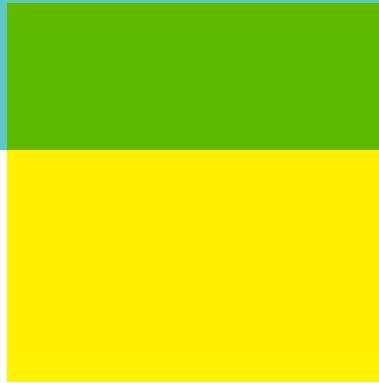


Premio Nobel en Fisiología / Medicina

Desde la Viena de
1900 a nuestros días



ERIC R. KANDEL

LA ERA DEL INCONSCIENTE

LA EXPLORACIÓN DEL INCONSCIENTE EN EL ARTE,
LA MENTE Y EL CEREBRO

PAIDÓS

ERIC R. KANDEL

LA ERA DEL INCONSCIENTE

La exploración del inconsciente
en el arte, la mente y el cerebro

Traducción de Genís Sánchez Barberán
e Ignacio Villaro Gumpert

PAIDÓS Contextos

Título original: *The Age of Insight*, de Eric R. Kandel
Publicado originalmente en inglés por Random House

1.^a edición, febrero de 2013

1.^a edición en esta presentación, febrero de 2021

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal). Diríjase a CEDRO fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

© Eric R. Kandel, 2012. Toos los derechos reservados

© Penguin Random House LLC, 2017

© de la traducción, Genís Sánchez Barberán e Ignacio Villaro Gumpert, 2013

© de todas las ediciones en castellano,

Editorial Planeta, S. A., 2013

Avda. Diagonal, 662-664

08034 Barcelona, España

Paidós es un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.

www.paidos.com

www.planetadelibros.com

ISBN 978-84-493-3787-1

Depósito legal: B. 231-2021

El papel utilizado para la impresión de este libro es cien por cien libre de cloro y está calificado como papel ecológico.

Impreso en España – *Printed in Spain*

SUMARIO

Prefacio	13
----------------	----

PRIMERA PARTE
LA PSICOLOGÍA PSICOANALÍTICA Y EL ARTE
DE LA EMOCIÓN INCONSCIENTE

1. Un giro hacia el interior: Viena, 1900	21
2. La exploración de las verdades ocultas bajo la superficie: los orígenes de la medicina científica.	39
3. Artistas, escritores y científicos vieneses se dan cita en el Salón Zuckerkandl	49
4. La exploración del cerebro oculto bajo el cráneo: los orígenes de la psiquiatría científica.	57
5. La exploración conjunta de la mente y el cerebro: el desarrollo de una psicología de base neurológica.	71
6. La exploración de la mente con independencia del cerebro: los orígenes de una psicología dinámica	87
7. La búsqueda del significado interior en la literatura	101
8. Representación de la sexualidad de la mujer moderna en el arte	115
9. Representación de la psique en el arte.	151
10. La fusión del erotismo, la agresividad y la angustia en el arte	187

SEGUNDA PARTE
UNA PSICOLOGÍA COGNITIVA DE LA PERCEPCIÓN VISUAL
Y LA REACCIÓN EMOCIONAL AL ARTE

- 11. El descubrimiento de la participación del espectador 213
- 12. Observar también es inventar: el cerebro como máquina
de la creatividad 233
- 13. El surgimiento de la pintura del siglo xx. 243

TERCERA PARTE
LA BIOLOGÍA DE LA RESPUESTA VISUAL
DEL OBSERVADOR AL ARTE

- 14. El procesamiento de las imágenes visuales en el cerebro 253
- 15. La deconstrucción de la imagen visual: los componentes
básicos de la percepción de la forma 267
- 16. La reconstrucción del mundo que vemos: la visión como
procesamiento de información 285
- 17. Visión de nivel superior y percepción de la cara, las manos
y el cuerpo por parte del cerebro. 311
- 18. El procesamiento descendente de la información: el uso
de la memoria para encontrar significado 335
- 19. La deconstrucción de las emociones: la búsqueda de primitivos
emocionales 353
- 20. La representación artística de las emociones mediante la cara,
las manos, el cuerpo y el color. 361
- 21. Las emociones inconscientes, las sensaciones conscientes
y su expresión corporal. 379

