ENTRE LA TEORÍA
PSICOANALÍTICA DE SIGMUND FREUD Y EL ARTE.

T E S I S
Que para obtener el título de
Licenciada en Psicología
P R E S E N T A
Verónica Beatriz Boneta Osorio
México.D.F. 1999

DIRECTORA: DRA. MARTHA LILIA MANCILLA VILLA

276925
1999

TESIS CON

FALTA



Universidad Nacional
Autónoma de México

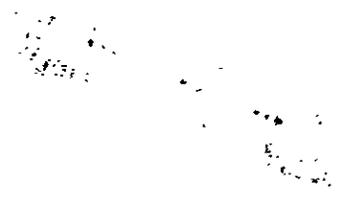


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

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.



A mi Abuelo,
a la Roela,
a mi hermano Jorge,
a mi prima Tania,
a Rocio Carretero.

Este trabajo de investigación no hubiera sido posible sin la incondicional ayuda de Beatriz Martínez, quien me ayudó a encauzar mis inquietudes, gracias a su sabiduría y sensibilidad pude después de una larga búsqueda seleccionar el tema de la tesis aquí expuesta. La Dra. Martha Lilia Mancilla, mi directora, le dio orden y estructura a mis pensamientos. A ambas, quiero darles las gracias por su paciencia y comprensión. También agradezco a mis sinodales por la atención con que leyeron mi tesis: al Dr. José Cueli, a la Dra. Patricia Corres, a la Mta Margarita Lagarde y a la Dra. Marcia Morales. A Estela Serret y a todas aquéllas personas que me escucharon y me apoyaron en este largo, complejo y maravilloso proceso del cuál aprendí más que el conocimiento de un tema, porque para ser franca, al finalizar este trabajo, caí en la cuenta de que apenas había llegado a un primer acercamiento al arte. Atrapada como me encuentro ahora por este fascinante mundo, se inicia para mí, un recorrido de investigación, que deseo llevar conmigo a cada momento de mi vida, enriqueciéndome y dejándome tocar por las maravillas que ha creado y continúa creando el ser humano.

Y porque todas las personas que me rodean son importantes en mi vida:

A mi familia: a mi abuela, mi madre, Juan y Conchita, Jorge y Silvana, Lumi e Einstein (alias Alberto), a José Luis, Juani y Claudia, Rodrigo y Samantha, Ricardo (mi Ricki), a Carlos (y su universo en expansión), Darío, Rebeca, Paulina, Alejandra y Santiago. Mis sobrinos: Paulina, Jatzibe, Juanito, José Luis e Iñaqui

Para ·

Mi familia de izquierda: Amalita para quien soy su Abril, gruñitos Tayo y Peter Pan (o sease Sergio) y Gina,
los de antaño: Verónica, Tete y Ricardo,
el eterno trío adolescente: Mónica y Delma,

Pa' los cuates/familia: Papá y animador Juan Carlos, Olga Dondé y Martucha,
a mí admirable y generosa Gaby,
a la banda cubana: mi enana y más... Nubia, Oscarín, Claudia, Melina y Gino,
a mi manager y paciente vecino Román,
al grupo "Pipos" de los 20 sin edad ni barreras que hacen que cada fin de año sea divertido y original, a los invencibles celestinos, al grupo lunático de T. Williams y Fo, al grupo de los entrañables: Rodolfo, Salvador, Bernardo, Pedrín, Ana, Giovanna, mi creativa pintora Verónica, Alexis, al grupo de los Fugitivos, a la presidenta del partido peronista: la marida María, al grupo itañolo junior.
los chihuahuenses: Alex y Druzy,
a mi nuevo cuarteto fantástico: Helena, Mariana, Rodolfo, y Triana,
y a todos aquellos que sin ton ni son no pertenecen a un grupo pero sí a mi vida: Chiveta, Marco, Luis Galindo, Vítor (con vaso roto y todo), Valia y Alex, Glen Delia, Gabriel, Prietito y Alan.

INDICE

CAPÍTULO PRIMERO

1.1 Introducción.....	1
1.2 Hipótesis.....	14
1.3 Psicología, Psicoanálisis y Arte.....	14

CAPÍTULO SEGUNDO: EL DELIRIO Y LOS SUEÑOS EN LA GRADIVA DE WILHELM JENSEN [1907]

2.1 Imagen de la Gradiva.....	25
2.2 Introducción.....	27
2.3 Relato y análisis del ensayo.....	28
2.4 Conclusiones preliminares.....	36

CAPÍTULO TERCERO: UN RECUERDO INFANTIL DE LEONARDO DA VINCI [1909-1910]

3.1 Imágenes.	
3.1.1. Mona Lisa.....	45
3.1.2. La cara de Mona Lisa.....	47
3.1.3. Santa Ana, La virgen y el niño.....	49
3.2 Introducción.....	51
3.3 Relato y análisis del ensayo.....	53
3.4 Conclusiones preliminares.....	75

CAPÍTULO CUARTO: EL MOISÉS DE MIGUEL ANGEL [1914]

4.1 Imágenes.	
4.1.1 El Moisés.....	81
4.1.2 La cara del Moisés.....	83
4.1.3 Mano con tablas.....	85
4.1.4 Mano derecha.....	87
4.2 Introducción.....	89
4.3 Relato y análisis del ensayo.....	90
4.4 Conclusiones preliminares.....	97

CAPÍTULO QUINTO: UN RECUERDO DE INFANCIA EN POESÍA Y VERDAD [1917] Y ALOCUCIÓN EN LA CASA DE GOETHE, EN FRANCFORT [1930]	
5.1 Compartiendo palabras de Goethe.....	103
5.2 Introducción.....	105
5.3 Relato y Análisis del ensayo.....	106
5.4 Conclusiones preliminares.....	113
CAPÍTULO SEXTO: DOSTOIEVSKI Y EL PARRICIDIO [1927- 1928]	
6.1 Del autor.....	117
6.2 Introducción.....	127
6.3 Relato y análisis del ensayo.....	128
6.4 Conclusiones preliminares.....	137
CAPÍTULO SÉPTIMO: DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES GENERALES	
7.1 Freud y su gusto por las artes.....	139
7.2 Psicoanálisis y Arte.....	145
7.3 El psicoanálisis y el espectador.....	158
7.4 Conclusiones finales.....	160
BIBLIOGRAFÍA.....	169

INTRODUCCIÓN

*"Quien tiene arte o ciencia,
tiene religión.
Quien no tiene ni arte ni ciencia,
que tenga religión."
(S. Freud)*

¿Qué es el arte? A lo largo de la historia de la humanidad, muchos sabios han tratado de contestar esta pregunta, sin llegar nunca a sentirse completamente satisfechos con la respuesta.

Para Platón:

"El arte es el arte del razonamiento como la filosofía misma en su grado más alto, o sea la dialéctica; el arte es la poesía, aun cuando a ésta le sea indispensable una inspiración delirante; la política y la guerra constituyen arte; la medicina es arte, y el respeto y la justicia, sin los cuales los hombres no pueden coexistir en las ciudades también son arte. Todo el dominio del conocimiento está dividido en dos artes, el arte judicial y el dispositivo o imperativo. El primero consiste simplemente en conocer, el segundo en dirigir, a base del conocimiento, una determinada actividad. De tal modo, el arte comprende para Platón toda actividad ordenada (incluida la ciencia) y en su conjunto se distingue de la naturaleza." ¹

¹ Abbagnano Nicola. *Diccionario de Filosofía* CFE 1995. p. 100

Kant distinguió por sus características dos artes; el de la naturaleza y el de la ciencia; y dentro del arte mismo también distinguió el arte mecánico y el arte estético. El arte mecánico es cuando conforme con el conocimiento de un objeto posible, cumple solamente las operaciones necesarias para realizarlo; en cambio el arte estético tiene por finalidad inmediata el sentimiento de placer, este es arte bello o placentero.

"Es placentero cuando su finalidad es hacer que el placer acompañe a las representaciones en cuanto simples sensaciones; es bello cuando su finalidad es unir el placer a las representaciones como modos del conocimiento" ²

Es decir, el arte bello es desinteresado, porque es una especie de representación que tiene su finalidad en sí mismo, mientras que el arte placentero tiende solamente al goce.

Angelo Louis Marie Hesnard [1886-1969] definió el arte como:

"una realidad aceptada y una realidad en la que símbolos y formaciones sustitutivas pueden, gracias a la *'ilusión artística'*, expresar libremente las emociones verdaderas. En este sentido, constituye un *reino intermedio entre la realidad, incapaz de realizar los deseos, y el mundo de la fantasía que los realiza*, en el cual las tendencias de onnipotencia de la humanidad primitiva permanecen en vigor." ³

o como dice Daniel E. Schneider:

"... el ser humano ha sabido desde los inicios de la

² Abbagnano N, op. cit., p. 102

³ Hesnard A *La Obra de Freud*. FCE. primera edición en francés. 1984. p. 295.

civilización que el arte es una <<manifestación emocional>>
o, según escuchamos hoy con frecuencia, que el artista
<<sublima>>." ⁴

Para llegar a asimilar verdaderamente alguna de estas definiciones se requiere pasar por un proceso largo de evolución y maduración del pensamiento, es decir, si las leemos, a primera vista las podemos entender, su definición tiene una lógica que nos acerca y nos da una idea clara de lo que significan, pero para poder aprehenderlas y comprenderlas necesitamos adentrarnos en el mundo del arte hasta lograr contactar algún punto en nosotros mismos que nos permita asimilar alguna de estas ideas. El arte es una de esas cosas que como el aire, está en todas partes alrededor nuestro, pero que raramente nos detenemos a considerarlo.

Como quiera que lo definamos está presente en todo lo que hacemos, atrae y da gusto a nuestros sentidos; estos sentidos que son universales y que están en constante intercambio con nuestro espíritu; nos hacen sentir, percibir y conectarnos con nosotros mismos y el mundo que nos rodea desde un punto de vista distinto que es único e individual: el de la creación artística. Schneider nos dice que es algo que vive con y entre nosotros, y vive no sólo con referencia a su tiempo, *"sino con referencia a su clásico y perenne poder de verdad psicológica y de su belleza transformada y trascendente."* ⁵ De cualquier manera podemos decir que existen tantas definiciones de arte como subjetividades humanas.

También se le reconoce como una forma de expresión portadora de conocimiento, ya que de esa manera lo podemos apreciar como uno de los

⁴ Schneider Damel E *El psicoanalista y el artista* FCE. México, D.F. 1974.p.13

⁵ *Ibidem*, op cit , p 17

caminos para conocer a la humanidad. Si hoy en día sabemos de los griegos, de los egipcios, de los asirios, de los musulmanes, de las culturas prehispánicas, es por todo lo que crearon; sus ideas, su forma de vida, sus emociones, están plasmadas en sus pinturas, en sus construcciones arquitectónicas, en su literatura, reflejándonos la psicología de ese pueblo, su manera de vivir, sus costumbres, su manera de pensar y de sentir, entre otras cosas. Los egipcios del tercer milenio antes de nuestra era fueron hombres de raza fuerte y robusta, inteligentes, de ideas simples, profesadas y expresadas sin zozobras ni vacilaciones; las mujeres compartían con el marido las fatigas y penalidades de la vida, ya que se encontraban con igual rango y derecho que el hombre. Esto lo sabemos gracias al arte que nos legaron: como el retrato doble del príncipe Rahotep y de la princesa Nofrit, de la IV Dinastía. Sin estas formas de expresión, no nos hubiéramos enterado nunca de quiénes fueron los egipcios y hoy en día, estarían enterrados en el olvido.⁶

Una obra de arte necesita ser observada por otro para existir, de aquí su trascendencia, ya que involucra de manera directa tanto al que la realiza (el artista) como al que la disfruta (el espectador).

El arte es una manifestación emocional de un determinado ser único e individual, es decir, el artista. Este ser crea algo propio en el que manifiesta su inconformidad con el mundo que le rodea. En su obra expresa el mundo que desearía que existiera o el que su percepción capta. El cómo lo percibe, es un punto de vista personal que por lo general no se parece a su mundo real. En palabras de Freud:

⁶ Sobre este tema ver la *Enciclopedia de Historia del arte*. Salvat Mexicana de ediciones. 1976

"El artista es, originariamente, un hombre que se aparta de la realidad, porque no se resigna a aceptar la renuncia a la satisfacción de los instintos por ella exigida en primer término, y deja libres en su fantasía sus deseos eróticos y ambiciosos. Pero encuentra el camino de retorno desde este mundo imaginario a la realidad, constituyendo con sus fantasías, merced a dotes especiales, una nueva especie de realidades, admitidas por los demás hombres como valiosas imágenes de la realidad" ⁷

Schneider señala que el artista es un ser que está dotado de una muy aguda sensibilidad perceptiva -percepción de sí mismo y de los demás- y de una capacidad innata y versátil de comunicarse a través de varios medios de expresión. La diferencia entre el artista y los otros seres humanos sólo se puede manifestar mediante esta comunicación, no mediante su conducta.

En 1910 Sigmund Freud [1856-1939] afirma que los poetas reúnen ciertas condiciones que les permiten llegar a armonizar la realidad con las exigencias de sus fantasías, poseen:

"...sensibilidad para percibir en otras personas moliciones anímicas escondidas, y la osadía de dejar hablar en voz alta a su propio inconsciente [...]" ⁸

⁷ Freud Sigmund *Los dos principios del suceder psíquico*. Obras Completas Vol II Editorial Biblioteca Nueva, Madrid. 1948 p 405

⁸ Freud Sigmund *Obras Completas Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre (Contribuciones a la psicología del amor, I)* (1910) Tomo XI Amorrortu editores Buenos Aires 1995 p 159

Teresa del Conde dice que al padre del psicoanálisis "le intrigaba profundamente el origen de las dotes que poseían los artistas, a quienes admiraba en la misma medida en que los repelía, probablemente porque no podía 'aprehenderlos' [...] y también porque encontraba que en ellos las contradicciones cohabitan de manera demasiado intensa y esto le suscitaba aversión."⁹

Freud, al escribir, en 1908, *El creador literario y el fantaseo* 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 [...]"¹⁰

Todas las ramas del arte piden del artista la capacidad de jugar, de creer e involucrarse en lo que está haciendo, y al igual que el niño, crea un mundo de fantasía al que toma muy en serio, dotándolo de grandes montos de afecto, al tiempo que lo separa de la realidad que lo rodea. De este mundo irreal como señala Freud, se derivan importantes consecuencias para la técnica artística, ya que existen muchas cosas que de ser reales no depararían goce. Pueden empero depararlo en el juego de la fantasía. Muchas excitaciones que en sí mismas son en verdad penosas pueden convertirse en fuentes de placer para el auditorio y el artista

⁹ Del Conde, Teresa, *Las ideas estéticas de Freud*, Ed. Grijalbo. 1994. p.87

¹⁰ Freud Sigmund, op. cit., *El creador literario y el fantaseo*, Tomo IX. p.127

creador Tanto el juego del niño como la fantasía del adulto reflejan estados de insatisfacción, deseos y ambiciones ocultos no realizados. Nos dice Peter Gay [1923-], que es aquí en donde el artista encuentra su tarea cultural. Impulsado por su vocación, expresa sus ensueños y da a conocer las fantasías secretas de sus contemporáneos menos elocuentes.

"Lo mismo que él sueña por la noche, el creador imaginativo combina una experiencia poderosa de su vida adulta con un recuerdo distante que ha vuelto a despertar, y a continuación transforma en literatura el deseo suscitado por esta combinación." ¹¹

Por lo tanto, su creación, será una mezcla de presente y pasado.

Autores que se han ocupado del proceso creativo en la crítica y la teoría del arte como Octave Mannoni, Teresa del Conde y Daniel Schneider, toman como un hecho conocido e incontrovertible la vinculación entre el juego infantil y la actividad creativa del adulto.¹²

En opinión de Peter Gay, el placer real de una obra imaginativa surge de una liberación de las tensiones en nuestras mentes. Y en este sentido podemos decir que al igual que ocurre en el proceso de sublimación, el artista es un ser que tiene la capacidad de dirigir la pulsión de la meta originaria a otra psíquica, ya no sexual, dotándola de la posibilidad de hacer importantísimas contribuciones a la realización de la humanidad

¹¹ Gay Peter *Sigmund Freud Una vida de nuestro tiempo* Editorial Paidós. Barcelona 1988 p 350-351.

¹² - Mannoni Octave, *La otra escena* Amorrortu editores Buenos Aires 1990 pp 235

-Del Conde Teresa, op. cit , pp 258

-Schneider Daniel E op cit . pp 375

Se puede decir, que una obra de arte puede ser el intento del artista para descifrar un enigma, tal vez el de su propio ser, y al plasmarlo nos ofrece otro enigma, tan inexplicable y secreto como el primero. Al contemplar la obra de un artista nos sentimos atraídos, dominados, fascinados por ella, nos cuestionamos cosas como el por qué causa esa emoción en nosotros, tratamos quizá, de discernir en determinada obra cuáles han sido las intenciones del artista al crearla, o cuáles son los procesos que ocurren en su interior para que llegue a plasmar eso que nos conmueve y que al hacerlo se convierte en algo creativo que trasciende a la humanidad, pero no logramos nunca comprenderla del todo, por la misma razón de que tampoco comprendemos nuestro propio inconsciente; por otro lado el artista al dejar hablar en voz alta su propio inconsciente nos da elementos para acercarnos un poco más al conocimiento del mismo, pero nunca para conocerlo en su totalidad.

Biógrafos de Freud como Ernest Jones [1879-1958], Max Schur [1897-1969], Peter Gay y Paul Roazen [1936-]¹³, y algunos estudiosos del psicoanálisis que han trabajado en relación con el arte, la literatura y la estética como Octave Mannoni, A. Hesnard, Teresa del Conde y Daniel E. Schneider, entre otros; coinciden en que el gran creador de la teoría psicoanalítica vivió paralelamente a su vida científica, inmerso en el mundo del arte. No sólo fue coleccionista de piezas arqueológicas, amante de la literatura y la poesía, espectador apasionado del teatro y

¹³ -Jones Ernest, *Vida y obra de Sigmund Freud*. Ediciones Horme Tomo I,II,III

-Schur Max, *Sigmund Freud, enfermedad y muerte en su vida y obra*, Tomo I y II,ed. Paidós studio, Barcelona 1972, pp. 805

-Gay Peter, op cit ,

admirador de Sarah Bernhardt, sino que elaboró una serie de estudios e investigaciones de algunos autores de las distintas ramas del arte. Sus dos únicos trabajos dedicados a las artes plásticas se refieren a Leonardo Da Vinci y a Miguel Angel. Estuvo obsesionado por Shakespeare toda su vida, lo cual es evidente a lo largo de su obra. Hizo estudios sobre *Hamlet*.¹⁴ El análisis que interrelaciona dos de sus tragedias por medio de una construcción paralela que examina temas relacionados con la feminidad lleva por título *El Mercader de Venecia y El Rey Lear*. En el ensayo titulado *El enigma de los tres cofres*¹⁵, explica el proceso de formación reactiva, en el que se implica la existencia dentro de la vida anímica, de motivos que propenden a la sustitución de un deseo reprimido por su contrario (por ejemplo, las grandes divinidades maternas de los pueblos orientales fueron tanto engendradoras como aniquiladoras, diosas de la vida, de la fecundación y diosas de la muerte). En otro estudio sobre Shakespeare llamado *Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico*¹⁶, trabaja el enigma de *Macbeth*. Otros ensayos y trabajos referentes a temas literarios son: *Personajes psicopáticos en el escenario*, *Un recuerdo infantil de Goethe en poesía y verdad*, *El delirio y los sueños en la Gradiva*, relato del escritor danés Wilhelm Jensen, *El creador literario y el fantaseo*, *Dostoievski y el parricidio*¹⁷, entre otros.

¹⁴ Sigmund Freud. op cit . *La interpretación de los sueños* Tomo IV p 272-275

¹⁵ Ibidem. Tomo XII p. 307-317

¹⁶ Ibidem. Tomo XIV. p.313-18

¹⁷ Ibidem, Tomo VII p 273-82. Tomo XVII. p 137-50. Tomo IX. p 1-77 Tomo IX. p. 123-36. Tomo XXI. p 171-91

Creemos que el arte ofreció a Freud un rico y vasto material de análisis: el arte antecedió e inspiró al psicoanálisis, después, éste obtuvo una hermosa herramienta para analizar el inconsciente del ser humano y el del artista, si es que éste es analizable. Del resultado de estas investigaciones aplicó y desarrolló ideas y conceptos que le ayudaron a confirmar y construir su teoría psicoanalítica. Sin duda alguna, la aportación que Freud brindó al arte, así como el arte a Freud, no hubiera sido posible sin una determinada preparación, cultura y sensibilidad. Tuvo que ser una persona con sabiduría para poder percibir y dejarse afectar por los más pequeños detalles de una obra de arte, al grado de crear siempre una ambivalencia con respecto a la visión que tenía de los artistas, ya que, *"a pesar de que los admiraba en la misma medida que los repelía"*^{*}, le intrigaba el origen de las dotes que poseían, su intensa manera de vivir, su capacidad para dejar hablar libremente a su inconsciente y su poder creativo.

Max Schur señala que Freud, lector siempre ávido, tuvo conciencia muy temprano en su vida de que los poetas y escritores describían en sus obras de arte nuestros problemas más profundos. Cuando comenzó a descubrir los enigmas del inconsciente, leyó tales obras con un doble propósito: por un lado, encontrar en ellas la verificación de sus propias teorías; por el otro, al creer que el genio de los grandes artistas les da acceso a los escondrijos más secretos de la mente, aprendió de ellos a cristalizar algunas de sus propias ideas en embrión, que después formuló en lenguaje científico. Por ende, es importante señalar que el acercamiento que tuvo con el arte, lo hizo desde un punto de vista

* p-p- Teresa Del Conde, op. cit.

científico para aportar y desarrollar su teoría psicoanalítica.

Teresa del Conde nos dice que a pesar de su conflicto con el arte, Freud lo unió de alguna manera a la ciencia: en 1883 afirmó 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." ¹⁸

Otro párrafo revelador de este conflicto entre arte y ciencia, según Del Conde, corresponde a una etapa más madura de su trayectoria. En 1910 afirmó que los artistas reúnen ciertas condiciones que les permiten llegar a armonizar la realidad con las exigencias de sus fantasías, poseen:

"...sensibilidad para percibir en otras personas mociones anímicas escondidas, y la osadía de dejar hablar en voz alta a su propio inconsciente. Pero una circunstancia disminuye el valor cognoscitivo de sus comunicaciones. Los poetas están atados a la condición de obtener un placer intelectual y estético, así como determinados efectos de sentimiento, y por eso no pueden figurar tal cual el material de la realidad, sino que deben aislar fragmentos de ella, disolver nexos perturbadores, atemperar el conjunto y sustituir lo que falta. Son los privilegios de la llamada 'licencia poética'.

¹⁸ Citado en Ernest Jones (1953-1957), *Vida y Obra de Sigmund Freud*. Carta a Martha Bernays. Tres vols. Nova, Buenos Aires. T 1 p.109

Ello no les permite exteriorizar estados anímicos que describen como acabados." ¹⁹

En una carta que escribió el 20 de diciembre de 1883 a Martha Bernays, Freud hace casi una reseña, que da cuenta de su tránsito por la galería Zwinger, -ubicada en Dresde, Alemania-, 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 muy importante, porque su representación fue 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 [...]" ²⁰

En este breve recorrido, en el que hemos hablado de Freud relacionado con el arte, y de algunos fragmentos de lo que opinaba sobre el artista se ha querido puntualizar lo valioso que puede ser que a través de rastrear en algunos de sus escritos en los que analiza obras y creadores,

¹⁹ Freud Sigmund. *Obras Completas. Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre (Contribuciones a la psicología del amor. I)* (1910). Tomo XI. Amorrortu editores. Buenos Aires 1995. p.159.

²⁰ *Carta a Martha Bernays*, escrita en Viena el 20 de diciembre de 1883, en Sigmund Freud, *Epistolario*, t.I, traducción de Joaquín Merino Pérez. Barcelona, 1970. pp. 78-80.

se pueda revalorar la importancia del arte como un recurso de investigación para la psicología, en tanto que aporte elementos para la comprensión de la subjetividad humana: del creador y de su obra y responder a interrogantes como:

¿Qué es el arte para Freud?

¿Cuáles son las nociones de arte que pueden rastrearse a lo largo de sus textos?

¿Cuál es la relación entre el arte y su teoría?

¿Los análisis de personajes literarios y de obras de arte aportaron algo a sus teorizaciones? ¿De qué forma?

¿Explica en su obra la creación artística?

Estas preguntas quedan contenidas en los objetivos de la investigación.

El objetivo general fue el investigar en la obra de Sigmund Freud su noción sobre el arte y destacar cómo la teoría psicoanalítica aporta una vía para la comprensión psicológica de esta actividad humana.

Los objetivos particulares fueron los siguientes:

1.- Puntualizar la relevancia de la producción artística como un instrumento valioso para la psicología.

2 - Apuntar cómo Freud aporta con sus nociones acerca del arte, una aproximación teórica para reflexionar sobre la obra de arte y su autor.

3 - Abordar el arte como una expresión humana, ubicada como una problemática propia del ámbito de la psicología.

1.2 HIPÓTESIS:

Freud primero plantea el estudio del arte como comprensión del inconsciente para pasar luego a un estudio del inconsciente como comprensión del arte. Es decir, el análisis que realiza Freud en obras y artistas es un trabajo en el que, de alguna manera, pone a prueba sus herramientas teóricas para la comprensión de la vida anímica de los seres humanos. Estos estudios convierten a la obra de arte en un modelo de comprensión del psiquismo humano y nos permiten reconocer la dimensión del inconsciente en la comprensión del arte.

1.3 PSICOLOGÍA, PSICOANÁLISIS Y ARTE:

Dentro de la psicología existen diferentes perspectivas de investigación que emergen de un cúmulo de fenómenos muy variados. Hay quienes se dedican a la psicología del desarrollo, en la que se estudia el desarrollo mental y físico del hombre, desde el periodo prenatal hasta la niñez, adolescencia, edad adulta y vejez; a la psicofisiología que investiga en que medida el comportamiento del ser humano se debe a las condiciones físicas del organismo. Se concentra en el estudio del cerebro, el sistema nervioso y la bioquímica del cuerpo; a la psicología experimental en la que se investigan procesos básicos como el aprendizaje, la retención, sensación, percepción, cognición, motivación y emoción; a la psicología de la personalidad en la que se estudian las diferencias en los rasgos de los individuos, como ansiedad, sociabilidad, autoestima, necesidad de logro y agresividad; a la psicología clínica que se interesa por el diagnóstico, la etiología y el tratamiento de la conducta

anormal. Se busca conocer las causas de las conductas anormales; a la psicología social en donde se investiga la influencia mutua que las personas ejercen entre sí; a la psicología industrial que aborda los problemas de capacitación personal, mejoramiento de las condiciones del trabajo y estudio de los efectos que la automatización produce en el ser humano, etc...

Como la psicología interviene en campos tan diferentes, ha llegado a ser la ciencia que provoca las mayores discrepancias entre sus cultivadores. Sin embargo, el mayor antagonismo se ha establecido principalmente entre dos grupos: el de los psicólogos experimentales y el de los exploradores. Los primeros se apegan a los principios de las ciencias naturales tan estrictamente como es posible, pues conciben la psicología como una ciencia que se basa estrictamente en hechos comprobables cuantitativamente, de ser posible, por aparatos y pruebas sistematizadas. El otro grupo de psicólogos desconfía de los valores cuantitativos y consideran que cada hecho psicológico es único y dependiente de su momentánea configuración interna y externa. Señalan que la psicología no es una ciencia natural, y que las relaciones humanas no pueden separarse por sus elementos simples, como los objetos de la física, sino que tiene sus propios métodos que se refieren a la exploración general e individual.**

A pesar de todas las diferencias de opinión con respecto a lo que debe ser la psicología y a su forma de estudio, lo cierto es que ha logrado dentro de tal diversidad, aportar herramientas conceptuales metodológicas que en su conjunto permiten un mejor acercamiento y

comprensión de la conducta del ser humano.

