

El ejercicio del deseo en la Modernidad: La influencia del romanticismo alemán en la concepción del inconsciente en la teoría psicoanalítica de Freud

The Exercise of Desire in Modernity: The Influence of German Romanticism on the Conception of the Unconscious in Freud's Psychoanalytic Theory

Abraham Godínez Aldrete

Departamento de Filosofía
Universidad de Guadalajara
(MÉXICO)
abrahamgodinez@outlook.com

Recibido: 03/10/2016

Revisado: 23/03/2017

Aprobado: 08/05/2017

RESUMEN

En este trabajo se investigan los pasajes en la obra de Freud en los que el fundador del psicoanálisis cita poemas de Goethe, Schiller y Heine. Se hace inteligible el modo en que Freud cita a los poetas del romanticismo alemán y se analiza la interpretación que Freud hace en lo *Ominoso* (1919) del cuento *El hombre de arena* (1817) de Hoffmann. Se definen las influencias del romanticismo alemán en la concepción del inconsciente freudiano. Al final se definen algunas semejanzas y diferencias entre el romanticismo y el psicoanálisis.

Palabras clave: Freud. Romanticismo. Inconsciente. Poesía. Deseo.

ABSTRACT

This paper looks at the passages in Freud's work in which the founder of psychoanalysis quotes poems of Goethe, Schiller and Heine. It focuses on how Freud quotes the poets of German Romanticism and in the analysis of Freud's interpretation of *The Uncanny* (1919) from Hoffman's short story *The Sandman* (1817). The influences of German romanticism in the conception of Freudian unconscious, and some similarities and differences between romanticism and psychoanalysis are defined.

Keywords: Freud. Romanticism. Unconscious. Poetry. Desire.

“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.”

Sigmund Freud
(2000, AE IX, p. 8)

Introducción.

En las historias sobre las concepciones del deseo, el romanticismo alemán abre un nuevo campo: se gesta la idea bastante sugestiva no sólo de que los individuos pueden cumplir sus deseos, sino que deben comprometerse con estos. El romanticismo es una propuesta literaria que surgió en Alemania después de la Revolución Francesa. Este movimiento se consolidó en la revista *Athenäum*, publicación del círculo de Jena (Fichte, Schelling, Novalis, los hermanos Schlegel, Schleiermacher). En esta revista, Friedrich Schlegel explica que la poesía romántica intenta mezclar poesía y prosa, inspiración y crítica para hacer de la vida un acto poético.

Como reacción al neoclasicismo, al querer independizarse de los dominios franceses y griegos, las influencias del romanticismo alemán son las tradiciones poéticas nacionales, la literatura inglesa (Shakespeare tiene una influencia preponderante [Cahn, 1960, p. 104]), y las obras de Calderón de la Barca, Cervantes y Boccaccio. Aunque al final de su vida haya afirmado que lo romántico es una enfermedad, se puede comprender que Goethe es el precursor más importante del romanticismo con la conformación del movimiento *Sturm und Drang* y se puede denominar a Heine como el último poeta romántico, escritor que pudo realizar una yuxtaposición de lo romántico y lo realista (Cahn, 1960). Según Safranski (2014, p. 15), Novalis otorgó la mejor definición de lo romántico: “*En cuanto doy alto sentido a lo ordinario, a lo conocido dignidad de desconocido y apariencia infinita a lo finito, con todo ello yo romantizo*”.

El romanticismo surgió en una época en la que la revolución industrial había modificado las concepciones del trabajo: se piensa que la sociedad y los seres humanos deben cumplir con las

necesidades de la industria, y el mundo parece convertirse en una máquina uniforme. La razón crítica de la Ilustración había minado la fe, y las concepciones divinas del mundo estaban gravemente disminuidas. El romanticismo es una reacción contra este desencanto: *“Tentativa de la imaginación poética por repoblar las almas que había despoblado la razón crítica”* (Paz, 2003, p. 405). Oponiéndose a la división del trabajo que hace del quehacer humano una actividad monótona y alienada, revelándose al ateísmo y materialismo ilustrado, el romanticismo exalta las facultades del niño y del loco, el otro no-racional.

La esencia de la escritura romántica es estar abierta, ser libre e infinita, porque la poesía nunca llega a concluirse. Ninguna regla debe de estar por encima de la voluntad del poeta. Los poetas románticos creen que todo hombre debe encontrar en su interior las orientaciones personales de su existencia: *“En la profundidad del ser propio e inmediatamente intuible en él, se le presenta al romanticismo la solución del eterno enigma del mundo. [...] a él le pertenece el valor de vivirse a sí mismo, verdaderamente, sin máscaras ni mentiras”* (Hartmann, 2960, p. 248-249). Siguiendo una idea de Rousseau, el deseo coincide con el orden natural, se crea una fórmula inédita: *“nada es bueno si no satisface un deseo”* (Berlin, 2014, p. 141), el romanticismo es heredero de esta concepción. Progresivamente la Modernidad se fundó en la idea de que ser libre es la posibilidad de cumplir con los deseos y actuar conforme a estos. A esta visión optimista se le oponía una duda pesimista: hay algo en el mundo que no es tan fácil de dominar. Ante estos obstáculos, ante aquello que no se puede alcanzar y que frustra los deseos, siempre queda la opción de resignificar la realidad a través de la poesía y la imaginación. La poesía se consolidó como el espacio de mayor libertad en donde debía crear un nuevo mundo que pudiera coincidir con los deseos: *“El mundo es el poema soñado por nuestra vida interior”*, según una fórmula que Isaiah Berlin (2015, p. 132) repite para describir el núcleo del pensamiento romántico.

Realizar los deseos en el mundo o poetizar el mundo para que pueda asemejarse a los sueños se convirtieron en actividades prioritarias de una vida que valiera la pena de ser vivida. De modo progresivo, el deseo, el sueño y la fantasía fueron temas que los psiquiatras de la época

abordaron con métodos psicológicos¹. El anhelo de cumplir con los deseos y poetizar el mundo a través de la literatura y la imaginación abrió un campo fantástico que después el psicoanálisis heredó como objeto de estudio. Roudinesco (2015, p. 237) dice que Freud tenía la voluntad de transformar el romanticismo en una ciencia.

El objetivo de este trabajo es explorar esta aseveración y definir la influencia que el romanticismo alemán ejerció sobre la concepción del inconsciente en la obra de Freud. Para esto, se identificarán los pasajes que en el discurso de Freud se encuentran citados fragmentos de poemas románticos²; se explicitará la función de estas citas; se analizará un texto de Freud (*Lo ominoso*, 1919) que retoma en el núcleo de su argumentación un cuento del romanticismo alemán (*El hombre de arena* [1817] de Hoffmann); se analizará la interpretación de Freud y se concluirá qué elementos del romanticismo se encuentran presentes en la concepción del inconsciente en psicoanálisis.

La poesía romántica en la Obra de Freud.

