

# Freud y Nietzsche: crónica de un desencuentro

SILVIA LÉVY LAZCANO  
Universidad Complutense de Madrid

Fecha de recepción: 27 de marzo de 2013

Fecha de aceptación: 3 de junio de 2013

Fecha de publicación: 1 de septiembre de 2013

*Revista Historia Autónoma*, 3 (2013), pp. 63-76. ISSN:2254-8726

**Resumen:** Este artículo tiene la intención de analizar los puntos de conexión y resonancia entre dos de las grandes figuras de la historia del pensamiento occidental, Friedrich Nietzsche y Sigmund Freud. En primer lugar se acudirá a la biografía de Freud para rescatar algunos datos que desenmascaran la paradójica resistencia del autor hacia ciertos lugares de la obra nietzscheana. En un segundo apartado se profundizará en algunos elementos conceptuales articulados a partir de la idea de tragedia, tan importante para ambos pensadores. La hipótesis inicial plantea que el rechazo freudiano a la obra de Nietzsche apunta a una censura mucho mayor, articulada en torno a dos elementos clave: la música y la mística. Nietzsche, quien puede ser considerado el filósofo de la música y de la exaltación de la vida o de lo Uno primordial, encarna en un mismo autor todos los elementos que el pensamiento científico de Freud busca expulsar del nacimiento del psicoanálisis. No obstante, las similitudes son evidentes y patrocinan una historia de seducción y rechazo que este trabajo busca recorrer.

**Palabras clave:** Historia del psicoanálisis, música, mística, mito, tragedia griega.

**Abstract:** This article intends to analyze the points of connection and impact between two of the greats leading figures of the history of Western thought: Nietzsche and Freud. First, the biography of Freud will be examined to get back some facts to unmask the paradoxical resistance of the author towards certain matters of the Nietzschean work. Then, an in-depth study will deal with some conceptual elements based on the concept of tragedy, a concept so important for both thinkers. The first thesis is that the Freudian rejection to the work of Nietzsche points out to a major censorship, defined by two key elements: music and mysticism. Nietzsche, who can be considered the philosopher of music and of life-affirmation or the *Primordial Unity*, embodies in all the elements that the scientific thought of Freud seeks to reject from the origins of psychoanalysis.

Nevertheless, the similarities are obvious and favour a history of rejection and seduction that this paper seeks to explore.

**Keywords:** History of psychoanalysis, music, mysticism, myth, greek tragedy.

---

## 1. La resistencia de Freud a Nietzsche. Recorrido historiográfico

El encuentro entre Nietzsche y Freud nunca llegó a producirse. No obstante, Freud mantenía estrechas relaciones con grandes conocedores de Nietzsche y su obra, por lo que estaba necesariamente en contacto con las ideas del autor.

Desde una óptica histórica ambos personajes ocupan lugares similares en tanto desahuciados de las corrientes de pensamiento vigentes en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Su tiempo no les comprendió. Ambos son agitadores del orden del pensamiento establecido: Nietzsche como diagnosticador del fin de la modernidad y transgresor de los valores; y Freud como el descubridor del método analítico a partir del cual revolucionó las ideas sobre la psique y la realidad social del ser humano.

Sin embargo Freud mostró una relación conflictiva, llena de resistencias, con el pensamiento nietzscheano. Una historia de seducción y rechazo que podemos constatar a partir de ciertos elementos de la biografía freudiana y de las resonancias conceptuales que encontramos en su obra.

Eugenio Fernández, en su clase del 8 de abril de 1994 en la Universidad Complutense de Madrid<sup>1</sup>, expuso, siguiendo el texto de Paul-Laurent Assoun *Freud y Nietzsche*<sup>2</sup>, un breve recorrido biográfico por los encuentros entre el pensamiento de ambos autores que plantea el contexto de esta tensión freudo-nietzscheana. Tomaré de aquí algunos datos.

Freud, durante la crisis que sufrió en torno al año 1885 debido a la adicción que le provocaron sus experimentos con la cocaína, expresó su especial atracción por dos modelos de conocimiento: el científico, propio de su formación como neurólogo y de los años de investigación en el laboratorio de Brücke; y otro, más cercano a la filosofía, y representado principalmente por las ideas nietzscheanas.

En *La interpretación de los sueños* (1900) encontramos una cita explícita al Nietzsche de *Humano demasiado humano* (1878) y su teoría sobre el sueño: “Entrevemos cuán acertadas son las palabras de Nietzsche: en el sueño «sigue actuándose una antiquísima veta de lo humano que ya no puede alcanzarse por un camino directo»”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Fernández, Eugenio, Clase grabada, Madrid, 8 de abril de 1994.

<sup>2</sup> Assoun, Paul-Laurent, *Freud y Nietzsche*, traducido por Óscar Barahona y Uxo Doyhanboure, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

<sup>3</sup> Freud, Sigmund, *La interpretación de los sueños, Obras completas, Tomo V*, traducido por José L.