"La psicología es una ciencia que sirve de puente, en un sistema de relación y no puede ser definida por su real naturaleza, como un término estático, pues es la más dinámica y múltiple de las ciencias" ²¹

Es importante para la psicología una investigación de esta índole, en la medida que brinda mayores recursos para entender los procesos internos que afectan el comportamiento del ser humano. Ya Freud señaló en aquel entonces que, *La interpretación de los sueños* se convirtió en la piedra fundamental del trabajo psicoanalítico y constituyó la contribución más importante del psicoanálisis a la psicología. En este sentido, la teoría del sueño precisa la suposición de una actividad psíquica inconsciente más abarcadora y sustantiva que nos permite

"emprender una articulación del aparato psíquico en instancias o sistemas diferentes, y nos muestra que en el sistema de la actividad anímica consciente discurren procesos de índole por entero diversa a los que percibimos en la conciencia." ²²

En resumen, considero que el psicoanálisis es importante porque nos proporciona una vía para relacionar lo que el arte puede aportar a la psicología.

En palabras del propio Freud acerca de la relación del psicoanálisis y

** Sobre este tema ver Werner Wolff. *Introducción a la Psicología*. FCE. Décima reimpresión 1976. pp.259-276,327-353.

²¹ Ibidem, p.339.

²² Freud Sigmund. op. cit., *El interés por el psicoanálisis*. Tomo XIII p.175.

el arte

"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" ²³

Diez años después, en el *Breve informe sobre el psicoanálisis*, señala

"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 presenta 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." ²⁴

En los cien años de su existencia, es innegable el impacto que la obra de Freud ha tenido en diversas áreas de la psicología y en ciencias

²³ Freud Sigmund, op. cit., *Sobre el psicoanálisis* (1913). Tomo XII, p 214

²⁴ Ibidem. Tomo XIX p 219

afines como la psiquiatría, la pedagogía, la sociología, la antropología y otras más.

El acercarnos a esta otra vertiente del pensamiento de Sigmund Freud es una tarea tan necesaria como prometedora para la clínica psicológica pues si revisamos, tan sólo el índice del tomo XXIV (p.307-24, p.299 y 378) de las *Obras completas*, el arte tuvo una participación tan fuerte a lo largo de su vida cotidiana, que permea sus teorizaciones psicoanalíticas. Por ejemplo, utilizó la obra de Sófocles *Edipo Réy*, para sustentar su teoría, que plantea el enamoramiento del niño hacia la madre y los celos hacia el padre, como "*un suceso universal de la niñez temprana*". El mismo Freud fue siempre de la opinión de que

"las aplicaciones extramédicas del psicoanálisis son tan significativas como las médicas; sin duda, las primeras podrían tener tal vez una influencia mayor en la orientación mental de la humanidad."²⁵

Las distintas expresiones artísticas son un legado de la humanidad, que nos permiten un acercamiento y un entendimiento más profundo acerca del mundo en que vivimos, y es otra de las formas que tienen los psicólogos para acercarse al conocimiento del psiquismo humano. Por esto, considero que es importante el trabajo de Freud en relación al arte, por que lo revalora y reconoce la dimensión de las obras de arte, así como la enseñanza y trascendencia que tienen para la humanidad. En este sentido sería una gran aportación a la facultad de psicología de la UNAM, que hubiera la posibilidad de abrir una especialidad en la que el punto

²⁵ Sigmund Freud [13-DIC-1925]. *Archief Hendrik de Man*, Instituto Internacional de Historia social, Amsterdam.

central de investigación fuera la expresión artística y el arte en sí, con la finalidad de aportar al trabajo creativo del ser humano; este tipo de investigación le abriría al psicólogo otra vía de estudio para reflexionar sobre las problemáticas humanas.

Los fundamentos bajo los cuáles se abordó el problema y la estrategia y/o metodología que se siguió para la búsqueda e integración de la información rastreada en los textos freudianos fue la siguiente:

Se buscaron los textos en la obra freudiana que versan predominantemente sobre el arte: *Consideraciones sobre Edipo Rey y Hamlet*, *Consideraciones sobre la juez*, *La interpretación de los sueños*, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, *Personajes psicopáticos en el escenario*, *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*, *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, *Sobre el psicoanálisis*, *El motivo de la elección del cofre*, *El interés por el psicoanálisis*, *El Moisés de Miguel Angel*, *La transitoriedad*, *Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico*, *Un recuerdo de infancia en poesía y verdad*, *Lo ominoso*, *Apéndice al estudio sobre el Moisés de Miguel Angel*, *El humor*, *Dostoievski y el parricidio*, *Carta a Theodor Reik sobre Dostoievski*, *Premio Goethe*, *Prólogo a Marie Bonaparte*, *Edgar Allan Poe*, *Moisés y la religión Monoteísta*.

De los cuáles para los fines de esta investigación se seleccionaron, por su extensión y porque en ellos Freud analiza específicamente al artista y su obra, los siguientes textos: *El delirio y los sueños en la Gradiva* de Wilhelm Jensen, *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, *El Moisés de Miguel Angel*, *Un recuerdo de infancia en poesía y verdad*, *Alocución*

en la casa de Goethe, en Francfort y por último Dostoievski y el parricidio.

Los demás ensayos se encuentran plasmados a lo largo de la tesis, porque sirvieron de apoyo teórico para desarrollar y sustentar ideas y/o conceptos de determinados temas.

Por otro lado, se revisaron algunas biografías de Freud, así como referencias bibliográficas y hemerográficas que abordan temáticas relacionadas con el arte, con la finalidad de apoyar y contextualizar la información.

El orden de los capítulos obedece a un orden cronológico para tener una referencia más clara de la evolución del pensamiento freudiano.

Del capítulo II al VII el material se presenta en tres apartados: el primero nos introduce al autor de la obra y/o a la obra en cuestión, y explica, retomando los comentarios de Strachey, las aportaciones que ha brindado el padre del psicoanálisis con estos estudios. El segundo apartado, *Relato y análisis del ensayo*, contiene la narración del ensayo en cuestión, así como observaciones hechas por distintos autores acerca del trabajo y el análisis que elabora el mismo Freud. El último apartado, *Conclusiones preliminares*, se incluyen algunas elaboraciones en torno a los objetivos de la tesis planteados en líneas anteriores, en las que se consideran los siguientes puntos:

- 1) La noción o nociones de arte en Freud.
- 2) El arte como expresión humana.
- 3) El arte y la teoría psicoanalítica

En el capítulo VII se analizan las conclusiones preliminares de cada

uno de los capítulos anteriores, en relación a los objetivos e hipótesis planteados, con lo que intentamos dar respuesta a las preguntas de la investigación

Los capítulos son los siguientes:

Capítulo II. El delirio y los sueños en la *Gradiva* de Wilhelm Jensen [1906-1907]

Capítulo III. Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci [1909-1910]

Capítulo IV. El Moisés de Miguel Ángel [1914]

Capítulo V. Un recuerdo de infancia en poesía y verdad [1917] y Alocución en la casa de Goethe, en Francfort [1930]

Capítulo VI. Dostoievski y el parricidio [1927-1928]

Capítulo VII. Discusión y conclusiones generales.

Es importante señalar que la tesis cuando no cita textualmente a Freud, lo parafrasea, esto lo indico, porque considero justo darle el lugar y el respeto que se merece, sin pretender superar su elocuencia.

*"En lo que atañe a la hermosura de la naturaleza,
tras cada destrucción por el invierno ella vuelve al año siguiente,
y ese retorno puede definirse como eterno en proporción al lapso que dura
nuestra vida.*

*A la hermosura del cuerpo y del rostro humanos
la vemos desaparecer para siempre dentro de nuestra propia vida,
pero esa brevedad agrega a sus encantos uno nuevo.*

*Si hay una flor que se abre una única noche,
no por eso su florecencia nos parece menos esplendente.
Y en cuanto a que la belleza y la perfección de la obra de arte y del logro
intelectual
hubieran de desvalorizarse por su limitación temporal,
tampoco podía yo comprenderlo.*

*Si acaso llegara un tiempo
en que las imágenes y las estatuas que hoy admiramos se destruyeran,
o en que nos sucediera un género humano
que ya no comprendiese más las obras de nuestros artistas y pensadores,
o aún una época geológica en que todo lo vivo cesase sobre la Tierra,
el valor de todo eso bello y perfecto
estaría determinado únicamente por su significación para nuestra vida
sensitiva;
no hace falta que la sobreviva y es, por tanto,
independiente de la duración absoluta."*

(S. Freud. La transitoriedad. T. XIV. p.308)

EL DELIRIO Y LOS SUEÑOS EN LA GRADIVA DE WILHELM
JENSEN (1906-1907)

*"Querido colega:
Muchas gracias por tus alabanzas
a mi artículo sobre Gradiva. No puedes
imaginar cuán pocas personas
incapaces de hacerlo; de hecho,
es la primera vez que escucho
una palabra amistosa al respecto...
Esta vez yo sabía que mi pequeña
obra merecía elogios; fue escrita
en días soleados y sentí
un enorme placer haciéndola."
(Carta a Jung, 26-Mayo-1927)*



LA GRADIVA DE WILHELM JENSEN

2.2 INTRODUCCIÓN

La Gradiva de Wilhelm Jensen,²⁶ es el primero de los análisis de las obras literarias efectuadas por Freud, aparte de sus comentarios sobre *Edipo Rey* y *Hamlet* en *La Interpretación de los sueños* (1900).*

De Jensen se sabe muy poco, de hecho, puede decirse que fue Freud quién le otorgó la universalidad a su obra, ofreciendo una síntesis del psicoanálisis aplicado y superando literariamente la propia novela del autor.

Al leer este estudio, conviene tener presente el lugar que cronológicamente ocupa entre sus obras como uno de sus primeros trabajos psicoanalíticos. Fue escrito sólo un año después de la primera publicación del historial clínico de *Dora* (1905) y de los *Tres ensayos de teoría sexual* (1905).

"De hecho, insertos en el análisis de Gradiva se hallan no únicamente una síntesis de su explicación de los sueños sino también el primero, quizá, de sus trabajos de divulgación sobre la teoría de la neurosis y la acción terapéutica del psicoanálisis."²⁷

²⁶ Wilhelm Jensen (1837-1911) dramaturgo y novelista de Alemania septentrional, respetado pero no considerado de primera categoría

* Según Ernest Jones fue Jung quien advirtió a Freud sobre la existencia de la obra de Jensen, y se ha dicho que Freud escribió este trabajo para complacerlo. (1955. *Vida y Obra de Sigmund Freud* Tres vols. Nova. Buenos Aires pág 382),

²⁷ Freud Sigmund. op cit., *El delirio y los sueños en la Gradiva de W Jensen* Tomo IX p 5 [Strachey admira la habilidad de Freud para extraer un material tan rico de lo que a primera vista no es más que una anécdota ingeniosa. De cualquier forma, no hay que subestimar el papel -aunque inconsciente- que jugó en el resultado. siquiera al mismo Jensen.]

2.3 RELATO Y ANÁLISIS DEL ENSAYO

El relato del escritor alemán publicado en 1903, se basa en sueños y situaciones delirantes que finalmente ceden ante la posesión del objeto amado. La historia nos habla de un joven arqueólogo llamado Norbert Hanold, que perdió interés en la vida por consagrarse a los restos del pasado clásico, -situación que recuerda el trabajo psicoanalítico- sumergido en su propio mundo fue devuelto al presente por un rodeo asombroso, que relataremos a continuación.

Norbert descubre en una colección de antigüedades romanas un bajorrelieve griego que representa a una doncella:

"en tren de andar; recoge su vestido que le cae en abundantes pliegues, de suerte que pueden verse sus pies calzados con sandalias. Uno descansa de lleno sobre el piso, mientras el otro, en el amago de seguirlo, apenas roza el suelo con la punta de los dedos en tanto la planta y el talón se elevan casi verticalmente." ²⁸

La manera de caminar ahí figurada, inhabitual y de un particular encanto, es lo que atrae la atención del artista, a tal punto, que queda cautivado por la imagen y conserva de ella un excelente calco de yeso para estudiarla mejor. Este interés de nuestro héroe por el bajorrelieve descrito es el hecho psicológico fundamental del relato, ya que su fantasía se ocupa sin descanso de esta imagen.

El caminar tan único y elegante de la doncella se va convirtiendo en la obsesión de Norbert, provocándole toda clase de fantasías hasta llegar a

²⁸ Freud Sigmund, op. cit., Tomo IX. p. 10

convencerse después de un sueño que tuvo, de que la mujer representada en el bajorrelieve falleció en el año 79 de nuestra era durante la erupción del Vesubio en Pompeya.**

Cierto día en la mañana, atrae su atención un canario que por una ventana abierta de la casa lindera dejaba oír, desde su jaula, su canción. De pronto, algo lo sacude, cree ver por la calle a una mujer que camina igual que su doncella: Al salir en su búsqueda las burlas y risas de los vecinos a causa del atuendo matinal que usa lo hacen regresar con rapidez a su casa; en ese momento se siente igual que el pájaro aprisionado, sólo que con la libertad de poder abandonar la jaula cuando él quiera. Como si siguiera bajo el efecto del sueño que había tenido, acaso también bajo el influjo del tibio aire primaveral, emprende un viaje a Italia pretextando razones científicas, sin embargo, termina por llegar a Pompeya sin que estuviera dentro de sus propósitos conscientes; este sitio se convierte en punto final y destino oculto de su viaje. Aquí empieza a desarrollar una fase semidelirante. Caminando por Pompeya al medio día,*** ve de repente a la inconfundible Gradiva de su bajorrelieve;

"con su andar alígero y grácil,
marcha por las piedras de lava de
la calzada para cruzar al otro lado de la calle, tal y como la
viera en el sueño de aquella noche, cuando se recostó como
para dormir sobre las gradas del templo de Apolo."²⁹

La joven desaparece dentro de la casa de Meleadro y nuestro

** De aquí el título de la novela, *Gradiva*, [que quiere decir *la que avanza*]

*** El medio día estaba considerado por los antiguos como la hora de los espíritus

²⁹ Freud Sigmun, op. cit , Tomo IX. p 15

arqueólogo prosigue su delirio diciéndose que en torno de él Pompeya ha empezado a revivir en la hora meridiana de los espíritus, y por eso también Gradiva ha vuelto a la vida e ingresa a la casa donde habitaba hasta aquel fatal día de agosto del año 79. Se cuestiona agudas conjeturas sobre la personalidad del propietario que habría dado su nombre a esa casa, y así muestra que ahora su ciencia ha entrado íntegra al servicio de su fantasía.

Entra a la casa, ve a la joven sentada y se dirige a ella en griego, como no le responde, le habla en latín. *"Entonces se escuchó, de sonrientes labios: Si quiere usted hablar conmigo, es preciso que lo haga en alemán."*³⁰ Ante esta respuesta señala Freud, que el espectador caería en la cuenta de que Gradiva es una muchacha de carne y hueso. Justo lo que podría parecer más inverosímil es lo que sucede. En cambio, el protagonista se cuestiona todavía si es un espíritu del medio día retornado a la vida en la breve hora de los espíritus o si es una persona real.

Al oír la voz de la muchacha, Norbert exclama que él ya sabía que así era el sonido de su voz, le ruega que vuelva a hablar, pero ella le muestra una mirada de extrañeza, como si hubiera visto en el ruego de Norbert algo inaudito, por lo que se pone de pie y se retira ofendida.

Norbert regresa al día siguiente a la casa de Meleadro, en la espera de la hora meridiana, ingresa a Pompeya por un camino inusual, atraviesa la antigua muralla, y entre las columnas, ve a Gradiva; esta vez ya no está disgustada, su mirada expresa una inquisitiva curiosidad y apetito de saber. Después de cuestionar a Norbert, la joven se entera del sueño en

³⁰ Freud Sigmund, op. cit., Tomo IX p.16

que fue sepultada junto con su ciudad natal, y como luego sale del bajorrelieve y la posición del pie que tanto atrajera al arqueólogo.

La joven se da cuenta del delirio de Norbert y sigue un doble juego: primero lo complace personificando a Gradiva y se muestra como un fantasma, al 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. Por ejemplo cuando él le cuenta que creyó ver en su país natal a una mujer con el mismo andar, la joven le contesta: *¡Que pena! Acaso no te hubiera hecho falta el largo viaje hasta aquí.*

"Se entera también de que ha llamado <<Gradiva>> a su bajorrelieve, y le dice que su verdadero nombre es Zoe.

<<El nombre te queda muy lindo, pero me suena como amarga ironía, pues Zoe significa la vida>>. <<Es preciso aceptar lo irreparable -replica ella-, y hace ya mucho tiempo que me he acostumbrado a estar muerta>>.

Con la promesa de volver mañana al mismo sitio a la hora del mediodía, se despide de él [...]"³¹

Nos dice Freud que es ahora cuando se empieza a comprender mejor la historia y se concibe una esperanza. Si la joven dama en cuya figura ha revivido Gradiva acepta tan plenamente el delirio de Norbert, es probable que lo haga para librarlo de él. Y no hay otro camino para conseguirlo; mediante la contradicción uno se cierra esa posibilidad. Señala también, que para un tratamiento serio de un estado patológico real de esta índole,

³¹ Freud Sigmund, op cit , Tomo IX. p 19

el procedimiento sería el mismo: habría que situarse al comienzo en el terreno del edificio delirante para poder explorarlo de la manera más exhaustiva posible.

Pero volvamos a nuestra historia; al siguiente día Norbert regresa de nuevo a la casa de Meleadro ya con la duda de si Gradiva podía realmente morar sólo en Pompeya a la hora meridiana y no en otros momentos.³² Llega a casa de Meleadro y encuentra a Gradiva, está ansioso, necesita sentir a la joven, saber si es de carne y hueso; espera el momento oportuno para tocarla, cuando ve que se posa en su mano una mosca doméstica, Norbert se levanta y le da una palmada suave. De este experimento obtiene un doble resultado; por un lado, la jubilosa convicción de tocar una mano humana cálida y viva, sin duda real, por el otro lado, una reprimenda que lo hizo levantarse aterrorizado de su asiento.

"¡Estás manifiestamente loco, Norbert Hanold!

Bien se sabe que llamar a un durmiente o sonámbulo
por su nombre es el mejor recurso para despertarlo." ³³

Pero a pesar de oír su nombre, y de comprobar que aquella mujer

³² Freud Sigmund, op. cit., Tomo IX. p. 21. [Hasta este momento y en el transcurso de los días anteriores, Norbert acrecienta su delirio con sueños y fantasías de diversa índole. Por ejemplo, en una de sus caminatas que hacía después de ver a Gradiva, llega al Albergue del Sol. El hospedero del lugar, elogia su casa y los tesoros exhumados en ella. Asevera haber estado presente cuando se descubrió en las proximidades del *Forum* a la joven pareja de enamorados que, conociendo el inevitable sepultamiento, se estrecharon en un abrazo y así esperaron su muerte. Norbert que ya había escuchado esa historia y la había despreciado, ahora la tomaba como una verdad absoluta. Compró un supuesto prendedor de metal que había pertenecido a la muchacha, y dió por sentado que la joven de la historia era Gradiva y el muchacho muerto su amante. Esto lo lleno de celos.]

³³ *Ibíd.*, p.23

estaba viva, Norbert no concibe el hecho de que sepa su nombre a lo que la joven responde:

"Así pues, tu comprensión no ha avanzado todavía hasta ahí, Norbert Hanold. Por lo demás no puedo asombrarme, puesto que desde hace mucho me tienes acostumbrada a ello. Para volver a hacer la experiencia no me hubiera hecho falta venir hasta Pompeya, y tú habrías podido confirmármela un buen centenar de millas más cerca. [...] Cien millas más cerca; frente a tu vivienda, un poco al sesgo, en la casa de la esquina: en mi ventana hay una jaula con un canario [...] en la casa vive mi padre, el profesor de zoología Richard Bertgang."³⁴

Todo comienza a aclararse, en realidad Gradiva, no es otra que Zoe Bertgang, una vecina y compañera infantil de juegos, en quien él no había vuelto a reparar. El proceder de Zoe-Gradiva acaba por destruir el equívoco situando al hombre en la realidad y propiciando el desenlace amoroso.

Según Teresa Del Conde la intención inicial de Freud consistía únicamente en analizar los sueños del protagonista, pero su pasión arqueológica lo llevó mucho más allá, puesto que no sólo analiza los sueños de Norbert Hanold sino también sus actos fallidos y su delirio, además porque la historia refleja una parte de su propia vida; ya que Freud vivió al igual que Norbert sumido por completo en sus estudios, apartándose de la vida exterior y de los goces que ésta ofrece a la

³⁴ Freud Sigmund, op cit . Tomo IX p 25

juventud, de tal manera que encauzó su existencia hacia su profesión sin admitir ninguna desviación. Esta pasión por la arqueología fue tal, que consideraba que su método debía consistir 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.

Sin embargo, Harold estaba dotado por la naturaleza de una cualidad nada científica; su fantasía, la cual se manifestaba no sólo en los sueños sino, a veces, también en su actividad despierta. De hecho, es su delirio, lo que ha alcanzado el gobierno supremo en él, ha hallado creencia y cobrado influjo sobre la acción; llega a Pompeya guiado por una fantasía y no por un interés meramente científico. Con respecto a este interés científico Freud señala que lo que la ciencia enseña, es una fría concepción arqueológica expresada en un muerto idioma filológico.

"Y ello de nada valía para capturar las cosas con el alma,
el ánimo, el corazón o como se quisiera decir;
pero quien tuviera ansia de hacerlo debía permanecer aquí,
en la ardiente paz del mediodía, sólo,
único ser vivo entre las reliquias del pasado,
y no para ver ni escuchar con ojos y oídos corporales.
Entonces... despertaban los muertos y
Pompeya empezaba a revivir." ³⁵

Para despertar a los muertos y comenzar a vivir, era necesario dejar de lado a la conciencia siempre vigilante, y hacer uso de esa capacidad sutil, que vendría a ser el retorno de lo reprimido. Pues bien, reprimidos

³⁵ Freud Sigmund. op. cit., Tomo IX. P.15

están en Norbert Hanold los recuerdos de su trato con la niña del bello andar, esto es, los sentimientos eróticos, y como su erotismo no ha conocido otro objeto que a Zoe Bertgang en su infancia, los recuerdos sobre ella se encuentran olvidados.

El bajorrelieve antiguo despierta en él, el erotismo adormecido y vuelve activos los recuerdos de la niñez. A raíz de la resistencia al erotismo, existente en él, sus recuerdos sólo pueden devenir eficientes en calidad de inconscientes. Lo que se desarrolla en su interior es una lucha entre el poder del erotismo y las fuerzas que lo reprimen; el resultado que de esta lucha se exterioriza es un delirio.

Para poder revivir este deseo erótico, Hanold tuvo que hacer un largo rodeo iniciando su trayecto en el momento en que se desplegó un interés apasionado por el relieve, del que se enamoró aun siendo un objeto inanimado que representaba a una joven muerta. Para que Hanold pudiera amar a Zoe, ésta tuvo que ser Gradiva y habitar en las regiones subterráneas sepultadas 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, Hanold no hubiera resistido el encuentro con la mujer real, se habría llenado de miedo y saldría corriendo del lugar alejándose de la mujer.

Desde el momento en que el poeta introduce a Zoe, la antigua compañera de juegos de Hanold en Pompeya, enlaza de la manera más íntima la solución del delirio y el afloramiento de la necesidad de amor; ha preparado el desenlace en un cortejo amoroso como algo necesario, porque conoce la naturaleza del delirio mejor que sus críticos; hace que

Zoe -quien emprende la curación- sienta en su corazón el componente grato en el delirio de Hanold. Sabiéndose ella amada por él, tiene la seguridad para confesarle su amor.

Por lo tanto, el tratamiento que Zoe le da a Hanold, según Freud:

"consiste en devolverle desde afuera los recuerdos reprimidos que él no puede libertar desde adentro; pero no produciría efecto alguno si la terapeuta no mirara por los sentimientos y si su traducción del delirio no rezara en definitiva: <<Mira, todo eso sólo significa que me amas>>"³⁶

El poeta no ha dejado de figurar cómo el despertar del erotismo reprimido sobreviene justamente desde el círculo del recurso que sirve para la represión. Es con todo derecho una mujer antigua, la figura de piedra de una mujer, la que arranca a Norbert de su extrañamiento respecto del amor y lo amonesta a pagar a la vida la deuda que con ella se tiene desde el nacimiento. Esto es, lo reprimido, en su retorno, sale a la luz desde lo represor mismo.

2.4 CONCLUSIONES PRELIMINARES

Tanto a Jung [1875-1961]³⁷ como a Freud les asaltó la idea de que Jensen podía haberse basado en la Interpretación de los sueños para escribir su novela, ya que ésta se estructura en base a material onírico y asociaciones provocadas por ciertos estímulos que traen a la luz hechos

³⁶ Sigmund Freud. op. cit., Tomo IX. p. 73

³⁷ Carl Gustav Jung, psicoanalista suizo. Se separó de Freud por diversas discrepancias. Autor de. *Metamorfosis y símbolos de la libido, Psicología y religión, Conciente e inconciente.*

olvidados

Sin embargo, parece ser que Jensen 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*. Esto fortalece la idea de que las aportaciones intuitivas de literatos y pintores constituyen un importante apoyo que antecede a la teoría psicoanalítica.

En la introducción a su estudio Freud dice:

"En esta polémica sobre la apreciación del sueño, sólo los poetas parecen situarse del mismo lado que los antiguos, que el pueblo supersticioso y que el autor de *La interpretación de los sueños*.

En efecto, cuando hacen soñar a esos personajes que su fantasía ha plasmado, responden a la cotidiana experiencia de que el pensar y sentir de los hombres prosigue en su dormir; y lo que ellos procuran no es otra cosa que pintar los estados del alma de sus héroes por medio de los sueños que les sobrevienen. Ahora bien, los poetas son unos aliados valiosísimos y su testimonio ha de estimarse en mucho, pues suelen saber de una multitud de cosas entre cielo y tierra con cuya existencia ni sueña nuestra sabiduría académica."³⁸

Tanto el método psicoanalítico como el proceder de Gradiva con Norbert, se asemejan en que ambas hacen consciente lo reprimido, lo esclarecen y llegan a la curación. También se extiende a lo que resalta como esencial de toda alteración: el despertar de los sentimientos.

"Cualquier perturbación análoga al delirio de Hanold, que

³⁸ Freud Sigmund, op. cit., p. 8

en la ciencia solemos designar <<psiconeurosis>>, tiene por premisa la represión de un fragmento de la vida pulsional, digamos confiadamente de la pulsión sexual; y todo ensayo de introducir en la conciencia la causa inconsciente y reprimida de la enfermedad llama de manera necesaria a los componentes pulsionales en cuestión a trabar renovado combate con los poderes que lo reprimen, para llegar a un final ajuste de cuentas con estos, a menudo en medio de los más violentos fenómenos reactivos. El proceso de restablecimiento se consuma en una recidiva de amor, si reunimos bajo el nombre de <<amor>> a todos los múltiples componentes de la pulsión sexual, y esa recidiva es indispensable, pues los síntomas, a raíz de los cuales se emprendió el tratamiento, no son más que unos precipitados de anteriores luchas por la represión o por el retorno, y sólo pueden ser solucionados y despejados mediante una nueva marejada de esas mismas pasiones. Todo tratamiento psicoanalítico es un intento de poner en libertad un amor reprimido que había hallado en un síntoma una lamentable escapatoria de compromiso. Y la coincidencia con el proceso de curación descrito por el poeta en Gradiva llega al máximo si agregamos que también en la psicoterapia analítica la pasión vuelta a despertar, trátese de amor o de odio, escoge siempre como objeto a

la persona del médico.”³⁹

Con respecto al método psicoanalítico y al poeta creador Freud nos dice que ambos se nutren de la misma fuente, elaboran idéntico objeto, pero cada uno con un método diferente, y la coincidencia en el resultado parece demostrar que ambos trabajan bien. Por un lado el procedimiento del psicoanalista, consiste en la observación consciente de los procesos anímicos anormales en otras personas a fin de inferir y formular sus leyes. Por el otro lado, el poeta lo que hace es dirigir su atención a lo inconsciente dentro de su propia alma, observa sus posibilidades de desarrollo y se permite la expresión artística en vez de sofocarse mediante la crítica consciente.

