

Dos obras sobre Moisés: la de Freud y la de Schoenberg

La prohibición mosaica de la representación y la renuncia pulsional

Néstor A. Braunstein
Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras
UNAM

Hay dos obras que reconstruyeron el mito de Moisés en el siglo XX y propusieron uno nuevo, las dos escritas en los mismos años del ascenso del nazismo, las dos atravesadas por un análogo destino, la de Sigmund Freud y la de Arnold Schoenberg.

Mucho se ha dicho ya sobre el paralelismo de las trayectorias de estos dos judíos vieneses que revolucionaron de modo irreversible a la psicología el uno y a la música el otro. Ambos abrieron nuevas dimensiones para caravanas de discípulos y continuadores; ambos fueron reconocidos como profetas, creadores de perspectivas inéditas, visionarios de nuevos mundos, legisladores, viajeros hacia una tierra prometida que no llegaron a habitar, exiliados por destino y vocación, extranjeros por naturaleza, marcados tanto por la gloria como por la tragedia.

Entre 1930 y 1932 Schoenberg compuso su ópera *Moisés y Aarón*. Sin saber de ella, entre 1934 y 1938, Freud escribió su extraño libro testamentario *Moisés y la religión monoteísta*. Schoenberg no llegó nunca a ver su obra puesta en escena. Freud recibió ejemplares de una edición holandesa (en alemán) de la suya en agosto de 1939 y murió al mes siguiente.

Quiero destacar una coincidencia más que –creo– hasta ahora no ha sido señalada: la que se refiere a la tercera parte de ambas obras. La ópera consta de tres actos. Schoenberg escribió el texto que habría de cantarse y lo dejó concluido pero nunca, en los veinte años que sobrevivió a la conclusión de su escrito, llegó a componer la música del tercer acto. La ópera termina en el segundo acto y los curiosos pueden leer el libreto de la acción que debería tener lugar en el tercero. Breve, carente de música, considerado endeble, ese tercer acto es habitualmente suprimido. Sostendré que, sin embargo, forma parte esencial del proyecto de Schoenberg y encubre el núcleo desatendido de la obra, un núcleo con fuertes resonancias políticas.

Ahora, Freud. Mal podríamos llamar libro a *Moisés y la religión monoteísta*¹ dadas la “heterodoxia y, aún, la excentricidad de su construcción” según el decir de James Strachey, su traductor al inglés. El texto se prolonga por 130 páginas en la edición de las *Obras Completas* de Sigmund Freud. He de recordar que Freud quiso, en un principio, que se publicaran las dos primeras partes, sólo cincuenta páginas, y que estuvo siempre insatisfecho e inseguro acerca de las propuestas del tercer capítulo, el ensayo que acabó dando título al conjunto de la obra: “Moisés, su pueblo y la religión monoteísta”. En el proyecto original el estudio llevaría como título *El hombre Moisés, una novela histórica*. Cuando, ya exiliado en Londres, en vísperas de su muerte, Freud aceptó publicar ese tercer capítulo, lo hizo preceder por dos “Advertencias preliminares”; en la primera decía “que no daría a la luz ese trabajo y que habría de conservarse oculto hasta que llegase su tiempo” y en la segunda, anuladora de la primera, anunciaba que se atrevía “a dar a publicidad la última parte de su trabajo”. Esta tercera parte, mucho más extensa que las otras dos juntas, está preñada de consecuencias teóricas y constituye la esencia del conjunto. El propio Freud reconocía al final del segundo capítulo que sólo, con esa larga excursión ensayística que en el comienzo de 1938 se negaba aún a publicar, hallaría justificación el comienzo novelesco formado por los dos capítulos iniciales: “Moisés, un egipcio” y “Si Moisés era egipcio”. Sin esas 80 páginas que concluyen el ensayo, las primeras 50 se reducen a una modesta y extraña hipótesis de trabajo.

