

Apenas unas notas. La amusia de Freud y la sordera musical del círculo psicoanalítico de Viena

*Iván Sánchez Moreno**

Universidad Autónoma de Madrid

Norma Ramos Díaz

Universitat de Barcelona

Resumen

Si la Viena de finales del siglo XIX fue una solfatara artística, más lo fue en el terreno musical. La música vivió los (des)encuentros entre el legado romántico-idealista y el nuevo dodecafonismo-racionalista, impregnando la cotidianidad de la burguesía austríaca. Freud no fue ajeno a la estética del momento, sin embargo...

...sin embargo, a lo largo de su obra apenas dedica unas notas a la música: unos escasos casos clínicos, un puñado de metáforas y algún comentario disperso sobre preferencias musicales y analogías operísticas. Además, sus referencias tratan el tema desde enfoques descriptivistas y no formales. Como apuntó, parafraseando a Leonardo da Vinci, «no se puede amar ni odiar nada si antes no se ha llegado a su conocimiento». La música, pues, como arte del presente y del aquí-y-ahora, escaparía del alcance metodológico del psicoanálisis aplicado.

El texto analiza la relación entre psicoanálisis y música, revisando la obra de Freud y la de algunos de sus discípulos de la Sociedad Psicoanalítica de Viena. Asimismo, explora las posibles causas que llevarían a Freud a desterrar la música al silencio, y analiza por qué ese desinterés se heredó entre sus seguidores hasta bien entrado el siglo X.

Palabras clave: Freud, psicoanálisis, música, amusia.

Abstract

Freud's contemporary Vienna was seething with artistic movements, specially referring to music. It (music) was coming to terms with the turbulent meeting of the legacy of romantic-idealism and the new dodecaphonist-rationalism, reaching bourgeoisie everyday. With no doubt, Freud was no outsider to the aesthetics of the moment. However...

* E-mail: <ivan.samo@gmail.com>.

...however, in his works, we barely find remarks about music. They are limited to clinical cases, a handful of poetic metaphors about the matter, and some spread out comments concerning personal taste and opera analogies. Even so, these references are limited to descriptive and no formal focuses. As he wrote, paraphrasing Leonardo da Vinci, «one cannot hate nor love (something) before knowing (it)». So music, as art of the present, of the here-and-now, escapes the methodological ranges of applied psychoanalysis. In the text, the relationship between psychoanalysis and music is analyzed. In order to do so, we review Freud's works as well as some of his disciples in the Vienna Psychoanalytic Society. Furthermore, we analyze reasons for the inherited neglect and lack of affection of his followers until well into the twentieth century.

Keywords: Freud, psychoanalysis, music, amusia.

LA VIENA DE FREUD

Sigmund Freud vive en un tiempo y un lugar fronterizos. La Viena de fin de siglo XIX se encuentra en plena ebullición artística e intelectual y las poderosas y arraigadas tradiciones conviven con abundantes corrientes emergentes. La filosofía se debate entre posiciones postkantianas e idealistas (Schopenhauer, Hegel, Fichte), y posiciones positivistas e inductivas (Mach, Círculo de Viena). La ciencia psicológica se debate entre la psicología fenomenológica (Brentano, Husserl, Jaspers) y la fisiología (Helmholtz, Wundt, Kraepelin, Fechner, Herbart, Weber). Las artes visuales se debaten entre el academicismo más conservador y el expresionismo secesionista (Klimt, Schiele, Kokoscha). La música entre el tardo-romanticismo (Brahms, Mahler) y el dodecafonismo más rompedor (Schoenberg, Webern, Berg). Wittgenstein revoluciona los estudios sobre lenguaje; mientras Stefan Zweig y Arthur Schnitzler renuevan la literatura vienesa...

Freud es participante y ajeno a esta cultura vienesa. Asimila y reelabora los conceptos heredados y el *zietgeist* vienés para establecer los principios que conformarán su teoría psicoanalítica, según una suerte de «asimilación criptoamnésica» (Casals, 2003). Esta capacidad asimilativa le permite recoger ideas de Schopenhauer, Nietzsche, Herbart, Brentano, Fleiss... para armar los conceptos fundamentales de su teoría psicoanalítica.