De esta manera, el poeta no necesita formular las leyes que el psicoanalista desarrolla por medio del análisis de las creaciones del artista, o a través del estudio de casos de enfermedad real. El poeta es un ser que encarna con inteligencia en su obra lo que ha averiguado de su propio inconsciente, y una de dos, o tanto el psicoanalista como el poeta han incurrido en igual malentendido sobre lo inconsciente, o ambos lo han comprendido perfectamente. Con esta conclusión, Freud justifica el haber indagado con el método del psicoanálisis tanto la formación y curación del delirio como los sueños figurados en *Gradiva* de Jensen.

La obra de Jensen está íntimamente ligada con el proceso psicoanalítico, ya que, como hemos podido observar, *la Gradiva* es un claro ejemplo de la acción terapéutica del psicoanálisis, de cómo se ejerce sobre el paciente.

³⁹ Freud Sigmund, op cit , Tomo IX p. 74

Freud reconoce que el caso de Gradiva es un caso ideal, que la técnica científica no puede jamás alcanzar, ya que ella puede corresponder al amor que ha logrado llevar desde lo inconsciente a lo consciente, cosa que al hombre científico le está vedada. Teresa del Conde señala que para llegar a esta conclusión revisó previamente el problema de la transferencia, por lo que su estudio ofrece una buena síntesis del psicoanálisis aplicado.

Cuando hablamos del arte, nos referimos a la sensibilidad que tienen algunos seres humanos para percibir sus propias mociones internas, y de la capacidad que tienen para dejar hablar en voz alta su propio inconsciente, logrando trascender toda una visión personal a la humanidad. En este sentido, a pesar de que fue Freud quién le otorgó la universalidad a la obra de Jensen, ésta trascendió al brindarle al padre del psicoanálisis, un rico y vasto material con el cual se apoyó para divulgar el primero de sus trabajos sobre la teoría de la neurosis, así como también elaboró una síntesis de su explicación de la teoría de los sueños.

Si bien esta indagación no estuvo destinada a enseñar nada nuevo sobre la esencia de los sueños, si permitió atisbar un pequeño panorama sobre la naturaleza de la producción literaria. Se sabe que los sueños reales se consideran producciones desenfrenadas y exentas de reglas: *¡qué no serán entonces unas libres replasmaciones de esos sueños!*.⁴⁰ Los creadores literarios tienen mayor libertad y libre albedrío para expresar lo que existe en la vida anímica de todo individuo. A través de sus obras, pintan los estados del alma de sus héroes por medio de los sueños que les

⁴⁰ Freud Sigmund. op. cit., Tomo IX. p. 9

sobrevienen De hecho, señala Freud que suelen saber de una multitud de cosas entre cielo y tierra con cuya existencia ni sueñan los estudiosos de la ciencia del alma, pues se nutren de fuentes que todavía no están abiertas a la ciencia.

Freud considera que Wilhelm Jensen, brinda un estudio psiquiátrico totalmente correcto, en el que podemos medir nuestra comprensión de la vida anímica un historial clínico y de curación como destinado a recomendar ciertas doctrinas fundamentales de la ciencia médica del alma.

"Suele decirse que el poeta debe evitar los puntos de contacto con la psiquiatría y dejar a los médicos la descripción de estados anímicos patológicos. En verdad, nunca un genuino poeta obedeció a ese mandamiento. Es que describir la vida anímica de los seres humanos es su más auténtico dominio; en todos los tiempos ha sido el precursor de la ciencia y, por tanto, también de la psicología científica." ⁴¹

Ahora bien, la frontera entre los estados anímicos llamados normales y los patológicos es relativa, y la psiquiatría estaría equivocada si se limitara al estudio de enfermedades tétricas y graves; ya que las desviaciones más leves y susceptibles de enderezamiento, respecto de la condición de salud, también son de interés clínico, porque a través del estudio de estas pequeñas desviaciones podemos entender tanto la sanidad como los fenómenos de enfermedad graves. Por lo tanto qué mejor que

⁴¹ Freud Sigmund op cit . Tomo IX p. 37

analizar a los artistas quienes comprenden a profundidad y transmiten estas pequeñas sutilezas del ser humano.

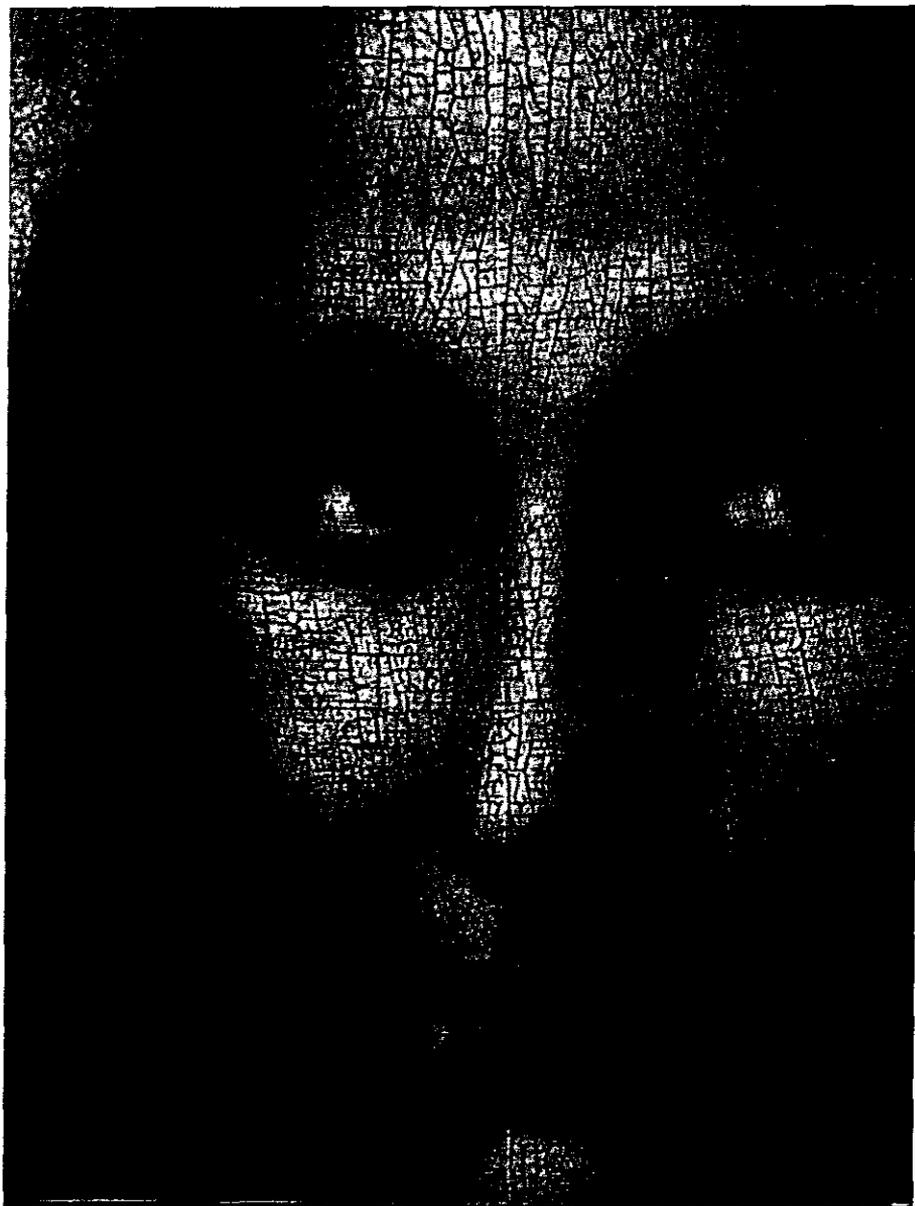
Freud se cuestiona acerca de qué es lo que diría la ciencia psiquiátrica sobre las premisas con que el poeta aborda la génesis del delirio, qué posición adopta frente al conflicto y la formación de compromiso. En suma, se pregunta si la figuración poética de la génesis de un delirio puede resistir la prueba de la ciencia.

Según Freud, la respuesta es inesperada, ya que por desdicha la situación es en realidad la inversa: la ciencia es la que no resiste el logro del poeta. ¿Cómo llegó el poeta al mismo saber que el médico o, al menos, a comportarse como si supiera lo mismo? Es una pregunta que por el momento es difícil de responder, solo diré, que cuando Freud vió publicada *Gradiva* en 1903, se sorprendió al descubrir que el poeta basaba su creación en eso mismo que él suponía haber creado desde las fuentes de su experiencia médica.

UN RECUERDO INFANTIL DE LEONARDO DA VINCI
(1909- 1910)

*El lenguaje es un velo que ha de rasgarse
para poder acceder a las cosas
-o a la nada- ocultas tras él.
(Beckett)*







UN RECUERDO INFANTIL DE LEONARDO DA VINCI

3.2 INTRODUCCIÓN

El trabajo sobre Leonardo Da Vinci [1452-1519]⁴² fué no sólo la primera sino también la última incursión en gran escala de Freud en el campo de la biografía. La multiplicidad de intereses que el gran psicoanalista tuvo durante su vida y su ambición por conocer tienen cierta vinculación con la idea de *l'uomo universale* que encarna Leonardo, quizá mejor que ningún otro personaje de la historia; debido a esto, Freud se identifica con este artista del renacimiento y considera este escrito junto con el de *la Interpretación de los sueños* como sus predilectos.

Según Strachey, el estímulo más inmediato para escribir el ensayo sobre este artista, parece haber provenido en el otoño de 1909 de uno de sus pacientes, dotado aparentemente de la misma constitución psicológica que Leonardo, pero sin su genio; así se lo señaló a Jung en una carta del 17 de octubre de ese mismo año. Agregó que estaba tratando de conseguir un libro que hablara sobre la juventud de Leonardo. Una vez que obtuvo información acerca de la vida del artista, comenzó su análisis.

Strachey advierte en la nota introductoria que hasta hace muy poco ninguno de los críticos de esta obra parece haber esclarecido lo que es sin

⁴² Pintor, escultor, arquitecto, ingeniero e inventor italiano. Abordó cuestiones de matemáticas, geometría, astronomía, hidráulica, mecánica botánica, geología y anatomía. Proyectó máquinas para usos civiles y militares. Intentó construir aparatos para volar. En su pintura desarrolló la técnica del *sfumato*. Como escultor y arquitecto, subrayó la expresividad de las formas. En los retratos de *Ginevra dei Benci*, *Dama del armiño*, *La Virgen de las Rocas*, *Santa Ana* y en *la Gioconda* trata de hallar la realidad física y psicológica del personaje. En perspectiva cuida desde el detalle infimo hasta la visión global del conjunto: *La última cena*. (Larousse Universal Ilustrado Ed. Larousse. Tres tomos.)

duda su mayor defecto. En ella desempeña un prominente papel el recuerdo o fantasía que Leonardo relata en uno de sus escritos científicos. En este escrito el artista escribe que un día cuando se encontraba investigando sobre el vuelo del buitre, tuvo que interrumpir su trabajo porque en ese momento vino a su mente un recuerdo de sus primeros años de vida: estando todavía en la cuna, un *buitre* (ave de presa) descendió sobre Leonardo, le abrió la boca con su cola y con ella lo golpeó muchas veces contra sus labios. En sus cuadernos de anotaciones, a esta ave se la llama '*nibio*', que en su forma moderna, '*nibbio*', es la palabra italiana para '*milano*'. Empero, en su estudio, Freud la traduce por la voz alemana '*Geier*', '*buitre*'. Este error ha provocado que muchos lectores invaliden el estudio, sin embargo Strachey sostiene que el error de Freud, no afecta al estudio en lo que este contiene de esencial:

"la minuciosa reconstrucción de la vida emocional de Leonardo a partir de sus primeros años, la descripción del conflicto entre sus impulsos artísticos y científicos, el análisis profundo de su historia psicosexual. Y, por añadidura, esta obra nos ofrece otros temas colaterales no menos importantes: una discusión más general de la naturaleza y operaciones anímicas del artista creador, un bosquejo de la génesis de uno de los tipos de homosexualidad, y la primera exposición cabal del concepto de narcisismo -de especial interés, esto último, para la historia de la teoría psicoanalítica-." ⁴³

⁴³ Freud Sigmund (1910). *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci*. Amorrortu editores. Buenos Aires. Tomo XI. p. 58.

3.3 RELATO Y ANÁLISIS DEL ENSAYO.

Leonardo da Vinci nació en el pueblecito de Vinci, entre Florencia y Empoli, era hijo extramatrimonial, lo que en aquel tiempo era muy común que sucediera. Su padre fue Ser Piero da Vinci, notario y descendiente de una familia de notarios y campesinos independientes; su madre, Caterina, era probablemente una campesina que más tarde se casó con otro morador de Vinci.

La única noticia cierta sobre la niñez de Leonardo la proporciona un documento oficial de 1457, un catastro de impuestos florentino en el que se cita entre los miembros de la familia Vinci a Leonardo de cinco años, como hijo ilegítimo de Ser Piero. En su matrimonio con Donna Albiera, Ser Piero no tuvo hijos, y según Freud, por eso el pequeño Leonardo pudo ser acogido en la casa paterna que abandonó cuando, no se sabe a que edad, ingresó como aprendiz en el taller de Andrea del Verrocchio ubicado en Florencia, Italia. En 1472 su nombre ya estaba registrado entre los miembros de la *Compagnia dei Pittori*. Leonardo es uno de los hombres más importantes del Renacimiento italiano, enigmático e indescifrable no por la pluralidad de sus habilidades y conocimientos sino por lo distinto que era de aquéllos genios de esa época, quienes rehuían el trato humano y desvalorizaban las formas externas; por el contrario Leonardo se destacó por su espíritu pacífico, era de buena talla, rostro de perfecta belleza y poseía un vigor físico poco común, maestro del discurso, encantador, cálido, benévolo y amable con todos. Amaba la belleza también en las cosas que lo rodeaban, usaba con gusto, ricos vestidos y estimaba todos los refinamientos de la vida, no comía carne

por considerar ilícito quitar la vida a los animales y dejaba en libertad a los pájaros que compraba en el mercado. Condenaba la guerra y el derramamiento de sangre, y no consideraba al hombre el rey de los animales, sino la más traicionera de las bestias salvajes.

Si bien nos ha legado obras maestras de la pintura, en tanto que sus descubrimientos científicos permanecieron inéditos y sin aplicación, en el curso de su desarrollo el investigador nunca dejó el campo del todo expedito al artista, a menudo lo perjudicó gravemente y quizás a la postre lo haya sofocado. De hecho, Freud cita la leyenda que empezó a formarse ya en vida alrededor de este gran maestro acerca de lo mal que se sentía por no haber cumplido con su deber en el arte:

"Incorporado hasta sentarse en el lecho en un gesto de reverencia, mientras relataba su enfermedad y las vicisitudes de esta, se acusaba de haber ofendido a Dios y a los hombres por no haber obrado en el arte como debía." ⁴⁴

La imagen de un Leonardo gozador, festivo, radiante, sólo es válida, para su primer período de vida, cuando se encontraba bajo la protección de Ludovico el Moro; después de que este fue derrotado a causa de la guerra, Leonardo se vio obligado a abandonar Milán pidiendo asilo en Francia. En este tiempo llevó una vida incierta; sus intereses personales tuvieron un giro desde su arte hacia la ciencia. Practicó la disección de caballos y de seres humanos, construyó aparatos para volar, estudió la nutrición de las plantas y la reacción de ciertos venenos, entre otras cosas. Debido a la gran influencia de la Iglesia católica, a pesar de que ya

⁴⁴ Citado por Freud Sigmund, op. cit., p.60

comenzaba a decaer, Leonardo fue tachado como un lunático dedicado al arte negro por ir en contra de las reglas cristianas. Era fatal que un hombre como él, precursor y digno rival de Bacon y Copérnico, quedara aislado. Cuando quiso retomar la pintura estaba tan permeado ya de la ciencia, que se volvió inconstante al grado de dejar la mayoría de las veces inacabadas sus obras.

Freud opina que para llevar a cabo un ensayo biográfico que penetre 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 mojigatería, el quehacer sexual, la peculiaridad sexual del indagado. Y a pesar de que se sabe poco sobre la vida de Leonardo, estos escasos datos son significativos, e indican que nuestro artista era un ejemplo de una fría desautorización de lo sexual que no esperaríamos en el artista y figurador de la belleza femenina.

"Solmi * cita de él la siguiente frase, que caracteriza su frigidez: *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.*"⁴⁵

Según Freud el gran Leonardo era un hombre que desde temprana edad convirtió su sexualidad en pasión por el saber y ya desde entonces

* Solmi, E (1908) *Leonardo da Vinci*, trad. al alemán por E. Hirschberg, Berlín (65,68,95,97-8) (1910) *La resurrezione dell'opera di Leonardo*, en *Conferenze Fiorentine*, Milán, pág.1 (62-71,114)

⁴⁵ Citado por Freud Sigmund, op. cit., p. 64 [Para mayor información sobre la sexualidad de Leonardo ver la misma referencia pp. 65-68]

su inhabilidad para terminar cualquier cosa que emprendía se convirtió en un patrón que tuvo que adaptar a todo lo que creó en su vida; *era sexualmente inactivo u homosexual*. Esta ansia inextinguible por saber todo cuanto le rodeaba y por averiguar con fría reflexión el secreto más profundo de todo lo perfecto y acabado había condenado a su obra a permanecer siempre inconclusa. E. Solmi cita de uno de sus discípulos:

*"Cuando se ponía a pintar parecía que temblase en todo momento, pero nunca dio fin a ninguna cosa que comenzaba, pues, en su altísimo concepto sobre la grandeza del arte, encontraba errores en cosas que a los otros parecían milagros."*⁴⁶

Freud señala que los afectos de Leonardo en realidad fueron sometidos a la pulsión de investigar: decía que uno no tiene derecho a amar u odiar a algo o a alguien si no se ha procurado un conocimiento radical de su naturaleza. Por lo que no amaba u odiaba, sino que se cuestionaba por qué debía hacerlo y qué significaba; ya que consideraba que el amor sólo podía brotar de un conocimiento del objeto amado, y si casi no sabía de este, poco o aún nada se podría amar.

Debido a esta actitud de cuestionarse con minuciosidad todo cuanto le rodeaba, aparecía a primera vista como un hombre indiferente hacia el bien y el mal, hacia lo bello y lo feo, pero en realidad lo que hizo fue mudar su pasión en esfuerzo de saber; se consagró a la investigación con la tenacidad, la constancia y el ahondamiento que derivan de la pasión. Y ya después de que obtenía el conocimiento en la cima de su trabajo

⁴⁶ Citado por Freud Sigmund, op. cit., p. 62

intelectual, dejaba salir con libertad el afecto largamente retenido.

"Las trasposiciones de la fuerza pulsional psíquica en diversas formas del quehacer acaso sean tan imposibles de lograr sin pérdida como la de las fuerzas físicas. El ejemplo de Leonardo cabe rastrear en tales procesos. La dilación misma de amar sólo después que se ha conocido deviene un sustituto. Ya no se ama ni odia más cuando se ha penetrado hasta el conocimiento; uno permanece más allá del amor y del odio. Y quizá por eso la vida de Leonardo ha sido tanto más pobre en amor que la de otros grandes y otros artistas. Parecen no haberlo alcanzado las tormentosas pasiones de naturaleza exaltadora y devoradora en que otros vivenciaron lo mejor de su vida. Y hay aún otras consecuencias. [...] Leonardo vislumbró la grandiosidad de la trabazón universal y empezó a ver sus leyes necesarias.[...] Abismado en el asombro, en verdad humillado, es probable que halla olvidado demasiado fácilmente que uno mismo es un fragmento de aquellas fuerzas eficaces, por lo que le fue lícito intentar, en la medida de su fuerza personal, la modificación de una parcela en ese decurso necesario del universo, ese universo en que lo pequeño no es menos sustantivo ni asombroso que lo grande." ⁴⁷

A lo largo de su vida podemos dividir en tres partes sus intereses artísticos y científicos: en la primera empieza a investigar al servicio de

⁴⁷ Freud op cit ,p 70

su arte, se empeña en averiguar las propiedades y leyes de la luz, de los colores, de las sombras y la perspectiva a fin de conseguir la maestría en la imitación de la naturaleza; en la 2ª prácticamente *desgarra* el nexo que mantenía con el arte, y de la investigación exterior, pasa al conocimiento de su fábrica interna y sus funciones; en la 3ª, al intentar regresar desde la investigación al ejercicio del arte, de donde había partido, experimentó la perturbación que le ocasionaba la nueva postura de sus intereses y la cambiada naturaleza de su trabajo. A partir de este momento cada vez que trabajaba sobre un cuadro surgían más y más problemas que le impedían limitar su pretensión, y debido a la serie de interminables preguntas que se hacía, su obra se volvía inacabable. Nos dice Solmi:

"Leonardo había fijado como regla al pintor el estudio de la naturaleza (...) luego la pasión por el estudio devino dominante, ya no quería adquirir la ciencia en favor del arte, sino la ciencia por la ciencia misma." ⁴⁸

Según Freud, cuando en el cuadro del carácter de una persona hallamos plasmada de manera hipertensa una pulsión única, como en Leonardo el apetito de saber; es probable que esa pulsión hipertensa se haya manifestado ya en la primera infancia** y consolidara su soberanía por obra de unas impresiones de la vida infantil, originariamente atraídas como refuerzo de pulsiones sexuales, de suerte que más tarde pudo sustituir un fragmento de la vida sexual.

⁴⁸ Freud Sigmund, op. cit., p. 71

** Según Freud: etapa en la que muchos niños, quizá los más dotados, atraviesan hacia su tercer año de vida, por un periodo de investigación sexual infantil, (misma referencia.)

Ahora bien, si ese período de la investigación sexual infantil es clausurado por una enérgica represión sexual, al posterior destino de la pulsión de investigar se le abren tres diversas posibilidades derivadas de su temprano enlace con intereses sexuales. En el primer tipo el apetito de saber comparte el destino de la sexualidad, por lo que permanece inhibido y limitado, acaso para toda la vida; en el segundo tipo, el desarrollo intelectual es tan potente que resiste a la represión sexual. Con el tiempo la inteligencia se fortalece y la represión sexual sofocada regresa de lo inconsciente como compulsión a cavilar, pero desfigurada y no libre, sin embargo es tan fuerte que sexualiza al pensar mismo y tiñe las operaciones intelectuales con el placer y la angustia de los procesos sexuales propiamente dichos. El tercer tipo es el más raro y perfecto, en virtud de una particular disposición escapa tanto a la inhibición del pensar como a la compulsión neurótica del pensamiento. Aquí la represión sexual no consigue arrojar a lo inconsciente una pulsión parcial del placer sexual, por lo que la libido escapa al destino de la represión sublimándose desde el comienzo mismo en un apetito de saber y sumándose como refuerzo a la vigorosa pulsión de investigar.

Al relacionar la hiperpotente pulsión de investigar de Leonardo con la mutilación de su vida sexual, que se limita a la homosexualidad llamada ideal [sublimada], Freud se inclina a tomarlo como el paradigma del tercer tipo, ya que Leonardo fue capaz de permutar la meta inmediata de la pulsión sexual por otra meta más estimada; su hiperpotente pulsión de investigar.

"Entonces, el núcleo y el secreto de su ser sería que, tras un

quehacer infantil del apetito de saber al servicio de intereses sexuales, consiguió sublimar la mayor parte de su libido como esfuerzo de investigar." ⁴⁹

A partir de aquí, Freud trata de aportar la prueba de esta concepción, elaborando una visión de su desarrollo anímico en la primera infancia, no sin dejar de puntualizar que debido a la escasa información que se tiene sobre la infancia de Leonardo, este objetivo se vuelve más difícil.

Freud llamó a su estudio sobre Leonardo (1910), más modestamente que en la versión de Strachey, *Una memoria de la niñez de Leonardo da Vinci*. El título original anuncia que Freud reconstruye la personalidad del gran pintor renacentista apoyado mayoritariamente en una anotación de cuaderno de Leonardo que reporta que cuando él era un niño acostado en la cuna, una gigantesca ave depredadora (un buitre según la traducción de Freud) descendió sobre él y abrió sus labios con su cola.

Gracias al psicoanálisis sabemos que lo que un hombre crea recordar de su infancia no es indiferente;

"por lo común, tras los restos mnémicos no bien comprendidos por él mismo se esconden inestimables testimonios de los rasgos más significativos de su desarrollo anímico." ⁵⁰

Por la experiencia psicoanalítica de la interpretación de los sueños, podemos traducir esta fantasía al terreno erótico, La cola del buitre en la fantasía de Leonardo representa simbólicamente al miembro viril; entonces, el hecho de que el buitre intentara abrir la boca del niño y su

⁴⁹ Freud. op. cit., p. 75

⁵⁰ Ibidem, p. 79

empeño por tratar de entrar a ella, sugieren la representación de un acto sexual pasivo, porque el miembro es introducido en la boca de la persona usada, en este caso Leonardo. Esta interpretación está basada en ciertos sueños y fantasías de mujeres u homosexuales pasivos que desempeñan el papel femenino en el acto sexual.***

Por otro lado, la investigación de Freud demuestra que tras este recuerdo o fantasía se esconde una reminiscencia del mamar o del ser amamantado en el pecho materno, sólo que Leonardo funde su recuerdo en una fantasía homosexual pasiva.

En principio, esta fantasía sugiere que la madre ha sido sustituida por el buitre (ave depredadora), y esto indica que el niño echa de menos al padre y se ha hallado solo con la madre. Un documento que dice que a los cinco años Leonardo ya había sido reconocido como hijo ilegítimo en la casa de su padre, corrobora el hecho probable de la idea de Freud. Ahora bien, su nacimiento ilegítimo armoniza bien con su fantasía sobre el buitre, ya que según ésta, todo parece indicar que Leonardo no pasó con su padre y su madrastra los primeros decisivos años de su vida, sino con su madre verdadera, Caterina, abandonada y pobre, de suerte que tuvo tiempo de echar de menos a su padre. Además es justamente en los primeros tres o cuatro años de vida cuando se fijan impresiones y se abren camino, *modos de reacción frente al mundo exterior a los que ningún vivenciar posterior puede ya arrebatarse su significatividad.*⁵¹

Leonardo fue un niño que en los comienzos de su vida tropezó con

*** Para mayor información acerca de la homosexualidad ver Freud, Tomo XXIV, pp 449-450, o en la misma editorial el Tomo IV, *La interpretación de los sueños*.

⁵¹ Freud Sigmund. op cit , p. 85

un problema más que los otros, y este fue que comenzó a cavilar con particular pasión el enigma que todos los niños pasan en menor o mayor grado acerca del origen de dónde provienen los niños y la relación que tiene el padre con su génesis. Por esta particular pasión, se convirtió tempranamente en un investigador torturado por estas grandes cuestiones.

"La vislumbre de ese nexo entre su investigación y su historia infantil, en efecto, le hizo exclamar más tarde que desde siempre, sin duda, estuvo destinado a profundizar en el problema del vuelo de los pájaros, pues ya en la cuna había sido visitado por un buitre." ⁵²

Como ya se ha mencionado, la cola del *buitre* no es otra cosa que un genital masculino, un pene. Esto quiere decir que la actividad fantaseadora de Leonardo dota al pájaro materno con el distintivo de la masculinidad; para aclarar este enigma psicológico que los seres humanos tenemos de dotar en nuestras fantasías, del signo de la fuerza viril a una figura que representa la esencia de la madre, Freud recurre a las teorías sexuales diciendo que en efecto, hubo un tiempo, en que el genital masculino estuvo unido a la figuración de la madre. Cuando el niño varón dirige por primera vez su apetito de saber a los enigmas de la vida sexual, lo gobierna el interés por sus propios genitales. Hallando demasiado valiosa e importante a esta parte del cuerpo, recurre a la hipótesis de que todos los seres humanos poseen un miembro como el de él; al descubrir que las niñas no lo tienen, el niño en ulteriores observaciones llegará a la decisión de que alguna vez existió el miembro, pero que fue cortado, en

⁵² Freud. op. cit., p.86

su lugar ha quedado una herida; herida que puede pasarle a él si demuestra demasiado interés por su miembro. Bajo la influencia de esta amenaza de castración, reinterpreta ahora su concepción de los genitales femeninos: en lo sucesivo temblará por su propia virilidad, pero al mismo tiempo despreciará a las mujeres en quienes, en su opinión, ya se ha consumado ese cruel castigo.