Freud condenaba a “no ver la luz del día” a su tercer capítulo dedicado a Moisés. Schoenberg no conseguía culminar musicalmente el tercer acto de su ópera.² La ópera de Schoenberg termina en el segundo acto con un grito desgarrador de Moisés, una increpación al verbo: “¡Oh,

¹ Freud 1976, vol. XXIII, pp. 3-132.

palabra; tú que me faltas!". Ya no era posible hacer oír otra nota musical; la ópera quedaba inconclusa pero su libro se prolongaba en un tercer acto escrito y nunca modificado. Un acto fallido. Schoenberg no abandonó nunca el proyecto de musicalizar ese acto. En el último año de su vida, sin embargo, pensaba que podría ser leído después del segundo acto, sin música. Buenas razones tenía para ello.

Creo que no sólo Moisés y Aarón termina su música cuando Moisés reconoce su fracaso. No sólo esta ópera sino, con ella, todas las óperas y no por que no pudiesen componerse otras sino porque la forma misma a la que todas responden, había llegado a un punto imposible de rebasar. La lista de las óperas compuestas después de Moisés y Aarón es muy extensa y algunas son en verdad magníficas; ello no quita que sean todas póstumas.³ Hay obras que inauguran y hay obras que cierran definitivamente lo articulable: lo que viene después es paráfrasis, arduo rodar de carreteros sobre las rutas abiertas por los reyes.

¿Por qué esta afirmación enfática, con aires de arbitrariedad, sobre "la última de las óperas"? Porque uno de sus temas, es, precisamente, la ópera misma, la posibilidad y la imposibilidad de la representación. El texto del libreto se refiere a la prohibición de la idolatría y del culto de las imágenes cuyo emblema es el becerro de oro, pero es fácil leer en el libreto una crítica de las artes como figuración y una defensa del arte abstracto. Ese riguroso mandamiento es, en el decir de Freud, y también en la idea de Schoenberg, la esencia de la religión del hombre Moisés, el héroe egipcio que creó a los judíos⁴ y los hizo "su" pueblo elegido.⁵ Acotemos que, para George Steiner,⁶ esa misma prohibición, inhumana, imposible de acatar, es la causa del antisemitismo y del odio destructor de los demás pueblos que ha marcado a la historia del pueblo judío: "Nunca se impuso al espíritu humano exigencia más feroz, más cruel, pues el espíritu tiene la tendencia compulsiva, orgánicamente determinada, a la imagen, a la presencia representada". Nietzsche, recuerda Steiner,

consideraba que la doctrina monoteísta era "el más monstruoso de los errores humanos". La "solución final" de los nazifascistas era el intento de extirpar a la raza maldita que había inventado ese Dios y que había proclamado, con la prohibición de las imágenes, su irremisible ausencia del mundo.

Hay conocedores rigurosos del texto bíblico que señalan, sin embargo, que esta prohibición debe ser tomada *cum grano salis*. Verdad es -recuerda Yosef Yerushalmi⁷ cuando comenta el Moisés de Freud y el de Schoenberg- que "la Biblia es plásticamente iconoclasta pero verbalmente antropomórfica, de hecho de modo exuberante... Dios es descrito en ella mediante vívidas metáforas tomadas de la esfera natural y por analogía con lo humano; tales imágenes verbales nunca fueron equiparadas con la idolatría". De hecho la lectura del texto bíblico nos muestra, y más de una vez, que Moisés era el único que podía hablar con Dios y ver su rostro: "Cara a cara hablo con él, y a las claras, no por figuras; y él contempla el semblante de Yavé. ¿Cómo pues os habéis atrevido a difamar a mi siervo Moisés?" (Números 12:8) Ver también *Deuteronomio*: 34:10: "No ha vuelto a surgir en Israel profeta semejante a Moisés, con quien cara a cara tratase Yavé". Volviendo a Yerushalmi, él agrega esta aclaración imprescindible: "La demanda de una abstracción auténtica y completa, la embestida contra el antropomorfismo, incluso el verbal, llegó a los judíos tras el encuentro del judaísmo con el pensamiento griego revestido con atavíos árabes y en este combate el gran guerrero fue otro Moisés: Moisés Maimónides, para quien todo intento de describir los atributos de Dios en términos verbales positivos, al mismo tiempo que toda lectura literal de las metáforas bíblicas respecto de Dios eran análogas a la idolatría". Y ese es, según Yerushalmi, con quien coincido, el severo e innombrable Eterno del Moisés de Schoenberg.

