

Un ingenio sin nombre. A propósito del *Proyecto* de 1895

JORGE BELINSKY
jorgebelinsky@gmail.com

A No-name Device: About Freud's *Entwurf*

Abstract

This paper addresses the 1895 *Entwurf* and its relationship with the Freudian work by starting from the idea that in any intellectual production process there is a critical stage in which the work gains, so to speak, its own will and demands its author to be completed according to rules the process itself enforces.

Key words: Trauma. Desire. Psychic apparatus. 1895 *Entwurf*. Life instincts. Death instincts.

Resumen

En este artículo se analiza el *Proyecto* de 1895 y sus relaciones con la obra freudiana, a partir de la idea de que en todo proceso de producción intelectual hay un momento crítico en el cual la obra adquiere, por así decirlo, voluntad propia y exige al autor que la complete según una ley que ella misma dicta.

Palabras clave: Trauma. Deseo. Aparato psíquico. *Proyecto* del 95. Pulsión de vida. Pulsión de muerte.

Para los amigos de *Punto de Vista* (1978-2008)

Consideraciones preliminares

En el otoño de 1895 Freud redactó un manuscrito hoy conocido como *Proyecto de una psicología* y se lo envió Wilhem Fliess. En esa misma época publicó, en colaboración con Joseph Breuer, los *Estudios sobre la histeria*¹. Entre ambos textos hay una notoria tensión: estos se orientan claramente hacia la psicopatología y la clínica, representada sobre todo por las histéricas que Freud estudiaba; aquél es un intento teórico para explicar el origen y la estructura del psiquismo humano.

El *Proyecto* puede definirse como un ingenio a caballo entre dos mundos: naturaleza y cultura. Por ello la definición de las fronteras desempeña allí un papel decisivo. Basta releerlo a la luz de esta con-

¹ BREUER, Joseph y FREUD, Sigmund (1895): *Studien über Hysterie, Estudios sobre la histeria*, O.C., II, traducción de José L. Etcheverry (Ammorortu editores, Buenos Aires, 1976).

sideración para ver cómo, a lo largo de su desarrollo, Freud pone en ejercicio operadores de discontinuidad para marcar límites siempre lábiles, siempre sujetos a un tránsito perpetuo.

En ningún otro de sus escritos, con excepción de *Más allá del principio de placer*, se muestra Freud tan libre en su especulación y tan audaz en llevarla hasta sus últimas consecuencias: el resultado es una suerte de aparato neuropsíquico, donde lo psicológico convive con el sistema nervioso, tal como se lo conocía en la época. Al concluir su redacción, Freud estaba en un estado de enorme excitación, de gran entusiasmo. Sin embargo, poco tiempo después lo consideró un galimatías y se deshizo de él. Mejor dicho, creyó deshacerse.

Mi propósito aquí no es mostrar el entramado conceptual de ese escrito, ni el modo en que fue recuperado y publicado en 1950, sino las complejas vicisitudes de la relación entre Freud y su manuscrito, a partir de la publicación, en 1920, de *Más allá del principio de placer*.

En un interesante artículo sobre la noción de creatividad², el psicólogo cultural Jerome Bruner sostiene que en todo proceso de producción intelectual hay un momento crítico en el cual la obra adquiere, por así decirlo, voluntad propia y exige al autor que la complete según una ley que ella misma dicta. Lo que Bruner sugiere es, en cierto modo, una colisión entre la materia y la forma. O, mejor dicho, entre el inmenso potencial del sujeto y la exigencia de definir o acotar ese potencial en formas determinadas, que el mismo objeto, en su devenir, plantea. Bruner considera que en este enfrentamiento el sujeto se somete gustoso a las exigencias del objeto.

La idea de Bruner es muy sugerente. Sin embargo, su visión es demasiado optimista. Que el objeto plantee sus exigencias parece el punto fuerte de la argumentación, ya que supone poner límites al incesante bullir de las ideas del sujeto. Para que un proceso creativo concluya, debe haber un triunfo, aunque sea momentáneo, de la forma sobre la materia. Pero que la admisión de esos límites sea vivida con entusiasmo sólo me parece parcialmente cierto. Sospecho que, la mayoría de las veces, hay lucha; y, en algunos casos, de singular violencia.

² BRUNER, Jerome, "The Conditions of Creativity", en BRUNER, Jerome, *On Knowing. Essays for the Left Hand* (Harvard University Press, USA, 1962). Jerome Bruner es profesor de psicología y director del Center for Cognitive Studies de la Harvard University.

