

5) En 1905, en su libro sobre *El chiste y el inconsciente* menciona una broma de la época: «¿Por qué los franceses rechazan Lohengrin? Por culpa de Elsa» («Elsa's Wegen», juego de palabras con Alsacia —Elsass— siempre en litigio entre los dos países).

6) En 1908, en una discusión en la Sociedad Psicoanalítica de Viena sobre onanismo, se apoya en *El holandés errante* de Wagner para explicar la idea de la «mujer redentora» que libera al hijo de la masturbación. Ese mismo año menciona el aria de Agata de *Der Freischütz* de Weber.

8) En 1910 menciona dos veces *Don Giovanni*; la primera para señalar el doble sentido de la palabra «selig» —difunto y sensualmente dichoso— y la segunda, en carta a Jung, otra vez Leporello («Bella señora, dejadle escapar / no vale la pena ni que os enfadéis con él»). Ese año realiza una comparación con *Tristán e Isolda* para explicar el éxtasis amoroso, vinculándolo a la dialéctica entre narcisismo y objeto de amor.

Ese mismo año, en Palermo, le escribe a su mujer, Marthe, y para describirle la belleza de la ciudad, transcribe versos de *Las bodas de Figaro* (dúo de «Canzoneta sull'aria»).

9) En 1913 aparece una de las más famosas asociaciones vinculadas a la música y a través de ella Freud encuentra la clave que le permite desarrollar su tema y redactar el hermoso ensayo sobre la elección del cofre. Recuerda el texto de la escena del juicio de París de *La belle Hélene* de Offenbach y se lo comenta a Abraham, Ferenczi y Jones («Y la tercera, ¡ah! la tercera quedó a un lado y permaneció, muda. A ella debí darle la manzana»).

10) En 1915-1917, en las Conferencias Introdutorias al Psicoanálisis, cita *Las bodas de Figaro* («Ersagt es ja selbst» del 3er. acto); un poco más adelante hace referencia al *Tannhäuser* de Nestroy (ejemplo sobre la seducción y secreta envidia que generan las perversiones sexuales: «¡En el Monte de Venus olvidó honor y deber! ¡Qué raro que a nosotros no nos pasen estas cosas!»).

11) La última asociación vinculada a lo musical aparece en 1936. Se trata de una carta a Marie Bonaparte en la que Freud le valida el manuscrito sobre «Topsy», la perra a la que Marie Bonaparte quería entrañablemente. Le señala Freud que a él también le pasa algo semejante: «A menudo cuando acaricio a Jo-Fi, me he sorprendido tarareando una melodía que, aunque tengo mal oído, reconozco como el aria de *Don Giovanni*: «Un lazo de amistad / nos une a ambos».

Como se desprende de estos ítems, el vínculo de Freud con la música —evidente a través de estos ejemplos y otros posibles— se relaciona con la música vocal.

¿Se trata de una jerarquización afectiva de Freud, de una «elección de objeto»? Muy posiblemente. No obstante, Freud, en varios momentos se refiere a grandes compositores de música instrumental: en 1882, en carta a Marthe, aún su novia, escribe: «Pero ya sea que en una lejana época haya servido de morada a un gran Maestro, de esos que saben arrancar al corazón humano sus secretos y dan expresión mediante la palabra o el sonido a lo que antes parecía inexpresable, quizá un Beethoven o un Lenau»; sobre el final de su vida —*Moisés y la religión monoteísta*— cita las inolvidables creaciones de los grandes hombres, como Beethoven, Leonardo o Goethe.

El otro compositor mencionado es Gustav Mahler, de cuyo vínculo con Freud me ocupé extensivamente en mi libro *Gustav Mahler o el corazón abrumado*. Freud se encuentra con Mahler —a pedido de éste— en Leyden, donde pasean durante cuatro horas, suficientes para que Freud le escriba a Theodor Reik: «He analizado a Mahler en 1912 (Freud olvida que Mahler murió en 1911 y él lo vio meses antes) durante una larga tarde en Leyden. Y si he de creer en ciertas referencias es mucho lo que logré entonces (...) A su vez tuve oportunidad de admirar la capacidad de comprensión psicológica que tenía ese hombre genial».