Schoenberg toma el relato del Éxodo y lo transforma de manera radical para crear con los dos hermanos, Moisés y Aarón, una figura bifronte que representa el conflicto entre la Idea (*Gedanke*) de Moisés, el concepto de lo impensable, irrepresentable, incomprensible que es el pensamiento sobre Dios y la posición de su hermano, Aarón, que está dispuesto a escuchar las súplicas populares de manifestaciones visibles de la potencia divina, que pide y condesciende a milagros e imágenes, que aspira a la efusión de los sentidos y a las formas más elementales de la idolatría. Schoenberg pone en música (la menos representativa de las artes) y en teatro (la re-presentación por excelencia) a estos anhelos orgiásticos. Escenifica la adoración del becerro de oro mostrando el frenesí de las multitudes arrebatadas por un

² Hay casos comparables. Es conocido el caso de Beethoven que en la última y la más hermosa de sus sonatas para piano, la *opus* 111 en *do* menor, escribió dos movimientos y acabó la obra en una lenta disolución, una pulverización de la música que parecía llamar a un rondó o un *allegro* que le diese su conclusión "lógica". Cuando los editores reclamaron al compositor por la falta del tercer movimiento, respondió burlándose: "No tuve tiempo para escribirlo". Es que la sonata se apagaba en la inaudibilidad y ya no había nada que agregar; todo final hubiese sido un anticlímax, una negación de la perfección alcanzada.

³ Así sucede también con las sonatas para piano. La lista de las compuestas después de Beethoven es más extensa que el legendario catálogo de Leporello; *pace* Liszt, autor de una única y espléndida sonata en *si* menor, nadie alcanzó la insondable perfección de esa sonata de Beethoven que termina enmudeciendo en su segundo movimiento.

⁴ Freud, *op. cit.*, p. 103.

⁵ *Idem.*, p. 44..

⁶ Steiner. 1988, p. 57.

⁷ Yerushalmi, 1992, p. 9.

líder demagógico (el propio Aarón). Hay que agregar que previamente Schoenberg mismo había esbozado una obra (*Der Biblische Weg*) cuyo protagonista, Max Arun, reunía en una sola personalidad a lo que luego se desdoblaría para formar a Moisés y Aarón. Schoenberg, claro está, se reconocía a sí mismo en la contradicción entre Max y Arun.

El segundo acto, médula y culminación de la ópera, confronta a los dos hermanos. Moisés es el pensamiento puro que habla con Dios, incapaz de actuar y de hablar: el músico hace de su protagonista no un cantante sino un hombre con dificultades de lenguaje, un tartamudo, siguiendo indicaciones del texto bíblico (“Yo soy incircunciso de labios” dice Moisés a Yavé [Éxodo, 6: 30], a lo que Yavé responde: “Mira, te he puesto como Dios para el faraón, y Aarón, tu hermano, será tu profeta” [íd., 7: 1]). La torpeza vocal del Moisés de la Biblia reforzaba (para Freud) la idea de que Moisés era un extranjero, incapaz de dirigirse claramente a su propio pueblo por tener otra lengua materna. Aarón, en cambio, es el tenor de voz meliflua y elocuente que encanta a la multitud con sus discursos y sus promesas, el demagogo. La lucha entre los dos es la eterna confrontación entre el concepto y la representación, entre el significante y el sentido, entre la abstracción y el semblante. Con palabras de Lacan, entre los registros imaginario y real, donde lo real no puede ser expresado por lo simbólico y lo simbólico es ineluctablemente desvirtuado por lo imaginario.