CUARTA PARTE
LA BIOLOGÍA DE LA RESPUESTA EMOCIONAL
DEL OBSERVADOR ANTE EL ARTE

22. Control descendente de la información emocional cognitiva.	397
23. La respuesta biológica a la belleza y la fealdad en el arte.	409
24. La participación del observador: entrar en el teatro privado de la mente ajena	427
25. Biología de la participación del observador: crear modelos de mentes ajenas.	437
26. Cómo regula el cerebro la emoción y la empatía	457

QUINTA PARTE
LA EVOLUCIÓN DEL DIÁLOGO ENTRE LA CIENCIA
Y LAS ARTES PLÁSTICAS

27. Los universales artísticos y los expresionistas austríacos	475
28. El cerebro creativo	485
29. El inconsciente cognitivo y el cerebro creativo	497
30. Los circuitos cerebrales de la creatividad	511
31. Talento, creatividad y desarrollo del cerebro	525
32. Conocerse a uno mismo: el nuevo diálogo entre arte y ciencia. . . .	541
Agradecimientos	553
Notas	559
Bibliografía	577
Créditos de las ilustraciones y las fotografías	643
Índice analítico y de nombres	659

Capítulo 1

UN GIRO HACIA EL INTERIOR: VIENA, 1900



En el año 2006, Ronald Lauder, coleccionista de arte expresionista austríaco y cofundador de la Neue Galerie, el museo del expresionismo de Nueva York, desembolsó la extraordinaria suma de 135 millones de dólares para adquirir un único cuadro: el cautivador retrato incrustado en oro de Adele Bloch-Bauer, distinguida dama de la sociedad vienesa y mecenas de las artes. Lauder vio por primera vez este cuadro de Klimt de 1907 en el museo del Alto Belvedere, durante una visita que hizo a Viena con 14 años, y la imagen le arrebató. Parecía encarnar la Viena novecentista: su riqueza, su sensualidad y su capacidad de innovación. Con los años, Lauder llegó a la convicción de que el retrato de Adele de Klimt (figura 1-1) era una de las grandes representaciones del misterio de la feminidad.

Como atestiguan los elementos del vestido de Adele, Klimt era ciertamente un consumado pintor decorativo, que pertenecía a la tradición decimonónica del *Art Nouveau*. Pero el cuadro tiene un significado histórico adicional: es una de las primeras obras de Klimt que prescindía del espacio tridimensional tradicional para instalarse en un espacio plano, moderno, decorado por el artista de forma luminosa. La pintura nos descubre un Klimt innovador, destacado responsable del surgimiento del modernismo austríaco en el arte. Sophie Lillie y Georg Gaugusch, especialistas en Klimt, describen *Adele Bloch-Bauer I* en los siguientes términos:

[El] cuadro no sólo captaba la belleza y sensualidad irresistibles de Bloch-Bauer; su intrincada ornamentación y sus motivos exóticos anunciaban el nacimiento de la modernidad y de una cultura decidida a forjar una identidad radicalmente nueva. Con esta obra, Klimt creó un icono secular que llegaría a simbolizar las aspiraciones de toda una generación en la Viena de fin de siglo.¹

Con esta obra, Klimt se desmarca del intento de los pintores del Renacimiento en adelante de recrear cada vez con más realismo el mundo tridimensional en las dos dimensiones de un lienzo. Como otros artistas modernos, ante la irrupción de la fotografía, Klimt buscó nuevas verdades que la cámara no pudiera captar. Él y, sobre todo sus jóvenes protegidos, Oskar Kokoschka y Egon Schiele, volvieron la mirada del artista hacia el interior, apartándola del mundo exterior tridimensional y dirigiéndola al yo interno multidimensional y al inconsciente.