"Con el discernimiento, adquirido sólo más tarde, de que la mujer no posee pene, esa añoranza (*de querer encontrar también el pene en la madre*) a menudo se vuelca súbitamente a su contrario, deja sitio a un horror que en la pubertad puede convertirse en causa de la impotencia psíquica, de la misoginia, de la homosexualidad duradera." ⁵³ (la cursiva es mía).

Tomando en cuenta que para el niño es tan importante atribuir de sus mismos genitales a la mujer en sus primeros años de vida, se traduce el resalto de la cola del buitre en la fantasía de Leonardo, de la siguiente manera: "*En aquel tiempo yo dirigía hacia la madre mi tierna curiosidad y aun le atribuía un genital como el mío.*" ⁵⁴ Otro testimonio de la temprana investigación sexual de Leonardo que en opinión de Freud, se volvió decisiva para el resto de su vida.

Se ha dicho ya que en la fantasía de Leonardo, el haber mudado el mamar del pecho materno en un ser amamantado, vale decir, en pasividad, representa una situación de inequívoco carácter homosexual. Freud se cuestiona sobre la probabilidad histórica de que el artista se haya

⁵³ Freud Sigmund, op. cit . p.90

⁵⁴ Ibidem, p. 91

comportado en su vida como una persona de sentir homosexual, por lo que se ve llevado a preguntarse si esa fantasía no apunta a un vínculo causal entre la relación infantil de Leonardo con su madre y su posterior homosexualidad manifiesta, si bien ideal [sublimada].

Recurre a su experiencia psicoanalítica con homosexuales diciendo que todos han aportado el mismo y sorprendente resultado: en su primera infancia, olvidada después por el individuo, mantuvieron una unión erótica muy intensa con la madre, provocada y/o favorecida por la hiperternura de la madre misma, y sustentada, además por un distanciamiento del padre en la vida infantil. Este amor hacia la madre no puede proseguir el posterior desarrollo consciente, y sucumbe a la represión. En el momento en que el muchacho reprime su amor por la madre, se pone en su lugar y se identifica con ella tomando a su propia persona como el modelo a semejanza del cual escoge sus nuevos objetos de amor.

Así, señala Freud, se ha vuelto homosexual. Lo que ha sucedido es que el joven se ha deslizado hacia atrás, hacia su autoerotismo, pues los muchachos a quienes ama ahora, son en realidad personas sustitutivas de su propia persona infantil, y los ama como la madre lo amó a él de niño.

"Decimos que halla sus objetos de amor por la vía del narcisismo, pues la saga griega menciona a un joven Narciso a quien nada agradaba tanto como su propia imagen reflejada en el espejo y fue transformado en la bella flor de ese nombre." ⁵⁵

A través de la homosexualidad, los jóvenes permanecen en lo

⁵⁵ Freud Sigmund, op. cit., p. 93

inconsciente fijados a la imagen mnémica de su madre, ya que es la misma represión del amor que le tienen, lo que hace que se conserve en su inconsciente y haga que permanezcan desde entonces fiel a la imagen de su madre.

Los testimonios que se conocen sobre la vida de Leonardo, indican que este era un hombre cuya necesidad y actividad sexual era extraordinariamente escasa, como si un querer-alcanzar todo conocimiento lo hubiera elevado por encima de la común necesidad de los seres humanos. Leonardo llevaba un diario íntimo, en el que apuntaba unas pocas palabras de los episodios más importantes del día, y de vez en cuando, como dato curioso, escribía los desembolsos que realizaba, con fatigosa actitud y exactitud. Esta compulsión de anotar con excesiva minuciosidad los desembolsos realizados para sus discípulos y su madre, junto con el hecho de que cuando joven, su madre, sus discípulos y los homólogos a su belleza habrían sido sus objetos sexuales****, fueron la extraña revelación de sus rudimentarios conflictos; ya que del análisis de éstos, se obtuvo como resultado la afirmación de que Leonardo perteneció al tipo de homosexualidad descrita por Freud. De esta manera se volvió comprensible la fantasía sobre el buitre,

"pues ella no enunciaba otra cosa sino lo que desde antes
hemos afirmado acerca de este tipo. Requeriría esta
*traducción: Por obra de ese vínculo erótico con la madre he
devenido homosexual.*"⁵⁶

**** Según Freud Hasta donde la represión de lo sexual que gobernaba su ser admitiera semejante caracterización

⁵⁶ Freud op cit . p 99. Para mayor detalle sobre las anotaciones de Leonardo ver pp 95-98

Por su naturaleza, Leonardo expresa mediante creaciones sus mociones anímicas escondidas para él mismo, y esas creaciones conmueven poderosamente a los otros, ajenos al artista, sin que puedan indicar de donde proviene ese efecto conmovedor. Por esto, Freud recurre a las pinturas de *La Gioconda* y de *Santa Ana, La virgen y el niño*, como un testimonio del recuerdo que Leonardo ha conservado acerca de sus impresiones más intensas de su infancia.

Es en el rostro extrañamente bello de la florentina Mona Lisa del Giocondo en donde se han producido, para quienes la han contemplado, la conmoción más intensa y la mayor perplejidad. En su sonreír se reúnen dos elementos diversos, opuestos

"que gobiernan la vida amorosa de la mujer: la reserva y la seducción, la ternura plena de entrega y la sensualidad en despiadado acecho que devora al varón como a algo extraño." ⁵⁷

Según Freud la sonrisa de Mona Lisa despertó en el interior de Leonardo algo que desde hace tiempo dormía en su alma, probablemente un recuerdo antiguo. Una vez despertado este recuerdo, tuvo el peso suficiente para buscarle nuevas expresiones, llegando a dibujar en posteriores pinturas como en *Santa Ana, La virgen y el niño*, la sonrisa enigmática de la Gioconda. Esta sonrisa convocó el recuerdo de su madre, así podríamos comprender la pulsión que desde el comienzo lo llevó a crear un endiosamiento de la maternidad y a devolver a la madre la sonrisa que había hallado en la noble dama. El cuadro de *Santa Ana, La Virgen y el niño* analizado por Freud representa la síntesis de su historia

⁵⁷ Freud, op. cit., p. 101

infantil Efectivamente la infancia de Leonardo había sido justamente tan asombrosa como este cuadro, pues tuvo dos madres; la primera fue la verdadera, Caterina, de cuyo lado lo sacaron cuando tenía entre tres y cinco años, y la otra, una joven y tierna madrastra, la esposa de su padre, Donna Albiera. También dentro de su casa paterna convivió con dos mujeres: su madrastra y su abuela, Estos dos hechos se encuentran condensados en una unidad mixta en la composición de *Santa Ana, La Virgen y el niño*. La figura materna más alejada del niño, supuestamente la abuela, corresponde por su apariencia y su relación espacial con el niño, a la madre primera, la genuina, Caterina.

Según el criterio de Freud, es probable que en estas figuras Leonardo desmintiera y superara en el arte la desdicha de su vida amorosa, figurando en esa plácida reunión de una esencia masculina y femenina, el cumplimiento de deseo del niño fascinado por su madre.

Por último Freud habla sobre la fatal consecuencia que tuvo en Leonardo la identificación con su padre. Así como su padre lo había descuidado en su primera infancia, Leonardo creaba sus obras y ya no las cuidaba, las dejaba sin terminar; estas impresiones quedaron en Leonardo, y a pesar de que su padre veló después por él, ya lo reprimido que había permanecido inconsciente no podía ser corregido por experiencias posteriores.

Sin embargo, si el imitar a su padre lo perjudicó como artista, su revuelta contra aquel fue la condición infantil de su tarea de investigador, acaso igualmente grandiosa. Gracias a su rebeldía, a sus conocimientos, a su audacia, a su observación y a su criterio, se convirtió -desde la época

de los griegos-, en el primer investigador de la naturaleza. Leonardo desestimaba la imitación de los antiguos, afirmando que el estudio de la naturaleza era la fuente de toda verdad. Al apoyar esta idea, no hacía sino repetir en la más alta sublimación asequible al ser humano, el partido que se vió precisado a adoptar en su primera infancia al dirigir al mundo sus miradas de asombro. Rebelarse a los antiguos y a la autoridad significaba hacerlo también con el padre, así, la naturaleza pasó a ser de nuevo la madre tierna y bondadosa que lo había nutrido. Mientras la mayoría de los seres humanos sienten la necesidad de apoyarse en una autoridad, al punto que se les desmorona el universo si esta es amenazada, Leonardo pudo prescindir de este apoyo, porque renunció desde la infancia a su padre, para dedicarse a una búsqueda más libre e independiente sobre el ser humano.

La meta del trabajo de Freud a grandes rasgos fue explicar las inhibiciones en la vida sexual de Leonardo y en su actividad artística. Permítasenos resumir con las palabras del gran maestro psicoanalítico, lo que pudimos colegir acerca de la trayectoria de su desarrollo psíquico.

"Nos está denegada la intelección de sus constelaciones hereditarias; en cambio, discernimos que las circunstancias accidentales de su niñez ejercen un profundo efecto perturbador. Su nacimiento ilegítimo lo sustrae, quizás hasta el quinto año, del influjo del padre, y lo deja librado a la tierna seducción de una madre de quién él es el único consuelo. Elevado a besos por ella hasta la madurez sexual, no pudo menos que ingresar en una fase de quehacer sexual infantil,

de la cuál sólo poseemos pruebas de una única exteriorización: la intensidad de su investigación sexual infantil. Su pulsión de ver y saber son excitadas con la máxima intensidad por sus impresiones de la primera infancia; la zona crógena de la boca recibe un realce que ya no resignará. Del hecho de que luego mostrara una conducta contraria, como su hipertrófica compasión por los animales, podemos deducir que en ese período infantil no faltaron potentes rasgos sádicos. Una enérgica oleada represiva pone fin a esa desmesura infantil y establece las predisposiciones que saldrán a la luz en su pubertad. El extrañamiento de todo quehacer crudamente sensual será el resultado más llamativo de la trasmudación. Leonardo podrá vivir abstinentemente y dar la impresión de un hombre asexual. Cuando le sobrevino la pleamar de la excitación de la pubertad, ella no le enfermó constriñéndolo a costosas y dañinas formaciones sustitutivas; es que la mayor parte de las necesidades de la pulsión sexual podrán sublimarse, merced al temprano privilegio del apetito de saber sexual, en un esfuerzo de saber universal, escapando así de la represión.

Una parte mucho menor de la libido permanecerá vuelta hacia metas sexuales y representará la atrofiada vida sexual del adulto. A consecuencia de la represión del amor por la madre, esta parte será esforzada hacia una actitud homosexual y se dará a conocer como amor ideal por los

muchachos. En lo inconsciente se conserva la fijación a la madre y a los recuerdos beatíficos del comercio con ella, aunque provisionalmente persevere en estado inactivo. De tal manera, represión, fijación y sublimación cooperan para distribuirse las contribuciones que la pulsión sexual presta a la vida anímica de Leonardo." ⁵⁸

Freud termina su estudio afirmando que lo que constituye la esencia de la operación artística de 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 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.

Teresa Del Conde considera que el escrito de Freud sobre Leonardo da Vinci, contiene un valor intrínseco como pieza literaria y como una obra que guarda una estructura que puede calificarse de estética. Nos dice que independientemente de poner en tela de juicio si su reconstrucción de la infancia de Leonardo fue correcta o no, lo cierto es que pone de relieve tres factores indiscutibles; la existencia del recuerdo, fantasía o sueño sobre el nubbio, la condición de Leonardo como hijo ilegítimo y su tendencia homosexual. Estos tres factores explican algo que va más allá de la personalidad o el carácter de Leonardo, *"la función dialéctica que*

⁵⁸ Freud. op. cit., p.123

dicha constelación originó en su productividad, tanto artística como científica"⁵⁹

Retomemos la nota introductoria de Strachey, en donde nos advierte del "error" cometido por Freud al haber traducido la palabra nibbio como buitre y no como milano. ¿Por qué Freud en su estudio sobre Leonardo habla de un buitre en lugar de un milano (en italiano *nibbio*)? Es conocido hoy en día que la interpretación de Freud de la fantasía de la infancia de Leonardo esta debilitada por una identificación errónea del ave en cuestión él pensó que era un buitre (en alemán *geier*), mientras que el pintor renacentista de hecho hablaba de un nibbio, i.e. una cometa (milano, *Milbus milbus*). Algunos autores recientes han especulado enormemente con base a este error, primero detectado en 1923, después republicado por, entre otros, Wohl y Trosman [1955],⁶⁰ Shapiro [1956],⁶¹ y Strachey [1957],⁶² Bass, por ejemplo, escribe: "*La mala traducción de nin[b]io...era demasiado preciosa para ser abandonada*"⁶³; así que Freud no revisó la traducción de la palabra en la que todo su cuidadoso análisis dependía. Similarmente, Elms culpa a Freud por no haber tenido "*cuidado extra concerniente a la precisión de la traducción.*"⁶⁴ Y el historiador holandés Israëls tratando de establecer "*el descuido al tratar los hechos*"

⁵⁹ Del Conde Teresa op cit., p 147

⁶⁰ Wohl, R.R & Trosman, H. (1955). *A retrospect of Freud's Leonardo; an assesment of a psychoanalytic classic*. Psychiatry, 18:27-39.

⁶¹ Schapiro, M (1956) Leonardo and Freud an arthistorical study. J. History of Ideas, 17:147-178

⁶² Strachey, J (1957). Editor's Note to Freud (1910), pp. 59-62.

⁶³ Bass, A (1965) *On the history of a mistranslation and the psychoanalytic movement*. In *Difference in Translation*, ed. J.F. Graham Ithaca/London: Cornell Univ. Press, pp. 102-141

⁶⁴ Elms, A. C (1988) Freud as Leonardo: why the first psychobiography went wrong. J, Personality, 56:19-40

de Freud, discute que el fundador del psicoanálisis incluso "*opto por*" el pájaro equivocado debido "*a que encajaba mejor en su construcción Teórica.*" ⁶⁵

A pesar de estas críticas, Michael Schröter (Berlín) elabora un interesante estudio en el que plantea que se puede demostrar que los diccionarios contemporáneos traducen *nibbio* por *Hürnergeier* (que literalmente significa: gavián pollero); tomando en cuenta que esta palabra estaba muy lejos de ser de uso común en el alemán alrededor de 1900 -de hecho era secundaria y probablemente anticuada-, era muy probable que dieran por hecho que se trataba de alguna subespecie de *geier* (buitre).

Schröter nos proporciona una serie de evidencias confirmando que una confusión lingüística como ésta es muy sencilla de llevar a cabo; una de ellas, por mencionar sólo una, muestra claramente la prueba de lo difícil que era evitar el error de Freud en su lengua nativa, y yace en el lecho de que el más prestigioso y completo diccionario alemán, el Grimms' *Deutscheds* (comparable al Oxford English Dictionary), incluye el *Hürnergeier* en su artículo *geier* (Vol. V, 1897, col.2559) ¡entre las varias especies de la familia de los buitres!

"El autor lo hace, aunque prudentemente agrega: en dialecto, e.g. en Babiero [la palabra *geier* es] también utilizada para cualquier pájaro depredador grande, ya sea de la especie del

⁶⁵ Israëls, H. (1992). *Freuds Phantasien über Leonardo da Vinci*. *Lzifer-Amor*, 5/10.8-41.

halcón o del águila (cf. Suolahti 1909, p. 366)" ⁶⁶

Schroter muestra que Freud simplemente siguió los estándares lingüísticos de su tiempo, y que el suyo no fue un resbalón freudiano, sino un error común, que no se presta a especulaciones pesadas como las mencionadas un poco más arriba.

"Cualquier 'lectura interna' del estudio de Freud en líneas derridean que se mantenga dentro de los límites del puro texto y desdeñe, por ejemplo, considerar el factor 'externo' del lenguaje ordinario, esta destinado a fallar. Y también cualquier intento de inferir una inclinación hacia el descuido de la confusión entre las dos aves." ⁶⁷

Y luego agrega que quienquiera que busque las razones emocionales que causan un error tan básico, cometido por un autor extremadamente consciente y no examina la opción de que pudo haber sido una causa factual, debe preguntarse a sí mismo sobre sus propias razones. Aparte de este error, Schröter menciona que debemos tener muy presente, que Freud no solamente descubrió y utilizó una fantasía buitre de la proverbial universal genie de la humanidad, sino que su logro más fundamental fue que seleccionó la memoria infantil del pintor de un montón de datos, reconociendo el significado de un hecho tan aparentemente trivial para la psicobiografía en general.

"Este paso innovador -encontrar un hilo conductor que permitió

⁶⁶ Citado por, Michael Schröter (Berlín 1994) en "Two Empirical Notes on Freud's Leonardo" International-Journal-of-Psycho-Analysis; 1994 Febrero. Vol 75 (1) p. 90. Traducción: Salvador Hurtado Ponce.

⁶⁷ Ibidem, p.90

un asomo dentro del desarrollo psicosexual infantil de personas que murieron hace mucho- permanecerá, incluso si la mayoría de sus resultados específicos fueran desaprobados. Al introducir el descubrimiento clínico y autoanalítico de memorias de pantalla (cf. Freud 1889) dentro de la escritura biográfica, Freud abrió un camino promisorio para todo biógrafo subsecuente. Es esta habilidad para sintetizar, para conectar una variedad de datos aparentemente disparatados dentro de una forma significativa, lo que caracteriza la naturaleza pionera del trabajo de muchos grandes pensadores, volviéndola hasta cierto punto inmune a las críticas factuales y elevándola a la categoría de 'clásico' ."⁶⁸

Por otro lado este autor, también sostiene y corrobora que Freud tuvo una idea anacronística sobre las relaciones sexuales no matrimoniales en el Quattrocento en Italia. Ya que estas relaciones eran muy comunes entre hombres de alto rango social y mujeres de rango más bajo; los hijos nacidos de este tipo de relaciones, por lo general eran asignados a la familia paterna. Y probablemente la madre de Leonardo sirvió como niñera de su propio hijo ilegítimo, regresándose a su padre y casándose con un hombre de igual jerarquía después del tiempo tradicional de espera (en promedio 18 meses). Siguiendo esta idea, el autor nos dice que concerniente al desarrollo psicosexual de Leonardo, los datos corregidos cambian el énfasis del nivel edípico a uno anterior, relación ambivalente madre e hijo. Respecto a eso, Collins declara que

⁶⁸ Michael Schröter, op. cit., p.91

"las alteraciones necesarias en el análisis de Freud, si el 'abrazo seductor' entre madre e hijo duró tan sólo 18 meses en vez de 2 a 5 años, entonces 'sólo afectaría la potencia relativa de los eventos causativos, no su naturaleza esencial' (1991, p.49)." ⁶⁹

Con esta y otras evidencias Schröter concluye su ensayo resaltando lo difícil que es mantener la construcción predominantemente edípica de la formación de Leonardo, tal como resulta en el ensayo de Freud. Factores preedípicos parecen salir a la luz. Es importante señalar que en las décadas después de 1910, la atención psicoanalítica cambió hacia las influencias maternas tempranas. Y es un bonito punto final que el estudio de Freud haya contribuido a este cambio

3.4 CONCLUSIONES PRELIMINARES.

Este complejo y bello ensayo nos aporta una gran prueba de como a través de las creaciones artísticas del ser humano, el psicoanalista cuenta con un gran material de apoyo para acercarse al conocimiento del psiquismo humano. Como vimos es gracias a las investigaciones científicas y al arte creado por el artista, que Freud pudo establecer los nexos que existen entre las vivencias externas, la productividad y las relaciones de Leonardo en el quehacer pulsional. No esclareció su condición de artista, pero sí hizo comprensible algunas de sus exteriorizaciones y también de sus limitaciones.

Ahora bien, el psicoanálisis brinda una aportación muy importante a

⁶⁹ Citado por Michael Schroter. op cit., p 97

la psicobiografía, y yo me atrevería a decir que a la biografía en general, porque toma de la vida del artista un montón de datos que aparentemente son triviales y disparatados, los sintetiza y los conecta para darles un significado; esto es lo que caracteriza la naturaleza pionera de Freud. El psicoanalista dispone por un lado del material que le informa sobre las contingencias de episodios y de influencias del medio, por el otro, de los informes sobre las reacciones del individuo. Basado en su teoría de los mecanismos psíquicos, sondea dinámicamente la naturaleza del individuo a partir de sus reacciones, pone al descubierto sus fuerzas pulsionales anímicas originarias, así como sus posteriores transmudaciones y desarrollos.

"Cuando lo consigue, la conducta de esa personalidad en su vida queda esclarecida por la acción conjugada de constitución y destino, fuerzas internas y poderes externos." ⁷⁰

Y luego agrega que cuando esa empresa no obtiene resultados ciertos, como quizás ha sucedido en Leonardo, es porque el material que se nos ofrece de determinado individuo es escaso, lagunoso o incierto y no porque halla fallas o insuficiencias en el método psicoanalítico; por lo que el fracaso de un análisis sólo le concierne al autor que se basa en un material de esta índole. En este sentido el gran psicoanalista reconoce que en este ensayo existen dos aspectos básicos que el psicoanálisis no puede explicar de la personalidad de Leonardo:

"su particularísima inclinación a represiones de lo pulsional y su extraordinaria aptitud para la sublimación de las pulsiones

⁷⁰ Freud. op. cit., p. 125

primitivas." ⁷¹

Este ensayo nos permitió ver al arte como una forma de expresión humana que le permite al ser creativo dar salida al anhelo sexual a través de las obras que crea. Mediante sus creaciones expresa mociones anímicas escondidas aún para ellos mismos; éstas logran trascender desde el momento en que conmueven a todos aquellos que tienen la oportunidad de observar y admirar la obra de un artista. El arte le permite al ser humano liberar de cierta forma las carencias, necesidades o deseos no cumplidos en una determinada etapa de la vida, tal como Freud pudo apreciar que sucede en las obras artísticas de Leonardo.

⁷¹ Freud Sigmund, op. cit., p 126

EL MOISÉS DE MIGUEL ANGEL
(1914)

*De la tensión entre la necesidad
de expresar y el 'nada que expresar'
surge la obra de arte.*

(Beckett)

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**







EL MOISES DE MIGUEL ANGEL⁷²

4.2 INTRODUCCIÓN

Las obras de arte, en particular las creaciones poéticas y escultóricas, más raramente las pinturas, ejercieron una poderosa influencia sobre Freud. Toda obra que le gustaba la observaba para tratar de averiguar por qué se sentía subyugado por ellas, decía que uno sólo las podía admirar, ya que por lo general no se sabe decir que representan. Peter Gay señala que quizá ninguno de los escritos del padre del psicoanálisis sobre artes plásticas revele con más elocuencia su carácter compulsivo que el ensayo sobre *El Moisés de Miguel Angel*, publicado en 1914. Desde su primer viaje a Roma en 1901, quedó fascinado por la monumental estatua considerándola enigmática y espléndida. Nunca ninguna obra de arte lo había impresionado tanto. Freud dice respecto a las grandes obras de arte que:

"...lo que nos cautiva con tanto imperio no puede ser otra cosa que el propósito del artista en la medida misma en que él ha conseguido expresarlo en la obra y hacer que nosotros lo aprehendamos. Sé que no puede tratarse de una captación meramente intelectual; es preciso que en nosotros se reproduzca la situación afectiva, la constelación psíquica

⁷² Michelangelo Buonarroti [1475-1564], pintor, escultor, arquitecto y poeta italiano. Artista visionario, audaz y polifacético, en su obra culminó la estética renacentista. Como poeta dejó unas bellas *Rimas* inspiradas por la poetisa Vittoria Colonna. La decoración de la capilla Sixtina iniciada en 1505 lo consagró como maestro de la pintura. En el *Moisés* y en sus *Esclavos*, se conjugan el monumentalismo y el dramatismo.

que prestó el artista la fuerza pulsional para su creación." ⁷³

Y para colegir ese propósito en una obra de arte, primero hay que hallar el sentido y contenido de lo figurado, es decir, interpretarla, es por eso que Freud sometió a interpretación esta creación magistral no sólo para admirarla y elogiarla como los conocedores de arte y los aficionados, sino también para poder resolver el enigma y saber decir que representa; así como para averiguar por qué le causaba una impresión tan violenta.

4.3 RELATO Y ANÁLISIS DEL ENSAYO

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. Según Teresa Del Conde (*Las Ideas Estéticas de Freud*), tanto el objetivo como el método que utilizó Freud, son estrictamente los de un crítico de arte, ya que además de la observación personal y detallada de la obra, ahonda en las fuentes de información existentes, las selecciona, las cuestiona y las utiliza, aunque algunas le parezcan contradictorias o erradas, a fin de entresacarles aquello que veladamente pudiera corroborar su propia noción sobre el objeto de su estudio.

El Moisés de Miguel Angel se encuentra en la iglesia de San Pietro in Vincoli, en Roma, y es sólo un fragmento del gigantesco monumento funerario que el artista se proponía erigir en memoria del poderoso Julio

⁷³ Freud Sigmund. [1914] Amorrortu editores. Buenos Aires. p.218 *El Moisés de Miguel Angel* Tomo XIII.

II [Roma 1443-1513].⁷⁴

Se encuentra sentado con el tronco inclinado hacia adelante, su cabeza, su barba y su mirada están vueltas hacia la izquierda; el pie derecho descansa sobre el suelo mientras el izquierdo se levanta tocando sólo con la punta de los dedos el suelo; el brazo derecho guarda relación con las Tablas y una parte de la barba, y el izquierdo se apoya en el regazo. Esta figura representa a Moisés el legislador de los judíos, que sostiene las Tablas con los sagrados mandamientos. Freud expone las dudas que ha suscitado la concepción del Moisés en diversos autores, tales como Grimm,⁷⁵ Lübcke,⁷⁶ Springer,⁷⁷ Carl Justi,⁷⁸ Müntz,⁷⁹ Wölfflin,⁸⁰ Thode,⁸¹ Jakob Burckhardt⁸² y Steinman.⁸³

Freud comienza su escrito centrándose principalmente en las siguientes interrogantes:

"¿Ha querido crear Miguel Angel en este Moisés una <<figura intemporal del talante y el carácter>>, o ha representado al héroe en un momento determinado de su vida, pero un

⁷⁴ Papa desde 1503 Organizó la liga de Cambrai [1508], contra Venecia, y la Santa Liga [1512], contra Francia Mecenas de Miguel Angel, Rafael y Bramante. Inició la construcción de la basílica de San Pedro y organizó la guardia suiza.

⁷⁵ Grimm, H [1904] *Leben Michelangelo's* 9ª. ed, Berlin y Stuttgart pp. 219-29, 222.

⁷⁶ Lübcke, W. [1863]. *Geschichte der Plastik*, Leipzig. pp. 220,222,233.

⁷⁷ Springer, A [1895] *Raffaël und Michelangelo*, 2, Leipzig. pp. 220- 222

⁷⁸ Justi, C [1900] *Michelangelo*, Leipzig pp. 220. 223-5,233.

⁷⁹ Müntz, E [1895] *Histoire de l'art pendant la Renaissance: Italie*, Paris pp. 220-1.

⁸⁰ Wölfflin, H. [1899]. *Die Klassische Kunst. eine Einführung in die italienische Renaissance*, Munich {El arte clásico, Buenos Aires: El Ateneo.} p. 223.

⁸¹ Thode, H [1908] *Michelangelo. kritische Untersuchungen über seine Werke*. 1. Berlin. pp 218-20, 224-7, 233.

⁸² Burckhardt Jakob [1927] *Der Cicerone*. Leipzig. (1ª. ed., 1855) {El cicerone, Barcelona: Iberia} pp 220, 222

⁸³ Steinmann, E [1899] *Rom in der Renaissance*, Leipzig p. 221

momento significativo en grado sumo?"⁸⁴

Algunos investigadores se inclinan a apoyar la idea de que el *Moisés* fue creado para representar un momento determinado de su vida. De hecho, indican la escena precisa para la cual fue creada: se trata del descenso del Sinaí; Dios acaba de darle las Tablas de la ley de los diez mandamientos a Moisés; y ahora se percata de que mientras él ha estado con Dios, los judíos han construido un Becerro de Oro al cual veneran. A esa imagen dirige su mirada, esa visión provoca las sensaciones que se expresan en su gesto y que pronto lanzarán su potente figura a la más violenta acción. Se dice también que Miguel Angel escogió el momento de la vacilación final, la tranquilidad anterior a la tormenta; un instante después se levantará de golpe, el pie izquierdo ya está separado del suelo, arrojará al suelo las Tablas y descargará su furia sobre los réprobos. Es en los detalles de esta interpretación que los defensores mantienen opiniones dispares.