Cuando Moisés baja de la montaña portando las tablas de la Ley y encuentra al pueblo de su Dios adorando a un ídolo totémico increpa al responsable de esa desviación, Aarón. El diálogo enfrenta a dos fuerzas titánicas, el pensamiento abstracto y el magnetismo de las imágenes, que operan en el espíritu humano. De ahí el irresistible poder de las palabras que ellos dicen y que ningún resumen, menos aún una traducción, podría transmitir sin atenuar. Cometeré sin embargo esa injusticia. Frente a la cólera de su hermano, Aarón responde que el pueblo, objeto de su amor, razón de su vida, seguirá reclamando becerros de oro y líderes carismáticos. Más aún, le muestra que las mismas tablas de la Ley que él carga “son también imágenes, tan sólo una parte de la idea total”. Moisés, encolerizado, rompe las tablas. Su amor y su vida, a diferencia de Aarón, están dedicados a la idea de lo absoluto e impensable. El pueblo judío debe someterse a ese concepto; sólo para eso existe. Piensa que la boca de Aarón traiciona esa idea sublime en el momento mismo de expresarla pues no puede decirla sin vulgarizarla para hacerla aceptable.⁸ Moisés pide entonces a Dios

que lo releve de su misión y Aarón le reprocha su pusilanimidad antes de retirarse calladamente de la escena. Moisés, solo, desesperado, profiere el monólogo que cierra el acto: “¡Dios irrepresentable, inexpresable, idea multívoca (*vieldeutiger*)! ¿Te dejarías explicar de ese modo? ¿Tendrá que ser Aarón, mi boca, quien dé forma a esta imagen? (*dieses Bild machen?*) De tal modo, también yo he forjado una imagen, tan falsa como cualquier otra. ¡He sido derrotado! ¡Todo lo que he pensado, todo ha sido una locura (*Wahnsinn*) que no puede ni debe ser dicha!”. Y cayendo al suelo, se quiebra, exánime, y profiere esa línea concluyente y demoleadora que cierra el segundo acto: “¡Oh palabra, tú, palabra, que me faltas!”

Dos musicólogos y psicoanalistas argentinos, Rolando Karothy y Roberto Neuburger,⁹ han escrito un sagaz ensayo dedicado a nuestro tema: Freud y Schoenberg y sus respectivos Moisés. En él escriben esta frase que comparto: “Toda aproximación a *Moisés y Aarón* comienza por su de Schoenberg para plasmar su Idea”. Y terminan su texto afirmando que cualquier puesta en escena de esta ópera replanteará el enigma de su incompletud, su condición de *work in progress*.

La ausencia musical del tercer acto es también mencionada por el músico, musicólogo y profundo filósofo que fue Theodor W. Adorno.¹⁰ Su artículo, adecuadamente titulado “Sacred fragment: Schoenberg’s Moses und Aron”, al que Steiner¹¹ –injustamente, según creo– califica de “bizarro (quirky) e innecesariamente oscuro”, plantea que la ópera quedó incompleta porque era imposible completarla, porque intrínsecamente hay un impedimento histórico para realizar la obra artística completa (all inclusive) a la que Schoenberg aspiraba: que siempre habrá una distancia, una laguna entre el objetivo buscado y su logro real. Schoenberg conjuraba un Absoluto tanto por el tema elegido como por el modo de tratarlo. Y la verdad de la obra reside precisamente en su inacabamiento. Si hubiese alcanzado la meta que imaginaba, la obra hubiera sido contradictoria consigo misma. Agrego: hubiese dicho lo que no podía ser dicho. Hubiese ido más allá de Moisés en su increpación a la palabra. También coincidimos, por lo tanto, con Adorno en este punto decisivo: la ópera está terminada precisamente porque no tiene la esperada conclusión: no es como la Sinfonía

⁸ George Steiner resume magistralmente la situación “Sin Aarón no puede realizarse el designio de Dios; con él, ese designio es pervertido”. *Language and Silence*, Penguin, Harmondsworth, 1969, p. 178

⁹ Karothy y Neuburger, 2001, 20:27-49.

¹⁰ Adorno 1992, pp. 225-248.