¿Asistió Freud a conciertos y óperas?. Perrés ha recopilado esta información minuciosamente: *Carmen* de Bizet la «vio» repetidas veces (en 1883, en 1886 y en 1907); *Las bodas de Figaro* en 1886 y seguramente en otras oportunidades (dada la profusión de citas sobre dicha ópera); *Don Giovanni*, acompañando a un amigo, Ignaz Schonberg, que desconocía a Mozart y, por segunda vez, en carta a Fliess, le dice: «Mañana iremos a Salzburg para ver una representación de *Don Giovanni*» (la carta está escrita desde Thunsee); *La flauta mágica*: siendo adolescente, escribe a su amigo Fluss (1874): «Intento ir al teatro el domingo. Haremos la elección entre *La flauta mágica* en la Ópera o *Los bandidos* en el Burg (drama de Schiller). Yo probablemente vaya a *La flauta mágica*», y más tarde, en 1888, asiste nuevamente y comenta la obra; *Los maestros cantores*: en carta a Fliess de 1897 señala el enorme placer que le ha producido esta obra. Roazen —un crítico discutible— señala que Mark Brunswick, en entrevista de 1966, le comentó que Freud conocía muy bien esta ópera, a tal punto que fue capaz de señalarle a un experto en música aspectos que le habían pasado desapercibidos. Didier Anzieu, en *El autoanálisis de Freud* señala que hasta 1900 Freud «apreció fundamentalmente las siguientes obras: *La flauta mágica*, *Don Giovanni*, *Las bodas de Figaro* de Mozart, *La bella Molinera* de Müller-Schubert, *Fidelio* y la *Novena Sinfonía* de Beethoven, *El cazador furtivo* de Weber, *La bella Helena* de Offenbach, *Carmen* de Bizet, *Los maestros cantores* y *Tannhäuser* de Wagner. Otras intuiciones: es posible que haya visto la *Aída* de Verdi, porque un día comenta que la disposición interna del observatorio de Viena le recuerda la escenografía de dicha ópera. Estarían en el mismo caso: *Siegfried* y *El holandés errante*, por la seguridad con que cita los textos, y *Los cuentos de Hoffmann* de Offenbach, por carta a Reik donde valida los pensamientos de éste sobre la obra y porque en uno de esos cuentos basó su complejo y extraordinario ensayo sobre *Lo siniestro*, auténtica revolución en el mundo del pensamiento psicoanalítico sobre el arte.

Coinciden Anzieu y Strachey: «Contrariamente a lo que se ha dicho a menudo, Freud no fue insensible a la música. Le gustaban mucho las óperas y las operetas, como cabe a un vienés de la segunda mitad del siglo diecinueve» (Anzieu); «su interés hacia la música nunca fue tan negativo como él se complacía en creer» (Strachey).

Quiero citar un ejemplo sumamente ilustrativo de la manera en que Freud se relacionaba con la música. Podríamos decir que era, esencialmente, mucho más wagneriano que verdiano, tomando algunas pautas del clásico enfrentamiento entre el poder

de la fascinación metafísica de la palabra hecha música y el simple y bellissimo canto de emociones. En carta a Fliess del 12 de diciembre de 1897 escribe: «*Los maestros cantores* me procuró, no hace mucho, un extraordinario placer. *La Morgen-traumdertweise* me conmovió profundamente (...) Como en ninguna otra ópera vemos aquí, puestas en música, ideas verdaderas a través de las tonalidades afectivas que acompañan a su reflexión». Es claro que para el creador del psicoanálisis el poder de la palabra, la evocación reflexiva que ella produce, sus connotaciones filosóficas e ideológicas y todo aquello que Wagner propugnaba como esencia vertebral del arte operístico se hace carne en su pensamiento y le ayuda en el desarrollo de sus teorizaciones sobre la psique humana. La palabra —núcleo hondo de la estructuración del psiquismo— es, naturalmente, para Freud, parte de la atracción que la música le produce en ciertos momentos. Las palabras son hechos, objetos concretos, densidades ponderables, puentes de comunicación. La música es la máxima escenografía de la abstracción, de la fantasmática proyectiva. Cuando se unen música y palabra como expresión artística, la tensión que generan es sobrecogedora. Wagner se explaya largamente en su obra *Ópera y Drama* sobre estas tensiones, nacidas, según su teoría, de una inicial metáfora según la cual la música es la mujer y la palabra el principio masculino que viene a fecundarla para engendrar el arte ideal, lo que él llamó el «drama musical». No es muy diferente, creo, cierta interpretación actual del pensamiento psicoanalítico sobre la presencia del hombre (padre) ante la gravidez de la mujer (madre) en la instauración de las normas culturales y de la Ley. Quizá no sea éste el lugar para desarrollar más minuciosamente algunos paralelos entre los abismales mundos de Wagner y Freud, pero sí quiero dar el inicio de esta posible búsqueda. ¿No es significativo que tanto Wagner como Freud hayan decidido no conformarse con lo ya visto y analizado y que, por el contrario, hayan elegido remontar el torrente de la música y el del psiquismo humano hasta sus oscuras fuentes para intentar descubrir qué leyes eternas rigen estas demasías, qué secretos encierran en las profundidades del pasado? ¿No es singular que ambos no se conformaran con lo que ya existía sino que, intrépidos y ambiciosos, necesitaran imprimir a su búsqueda un carácter insurreccional, una avidez revolucionaria? ¿No es digno de mención que ambos comiencen sus respectivas requisas a través del mundo de lo fantasmagórico: Wagner instituyendo el mito como dimensión sobrenatural generadora de las peripecias humanas y Freud incrustando su bisturí en el mundo de los sueños? ¿No es en el tercer acto de *Siegfried* que Wotan oye decir «Duermo y sueño / sueño y pienso / pienso y el conocimiento reina», versos que Freud habría aprobado entusiastamente? ¿No es notable que ambos desplegaran sus respectivos instrumentos (Wagner los sonidos, Freud las palabras) para evocar el segundo mundo, el mundo invisible, aquél que escapa a los rayos luminosos del sol cotidiano, aquél que oculta los más profundos arcanos de la vida?

Cuando Marcel Proust escribió estas líneas —«Me daba cuenta de todo lo que hay de real en la obra de Wagner, al ver una y otra vez esos temas insistentes y fugaces