De entre los autores mencionados, es Justi, según Freud quien con mayor profundidad ha fundamentado la interpretación de que Moisés percibe el Becerro de Oro, entramándola con detalles en que no se había reparado. Sin embargo es Thode quien le hace ver a Freud, que esta obra fue concebida como una entre seis estatuas para ornar el pedestal del monumento funerario para Julio II. El hecho de que el *Moisés* debía pertenecer a todo un conjunto de estatuas, vuelve imposible el supuesto de que la figura estuviera destinada a despertar en el espectador la expectativa de que un instante después se levantaría de golpe para armar

⁸⁴ Freud. op. cit., Tomo XIII. p. 221

un escándalo contra los judíos. Al estar destinado a formar parte de una ensambladura junto a las esculturas de *Lía* y *Raquel*, resulta extraño pensar que el creador quisiera dar la ilusión de que la escultura abandona su lugar dejando a sus compañeras solas, desertando de su misión de pertenecer a un todo.

Abandonando la interpretación de que la estatua figura el momento previo al estallido de la cólera a la vista del ídolo, Freud acepta una de las concepciones que discernen en este Moisés la representación de un carácter.

"Así, el juicio de Thode parece el más exento de arbitrariedad y el mejor fundado sobre el análisis de los motivos del movimiento de la figura: <<Aquí, como siempre, se trata para él [Miguel Angel] de plasmar un tipo de carácter.Miguel Angel no ha creado una imagen histórica, sino un tipo de carácter de indomable energía, domeñador del mundo que le resiste; para ello ha refundido los rasgos que la Biblia brinda, sus propias vivencias internas, impresiones de la personalidad de Julio y, creo yo, también de la actividad combatiente de Savonarola>>." ⁸⁵

Para apoyar la idea de que el Moisés no se pondrá de pie de golpe ni arrojará al suelo las Tablas, centró su análisis en la observación directa de la pieza, apoyándose en la metodología de los escritos de un crítico de arte italiano, que a la vez era médico, Giovanni Morelli; quien según Freud, utilizó un procedimiento muy emparentado con la técnica de

⁸⁵ Freud op. cit., Tomo XIII p. 226

psicoanálisis médico; este consistía en colegir lo secreto y escondido de las obras de arte, a través de la observación minuciosa de aquellas cosas que normalmente pasarían inadvertidas.

De acuerdo con Teresa Del Conde decimos que su investigación se centra en 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 con 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. Con el apoyo de algunos esbozos confeccionados por un artista que Freud pidió hacer, nos ilustra cada una de las diferentes posibilidades de interpretación que han hecho los autores ya mencionados, logrando sustentar la idea de que:

"Lo que en él (*El Moisés*) vemos no es el introito a una acción violenta, sino el resto de un movimiento transcurrido. En un ataque de cólera, quiso levantarse de golpe y cobrar venganza olvidado de las Tablas. Pero superó la tentación: ahora permanecerá sentado con furia domeñada, con una mezcla de dolor y desprecio. Tampoco arrojará las Tablas de suerte que se despedacen contra la piedra, ya que justamente por causa de ellas enfrenó su cólera, dominó su pasión para rescatarlas. Cuando se entregó a su indignación apasionada, no pudo menos que descuidar las Tablas, apartar la mano que las sostenía. Entonces empezaron a deslizarse, corrieron peligro de destruirse. Esto le hizo recapacitar. Recordó su misión y

por ella renunció a la satisfacción de su afecto. Su mano retrocedió y rescató las Tablas que caían antes que pudieran hacerlo. En esa postura persevera, y así lo ha figurado Miguel Angel como guardián del monumento funerario." ⁸⁶

Para concluir Freud cita de las Sagradas Escrituras, los pasajes donde se relata la conducta de Moisés en la escena del Becerro de Oro (II. B. {Exodo} Cap. 32), para mostrar que más importante que la infidelidad hacia el texto sagrado es, por cierto, la trasmudación que de acuerdo con nuestra interpretación, ha emprendido Miguel Angel con el carácter de Moisés. Este era un hombre irritable e inclinado a los estallidos pasionales. En una ocasión tuvo que huir al desierto porque en un momento de cólera santa aniquiló a un egipcio que maltrataba a un israelita; también es uno de esos estallidos de afecto lo que lo lleva a despedazar las Tablas de los diez mandamientos escritos por el propio Dios. Pero Miguel Angel no construyó este momento histórico por el contrario, nos muestra un Moisés superior al tradicional, porque en vez de dejar que éste estalle en cólera y destruya las Tablas, lo apacigua, o al menos le inhibe el camino de la acción por la amenaza de que pudieran hacerse pedazos. Así, introduce en la persona de Moisés un elemento nuevo y sobrehumano; y su imponente volumen físico, y su extraordinaria musculatura se convierten en el medio de expresión corporal para lograr controlar su propia pasión en beneficio de una destinación a la que se ha consagrado, y a la cual se subordina.

Opinamos al igual que Teresa Del Conde que de entre los aspectos

⁸⁶ Freud op cit . Tomo XIII p. 237

válidos del estudio de Freud se encuentran en primer lugar los conceptos vertidos en varios párrafos. Vistos en conjunto y a través de una primera lectura del ensayo, pueden pasar desapercibidos, pero si el lector se sitúa en su misma postura -que sería la de Morelli- y capta los pequeños datos del texto, se encontrará en 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 aun 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." ⁸⁷

En cuanto al método, es gracias al correcto manejo de las fuentes y a la fina observación de Freud que se puede constatar que muchas de las descripciones de algunos escritores, investigadores, historiadores del arte, etc., acerca de las obras que analizan son a veces erróneas, debido a la falta de observación de los pequeños detalles y a las ideas preconcebidas que existen sobre determinadas obras o autores, obstruyendo así, la visión realmente perceptiva, que podría acercarnos más al entendimiento del autor o la obra en cuestión.

⁸⁷ Del Conde Teresa (1994). op cit., p.179

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. Para Teresa Del Conde es importante recalcar este punto, porque lo que ella llamaría 'labor detectivesca' es casi indispensable en la indagación que debiera encontrarse implícita en el estudio de cualquier producto histórico, artístico o literario, ya que aunque se pudiera llegar o no a comprobar la (s) hipótesis (s) elaboradas, tales pasos nos dan la posibilidad de mostrar objetivamente algo, de comunicar un mensaje nítido. Freud termina su ensayo con estas palabras:

"quizás un especialista en arte pueda llenar el hiato temporal entre el Moisés de Nicolás de Verdun (*Del siglo XII*) y el del maestro del Renacimiento italiano, documentando tipos de Moisés del periodo intermedio entre ambos."⁸⁸ (la cursiva es mía)

Así pues, el problema para Freud quedó abierto. Y al igual que Teresa Del Conde (1994, p.185), pensamos que el gran psicoanalista 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.

4.4 CONCLUSIONES PRELIMINARES.

Este ensayo fue escrito en diciembre de 1913, el mismo mes que *Introducción del narcisismo e Historia del movimiento psicoanalítico*,

⁸⁸ Freud Sigmund, op. cit , p 242

ensayos en los que anunciaba la gravedad de las divergencias con Jung a costa de una lucha interior para dominar sus emociones y salvar la obra de su vida, el psicoanálisis. De hecho Jones piensa que estos tres escritos elaborados durante ese invierno, fueron resultado de una lucha interior en la que Freud terminó por dominar sus emociones en la medida necesaria como para escribir con calma las cosas que a su juicio tenía que decir.

"Se impone la conclusión harto evidente de que en esa época, y también probablemente desde antes, Freud se había identificado con Moisés y se esforzaba por emular la victoria sobre las pasiones, que Miguel Angel había reflejado en su estupenda creación..."⁸⁹

Por lo tanto el trabajo del Moisés no sólo fue 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.

"Podemos decir al igual que Ernest Jones (1955, p.382) que el Moisés de Miguel Angel es un trabajo de especial relevancia para quienes se interesan en la personalidad de Freud. El enigma que Freud encontraba en la obra del gran artista del Renacimiento era su propia fascinación junto a la conmoción interior que la escultura le provocaba."⁹⁰

La diferencia entre una persona creativa y una que no lo es, radica en

⁸⁹ Del Conde Teresa, op. cit., p. 165

⁹⁰ Doria-Medina Roberto y Kijak Moisés. *Sobre escultores y tumbas* Investigación psicoanalítica acerca de "El Moisés de Miguel Angel", en Revista de psicoanálisis 1990, May-Jun Vol. 47 (3) p. 478.

que la primera logra plasmar sus fantasías por medio de la imaginación hasta convertirlas en una expresión tangible y perceptible para los demás; si causa o no admiración, si nos gusta o no esa expresión, es una cuestión de gustos e individualidades; lo que no podemos negar es la trascendencia que han tenido y tienen algunas obras para la humanidad.

En este sentido, considero a Freud un ser creativo, porque ha logrado trascender a la humanidad legándonos toda una teoría que ha abierto un sin fin de puertas para acercarnos más a la comprensión de la psique humana.

Otro punto importante que cabe mencionar, es el hecho de que Freud reconoce al arte como un resultado de un trabajo conceptual. En este ensayo, le da su lugar al artista [Miguel Angel] señalando que las obras que este crea no se dan sólo por inspiración "divina", todo lo contrario, tiene que existir una razón de ser para que éstas sean creadas, no se pueden construir con tanta ingenuidad; *La creación del artista se dá gracias al trabajo y desarrollo de un concepto.*

Al respecto Schneider comenta en su libro *El psicoanalista y el artista*, que ni el arte ni la ciencia son "divinos" o mera "sublimación". Ambos requieren de un trabajo duro,

"obra de la transformación estimulada por una visión de nuevas posibilidades de interpretación formal que tiene por finalidad la elevación del bienestar mental y físico del artista, del científico y del espectador en cuanto seres humanos." ⁹¹

⁹¹ Schneider Daniel, E. (1974) *El psicoanalista y el artista* FCE p.132

El artista es animado por la visión de la posibilidad de una nueva interpretación de las cosas de que él (como individuo y como representante de su época) sufre y de las cuales recibe un estímulo, el cuál interpreta hasta plasmar en su obra después de un período de trabajo y reflexión, una visión acerca de ese mundo que él percibe.

UN RECUERDO DE INFANCIA EN POESÍA Y VERDAD

(1917) Y

ALOCUCIÓN EN LA CASA DE GOETHE, EN FRANCFORT

(1930)

*FAUSTO: ¿Qué soy entonces yo, si no es posible
alcanzar la corona de lo humano, a la que
tienden todos mis sentidos?
MEFISTÓFELES: Eres, a última hora..., lo que eres.
Con pelucas de rizos a millones,
o tacones de un codo en tus zapatos,
siempre has de seguir siendo aquello que eres.
("Fausto" de Goethe, p. 52)*

*Todo lo transitorio
es sólo un símbolo
allí la imperfección
se vuelve realidad;
allí lo indescriptible
se realiza;
el eterno femenino
nos trasciende
(Goethe. Alusión a la muerte y salvación de Fausto)*

*Ahora el aire está tan
lleno de sombras obsesionantes,
que nadie sabe cómo logrará escapar.
(Fausto, Parte II. Acto 5)*

COMPARTIENDO PALABRAS DE GOETHE

5.1 De cómo compuso Goethe *Las cuitas del joven Werther* y su descripción del <<público>>, de quienes no comprenden el propósito, el método y la finalidad de crear una <<unidad poética>>:

"Me aislé totalmente, me prohibí la visita de mis amigos. Dentro de mí rechazé todo lo que no pertenecía estrictamente al asunto. Por el otro lado integré todo lo que tenía que ver con mi propósito y repasé esas experiencias inmediatas de cuyo contenido hasta ese momento no había hecho uso creador. En estas circunstancias, tras largos y secretos preparativos, escribí el *Werther* y en cuatro semanas .. A través de esta composición, más que de cualquier otra, me rescaté a mí mismo de un tormentoso mar, en el que me había visto arrojado a uno y otro lado debido a mi propia culpa y a la de otros, debido a accidente y elección, debido a mi avance precipitado, debido a mi porfía e indebida sumisión. Como después de una confesión general, me sentí feliz y libre y justificado en buscar una nueva vida..

La efectividad del librito fue grande, más bien enorme, especialmente porque llegó en el momento justo...Pero no pueden ustedes esperar que el público acepte una obra de arte como tal. Su atención se fija por entero en el contenido, en la sustancia, por lo que pude ver aun en las reacciones de mis amigos. Por añadidura se presentó el antiguo prejuicio de que una obra impresa debe entrañar una intención didáctica. Más el arte no la tiene. No aprueba ni rechaza; desarrolla actitudes y acciones en el orden preciso y sólo así ilumina y enseña... En lugar de que los lectores dijeran algo obsequioso acerca del librito, tal como era, todos deseaban de repente saber qué hechos había detrás de él.

Esto me enfadó grandemente e insulté a muchas personas. Pues de haber querido responder a esta pregunta, habría que haber tomado mi librito, sobre el que tanto había cavilado para fundir sus elementos en una unidad poética, y desgarrarlo nuevamente en trocitos y destruir su forma."

UN RECUERDO DE INFANCIA EN POESÍA Y VERDAD Y ALOCUCIÓN EN LA CASA DE GOETHE

5.2 INTRODUCCIÓN.

Johann Wolfgang von Goethe, Nació en Frankfurt del Main en 1749, y murió en 1832. Hijo de un consejero imperial, se educó en la corte y estudió derecho en Leipzig [1765]. Autor de *Fausto*, *Wérther*, *Hermán y Dorotea*, *Los años de aprendizaje de Wilhem Méister*, *Ifigenia*, *Götz de Berlinchingen*, *Elegías romanas*, *las afinidades electivas*, *viaje a Italia*, *Poesía y verdad*, y otros. Entre sus trabajos científicos sobresale *Teoría de los colores*. Se le considera el más célebre de los poetas alemanes. La pureza y la elegancia del estilo se únen en sus obras con la más viva imaginación y las ideas más profundas. Fue también un sabio de gran valor, y como tal presintió varios de los grandes descubrimientos contemporáneos.

La influencia de Goethe en Freud es clara tanto en su vida como en su obra. La podemos ver, como nos lo señala Teresa Del Conde, en la decisión de Freud de convertirse en médico, que la tomó después de escuchar en una conferencia el extraordinario ensayo de Goethe sobre la naturaleza. Por otra parte, las citas de este autor pululan en toda la obra freudiana, principalmente las que provienen de su obra teatral *Fausto*. Además de escribir *Un recuerdo en poesía y verdad*, también escribió un hermoso texto llamado, *Alocución en la casa de Goethe en Frankfurt*, en el que examina varias de las obras de este autor, poniéndolas en relación con sus propios descubrimientos y explicando que

"no sólo fué como poeta un gran revelador, sino a pesar de la multitud de documentos autobiográficos, un cuidadoso ocultador." ⁹²

Lo que parece indicarnos que al igual que con Leonardo, Freud se identificaba con este genial escritor, ya que él mismo a lo largo de su vida y obra dijo muchísimas cosas acerca de sí mismo, pero quien sabe si fueron más las que ocultó, tal como lo dice con la cita de Fausto, "lo mejor que alcanzas a saber no puedes decirlo a los muchachos." ⁹³

5.3 RELATO Y ANÁLISIS DEL ENSAYO.

En *Alocución en la casa de Goethe en Frankfurt*, Freud comienza por sintetizar la meta a la que tendió toda su vida: observó las más sutiles perturbaciones de la operación anímica en sanos y enfermos, y a partir de tales indicios quiso descubrir la manera en que está construido el aparato psíquico, así como las fuerzas que en él producen efectos conjugados o contrarios. Este camino lo llevó a la edificación de una ciencia del alma que nos ha permitido comprender los procesos normales y patológicos como parte de un mismo acontecer natural. En este sentido, Freud se identifica con Goethe porque considera que éste no habría desautorizado al psicoanálisis de manera tan inamistosa como tantos de sus contemporáneos. Más bien en varios aspectos se le había aproximado.

Por ejemplo le resultaba familiar la incomparable intensidad de los primeros lazos afectivos de la criatura humana. De hecho, Goethe

⁹² Freud Sigmund. *Alocución en la casa de Goethe, en Frankfurt*. En *Obras Completas Tomo XXI*. Amorrortu editores. Buenos Aires 1994. p. 212

⁹³ *Ibidem*, p. 212

parafrasea el contenido de la vida onírica con las palabras tan evocativas:

<<Lo no sabido por los hombres,
o aquello en lo cual no repararon,
vaga en la noche
por el laberinto del pecho>>⁹⁴

Tras la magia de estos versos se reconoce el respetable e indiscutible enunciado de Aristóteles de que el soñar es la continuación de nuestra actividad anímica en el estado de dormir, unido al reconocimiento de lo inconsciente que sólo el psicoanálisis ha añadido.

También en su poema *Ifigenia*, se puede observar que el autor nos presenta el conmovedor ejemplo de una liberación del alma que sufre por la presión de la culpa, consumando la catarsis mediante un apasionado estallido de sentimientos bajo el benéfico influjo de una simpatía amorosa.

Según Freud, podemos decir que Goethe en todas sus obras siempre respetó a Eros, siguió sus exteriorizaciones primitivas con no menos atención que a las sublimadas en extremo, dejando libre a su expresión a través de todas las formas de manifestación que él halló posible.

En este mismo escrito Freud nos dice que a pesar de que las mejores biografías no nos pueden esclarecer el enigma de las dotes que hacen al artista, ni nos pueden ayudar a aprehender mejor el valor y el efecto de sus obras; no obstante la necesidad de los biógrafos de conocer las circunstancias de la vida de un hombre cuando sus obras han pasado a ser tan significativas, se justifica por el afán que tenemos de obtener también

⁹⁴ Freud op cit , p 209

una aproximación humana:

"es entonces la necesidad de conseguir vínculos afectivos con tales hombres, integrarlos en la serie de padres, maestros, modelos que hemos conocido o cuya influencia ya hemos experimentado, con la expectativa de que su personalidad resultará tan grandiosa y digna como las obras que de ellos disponemos" ⁹⁵

Y concluye diciendo que a pesar de que el acercarnos a la vida de un autor signifique enterarnos que esa persona no obró de hecho mejor que nosotros, y que se nos aproxima mucho en lo humano, los empeños de la biografía son legítimos, ya que al menos el psicoanálisis, proporciona muchas informaciones que por otra vía no se conseguirían, mostrando nuevos nexos que entran las disposiciones pulsionales, las vivencias y las obras de un artista.

En el escrito de 1917 sobre *Un recuerdo infantil de Goethe en poesía y verdad*, se puede observar que Freud quiso abordar una investigación análoga a la que hiciera en su trabajo de Leonardo da Vinci en 1910, basado en el análisis de una fantasía que Leonardo expresó haber vivido a muy temprana edad; esto por la firme convicción del gran psicoanalista de que ningún recuerdo que tenga el hombre acerca de su infancia es indiferente, ya que generalmente tras los restos mnémicos no bien comprendidos por él mismo se esconden inestimables testimonios de los rasgos más significativos de su desarrollo anímico. Y es gracias a la técnica psicoanalítica que poseemos un excelente medio para sacar a la

⁹⁵ Freud. op. cit. Tomo XXI. p. 211

luz lo escondido durante tanto tiempo.

El recuerdo relatado por Goethe en su autobiografía (Dichtung und Wahrheit) a la edad de 60 años, proporciona a Freud el material para poder utilizar la misma técnica utilizada anteriormente. Este episodio de la vida del poeta probablemente correspondiente a la época más temprana de su niñez es contado por el autor como sigue:

<<Y tres hermanos Von Ochsenstein, que vivían enfrente, hijos del difunto corregidor, me cobraron cariño, y me atendían y se chanceaban conmigo de diversas maneras.
>>Los míos gustaban de referir toda clase de travesuras a que me alentaban estos hombres, tan serios y retraídos de ordinario. Sólo contaré una de estas locuras. Acababa de celebrarse la feria de menaje, y no sólo se había hecho provisión de tales objetos para la cocina, sino adquirido también para los niños una vajilla pequeñita de la misma índole, que usaríamos en nuestros juegos. Una bella siesta, cuando todo dormía en la casa, jugaba yo en la salita (el ya mencionado lugar, sobre la calle) <<con mis fuentecillas y platitos y, viendo que ya no obtenía nada más de ellos, arrojé una pieza a la calle, regocijándome su linda manera de hacerse añicos. Los Von Ochsenstein, viendo cuánto me alborozaba y cómo batía palmas de alegría, exclamaron: "¡Otro más!".⁹⁶

⁹⁶ Freud op cit , Tomo XVII, p 141

Goethe relata que no se hizo del rogar, primero arrojó una olla, luego jarras, escudillas, y como los vecinos seguían pidiendo "*¡Otra!*", terminó por echarles los platos de terracota, la vajilla completa y todo cuanto estuvo a su alcance; solo se detuvo cuando apareció alguien para impedir que siguiera aquel desastre.

Para Freud los recuerdos guardados durante tantos años son precisamente los más importantes, ya que ocultan dentro de sí la llave de los armarios secretos de la vida anímica. En el caso de esta travesura que en apariencia es inofensiva y carente de todo nexo con la rica vida que tiene que comunicar nuestro autor, debido a que es cometida por Goethe bajo la influencia ajena de los vecinos, toma importancia cuando a Freud se le presenta al azar, un recuerdo infantil de un paciente suyo similar a la experiencia vivida por nuestro poeta. En resumidas cuentas, la idea central de la experiencia que tuvo con su paciente, indica que cuando éste era muy pequeño (4 años aproximadamente), atentó contra su hermanito recién nacido, por los celos y el deseo de no querer compartir absolutamente con nadie la atención y ternura de la madre, en la misma época del atentado, arrojó a la calle cierta vez por la ventana de su casa de campo, toda la vajilla que pudo alcanzar. Esto es lo mismo que Goethe refiere en su autobiografía acerca de su niñez.

A partir de este caso Freud interpreta el recuerdo infantil de Goethe, asegurando que éste se convirtió en un hecho irrefutable por los hechos tan similares de la historia de su paciente y por otros casos que la doctora Von Hug-Hellmuth (quien perteneció al círculo de la sociedad psicoanalítica de Viena) compartió con él.

Ahora bien, Johann Wolfgang y su hermana Cornelia fueron los mayores de una serie de hijos y los únicos que sobrevivieron. Fueron cuatro los hermanos que murieron Hermann Jakob [1752-1759], que nació cuando Goethe tenía tres años y tres meses, murió a la edad de 6 años y 6 semanas; Katharina Elisabetha [1754-1755] inhumada a la edad de un año y cuatro meses; Johanna Maria [1757-1759] inhumada a los dos años y cuatro meses; y por último, Georg Adolph [1760-1761] inhumado a la edad de ocho meses.

La travesura de la vajilla se atribuye justo en la época en que nace su primer hermanito varón, con quien Goethe tuvo una relación en la que gustaba muchas veces de hacer de padre del menor para mostrarle su superioridad; y al morir este pareció no haberle importado. Freud relaciona este hecho de su infancia con la travesura cometida por Goethe, y comenta que el hecho de arrojar la vajilla

*"es una acción simbólica o, mejor dicho, mágica, mediante la cual el niño (tanto Goethe como mi paciente) expresa vigorosamente su deseo de eliminar al molesto intruso."*⁹⁷

Por otro lado, el que la vajilla sea arrojada hacia afuera, a la calle, indica el deseo de quitar de enmedio al nuevo niño, y qué mejor modo de hacerlo que aventarlo por la ventana, si la cigüeña lo trajo por ahí, hay que sacarlo por el mismo lugar por donde entró. Es el hecho de arrojar hacia afuera las cosas lo que es importante, no tanto si se hacen añicos o no, ya que esto representa la reacción que se tiene ante el nacimiento de

⁹⁷ Freud op. cit., Tomo XVII, p. 146

un competidor, porque cuando se ha sido el predilecto indiscutido de mamá no se quiere ningún rival a su lado, deseará conservar toda la vida ese sentimiento de conquistador, esa confianza en el éxito que no pocas veces lo atraen de verdad. Goethe habría tenido derecho a iniciar su autobiografía con una observación como esta:

<<Mi fuerza tiene sus raíces en la relación con mi madre>> ⁹⁸

En una larga nota agregada en 1919 a *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci (1910)*, Freud concluye diciendo que el ensayo de Goethe permitió discernir el arrojar afuera la vajilla como una acción mágica, dirigida contra un intruso perturbador,

"y el pasaje en que se informó sobre el episodio estaba destinado a celebrar el triunfo por el hecho de que a la larga ningún segundo hijo pudo perturbar la íntima relación de Goethe con su madre. ¿Y qué tendría de asombroso que -tanto en Goethe como en Leonardo- el primer recuerdo de infancia, contenido en tales disfraces, se refiriera a la madre?" ⁹⁹

⁹⁸ Freud Sigmund, Tomo XVII, op. cit., p. 150

⁹⁹ Ibidem, Tomo XI, p. 80

Podemos observar que por la versatilidad de sus intereses, Goethe se pareció a Leonardo da Vinci, sólo que según Freud el maestro del Renacimiento vivió conflictuado y perturbado porque en su naturaleza, el investigador no se compadeció nunca por el artista, y acaso esto acabó por ahogarlo. En cambio en la vida de Goethe ambas personalidades hallaron sitio una junto a la otra, predominando alternadamente por épocas. En el caso de Leonardo se liga esta perturbación con aquella inhibición de su desarrollo que apartó su interés de todo lo erótico y, con ello de la psicología.* En este punto la naturaleza pudo desplegarse con mayor libertad.

5.4 CONCLUSIONES PRELIMINARES.

Según Freud, Goethe fue un hombre que se expresó libremente; con la capacidad de la pulsión sexual de reemplazar su objetivo inmediato por otros objetivos más estimados, es decir, tuvo la capacidad de la sublimación. No todos los seres humanos poseen el arte de sublimar sus pulsiones, de ser así, no existirían tantos individuos con diversas patologías. En este sentido se puede observar que el arte es una de las formas en que puede descargarse el impulso sexual inhibido; desviando la sexualidad en otras direcciones.

A Freud le atrapó la enigmática y libre personalidad de Goethe al identificarse con él en lo que éste tiene de esencial: su capacidad para percibir las mociones mnémicas escondidas del ser humano y poderlas expresar libremente a través de sus obras. Ambos tenían la misma meta,

* Para mayor información ver el capítulo II de la presente tesis o remitirse a la bibliografía ya mencionada. Tomo XI.

lo diferente, su forma de expresión, Goethe por medio del arte, Freud por el de la ciencia.

Como ya señalamos, Freud fue un hombre que observó las más sutiles perturbaciones de la operación anímica en sanos y enfermos, y a partir de tales indicios quiso descubrir cómo está construido el aparato psíquico, así como las fuerzas que en él producen efectos conjugados o contrarios. A partir de aquí edificó su ciencia del alma. Esto nos indica que Freud fue adquiriendo a lo largo de sus experiencias e investigaciones el conocimiento, convirtiéndose en un poseedor del mismo. En el caso de Goethe como artista, no posee el conocimiento sino que lo utiliza (comúnmente lo llamaríamos inspiración), esto trae consigo una serie de elementos que permiten que el artista se exprese libremente logrando la sublimación.

Freud puntualiza que el psicoanálisis, si bien no explica el enigma de las dotes del artista ni nos ayuda a aprehender mejor el valor y el efecto de su obra en los espectadores, si nos aproxima al arte porque nos ayuda a entender la naturaleza del artista, entramando los nexos de las disposiciones pulsionales, vivencias y las obras del mismo.

Así como los recuerdos guardados tantos años son los más importantes porque ocultan dentro de sí la llave de los armarios secretos de la vida anímica; el arte es otra llave que abre las puertas a ese inconsciente oculto para el ser humano.

DOSTOIEVSKI Y EL PARRICIDIO
(1927-1928)

*¡Oh inteligencia!
Soledad en llamas
que todo lo concibes sin crearlo
(Gorostiza. Muerte sin fin.)*

*¿En quién hallaré yo fe? ¿A dónde hay verdad?
¿Quién carece de engaño? ¿A dónde no moran falsarios?
¿Quién es claro enemigo? ¿Quién es verdadero amigo?
¿Dónde no se fabrican traiciones?
¿Quién osó darme tan cruda esperanza de perdición?
(Fernando de Rojas. La Celestina)*

6.1 Fragmentos de *Los hermanos Karamazov* de Dostoievski:

-¿Me dice usted esto por lo de Diderot?