Además de esta ruptura con el pasado artístico, el cuadro nos muestra la influencia que tuvo la ciencia moderna, y en particular la biología, sobre la pintura de Klimt, influencia extensiva a gran parte de la cultura de la Viena novecentista (y me refiero con esto a la del período de 1890-1918). Como ha documentado la historiadora del arte Emily Braun, Klimt leyó a Darwin y quedó fascinado con la estructura de la célula, la unidad básica en la construcción de todo ser vivo. De ahí surgen las pequeñas imágenes iconográficas del vestido de Adele, que no son simples elementos decorativos como en otras imágenes del *Art Nouveau*. Son, de hecho, símbolos de células masculinas y femeninas: espermatozoides rectangulares y óvulos ovoides. Símbolos de fertilidad inspirados en la biología y concebidos para asociar el seductor rostro de la modelo con la plenitud de su capacidad reproductiva.

Que el retrato de Adele Bloch-Bauer fuese lo suficientemente espléndido como para recaudar 135 millones de dólares —el precio más alto pagado por un cuadro en su momento— es particularmente llamativo si consideramos que la obra temprana de Klimt, aunque era un pintor muy competente, era más bien del montón. Empezó siendo un pintor bueno, pero convencional, un decorador de teatros, museos y otros edificios públicos, abonado al estilo grandilocuente, historicista y trillado de su maestro, Hans Makart (figura 1-2). Al igual que Makart, un pintor colorista de talento idolatrado por los mecenas vieneses —que le llamaban el nuevo Rubens—, Klimt pintaba retratos de gran formato y tema alegórico o mitológico (figura 1-3).

No fue hasta 1886 cuando la obra de Klimt dio un giro atrevido y original. Aquel año, él y su colega Franz Matsch recibieron el encargo de conmemorar el auditorio del Teatro del Castillo Viejo, que estaba a punto de ser demolido para erigir en su lugar un edificio moderno. Matsch pintó una

FIGURA 1-2. Hans Makart,
La princesa heredera
Estefanía de Bélgica (1881).
Óleo sobre tela.
Véase pliego a color.



FIGURA 1-3. Gustav Klimt,
Fábula (1883).
Óleo sobre tela.
Véase pliego a color.



vista del escenario desde la entrada, y Klimt la última función del viejo teatro. Pero en vez de pintar una vista del escenario con los actores, Klimt retrató a miembros del público, concretos y reconocibles, *vistos desde el escenario*. Sus espectadores no estaban prestando atención a la obra, sino que estaban inmersos en sus propios pensamientos. El verdadero drama de Viena, nos sugiere el cuadro de Klimt, no se desarrollaba en el escenario, sino en el teatro privado de la mente del público (figuras 1-4, 1-5).

Poco después de que Klimt pintara el Teatro del Castillo Viejo, un joven neurólogo, Sigmund Freud, empezó a tratar a pacientes que padecían histeria con una combinación de hipnosis y psicoterapia. A medida que ellos exploraban sus interioridades, hacían asociaciones libres y hablaban de sus vidas y pensamientos más íntimos, Freud iba conectando sus síntomas histéricos a traumas de su pasado. El paradigma de esta originalísima forma de tratamiento procedía del estudio de Josef Breuer sobre una inteligente joven vienesa conocida como «Anna O.». Breuer, un veterano colega de Freud, concluyó que a Anna «la monotonía de su vida familiar y la ausencia de ocupaciones intelectuales adecuadas [...] la habían llevado al hábito de soñar despierta»: lo que ella denominaba su «teatro privado».²

El notable grado de introspección que caracterizaría la obra posterior de Klimt correría a la par que los estudios psicológicos de Freud, y presagiaba el giro hacia el interior que había de impregnar todos los campos de investigación en la Viena novecentista. Este período, que vio nacer el modernismo vienes, se caracterizó por un intento de romper drásticamente con el pasado y explorar nuevas formas de expresión en las artes visuales, la arquitectura, la psicología, la literatura y la música. Y generó el empeño, que sigue vivo hoy en día, de establecer vínculos entre esas disciplinas.