Y la cita sigue con una clara alusión al lugar que ocupa el psicoanálisis entre las ciencias, digamos, defendiéndose y justificando el haber hecho alusión a un filósofo tan lejano a su pretendida posición científicista:

“Ello nos mueve a esperar que mediante el análisis de los sueños habremos de obtener el conocimiento de la herencia arcaica del hombre, lo que hay de innato en su alma. Parece que sueño y neurosis han conservado para nosotros de la antigüedad del alma más de lo que podríamos suponer, de suerte que el psicoanálisis puede reclamar para sí un alto rango entre las ciencias que se esfuerzan por reconstruir las fases más antiguas y oscuras de los comienzos de la humanidad”<sup>4</sup>.

En una carta a Wilhelm Fliess el 1 de febrero de 1900 Freud comenta que acaba de comprar la obra de Nietzsche con la intención de encontrar en ella las palabras que le faltan y que necesita para dar forma a sus pensamientos. Sin embargo, también afirma, contrariamente a esta primera declaración entusiasta, que se encuentra perezoso para comenzarla. Nietzsche encarna un lugar de fascinación y rechazo, un lugar de resistencia que, aunque podamos extender a la filosofía en general, es especialmente sintomático con este autor.

El 1 de abril y el 28 de octubre de 1908, la Sociedad de Viena dedicó sus sesiones a comentar textos de Nietzsche. Entre los asistentes estaban Alfred Adler y Otto Rank, importantes figuras del psicoanálisis y lectores de Nietzsche. En estas sesiones Freud afirmó no haber leído los textos y no estar influido por el filósofo en la elaboración de sus propias ideas. Nietzsche es sentido como peligroso, ya que puede manchar su descubrimiento *científico* con orígenes o fuentes filosóficas y especulativas.

Otro elemento importante fue la relación que Freud mantuvo con Lou Andreas Salomé. La escritora, que conocía muy bien a Nietzsche, entregó a Freud un texto escrito por ella, *El himno de la vida*, pero mintió sobre su autoría, diciendo que era de Nietzsche. Freud respondió: “No, sabe usted: no estoy de acuerdo. Un buen catarro crónico sería más que suficiente para curarle de semejantes deseos”<sup>5</sup>.

El relato escrito por Lou expresa el amor incondicional a la unidad de la vida en toda su expresión (sufrimiento y felicidad), algo que ni el pensamiento trágico de Freud ni el dualismo pulsional del psicoanálisis están dispuestos a aceptar. Nietzsche, aun siendo el filósofo de la tragedia y la transmutación de los valores, invierte el pensamiento pesimista de su maestro Schopenhauer, y desarrolla una filosofía de exaltación de la vida que Freud no acepta.

En *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico* (1914) Freud afirma rehusar el placer de leer a Nietzsche con el motivo de no contaminar su obra de tales pensamientos:

---

Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 2008, p. 542.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>5</sup> Fernández, Eugenio, Clase grabada, Madrid, 8 de abril de 1994.

“En una época posterior, me rehusé el elevado goce de las obras de Nietzsche con esta motivación consciente; no quise que representación-expectativa de ninguna clase viniese a estorbarme en la elaboración de las impresiones psicoanalíticas. Por ello, debía estar dispuesto —y lo estoy, de buena gana— a resignar cualquier pretensión de prioridad en aquellos frecuentes casos en que la laboriosa investigación psicoanalítica no puede más que corroborar las intelecciones obtenidas por los filósofos intuitivamente”<sup>6</sup>.

A partir de 1920 las desesperadas pretensiones científicas del joven neurólogo irán cediendo poco a poco y acabarán por abrir la puerta a argumentaciones mucho más especulativas. En este tiempo Freud invierte sus esfuerzos en defender, frente a las similitudes entre su pensamiento y el nietzscheano, la originalidad de sus descubrimientos, extraídos de la observación y la práctica clínica y no de la lectura filosófica.

Dos citas nos muestran este movimiento de defensa ante la filosofía y su cautelosa aceptación:

“No presenta interés alguno para nosotros investigar hasta qué punto nos hemos aproximado o agregado, con la fijación del principio de placer, a un sistema filosófico determinado e históricamente definido. Lo que a estas hipótesis especulativas nos hace llegar es el deseo de describir y comunicar los hechos que diariamente observamos en nuestra labor. La prioridad y la originalidad no pertenecen a los fines hacia los que tiende la labor psicoanalítica, y los datos en los que se basa el establecimiento del mencionado principio son tan visibles, que apenas si es posible dejarlos pasar inadvertidos. En cambio, nos agregaríamos gustosos a una teoría filosófica o psicológica que supiera decirnos cuál es la significación de las sensaciones de placer y displacer, para nosotros tan imperativas; pero, desgraciadamente, no existe ninguna teoría de este género que sea notablemente admisible”<sup>7</sup>.

“A Nietzsche, otro filósofo cuyos presagios y opiniones coinciden con frecuencia, de un modo sorprendente, con los laboriosos resultados del psicoanálisis, he evitado leerlo durante mucho tiempo, pues más que la prioridad me importaba conservarme libre de toda influencia”<sup>8</sup>.