¹¹ Steiner 1969, p. 178.

inconclusa de Schubert; es como la sonata número 32, opus 111, en do menor de Beethoven.¹²

Por su parte, Pierre Boulez,¹³ el responsable de las dos versiones discográficas que gobiernan a las demás interpretaciones musicales del presente y, quizás, del futuro, dice en una entrevista algo que no puedo compartir del todo, que el texto escrito del tercer acto es *repetitivo* y débil y que Schoenberg, para ponerle música, hubiera debido agregar algo, inventar un diálogo que vaya más allá de la simple y reiterativa conversación entre los hermanos, una alternancia con el pueblo o con Dios mismo.¹⁴ George Steiner, que relaciona también las figuras de Schoenberg y Freud por la autoría de las dos obras sobre Moisés, coincide en que el texto del tercer acto, ese curioso torso, es *repetitivo*, pero agrega un adjetivo más: es también “conmovedor”. Comparto este complemento; más aún, lo considero necesario después de leer aquello que no tiene (¿y que no podría tener?) música pues alberga la respuesta a esa pregunta ante la cual Freud mismo manifestaba que la palabra le faltaba. ¿En qué consiste el ser judío? Si el tercer acto aporta una respuesta inédita a esa pregunta entonces mal podría tildársele de *repetitivo*.

Después de este rápido recorrido por lo que ha sido dicho en torno al inacabamiento de *Moisés y Aarón* aclaremos eso que acabamos de esbozar. Schoenberg da en el libreto del tercer acto su respuesta a la pregunta inacabada para Freud,¹⁵ para Yerushalmi¹⁶ y para Derrida:¹⁷ “¿Qué es ser judío?” en el tercer acto, es decir, después del grito desesperado de Moisés porque la palabra le falta. Para contestar, Schoenberg no necesitaba de la música ni del teatro; éstos

eran, más bien, superfluos. Es la razón que permite comprender que él llegase a sugerir en 1951, año de su muerte, que el texto conclusivo de la ópera fuese “leído”.

¿Por qué? Por no ser musical su sustancia, sino filosófica, teológica y política. La lectura “desnuda” hubiese implicado, sí, una forma auténtica de concluir la ópera conservando la coherencia de su idea central, esto es, manteniéndose fuera de la representación.

Considero que la indicación escénica del final del segundo acto: “Moisés se hunde desesperado en el piso” (*Moses sinkt verzweifelt zu Boden*) es, propiamente, la muerte de Moisés, el derrotado por no poder decir una palabra sin caer en las arenas movedizas del semblante, por no poder transmitir aquel pensamiento impensable que debe imponer entre los humanos. “A la verdad, decirla toda, es materialmente imposible; las palabras faltan para ello” (“*les mots y manquent.*”, “*Wort, du Wort, das mir fehlt!*”), en la tajante expresión de Lacan¹⁸ otro que murió en la desesperación por no poder librarse de las añagazas del sentido y de la imagen que alimentan al síntoma, por sentir que las palabras traicionan a la idea y que, así, sólo queda recurrir al acto.

Precisamente por ello tenemos que prestar más atención al libro del tercer acto, aquel en el que Moisés resucita, dice lo que no pudo decir en vida, y libera a Aarón que es, ahora, quien cae muerto. Releamos algo de ese tercer acto, nuevamente en una traducción fragmentaria:¹⁹

(Aarón) –La tierra prometida...

M. (Moisés) –Una imagen...

–Yo hablaría con imágenes mientras tú lo harías con conceptos; yo a los corazones, tú al cerebro.

¹² En lo personal pienso que la 8ª sinfonía de Schubert, la “inconclusa” es su obra más “acabada” y que en todas las últimas y hermosas obras que compuso: 9ª sinfonía, quinteto para cuerdas, tres últimos cuartetos y tres últimas sonatas para piano, todo lo sustancial está dicho en los dos primeros movimientos; los movimientos finales, aunque bellos, no conservan las cualidades y las innovaciones escuchadas en aquellos; son, casi siempre, regresivos). Es distinta la situación de las obras que quedan inconclusas por la muerte del compositor en medio de su trabajo: *El arte de la fuga*, *el Requiem*, la novena sinfonía de Bruckner, la décima de Mahler, *Turandot* o *Lulú*, donde es legítimo –aunque no necesario– que alguien se aplique, con mayor o menor fortuna, generalmente poca, a componer las partes faltantes.