A finales del siglo XVIII surgió en Alemania el magnetismo animal, antecedente del psicoanálisis. El magnetismo animal fue importante para el romanticismo, porque suponía un estado de conciencia involuntaria en la que intervenían fuerzas correspondientes a un equilibrio universal³. Aunque Freud dice que el psicoanálisis pertenece a la cosmovisión de la ciencia, él era gran lector de los

¹ Por ejemplo, Moreau de Tours investigó las relaciones entre el hachis, el sueño y las psicosis; Alfred Maury publicó *El dormir y los sueños* (1861); Karl Albert Scherner (filósofo) publicó *La vida de los sueños* (1861), F.W. Hildebrandt publicó *Los sueños y su utilización en la vida* (1875), Wilhelm Griesinger, introductor de Pinel en Alemania, creó un manual psicopatología en el que utilizó el deseo para explicar el sueño y la locura.

² Nicolai Hartmann (1960: 247) dice que los poetas son los más puros representantes del romanticismo. Los filósofos románticos, como Schelling y Schleiermacher, sólo describen un fragmento de lo que la poesía romántica expresó. Freud recurre más a los poetas románticos que a los filósofos. Debido a esto, en el tercer apartado de este trabajo se rastrean los pasajes en que Freud cita fragmentos de la poesía romántica y en el quinto apartado de este texto se trabaja centralmente un cuento de la literatura romántica —*El hombre de arena* de Hoffmann— que Freud interpretó para argumentar una concepción de Schelling que el psicoanálisis retomó.

³ Karl Christian Wolfart fue el heredero alemán de Mesmer. Luis Montiel (2006: 28-32) dice que Wolfart llegó a Berlín en 1809, y en 1810 ya es un personaje notable con una excelente consulta que le permite disponer de una gran mansión en la que organiza cenas con personajes relevantes de la vida berlinesa, sobre todo artistas como Clemens Brentano, Heinrich von Kleist, Achim von Arnim o Joseph Eichendorff, miembros todos del movimiento romántico. Además, Schleiermacher, Solger, Fichte (desde una posición dubitativa), Wilhelm von Humboldt asistieron a su consulta.

autores románticos. En su autobiografía, dice que la lectura del ensayo *Die Natur* de Goethe fue fundamental para inscribirse en medicina. Posiblemente el *Fausto* de Goethe es la obra literaria más citada por el fundador del psicoanálisis. La citó textualmente en estos escritos: *Estudios sobre la histeria* (1893-95), *La interpretación de los sueños* (1900 [1899]), *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901), *Fragmento de análisis de un caso de histeria* (1905 [1901]), *Tres ensayos de teoría sexual* (1905), *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), *A propósito de un caso de neurosis obsesiva* (1909), *Puntualizaciones psicoanalítica sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente* (1911 [1910]), *Prólogo a la traducción al alemán de J.G. Bourke, Scatologic Rites of All Nations* (1913), *Tótem y tabú* (1913 [1912-13]), *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico* (1914), *Lo ominoso* (1919), *Más allá del principio del placer* (1920), *Una neurosis demoníaca en el siglo XVII* (1923 [1922]), *Presentación autobiográfica* (1925 [1924]), *El malestar en la cultura* (1930 [1929]), *Esquema del psicoanálisis* (1940 [1938]), *Análisis terminable e interminable* (1937)⁴.

Freud recurre a la obra de Goethe en diferentes contextos. Por ejemplo, en el caso de Elizabeth von R, la utiliza para explicar la situación de su paciente: *Cuando uno la contemplaba, no podía menos que recordar las palabras del poeta: La máscara presagia un sentido oculto* (Freud, 2000, AE II, p. 154). En algunos textos, el fundador del psicoanálisis utiliza la obra de Goethe para argumentar sus ideas. En *El creador literario y el fantaseo* (1908 [1907]), para explicar el modo en que el neurótico —a través de las fantasías y los síntomas— y el poeta —a través de la creación literaria— gritan lo que han debido callar, Freud (2000, AE IX, p. 129) cita un fragmento del poema *Torquato Tasso* de Goethe:

Y donde el humano suele enmudecer en su tormento,
un dios me concedió el don de decir cuánto sufro.

En *Moisés y la religión monoteísta* (1939 [1934-38]), Freud (2000, AE XXIII, p. 122) cita un poema de Goethe para aludir a los recuerdos y deseos reprimidos acaecidos en la infancia. El pasaje es éste: *“También aquí un poeta tiene derecho a la palabra. Para explicar su atadura {amorosa}, inventa: En*

⁴ Cf. García de la Hoz, A. *Goethe en Freud, afinidades electivas*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1991.

tiempos pasados fuiste mi hermana o mi mujer, [Goethe, Warum gabst du uns die tiefen Blicke, poema dedicado a Charlotte von Stein]”

Hay ocasiones en que Freud utiliza la obra de Goethe como inspiración. Por ejemplo, el capítulo tercero de *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico* (1914), un texto en el que responde a los críticos del psicoanálisis, comienza con un epígrafe de Goethe: “¡Abrevia! En el Juicio Final eso no es más que un cuesco” (Freud, 2000, AE XIV, p. 41). En este caso, Freud cita para fortalecerse: sucede como si él mismo se recriminara dar respuesta a las críticas. La cita de Goethe sirve como estímulo: en comparación al Juicio final, estas críticas son poca cosa.

No sólo Goethe, también Schiller y Heine son poetas frecuentemente citados por el fundador del psicoanálisis⁵. El poema que Freud más repite en su obra es un verso de Schiller: “Hambre y amor mantienen cohesionada la fábrica del mundo” (*Die Weltweisen, Los sabios del mundo*). Este verso es citado en varios textos: *Sobre los recuerdos encubridores* (1899) (Freud, 2000, AE III, p. 309); *La perturbación psicógena de la visión según el psicoanálisis* (1910) (Freud, 2000, AE XI, p. 212); *¿Pueden los legos ejercer el psicoanálisis?* (1926) (Freud, 2000, AE XX, p. 187); *El malestar en la cultura* (1930 [1929]) (Freud, 2000, AE XXI, p. 113).

En la *Interpretación de los sueños* (1900), para explicar la técnica de la asociación libre, Freud utiliza este verso de Schiller: “Retiro de la guardia de las puertas del entendimiento” (Freud, 2000, AE IV, p. 124-125). Para argumentar, en el caso de Dora, el modo en que —a pesar de ser negados— los afectos eróticos obedecen más a lo inconsciente que a lo consciente, Freud (2000, AE VII, p. 53) cita en una nota a pie de la balada *Ritter Toggenburg* de Schiller:

Tranquila puedo asistir a tu venida,
Tranquila a tu partida.

En *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), Freud cita una tragedia de Schiller para demostrar que el desprendimiento de afecto en situaciones amargas puede descargarse como risa.

⁵ Llama la atención, por ejemplo, que Freud sólo cita en una ocasión a Novalis (AE IV: 105). Esta cita se encuentra en *La interpretación de los sueños* (1900), y es una referencia secundaria sobre la naturaleza del sueño (en realidad Freud está citando a Burdach quien a su vez cita a Novalis).