### 1.1. Las entrañas del conflicto: música y mística

Siguiendo a Mario Betteo Barberis en su obra *El soportable horror de la música*<sup>9</sup> hay dos elementos clave a la hora de analizar el conflicto Nietzsche-Freud. A saber: la música y la mística (en general la filosofía, aunque el discurso místico es frente al que mayor rechazo expresa). Me centraré más en el análisis de la música.

<sup>6</sup> Freud, Sigmund, *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico, Obras Completas, Tomo XIV*, traducción de José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 2010, p. 15.

<sup>7</sup> Freud, Sigmund, *Más allá del principio de placer, Obras Completas, Tomo VII*, traducido por Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, p. 2507.

<sup>8</sup> Freud, Sigmund, *Autobiografía, Obras Completas, Tomo VII*, traducido por Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, pp. 2791-2792.

<sup>9</sup> Betteo Barberis, Mario, *El soportable horror de la música*, Buenos Aires, Letra Viva, 2010.

Freud se declaraba a sí mismo como un incapacitado musical. Algo bastante sorprendente si pensamos que nos encontramos en la Viena de finales del siglo XIX y principios del XX, cuna de la música de su tiempo. Todos los grandes compositores e intérpretes musicales estrenaban sus obras allí. La *ciudad de la música* acogía representaciones de las grandes composiciones de la música clásica: Wagner, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, etc.; y al mismo tiempo era el epicentro de las corrientes vanguardistas que buscaban la ruptura con los modos de composición e interpretación de la música clásica: principalmente, Schönberg y Alban Berg. En esta línea incluso podríamos situar al psicoanálisis en estrecha relación con el dodecafonismo de Schönberg. Dos discursos novedosos que pretendían romper con lo establecido y hacerse un hueco, por lo que fueron duramente criticados.

La biografía de Freud nos cuenta que había un piano en su casa vienesa dedicado al aprendizaje musical de su hermana, y que el mismo Freud pidió que lo retirasen<sup>10</sup>.

Es imposible por tanto sostener una ignorancia por parte de Freud en el terreno musical. Ni la ciudad, ni su contexto familiar, ni la clínica (ya que habría de tener varios pacientes músicos) sostienen esta idea. Sin embargo Freud, arduamente dedicado al estudio del arte, ¿por qué mantiene esa resistencia hacia la música, que acabará con su forclusión del campo del psicoanálisis?

En *El Moisés de Miguel Ángel* (1913), Freud dice:

“Pero las obras de arte ejercen sobre mí una poderosa acción, sobre todo las literarias y las escultóricas, y más rara vez, las pictóricas. En consecuencia, me he sentido impulsado a considerar muy detenidamente algunas de aquellas obras que tan profunda impresión me causaban, y he tratado de aprehenderlas a mi manera: esto es, de llegar a comprender lo que en ellas producía tales efectos. Y aquellas manifestaciones artísticas (la Música, por ejemplo) en que esta comprensión se me niega, no me produce placer alguno. Una disposición racionalista o acaso analítica se rebela en mí contra la posibilidad de emocionarme sin saber por qué lo estoy y qué es lo que me emociona”<sup>11</sup>.

No podía comprender la música, hecho que, según nos dice, le incapacita para gozar de ella. La ambigua significación musical la hace carente de sentido para el neurólogo. Y la consecuencia de esto será la inicial *sordera* del psicoanálisis hacia el lenguaje musical.

Freud es sordo a la música y hace sordo al psicoanálisis. Sin embargo, la clínica que inaugura tiene como soporte principal la escucha. Y no cualquier escucha. Bajo la premisa fundamental del psicoanálisis *diga usted lo primero que se le ocurra*, podríamos decir que lo que el analista ha de escuchar es la música de fondo que acompaña a la palabra: la melodía interna. La palabra, puesta en un discurso determinado, el del paciente, queda como el velo aparente, aquello que se dice y que esconde ese otro saber, esos otros

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>11</sup> Freud, Sigmund, *El «Moisés» de Miguel Ángel, Obras Completas, Tomo III*, traducido por Luis López-Ballesteros y de Torres, Barcelona, Biblioteca Nueva, 2006, p. 1876.

sonidos que resuenan para Freud, en un primer momento, bajo las formas del sin-sentido, el lapsus, la broma, la vida onírica, etc.

El psicoanálisis se inaugura como una clínica emparentada con la sonoridad de las palabras, un método sensible al gesto, el tono, el ritmo, la melodía, el silencio. Sensible a lo que no se dice verbalmente pero soporta de manera primordial aquello que se ha dicho. En resumen, sensible a una polifonía sonora y lingüística por la que podemos señalar como sintomática la resistencia de Freud hacia la música.