Que Freud se sirva del arte como medio de comprensión y comunicación de la *ciencia psicológica* es harto conocido pero, por qué alguien que reconoce al poeta como *precursor de la ciencia psicológica* (Freud, 1986), que compara la metodología de la terapia analítica con el proceder del escultor, que ensaya sobre pintura, dramaturgia y novela; ¿por qué elude la música? Y es que, en la Viena de Freud a la música había que eludirla, no cabía el no reparo en ella ya que era el arte más frecuente y accesible de cuantas expresiones artísticas convivieron en aquella época.

La ausencia de la música en la obra de Freud

Si la Viena de fin-de-siècle fue una solfataria artística, más lo fue en el terreno musical, viviendo un gran esplendor compositivo, interpretativo y renovador, e impregnando la cotidiana-

nidad de la burguesía austriaca. Fue la gran época de Brahms, Strauss, Léhar, Wagner o Mahler; en una Viena que recogía y enaltecía el legado de Beethoven, Hoffmann o Mozart.

Por todo ello, aunado con el manifiesto interés artístico de Freud, nos preguntamos: ¿por qué elude la música? Cuenta Ernest Jones que, siendo adolescente Freud prohibió a su hermana y a su madre practicar en casa con el piano, aseverando que con música de fondo no se podía concentrar. Remarca Jones que éste fue uno de los rasgos más representativos de la personalidad de Freud: su *aversión* por la música. En sus ensayos sobre arte y psicoanálisis no contempla la aplicación de su teoría y método al área musical. Distintas perspectivas pretenden explicar este *olvido*.

LA PERSPECTIVA APOLÍNEA

Freud se definió como un hombre de ciencia e intereses culturales elevados que dirige su atención (y su pulsión) hacia la búsqueda de la verdad. Si bien fue crítico con las instituciones y lo establecido, fue un gran defensor del hombre culto y civilizado, del burgués educado y cultivado que modula (no reprime) sus impulsos en pro de un evolucionismo teleológico social. Siempre abogó por esta *sublimación* de la libido en pulsión hacia la voluntad de saber y saber estar.

Así, se encontraría en Freud un férreo control de la razón sobre la tendencia a la expresión libidinal, abogando por la expresión de los sentimientos y no de los instintos – ¿el triunfo de Apolo? Cabe recordar a Nietzsche: *Subsiste una oposición enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no figurativo de la música que es el arte de Dionisos* (en Jung, 1994). Inclusive Theodor Reik, uno de los discípulos más cercanos a la persona de Freud, le describe como alguien que se ha amurallado tras la razón para evitar caer en el *oscuro poder de la música*.

Freud afirmaba poseer cierta *incapacidad emotiva* hacia la música: *las obras de arte ejercen en mí poderosa atracción, sobretudo las literarias y las escultóricas, y más rara vez las pictóricas (...) he tratado de (...) comprender lo que en ellas producía tales efectos. Y aquellas manifestaciones artísticas (por ejemplo, la música) en que esta comprensión se me niega, no me producen placer alguno* (Freud, 2000), vinculando así su capacidad para la emoción con la racionalización: *una disposición racionalista o acaso analítica se rebela en mí contra la posibilidad de emocionarme sin saber por qué lo estoy* (Freud, 2000).

Consecuentemente, la aproximación freudiana al arte es analítica: *¿por qué no ha de ser posible determinar la intención del artista y expresarla en palabras? (...) no puede hacerse acaso sin auxilio del análisis (...) Es posible que tal obra de arte precise de interpretación, y que sólo después de la misma pueda yo saber por qué he experimentado una impresión tan poderosa* (Freud, 2000). Así es como, a lo largo de su obra abundan ensayos psicoanalíticos sobre obras de arte o sus creadores (Leonardo da Vinci, Shakespeare, Haitzmann, Goethe, Miguel Ángel...) Y, sin embargo, ninguno centrado en la música.