En esta perspectiva, las tempestuosas relaciones entre Sigmund Freud y su manuscrito de 1895 son una ilustración interesante, tal vez ejemplar, de la idea de Bruner y también de esa violencia que él no tomó en consideración.

El *Proyecto* nunca fue publicado por Freud. Es más, ni siquiera le dio nombre, ya que este título fue añadido por los editores. Quedó así en esa zona intermedia entre la masa de ideas de las cuales nació y las formas definidas que nunca llegaron a ser tales, como ocurre con los manuscritos que quedan inéditos³.

Esas razones, no obstante, no serían suficientes para explicar las apasionadas relaciones entre Freud y su manuscrito. Lo que lo hace ejemplar, a este respecto, es una cuestión de naturaleza histórica: ¿cuándo comienza, en sentido estricto, el psicoanálisis? Según la concepción clásica, comienza con *La interpretación de los sueños* (1900). Desde esta perspectiva, con los escritos de la *Metapsicología* (1915), el edificio del psicoanálisis se completó y se asentó en fundamentos sólidos. Cinco años después, en 1920, se produjo un verdadero estallido, que cambió no sólo el cuerpo doctrinal psicoanalítico, sino los fundamentos mismos en los cuales éste reposaba.

Toda fundación supone cierto grado de violencia, de transgresión, ya que implica crear un nuevo ámbito y delimitarlo. Por ello mismo, se puede decir que la fundación es *transgresora*. Cuando Freud redactó, en 1920, *Más allá del principio de placer*, no lo hizo como simple reordenamiento de la teoría. Ese texto significó una nueva fundación del psicoanálisis. Además, y esto es de importancia capital, Freud quiso que esa nueva fundación fuese, por un movimiento recurrente, la fundación originaria. En tales condiciones, la violencia no puede sino ser de enorme intensidad.

Arquitectura del *Proyecto*

El texto, rescatado y publicado en 1950, está dividido en tres partes. La primera y principal –el *Plan general*– consiste en el progresivo despliegue del aparato neuropsíquico a través de veintiún apartados, cuya sucesiva aparición muestra la naturaleza mixta del ingenio. Los cinco primeros no parecen salirse para nada del sustrato biológico. Sin embargo, tanto el problema de lo cuantitativo como la teoría neuronal son ya territorio fronterizo entre los datos de la experiencia y la imaginación que los dota de propiedades completamente nuevas. Casi en seguida aparece un concepto clave: el de las *barreras-contacto*, que introduce una función de capital importancia: la memoria. Ya aquí está presente la noción, todavía nebulosa, de lo traumático, sobre todo en la base del modo de operar de las *barreras-contacto*.

³ Hay dos versiones de la correspondencia Freud-Fliess y ambas incluyen el *Proyecto*. La primera fue publicada en 1950, bajo la dirección de Ernst Kris, Anna Freud y Marie Bonaparte, con el título de *Aus den Anfängen der Psychoanalyse* (Londres, 1950) y fue traducida al castellano por Ludovico Rosenthal, primero (Sigmund Freud, O.C., Santiago Rueda, Buenos Aires, 1956, tomo XXII) y por José L. Etcheverry (Sigmund Freud, O.C. Amorrórtu editores, Buenos Aires, 1976, tomo I). He tenido a la vista el texto alemán y las dos traducciones, así como el prólogo de James Strachey que figura en la Standard Edition y que Etcheverry incorpora en su traducción. En casi todas las citas he seguido la versión de Rosenthal.

Con la idea de frontera entra en escena, como su primer acompañante, un personaje de perfiles definidos: el dolor. Casi en seguida, la consciencia; y con ella la subjetividad y sus consecuencias. Sólo entonces llega la explicación de cómo funciona el aparato, cuya primera tarea es amortiguar la violencia del mundo circundante. En un interludio Freud propone buscar la interpenetración de lo psíquico y lo biológico; no por casualidad en ese interludio aparecen los conceptos de deseo y represión. Después aquella violencia se traslada, aunque ya amortiguada, al interior del ingenio, con la aparición de un factor clave, que hará de garante ante los peligros de nuevos traumas: el *yo*.

Con la introducción del *yo*, aparece la diferencia entre procesos primarios y procesos secundarios. Son estos últimos los que hacen posible el juicio de realidad y el pensar en sus diversos modos. Los procesos primarios, en cambio, remiten como paradigma al sueño, incluida la consciencia que de nuestros sueños poseemos. Con esa consciencia onírica concluye el plan general.