En su obra encontramos muy pocas referencias musicales. Quizás el hecho de que a sus reuniones de los miércoles asistiesen dos expertos musicólogos, Max Graff (padre de “Juanito”, el niño al que Freud trató en *Análisis de la fobia de un niño de cinco años*<sup>12</sup> y que en su adultez fue precisamente director operístico) y Leher (especialista en estética musical de la Academia Nacional de Música de Viena) puede indicar un movimiento de acercamiento e intento de inclusión de *lo musical* en el terreno analítico. Sin embargo, no es suficiente, y lo único que queda de este problemático vínculo son trabajos de psicoanálisis aplicados al terreno musical.

Con Jaques Lacan, psicoanalista que retomará el testigo del psicoanálisis freudiano en el siglo XX, la cosa no cambia. Aunque este autor trabaje exhaustivamente la dimensión de la voz, el silencio freudiano respecto a la música no concluye con él: “Alguna vez —no sé si tendré tiempo algún día— habría que hablar de la música, al margen”<sup>13</sup>.

En el caso de la mística, la otra pieza clave según Betteo Barberis<sup>14</sup>, Freud mantiene una abierta aversión, mucho más explícita que la que establece con la música. Plantea una relación imposible, “como el agua y el aceite”<sup>15</sup>. En su obra no hay casi alusiones a esta. En el caso Dora<sup>16</sup> podemos señalar una breve alusión contenida en el “éxtasis” que sufre Dora ante la contemplación del cuadro de Rafael, *La Madonna con el niño*. También en el caso Schreber<sup>17</sup> hay algunas referencias en relación a las intervenciones del Dios de Schreber, aunque hay que decir que el dios psicótico se aleja del éxtasis al que se refiere la experiencia mística.

De un modo muy general podríamos ubicar todas estas resistencias como líneas de defensa lanzadas en todas direcciones para preservar el anhelado lugar del psicoanálisis dentro del discurso científico. Freud se declara un racional, y todo aquello que escapa a la conceptualización y al sentido le resulta problemático. De hecho, su descubrimiento del

---

<sup>12</sup> Freud, Sigmund, *Análisis de la fobia de un niño de cinco años (Caso «Juanito»)*, *Obras Completas, Tomo II*, traducido por Luis López-Ballesteros y de Torres, Barcelona, Biblioteca Nueva, 2006, p. 1365.

<sup>13</sup> Lacan, Jacques, *El seminario XX: Aún*, traducido por Diana Rabinovich, Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre, Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 140.

<sup>14</sup> Betteo Barberis, Mario, *El soportable... op. cit.*, p. 71.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>16</sup> Freud, Sigmund, *Análisis fragmentario de una histeria («Caso Dora»)*, *Obras Completas, Tomo II*, traducido por Luis López-Ballesteros y de Torres, Barcelona, Biblioteca Nueva, 2006, p. 986.

<sup>17</sup> Freud, Sigmund, *Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia («Dementia paranoides») autobiográficamente descrito (Caso «Schreber»)*, *Obras completas, Tomo II*, traducido por Luis López-Ballesteros y de Torres, Barcelona, Biblioteca Nueva, 2006, pp. 1487-1528.

inconsciente a partir de la escucha del sin-sentido, ¿no es finalmente el proyecto por el que poder dar sentido al sin-sentido?, ¿orden del caos en el que nada queda sin su causa? El resto de esta operación determinista, aquello que a Freud se le escapa, nos acerca a estos dos discursos: el de la música y el de la mística.

Al respecto, Betteo Barberis, lanza la siguiente hipótesis:

“Nietzsche y Freud no hacen relación *por* la música y *por* la mística. Así como la música era algo sordo en Freud, para Nietzsche era la «vía regia» a la crítica. Hay allí en la música una incompatibilidad que impedía a ambos «colosos» dialogar. Demos una breve vuelta por ese espacio no compartido en función de situar mejor el problema que le planteaba a Freud la música. ¿Por qué Freud guardó silencio con respecto a Nietzsche?”<sup>18</sup>.

Para Nietzsche la música es el núcleo de su obra. La máxima expresión de la realidad de la voluntad de poder: la justificación del mundo y de la vida. En ella aún se ponen en juego los componentes de la tragedia, verdadera esencia de la vida.

## 2. Resonancias nietzscheanas en el pensamiento de Freud. Análisis conceptual

En *Más allá del bien y del mal*<sup>19</sup> Nietzsche califica su modo de proceder como una nueva forma de hacer psicología:

“La psicología entera ha estado pendiendo hasta ahora de prejuicios y temores morales: no ha osado descender a la profundidad. Concebirla como morfología y como «teoría de la evolución de la voluntad de poder», tal y como yo la concibo –eso es algo que nadie ha rozado siquiera en sus pensamientos: en la medida, en efecto, en que está permitido reconocer en lo que hasta ahora se ha escrito un síntoma de lo que hasta ahora se ha callado. La fuerza de los prejuicios morales ha penetrado a fondo en el mundo más espiritual, en un mundo aparentemente más frío y más libre de presupuestos - y, como ya se entiende, ha tenido efectos nocivos, paralizantes, ofuscadores, distorsivos”<sup>20</sup>.