Al abrir el camino a la irrupción del modernismo, la Viena novecentista asumió brevemente el papel de capital cultural de Europa, similar en algunos aspectos al desempeñado por Constantinopla en la Edad Media y por Florencia en el siglo xv. Viena venía siendo el centro de los territorios de la dinastía de los Habsburgo desde 1450, y ganó preeminencia un siglo más tarde, cuando se convirtió en capital del Sacro Imperio romano-germánico. Además de los estados germanohablantes, el Imperio comprendía el estado de Bohemia y el reino de Hungría-Croacia. A lo largo de los tres siglos siguientes, estos terri-



FIGURA 1-4. Gustav Klimt, *El auditorio del Teatro del Castillo Viejo* (1888).

Óleo sobre tela. En este cuadro el pintor representa a figuras relevantes

de la sociedad vienesa de la época tales como Theodor Billroth, el cirujano más importante de Europa y Katharina

Schratt, amante del emperador Francisco José. Véase pliego a color.



FIGURA 1-5. Detalle del auditorio en que aparece de pie en la parte superior izquierda Karl Lueger, quien sería alcalde de Viena una década más tarde.

Véase pliego a color.

torios dispares no dejaron de ser un mosaico de naciones desprovisto del vínculo unificador de un nombre o una cultura comunes. Lo único que los mantenía unidos era el gobierno ininterrumpido de los sagrados emperadores romanos habsburgos. En 1804, el último de ellos, Francisco II, asumió el título de emperador de Austria como Francisco I. En 1867, Hungría insistió en recibir un trato de igualdad, y el Imperio de los Habsburgo se convirtió en la monarquía dual austrohúngara.

En la cúspide de su poder, en el siglo XVIII, sólo el Imperio ruso superaba al de los Habsburgo en la extensión de sus territorios europeos. Además, contaba con una larga historia de estabilidad administrativa. Pero una serie de derrotas militares en la segunda mitad del siglo XIX y la agitación de la sociedad civil a principios del XX debilitaron la autoridad política del imperio. Los Habsburgo renunciaron a regañadientes a sus ambiciones geopolíticas para ocuparse de las aspiraciones políticas y culturales de su pueblo, y especialmente de las clases medias.

En 1848, la burguesía liberal austríaca se había hecho más fuerte, y obligó a la monarquía absoluta, casi feudal, dominada por el emperador Francisco José, a tomar una deriva más democrática. Las reformas consiguientes se basaron en una concepción de Austria como una monarquía progresista y constitucional, a imagen de las de Francia e Inglaterra, y caracterizada por una alianza política y cultural entre la clase media ilustrada y la aristocracia. Una alianza concebida para reformar el Estado, fomentar la vida cultural laica de la nación y establecer una economía de libre mercado, todo ello sobre la base de la moderna convicción de que la razón y la ciencia reemplazarían a la religión y la fe.

En la década de 1860, la mayoría de los austríacos sentía que su país estaba viviendo una transición. Negociando con el emperador, la clase media había logrado transformar Viena en una de las ciudades más bellas del mundo. En 1857, como regalo de Navidad a los vieneses, Francisco José ordenó la demolición de la vieja muralla fortificada que rodeaba la capital para hacer sitio a la Ringstrasse, un gran bulevar que la circunvalaría. A ambos lados de la avenida habrían de erigirse magníficos edificios públicos —el Parlamento, el Ayuntamiento, la Ópera, el Teatro del Castillo Viejo, el Museo de Bellas Artes, el Museo de Historia Natural y la Universidad de Viena—, así como palacios para la aristocracia y grandes edificios de apartamentos para la burguesía más acomodada. Al mismo tiempo, la Ringstrasse acercaría al centro

urbano los suburbios circundantes, poblados por trabajadores y pequeños comerciantes.