En *Sobre la iniciación del tratamiento* (1913), recuerda el poema de Schiller *Das Mädchen aus der Fremde*, para explicar el modo en que el neurótico concibe su propia neurosis: desdeñan su neurosis como si se tratara de una suerte de “*señorita forastera*”.

En *Más allá del principio del placer* (1920), Freud alude a la denegación de la muerte como un modo engendrado para “*soportar las penas de la existencia*”. Para referirse a ellas, cita un fragmento del acto I, escena 8, de la obra *Die Braut von Messina* de Schiller. Y en *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921), para describir la merma intelectual experimentada por el individuo a raíz de su fusión en la masa, Freud cita un aforismo de Schiller:

Cada cual, si se lo ve solo, es pasablemente listo y sabio;
cuando están in corpore, os parecerán unos asnos.

En *¿Pueden los legos ejercer el psicoanálisis?* (1926), Freud (2000, AE XX, p. 207) utiliza una cita de *Guillermo Tell* para demostrar la escisión psíquica del neurótico que quiere curarse y a la vez no quiere: “*Si yo fuera juicioso, no me llamaría Tell*”. Y en *El malestar de la cultura* (1930 [1929]), Freud (2000, AE XX, p. 73) utiliza un verso de Schiller (*Der Taucher*) para burlarse de las “*sabidurías de la mística*”:

Que se llene de gozo
quien respire aquí, en la sonrosada luz.

Tal como sucede con las referencias a la obra de Goethe, Freud también utiliza la obra de Schiller para defenderse y animarse. Sucede como si en la literatura Freud buscara motivos para fortalecerse ante las críticas. En *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico* (1914), se identifica con Wallenstein, un personaje de un drama de Schiller (*Die Piccolomini*, acto II, escena 7), que se niega a otorgarle a los vieneses un espectáculo. En la *34ª Nueva conferencia de introducción al psicoanálisis* (1933 [1932]), Freud utiliza un fragmento de un drama de Schiller (*Die Piccolomini*, acto II, escena 7) para criticar a Adler:

Si la idea no fuera tan endiabladamente juiciosa,
se estaría tentado de llamarla francamente idiota.

Además de usar ampliamente la obra de Schiller, Heine era uno de los poetas predilectos del fundador del psicoanálisis: llevaba en su memoria algunos poemas del último poeta del romanticismo alemán. En el sueño de la inyección de Irma, Freud (2000, AE V, p. 508) recuerda un fragmento de un poema de Heine (*Buch der Lieder, die Heimkehr*, LXXVIII) que le permitió encontrar la fantasía infantil que funcionaba como punto nodal intermediario entre los pensamientos del sueño:

Rara vez me comprendieron
y pocas los comprendí a ustedes,
sólo cuando nos encontramos en la mierda
nos comprendimos al instante.

En *Introducción del narcisismo* (1914), Freud cita un fragmento de Heine para explicitar la distinción entre un narcisismo necesario para preservar de enfermar, y otro narcisismo que enferma porque imposibilita amar. La cita corresponde a un fragmento de *Neue Gedichte, Schöpfungslieder VII*:

Enfermo estaba; y ese fue
de la creación el motivo:
Creando convalecí
y en ese esfuerzo sané.

En *El porvenir de una ilusión* (1927), el poeta se convierte en un “compañero de la incredulidad”, Freud cita un fragmento del poema *Deutschland* (sección I) de Heine:

Dejemos los cielos
a ángeles y gorriones.

Heine había utilizado esta frase, “compañero de la incredulidad”, para referirse a Spinoza; ahora Freud la utiliza para identificarse con el poeta. En *El malestar en la cultura* (1930 [1929]), Freud cita un fragmento escrito de Heine para argumentar que la violencia forma parte de la condición humana:

Yo tengo las intenciones más pacíficas. Mis deseos son: una modesta choza con techo de paja, pero un buen lecho, buena comida, leche y pan muy frescos; frente a la ventana, flores, y algunos hermosos árboles a mi puerta; y si el buen Dios quiere hacerme completamente dichoso, que me dé la alegría de que de esos árboles cuelguen seis y siete

de mis enemigos. De todo corazón les perdonaré, muertos, todas las iniquidades que me hicieron en vida... Sí: uno debe perdonar a sus enemigos, pero no antes de que sean ahorcados (Heine, *Gedanken und Einfälle*).

Freud explica que este pasaje expresa libremente los impulsos hostiles y asesinos, en este caso el poeta es mucho más honesto que el dictado cristiano de amar al enemigo. En la 33° *Nueva conferencia de introducción al psicoanálisis* (1933 [1932]), Freud (2000, AE XXII, p. 105) cita un poema de Heine (*Nordsse* [segundo ciclo, VII, *Fragen*]) para explicitar el enigma de la feminidad:

Cabezas con gorros jeroglíficos,
cabezas de turbante, otras de negra birreta,
cabezas con peluca, y millares
de pobres, traspiradas cabezas humanas.

Y en la 35° *Nueva conferencia de introducción al psicoanálisis* (1933 [1932]), Freud (2000, AE XXII, p. 148) utiliza un verso de Heine (*Die Heimkehr*, LVIII) para criticar las pretensiones filosóficas de los sistemas metafísicos de explicar el todo:

Con sus gorros de dormir y jirones de su bata
taponan los agujeros del edificio universal.

Strachey dice que éste era uno de los versos favoritos de Freud. Aludió a ellos en *La interpretación de los sueños* (2000, AE V, p. 487), y también lo citó en una carta a Jung (25 de febrero de 1908). En *Sobre la conquista del fuego* (1932 [1931]), Freud (2000, AE XXII, p. 178) utiliza un verso de Heine (*Zur Teleologie*, tomado de *Hachlese* [Obras póstumas], *Aus der Matratzengruft*, no. XVII) para explicitar las dos funciones del miembro del varón:

Con lo que el hombre usa para orinar,
con eso mismo crea a su igual.

Entre los libros predilectos de Freud (2000, AE IX, p. 223), está el *Lázaro* de Heine. Y en una nota al pie de *Moisés y la religión monoteísta* (1939 [1934-38]), Freud (2000, AE XXIII, p. 29-30) se pregunta por qué el poeta hebreo habría de lamentarse de su religión como “*la plaga que se arrastra desde el*

*valle del Niso, esa insana creencia del Egipto antiguo” (Del poema *Das neue Israelitische hospital zu Hamburg* [El nuevo hospital judío en Hamburgo], *Zeitgedichte*, XI).*

La argumentación poética de Freud.

¿En qué contextos Freud utiliza la poesía romántica? ¿Cuál es la función de estas citas? En los párrafos anteriores se ha demostrado que frecuentemente Freud utiliza los poemas para argumentar algunas aseveraciones teóricas, para ejemplificar la situación de algunos casos clínicos y para hallar ánimos frente a las críticas. En un texto titulado *Historia y Psicoanálisis*, Michel de Certeau dice que en el momento álgido de su argumentación, en los momentos más importantes de sus análisis, Freud autoriza su concepción, finalmente, no con pruebas, sino con citas de poemas que dan forma a su pensamiento. Por ejemplo, en el caso del texto *Moisés y la religión monoteísta* (1939 [1934-38]), Freud (2000, AE XXIII, p. 97) refiere este fragmento de un poema de Schiller:

Lo que vivirá inmortalmente en el poema
debe hundirse en esta vida.