¿Qué idea preside y gobierna el texto? A mi juicio, la del trauma. Esta noción aparece casi desde el principio y se reitera con el análisis de las funciones del *yo*. En la segunda parte, el trauma, como proceso póstumo, se encuentra en el centro del análisis de las histéricas. En la última parte lo traumático es la *secuela* del doloroso proceso que supone el crecer de la psique.

Correlativamente, lo defensivo ocupa un lugar central, mientras la sexualidad y el deseo están en un segundo plano. Ciertamente que no se había dado nombre todavía a las pulsiones, tal vez porque ellas son, precisamente, lo innombrable en un manuscrito donde el centro temático es un choque colosal de fuerzas. De ahí la importancia de que el principio de placer quede subordinado aquí al efecto inhibitorio del *yo* (figura ausente en los traumas más tempranos), como condición para que pueda reinar ese principio y expresarse el deseo.

El predominio de la defensa frente al cuerpo y al mundo, es una manera de explicar el surgimiento del aparato y su manera de funcionar. Pues si se pasa del análisis de los detalles conceptuales al conjunto del manuscrito, éste aparece con una luz nueva. El trauma no es el resultado de ciertas situaciones displacenteras, sino que está en el origen mismo del aparato. Basta para comprobarlo con pensar que sólo con energía puede aquél funcionar.

Ahora bien, ¿de dónde proviene esa energía si no es del cuerpo y del mundo? Al mismo tiempo, ¿cómo puede sobrevivir el aparato si no es defendiéndose del exceso de los flujos energéticos? En suma, las mismas fuerzas de las que el ingenio nace son las que pueden hacerlo perecer. En el punto de inicio la acción de esas fuerzas, cuya violencia no podría sobreestimarse, crea un cierto espacio para que el aparato surja y lo dota de una determinada energía, al mismo tiempo que lo somete a la violencia de fuerzas de mucha mayor intensidad. La primer tarea del aparato será, pues, cerrar la herida, dominar el trauma. Recién entonces llegará el momento de vivir y desear.

La gestación

El 27 de abril de 1895 el *Proyecto* aparece mencionado por primera vez. Freud le cuenta a Fliess que su "Psicología para neurólogos" consume por completo su tiempo. Un mes después aporta una clave importante: "un hombre como yo no puede vivir [...] sin una pasión dominante, sin un tirano, para decirlo con las palabras de Schiller". Ese tirano no es otro que la psicología de los procesos normales cuando son sometidos al enfoque económico; es decir, cuando se combina lo cualitativo con lo cuantitativo. Aquí está clara la confluencia entre energética y hermenéutica o, si se prefiere, entre fuerza y sentido, los dos carriles sobre los que discurre el pensamiento freudiano desde el principio.

El 6 de junio la construcción del aparato parece prometedora. Sin embargo, Freud no quiere todavía enviarle nada a su interlocutor, porque eso sería como "mandar al baile a un feto femenino de seis meses" (*sic*). Que Freud utilice el símil de lo fetal es comprensible, pero, ¿por qué femenino? Este asunto lleva muy lejos, ya que liga las dos vertientes que atormentan su talante y que son también los modos límite de los que dispone nuestra cultura para pensar sus fundamentos. Esas dos vertientes corresponden a dos oposiciones, ambas asimétricas: vida/muerte, hombre/mujer. El asunto merece una digresión.

Ariel o la transformación

En la primera línea del último párrafo de *Tótem y tabú* (1913)⁴, Freud declara: "Un proceso como la eliminación del padre primordial por la banda de hermanos no podía menos que dejar huellas

⁴ FREUD, Sigmund: *Tótem und Tabu* (1913), *Tótem y tabú*, en O.C., XIII, traducción de José L. Etcheverry (Amorrortu editores, Buenos Aires, 1976).

imperecederas en la historia de la humanidad y procurarse expresión en formaciones sustitutivas tanto más numerosas cuanto menos estaba destinado a ser recordado él mismo". Siguiendo sus peculiares estrategias de autorización, el autor se vale de unos versos de Shakespeare en nota al pie⁵:

5 Op. cit., p. 156.

6 SHAKESPEARE, William:
The Tempest, La tempestad (acto I,
escena II, 399), edición del Instituto
Shakespeare (Cátedra, Madrid,
1994).

"A cinco brazas plenas yace tu padre;
coral se ha hecho de sus huesos;
perlas son lo que sus ojos fueron:
todo lo que en él decae
sufré una conversión marina
en algo extraño y rico"⁶.