Su psicología critica la historia del pensamiento de Occidente que pretende prescindir de la dimensión del *yo* en sus construcciones de saber. Los filósofos, partiendo del *cogito* cartesiano como certeza dada, han construido un sistema de verdades y convicciones en las que el propio *cogito* (sus afecciones, su intimidad, su corporalidad) está ausente. Es decir, en el acto del pensar el propio *pensador* no es tenido en cuenta. Su intención es por tanto disolver todos los elementos que han contribuido a crear este sistema de

<sup>18</sup> Betteo Barberis, Mario, *El soportable... op. cit.*, p. 72.

<sup>19</sup> Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y del mal*, traducido por Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 2005.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 48.

valores permanentes, esta especie de impulso hacia la verdad como fin en sí mismo, para descubrir su verdadera atadura con los instintos más básicos del hombre. El *cogito* cartesiano, lejos de ser el origen de todo pensamiento, es, en Nietzsche, la consecuencia del devenir inconsciente. Hace, en este sentido, psicología a modo de genealogía.

Nietzsche, como buen filólogo, está buscando a partir de la genealogía los restos arcanos de las elaboraciones a las que ha llegado la cultura en Occidente. Los fundamentos que justifiquen por qué el hombre ha creado un mundo como negación de sí mismo, como negación de la voluntad. Y estos principios lejos de encontrarse en el mundo trascendental de la metafísica, se ubican en la parte más oscura e íntima del sujeto, lo *Humano, demasiado humano*<sup>21</sup>.

Todo aquello que avergüenza y que produce dolor y sufrimiento ha sido negado y reprimido por la construcción de una moral inmanente y pura. Y la consecuencia inmediata de esto es lo que Nietzsche llama la *mala conciencia*<sup>22</sup> o moral del hombre sufriente. La genealogía es entonces el desenmascaramiento del proceder pulsional e inconsciente que luego Freud propondrá como fundamento de toda la realidad social e individual del sujeto. Para ambos pensadores hay un sustrato reprimido sobre el que se edifica la cultura. En el caso de Nietzsche la *mala conciencia* como pulsiones que al no poder encontrar su satisfacción externa se vuelven hacia dentro y descargan su energía sobre el propio hombre, generando de este modo el sentimiento de culpa y, como extraído de esta renuncia, la necesidad de una guía moral inmanente y eterna. En el caso de Freud esto se correspondería con su idea del *superyó*<sup>23</sup> o elemento represor que funciona estableciendo un dique de contención a la satisfacción pulsional. Como el precio a pagar por entrar en la cultura. Sin embargo es precisamente en este punto en el que encontramos una fuerte divergencia entre ambos pensamientos.

La represión de la satisfacción como barrera de contención genera diferentes respuestas en un autor y en otro. Para Freud el hombre no es fuera de la cultura. La *mala conciencia* no es un elemento del que la cultura occidental pueda prescindir. Muy al contrario, es un elemento deseable. Sin embargo Nietzsche propone el concepto de *superhombre* como aquel capaz de hacer frente a esa raza de *hombres sufrientes* anclados en la necesidad de un mundo de lo eterno y lo verdadero. El superhombre es aquel que conoce el sufrimiento y es capaz de convivir con él construyendo un mundo en continuo devenir. Un mundo que no niega el dolor del hombre pero que, a través del ejercicio de la voluntad de poder, es capaz de resolver las tensiones y darse a sí mismo un equilibrio pulsional. Un hombre capacitado para darse una razón a sí mismo y convivir con la verdad

<sup>21</sup> Nietzsche, Friedrich. *Humano, demasiado humano*, traducido por Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 1996.

<sup>22</sup> Esta idea la desarrolla Nietzsche extensamente en *La genealogía de la moral*, traducido por Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1975.

<sup>23</sup> Esta idea es desarrollada por Freud en su obra *El yo y el ello*, traducido por José L. Etcheverry, Tomo XIX, Buenos Aires, Amorrortu, 2010.



de su sufrimiento.

Donde Nietzsche ve un proyecto de desenmascaramiento genealógico para luego construir un nuevo concepto de hombre, Freud plantea un análisis genealógico sin que deba entenderse como cruzada cultural. Que el sujeto busque fortificar un mundo eterno e inmanente es un síntoma propio de una cultura que está enferma, y que no puede hacer otra cosa que seguir enferma. Freud opera sobre el síntoma y Nietzsche lucha contra él.

Otro elemento importante que conecta y diferencia el pensamiento de ambos autores es la deuda que tienen con la cultura griega en general, y con el relato del mito en particular. El Edipo freudiano es una de las piedras angulares sobre la que se inaugura el descubrimiento del inconsciente. Sin embargo, el mito edípico está articulado en otra gran estructura: la tragedia griega, a su vez fruto del culto al dios Dionisos. Teniendo en cuenta esta deuda ¿por qué Freud no dedica un lugar en su obra para hablar de este dios, padre del discurso trágico?<sup>24</sup>

Freud, al igual que Nietzsche, se dedica a levantar las censuras y dar la vuelta a los valores de la cultura, ¿no habrá caído finalmente en la censura apolínea junto a los grandes racionalistas y los Padres de la Iglesia<sup>25</sup>, que ven en el modo de composición dionisiaco la encarnación del diablo? ¿Será que sus, a veces, excesivas pretensiones científicas le impiden acercarse al caos dionisiaco? Aun así, el alcance de sus descubrimientos y el origen de los mismos son deudores de esta estructura. Quizás en este silencio encontremos la clave de los movimientos de rechazo y seducción de Freud hacia el mundo de la especulación y la filosofía, más en concreto hacia el pensamiento nietzscheano.