Con la cita de este poema, Freud pretende argumentar la tesis de que el asesinato de Moisés, y más tarde el asesinato de Cristo, repite el asesinato del padre de la horda primitiva. Con este poema de Schiller, Freud quiere mostrar que lo olvidado re-aparece en la lírica. Es decir, el poema habla de aquellas huellas mnémicas inconscientes que han sido olvidadas en el discurso preconsciente.

El punto importante en este asunto es que Michel de Certeau (2004) demuestra que esta argumentación literaria está en el núcleo de la creación del inconsciente freudiano. De Certeau (2004, p. 57) dice que el inconsciente se sostiene en el relato del otro (el paciente), y en el discurso de Freud el otro es el poema. No ahonda en el tipo de poetas que Freud cita. A lo sumo, apunta esto: “*Freud no es muy original ni temerario en sus gustos literarios: se atiene a los autores consagrados*” (De Certeau, 2004: 57). Aunque Freud era un admirador de la literatura clásica, no son los poetas griegos y romanos los más citados. Frecuentemente el fundador del psicoanálisis prefiere recurrir a los poetas del romanticismo alemán.

La interpretación freudiana de *El Hombre de Arena* de Hoffmann

Para profundizar en la función que cumple la cita de la literatura romántica en el discurso de Freud, se analizará *Lo ominoso* (1919), texto en el que el fundador del psicoanálisis utiliza el cuento de Hoffmann como núcleo de su argumentación. En este escrito, Freud realiza un abordaje psicoanalítico de un problema estético que ha sido dejado de lado por la Estética: indagar la cualidad del sentir de lo ominoso, que pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que genera angustia y horror. Es bien sabido que en la primera parte del trabajo Freud realiza una descripción de la palabra alemana *das Unheimliche*.

Das Unheimliche es un sustantivo; *unheimlich* es un adjetivo. El prefijo alemán de negación *un* anterior al término *heime*, que corresponde a la palabra alemana *Heim* (hogar, casa) y la adjetivación con el sufijo *lich*, hace que la palabra signifique literalmente que “no tiene casa”, “no tiene hogar”. Con el prefijo negativo y la sustantivización, el adjetivo *heimlich* (algo familiar y conocido) designa algo inquietante y extraño (Hanns, 2001). *Das Unheimliche* remite a una cosa inquietante, el adjetivo *unheimlich* refiere a algo que era familiar ahora es inquietante.

El adjetivo *heimlich* pertenece a dos significados que pueden parecer opuestos: el de lo familiar, agradable, y el de lo clandestino, que se mantiene oculto. De tal manera que *unheimlich* solo es opuesto a *heimlich* en la primera alusión a la palabra (lo familiar), y no en la segunda (lo que se mantiene oculto). En el segundo sentido, *heimlich* y *unheimlich* coinciden: “Entonces, *heimlich* es una palabra que ha desarrollado su significado siguiendo una ambivalencia hasta coincidir con su opuesto, *unheimlich*. De algún modo, *unheimlich* es una variedad de *heimlich*” (Freud, 2000, AE XVII, p. 226). Al final, Freud (2000, AE SVII, p. 241) coincide del todo con Schelling: “*Lo ominoso es algo que, destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz*”.

En la segunda parte del texto, siguiendo la indicación de Jentsch (el cuento literario es uno de los artificios más infalibles para producir efectos ominosos), Freud realiza el análisis de una narración de Hoffmann: *El hombre de la Arena*. Freud divide el cuento en cuatro momentos: 1) La madre del pequeño Nathaniel lo manda a la cama con la sentencia “*viene el hombre de la Arena*”, y la nodriza le cuenta que se trata de un hombre malo que viene a casa de los niños cuando no

quieren irse a dormir y les echa puñados de arena en los ojos hasta que éstos saltan llenos de sangre; él los mete dentro de una bolsa y se los lleva a la luna para dárselos de comer a sus niñitos.

2) Nathaniel identifica al abogado Coppelius, amigo de su padre, con el hombre de arena. Coppelius quiere quitarle los ojos a Nathaniel y el padre intercede por su hijo. Más tarde, el padre de Nathaniel muere por una explosión en su gabinete de trabajo por experimentos que hace en compañía de Coppelius.

3) En la adultez, el estudiante Nathaniel reconoce esta figura de su infancia en un óptico ambulante, un italiano llamado Guiseppe Coppola que vende barómetros. Su novia Clara lo tranquiliza, y le aclara que Coppola no puede ser Coppelius. Nathaniel le compra un prismático a Coppola, así puede espiar a Olimpia, hija del profesor Spalanzani, mujer de la que se enamora. Olimpia es una autómatas que Spalanzani ha construido con el mecanismo de relojería, y Coppola le ha puesto los ojos. Cuando mira un pleito entre Spalanzani y Coppola en el que se disputan a Olimpia, Nathaniel entra en crisis cuando ve que el rostro de cera mortalmente pálido no tiene ojos. Nathaniel advierte que Olimpia era una muñeca sin vida. De modo similar a como lo haría el hombre de arena, Coppola se ha robado los ojos de Olimpia. Al mirar esta escena, Nathaniel se lanza a Spalanzani para ahorcarlo. Lo detienen y lo envían al manicomio.

4) Parece que Nathaniel se recupera, y regresa con su novia Clara para casarse con ella. En el momento en que la pareja sube a una torre, Nathaniel mira un *“algo que se agita en la calle”*, entra en un estado de angustia, y quiere arrojar a la muchacha desde lo alto. El hermano de ella acude a su auxilio. Nathaniel mira a Coppelius, y estalla en una crisis de locura. Irónicamente Coppelius dice: *“Esperen, que pronto bajará solo”*. Nathaniel se queda quieto, mira a Coppelius, y se arroja al vacío gritando *“lindos ojos, lindos ojos”*. Cuando cae sobre el suelo con el cráneo destrozado, Coppelius ya no está entre los observadores. Freud concluye esto: el óptico Coppola es efectivamente el abogado Coppelius y, por lo tanto, el hombre de la arena.

El relato de Hoffmann crea un espacio en el que no hay una clara distinción entre el mundo real y el mundo fantástico, por lo que el tono afectivo del cuento es la duda y la incertidumbre. En los cuentos de Hoffmann es común que de los sueños surjan pesadillas que atrapan a los

protagonistas. De los sueños surgen fuerzas ocultas que se manifiestan en la literatura. Poesía y sueño están entremezclados.