Es Ariel, espíritu del aire, el que habla en *La tempestad*. ¿Y qué tempestad mayor que la que acabó con la vida del padre originario en la violencia tremenda del acto fundador? De ese padre, Ariel revela una prodigiosa transformación, "una conversión marina/en algo extraño y rico". Y lo más extraño, lo más rico, lo más oculto también, es para Freud el continente oscuro: lo femenino, la mujer.

La cita de Shakespeare, como procedimiento de autorización, arroja un resultado sorprendente: el padre muerto, mejor aún, el padre póstumo, se transforma en algo exquisitamente femenino; como si en el remoto fondo de los mares lo aguardara ese destino; dejar de ser el Dios de las alturas, para convertirse en la Diosa que habita los abismos de la Historia.

Fiat Lux

En la misma carta en la que Freud compara el estado de su texto con un feto femenino, anota: "La "defensa" ha dado un importante paso adelante, del cual próximamente te rendiré cuentas...". Me interesa destacar el entrecomillado, que sugiere una cierta ironía, como si Freud dijera que ese paso es el paso todavía incipiente de su danzarina de seis meses. Entonces, esa defensa entre comillas, no es lo que después será: defensa específica ante un deseo reprimido, sino que su carácter es difuso y global, como si, prosiguiendo el símil embriológico que Freud utiliza, dijéramos que cumple una función parecida a la placenta. Se trataría de que el feto (que es quien la crea) sea reconocido como tal en su singularidad y en sus límites, sin perder por eso el derecho al intercambio con quien lo está gestando. Por eso mismo, el 6 de agosto Freud le escribe a Fliess que ha comprendido el enigma de esa defensa a la luz de su naciente proyec-

to, como pieza central de su nueva psicología. "Se trata –dice– de una concepción osada pero hermosa".

Sin embargo, diez días después el desaliento lo invade. Esa novedad sensacional que anunciaba, "φψω" (o bien "fi-psi-omega"), como lo llama a veces –a medias con cariño, a medias con recelo–, presenta crecientes dificultades, tal vez porque, a medida que avanza la gestación, la criatura le plantea exigencias que él siente inalcanzables. Y ya que no puede llegar a la cumbre, decide dejar el *Proyecto* de lado. Pero no es cierto; lo sigue inquietando.

A fines de septiembre Freud comienza una breve síntesis de su "φψω" mientras viaja de regreso a Viena. Ya en su ciudad redacta dos cuadernos y trabaja en un tercero dedicado a la represión. Lo atenazan reservas y dudas y lo asaltan toda clase de dificultades.

A comienzos de octubre oscila entre el abandono de la empresa y la esperanza exaltada. Entonces, en medio de una noche febril y dolorosa, que él considera la condición óptima para su actividad intelectual, se produce el milagro: "Las barreras se levantaron de pronto, los velos cayeron y mi mirada pudo penetrar de golpe desde los detalles de las neurosis hasta las condiciones mismas de la consciencia". Es el veinte de octubre de 1895.

Cual un nuevo Pygmalion, Freud asiste al nacimiento de su Galatea: "Todo parecía encajar en el lugar correspondiente; los engranajes ajustaban a la perfección y el conjunto semejaba realmente una máquina que de un instante al otro podría echar a andar sola". "¡Es natural –añade– que apenas pueda contenerme de alegría!".

Y sin embargo, persiste una sombra; de temor, o acaso de duda. ¿No se habrá apresurado? El *Proyecto* formaba parte de la relación que Freud estableció con Fliess. Una relación entre dos hombres que giraban alrededor de la creación de un aparato teórico. De ahí el extraño mensaje que Freud envía a su *partenaire*, tan pronto la criatura ha nacido: "Si hubiese esperado dos semanas más para comunicarte todo esto, habría resultado mucho más claro, pero fue sólo en el intento de anotararlo para comunicártelo que el asunto se me aclaró por completo; así, tenía que ser de este modo o de ningún modo [...] Lo lamentable es que ahora ya no tendré mucho tiempo para darle una redacción ordenada [...] Con sólo cuarenta y ocho horas que pudiésemos conversar sobre este asunto, es probable que lográramos darlo por terminado; pero estoy deseando lo imposible".

Añade una cita que, no por casualidad, retomará, un cuarto de siglo después, como cierre y conclusión de *Más allá del principio de placer*⁷:

⁷ FREUD, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips* (1920), *Más allá del principio de placer*, en O.C., XVIII, traducción castellana de José L. Etcheverry (Amarrotu editores, Buenos Aires, 1976).

"A donde no se llega volando,
hay que llegar cojeando...
Las Escrituras lo dicen:
no es pecado cojear⁸."