## 2.1. Mito y tragedia. El drama griego como metáfora de la represión originaria

Para Nietzsche la cultura griega es lo máximo a lo que ha llegado la historia del hombre. El filósofo critica la idea de que la Grecia clásica, representada principalmente por Sócrates y Platón, sea el periodo de máximo esplendor de este pueblo, defendiendo para este lugar el periodo arcaico. A partir del siglo V a. C. será cuando comience el declive de la cultura de Occidente. En este sentido, Nietzsche argumenta que la cultura griega arcaica supo reconocer la totalidad de la dimensión de la realidad en su culto a los dioses Apolo y Dionisos.

Los griegos saben de su sufrimiento, no lo niegan. Y por ello nos ofrecen, en la serenidad y jovialidad apolínea contenida en sus obras de arte, la posibilidad de disfrutar

<sup>24</sup> Didier-Weill, Alain, *Invocaciones. Dionisos, Moisés, San Pablo y Freud*, traducido por Horacio Pons, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999, p. 34.

<sup>25</sup> La Iglesia medieval prohibía la ejecución musical que no estuviese estrictamente puesta al servicio de la palabra de Dios. La función de la música no podía ser complacer al oyente y menos aún la perturbación del alma característica de la música dionisiaca. La Iglesia llegó a prohibir el uso de los instrumentos para dar prioridad al canto monódico u homofónico, de armonía agradable y permisiva con la declamación del texto. Todavía hoy encontramos el llamado "intervalo del diablo", una distancia de notas de difícil ejecución para la voz humana y de sonoridad desagradable al oído occidental. La iglesia mantenía que su audición era una invocación al diablo por lo que estaba prohibido y alejado de los parámetros de la composición musical.

de la vida en todo su esplendor.

Según la mitología, Apolo es el dios del mundo de la forma y la bella apariencia. Representa la claridad, la armonía, el principio de individuación, el equilibrio, la medida, el límite. Es también el dios de la palabra y por ello su instrumento musical es la cítara, que deja la boca libre para no impedir la declamación del texto.

Dionisos, en cambio, es el dios de lo oscuro, del mundo de las pasiones, la embriaguez donde todo es caos y deformidad. En él la música fluye libre, sin forma y sin límite. Su poder apela al éxtasis y rompe la individuación apolínea. Su instrumento es el *aulos*, una flauta de doble boquilla que impide la declamación del texto.

Según Nietzsche, en los orígenes del pueblo griego lo apolíneo y lo dionisiaco convivían en perfecta armonía. Dionisos representaba la condición fundamental de la existencia, el sufrimiento del hombre, la disonancia que necesita para poder vivir, crear una ilusión de belleza y felicidad.

Este encuentro es la esencia y el origen de la tragedia griega, compuesta por la unidad entre música y mito:

“Aquí lo dionisiaco, comparado con lo apolíneo, se muestra como el poder artístico eterno y originario que hace existir al mundo entero de la apariencia: el centro del cual se hace necesaria una nueva luz transfiguradora, para mantener con vida el animado mundo de la individuación. Si pudiéramos imaginarnos una encarnación de la disonancia —¿y qué otra cosa es el ser humano?—, esa disonancia necesitaría, para poder vivir, una ilusión magnífica que extendiese un velo de belleza sobre su esencia propia. Ese es el verdadero propósito artístico de Apolo: bajo cuyo nombre reunimos nosotros todas aquellas innumerables ilusiones de la bella apariencia que en cada instante hacen digna de ser vivida la existencia e instan a vivir el instante siguiente”<sup>26</sup>.

Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*, relata cómo este arte —la tragedia— va sufriendo paulatinamente un periodo de decadencia que finaliza con el *socratismo* o surgimiento del *logos* representado en las obras de Eurípides.

Con este autor, la puesta en escena de los sufrimientos del héroe-trágico, tras el que siempre se escondía la figura de Dionisos, deja de ser el elemento central. El coro ditirámico, que expresaba en una sola voz los sentimientos dionisiacos en una amplificación colosal, abandona el papel principal por la aparición del actor que introduce el diálogo en escena. A partir de entonces la música pierde su fuerza de expresión y queda subyugada a su forma apolínea. Los personajes representan banales escenas de la vida cotidiana y seducen al público-masa bajo formas de composición que priman la comprensión y la claridad. Aparece el discurso consciente, racional, característico del hombre del rebaño, domesticado y socializado.