-No. En realidad no se trata aquí de Diderot. No se mienta a usted mismo. El que se miente a sí mismo y escucha sus propias mentiras, acaba no sabiendo distinguir ninguna verdad, ni respeto, ni hacia sí mismo ni hacia los demás. No respetando ya a nadie, deja de sentir amor. El que se miente a sí mismo, es el primero en ofenderse. Porque a veces resulta muy agradable darse por ofendido, ¿no es cierto? (El stárets a Fedor Pavlovich p.33)

- ...les contaré una anécdota, esta vez acerca de Ivan Fedorovich, y muy interesante. Hace solamente cinco días, según creo, en una reunión en que predominaban las señoras, Ivan Fedorovich declaró solemnemente, en el transcurso de una discusión, que no existe sobre la tierra nada que obligue a los seres humanos a querer al prójimo, que no hay en la Naturaleza ley alguna que imponga al hombre el amor a la Humanidad, y que, si este amor ha existido y existe todavía sobre la tierra, no es el resultado de una ley natural, sino únicamente de la fe de los hombres en su inmortalidad. Ivan Fedorovich declaró también, entre paréntesis, que toda la ley natural consiste en esto: si se destruye en los hombres la fe en la inmortalidad del alma, no es tan solo el amor lo que se apagará inmediatamente en ellos, sino también la fuerza necesaria para la continuación de la vida universal; Más aún, dijo que no habrá entonces nada inmoral, que todo estará permitido, incluso la antropofagia. Y esto no es todo: afirmó para terminar, que, para todo individuo que no cree en Dios ni en la inmortalidad, como nosotros, por ejemplo, la ley moral de la Naturaleza debe transformarse por completo y tomar la antigua ley religiosa. Así pues, el

egoísmo llevado hasta la perversidad, no sólo deberá ser permitido al hombre, sino que también habrá de serle propuesto como la única solución posible y necesaria en su situación, como la más razonable y la más noble. Según esta paradoja, pueden imaginar, señores, todo lo que proclama, y lo que acaso se propone proclamar aún, nuestro encantador, extravagante y aficionado a paradojas Ivan Fedorovich. (Piotr Aleksandrovich cuenta de Ivan Fedorovich p.45)

- Pues bien, desde el momento en que ya no soy cristiano, no miento a mis verdugos cuando me preguntan: <<¿Eres cristiano o no lo eres?>>, pues Dios mismo me ha quitado el cristianismo que me dio a causa tan sólo de mi intención de negarle, y antes de que hubiera tenido tiempo de decir una sola palabra. Y como ya no soy cristiano, no puedo negar a Cristo, porque ya no tengo nada de qué renegar. ¿Quién podrá exigir cuentas, ni siquiera en el cielo, a un tártaro pagano, por no haber nacido cristiano, y quién se atreverá a castigarle por este motivo? ¿No se dice que no se puede desollar dos veces a un mismo toro? (Smerdiachkov, p.93)

- Hermano, deja que te pregunte aún una cosa: ¿crees que realmente todo el mundo tiene derecho a decidir quién es digno de seguir viviendo y quién no lo es?

- ¿Para qué hablar aquí de nuestros méritos? Por regla general, no es en modo alguno la apreciación de los méritos ajenos la que decide esta cuestión en los corazones de los hombres, sino otros motivos, muy naturales. En cuanto a lo que concierne al derecho, ¿quién no tiene derecho a desear algo? (p.106)

- ¿Sabes qué estaba pensando, antes de que tú llegaras a este restaurante? Me decía. <<Si no tuviera ya fe en la vida, si no creyera en la mujer amada, si dudara del orden establecido en el Universo, incluso si no viera en él más que el caos, hundiéndome en los más horribles desengaños que puedan herir al hombre, no por ello querría dejar de vivir.>> (p.165)

- ...Mira, amigo mío, en el siglo dieciocho hubo un viejo pescador que declaró: *Si Dios no existiera, habría que inventarlo*. Y en efecto, el hombre ha inventado a Dios. Lo prodigioso no es que Dios exista, sino que esta idea, la de necesidad de la existencia de Dios, haya podido brotar en el cerebro de un animal tan malo y tan salvaje como el hombre, pues se trata de un pensamiento tan sensato, tan sublime, tan enternecedor y tan juicioso, que hace mucho honor a quien lo haya concebido. En lo que a mí respecta, hace ya mucho tiempo que decidí no volver a preguntarme si era el hombre quien había creado a Dios o Dios quien había creado al hombre. ...Te declaro pura y sencillamente que acepto la existencia de Dios. Pero, una vez admitida ésta, hay que hacer constar lo siguiente: Si Dios existe y si, en efecto, ha creado la Tierra, la ha creado, como sabemos sin lugar a dudas, según la *Geometría de Euclides*, no dando al hombre más que la noción de las tres dimensiones del espacio. Ahora bien, existen geómetras y filósofos, muchos de ellos de gran renombre, que dudan que el Universo, o, para hablar de manera más general, la realidad de todo lo creado, se someta por completo a la *Geometría de Euclides*; incluso admiten que dos líneas paralelas, que, según Euclides, no pueden en modo alguno encontrarse sobre la tierra, puedan hacerlo en algún lugar del infinito. Pues bien, querido, yo me he dicho que, si no soy capaz de comprender siquiera esto, ¿cómo voy a pretender comprender a Dios?

Estoy humildemente de acuerdo en que no soy capaz de resolver estos problemas. Si poseemos una inteligencia semejante a la de Euclides, es decir una inteligencia terrena, ¿cómo podemos resolver lo que no pertenece a este mundo? También a ti, Aliocha, te aconsejo que no pienses nunca en todos estos asuntos. Sobre todo, no pienses nunca en si existe o no Dios, porque son cuestiones que no convienen a los espíritus que no tienen más noción de las tres dimensiones. ...Pues bien, ahora imagínate que no acepto este mundo creado por Dios, a pesar de saber que existe. Compréndeme bien: no es a Dios a quién no acepto, sino al mundo creado por Dios. (p. 170-171)

- No soy más que un insecto insignificante sobre esta tierra y, confieso humildemente que no puedo comprender por qué van como van las cosas en ella. Parece ser que es por culpa de los mismos hombres: les habían dado el paraíso, y quisieron la libertad y robaron el fuego celeste, aun sabiendo que eran desgraciados. Así pues, no hay por qué sentir compasión hacia ellos. Según mi punto de vista, según mi pobre inteligencia, terrestre y semejante a la de Euclides, sé solamente que el sufrimiento existe, que no hay culpables sobre la tierra, que una cosa se deduce de otra, pura y simplemente, que todo pasa y se equilibra. Pero todo esto no es sino galimatías euclidiano. Lo sé y me es imposible vivir basándome tan sólo en ello. ¡Qué me importa saber que no hay culpables y que las cosas se deducen, pura y sencillamente, unas de otras! Me hace falta la compensación, me es necesaria la venganza, y no en la eternidad, sino ahora, aquí mismo. Y cuando suceda lo que debe suceder, si he muerto ya, que me resuciten, porque sentiría mucho que todo sucediera sin mí. Si he vivido y he sufrido tanto, no es para que mis sufrimientos y mis faltas sirvan de base a

alguna armonía futura, a intención de no sé quién. Quiero ver con mis propios ojos cómo se acuesta el ciervo junto al león, cómo se levanta la víctima para abrazar a su verdugo. Quiero estar allí cuando el mundo se entere de por qué ha sucedido todo como sucedió. Todas las religiones que existen sobre la tierra se fundan en este deseo, y yo también creo y espero. Pero, ¿y los niños? ¿Qué hay que hacer con ellos? En estos momentos soy incapaz de resolver esta cuestión. (p.178)

- ...Por eso rechazo categóricamente la idea de la armonía universal. No vale ni la más pequeña lágrima de uno solo de los niños semejantes a aquella chiquilla que se golpeaba el pecho con los puñitos e imploraba, en su infecto agujero, la ayuda de su "padrecito Dios". No vale ni una de esas lágrimas, no, porque no han sido rescatadas ni compensadas. Y es preciso compensarlas, porque si no se hace así, ¿cómo puede haber armonía? Al mismo tiempo, ¿cómo compensarlas? ¿Vengándolas? ¿Para qué necesito yo esa venganza? ¿Qué falta me hace que haya un infierno para los verdugos? ¿De qué puede servir ese infierno, si los niños ya han sido torturados antes? Además, ¿dónde está esa armonía de que hablábamos, si existe un infierno? Quiero perdonar, quiero abrazar, pero no quiero que sigan sufriendo los inocentes. Y si los sufrimientos de los niños han servido para pagar, junto con otros pesares, el precio necesario para conseguir la verdad, entonces declaro, ya desde ahora, que esa verdad, en su dimensión total, no valía tal precio. Y para terminar, no quiero que la madre abrace al verdugo que ha hecho que su hijo muriera destrozado por los perros. No puede perdonarle. Puede, si quiere, perdonarle en su propio nombre, puede perdonarle sus infinitos sufrimientos maternos, pero en cuanto a los sufrimientos de su

hijo, ni siquiera tiene el derecho de perdonarlos, y que no se atreva a hacerlo, aunque el mismo niño perdona. Y si no es así, si no tiene derecho a perdonar, ¿dónde está la armonía universal? Porque, ¿hay acaso en el Universo entero un solo ser que tenga derecho a perdonar a su atormentador, y que pueda hacerlo? No quiero esa armonía, no la quiero, por amor a la Humanidad. Prefiero quedarme con mis sufrimientos sin vengar y con mi indignación no aplacada, *aun en el caso de que no tuviera razón*. Sí, demasiado precio han puesto a esa armonía y no está en nuestras fuerzas pagarla. Por eso me apresuro yo a devolver mi billete de entrada. Si quiero ser honrado, me veo en la obligación de devolverlo lo más pronto posible, y esto es lo que hago. No es que no admita a Dios, querido Aliocha. Tan sólo me contento con devolverle respetuosamente mi billete. (p.180)

- No sabe por qué se abraza a esa tierra, no comprende de dónde le viene esa irresistible necesidad de abrazarla y de besarla, pero lo cierto es que la besa una y otra vez, sollozando, inundándola con sus lágrimas. En su éxtasis de entusiasmo, se jura a sí mismo amarla por siempre, por toda la eternidad. <<Riega la tierra con tus lágrimas de alegría, y ama a esa lágrima...>> Estas palabras resuenan en el fondo de su alma. ¿Por qué llora? Lloro al ver esas estrellas que resplandecen en los profundos abismos del cielo, llora al contemplar todo cuanto le rodea, y no se avergüenza de su exaltación. Es como si todos los vínculos que unen entre sí los innumerables mundos creados por Dios convergieran súbitamente en su alma, y su corazón se estremece al contacto de esos nuevos mundos. Quisiera poder perdonarlo todo, quisiera otorgar el perdón a la Humanidad entera, pidiendo gracias, no para sí, puesto que

está convencido de que es perdón lo que están pidiendo ya los demás, sino para todo el resto de los hombres y para todo cuanto ocurre sobre la Tierra. Y nota claramente, casi de manera tangible, que algo muy sólido y tan firme e indestructible como la bóveda del cielo, se adentra cada vez más en su alma, estableciéndose en lo más profundo de ella. Un universo de ideas reina en su espíritu. Ha caído en tierra como un débil adolescente, pero cuando se levanta es ya un soldado aguerrido. Tiene conciencia de ello, incluso en su éxtasis se da cuenta de lo que le ocurre. Y ya jamás podrá olvidar estos momentos. <<Alguien visitó entonces mi alma>>, dirá más tarde, al recordarlos, creyendo firmemente en la verdad de sus palabras. (p.227)

- -No, no –vuelve a decir Mítia, siempre sin querer comprenderlo-. Dime, ¿qué hacen ahí esas madres miserables? ¿Por qué es tan pobre esta gente? ¿Por qué llora este niño? ¿Por qué se ve tan desolada esta estepa? ¿Por qué no se abrazan y se besan todos? ¿Por qué no cantan alegres canciones? ¿Por qué la miseria y la desgracia han llenado de sombras sus rostros? ¿Por qué no dan de comer al niño? (p.332)

- -... ¿Quién no desea la muerte de su padre?

- -¿Está usted loco? –exclamó el presidente, sin poderse contener.

- -¡Oh, nada de eso! Conservo toda mi razón, una razón baja y ruin, como la de ustedes, como la de todos esos... bobos –dijo Ivan, señalando al público-. Han matado a nuestro padre, y ellos fingen estar horrorizados, pero no hacen más que representar una comedia –lo decía con voz silbante y desdeñosa-. ¡Embusteros! Todos ellos desean la muerte de su padre. Un reptil devora al otro... Si al fin se

demonstrara que no ha habido parricidio se irían furiosos y despechados... ¡Quieren espectáculos! <<¡Pan y espectáculos!>> Por otra parte, también yo soy bueno... ¿Tienen ustedes un poco de agua? ¡Denme de beber en nombre de Cristo! Y hundió la cabeza entre las manos. (P. 440)

- Les hablaba hace un momento de la sublime majestad que encierra la palabra “padre”. Pero hay que llevar ese título con dignidad, señores, y un hombre como el viejo Karamazov no es digno de ser llamado padre. Es absurdo e imposible que se exija de alguien amor filial cuando el padre no lo justifica. El amor no puede nacer de la nada, pues tan sólo Dios puede sacar algo de ella. El apóstol exclamó con el corazón inflamado de amor: “Y vosotros, padres, no provoquéis la ira de vuestros hijos.” No cito estas palabras solamente porque atañen a mi defendido, sino porque quiero recordarlas a todos los padres. “No provoquéis la ira de vuestros hijos”, es decir, sed los primeros en cumplir los preceptos de Cristo, y tan sólo entonces tendremos el derecho de exigir el amor de aquellos a quienes dimos la vida. De no obrar así, no seremos sus padres, sino sus enemigos, y también ellos serán enemigos nuestros, y lo habremos querido así nosotros mismos.

Que pregunte un hijo a su padre: “dime por qué he de quererte”, y si el padre es capaz de contestar a esto con justicia y de darle la prueba que pide, nos hallaremos en presencia de una familia normal, fundada no sobre un prejuicio místico, sino sobre bases racionales y conscientes, rigurosamente humanas. En el caso contrario, es decir, si el padre no puede contestar satisfactoriamente a su hijo, la familia no existe; ya no hay padre ni tal hijo, éste es libre y tiene el derecho de considerar a su padre un extranjero, incluso un enemigo. Nuestro

tribunal debe ser una escuela de la verdad y de las ideas sanas, señores. (p.469)

- .Te diré más aún: no hay necesidad de que cargues con esta cruz tan dolorosa. Si hubieras matado a nuestro padre, yo hubiera sentido mucho que renunciaras a esta penitencia, pero eres inocente, y esta cruz es demasiada para ti. Querías regenerarte por medio del sufrimiento, pero yo creo que es suficiente que pienses siempre y en todas partes en la regeneración de tu alma; ya basta con esto. (p.484)

- .. No olvidéis nunca que nada hay tan bello, tan fuerte, tan sano y tan útil en la vida, como los buenos recuerdos de la infancia, los recuerdos del hogar paterno. Mucho se habla sobre la educación de los niños. ¡Pues bien! No existe mejor educación que un buen recuerdo de nuestra infancia, y el hombre que sabe guardar sus recuerdos, a través de cuantas vicisitudes sufra durante su vida, se salvará. Aunque sólo conservemos uno de estos recuerdos, éste bastaría quizá por sí solo para conseguirlo. (p.492)

DOSTOIEVSKI

6.2 INTRODUCCIÓN.

Fedor Mijailovich Dostoievski nació en Moscú en 1821. Novelista ruso, autor de novelas de gran profundidad psicológica y de sentimiento dramático. Tras una infancia miserable, dejó su empleo de funcionario para dedicarse a las letras. En 1839, hacía ya dos años que era huérfano de madre. Después de haber ingresado en la Academia de Ingenieros de Petersburgo, recibe con dolor la triste noticia de la muerte de su padre, quien en vida se dedicara a ser médico. *Pobres gentes* [1846] fue saludada como el primer intento de crear una novela social rusa. Condenado a muerte en 1849, fue indultado y deportado a Siberia por cuatro años. En 1854 contrae matrimonio con María Dimitrevna; el mismo día de su boda se descubre ante los ojos de su mujer la terrible enfermedad que padece: Dostoievski es epiléptico. Entre privaciones y ataques de epilepsia escribió *Recuerdos de la casa de los muertos* [1861] y *Memorias del subsuelo* [1864]. Estas evocaciones de sus años de presidio le dieron la fama y *Humillados y ofendidos* junto con *Crimen y castigo* [ambas de 1866] le valieron la consagración definitiva. En 1862 en su viaje a París, Londres, Suiza e Italia conoce a otra mujer llamada Apollinaria P. Suslova, con la que mantuvo sus devaneos sin dejar de cuidar a su esposa; en este mismo año, inicia un vagabundo dominado por su pasión por el juego, drama que reflejó en *El jugador* [1866]. Una vez que logró romper sus relaciones con Suslova, viudo de María desde 1864, en 1866 inició un nuevo idilio con la taquígrafa Ana Grigorievna

Snitkina, con la que contrajo nupcias al año siguiente. Los hijos del novelista son todos de este último matrimonio. El éxito económico de *Los endemoniados* [1870] le permitió regresar a Rusia y comenzar su *Diario de escritor*, en el que teorizó sobre la decadencia espiritual de Europa y la misión redentora de Rusia, llamada a conciliar las culturas de Oriente y Occidente. Su última novela, *Los hermanos Karamazov* [1879], está considerada su obra maestra. Muere en San Petersburgo en 1881.

6.3 RELATO Y ANÁLISIS DEL ENSAYO.

El ensayo *Dostoievski y el parricidio* fue escrito de forma trivial como favor para una persona y de mala gana como lo señala el propio Freud, ya que en esta época su paciencia con los caracteres patológicos se había agotado en su trabajo diario, y no los toleraba ni en el arte ni en la vida diaria. A pesar de esto señala Strachey, que el ensayo contiene puntos de mucho interés, como por ejemplo:

- 1. "las primeras consideraciones sobre los ataques
- 2. histéricos desde que escribiera su temprano trabajo
- 3. acerca de este tema veinte años atrás (1909), así como
- 4. una reformulación de sus últimas concepciones sobre el
- 5. complejo de Edipo y el sentimiento de culpa, y un
- 6. esclarecimiento colateral del problema de la
- 7. masturbación que no ha de hallarse en su anterior examen
- 8. de este (1912). Pero, por sobre todas las cosas, tuvo
- 9. aquí oportunidad de expresar sus puntos de vista acerca

de un escritor a quien él ubicó en primerísima línea." ¹⁰⁰

Este ensayo consta de dos partes bien definidas. La primera parte Freud nos habla del carácter de Dostoievski en general, su masoquismo, su sentimiento de culpa, sus ataques epilépticos y su actitud dual en lo que se refiere al complejo de Edipo. La segunda parte analiza su pasión por el juego e incluye el relato de una novela breve de Stefan Zweig para esclarecer la génesis de esta afición.

Dentro de la rica personalidad de Dostoievski, Freud observó cuatro fachadas: el literato, el neurótico, el pensador ético y el pecador. Con respecto al literato, considera que es el aspecto menos dudoso, puesto que tiene su sitio no muy lejos de Shakespeare y por desdicha el análisis debe rendir las armas ante el problema del creador literario.

En cuanto al pensador ético, si tomamos en cuenta que ético es quien reacciona ya frente a la tentación interiormente sentida, sin ceder a ella, observamos que nuestro novelista no realizó lo esencial de la eticidad, la renuncia, pues la vida ética es un interés práctico de la humanidad:

"Tras las más violentas luchas por reconciliar las exigencias pulsionales del individuo con los reclamos de la comunidad humana, aterrizó en sentido retrógrado en el sometimiento a la autoridad así secular como espiritual, en el temor reverencial a los zares y al Dios cristiano, y en un nacionalismo ruso de estrechas miras, estación ésta que inteligencias ordinarias habían alcanzado con menor

¹⁰⁰ Freud Sigmund. Obras Completas *Dostoievski y el parricidio* (1928[1927]) Tomo XXI. Amorrortu editores Buenos Aires 1995 p.174

trabajo." ¹⁰¹

Según Freud aquí se situó el punto débil de Dostoievski, debido a que falló en ser un maestro y libertador de los seres humanos, porque después de que "pecaba", se arrepentía formulando elevados reclamos éticos, quién hace esto, se expone al reproche de que arregla las cosas de manera muy cómoda, porque no se compromete desde el inicio a seguir los principios por él impuestos; por el contrario primero se deja llevar por los errores y después se justifica ante ellos.

A pesar de que su gran necesidad de amor y su enorme capacidad de amar se exteriorizaba en manifestaciones de extrema bondad a sus seres queridos, por la elección temática de sus obras, fue considerado dentro de los pecadores o criminales; éstas creaciones se caracterizan por tener rasgos violentos, egoístas y asesinos, lo cuál según Freud es indicativo de la existencia de tales inclinaciones en su interior, así como de algún elemento fáctico de su vida, como su manía del juego y acaso también el abuso sexual cometido contra una niña.

"La contradicción se resuelve entendiendo que la fortísima pulsión destructiva de Dostoievski, que fácilmente lo habría convertido en un criminal, en el curso de su vida se dirigió sobre todo hacia su propia persona (hacia adentro, en lugar de hacia afuera) y así se expresó como masoquismo y sentimiento de culpa. Empero, le restaban a su persona sobrados rasgos sádicos, que se exteriorizaban en su irritabilidad,

¹⁰¹ Freud Sigmund, op. cit., p.175

manía martirizadora, intolerancia aun hacia las personas amadas, y también salían a la luz en la manera en que trataba a sus lectores como autor. Vale decir, en las pequeñas cosas era sádico hacia afuera; en las cosas mayores, sádico hacia adentro, y por tanto masoquista, o sea el más blando, manso y solícito de los hombres." ¹⁰²

De la complicada personalidad de Dostoievski, Freud advierte tres factores: el primero es cuantitativo y se refiere a la extraordinaria altitud de su afectividad; los otros dos son cualitativos e indican la disposición pulsional perversa que seguramente lo movía a ser sadomasoquista o delincuente y su talento artístico, no analizable. La existencia de este conjunto es perfectamente viable sin neurosis, ya que existen en el mundo seres masoquistas plenos no neuróticos. Sin embargo, Dostoievski, también presenta la neurosis que no es más que un signo de que el yo no consiguió esa síntesis, porque perdió su unicidad en el intento. La prueba de su neurosis la podemos ver en sus graves ataques, acompañados de pérdida de conciencia, convulsiones musculares y la desazón posterior; al calificarse él mismo como epiléptico, los demás no dudaron en tomarlo también como tal.

Freud plantea que es probable que la epilepsia de Dostoievski fuera sólo un síntoma de su neurosis, que, por tanto, debería calificarse, como histeroepilepsia, vale decir, histeria grave. En estos casos,

"la <<reacción epiléptica>>, como puede llamarse a este conjunto, se pone sin duda también a disposición de la

¹⁰² Freud op cit, Tomo XXI p 176

neurosis, cuya esencia consiste en tramitar por vía somática masas de excitación que ella no puede liquidar psíquicamente. El ataque epiléptico deviene así un síntoma de la histeria, que lo adapta y modifica, tal como lo hace el decurso sexual normal." ¹⁰³

El nexa que existe entre el parricidio de *Los Hermanos Karamazov* y el destino del padre de Dostoievski, lleva al psicoanálisis a sentirse tentado para discernir este suceso como el trauma más grave de su vida, y en la reacción de Dostoievski, el punto axial de su neurosis. Freud nos dice que los ataques de muerte que Dostoievski tenía, fueron un acto de punición como autocastigo por haber deseado la muerte de su padre en vida; era la forma de ponerse en su lugar y estar muerto él, en el lugar del padre.

Según Freud, el parricidio es el crimen principal y primordial tanto de la humanidad como del individuo. En todo caso es una de las principales fuentes del sentimiento de culpa. La situación psicológica es complicada y requiere elucidación. La relación del muchacho con el padre es ambivalente:

"uno querría estar en el lugar del padre porque lo admira (le gustaría ser como él) y porque quiere eliminarlo." ¹⁰⁴

Al darse cuenta que al tratar de eliminar al padre, sería castigado por él mediante la castración, el niño teme y resigna entonces el deseo de poseer a la madre y de eliminar al padre. Este deseo en la medida en que

¹⁰³ Freud Sigmund. op. cit., Tomo XXI. p. 179

¹⁰⁴ Ibidem, p. 181

permanece en el inconsciente forma la base del sentimiento de culpa. Este proceso es el destino normal del Complejo de Edipo.

El problema viene cuando el niño por miedo a perder su virilidad, busca ponerse en el lugar de la madre y adopta su papel de objeto de amor ante el padre. Pero la misma angustia de castración le imposibilita esto, por lo tanto caen bajo la represión el odio al padre y el enamoramiento hacia él.

Ahora bien, el elemento patógeno parece venir de la angustia ante la actitud femenina, por tanto, una fuerte disposición bisexual se convierte en una de las condiciones o refuerzos de la neurosis.

Esto, según Freud lo vemos en las muestras de valor que Dostoievski tuvo para con los hombres a lo largo de su vida: mismas que reflejan situaciones sólo explicables por una homosexualidad reprimida, como lo atestiguan muchos ejemplos de sus novelas.

Ahora bien, hay más consecuencias por la represión del odio al padre dentro del Complejo de Edipo: al identificarse con el padre se conquista un lugar duradero dentro del yo; la instancia que entra en el yo, la heredera del influjo parental, la llama Freud super yo; este super yo, toma las cualidades del padre, si fue duro, violento y cruel, al relacionarse con el yo se producirá la pasividad que justamente debía ser reprimida. Entonces, el super yo se vuelve sádico y el yo masoquista por la necesidad que se genera dentro de él de autocastigarse; por otro lado también halla satisfacción por el maltrato del super yo [conciencia de culpa]. Por lo tanto, cada castigo es en el fondo la castración, que no es otra cosa que la vieja actitud pasiva hacia el padre. Y el destino mismo no

es en definitiva sino una tardía proyección del padre.

Según Freud, la fórmula para Dostoievski sería la siguiente:

"Una persona de disposición bisexual particularmente intensa, que puede defenderse con particular intensidad del vasallaje de un padre particularmente duro. Agregamos este carácter de la bisexualidad a los componentes de su ser ya discernidos. El temprano síntoma de los <<ataques de muerte>> puede entonces comprenderse como una identificación-padre del yo, consentida por el super yo a modo de castigo. <<Tú has querido matar a tu padre para ser tú mismo el padre. Ahora eres el padre, pero el padre muerto>>: el mecanismo habitual de los síntomas histéricos. Y además: <<Ahora el padre te mata>>. Para el yo, el síntoma de la muerte es una satisfacción en la fantasía del deseo viril, y al mismo tiempo una satisfacción masoquista; para el super yo, una satisfacción de castigo, vale decir, sádica. Ambos, yo y super yo, siguen desempeñando el papel del padre." ¹⁰⁵

Ahora bien, es peligroso que la realidad cumpla estos deseos reprimidos, porque la fantasía se ha convertido en una realidad, y entonces son reforzadas todas las medidas de defensa. En lo sucesivo, los ataques de Dostoievski cobran carácter epiléptico, ya que siguen significando la identificación con el padre a manera de castigo, sólo que se han vuelto temibles, como lo fue la propia muerte terrorífica del padre. Otra forma de autocastigo fue su inclinación hacia el juégo: siempre

¹⁰⁵ Freud Sigmund. op. cit., Tomo XXI p. 183

terminaba con lo poco que tenía de dinero, y en estado de ruina, de pronto le venía la inspiración y se ponía a escribir, esto según Freud, sucedía de esta manera porque cuando su sentimiento de culpa era satisfecho por los castigos que él mismo se imponía, cedía su inhibición para el trabajo, permitiéndose dar algunos pasos por el camino que llevaba al éxito. Siempre permanecía junto a la mesa de juego hasta perderlo todo, hasta quedar totalmente arruinado. Sólo cuando el infortunio quedaba consumado, se retiraba al fin el demonio de su alma y dejaba sitio al genio creador.