⁸ "Was man nicht erfliegen kann, muss man erhinken, ... Die Schrift sagt, es ist keine Sünde zu hinken." Son los últimos versos de "Die beiden Gulden", versión alemana de uno de los *Mucamas* (cuadros literarios) de Abu Hariri (escritor y filólogo árabe), efectuada por Friedrich Rückert.

Todo el pasaje está cargado de pasión amorosa sobre un fondo de muerte. Tras el anhelo imperioso: "tenía que ser de este modo o de ningún modo", se adivina el trauma: "estoy soñando lo imposible". Y si aún quedaran dudas de lo que está en juego, basta con leer la última frase de esa carta decisiva: "¡Espero que no pongas objeciones a que llame "Wilhem" a mi próximo hijo! Si *él* resulta una hija, *ella* se llamará Anna". Como se sabe, *él* fue *ella*.

Tragedia

A principios de noviembre de 1895, dos líneas enigmáticas: "Aún me aguarda una ardua labor en los últimos actos de la tragedia". ¿De qué tragedia se trata? Una carta enviada seis días después lo aclara: "Me rebelé contra mi tirano, sintiéndome agotado, irritado, confuso e incapaz de dominar el asunto. Entonces lo arrojé todo a un lado".

11 de noviembre: "Ya no atino a comprender mi propio estado de ánimo cuando me hallaba dedicado a incubar la psicología; ya no puedo comprender cómo fui capaz de enjaretarte ese embrollo [...] a mí me parece una especie de aberración mental".

La tragedia ha llegado a su clímax. Se trata de un conflicto producido por la colisión de exigencias contrapuestas entre las que el creador del psicoanálisis debe escoger. Por un lado están las histéricas, por el otro el manuscrito sin nombre. Éstas le piden que descifre sus deseos; aquél que busque en el trauma el misterio de cómo se llega a desear. O una cosa o la otra. Colisión de lealtades.

Freud entonces decidió, con mano enérgica, liberarse del yugo del "tirano" para volver a su sillón y escucharlas a ellas. Quería hallar, en la materia de los sueños, la clave del deseo. El manuscrito, en cambio, exigía que se respondiera a una cuestión previa: ¿cómo se llega a desear?

Antes de liquidar la historia, el primero de enero de 1896, Freud le escribe a su interlocutor una extensa carta que, en su mayor parte es una nueva exposición de su "tirano". A partir de entonces "φψω" no volverá a aparecer hasta ser encontrado, mucho tiempo después, entre los papeles póstumos de Fliess. El pormenor de las vicisitudes del manuscrito y la correspondencia son de por sí muy interesantes. Pero hay también una historia secreta: la de las relaciones del texto sin título con la fase final de la teoría freudiana. Algo que muy bien podemos llamar *proceso póstumo*.

El retorno

A principios de 1896 el conflicto de lealtades parece definitivamente resuelto. El autoanálisis y los sueños, propios y ajenos, le darán a Freud la clave para construir el nuevo modelo del psiquismo, el del capítulo final ("Psicología de los procesos oníricos") de *La interpretación de los sueños*⁹. Aquí los deseos son la brújula del alma.

⁹ FREUD, Sigmund: *Die Traumdeutung* (1900), *La interpretación de los sueños*, en O.C.; IV-V, traducción castellana de José L. Etcheverry (Amorrortu editores, Buenos Aires, 1976).

El primero de enero de 1896, junto a la carta donde se alude por última vez al *Proyecto*, Freud le envía a Fliess un manuscrito titulado *Las neurosis de defensa (Un cuento de Navidad)*, donde insiste, a propósito de la histeria, en la importancia de las ideas fronterizas. Me interesa destacar esa insistencia, ya que "φψω" (el proyecto abandonado) era un ser fronterizo entre el cuerpo y el alma, entre el mundo y la psique; y por eso mismo era algo capaz de atravesar todas las fronteras. De ahí su carácter problemático y la necesidad de eliminarlo para que pudiera fundarse el psicoanálisis como espacio con límites claramente reconocibles.

Según se dice, Freud, salvo raras excepciones, no conservaba manuscritos; o los publicaba o los destruía. Así, el *Proyecto* fue entregado al fuego purificador y sus cenizas, como en *El innombrable*, de Samuel Beckett, fueron *polvo de verbo, sin suelo en el que posarse, sin cielo en el que disiparse*. Durante veinticinco años.