Al interpretar el texto, Freud dice que la característica principal del hombre de arena (Coppelius-Coppola) es ésta: aparece como un perturbador del amor de Nathaniel. La aparición de Coppelius hace que Nathaniel se enemiste con Clara, Coppola destruye la muñeca amada, y Coppelius lo empuja al suicidio cuando está por casarse con su novia. Freud le otorga mucho peso a una escena de la infancia, en la que Coppelius sacó del fuego unos trozos ardientes de carbón con los que pretendía retirar los ojos de Nathaniel. El padre impidió que le quitaran los ojos a su hijo, y Coppelius se contentó con desatornillar las manos y los pies del niño. Los cambió de lugar, y luego los restableció. El origen de esta escena comienza con una identificación entre Coppelius y el padre: *“Cuando mi padre se inclinaba sobre el fuego adquiriría un aspecto totalmente distinto [...] Se parecía entonces a Coppelius”* (Hoffmann, 2007, p. 10). La interpretación de Freud es ésta:

En la historia infantil, el padre y Coppelius figuran la imago-padre fragmentada en dos opuestos por obra de la ambivalencia; uno amenaza con dejarlo ciego (castración), y el otro, el padre bueno, intercede para salvar los ojos del niño. La pieza del complejo alcanzada con mayor intensidad por la represión, el deseo de que muera el padre malo, halla su figuración en la muerte del padre bueno, imputada a Coppelius. A este par de padres corresponden, en la ulterior biografía del estudiante, el profesor Spalanzani y el óptico Coppola; el profesor es en sí una figura de la serie paterna, y a Coppola se lo discierne como idéntico al abogado Coppelius (Freud, 2000, AE XVII, p. 232, nota al pie número 6).

Según la interpretación de Freud, la angustia de castración explica el temor de Nathaniel frente a Coppelius y Coppola. La amenaza de castración es enunciada por la madre (*“viene el hombre de la arena”*), el agente es el padre (Coppelius, imago del padre fragmentada) y recae sobre el niño. La angustia ante la castración se encuentra presente en la angustia de quedar ciego y en la desconyunta de brazos y piernas que Coppelius practica en Nathaniel⁶. Esta última escena es un

⁶ A propósito de la interpretación freudiana del cuento de Hoffmann, cabe destacar las diferencias entre la “amenaza de castración”, la “angustia de castración”, el “complejo de castración” y la “fantasía de castración” (Green, 2006). El complejo es la configuración de un conjunto entre varios elementos en los que intervienen la amenaza y la angustia de castración. El complejo de la castración es experimentado como una realidad mediante la fantasía de castración. Debido a que para el niño el pene es la zona erógena que le otorga mayor placer, el órgano de mayor capacidad de erección

episodio que se repite en el momento en que Coppola y Spalanzani se disputan a Olimpia, sólo que en este segundo momento —según la interpretación de Freud— la muñeca es la representación de la actitud femenina de Nathaniel hacia su padre en la primera infancia (escena en la que Coppelius le desatornilla brazos y piernas).

En *Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's das Unheimliche* (1976)⁷, Hélène Cixous (1976) dice que el fundador del psicoanálisis interpreta lo fantástico a partir de lo racional. Lo ominoso en el cuento de Hoffmann consiste en producir y conservar la incertidumbre con respecto a Olimpia: ¿Es un ser animado o inanimado? El cuento de Hoffmann es una reduplicación de una realidad ordinaria en una extraordinaria, y —según la autora argelina-francesa— Freud "corta" este efecto. Evitando la incertidumbre en la que el cuento de Hoffmann está basado, Freud expulsa la incertidumbre intelectual, minimiza la figura de Olimpia, y pone el foco en Nathaniel. Cixous (1976) acusa a Freud de reducir el sentido del cuento a esta sola interpretación: El hombre de la arena es Coppelius y Coppola, el retorno de la angustia de castración explica el efecto ominoso del cuento. La interpretación freudiana establece una arbitrariedad de significado que cierra la significación del relato: el complejo de castración es un *a priori* que llena de significado lo incierto, niega las incertidumbre y las insignificancias del cuento de Hoffmann.

A través de la interpretación teórica, Freud consigue traer lo *Unheimliche* a lo *Heimliche* (Cixous, 1976, p. 533). Freud niega la posibilidad misma de que Olimpia sea una mujer viva. “¿Y si la muñeca deviene mujer? ¿Y si la mujer estuviera viva?”, según Cixous (1976, p. 538), esos son los enigmas que el fundador del psicoanálisis evita enfrentar. Sin embargo, Freud argumenta que Nathaniel nunca está asustado ante la vida de la muñeca, la fuente de angustia nunca se presenta ante la posibilidad de que la muñeca devenga mujer; él está atemorizado ante la pérdida de los ojos

(capacidad de ser modificado por el deseo) y el apéndice narcisista de la constatación visual de la diferencia sexual, sobre el genital masculino Freud estableció el prototipo de la angustia de castración; sin embargo, la castración no se reduce a esta zona del cuerpo. Tal como lo indica Aulagnier (2007, p. 55), en lo originario la castración se refiere a la mutilación de una zona-función corporal fuente de placer, en este caso, ojos, piernas, brazos.

⁷ Todas las citas tomadas de este texto (Cixous, 1976) son traducciones mías (A.G.A.) del inglés al español del texto traducido del francés al inglés por Robert Denomé.

(angustia de castración), él está aterrado ante el regreso del hombre de la arena (imago del padre castrador):

Lo notable es que en el caso del Hombre de la Arena está en juego el despertar de una antigua angustia infantil, mientras que en el de la muñeca viva no interviene para nada la angustia, puesto que el niño no tuvo miedo a la animación de sus muñecas, y hasta quizá la deseó. (Freud, 2000, AE XVII, p. 233).

Tal como lo indica la cita anterior, Freud utiliza el cuento de Hoffmann para argumentar que las cosas inquietantes (*das Unheimliche*) se presentan como un retorno de la angustia infantil: algo que estaba reprimido vuelve a aparecer generando angustia. Ante un deseo erótico muy intenso, retorna la angustia de castración. ¿Qué relación hay entre el temor a la pérdida de los ojos y la angustia de castración? Nathaniel mira en Olimpia su propia alucinación amorosa. Esto significa que la mirada cumple aquí con una función placentera, no se limita a recibir impresiones del mundo exterior, sino que crea un “sueño real”. Nathaniel amando y animando a Olimpia es la construcción de una analogía perfecta: hay identidad entre lo deseado y lo hallado en el mundo. Esta identidad se llama Eros, es una alucinación erótica.