Un dato curioso que observamos en la vida de Dostoievski, es que dentro del aura de sus ataques epilépticos, se vive un momento de beatitud suprema, que muy bien puede haber fijado el triunfo y la liberación por la noticia de la muerte del padre,

"a los que siguió en el acto el castigo tanto más cruel. Una sucesión así de triunfo y duelo, festividad y duelo, la hemos colegido también entre los hermanos de la horda primordial que asesinaron al padre [*Los Hermanos Karamazov*], y lo hallamos repetido en la ceremonia del banquete totémico."¹⁰⁶ (la cursiva es mía)

Puede decirse que Dostoievski nunca se liberó de la hipoteca que el propósito del parricidio hizo contraer a su conciencia moral. En *los Hermanos Karamazov*, es indiferente quién ejecutó de hecho el crimen;

"a la psicología sólo le importa quién lo quiso en su sentimiento y, una vez producido, lo saludó con beneplácito.

¹⁰⁶ Freud, op cit., p. 184

Por eso frente a Aliosha, la figura de contraste, todos los hermanos -el apasionado gozador, el cínico escéptico y el criminal epiléptico- son culpables por igual." ¹⁰⁷

Apoyándose en la novela de Stefan Zweig, Freud esclarece la génesis por la afición al juego en Dostoievski: el análisis enseña que ésta proviene de una fantasía de deseo en la pubertad, que muchas personas incluso recuerdan conscientemente. La fantasía gira en torno al deseo de los jóvenes de que la madre los introduzca en la vida sexual para salvarlos de los temidos perjuicios del onanismo.

“Las fantasías de redención, tan frecuentes, tienen el mismo origen. El <<vicio>> del onanismo es sustituido por la manía del juego, derivación esta que se trasluce en la insistencia sobre la apasionada actividad de las manos. [...] Sí la manía del juego, con sus infructuosas luchas por deshabituarse y sus oportunidades de autocastigo, es una repetición de la compulsión onanista, no nos asombrará que se haya conquistado tan gran espacio en la vida de Dostoievski. Es que no hallamos ningún caso de neurosis grave en que la satisfacción autoerótica de la primera infancia y de la pubertad no hubiera cumplido su papel, y los vínculos entre los empeños por sofocarla y la angustia frente al padre son demasiado notorios para necesitar elucidación.” ¹⁰⁸

Según Raymundo Ramos este ensayo ha sido criticado por la falta de originalidad del texto freudiano reconocida por el propio autor en una

¹⁰⁷ Freud Sigmund, op. cit., p.186

¹⁰⁸ Ibidem, p. 190-91.

carta escrita a Theodor Reik, sin embargo, reconoce que *Dostoievski y el parricidio*, aporta una:

- "a) explicación de los procesos normales en la evolución de la conciencia,
- b) el ejemplo de los desarrollos patológicos,
- c) la muestra de un caso histórico aplicado a la interpretación psicosocial de la cultura, y
- d) una visión filosófica del mundo y de la vida ¿Qué más podemos exigirle?" ¹⁰⁹

6.4 CONCLUSIONES PRELIMINARES.

Este ensayo constituye el último de los escritos largos de Freud referentes a un artista literario, en el que se encuentra una de las constantes de su pensamiento que ha prevalecido a lo largo de todas sus investigaciones referentes al arte, esto es, el reconocimiento de que el psicoanálisis debe rendir las cuentas ante el problema del crear literario; de hecho ni siquiera se cuestiona sobre este punto, sólo hace énfasis en colocar a *Dostoievski* cerca de Shakespeare.

Una vez más podemos corroborar el hecho de que las obras de arte le han servido a Freud para explicar, ampliar, apoyar y/o sustentar sus

¹⁰⁹ Ramos Raymundo. *Dostoievski*, en Cuadernos de Formación Docente. número 29-30/diciembre de 1989. FREUD: a 50 años de su muerte. Escuela Nacional de estudios profesionales Acatlán. p 102. Licenciado en letras Hispánicas y Doctor en Filosofía. Maestro titular de tiempo completo por oposición en el área crítico-metodológica de la carrera de Letras. Jefe de la División de Humanidades de la ENEP Acatlán y Presidente de la Academia de Humanidades.

teorías; en este caso, la novela de Stefan Zweig le sirve de apoyo para explicar la génesis de la afición por el juego en Dostoievski.

Gracias a las obras escritas por Dostoievski, en especial *Los hermanos Karamazov*, Freud dedujo que el trauma más grande de su vida fue el parricidio, -crimen principal y primordial tanto de la humanidad como del individuo-. En todo caso fue la principal fuente del sentimiento de culpa que determinó el carácter y la conducta de Dostoievski a lo largo de su vida.

También podemos observar como a través de las obras de arte se pueden colegir los problemas más profundos de cada individuo, y que dichas obras constituyen una herramienta más para acercarnos al conocimiento de la subjetividad humana.

CONCLUSIONES

*"Entre la flor que tengo,
y la que doy,
la inmensidad de la nada"*
(Ungareti. poeta hermético italiano)

7.1 FREUD Y SU GUSTO POR LAS ARTES

Peter Gay nos dice que Freud fue un hombre con una sensibilidad muy especial, ávido de conocimiento, culto, preparado, rebelde, solitario e independiente que sobre la única base de algunos razonamientos y observaciones clínicas, se atrevió a formular una serie de hipótesis que sonaban bastante fantásticas. Cuando asumió la importancia de la sexualidad en la etiología de la neurosis, el genio encontró su causa y su destino, aunque ignoraba a dónde lo conduciría.

Hacia el final de su vida, Freud estaba en contacto personal con figuras literarias como Thomas Mann, Stefan Zweig, Arnold Zweig y Roman Rolland, entre otros, y él mismo era un hombre de letras europeas. El novelista Arnold W. Zweig observó conmovido en una carta a Freud:

"pensar que tuviera usted que inventarse un público, usted, que va a dejar marcada esta época por el simple hecho de haber vivido en ella".

A lo que Freud responde a Zweig:

"en realidad he leído más sobre arqueología que sobre psicología." ¹¹⁰

¹¹⁰ Cita comentada por Beatriz Martínez en una consulta sobre Freud y el arte.

Max Schur hace una bella comparación entre los poetas y Freud en la que nos dice que para cualquier traductor de las obras del gran psicoanalista ha constituido una experiencia abrumadora descubrir que la dificultad de esta tarea es comparable a la de traducir poesía.

Paul Roazen comenta que uno de los grandes rasgos del talento de Freud que ejerció durante toda su vida, fue la capacidad para escribir. Al hacerlo mostraba un profundo sentido del ritmo. Ya en su período escolar era un escritor fascinante, quizás porque obtenía su inspiración de su soledad interior. Era un maestro en el arte de narrar lo que veía. Un pasaje de una carta escrita a la edad de 17 años es especialmente notable, por que revela las capacidades distintivas de Freud como escritor así como evidencias de su facultad de introspección:

"Te tomas demasiado a la ligera mis <<preocupaciones por el futuro>>. Quienes no temen a nada salvo a la mediocridad, dices, están a salvo. ¿A salvo de qué...? No a salvo, ciertamente de ser mediocres. ¿Qué importancia tiene si le tememos o no a algo? ¿No es más importante saber si lo que tememos existe? Si admitimos que los intelectos más poderosos también se ven abrumados por dudas sobre sí mismos, ¿podemos sacar de ello la conclusión de que cualquiera que duda de sus virtudes posee un intelecto poderoso? Intelectualmente puede ser un alfeñique aunque sea, al mismo tiempo, un hombre honesto por su educación, sus hábitos o, inclusive, por su propio tormento. De ningún modo sugiero que si te encuentras en una situación dudosa,

debas analizar despiadadamente tus sentimientos, pero si lo haces verás en cuán pocas cosas estás seguro sobre ti mismo. A fin de cuentas la magnificencia del mundo descansa en su riqueza de posibilidades, si exceptuamos que, lamentablemente, no es una base firme para el autoconocimiento." ¹¹¹

A pesar de su admiración por lo que el artista puede ver intuitivamente, Freud tuvo dudas sobre sus propias capacidades imaginativas. En su ensayo sobre la Histeria, hizo una pausa para comentar que le sorprendía y extrañaba que los historiales clínicos que él escribía parecían relatos cortos carentes del carácter serio de la ciencia.

Freud llegó a sentirse mucho más interesado por la magia de las palabras que por el poder de los medios de comunicación no verbales, de todas las artes, quizás sea la música la más cercana a ello, y sin una guía procedente de la parte más racional de su mente Freud se sentía incómodo. Por ser incapaz de analizar los efectos de la música sobre él, no podía disfrutarla; esa cerrazón era semejante a su incapacidad para entender ciertos estados religiosos místicos. Era inhabitual que a un vienés no le gustara la música, y Freud insistía en contar a todo el mundo su defecto. (Paul Roazen, p.56) A pesar de que no era amante de la música, le gustaban las óperas, especialmente el Don Juan de Mozart.

A medida que fue envejeciendo, el científico prevaleció sobre el artista. En 1926 dice: "*... no intenten darme literatura en lugar de*

¹¹¹ Schur Max. *Sigmund Freud enfermedad y muerte en su vida y en su obra*. Paidós estudio. 1980 p 58

ciencia." ¹¹² T. Mann comenta que de hecho, Freud temía que hicieran parecer a su obra inferior a la ciencia pura. Esto nos indica que al final de su vida para él lo más alto era la ciencia.

Todos estos detalles del carácter de Freud que nos muestran un poco de su sensibilidad como poeta, como escritor, de su capacidad de introspección, de su incapacidad para apreciar la música; nos hablan de un hombre apasionado por el saber; lo que no lograba explicar y/o comprender, le ocasionaba un disgusto, incluso un rechazo; por lo que investigaba para entender y profundizar su pensamiento. Rara vez leía por mero entretenimiento, cuando volvía la mirada hacia los grandes poetas y escritores, lo hacía en busca de formas de expresar y documentar algunas de sus ideas y teorías.

Es importante conocer aspectos personales de su vida y sensibilidad como ser humano, porque esto nos da un panorama más amplio de la manera en como abordó a lo largo de su vida, los enigmas del inconsciente humano a través de la teoría psicoanalítica del que él mismo fue creador.

También observamos que su carácter tan apasionado y su múltiple interés por diversos campos de estudio lo llevaron a involucrarse e identificarse con cada trabajo que realizó, tal como lo hemos podido apreciar en *La Gradiva*, *Leonardo da Vinci*, *El Moisés de Miguel Angel*, *Goethe* y *Dostoievski*. El enigma que le despertaron estas obras fueron otras de tantas obsesiones que tenía que satisfacer. Siempre se sintió impulsado a descifrar secretos. Recordemos que en el capítulo IV,

¹¹² Freud Sigmund The Question of Lay Analysis. p. 128

comentamos que Ernest Jones señaló que el trabajo del Moisés de Miguel Angel junto con los ensayos de *Introducción del narcisismo* e *Historia del movimiento psicoanalítico*, anunciaban la gravedad de las divergencias con Jung a costa de una lucha interior para dominar sus emociones y salvar la obra de su vida, el psicoanálisis.* De hecho, Jones piensa que estos tres escritos elaborados el mes de diciembre de 1913, fueron resultado de una lucha interior en la que Freud terminó por dominar sus emociones en la medida necesaria como para escribir con calma las cosas que a su juicio tenía que decir.

"Se impone la conclusión harto evidente de que en esa época, y también probablemente desde antes, Freud se había identificado con Moisés y se esforzaba por emular la victoria sobre las pasiones, que Miguel Angel había reflejado en su estupenda creación..."¹¹³

Por lo tanto el trabajo del Moisés no sólo fue producto del interés de Freud por la escultura en sí, sino también 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.

"Podemos decir al igual que Ernest Jones (1955, p.382) que el Moisés de Miguel Angel es un trabajo de especial relevancia para quienes se interesan en la personalidad de Freud. El enigma que Freud encontraba en la obra del gran artista del Renacimiento era su propia fascinación junto a la conmoción

* Para mayor información ver la introducción de Strachey al ensayo del Moisés de Miguel Angel en el Tomo XII, o en Teresa Del Conde p. 162-185.

¹¹³ Del Conde Teresa,[1994] *Las ideas estéticas de Freud*. Ed. Grijalbo México. D F p 165

interior que la escultura le provocaba." ¹¹⁴

También se identificó con Leonardo y Goethe por todo lo que nos legaron, así como por todas las cosas que quizás, también ocultaron, ya que el mismo Freud a lo largo de su vida y obra dijo muchísimas cosas acerca de sí mismo, pero no sabemos cuantas ocultó, tal como lo dice con la cita de Fausto, "*lo mejor que alcanzas a saber no puedes decirlo a los muchachos.*" ¹¹⁵

En especial le atrapó la enigmática y libre personalidad de Goethe al identificarse con él en lo que éste tiene de esencial: su capacidad para percibir las mociones mnémicas escondidas del ser humano y poderlas expresar libremente a través de sus obras. Ambos tenían la misma meta, lo distinto, su forma de expresión, Goethe por medio del arte, Freud por el de la ciencia.

En sí, lo que queremos señalar es que su interés y fascinación por el arte no era gratuito, se identificaba con las grandes obras de arte, y como él mismo comenta:

"...lo que nos cautiva con tanto imperio no puede ser otra cosa que el propósito del artista en la medida misma en que él ha conseguido expresarlo en la obra y hacer que nosotros lo aprehendamos. Sé que no puede tratarse de una captación meramente intelectual; es preciso que en nosotros se

¹¹⁴ Doria-Medina Roberto y Kijak Moisés. *Sobre escultores y tumbas*. Investigación psicoanalítica acerca de "El Moisés de Miguel Angel", en Revista de psicoanálisis 1990, May-jun Vol. 47 (3) p.478.

¹¹⁵ Freud Sigmund *Alocución en la casa de Goethe, en Francfort*. En Obras Completas. Tomo XXI Amorrortu editores. Buenos Aires 1994. P.212.

reproduzca la situación afectiva, la constelación psíquica que prestó al artista la fuerza pulsional para su creación." ¹¹⁶

7.2 PSICOANÁLISIS Y ARTE

En 1907 Freud habla en una conferencia informal, sobre el lugar de la fantasía en el trabajo creador, exponiendo el modo en que se producen ciertas creaciones culturales, siendo éste el primer intento de aplicar a la cultura las ideas psicoanalíticas. En 1908 esta conferencia se publicó con el título de *El creador literario y el fantaseo*, constituyendo una valiosa aportación a la estética psicoanalítica: el trabajo de lo inconsciente, la psicología de la realización de los deseos y la influencia de la infancia en la vida posterior, son los puntos centrales de su ponencia. Aquí, se pregunta de qué fuentes extraen su material los escritores, concluyendo que cualquier respuesta es poco satisfactoria y para hacer más insondable el secreto, aunque se hallara una respuesta satisfactoria, eso no ayudaría a que el profano se convirtiera en artista. Dice Freud que a lo mejor se podría encontrar alguna explicación inicial, si se descubriera alguna actividad parecida, común a todos los hombres.

Retomando la hipótesis de esta investigación, dijimos que Freud planteó el estudio del arte como una forma de comprender el inconsciente para pasar luego a un estudio del inconsciente como comprensión del arte. Esto de alguna manera él mismo lo afirmó al señalar que los grandes poetas y escritores daban expresión a todos los problemas que él se esforzaba tan dolorosamente por desentrañar; ellos logran describir en sus

¹¹⁶ Freud. op. cit. T XIII p 218

obras de arte nuestros problemas más profundos, por lo que cuando comenzó a descubrir los enigmas del inconsciente, leyó tales obras con un doble propósito: por un lado, encontrar en ellas la verificación de sus propias teorías; por el otro, al creer que el genio de los grandes artistas les da acceso a los escondrijos más secretos de la mente, aprendió de ellos a cristalizar algunas de sus propias ideas en embrión, que después formuló en lenguaje científico. Por ejemplo, las interpretaciones de Freud sobre sus propios sueños contienen abundantes asociaciones con obras de arte escritas en diversos idiomas por autores de muchas nacionalidades.

En palabras del propio Freud:

"Siempre he sido de la opinión de que las aplicaciones extramédicas del psicoanálisis son tan significativas como las médicas; sin duda, las primeras podrían tener tal vez una influencia mayor en la orientación mental de la humanidad."¹¹⁷

Cuando el artista crea una obra de arte, nos está enseñando una parte de lo que él es, de lo que siente, de lo que piensa de sí mismo y del mundo que le rodea; expresa las emociones anímicas reprimidas porque deja hablar en voz alta su propio inconsciente, al hacerlo, nos aporta elementos para acercarnos a éste y comprenderlo mejor. Una vez que lo hemos estudiado, de los elementos obtenidos podemos elaborar el proceso a la inversa tomando estas herramientas que hemos adquirido para tratar de comprender el arte e investigar por ejemplo, sobre el efecto que causa determinada obra de arte en el espectador, los procesos internos por los que pasa un artista para crear su obra, el nexo entre la obra y el autor, la

¹¹⁷ Freud a Hendrik de Man, socialista flamenco, 13-dic-1925, *Archief Hendrik de Man*, Instituto Internacional de Historia social, Amsterdam

intención del artista al plasmar eso que vemos, el por qué y el cómo logran trascender a la humanidad, entre otras cosas.

Los ensayos que hemos expuesto en los capítulos anteriores, nos aportan una evidencia de como a través de las creaciones artísticas del ser humano, el psicoanalista cuenta con un gran material de apoyo para acercarse al conocimiento del psiquismo. De hecho, en *La Gradiva de Jensen*, Freud pensó que probablemente el autor de esta novela conocía su teoría sobre los sueños, sin embargo, en la correspondencia que ambos sostuvieron, el escritor asegura no haber tenido antes ningún acercamiento a las lecturas freudianas.

Esto fortalece la idea de que las aportaciones intuitivas de literatos y pintores constituyen un importante apoyo para la reflexión de la teoría psicoanalítica.

En la introducción a su estudio Freud dice:

"En esta polémica sobre la apreciación del sueño, sólo los poetas parecen situarse del mismo lado que los antiguos, que el pueblo supersticioso y que el autor de *La interpretación de los sueños*. En efecto, cuando hacen soñar a esos personajes que su fantasía ha plasmado, responden a la cotidiana experiencia de que el pensar y sentir de los hombres prosigue en su dormir; y lo que ellos procuran no es otra cosa que pintar los estados del alma de sus héroes por medio de los sueños que les sobrevienen. Ahora bien, los poetas son unos aliados valiosísimos y su testimonio ha de estimarse en mucho, pues suelen saber de una multitud de cosas entre cielo y tierra

con cuya existencia ni sueña nuestra sabiduría académica." ¹¹⁸

Si recordamos la trama de la novela de W. Jensen, podemos observar que el proceder de la joven "Gradiva-Zoe" para que el arqueólogo Norbert Hanold salga de su delirio y retorne a la realidad, se asemeja al proceder del método psicoanalítico, ya que ambos hacen consciente lo reprimido, lo esclarecen y llegan a la curación. También se extiende a lo que resalta como lo esencial de toda alteración: el despertar de los sentimientos. Por lo que la obra de Jensen coincide con el proceso psicoanalítico, ya que ilustra de una manera distinta la intervención del psicoanalista, es decir, la forma en que procede en la búsqueda de la cura de su paciente.

".....Todo tratamiento psicoanalítico es un intento de poner en libertad un amor reprimido que había hallado en un síntoma una lamentable escapatoria de compromiso. Y la coincidencia con el proceso de curación descrito por el poeta en Gradiva llega al máximo si agregamos que también en la psicoterapia analítica la pasión vuelta a despertar, trátase de amor o de odio, escoge siempre como objeto a la persona del médico." ¹¹⁹

En el mismo ensayo Freud señala que al describir el artista la vida anímica, el arte que crea transmite a profundidad las pequeñas sutilezas de los seres humanos, y puesto que las desviaciones más leves y susceptibles de enderezamiento respecto a la salud, también son de interés

¹¹⁸ Freud. op cit , Tomo IX. p.8

¹¹⁹ Ibidem, p. 74

clínico porque a través del estudio de éstas podemos entender tanto la sanidad como los fenómenos de enfermedades graves; el arte, en todos los tiempos ha sido el precursor de la ciencia y por consiguiente también de la psicología clínica. A partir de la observación minuciosa de las más pequeñas perturbaciones de la operación anímica en sanos y enfermos, Freud quiso descubrir como está construido el aparato psíquico, así como las fuerzas que en él producen efectos conjugados o contrarios. En base a observaciones como éstas edificó su ciencia del alma. Con ello señaló una vía de trabajo; el análisis de los artistas quienes transmiten a profundidad estas pequeñas sutilezas del ser humano.

Con respecto al método psicoanalítico y el del poeta creador Freud nos dice en el ensayo de Gradiva, que ambos se nutren de la misma fuente, elaboran idéntico objeto, pero cada uno con un método diferente; y la coincidencia en el resultado parece demostrar que ambos trabajan bien. Por un lado el procedimiento del psicoanalista, consiste en la observación consciente de los procesos anímicos anormales en otras personas a fin de inferir y formular sus leyes. Por el otro lado, el poeta lo que hace es dirigir su atención a lo inconsciente dentro de su propia alma, observa sus posibilidades de desarrollo y se permite la expresión artística en vez de sofocarse mediante la crítica consciente.

De esta manera, el poeta no necesita formular las leyes que el psicoanalista desarrolla por medio del análisis de las creaciones del artista, o a través del estudio de casos de enfermedad real. El poeta es un ser que construye su obra con material inconsciente; y una de dos, o tanto el psicoanalista como el poeta han incurrido en igual malentendido sobre

lo inconsciente, o ambos lo han comprendido perfectamente.

En el ensayo de Leonardo da Vinci, observamos que el psicoanálisis brinda una aportación muy importante a la psicobiografía, y yo me atrevería a decir que a la biografía en general, porque toma de la vida del artista un montón de datos que aparentemente son triviales y disparatados, los sintetiza y los conecta para darles un significado; esto es lo que caracteriza la naturaleza pionera de Freud. El psicoanalista dispone por un lado del material que le informa sobre las contingencias de episodios y de influencias del medio, por el otro, de los informes sobre las reacciones del individuo. Basado en su teoría de los mecanismos psíquicos, sondea dinámicamente la naturaleza del individuo a partir de sus reacciones, pone al descubierto sus fuerzas pulsionales anímicas originarias, así como sus posteriores trasmudaciones y desarrollos.

“Cuando lo consigue, la conducta de esa personalidad en su vida queda esclarecida por la acción conjugada de constitución y destino, fuerzas internas y poderes externos.”¹²⁰

En los ensayos de Gradiva y el Moisés, Freud menciona que la diferencia entre una persona creativa y una que no lo es, radica en que la primera logra plasmar sus fantasías por medio de la imaginación hasta convertirlas en una expresión tangible y perceptible para los demás. Esto es por que los creadores literarios tienen mayor libertad y libre albedrío para expresar lo que existe en la vida anímica de todo individuo. A través de sus obras, pintan los estados del alma de sus héroes por medio de los sueños que les sobrevienen. De hecho, señala Freud que suelen saber de

¹²⁰ Freud, op. cit., Tomo XI p.125

una multitud de cosas entre cielo y tierra con cuya existencia ni sueñan los estudiosos de la ciencia del alma, pues se nutren de fuentes que todavía no están abiertas a la ciencia.

En este sentido, la ciencia no resiste el logro del poeta. ¿Cómo llegó el poeta al mismo saber que el médico o, al menos, a comportarse como si supiera lo mismo? Es una pregunta que por el momento es difícil de responder, solo diré, que cuando Freud vio publicada *Gradiva* en 1903, se sorprendió al descubrir que el poeta basaba su creación en eso mismo que él suponía haber creado desde las fuentes de su experiencia médica.

Sin embargo, aunque el psicoanálisis no esclarece la condición del artista, tal como lo pudimos apreciar en Leonardo da Vinci, Goethe y Dostoievski, sí hizo comprensibles algunas de sus exteriorizaciones y también de sus limitaciones. Freud mismo puntualiza en el ensayo de Goethe que si bien el psicoanálisis no explica el enigma de las dotes del artista, ni nos ayuda a aprehender mejor el valor y el efecto de su obra en los espectadores, sí nos aproxima al arte porque nos ayuda a entender la naturaleza del artista, entramando los nexos de las disposiciones pulsionales, vivencias y las obras del mismo.

Peter Gay señala que para Freud todo niño que juega se comporta como un creador en cuanto que crea su propio mundo para sí mismo, traslada las cosas de su mundo a un nuevo orden que le agrada más. Lo opuesto al juego no es la seriedad sino la realidad. El poeta en cierta manera obra de la misma forma: reconoce que las fantasías que está elaborando son fantasías, pero eso no las convierte en algo menos importante, Los niños disfrutaban jugando y dado que los seres humanos

son reacios a olvidar un placer con el que alguna vez gozaron, como adultos desean encontrar un sustituto, por lo que en lugar de jugar, fantasean. Así, los dos afanes se reflejan especulativamente y ambos son motivados por un deseo. Se podría inferir entonces que la persona feliz no fantasea y que lo hace nada más la insatisfecha, porque la fantasía al igual que el deseo que se manifiesta en el juego, es una corrección de la realidad insatisfactoria. Pero, ¿quién es realmente una persona totalmente satisfecha, feliz?. Si lo reflexionamos un poco, nos damos cuenta de que el hombre feliz no existe, todo es cuestión de grados, hay quienes disfrutan más la vida y tienen menos momentos de insatisfacción, y hay quienes *todo el tiempo están inconformes con el mundo que les rodea*. En el nivel que sea, todos los seres humanos tenemos momentos de insatisfacción, por lo que la fantasía es un elemento que existe en nosotros, es un elemento de sobrevivencia, y pienso que es casi instintivo, como respirar. Si la fantasía es algo de lo que nadie se puede privar, podemos aventurarnos a decir que entonces el arte de alguna manera, está inmerso en todo ser humano, puesto que todos tenemos deseos que no se han cumplido, y que a través de nuestra fantasía tratamos de satisfacer.

Según la teoría freudiana, la curiosidad científica del adulto es la elaboración demorada de la búsqueda que emprende el niño para encontrar la verdad sobre las diferencias entre los sexos y los misterios de la concepción y el nacimiento. Esto lo pudimos observar con claridad en los ensayos de Leonardo, Goethe y Dostoievski.

Peter Gay dice que el "retoque" imaginativo que los adultos imprimen a la realidad, están formados por anhelos incumplidos o deseos

sexuales imposibles, que se mantienen ocultos. Es ahí donde el artista encuentra su tarea. Impulsado por su vocación, expresa sus quimeras y de esa manera da cuenta también de las fantasías secretas de sus contemporáneos menos elocuentes

Freud señala que el artista:

"...vuelve la espalda a la realidad, como todo hombre insatisfecho, y concentra todo su interior y también su libido, en los deseos creados por su vida imaginativa, actitud que fácilmente puede conducirle a la neurosis. Son, en efecto, necesarias muchas circunstancias favorables para que su desarrollo no alcance ese resultado, y ya sabemos cuan numerosos son los artistas que sufren inhibiciones parciales de su actividad creadora a consecuencia de afecciones neuróticas. Su constitución individual entraña seguramente una gran aptitud de sublimación y una cierta debilidad para efectuar las represiones susceptibles de decidir el conflicto. Pero el artista vuelve a encontrar el camino de la realidad..."¹²¹

En su ensayo sobre Leonardo Da Vinci, señala que la sublimación es una de las capacidades que tiene el artista, y que si por lo menos pudiéramos descubrir en nosotros una actividad artística, la investigación de dicha actividad nos permitiría esperar una primera explicación de la actividad creadora del poeta.

¹²¹ Freud Obras Completas, *Introducción al psicoanálisis*, VI. II. Ed Biblioteca Nueva Madrid. 1948 p 253

En su *Introducción al Psicoanálisis* comenta que el verdadero artista no se contenta solamente con obtener placer a través de los escasos sueños diurnos de los profanos, que además no son siempre conscientes; el artista sabe dar a esos sueños una forma, modela los materiales dados hasta formar con ellos una fidelísima imagen de la representación existente en su imaginación.

Como lo pudimos apreciar en Gradiva, al igual que el que sueña por la noche cuando duerme, el creador combina una experiencia importante de su vida adulta con un recuerdo lejano que ha vuelto a iluminarse y el deseo suscitado en esta combinación es la obra artística, así entonces, esta obra es una mezcla de presente y pasado, tanto de impulsos externos como de impulsos internos. Esta imaginación es para Freud una realidad bellamente distorsionada. Encuentra que por ejemplo en la actividad literaria hay una transacción psicológica entre el creador y su fantasía, entre creador y consumidor.