Las ideas de la clase media y del emperador tuvieron un efecto especialmente profundo en la comunidad judía. En 1848, se abolieron los impuestos especiales que soportaban sus miembros y se legalizaron sus servicios religiosos. También se les permitió por primera vez acceder a la función pública y a las profesiones liberales. Las Leyes Fundamentales de 1867 y la de Interconfesionalidad de 1868 les otorgaron los mismos derechos civiles y legales que a los demás austríacos, católicos en su mayoría. Durante este breve período de la historia de Austria, el antisemitismo se consideró socialmente inaceptable. Además de instaurar la libertad de culto, esas leyes introdujeron la educación estatal y permitieron los matrimonios interconfesionales entre cristianos y judíos, prohibidos hasta entonces.

Por último, las restricciones gubernamentales al libre desplazamiento por todo el Imperio Habsburgo, que eran aplicables a todo el mundo, se suavizaron en 1848, y, en 1870, fueron abolidas. La intensa vida intelectual de Viena y las oportunidades económicas que ofrecía atrajeron a gente de talento —sobre todo judíos— de todo el imperio. El resultado fue que la población judía de la capital pasó del 6,6 % en 1869 al 12 % en 1890, lo que tuvo una tremenda influencia en el nacimiento del modernismo. La abolición de las restricciones a la libre circulación incrementó también la movilidad social y cultural de estudiosos y científicos. Viena se benefició de un aluvión de talentos de muy diversa procedencia social, religiosa, cultural, étnica y académica. Esta afluencia, sumada a la modernización de la educación, llevó a la Universidad de Viena a descollar como centro de investigación universitaria. El impulso consiguiente a la ciencia y la tecnología creó una atmósfera de vibrante interacción intelectual que contribuyó en gran medida a la aparición posterior del modernismo vienés.

En 1900, vivían en Viena casi dos millones de personas, muchas de las cuales habían llegado atraídas por el énfasis que la ciudad ponía en la excelencia intelectual y los logros culturales. Un número considerable eran pioneros de un amplio abanico de movimientos modernistas. En filosofía, el Círculo de Viena —grupo formado en torno a Moritz Schlick que incluiría más adelante a Rudolf Carnap, Herbert Feigl, Phillip Frank, Kurt Gödel y, sobre todo, a

Ludwig Wittgenstein— fue el primero en intentar la codificación de todo el conocimiento en un único lenguaje estandarizado de la ciencia. Carl Menger, Eugen Böhm Bawerk y Ludwig von Mises fundaron la Escuela de Economía. El gran compositor Gustav Mahler preparó la transición de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert y Brahms —la primera escuela musical de Viena— a una nueva generación de compositores abanderados por Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern: la segunda escuela musical de Viena.

Los arquitectos Otto Wagner, Joseph Maria Olbrich y Adolf Loos dieron la réplica a los majestuosos edificios públicos de la Ringstrasse —copias contemporáneas de los estilos gótico, renacentista y barroco— creando un estilo arquitectónico limpio y funcional que allanó el camino a la Bauhaus alemana de la década de 1920. Wagner insistía en que la arquitectura fuera moderna y original, y comprendía la importancia del transporte y la planificación urbana. Lo puso de manifiesto al diseñar más de treinta estaciones bellísimas para la red de trenes urbanos de Viena, así como viaductos, túneles y puentes. En todos sus proyectos, Wagner buscó la armonía entre arte y funcionalidad, lo que se tradujo en que las infraestructuras de Viena fueran de las más avanzadas entre las grandes ciudades europeas. La Wiener Werkstätte (Taller de Viena) —el instituto de las artes y el diseño dirigido por Josef Hoffmann y Koloman Moser— embellecía la vida cotidiana con elegantes diseños de joyas, muebles y otros objetos. En literatura, Arthur Schnitzler y Hugo von Hofmannsthal fundaron el grupo «la Joven Viena», una escuela moderna de narrativa, drama y poesía. Y lo que sería, como se verá, más importante: una cadena de científicos que se extiende de Carl von Rokitansky hasta Freud estableció un nuevo enfoque sobre la psique que revolucionó el pensamiento acerca de la mente humana.