En el sueño de amor, los ojos no sirven para ver, sino para el placer. Hay una ceguera respecto al mundo exterior y un deleite sexual en aquello que se mira. Nathaniel mira a través de la ventana, con unos prismáticos que compró a Coppola. El marco de la ventana funciona como delimitación de la escena erótica, como sucede con el marco de la puerta de la casa de Carlota que enmarca la escena en la que Werther queda flechado. Del mismo modo, Nathaniel mira una imagen que lo fascina, Olimpia viene a ajustarse exactamente a su deseo:

Tomó entonces un par de prismáticos de bolsillo, pequeños y muy bien terminados, y para probarlos, miró con ellos por la ventana. Nunca en su vida había visto una lente que acercara los objetos a los ojos con tanta pureza y claridad. Involuntariamente miró hacia la habitación de Spallanzani; Olimpia estaba sentada frente a la mesita, como siempre, con los brazos apoyados y las manos plegadas. Ahora sí pudo contemplar Nathaniel el bellissimo rostro de Olimpia. Sólo los ojos le parecieron muy raros, extrañamente inmóviles y muertos. Pero a medida que iba fijando más y más la vista en ella, parecía como si en los ojos de Olimpia despertaran húmedos rayos de Luna. Era como si recién en ese momento se hubiese encendido su mirada, que brillaba cada vez con mayor intensidad. Nathaniel estaba como hechizado ante la ventana mirando sin pausa a la

celestial Olimpia. Un carraspeo lo despertó de su profundo sueño. Coppola estaba de pie detrás de él. (Hoffmann, 2007, p. 33).

La cortina de la ventana de Olimpia se abre y se cierra como si alternara una escena teatral. La imagen que mira Nathaniel corresponde a una ensoñación erótica, el placer de mirar es muy intenso. En ese momento se enciende la mirada de Olimpia: *“Pero a medida que iba fijando más y más la vista en ella, parecía como si en los ojos de Olimpia despertaran húmedos rayos de Luna. Era como si recién en ese momento se hubiese encendido su mirada”*, dice el cuento de Hoffmann (2007, p. 33). La mirada de Nathaniel le otorga un brillo especial a los ojos de Olimpia. Nathaniel no se delimita a percibir el mundo exterior, él mismo construye un mundo mágico, fascinante, ensoñado. Los ojos de Nathaniel miran la perfección en los ojos de Olimpia. El reflejo de miradas hechiza a Nathaniel, hay un raptó hipnótico del cual no puede sustraerse: *“¡De qué valen las palabras! La mirada de sus ojos celestiales dice más que cualquier lenguaje terrenal”* (Hoffmann, 2007, p. 42). Todo esto es fuente de una emoción incontenible.

El voyeur goza de mirar. Los ojos no sólo sirven para percibir los objetos del mundo exterior, también otorgan el placer de mirar y ser mirado. Los ojos son fuente de placer⁸. La angustia de los ojos (*Augenangst*) no se refiere a un temor de perder la vista, se refiere a la angustia de perder un placer fascinante. La castración es el prototipo de la pérdida de una parte del cuerpo que otorga placer. En el caso del cuento de Hoffmann, la angustia de castración se refiere al terror de perder los ojos en la medida en que estos órganos están cumpliendo con una función erótica privilegiada: mirar a Olimpia.

Una de las características principales de los cuentos de Hoffmann son las continuas transformaciones de sus personajes. Estas mutaciones acontecen en la confusión entre realidad y fantasía. Esta confusión crea nuevas realidades que rompen con todas las convenciones. En sus

⁸ Freud distinguió, en todos los órganos corporales, entre las actividades de autoconservación y las pulsiones sexuales, las funciones de sobrevivencia y las actividades erógenas: “El placer sexual no se anuda meramente a la función de los genitales; la boca sirve para besar tanto como para acción de comer y de la comunicación lingüística, y los ojos no sólo perciben las alteraciones del mundo exterior importantes para la conservación de la vida, sino también las propiedades de los objetos por medio de los cuales estos son elevados a la condición de objetos de la elección amorosa: ‘sus encantos’” (Freud, 2000, AE XII, p. 213).

cuentos Hoffmann pone en duda que la realidad sea predecible, pone en cuestión la estructura misma del mundo. Nathaniel es la figura en la que ambas, realidad y fantasía, se mezclan:

Se sumía en lúgubres ensoñaciones, y pronto empezó a actuar de un modo desacostumbrado en él. La vida entera se le había vuelto sueño y presagio; constantemente hablaba de cómo todos los hombres servían sin saberlo al fatídico juego de las fuerzas oscuras; en vano el hombre procuraba oponerse; convenía aceptar humildemente lo que el destino había decidido. Llegó incluso a afirmar que pretender que tanto en el arte como en la ciencia era uno el que creaba a voluntad, era absurdo; porque el entusiasmo —único estado anímico en el que es posible crear, decía— no procede de nuestro interior, sino de la acción que ejerce sobre nosotros algún principio superior y externo. (Hoffmann, 2007, p. 25).

Los ojos de Nathaniel pueden mirar con una riqueza de perspectivas y fantasías que pueden crear una nueva realidad. Esta acción corresponde a una fuerza creativa trascendente que anima al poeta: *“Es posible que entonces comprendas, querido lector, que nada es más singular y extraordinario que la vida real, y que el poeta sólo puede captarla como su oscuro reflejo sobre un espejo opaco, escribe Hoffmann”* (2007, p. 23). Los ojos de Nathaniel simbolizan el *“otro modo de mirar”* en el que se basa la poesía romántica. Ésta es una característica común de los escritores románticos: la creencia de que la realidad puede crearse, y por lo tanto puede revelarse de un modo distinto al dictado por la razón. La literatura debe iluminar la realidad de otra manera, debe revelar que la vida de los sueños puede ser más real que la vida dictada por la razón y la industria.

Frecuentemente Freud se topó con esta confusión entre realidad y fantasía. Él la explicó en términos psicológicos. Descubrió que hay formaciones de las fantasías comunes que sirven como matriz de pensamientos aterradores. En *Un caso de paranoia que contradice la teoría psicoanalítica* (1915), Freud (2000, AE XIV, p. 269) las llamó *“fantasías primordiales”* y las enlistó: la de la observación del comercio sexual entre los padres, la de la seducción, la castración. Estas vivencias son fantasías que poseen una suerte de realidad, porque ellas poseen *“realidad psíquica”*, determinante en el mundo de las neurosis. La fantasía de castración en términos generales se refiere a cualquier amputación del cuerpo en relación a la pérdida de un placer. En la interpretación psicoanalítica del cuento de Hoffmann, la pérdida de los ojos no sólo se refiere a la falta de los

órganos de la percepción visual, se refiere sobre todo a la amputación de un goce corporal: mirar el objeto alucinado de deseo.

Nathaniel goza de mirar y está angustiado ante la posibilidad de que el hombre de la arena le arranque los ojos. Esta fantasía reactualiza el complejo de castración que implica amenaza y angustia de castración. Al igual que los románticos, Freud admite que la vida consciente se encuentra en comunicación con una realidad fantástica, más vasta, que la organiza y la determina. Sin embargo, el psicoanálisis pretende reintegrar estos fantasmas a la palabra y a la elaboración conceptual para poder matizar y contener la angustia que generan. Esto último es inadmisibile para los poetas románticos, por eso Hoffmann dice lo siguiente:

El hombre prefiere el peor de los terrores a la explicación natural de aquello que, en su opinión, pertenece al mundo de los fantasmas, por ningún precio quiere satisfacerse con nuestro universo; desea ver algo que dependa de otro mundo, capaz de manifestarse sin mediación del cuerpo. (citado por Béguin, 1954, p. 368).