¹³ Pierre Boulez: “An Interview with Wolfgang Schauffer”. En el folleto que acompaña al disco con la ópera de Schoenberg: *Moisés y Aarón*, DGG 449174-2.

¹⁴ Estaba ya en prensa este artículo (septiembre de 2007) cuando recibí y pude admirar la primera versión en DVD de la ópera, correspondiente a su representación en la ópera de Viena en 2006 (ArtHaus Musik 101259, 2006) bajo la dirección musical de Daniele Gatti y escénica de Reto Nickler. La producción se toma ciertas libertades con las indicaciones escénicas de Schoenberg, especialmente en cuanto transforma al becerro de oro en inmensas letras doradas que dicen ICH BIN GOTT y se muestra a los judíos buscando su propia imagen para adorarse a sí mismos en una clara alusión a la vida contemporánea en el capitalismo tardío. La interpretación es válida y daría lugar a extensas reflexiones sobre la significación actual de una ópera que se presta a ésta y a otras veinte y cien lecturas.

¹⁵ Freud 1976, XIII, p. 9. En ese breve texto Freud escribe: “No podría verter eso esencial (de mi propio ser judío) con palabras claras. Es seguro que alguna vez lo conseguirá una intelección científica”.

¹⁶ Yerushalmi, 1991. Este historiador del judaísmo, profundo conocedor y agudo comentarista de la obra de Freud termina su libro haciéndose eco de esa indefinición del fundador del psicoanálisis: “Sabremos si, genética y estructuralmente, el psicoanálisis es una ciencia judía, suponiendo que tal conocimiento sea posible (*if it is at all knowable*) después de un largo trabajo futuro. Mucho dependerá, ciertamente, de la manera en que se habrán de definir los términos *judío* y *ciencia*.” (*... the very terms Jewish and science are to be defined*).

¹⁷ Derrida 1995, p. 113. En ese texto, el abanderado de la desconstrucción plantea que, al dejar para un hipotético futuro esa definición que Freud no puede dar (“... si es que eso puede llegar a saberse de algún modo”), Yerushalmi asume que existen todos los riesgos o todas las posibilidades de que la cuestión sobre el ser judío quede para siempre sin respuesta.

¹⁸ Lacan 2001, p. 509.

¹⁹ El texto aparece en alemán con traducciones, pero no al español, en las distintas versiones discográficas; he traducido esforzándome en conservar la literalidad del libro de Schoenberg.

–Con la imagen la palabra huye de ti y tú quedas viviendo en esas mismas imágenes que has confeccionado para que el pueblo las aprecie. Alejado de la fuente, alejado del pensamiento, ya ni la palabra ni la idea podrían satisfacerte.

–Yo realizaría prodigios visibles cuando fracasasen la palabra y la imagen salidas de la boca.

M. –¿Y quedarías satisfecho meramente con el acto, con manipulaciones?... Por lo tanto tú deseabas corporalmente, realmente, pisar con tus pies una tierra inexistente donde fluyesen la miel y la leche... Con tus promesas ganaste al pueblo, no para el Eterno, sino para ti mismo...

–Para su libertad; para que llegasen a ser un pueblo.

M. –Este pueblo fue elegido para una libertad, la libertad de servir a la idea divina. Pero tú lo expusiste a dioses extraños, al becerro y a las columnas de fuego y de nube, puesto que tú piensas y sientes como ellos. El dios que les has mostrado es una imagen de impotencia, depende de una ley que está por encima de él, debe cumplir con sus promesas y hacer lo que se le pide. Es prisionero de su palabra. Él debe actuar como lo hacen los hombres, buena o malamente; debe castigar su perfidia y recompensar sus virtudes... Aquí las imágenes gobiernan al pensamiento en vez de expresarlo...