La victoria de lo apolíneo abre una dualidad, un vacío insalvable entre las dos

<sup>26</sup> Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, traducido por Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 2004, p. 201.

dimensiones de la realidad. Palabra y música rompen su continuidad sonora. Ahora la pasión de la música dionisiaca viola las formas y la comprensión de la declamación del texto, por lo que la pasión es negada y la música se limita al acompañamiento sonoro de la letra.

“Expulsar de la tragedia aquel elemento dionisiaco originario y omnipotente y reconstruirla puramente sobre un arte, una moral y una consideración del mundo nodionisiacos— tal es la tendencia de Eurípides, que ahora se nos descubre con toda claridad”<sup>27</sup>.

Sócrates y Platón son las otras dos figuras que junto a Eurípides llevan a cabo la negación de la vida por la exaltación racional apolínea. Sócrates identifica lo dionisiaco con el no-ser, y postula el mundo del ser como un ideal de perfección, justicia, belleza, virtud y felicidad. Lo corporal y el mundo de las emociones, de lo irracional, queda negado y despreciado. El espíritu puro es aquel que mediante el ejercicio de la razón y la virtud alcanza los ideales del bien supremo y la verdad. Platón, siguiendo esta línea, divide la realidad en dos mundos, el *mundo sensible* y el *mundo inteligible*. Ahora el mundo que vale es el *eterno y universal*, opuesto al mundo *terrenal y pasional*. Nietzsche, y después Freud, buscarán dar la vuelta a esta idea y denunciar el declive de Occidente a partir de la aparición del *logos*.

Donde Nietzsche reclama la afirmación dionisiaca de la vida como la voluntad con la que desenmascarar el mundo de la apariencia que, desde Sócrates, ha sido postulado como lo verdadero, Freud postula la muerte como un valor necesario para poder considerar la vida.

“El segundo factor por el cual, según yo infiero, nos sentimos así de ajenos en este mundo otrora tan hermoso y familiar es la perturbación en la actitud que hasta ahora habíamos adoptado hacia la muerte. Esta actitud no era sincera. De creérsenos, estábamos desde luego dispuestos a sostener que la muerte es el desenlace necesario de toda vida, que cada uno de nosotros debía a la naturaleza una muerte y tenía que estar preparado para saldar la deuda; en suma que la muerte era algo natural, incontrastable e inevitable. Pero en realidad solíamos comportarnos como si las cosas fueran diversas. Hemos manifestado la inequívoca tendencia a hacer a un lado la muerte, a eliminarla de la vida. Hemos intentado matarla con el silencio; y aún tenemos el dicho «creo en eso tan poco como en la muerte»<sup>28</sup>.

¿Está emparentado este silencio hacia la muerte con la censura apolínea que Nietzsche diagnostica a partir del siglo V a. C.? Dejemos, por el momento, abierto este interrogante.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>28</sup> Freud, Sigmund, *De guerra y muerte. Temas de actualidad*, traducido por José L. Etcheverry, Tomo XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 2010, p. 290.

El complejo de Edipo que Freud extrae del mito griego, marca para el psicoanálisis el lugar de nacimiento del individuo. El niño, a partir de la renuncia de su deseo hacia la madre, inaugura un abismo, un lugar de falta (desde el origen incolmable) que, a partir de ahora, pasará el resto de su vida intentado colmar. Esta falta es el lugar de causación de su propio deseo.

La separación de la madre puede traducirse, en términos musicales, como la ruptura de la continuidad sonora en la que madre e hijo sentían sus voces sonando al unísono. La aparición de una voz disonante, en este caso la voz paterna, posibilita el desmembramiento de voces por el que el niño inaugura su individualidad y deja de cantar en el coro materno para comenzar a hablar. Entra en la lógica de la palabra, del discurso racional que pretende buscar el sentido a las cosas y negar u omitir aquellas que aparecen bajo las formas del sin-sentido y de la pasión (sin mediación lingüística).

Teniendo en cuenta esta significación del mito edípico, encontramos en la separación del actor del coro ditirámico un claro punto de encuentro.

El drama trágico pone en juego en su escenario el paso del canto al unísono del coro ditirámico a la aparición del actor que, como desmembrado de este, hereda su discurso trágico, pero inaugura una distancia irreversible.

Esta distancia es sentida, nos dice Nietzsche, como una muerte, la de la tragedia. Con el actor queda censurado lo oscuro del poder de la música de estructura dionisiaca y aparece en el lugar de lo real el mundo de las formas, de lo aparente. El caos y la fuerza pasional, que el mismo Nietzsche califica de inconsciente, dejan lugar al discurso racional y consciente del diálogo que, en términos analíticos, ha pasado el filtro del proceso secundario y sigue una lógica discursiva a partir de la que se busca fantasear objetos de satisfacción que colmen el vacío de la represión primordial.