Tal como lo indica la cita anterior, para el romanticismo hay algo peor que el terror: el desencanto. Tratar de explicar conceptualmente los mecanismos determinantes del sueño y la creación es una aberración, pues la realidad onírica debe abrir un misterio que no puede ser agotado por la interpretación racional. Aunque Freud admite la confusión entre realidad y fantasía, trata de explicarla en términos psicológicos y quiere comprenderla con elementos de la razón, por eso el psicoanálisis no es una literatura romántica. En el núcleo de su argumentación Freud utiliza el cuento de Hoffman para demostrar el modo en que la angustia aparece cuando lo reprimido sale a la luz: *“Ahora bien, el prefijo ‘un’ de la palabra unheimlich es la marca de la represión”* (Freud, 2000, AE XVII, p.244).

La concepción del deseo en el romanticismo y en el psicoanálisis.

Los autores románticos anticiparon temas que han sido muy importantes para el psicoanálisis: lo incomprensible dentro de lo comprensible, la primacía de los afectos y los sueños, la locura de la razón, la imaginación inconsciente (Fichte), la irrealidad de la realidad y la posibilidad de crear el

mundo que se habita⁹. El romanticismo alemán le otorgó mucha importancia al *Nachtseite* (lado oscuro de las cosas) que puede considerarse como el antecedente literario más importante del psicoanálisis: “*Llámesese Nachtseite todo aquello que se relaciona con el inconsciente, el presentimiento, el sueño, la comunión de las almas, la extraña trabazón del destino cósmico con el destino individual, lo misterioso, los elementos, pues, que configuran la fantasía*” (Cahn, 1960, p. 111).

Los románticos buscan en esta otra realidad el secreto de una trascendencia infinita, para ellos el inconsciente es la presencia interna de una vida trascendental:

El inconsciente de los románticos no es más que el *Grund*, la *scintilla*, el centro de los místicos, esto es, una simple parte de nuestro ser individual. Pero, por lo demás, dista mucho de estar apartado de la naturaleza y vuelto íntegramente hacia el Espíritu. Lo que percibimos en él es justamente el paso del flujo cósmico a través de nosotros; es, según la expresión de Steffens, “el oscuro diálogo del todo consigo mismo”. Esta región interior de nuestro ser, a la cual descienden las imágenes y las ideas que olvidados, y de donde suben nuestros actos y nuestras inspiraciones, es la a vez la vida misma de la naturaleza creadora, en la cual estamos completamente sumergidos. (Béguin, 1954, p. 109-110).

El inconsciente es una fuerza de creación que puede manifestarse en cada ser humano. El mundo interior forma parte de la fuerza que debe transformar la realidad, ésa es una de las principales tesis del romanticismo: “*La poesía pensada y vivida como una operación mágica destinada a transmutar la realidad*” (Paz, 2003: 387). Los románticos llamaban “filisteo” a los hombres de trabajo que orientan sus existencias a través de la utilidad; el filisteo es el hombre común de la vida ordinaria. Los románticos acusaban a los filisteos de haber renunciado a los sueños de la infancia, y proponían una experiencia de vida más pasional y onírica. Nathaniel es una figura en la que la exacerbación pasional y fantástica demuestra que la vida maquinal puede volver a ser mágica y que las fantasías infantiles pueden retornar en la adultez. Es mejor morir de terror que vivir aburrido. Berlín (2015, p. 163) dice que Hoffmann contaba esto: cuando cruzaba un puente en Berlín no estaba del todo

⁹ El núcleo del romanticismo es pensar que el mundo puede crearse y, según Berlín, esta idea es un antecedente del psicoanálisis: “El aspecto verdaderamente central de esta visión es, en cierta medida, que nuestro universo es lo que elegimos hacer de él. Esta es la filosofía de Fichte; y, en cierta medida, la filosofía de Schelling; esta es, en efecto, la idea —incluso en nuestro siglo— hasta de psicólogos como Freud, quien mantenía que el universo de personas poseídas por un conjunto de ilusiones o fantasías era diferente del de personas poseídas por otro” (Berlín, 2015, p. 169).

seguro si las personas que lo rodeaban eran seres humanos o simples muñecos. Los filisteos parecen hombres-máquina, los románticos los miran con desdén y buscan en el espíritu poético, en la fantasía y en la especulación filosófica, una oportunidad para crear una nueva realidad diferente a la impuesta por la Ilustración y la industria. En el romanticismo el inconsciente es sinónimo de creación y fusión universal, a través del sueño el alma poética está en comunión con el universo.

Berlín (2015, p. 164) dice que la doctrina fundamental del movimiento romántico consiste en confundir la realidad y la apariencia lo más posible, en romper el límite entre la ilusión y la realidad, entre el sueño y la vigilia, y así proponer un mundo ilimitado, en perpetua transformación, en donde cualquier hombre con voluntad pueda, aunque sea transitoriamente, hacer de él lo que le plazca. El romanticismo es un compromiso radical con los sueños. La única obediencia que el romántico puede admitir es el dictado del mundo interno (Berlín, 2014, p. 222); el héroe romántico sacrifica su vida por su sueño. Nathaniel no puede abandonar el mundo de sus ensueños, nosotros lo acompañamos hasta el final.

En la obra de Freud también la vía regia de acceso al inconsciente es el sueño; sin embargo, el sueño no está determinado por la comunión espiritual con la naturaleza creadora, sino por el deseo. Berlín dice que la realización del deseo (cualquier hombre puede hacer con el mundo lo que él le plazca) es la fuente de la poesía y la creación romántica; en psicoanálisis, el deseo apunta al sueño romántico tal cual lo describió Hoffmann:

No me refiero al sueño que surge en nosotros cuando estamos recostados bajo el suave cobertor del dormir, ¡no!, sino a este sueño que soñamos a lo largo de nuestra vida, que a menudo toma sobre sus alas el fardo agobiador de las pesadumbres terrestres, sueño ante el cual calla todo sufrimiento, toda amargura, y el lamento infinito de las esperanzas frustradas; porque ese sueño mismo, rayo celeste encendido en nuestro seno, nos promete la realización de nuestra añoranza infinita. (citado por Beguin, 1954, p. 380).

Decir con Freud (2000, AE V, p. 543) que *“el sueño no es otra cosa que un cumplimiento de deseo”* significa decir que el deseo no es otra cosa que el cumplimiento de un sueño. En esto Freud coincide con los románticos: el ser humano está determinado por un sueño. Sin embargo, en el romanticismo, se trata de una añoranza infinita mística; en el psicoanálisis, se trata de una

experiencia de satisfacción alucinada. El esfuerzo de los románticos es crear un nuevo mundo; el de Freud, comprender psicológicamente los mecanismos de funcionamiento del inconsciente. Para Freud, los ojos de Nathaniel son el símbolo de una mirada fantasmática en la que recae la angustia de castración; para los románticos, el símbolo de una fuerza de creación, un misterio que se evoca en todo poema.