Entonces, la idea de una pulsión de muerte comienza a germinar, hasta que según confesará Freud en *El malestar en la cultura*¹⁰, se le impuso de tal manera que ya no pudo sino aceptarla y obedecer su implacable corolario: la existencia de un *más allá* del principio de placer que es, al mismo tiempo, aunque no en el mismo tiempo, el *más acá* del trauma como fundamento y origen del deseo. El resultado de esa imposición, que no fue aceptada, como veremos luego, sin su aspec-

¹⁰ FREUD, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), *El malestar en la cultura*, en O.C., XXI, traducción castellana de José L. Etcheverry (Amorrortu editores, Buenos Aires, 1976), p. 115.

to agónico, surge del retorno, diabólico en cierto sentido, de una renovada Galatea. No en vano en el texto que testimonia de los frutos de ese retorno, Freud se presenta como *advocatus diaboli*: "Es plenamente lícito entregarse a una argumentación, perseguirla hasta donde lleve, sólo por curiosidad científica o, si se quiere, como un *advocatus diaboli* que no por eso ha entregado su alma al diablo"¹¹.

¹¹ Más allá del principio de placer, p. 57.

Los frutos del retorno

Michel de Certeau ha señalado que Freud, en los momentos cruciales de sus exposiciones, no autoriza su concepción por pruebas, sino por citas que dan forma a su pensamiento. Esas citas son de poetas o escritores, no de investigadores o científicos. En *Moisés y la religión monoteísta*¹² hay un ejemplo particularmente ilustrativo que pone de manifiesto otro rasgo importante: lo que De Certeau llama "la complicidad entre el psicoanalista y el poeta".

¹² FREUD, Sigmund: *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (1939), *Moisés y la religión monoteísta*, en O.C., XXIII, traducción de José L. Etcheverry (Amorrortu editores, Buenos Aires, 1976), p. 57.

En ese escrito Freud retoma el tema del asesinato del padre como condición de su retorno inmortal y lo vincula a su repetición en el asesinato de Moisés y en la crucifixión de Cristo. En ese punto se autoriza en Friedrich Schiller: "A uno le viene a la memoria la sentencia del poeta: "Lo que está destinado a una vida inmortal en el canto, tiene que sucumbir en la vida". (Schiller, "Die Götter Griechenlands" {*Los dioses de Grecia*})."

Con mucha agudeza, Michel de Certeau señala: "El poema schilleriano dice lo que es el poema (en este sentido es metadiscursivo: la relación de la muerte de los dioses al nacimiento de lo inmemorial dice la relación que la desaparición de lo referencial mantiene con la producción de todo poema). Su cita por el discurso freudiano consiste para éste en *hacer*, o en devenir, lo que él dice (en este sentido, es performativo). La escritura freudiana hace lo que dice"¹³.

¹³ Michel de CERTEAU: *Histoire et psychanalyse* (París, Gallimard, 1987), cap. VI, pág. 139 (mi traducción).

¹⁴ AUSTIN, John: *How to do things with words* (1962), *Como hacer cosas con palabras*, traducción de Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi (Paidós, Barcelona, 1990).

En pasajes críticos Freud se autoriza así en la voluntad poética y, conforme a ello, en ocasiones su escritura adquiere un carácter performativo, en el sentido de Austin: *hacer cosas con palabras*¹⁴. Esa característica adquirió, en *Más allá del principio de placer*, un alcance decisivo, hasta el punto que puede decirse que abarca el texto entero. Ya en el título mismo, efectivamente, Freud hace lo que dice: avanza más allá del principio de placer, para internarse,

como un nuevo Dante, en una selva oscura. Sólo que allí no encontrará a Virgilio, sino a *su* Galatea.

A lo largo de los tres primeros apartados del texto, Freud procedió a demoler las bases del viejo orden, gobernado por el imperio del principio de placer y el papel del deseo como guía de los procesos anímicos. Tras esa labor de demolición se sitúa el célebre inicio del apartado cuarto: "lo que sigue es especulación, a menudo de largo vuelo, que cada cual estimará o desdeñará de acuerdo con su posición subjetiva". Con esa frase Galatea se pone en movimiento. Estamos en ese punto en el que algo muere, algo nace y algo resucita.

Lo inconsciente siempre fue presentado por Freud como un mundo subterráneo, cuyo lecho parecía haber alcanzado con la primera tónica, con el imperio irrestricto del principio de placer y el carácter fundante del deseo. Ahora, en 1920, Freud parece dudar de la firmeza de esa base y busca otra, aún más profunda. Propone su nueva teoría de las pulsiones en clave mitológica: Eros y Thanatos, pulsión de vida y pulsión de muerte. Esa teoría supone un cambio radical en lo que al fundamento se refiere; el deseo se eclipsa ante el trauma. Es la respuesta, tanto tiempo diferida, a la crucial pregunta de 1895: ¿cómo se llega a desear?