Teniendo en cuenta que todos los deseos son egoístas, el público se sentiría incómodo pues estaría ocupado en soñar sus propias fantasías centradas en el yo. El poeta supera esas resistencias, conquistando a su público con el placer de la forma estética, un placer que desde el comienzo, promete más placeres por venir y da lugar a que el lector o escucha, contemplen sus propias fantasías sin vergüenza o reproche, porque aunque el espectador se identifica con la obra de arte, lo hace sin culpa ya que es otro el que muestra y revela lo que él no podría decirse a sí mismo, es a través del otro que se libera:

"el placer real de una obra imaginativa surge de una

liberación de las tensiones de nuestras mentes." ¹²²

Y en este sentido podemos decir que al igual que ocurre en el proceso de sublimación, el artista es un ser que dirige inconscientemente la pulsión de la meta originaria a otra psíquica, ya no sexual. El artista, como el encantador de serpientes, pone en el sonido de su flauta mágica el ondulante espectáculo de la belleza.

Finalmente, en *El malestar en la cultura*, expresa su fe en la solución última del problema:

"Las satisfacciones de esta clase, como la que el artista experimenta en la creación, en la encarnación de sus fantasías; la del investigador en la solución de sus problemas y en el descubrimiento de la verdad, son de una calidad especial que seguramente podremos caracterizar algún día en términos metapsicológicos. Por ahora hemos de limitarnos a decir, metafóricamente, que nos parecen más <<nobles>> y más <<elevadas>>, pero su intensidad, comparada con la satisfacción de los impulsos instintivos groseros y primarios, es muy atenuada y de ningún modo llega a conmovernos físicamente. Pero el punto débil de este método reside en que su aplicabilidad no es general, en que sólo es accesible a pocos seres, pues presupone disposiciones y aptitudes peculiares que no son precisamente habituales, por lo menos en medida suficiente." ¹²³

¹²² Citado por Gay Peter en *Aplicaciones y consecuencias en Freud. Una vida de nuestro tiempo* Ed Paidós 1989 p 351.

¹²³ Freud *El malestar en la cultura*. Alianza editorial. Madrid, 2ª edición, 1973. pp 23 s.

Schneider propone una formulación que puede servir como instrumento de trabajo, siempre y cuando se reconozca que el talento del artista no es simplemente <<sublimación>>, aunque la abarque:

"El don artístico es la inherente capacidad de transformación del inconsciente del individuo en una obra conscientemente comunicativa y más o menos universalizada <<de retorno a la realidad>>, a través de un proceso que se hace posible gracias a una peculiar flexibilidad de la represión y en el cual se libera energía para la transformación. Este proceso se ve alentado por una intensificación de varias fuerzas sexuales y un considerable incremento de la capacidad psíquica, y tiene por resultado una forma que es implícitamente interpretativa (de otro modo no se podría analizar su contenido) y explícitamente placentera para el espectador receptivo. El poder de su interpretación implícita y su capacidad de evocar un placer estético determina su longevidad y, en consecuencia, el grado de su permanencia, aceptación y grandeza en la cultura humana." ¹²⁴

Schneider hace notar que si bien es cierto que los psicoanalistas, emprendieron el examen de la naturaleza del don artístico y de la técnica artística, ya Sófocles había predicho los descubrimientos psicoanalíticos de los cuáles en más de un aspecto somos sus herederos. A su vez, Freud convirtió los tesoros artísticos de la antigüedad en corroboraciones del

¹²⁴ Schneider Daniel. *El psicoanalista y el artista*. FCE. 1974. p.101

psicoanálisis

Freud nos dice en su *Estudio Autobiográfico*.

"El complejo de Edipo, cuya ubicuidad he ido reconociendo poco a poco, me ha ofrecido toda una serie de sugerencias. La elección y la creación del tema de la tragedia, enigmática siempre, y el efecto intensísimo de su exposición poética, así como la esencia misma de la tragedia, cuyo principal personaje principal es el destino, se nos explican en cuanto nos damos cuenta de que en el poema trágico se halla integrada toda la normatividad de la vida psíquica con su plena significación efectiva. La fatalidad y el oráculo no eran sino materializaciones de la necesidad interior. El hecho de que el héroe peque sin saberlo y contra su intención, constituye la exacta discreción de la naturaleza inconsciente de sus tendencias criminales. De la comprensión de la tragedia provocada por el destino pasamos a la inteligencia de la tragedia de carácter con el análisis del *Hamlet* Shakesperiano, obra que venía siendo admirada durante trescientos años sin que nadie hubiese llegado a penetrar en su sentido en los motivos del poeta... Los elementos de que el psicoanálisis puede disponer en esta labor son la interrelación de las impresiones de la vida del artista, sus destinos, sus obras, su constitución y los impulsos instintivos que en él actúa; esto es, lo generalmente humano. Con tal propósito hice a Leonardo Da Vinci objeto de un estudio que reposa sobre su único

recuerdo infantil comunicado por él en sus anotaciones y tiende esencialmente hacia la explicación de su cuadro <<*Santa Ana con la virgen y el niño*>>, existe en el museo de Louvre. Mis amigos y discípulos han emprendido numerosos análisis de artistas y obras de arte. El placer estético del que gozamos ante una obra de arte no queda disminuido por su comprensión analítica obtenida en esta forma. Mas para aquellos profanos que funden aquí esperanzas excesivas en el psicoanálisis habremos de advertir que hay dos problemas sobre los cuáles no arroja luz ninguna que son precisamente los que más pueden interesarme. El análisis no consigue explicar las dotes del artista ni descubrir los medios con que él mismo trabaja, o sea, los pertenecientes a la técnica artística." ¹²⁵

7.3 EL PSICOANÁLISIS Y EL ESPECTADOR:

Ahora bien, con respecto al punto de vista del espectador que admira una obra de arte, en la introducción de este tesis, tenemos un bello pasaje en el que Freud relata su tránsito por la galería Zwinger y de cómo quedó fascinado por el cuadro *El pago del tributo* de Tiziano. Al final de esta reseña le comenta a Martha Bernays que le hubiera gustado llevarse el cuadro a casa, pero había demasiada gente alrededor de él. ¿Por qué quiere llevarse Freud el cuadro? ¿Acaso porque se sintió invadido por el

¹²⁵ Freud. En Obras Completas *Autobiografía*. vol II Editorial Biblioteca Nueva Madrid 1948. pp.947-948.

misterio del artista?, o quizás, ¿porque se elevó a la perfección plástica?. No creemos que esté ahí la respuesta. Compartimos con Freud ese deseo de querer llevarse el cuadro a casa; cuando eso nos sucede, nos parece que es por que hay algo en el cuadro que depositamos de nosotros mismos, dicho sea, el cuadro tiene algo de nosotros: hay algo que nos hace identificarnos con él. Por eso cuando llega el momento de abandonar el lugar donde se encuentra esa maravillosa obra que nos ha fascinado, no queremos renunciar y dejar en ese lugar un pedazo de lo que encontramos de nosotros porque se perdería eso, y porque ese encuentro nos causó placer, y puesto que uno quiere conservar el placer, desearía poder llevarse a casa el cuadro.

¿Qué quisimos decir cuando señalamos que nos identificamos con el cuadro? ¿qué queremos decir cuando señalamos que de modo poderoso el artista logra que su público se identifique con sus personajes, con su punto de vista, su gesto, su pintura, su estilo musical o su ambiente arquitectónico?

Al respecto Schneider nos dice que cuando nos emocionamos en el teatro o con la lectura de un buen libro, no pretendemos seguir el modelo del héroe o de la heroína. Ese goce que sentimos es una experiencia más intensa y apasionada, porque nos identificamos con los personajes creados y reaccionamos frente a los antagonistas de una obra como si nosotros viviéramos en el escenario. Nos proyectamos y sentimos lo que habla el otro como si nosotros lo hiciéramos, alcanzamos el clímax y perdemos nuestra tensión en la medida que se soluciona parte del conflicto, hasta recuperarnos como parte del público más que como

participantes.

"...cuando nos identificamos, no copiamos un modelo; nos convertimos en él, en su actitud, su voz, su inteligencia creadora, en la medida en que todas estas cosas surgen y reverberan en olas y ecos contra los límites más lejanos y con la intensa penetración de las otras caracterizaciones que en relación dinámica con él, dan vida y forma a la situación. La clave de la forma es, pues, el conocimiento de todas las implicaciones de la identificación. A ello se debe que los artistas verdaderamente intuitivos sean también <<analistas>> intuitivos; en virtud de un desarrollo y talento particular, tienen la capacidad de sentir las fuerzas más amplias y más estrechas de la identificación." ¹²⁶

7.4 CONCLUSIONES FINALES:

Hemos visto tanto en la introducción de esta tesis como en cada uno de los capítulos de esta investigación, lo difícil que ha resultado a lo largo de la historia de la humanidad, definir un concepto del arte; por lo general éste ha variado de acuerdo a la corriente de pensamiento que impera en ese momento y a las diferentes subjetividades humanas.

De hecho, en la investigación que hemos realizado, observamos como el padre del psicoanálisis no se cuestiona qué es el arte, por ser ésta una pregunta que trae consigo una búsqueda que no tiene que ver con los intereses científicos del autor. Sencillamente lo da por sentado como

¹²⁶ Schneider, op. cit., p. 31

una forma de expresión humana que nos brinda otra manera de acercarnos al conocimiento del inconsciente porque el artista lo plasma en sus obras dejándolo hablar libremente.

Del ensayo de Gradiva, podemos deducir que cuando hablamos del arte, nos referimos a la sensibilidad que tienen algunos seres humanos para percibir sus propias mociones internas, y de la capacidad que tienen para dejar hablar en voz alta su propio inconsciente, logrando trascender toda una visión personal a la humanidad. En este sentido, a pesar de que fue Freud quién le otorgó la universalidad a la obra de Jensen, ésta trascendió al brindarle al padre del psicoanálisis, un rico y vasto material con el cual se apoyó para divulgar el primero de sus trabajos sobre la teoría de la neurosis, así como también elaboró una síntesis de su explicación de la teoría de los sueños.

El ensayo de Leonardo da Vinci nos permitió ver al arte como una forma de expresión humana que le permite al ser creativo dar salida al anhelo sexual a través de las obras que crea. Mediante sus creaciones expresa mociones anímicas escondidas aún para él mismo; éstas logran trascender desde el momento en que conmueven a todos aquellos que tienen la oportunidad de observar y admirar la obra de un artista. El arte le permite al ser humano liberar de cierta forma las carencias, necesidades o deseos no cumplidos en una determinada etapa de la vida, tal como Freud pudo apreciar que sucede en las obras artísticas de Leonardo.

En el escrito de Goethe vemos que, así como los recuerdos guardados tantos años son los más importantes porque ocultan dentro de sí la llave de los armarios secretos de la vida anímica; el arte es otra llave

que abre las puertas a ese inconsciente oculto para el ser humano.

Así pues, recapitulando algunas de las conclusiones de esta investigación se pueden deducir los siguientes puntos:

- A través del arte podemos entender todo un pensamiento y toda una filosofía de determinada época.

- El arte, en todos los tiempos, ha sido el precursor de la ciencia y por consiguiente también de la psicología clínica.

- El arte y el psicoanálisis se nutren de la misma fuente: el inconsciente.

- Hay que comprender al arte como una expresión humana que da la posibilidad al individuo de trascender, de liberar tensiones y angustias, sublimando de alguna manera sus conflictos.

- Las aportaciones intuitivas de los artistas constituyen un importante apoyo que antecede a la teoría psicoanalítica.

- Con el psicoanálisis, podemos tratar de entender el efecto que causa determinada obra en el espectador, los procesos internos por los que pasa un artista para crear su obra, el nexo que existe entre la obra y el autor, la intención del artista al plasmar lo que nos deja fascinados, el por qué y cómo logra trascender a la humanidad, entre otras cosas.

- Uno de los objetos más atractivos del psicoanálisis es, por ejemplo, la relación que existe entre las obras de un artista y sus impresiones de la infancia, así como los acontecimientos, importantes para él, de su existencia personal. Relación que es un modo de reacción a estas excitaciones.

- Los artistas reúnen ciertas condiciones que les permiten llegar a

armonizar la realidad con las exigencias de sus fantasías.

- La persona realmente creativa plasma sus fantasías por medio de la imaginación, las hace tangibles y perceptibles a los demás, porque tiene mayor libertad para dejar hablar en voz alta su propio inconsciente.

-El elemento de fascinación y al mismo tiempo de consuelo del arte y la fantasía, reside en que se exterioriza en otros lo que la vida no ha llenado, aquello en lo que no se quisiera tomar parte jamás en forma consciente ni mediante acciones afectivas.

- El arte es una herramienta valiosísima para acercarnos a la comprensión del inconsciente y por tanto es importante para el conocimiento del ser humano.

Al igual que Freud, uno muchas veces se cuestiona acerca del proceso creativo de un artista, ¿qué es lo que pasa dentro de su mundo interior, que logran plasmar un sentir que trasciende nuestras almas y en muchos sentidos de la historia de la humanidad?; pregunta que trae consigo una serie de interrogantes que quedan sin responder. Quizás podamos acercarnos a la comprensión de la obra de un autor si conocemos algo de su vida, pero de eso a comprender en su totalidad la obra, el autor, así como el proceso por el que pasó para su creación, hay un gran abismo. Freud lo sabía. Por eso estudió a los individuos creativos como Goethe o Leonardo Da Vinci sin cuestionar el proceso creativo, que está más allá del entendimiento.

Lo que resulta más que evidente es que la producción artística constituye un instrumento valioso para la psicología. en tanto que aporta elementos para la comprensión de la subjetividad humana. También debe

reconocerse al arte como una forma de expresión humana, que nos brinda un mayor acercamiento y entendimiento del mundo en el que vivimos, del artista creador y de la subjetividad humana.

Por último, es importante observar que si unimos el ensayo de Gradiva expuesto en el capítulo uno con el presente trabajo de Leonardo, ambos forman el círculo perfecto para explicar la hipótesis planteada en esta tesis en donde se dice que Freud plantea el estudio del arte como comprensión del inconsciente para pasar luego a un estudio del inconsciente como comprensión del arte. La Gradiva de Wilhelm Jensen describe la vida anímica de Norbert Hanold, el personaje protagónico de la obra. El autor nos muestra todo un historial clínico y el proceso de curación como destinado a recomendar ciertas doctrinas fundamentales de la ciencia médica del alma; esta aguda observación no hubiera sido posible si Freud, no hubiera puesto atención en especial a esta obra, de la cual extrajo los elementos necesarios para la comprensión de los procesos internos de Norbert, valga decir de su inconsciente. Una vez tomados estos elementos, en Leonardo el procedimiento es a la inversa: del estudio del inconsciente y del análisis de las obras del artista, desarrolló un *interesante estudio en el que reconstruyó la vida emocional de los primeros años de Leonardo, la descripción del conflicto entre sus impulsos artísticos y científicos, el análisis profundo de su historia psicosexual.* Finalmente al aportarnos los elementos comprensibles para entender las operaciones anímicas del artista, nos hizo comprensibles sus obras y quizás algunos de los motivos incluidos en ellas, permitiéndonos un acercamiento mayor al arte.

El recorrido que llevamos a lo largo de esta investigación, nos hizo comprender lo complejo que es el estudio del tema del arte para la psicología, si bien no resuelve a ciencia cierta el cuestionamiento principal aquí planteado: ¿qué es el arte?, si sentamos un panorama general sobre algunas relaciones del psicoanálisis, la psicología y el arte que nos abren las puertas a nuevas interrogantes.

El buscar conceptualizar el significado del arte es un cuestionamiento que el ser humano se ha hecho a lo largo de la historia sin obtener ni un consenso con respecto a su significado, y ninguna respuesta satisfactoria a su definición. Esto nos lleva a la posibilidad de plantearnos la pregunta de a dónde nos puede llevar el buscar una respuesta para el concepto del arte. Quizás lo más sabio y humilde sea aceptar su existencia, su impacto, su influencia y su trascendencia en la vida del ser humano; esto, con la finalidad de encauzarnos por otros caminos que sí nos puedan aportar herramientas para obtener un conocimiento más profundo del ser humano. Dejemos el problema de su concepción a la filosofía.

Hemos visto ya, que Freud no explica la expresión artística, pero abre una vía de estudio que nos permite mayores campos de investigación. A pesar de que sabemos que existen actualmente muchas formas de aplicación de algunas herramientas que brinda el arte a la psicología, como el psicodrama, esta tesis nos da una visión general que nos sirve de base para comprender mejor lo que se está desarrollando hoy en día, así cómo un panorama general sobre las aportaciones que Freud brindó a la psicología apoyándose en investigaciones artísticas.

Por otro lado, de esta generalidad surgen una serie de temas e interrogantes a profundizar, tales como:

- ¿Qué sentido tiene cuestionarse qué es el arte?
- ¿Todo ser creativo es un artista? ¿Cuáles son las diferencias entre un ser creativo y uno que no lo es?
- ¿Cómo ayuda la creatividad al desarrollo del individuo?
- ¿Por qué dice Freud que el modelo psíquico del artista no es aplicable a todo ser humano?
- ¿Cuáles son las herramientas que nos brinda el arte para poder desarrollar nuevas ideas que nos acerquen más al conocimiento del psiquismo humano?
- ¿Cómo se pueden utilizar estas herramientas para la psicología?
- ¿Cómo puede la psicología acercar al individuo al arte?
- ¿Acercar al individuo al arte, es una forma de que desarrolle su sensibilidad?
- ¿Acercar al ser humano al arte es brindarle otra fuente de placer en la que libera tensiones? ¿De qué manera?

Ha sido una experiencia confrontadora, el introducirme a un tema, que en principio debo confesar, pensé que sería mucho más sencillo comprenderlo, pero a medida que fui leyendo me di cuenta de lo extenso, complejo y apasionante de este mundo, en el que de una interrogante me surgieron otras que me parecieron tan inalcanzables como la primera. He acabado por aceptar que me encuentro atrapada por el tema del arte y que gracias a una pretensión personal de querer resolver el todo del arte, como

si yo tuviera todas las respuestas a la vuelta de la esquina, he terminado por aceptar que mi poca experiencia y conocimiento del tema, no me permiten en este momento abarcar un pensamiento más profundo y reflexivo, y por tanto más sensato sobre el mundo del arte y la psicología, por lo que ha sido una experiencia que ha sacudido los hilos más profundos de mi ser y es hasta el momento una de las experiencias -sino es que la- más enriquecedoras de mi vida.

Además caí en la cuenta de que la tesis no es un mero procedimiento formal, sino todo un proceso en el que uno va tomando conciencia de los miedos que implica una responsabilidad de esta índole.

Por último debo confesar que de la pregunta ¿qué es el arte?, la cual creía que en principio podía resolver, me surgió al final de mi tesis, si tenía sentido siquiera tratar de resolver esta cuestión, me dije a mi misma: ¿dónde está escrito que se debe analizar y comprender el arte? Yo puedo leer la teoría de la relatividad y comprenderla, pero no sentirla, en cambio puedo leer o ver "Las criadas" de Jean Genet, y lo más seguro es que no me pueda explicar cuál fue su proceso creativo para escribir esta fascinante obra, pero en cambio puedo disfrutarla, contemplarla, sentirme atrapada por ella. Por eso regreso a Freud cuando dice en la Transitoriedad, que *"...en cuanto a que la belleza y la perfección de la obra de arte y del logro intelectual hubieran de desvalorizarse por su limitación temporal, tampoco podía yo comprenderlo. Si acaso llegara un tiempo en que las imágenes y las estatuas que hoy admiramos se destruyeran, o en que nos sucediera un género humano que ya no comprendiese más las obras de nuestros artistas y pensadores, o aún una*

*época geológica en que todo lo vivo cesase sobre la Tierra, el valor de todo eso bello y perfecto estaría determinado únicamente por su significación para nuestra vida sensitiva; no hace falta que la sobreviva y es, por tanto, independiente de la duración absoluta."*¹²⁷

"Ha sido Freud quien <<perturbó el sueño del mundo>> exponiendo el aspecto pavoroso de nuestra vida instintiva, poniendo al descubierto la ilusión que abrigamos sobre la inmortalidad y explicando nuestra incapacidad de penetrar el pensamiento de nuestra propia muerte. En consecuencia, considero que estaba en el espíritu de Freud -que siempre insistió en conocer toda la verdad por dolorosa que fuese- no ocultar ninguno de los trágicos detalles de su prolongado sufrimiento y agonía" (Max Schur p.31- biografías)

¹²⁷ Freud. op. cit , La Transitoriedad p. 308

BIBLIOGRAFÍA

- Bass, A. (1965). *On the history of a mistranslation and the psychoanalytic movement*. En *Difference in Translation*, ed. J.K. Graham. Ithaca/London: Cornell Univ. Press, pp. 102-141.
- Cardona de Gibert Angeles. (1976) *Fedor Dostoievski*, Relatos 2. Ed. Bruguera. pp. 5-13
- Del Conde Teresa [1935] *Las Ideas Estéticas de Freud*. Editorial Grijalbo. México. pp. 71-224.
- Delhumeau Antonio. *El hombre teatral*. Plaza & Janes. México, D F. 1986. p.45-62.
- Didier Anzieu, Mathieu Michel, Besdine Mattheu, Jaques Elliott, Guillaumin Jean. (1978) *Psicoanálisis del gemo creador*. Editorial Vancu, Buenos Aires. p.199-242.
- Doria- Medina Roberto y Kijak Moisés. *Sobre escultores y tumbas* Investigación psicoanalítica acerca de "El Moisés de Miguel Angel", en *Revista psicoanalítica* 1990 May-Jun. Vol 47 (3), p. 478-485.
- Dostoievski Fedor, *Los Hermanos Karamazov*. Editorial Bruguera 1959. Barcelona. España. pp. 712
- Elms, A.C. (1988). *Freud as Leonardo: why the first psychobiography went wrong*. *J. Personality*, p. 19-40, 56.
- Goethe Wolfgang Johann. *Fausto*. Planeta de Agostini 1990. Madrid. pp. 354
- Frattaroli Elio J. (1990) *A new look at Hamlet: Aesthetic response and Shakespeare's meaning*. *International-review-of-psychoanalysis*.

Philadelphia. Vol. 17 (3) p.269-285. Traducción: Salvador Hurtado Ponce.

- FREUD [1856-1939], Sigmund, *Obras Completas*. Editorial Amorrortu. Impreso en Buenos Aires en 1994. 24 tomos.

_____ *Consideraciones sobre Edipo Rey y Hamlet*, en Carta a Fliess del 15 de Octubre de 1897 (Freud, 1950a, Carta 71), en *Obras Completas Tomo I*

_____ *Consideraciones sobre Die Richterin (La juez)*, de C.F. Meyer, en carta a Fliess del 20 de junio de 1898 (Freud 1950a, Carta 91), en *Obras Completas. Tomo I*

_____ *La interpretación de los sueños*, capítulo V, sección D, análisis de Edipo Rey y Hamlet (1900a). Escrito en 1899, en *Obras Completas. Tomo IV*

_____ *El chiste y su relación con lo inconciente* (1905a), en *Obras Completas. Tomo VIII*

_____ *Personajes psicopáticos en el escenario* Escrito en 1905-06 (1942a), en *Obras Completas. Tomo VII*

_____ *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen*. Escrito en 1906. (1907a), en *Obras Completas. Tomo IX*

_____ *Respuesta a una encuesta Sobre la lectura y los buenos libros* (1906f) en *Obras Completas. Tomo IX*

_____ *El creador literario y el fantaseo*. Escrito en 1907 (1908e), en *Obras Completas. Tomo IX*

_____ *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci* (1910c), en *Obras Completas. Tomo XI*

- _____ Sobre el psicoanálisis (1913), Tomo XII p. 214.
- _____ *El motivo de la elección del cofre* (1913f), en Obras Completas. Tomo XII
- _____ *El interés por el psicoanálisis*, parte II, sección F (1913j), en Obras Completas. Tomo XIII
- _____ *El Moisés de Miguel Angel* (1914b), en Obras Completas. Tomo XIII
- _____ *La transitoriedad*. Escrito en 1915. (1916a), en Obras Completas. Tomo XIV
- _____ *Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico* (1916d), en Obras Completas. Tomo XIV
- _____ *Un recuerdo de infancia en Poesía y verdad* (1917b), en Obras Completas. Tomo XVI, p. 53-127
- _____ *Lo ominoso* (1919b), en Obras Completas. Tomo XVI
- _____ *Apéndice al estudio sobre el Moisés de Miguel Angel* (1927b), en Obras Completas. Tomo XIII
- _____ *Breve informe sobre el psicoanálisis* (1923). Tomo XIX. p.219.
- _____ *El humor* (1927d), en Obras Completas. Tomo XXI
- _____ *Dostoievski y el parricidio*. (1928b [1927]), en Obras Completas. Tomo XXI.
- _____ *Carta a Theodor Reik sobre Dostoievski*. Escrito en 1929 (1930f), en Obras Completas. Tomo XXI
- _____ *Premio Goethe* (1930d y 1930e) en Obras Completas. Tomo XXI.

- _____ *Prólogo (en francés) a Marie Bonaparte, Edgar Allan Poe, étude psychanalytique* (1933d), en *Obras Completas*. Tomo XXII
- _____ *Moisés y la religión Monoteísta*. Tomo XXIII. p. 1-132.
- Gay Peter [1923-], *Sigmund Freud. Una vida de nuestro tiempo*. Editorial Paidós. Barcelona 1988.
 - Gran Diccionario del saber humano. Reader's Digest. 1992. p. 636
 - Grinberg León y Paniagua Cecilio (Madrid), *The attraction of Leonardo da Vinci*. *International-Review-of-Psycho-Analysis*; 1991 Vol 18 (1) p. 1-10. Traducción: Salvador Hurtado Ponce.
 - Hesnard, Angelo Louis Marie [1886-1969]. *La obra de Freud*. FCE, México, D.F. 1984. p. 294-303.
 - Jones Ernest, [1879-1958] *Vida y Obra de Sigmund Freud*. Tres vols. Nova, Buenos Aires.
 - Kofman Sarah. *El nacimiento del arte, una interpretación de la estética freudiana*. Siglo XXI. Buenos Aires 1973. p.9-68, 175-202
 - Kris Ernest. *Psicoanálisis y arte*. Editorial Paidós. Buenos Aires. p.19-74
 - Larousse Universal ilustrado. Editorial Larousse. Tres tomos. Buenos Aires 1958. p. 673
 - Mannoni Octave, *La otra escena*. Amorrortu editores. Buenos Aires 1990.
 - Ortega y Gasset, J. (1911). *La Gioconda*. En *obras Completas de Ortega y Gasset*. Madrid: Revista de Occidente, 1953, pp. 553-560.
 - Paniagua, C. (1986). *Notes On a drawing by Leonardo Da Vinci*. *Int. Rev. Psychoanal.*, 13:445-452.

- Penot Bernard (1992) *El fenómeno del aparecido en los casos límite*. Revista de psicoanálisis. Argentina. Vol. 49 (3-4) p. 613-625.
- Ramos Raymundo. (1989) *Dostoievski y el parricidio*, en *Cuadernos de formación docente: FREUD: a cincuenta años de su muerte*. Número 29-30/Diciembre de 1989. pp. 96-102.
- Repetto Carlos (1992), *Escritura de psicoanálisis*, Revista de psicoanálisis. Jan-Feb VOL (49) 1, p. 49-58
- Roazen Paul [1936-], *Freud y sus discípulos*. Alianza editorial.
- Schneider Daniel E. *El psicoanalista y el artista*. FCE. México, D.F. 1974. p. 11-89, 363-375
- Schröter Michael (Berlín 1994), Two empirical notes on Freud's Leonardo. *International-Journal-of-Psycho-Analysis*; 1994. Febrero Vol 75 (1) p. 87-100. Traducción: Salvador Hurtado Ponce
- Schur Max [1897-1969]. Sigmund Freud, enfermedad y muerte en su vida y obra. Paidós Studio, Barcelona 1972, pp. 805.
- Werner Wolff. *Introducción a la Psicología*. FCE. Décima sexta reimpresión 1976. pp.369.