–Has traicionado a Dios por los dioses, al pensamiento por las imágenes, a su pueblo elegido por los otros, a lo extraordinario por lo banal...

–(Los soldados interrumpen a Moisés preguntando si matarán a Aarón. Moisés prosigue su discurso)

M. –Siempre que os juntasteis con ellos y empleasteis vuestros dones, esos dones para los que fuisteis elegidos de modo que pudieseis luchar al servicio de la idea de Dios, siempre que usasteis esos dones con fines falsos y execrables, siempre que rivalizasteis y compartisteis los bajos placeres con pueblos extraños y siempre que abdicasteis de la renuncia al desierto cuando vuestros dones hubieran podido llevaros a las mayores alturas, entonces siempre, por ese abuso, seréis derrocados y arrojados nuevamente al desierto.

(Moisés ordena a los soldados que liberen a Aarón para que, “si puede”, siga viviendo. Una vez liberado, Aarón se incorpora y cae muerto.)

M. –Pero en el desierto seréis invencibles y lograréis el fin: alianza (*Vereinigt*) con Dios.

Así concluye el texto de Schoenberg. El tercer acto de la ópera, el libro del mismo, no ha sido, hasta donde sé, objeto de un análisis minucioso. Por ejemplo, nadie ha notado el cambio del destinatario del discurso del singular, “tú” (*du*) (Aarón), al plural, “vosotros” (*ihr*), en la parte final del discurso de Moisés, un “vosotros” que no podría designar más que al pueblo judío y no al hermano que consintió la idolatría. Sostengo que este parlamento de Moisés no es “repetitivo”, según es su fama, y que expresa con una claridad mayor que la alcanzada en los dos actos anteriores el concepto de la “judeidad” (y de la humanidad, y del arte, y de la vida) que animaba a Schoenberg. Renunciar a los ídolos, a los deseos, a las imágenes, a los “bajos placeres”, en otras palabras, renunciar a las pulsiones y a la sensualidad (*Triebverzicht en Freud*) es la propuesta del músico que el psicoanalista valoriza como un grandioso “progreso en la espiritualidad” en el largo cuarto apartado de la parte tercera de su ensayo sobre Moisés, esa parte que en principio había decidido no publicar.²⁰

Para Schoenberg no hay una fértil tierra de leche y miel (¿Palestina?) para alcanzar; esa tierra no puede ser hollada por el pueblo que debe aprender a vivir “en el desierto” pues, siempre que lo abandone, será lanzado de regreso a ese páramo, que no es ningún territorio real bajo los pies. El desierto, paradójica condición de la fertilidad, es el único hogar posible. El reproche a Aarón resuena hoy en día con connotaciones políticas: “*Da begehrest du leiblich, wirklich, mit Füßen zu betreten ein unwirkliches Land, wo Milch und honig fließt*”.(No hay patria que conquistar; sólo queda vivir en el exilio, sin aspirar a la alianza con el imperio de turno.)

He dicho, sin recalcarlo suficientemente, que se trata de la idea de “judeidad” (*jewishness*) ajena a la de “judaísmo” (*Judaism*) la que guía a Schoenberg. Esta distinción no aparece como tal en el músico vienés ni tampoco en la obra de Freud. Creo que es posterior a la experiencia de la Shoah y de la creación del estado de Israel. Aparece con claridad en el libro ya citado de Yerushalmi, donde la “judeidad” no se confunde con la religión judía y ni siquiera con la creencia en un Dios. Como lo ha destacado en una obra luminosa la psicoanalista brasileña Betty Fuks,²¹ esa concepción de “judeidad” trasciende a cualquier fijación de una “identidad” que no sería nunca otra cosa que un “becerro de oro”, una forma de la idolatría. Es en el camino hacia esa “judeidad” que Freud afirma su “vocación por el exilio”, su idea de que sólo “un judío completamente ateo”, como dice en una carta célebre a Oskar Pfister, podía ser el inventor del psicoanálisis.

²⁰ Freud, 1976. XXIII, pp. 112-118.

²¹ Fuks, 2006.