La posición de Freud es diferente a los románticos radicales, y se parece más bien a la visión de Schiller, Goethe y Heine. Por ejemplo, Freud utiliza un poema de Schiller, *El anillo de Polícrates*, basado en una historia de Herodoto, para ejemplificar el carácter siniestro del cumplimiento del deseo: el rey de Egipto se espanta ante un amigo suyo al que se le cumplen sus deseos de modo instantáneo, el afecto que provoca esta historia es siniestro. El deseo es una alucinación, y su satisfacción aterra del mismo modo en que espanta a la locura. En este mismo tenor, en *El malestar en la cultura*, Freud (2000, AE XXI, p. 76) cita un fragmento de Goethe con el que quiere demostrar la necesaria alteridad en la cualidad de los afectos: “Nada es más difícil de soportar que una sucesión de días hermosos”.

Aunque con el concepto del inconsciente Freud retomó algunas concepciones del romanticismo alemán, el fundador del psicoanálisis nunca dejó de otorgarle un valor primordial al principio de la realidad en el que se funda el sistema preconscious de su primera tópica. Freud se acerca al romanticismo cuando admite que el núcleo del ser está determinado por mociones de deseos inconscientes (Freud, 2000, AE V, p. 593) que se realizan en los sueños y en las fantasías¹⁰, el mundo que vivimos es un mundo creado en el que no se puede distinguir entre fantasía y realidad; se aleja del romanticismo cuando dice que el psicoanálisis es un compromiso con la desilusión¹¹, cuando admite que el trabajo (la acción específica) es el único camino para transformar la realidad.

¹⁰ “Cada fantasía singular es un cumplimiento de deseo, una rectificación de la insatisfactoria realidad”, dice Freud (2000, AE IX, p. 130)

¹¹ “Estamos dispuestos a renunciar a buena parte de nuestros deseos infantiles, podemos soportar que algunas de nuestras expectativas demuestren ser ilusiones”, dice Freud (2000, AE XXI, p. 53).

Conclusión.

El propósito de este texto no es aseverar que toda la teoría freudiana es romántica, sino demostrar que en la concepción del inconsciente freudiano retornan algunos de los temas principales del romanticismo alemán. No se debe olvidar que el aparato psíquico freudiano está constituido por el sistema inconsciente y el sistema preconscious. Este segundo sistema puede concebirse como heredero de la Ilustración: privilegia la razón y el principio de realidad. Freud dice que el ser humano tuvo que haber abandonado el principio del placer por el principio de realidad, la fantasía por el trabajo, el sueño por el pensamiento. Aún así, Freud descubre que nos determina, más de lo que estamos dispuestos a admitir, el deseo, las fantasías y los sueños. La fuerza del inconsciente es el deseo y la realidad psíquica es concebida como un sueño.

La influencia del romanticismo alemán en el discurso psicoanalítico ha quedado demostrada con los usos que Freud hace de la poesía de los primeros románticos: Goethe, Schiller y Heine. El modo en que Freud argumenta sus aseveraciones, no con pruebas, sino con poemas, demuestra el carácter ficcional y poético del inconsciente. Esta argumentación literaria hace pensar en el carácter poético del inconsciente. En este aspecto se concentra la paradoja más compleja de la concepción freudiana del ser humano: mientras que el deseo, el sueño y lo fantástico tienen una prioridad sobre la ciencia en la concepción del inconsciente, Freud se esfuerza constantemente por traducir lo *unheimlich* a lo *heimlich*, por transformar estas fuerzas oscuras en descripciones conceptuales.

El análisis de Freud del cuento de Hoffmann es un ejemplo del esfuerzo de realizar un tratado racional sobre un relato fantástico. El romanticismo y el psicoanálisis comparten esta idea: el enigma del mundo debe buscarse en el espacio interior, en las fuerzas oscuras del propio ser. Freud analiza aquello que el romanticismo presenta como un misterio místico-creativo y recurre a la poesía para construir la noción psicoanalítica del inconsciente; les atribuye a los primeros poetas románticos un saber adelantado. Freud se aleja del romanticismo cuando pretende describir el inconsciente con leyes y principios psíquicos, cuando advierte que el trabajo es la única acción específica que puede transformar el mundo; a la vez, en el discurso teórico de Freud, el romanticismo tiene un lugar nuclear de argumentación e inspiración.

Referencias

- Aulagnier, P. (2007). *La violencia de la interpretación: del pictograma al enunciado*. Trad. Víctor Fischman. 1° ed. Buenos Aires: Amorrortu.
- Béguin, A. (1954). *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Monteforte, M. México: FCE.
- Berlin, I. (2014). *Las ideas políticas en la era romántica. Surgimiento e influencia en el pensamiento moderno*. Trad. Altamirano, V. México: FCE.
- _____. (2015) *Las raíces del romanticismo*. Trad. Marí, S. México: Random House.
- Cahn, A. (1960). *Goethe, Schiller y la época romántica*. Buenos Aires: Nova.
- Cixous, H. (1976). *Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche (The "Uncanny") Sigmund Freud*. Trad. Dennomé, R. En *New Literary History*, Vol. 7, No. 3, *Thinking in the Arts, Sciences, and Literature*. (Spring, 1976), pp. 525-548+619-645. Consultado en esta página web: <http://users.clas.ufl.edu/burt/touchyfeelingsmaliciousobjects/HeleneCixousuncannynoteondollFictio nanditsphantoms.pdf>
- De Certeau, M. (2004) *Historia y psicoanálisis*. Trad. Alfonso Mendiola y Marcela Cinta. México: Universidad Iberoamericana.
- Freud, S. (2000) *Obras Completas. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey, con la colaboración de Anna Freud*. 24 vols. (designamos con la abreviatura AE las citas tomadas de esta edición y, con un número posterior, el volumen referido). Traducción directa del alemán: Etcheverry, J.L. 2ª ed. 8ª reimp. Buenos Aires: Amorrortu
- García de la Hoz, A. (1991). *Goethe en Freud, afinidades electivas*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Comptense.
- Green, A. (2006)- *El complejo de castración*. Trad. Vasallo, M. Buenos Aires: Paidós.
- Hanns, L. A. (2001) *Diccionario de términos alemanes de Freud*. Trad. Sara Hassan. Buenos Aires: Lumen.
- Hartmann, N. (1960). *La filosofía del idealismo alemán*. Tomo I. *Fichte, Schelling y los románticos*. Trad. Zucchi, H. Buenos Aires: Sudamericana.
- Hoffmann, E. T. W. (2007) *El hombre de la arena*. México: Factoría Ediciones.
- Montiel, L. *Daemoniaca. Curación mágica, posesión y profecía en el marco del magnetismo animal romántico*. Barcelona: mra ediciones, 2006.
- Paz, O. (2003). *Los hijos del limo (Del romanticismo a la vanguardia)* en Paz, O. *Obras completas*. Tomo I. p.p. 321-476. 2° Ed. México.
- Roudinesco, E. (2015). *Freud, en su tiempo y en el nuestro*. Trad. Pons, H. México: Penguin Random House.