LA PERSPECTIVA JUDAICA

Freud nació en el seno de una familia judía, vivió en una sociedad mayoritariamente católica, y se declaró ateo. Pese a su falta de religiosidad y su defensa del hombre científico y civilizado –la idealización del burgués culto con responsabilidad hacia la moral y lo social–, Freud sintió las consecuencias (o tuvo la conciencia) de pertenecer a una tradición minoritaria y estigmatizada.

Cabe destacar que la música impregna el rito judío a modo de *communio* con Dios; un Dios figurativamente irrepresentable. Si Freud se reconoce racionalista y analítico necesitado de una representación que le permita conocer porqué debe emocionarse, parece intuirse cierta incapacidad hacia el judaísmo. Quizá tampoco interiorizó el rito que sustenta al mito, esto es, la música.

Por otro lado, el poso antisemita promovió una desvinculación, justificada por supuestas causas naturales, entre música y judaísmo no sólo a nivel teórico, sino también con implicaciones prácticas. El propio Wagner destacaba una suerte de incapacidad desde el judaísmo para la música en sus polémicos artículos periodísticos.

LA PERSPECTIVA DE LO *UNHEIMLICH*

La teoría psicoanalítica freudiana está articulada entorno a conceptos binarios que mantienen relaciones dinámicas entre sí: razón y pulsión, cultura y sexualidad, hombre y mujer, consciente e inconsciente... Freud vincula el segundo bit con lo *unheimlich*, esto es, aquello inquietante, siniestro.

Freud no profundizaría en el estudio de la mujer hasta mediados de la década de los veinte, partiendo de una preponderancia masculina (sucumbiendo al *zietgeist*) que presenta lo femenino como imprevisible y difícilmente sano. Por ende, las interpretaciones que vincularían la música con lo materno, mayoritariamente, entendían la sexualidad femenina en términos de represión y patología. Además, Freud afirmaría que la mujer posee una ética y una moral (súper-yo) más débiles que el hombre dificultando la labor de Apolo y ofreciendo fisuras por las que manifestarse Dionisos.

Curiosamente, y en contraposición a las mencionadas argumentaciones que pretenderían *justificar* la *amusia* freudiana, otros indicios apuntan que no era *sordo* para la música, sino todo lo contrario...

LA PRESENCIA DE LA MÚSICA EN LA OBRA DE FREUD

Quizá no un apasionado, pero Freud sí fue aficionado a la música. Sus autores preferenciales fueron Mozart y Wagner y, en menor medida, Beethoven y Mahler.

EL MÚSICO COMO PACIENTE / MÚSICOS CERCANOS A FREUD

Como terapeuta, Freud no podía ser ajeno a la música ya que entre sus pacientes se contaban celebridades en dicho arte. El más renombrado es el apresurado tratamiento con el que, en 1910, se enfrentó a la crisis de angustia que aquejaba a Gustav Mahler tras el descubrimiento de la infidelidad de su esposa. Freud desentrañó una obsesión materna que el compositor proyectaba en su mujer (Pérez de Arteaga, 1987).

Quien recomendó a Mahler los servicios del neurólogo vienés fue el director de orquesta Bruno Walter, después de que Freud le tratara una parálisis histérica en un brazo. Menos publicitado es el caso del tenor Richard Tauber a quien trató, sin éxito, de una disfunción sexual.

A todos ellos, podemos añadir el caso del «pequeño Hans», pseudónimo con el que Freud ocultó la identidad de Herbert Graf (hijo de su colega y musicólogo Max Graf) quien, con el tiempo, cosecharía gran éxito como escenógrafo operístico.

MÚSICA COMO SÍNTOMA Y METÁFORA EN LA OBRA DE FREUD

En la obra de Freud se hallan referencias musicales, a modo de metáforas y asociaciones, para argumentar aspectos puntuales de su teoría; asimismo, también se sirve de dichas referencias para completar la interpretación del síntoma en algunos de los casos clínicos que describe.