Es en el desierto, en la diáspora, en el mantenimiento de una condición eternamente extranjera, fuera de una tierra hollada por los pies y regada con la sangre propia y ajena, en la escritura como territorio sin dueño, es sólo ahí que ese pueblo arengado por el Moisés de Schoenberg puede asentarse.

Tanto Freud como Schoenberg otorgan un lugar central en sus respectivos libros a la prohibición de las imágenes. Freud descubre, y en eso va más allá que Schoenberg e interpreta a su Moisés, que detrás de la renuncia a la satisfacción pulsional (en este caso, la de la representación) se esconde un goce particular, uno que se manifiesta como *orgullo*, como logro máximo que el displacer de la renuncia conlleva y que es la prolongación de la voluntad del padre que premia con su amor a quien abdica de su deseo. Ese es, en el nivel de las masas, lo que en el nivel del individuo conocemos como superyó, la instancia que “mantiene al yo en servidumbre y que ejerce sobre él una presión permanente”, forzando a tolerar el displacer. Lacan traduce la orden del superyó como: “¡Goza!”, a lo que el sujeto sólo puede responder “oigo”; “oigo” esa voz que procede de afuera, *ob audire* en latín, que da origen a nuestra palabra “obediencia”.

El mandamiento del superyó ha cambiado el enunciado cuando se dirige al sujeto de la postmodernidad. Ya no se le exige la resignación de la pulsión y la relegación de la sensualidad sino todo lo contrario, se le ordena disfrutar, consumir, dedicarse a esos “bajos placeres” que Moisés denigraba como inferiores. Lo que para el Moisés de Schoenberg era idolatría es ahora requerido como credencial de identificación de alguien que vive según las nuevas tablas de la Ley, que participa y obedece no a los mandamientos mosaicos sino a las leyes del mercado, esa abstracción que ha sustituido en el mundo contemporáneo al Nombre-del-Padre. La ley, hoy, es la que ordena someterse al imperio de las imágenes y a los Aarones del momento. Hay quienes deploran ese cambio y hay quienes lo festejan. Hay quien sostiene que conviene acelerar esa transformación en el sujeto, puesto que es ineluctable, y hay quien pretende un regreso nostálgico a la idea de un Bien Supremo representado por el Padre y sus portavoces. Finalmente, lejos de todos ellos, escuchándolos en su concierto desconcertado, estamos algunos otros, los que proponemos ahondar en el tema candente de esta nueva estofa del sujeto contemporáneo. Creemos que es un tema que define el presente del psicoanálisis y decidirá de su futuro.

Bibliografía

Adorno, Theodor W. *Quasi una fantasia*, Londres: Verso, 1992.

Boulez, Pierre, “An Interview with Wolfgang Schauffer”. Schoenberg, *Moisés y Aarón*, CD, DGG 449174-2. 1996

Derrida, Jacques, *Mal d'archive. Une impresión freudienne*, París, Galilée, 1995.

Freud, Sigmund (1939 [1934-1938]). *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1976. Vol. XXIII.

_____, “Prólogo a la edición en hebreo de *Tótem y tabú*” [1930]. En *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu, 1976, vol. XIII.

Fuks, Betty, *Freud e a Judeidade. A vocação do exílio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. Traducción al español por Sonia Radaelli. México: Siglo XXI Editores, 2006.

Karthy, Rolando y Roberto P. Neuberger, “Schoenberg y Freud: de un Moisés al otro”. *Cuadernos Sigmund Freud*: Buenos Aires, 20:27-49, 2001.

Lacan, Jacques (1974). *Autres écrits*. París: Seuil, 2001.

Steiner, George, *El castillo de Barba Azul*. Buenos Aires: Gedisa, 1988.

_____, *Language and Silence*, Penguin, Harmondsworth, 1969.

Yerushalmi, Yosef Hayim: “The Moses of Freud and the Moses of Schoenberg –On Words, Idolatry and Psychoanalysis” *JPsychoanal. St. Child.* 47:1-20. 1992.

_____, *Freud's Moses: Judaism Terminable and Interminable*. New Haven: Yale University Press, 1991.