La refundación de 1920 anuló la de 1900. En cambio, se alimenta de fuentes más antiguas. Este segundo comienzo es, en realidad, anterior al primero, ya que retorna, finalmente, el manuscrito sin nombre, el *Proyecto* de 1895. Freud lo dice con claridad al concluir el apartado II de *Más allá del principio de placer*, al mismo tiempo que afirma el primado del trauma: "Existen tendencias situadas más allá del principio de placer, vale decir, tendencias que serían más originarias que ese principio e independientes de él". A su vez, el siguiente apartado comienza diciendo: "Veinticinco años de trabajo intenso..."¹⁵

No hay duda de que en estas frases reaparece el *Proyecto*. Por tres razones. La primera es la estricta referencia cronológica: entre la redacción del *Proyecto* y la de *Más allá del principio de placer* median esos "veinticinco años". La segunda es de naturaleza conceptual: la clave central de ambos textos es el trauma y sus consecuencias. La tercera concierne a la tesis de Bruner: si se lee con atención el curso de la especulación freudiana, se observa que Freud avanza muy lentamente, como si estuviera luchando con alguien o con algo. Algo que se impone con creciente poder.

¹⁵ *Más allá del principio de placer*, pp. 17-18.

Ese poder está retóricamente presente en *Más allá del principio de placer*. Tanto en la morosidad de la exposición como en la contundencia con que cristaliza su mito acerca del origen de la vida, contraparte femenina del mito de 1913: "En algún momento, la acción de una fuerza todavía inconcebible suscitó-despertó en la materia inanimada las propiedades de la vida"¹⁶. Y sobre todo, está presente en la cita con la que concluye el ensayo –"A donde no se llega volando,/hay que llegar cojeando.../Las Escrituras lo dicen:/no es pecado cojear."–, la misma que utilizó en la carta donde le contaba a Fliess el milagro de aquella noche febril en la que se levantaron las barreras y los velos cayeron.

¹⁶ *Más allá del principio de placer*, p. 38 (mi traducción).

Una línea omitida

Es interesante destacar que en la cita señalada, Freud, por razones desconocidas, omite una línea: "Es mucho mejor cojear, que hundirse del todo" ("*Viel besser ist hinken, als völlig zu sinken*"). Arriesgaré una conjetura: la línea fue omitida porque, precisamente, la tarea que le aguardaba a Freud era *hundirse del todo*, para que Galatea le entregase su secreto. Semejante tarea se cumplirá por etapas.

¹⁷ FREUD, Sigmund: *Das Ich und das Es* (1923), *El yo y el ello*, en O.C., XIX, traducción de José L. Etcheverry (Amorrortu editores, Buenos Aires, 1976).

En 1923, en *El yo y el ello*¹⁷, Freud avanza un paso, al mostrar que no se trata de que el resultado de una pulsión sea la vida y el de la otra la muerte, sino que la vida es el compromiso y el combate entre dos tendencias: la de perdurar en su ser y la de dejarse llevar a la última frontera.

En 1930, en *El malestar en la cultura* da otro paso, al mostrar que la pulsión de muerte destruye, es cierto, pero que esa destrucción, muchas veces, es la condición necesaria para que la psique y las grandes creaciones culturales aparezcan gracias al operar de la pulsión de vida.

¹⁸ FREUD, Sigmund: *Die endliche und die unendliche Analyse* (1937), *Análisis terminable e interminable*, en O.C., XIX, traducción de José L. Etcheverry (Amorrortu editores, Buenos Aires, 1976).

En 1937, ya cercana su muerte, Freud publica un texto de enorme complejidad: *Análisis terminable e interminable*¹⁸. Sin embargo, creo los adjetivos "finito" e "infinito" se ajustan mejor que "terminable" e "interminable" a los escogidos por Freud, sobre todo a la luz del pasaje que me interesa destacar:

"Los dos principios básicos de Empédocles, *phylia* y *neikos*, son, por su nombre y por su función, lo mismo que nuestras dos pulsiones primordiales, *Eros* y *destrucción* [...] Por otra parte, en cierta medida hemos dado

infraestructura biológica al principio de la "discordia" reconduciendo nuestra pulsión de destrucción a la pulsión de muerte, el esfuerzo de lo vivo por regresar a lo inerte. Esto no pone en entredicho que una pulsión análoga pueda haber existido ya antes, y desde luego no pretende afirmar que una pulsión así se ha engendrado sólo con la aparición de la vida. Y nadie puede prever bajo qué vestidura el núcleo de verdad de la doctrina de Empédocles habrá de mostrarse a una intelección posterior."