- En *Estudios sobre la Histeria* (1895), Freud menciona una paciente estudiante de canto que presenta una opresión psicósomática en la garganta.
- En *Obsesiones y fobias* (1895), se sirve de unos versos de Schubert para ironizar sobre una paciente.
- En *Los orígenes del psicoanálisis* (1895), Freud se apoya de un pasaje textual de *Las Bodas de Fígaro* para interpretar un aspecto psicoterapéutico ambiguo.
- *La interpretación de los sueños* (1899) es donde se encuentran más referencias musicales:
 - Dos pacientes asocian elementos oníricos con escenas de *La flauta mágica* de Mozart y del *Fidelio* de Beethoven.
 - En el análisis onírico de un paciente, Freud se sirve del contenido de una canción popular para descubrir que el protagonista del sueño es una mujer.
 - Dos pacientes citan fragmentos de libretos, uno del *Tannhäuser* de Wagner y otro de *El cazador furtivo* de Weber.
 - Una paciente enamorada del músico Hugo Wolf incluye, en un sueño, un fragmento de un tema popular austríaco, que Freud interpreta simbólicamente: *Kein Feuer, keine Kohle*.
 - En un pasaje, advierte el propio Freud que un día despertó tarareando un aria de *Las Bodas de Fígaro*.
 - Freud se sirve de un ejemplo musical para explicar lo característico de los sueños hipermnésicos, y para detallar cómo el pensamiento se torna alucinación en el sueño.

- También menciona la interpretación musical docta para asimilar que el sueño, como la primera, no es azaroso.
- En el estudio de las fuentes oníricas somáticas compara el hacer de un profano al piano con las posturas fisiologistas academicistas.
- Se sirve de una analogía musical para explicar cómo un estímulo puede iniciar la activación de ideas latentes (vincula el *Don Giovanni* de Mozart con *Las Bodas de Fígaro*).
- Afirma Freud que si nos dormimos oyendo una música, se provocará un recuerdo o sueño simbólicamente relacionado con ella. De igual modo, el tarareo «casual» estaría vinculado a algo oculto en el inconsciente, anudado al texto o al origen de esa experiencia musical previa.
- También, ahonda en el análisis de las melodías obsesivas o alucinadas.
 - En *Los Sueños* (1901) compara la atribución de valor a los mismos por parte de la tradición médica imperante con la actuación al piano de un profano en música, esto es, carente de sentido.
 - En *Análisis de un caso de neurosis obsesiva* (1909), Freud menciona que el paciente vio *Los maestros cantores de Nuremberg*.
 - En el caso Schreber (1910) –*Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente*–, cita *El cazador furtivo*, como ejemplo comparativo.
 - En *Introducción al psicoanálisis* (1917) un paciente se siente obsesionado con un aria de *La Bella Helena* de Offenbach.

MÚSICA EN LA CORRESPONDENCIA DE FREUD

En la correspondencia de Freud, es posible hallar información acerca de sus preferencias musicales, denotándose incluso cierto oído melódico.

- En una carta a Martha Bernays (1882), su entonces prometida, admite su pasión por Beethoven, «*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*».
- En varias cartas refiere sus impresiones sobre representaciones operísticas: *Carmen* (en una visita a Roma en 1907), *Las Bodas de Fígaro* (misivas a Martha 1886 y 1910), y *Los maestros cantores de Nuremberg* (carta a Fliess, 1897), donde destaca la melodía como perfecta simbiosis entre razón y emoción.
- En la correspondencia que Jung y Freud se cruzarían, cercanas al cisma entre ambos, aparecen versos operísticos utilizados en sentidos no literales (*Siegfried*, *Tristán e Isolda* y *Don Giovanni*).
- En una carta a Zweig, Freud cuenta cómo en una discusión sobre onanismo de la Sociedad Psicoanalítica (1909), se sirve de una analogía con *El holandés errante* de Wagner para referirse a la idea de mujer redentora que libera al hijo de la masturbación.
- De visita a Palermo (1910), escribe a Martha unos versos de *Las Bodas de Fígaro* para describirle el placer que siente en dicha ciudad.

- En 1931, Stefan Zweig obsequió a Freud con una reproducción de la correspondencia erótico-escatológica sostenida entre Mozart y su prima Bäsle. Freud respondió escribiéndole acerca de cierto componente anal que intuía detectar en la música.

Todas estas pruebas indican que Freud no fue indiferente a la música de su tiempo, pese a la negativa que él mismo esgrimió.