Es la aparición del *logos* que, en lugar de convivir con lo inconsciente — posibilitando la transformación de la energía dionisiaca libre y caótica, en palabras, conceptos y, en general, formas visibles de lo oscuro dionisiaco— pretende olvidarlo, colmar el lugar de su negación. Tenemos con ello el sueño de toda la tradición racional científico-técnica: suprimir el mito de origen por un ideal de completud y eternidad sostenido en la existencia de otro mundo (para la religión el de Dios, para la filosofía el de la metafísica, y para la ciencia el de la razón universal, dominadora y emancipadora de todo lo natural).

La ruptura del *continuum* entre palabra y música, entre cuerpo y alma, como hemos dicho, obliga a postular otro mundo, calificado de el *verdadero*, el *auténtico*. En él se depositan los fundamentos y las condiciones de posibilidad de la existencia del mundo terrenal o mundo de la vida. Aquí señala Nietzsche la gran mentira de Occidente sobre la que se edifica la ciencia, la metafísica, la religión y la moral. La afirmación dionisiaca del mundo es la cruzada de la voluntad de poder cuyo propósito es expresar la verdadera esencia de la vida en toda su dimensión; y la música es el lenguaje de la voluntad, es su máxima expresión.

El psicoanalista Alain Didier-Weill en su obra *Invocaciones. Dionisos, Moisés, San Pablo y Freud*<sup>29</sup>, sostiene que el poder de la música dionisiaca es el de invocar ese tiempo primordial en el que Apolo se limitaba a traducir mesuradamente lo desmesurado de su hermano Dionisos. Pero no como una vuelta a lo olvidado, sino más bien como una *posesión*, un éxtasis místico que invoca un espacio virtual en el que traer al presente algo de ese resto sagrado. Aquello que pretendió ser olvidado y negado cuando el actor salió al escenario y se opuso al coro ditirámico, está, aunque horriblemente transfigurado, presente en él. A través de la música dionisiaca se abre la posibilidad de un lugar de invocación y afirmación de esa verdad. La lógica es la de *hacer surgir* desde el presente los vestigios del *continuum* en que música y letra cantaban al unísono, y cuerpo y alma encontraban su morada el uno en el otro.

Los ritos dionisiacos nos hablan de esta función. En ellos las bacantes —mujeres mortales que emulaban a las ménades o ninfas poseídas por la locura dionisiaca— en su estado de posesión, mediado por la música, formaban un cuerpo místico simulador de lo uno. Esta es la invocación. La afirmación de lo uno, del *continuum* primordial anterior a la negación de una de sus partes. Representa la metáfora de la vida como afirmación única de los contrarios. Las entrañas arcaicas de lo humano.

¿Por qué la historia de Occidente habrá tenido como objetivo censurar su propio origen? ¿Por qué Freud no quiso ver el lugar de causación del individuo en lo *uno* sonoro?

Hay algo que angustia en los rituales a Dionisos, que impide al hombre racional convivir con la verdad que en ellos se afirma. Dionisos es el único dios que conoce la muerte, que traspasa los límites de lo humano poniendo en continuidad el ciclo muerte-vida. Su invocación nos enseña las garras de nuestra mortalidad. Sin el velo de Apolo, Dionisos es insoportable para lo humano. Por eso, en sus rituales siempre necesita de la traducción apolínea que lo hace surgir.

Otra pieza de este silencio sería la idea de la existencia de una *misteriosa unidad primordial*. Lo uno dionisiaco, que expresa la verdadera esencia de la vida en Nietzsche, difícilmente podría ser aceptado por el dualismo freudiano. La verdad para Freud es la de la castración. La falta. Es ahí donde el neurólogo puede sostener el *mundo de la vida*. El origen es la falta, no lo uno. No hay nada más allá del individuo castrado. Más aún, afirmar el origen en lo uno sonoro, implica afirmar como lugar de la primera consistencia del individuo un objeto de carácter no sexual, contradictorio con el pensamiento de Freud.

Pero pensemos esta idea desde otro punto de vista. La violencia dionisiaca del mito edípico (incesto y asesinato) es contenida por la prohibición apolínea en el complejo de Edipo que utiliza el psicoanálisis. Aquí está la censura. En el mito freudiano Edipo no mata al padre. Apolo no traduce a su hermano Dionisos, sino que lo contiene y lo convierte en subordinado. La naturaleza oscura de lo humano, la pulsión, queda reprimida por su entrada en la prohibición, y lo que en ella se juega: el origen del individuo y su entrada en lo social.

<sup>29</sup> Didier-Weill, Alain, *Invocaciones...op. cit.*

Freud, a diferencia de los grandes censores de Occidente, no silenció a Dionisos, digamos, no conscientemente. El empuje de la pulsión contiene los restos de su fuerza. Dionisos toca su flauta en la pulsión, aunque aprisionado por la represión apolínea. Y esta es la que, en Freud, ejerció su censura silenciando el lugar de la ménade. Quizás por esto Freud se siente incapacitado para gozar de la música.

Mística y música escapan a la palabra, desbordan el cuerpo y el sentido. Ponen en tensión la lógica y la conceptualización, y con ello, el determinismo causal del pensamiento freudiano.