Sin duda, el final es sorprendente. La asimetría es aquí manifiesta: esa pulsión de muerte, anterior a la aparición de la vida, es parte del secreto que guarda, todavía, Galatea.

Confesión

En la perspectiva de la historia del psicoanálisis, una renovada consideración del *Proyecto* bien puede servir como puente entre las esferas de la naturaleza y la cultura. ¿No podría también ser puerta de acceso a algo que siempre inquietó a Freud, como lo prueba su creciente interés por la sexualidad femenina y, sobre todo, lo que una vez le confesó a Marie Bonaparte? El único documento del que disponemos para explorar esa confidencia, al menos hasta donde yo sé, es el testimonio de Ernest Jones en su monumental biografía:

"Caben pocas dudas de que para Freud la psicología de la mujer era más enigmática que la del hombre. Cierta vez dijo a Marie Bonaparte: "La gran pregunta que nunca ha obtenido respuesta y que hasta ahora no he sido capaz de contestar, a pesar de mis treinta años de investigación del alma femenina, es ésta: "¿Qué es lo que desea una mujer?" (*Was will das Weib?*)¹⁹.

Que Marie Bonaparte haya sido la escogida para la confidencia no me parece casual. Fue ella la que rescató el manuscrito, junto con las cartas de Freud a Fliess, y se negó a entregar ese material a su autor, porque sabía el destino que le aguardaba en tal caso. Fue también la primera en leerlo.

¹⁹ JONES, Ernest: (1953-1958), *Sigmund Freud: Life and Work, Vida y obra de Sigmund Freud*, traducción Mario Carlisky (Editorial Nova, Buenos Aires, 1960), t. II, p. 439.

Así, desde el punto de vista narrativo hay dos escenas. En la primera, un hombre le confía a una mujer su deseo de penetrar en los misterios del alma femenina. En la segunda, una mujer rescata cartas que arrojan luz sobre el misterio del amor entre dos hombres. Galatea circula alrededor de ambas escenas.

El 6 de septiembre de 1921, Ernest Jones le escribe a Freud: "Puede que le interese saber que Bernard Shaw acaba de escribir una obra épica en la que intenta aproximarse al origen de la muerte, y también utiliza la de Platón del origen del sexo en relación a Lilith. Traeré el libro conmigo para que usted lo vea."²⁰.

²⁰ *The Complete Correspondence of Sigmund Freud and Ernest Jones* (1993), *Sigmund Freud-Ernest Jones. Correspondencia completa* traducción de Esther Sánchez-Pardo González (Editorial Síntesis, Madrid, 2001), p. 508.

²¹ SHAW, Bernard: "As Far as Thought Can Reach", in *Back to Methuselah* (1921), "Hasta donde alcanza el pensamiento", en SHAW, Bernard, *Volviendo a Matusalén*, traducción castellana de Julio Brouta (Editorial Americana, Buenos Aires, 1944), p. 434 (mi traducción).

Lo que tiene de singular la obra de Bernard Shaw –*Hasta donde alcanza el pensamiento*–, es su manera de encarar el lugar de la temible Lilith: Adán y Eva, en el principio de los tiempos, nacen de su cuerpo. Como ella misma dice: "Sufrí lo indecible; estallé en pedazos; perdí mi vida para hacer de lo uno de mi carne a esos dos [to make of my one flesh these twain], hombre y mujer"²¹.

Bernard Shaw publicó esta obra en 1921. Está claro que en las palabras de Lilith se entrecruzan dos cuestiones: una relativa a vida y muerte, la otra a masculino y femenino. Un año antes, en *Más allá del principio de placer*, Freud había recurrido a Platón para abordar esas mismas cuestiones. Jones, que le hace conocer el libro de Bernard Shaw, es el único testigo de la confesión a Marie Bonaparte. Tantas coincidencias no pueden ser producto del mero azar, sobre todo si tenemos en cuenta, a la luz del trauma como proceso póstumo, la relación entre Freud y su viejo texto del 95 condenado al fuego. Galatea libra al fin su último secreto: un autor puede desarrollar su obra de maneras muy diversas y desde posiciones muy distintas. Pero cuando la obra retorna, siempre lo hace en la figura de Lilith. Una sutil asimetría.