LOS DISCÍPULOS DE FREUD: LA «SORDERA HEREDITARIA»

Era de esperar que sus discípulos directos –los más ligados a la Sociedad Psicoanalítica de Viena– repitieran los fundamentos *amusicales* del maestro, aportando pocas novedades respecto a las habituales lecturas interpretativas.

En un primer grupo se situarían aquellos autores que centrarían su análisis en elementos edípicos extraídos de algunas obras de Wagner: Otto Rank, Bonaparte y JC Flügel; quienes continuarían el estilo asociativo de Freud en pos de evidencias sintomáticas sobre miedo sexual, conflictos materno-filiales o represión.

Un segundo grupo reuniría aquellos autores que, como Graf o Reik, indagarían a través de psicobiografías de intérpretes y compositores para hallar explicación clínica sobre su obra, dirigiendo su atención bien hacia las causas y mecanismos inherentes al proceso de afectación del oyente, bien a las condiciones ideales en la creatividad musical. Si Reik se apoyará en su auto-psicoanálisis sobre una melodía obsesiva de Mahler, Graf se decantará por el análisis comparativo de la vida y obra de varios compositores.

También destacan las aportaciones de André Michel, Georg Groddeck y Sandor Ferenczi, quienes también buscarán elementos asociativos, aunque esta vez en relación al estado afectivo que las músicas provocan en el oyente. Ferenczi escribiría sobre las melodías obsesivas, ligando el ritmo a emociones profundas vinculadas con la gestación. Groddeck hará una lectura parecida sobre el acorde musical, considerando su experiencia como algo inherente al ser humano.

En una línea parecida, para Jung la música serviría como vía de representación evocadora de imágenes y afectos en forma de arquetipos en la psique colectiva.

TENDENCIAS POSTERIORES DEL PSICOANÁLISIS APLICADO A LA MÚSICA

Actualmente, sobre todo en musicoterapia, la mayor influencia es la del psicoanálisis lacaniano. Paradójicamente, no existe ninguna referencia directa sobre la música en la obra escrita de Lacan (Dachet, 2003). Todas las citas al autor parecen apoyarse en argumentos asociativos entre los estados afectivos y la música.

En una línea próxima se contemplan dos autores: Heinz Kohut, quien estudia el rol de la música en la vida cotidiana, y Heinrich Racker, que establece un posible origen del canto en el grito primario, una vez domada la afectividad por la racionalidad. Queda patente, así, la deuda con la tesis freudiana para justificar su postura extremadamente racionalista.

Asimismo, musicoterapeutas de prestigio como Rolando Benenzon, Juliette Alvin o Edith Lecourt, navegan por cauces jungianos apegándose a los conceptos de arquetipo, colectivo, mito y evocación; sin abandonar el legado asociativo promovido por la primera escuela freudiana. La diferencia estriba en remarcar el poso afectivo que provoca un sentido de identidad entre el oyente y la música.

Pero las incursiones más habituales del psicoanálisis aplicado a la música son las psicobiografías, centrándose en la relación entre aspectos de la vida de los músicos y elementos compositivos o simbólicos como los leitmotiv de Wagner (según Morton F. Raiser), el miedo a la muerte en la obra de Mahler (según Stuart Feder) o el control de las emociones en Schumann (según Peter Ostwald).

En general, las últimas tendencias del psicoanálisis aplicado remiten al valor de la representación, en cuanto a su traducción en el imaginario del sujeto. Las lecturas se limitan más a lo descriptivo, y no tanto a hallar una explicación concreta para los efectos y mecanismos emocionales que la música implica.

LOS ECOS DEL SILENCIO

Originariamente, el psicoanálisis otorgaba validez y fiabilidad al lenguaje como herramienta diagnóstica —lo *sano* y lo *enfermo*— y terapéutica. No es nuestra intención declinar mérito al psicoanálisis, pero este estudio nos lleva a sospechar que quizá el propio Freud «silenció» aquellos campos donde su aplicación ponía en evidencia las limitaciones de su método.

Mas ¿podía (puede) la lingüística abarcar no sólo el pensamiento sino también explicar la emoción? ¿Podría la palabra expresar/condensar la profundidad de lo sentido? Y ¿podría la música, de entre todas las artes, servir al razonamiento de los sentimientos?

Pero esto, ¿lo sabía Freud? ¿O no le interesó que lo supiéramos?

Referencias

- Alvin, J. (1984). *Musicoterapia*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Aandrés, R. (1995). *Wolfgang Amadeus Mozart*. Barcelona: Ediciones Rueda.
- Braunstein, N. A. (2007). *Freud y Schoenberg. La prohibición mosaica de la representación y la renuncia pulsional*. *Psikeba*, Revista de psicoanálisis y estudios culturales n.º 4. En <http://www.psykeba.com.ar/articulos/NB_Freud_Schoenberg.htm> (última consulta: 24-4-2008).
- Carpentier, A. (1987). *Ese músico que llevo dentro. La música en Cuba*. En *Obras Completas*, vol. XII. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Casals, J. (2003). *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- Dachet, F. (2003). *Un formidable calderón*. En *¿A quién se le ocurrió esta canción?*, Revista de psicoanálisis Me cayó el veinte, n.º 7. En <<http://www.mecayolveinte.com/anteriores/pdf/si/francois%20dachet.pdf>> (10-01-2008).

- Feder, S. (1997). *Freud and Music*. En Kelly, M. (ed), *Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Freud, S. (2000). *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza Editorial.
- Freud, S. (1972). *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Madrid: Alianza Editorial.
- Freud, S. (1974). *La Interpretación de los sueños*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Freud, S. (1986). *Introducció a la psicoanàlisi*, vol. 1. Barcelona: Edicions 62.
- Freud, S. (2004). *Psicoanálisis aplicado y técnicas psicoanalíticas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Guedes Gallego Soares, L. F. (2007). Se você insiste em classificar meu comportamento de antimusical... Comentário à entrevista de Almeida Prado. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 41(2), 29-36.
- Jones, E. (1970). *Vida y obra de Sigmund Freud*, vol. 1. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Jones, E. (1987). *Freud*, vol 2. Barcelona: Editorial Salvat.
- Jung, C. G. (1994). *Tipos Psicológicos*. Barcelona: Edhasa.
- Matamoro, B. (2006). Freud y la música. Una sinfonía inacabada. *Scherzo: Revista de Música*, 21(211), 156-157.
- Mitchell, D. (1958). Mahler and Freud. *Naturlaut. Chord and dischord* 2(2).
- Pérez de Arteaga, J. L. (1987). *Mahler*. Barcelona: Editorial Salvat.
- Perrés, J. (1985). *Freud y la ópera*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramos, I. (2003). *Música, esa acompañante obscena*. <<http://www.psicomundo.com.ar/foros/investigacion/ramos.htm>> (15-12-2007).
- Reik, T. (1975). *Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Mahler*. Madrid: Editorial Taurus.
- Ruiz Acero, I. (2002). *Encuentros, en el margen, entre la Música y el Psicoanálisis*. Ensayo de la Sección Clínica de Barcelona; Instituto del Campo Freudiano. En <<http://www.scb-icf.net/nodus/177EnsayoIR.htm>> (15-12-2007).
- Tomlinson, G. (2001). *Canto Metafísico. Un ensayo sobre la ópera*. Barcelona: Editorial Idea Book.
- Vargas Betancur, J. (2002). *Emergencia de imágenes arquetípicas en niños a partir de la audición de melodías específicas*. En <www.odiseajung.com/jung-psicologia-ensayos/musica-arquetipo.php> (15-12-2007).
- Verdeau-Pailles, J. (1998). Der Fliegende Holländer. De las leyendas marinas a la expresión del mito en la obra poética y musical de Richard Wagner. *Revista Wagneriana*, 31 Associació Wagneriana, Barna.
- Wagner, R. (1977). El Judaísmo en la música. *Revista Wagneriana*, 1.
- Zweig, S. (1944). *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*. Madrid: Acantilado.
- Zweig, Stefan (2004). *Correspondencia*. Barcelona: Editorial Paidós.