La actividad creativa en las bellas artes, la historia del arte y la literatura iba pareja con el progreso científico y médico, mientras el optimismo de la medicina, la biología y la física llenaban el vacío dejado por la decadencia de la espiritualidad. Ciertamente, la vida en Viena durante el cambio de siglo brindaba a hombres de ciencia, escritores y artistas la oportunidad permanente de reunirse en salones y cafeterías en un ambiente que era a un tiempo optimista, políticamente comprometido y fuente de inspiración para todos ellos. Los avances en biología, medicina, física, química y los campos relacionados de la lógica y la economía trajeron consigo la noción de que la ciencia había dejado de ser un terreno angosto y reservado a los científicos para con-

vertirse en parte integral de la cultura vienesa. Esta actitud fomentó intercambios que acortaron distancias entre ciencias y humanidades y que siguen siendo hoy en día el paradigma para la consecución de un diálogo abierto.

Además, el espíritu intelectual liberal de la Viena del cambio de siglo y las actitudes progresistas del profesorado científico de la universidad contribuyeron a espolear la liberación política y social de la mujer que proponían las escritas de Schnitzler y la obra de nuestros tres pintores.

Las teorías de Freud, los libros de Schnitzler y los cuadros de Klimt, Schiele y Kokoschka compartían una misma visión sobre la naturaleza de la vida instintiva humana. Entre 1890 y 1918, las intuiciones de estos cinco hombres sobre la irracionalidad de nuestra vida cotidiana ayudaron a hacer de Viena el centro del pensamiento y la cultura modernistas. Una cultura en la que seguimos inmersos.

El modernismo nació a mediados del siglo XIX no sólo como respuesta a las restricciones y la hipocresía de la vida cotidiana, sino también como reacción al énfasis de la Ilustración en la racionalidad de la conducta humana. La Ilustración, o Siglo de las Luces, se había caracterizado por la idea de que en el mundo todo va bien, dado que las acciones del hombre están gobernadas por la razón. A través de la razón alcanzamos la iluminación, porque la mente puede controlar nuestros sentimientos y emociones.

El catalizador directo del nacimiento, en el siglo XVIII, de la Ilustración fue la revolución científica del XVI y el XVII, con tres descubrimientos astronómicos trascendentales: Johannes Kepler trazó las leyes que gobiernan el movimiento de los planetas, Galileo Galilei situó el Sol en el centro del universo e Isaac Newton descubrió la fuerza de la gravedad, inventó el cálculo (a la vez que Gottfried Wilhelm Leibniz, pero independientemente) y lo usó para describir las tres leyes del movimiento. De este modo, Newton unificó la física y la astronomía, ilustrando que hasta las verdades más profundas del universo podían ser reveladas mediante los métodos de la ciencia.

En 1660, se celebraban estas contribuciones con la constitución de la primera sociedad científica del mundo: la Royal Society of London for Improving Natural Knowledge, que en 1703 eligió como presidente a Isaac Newton. Los fundadores de la Royal Society concebían a Dios como un matemático que había diseñado el universo para funcionar conforme a unos

principios lógicos y matemáticos. La misión del hombre de ciencia —el filósofo natural— era aplicar el método científico para descubrir los principios físicos subyacentes al universo y descifrar así los códigos empleados por Dios en la creación del cosmos.

Los éxitos en el terreno de la ciencia llevaron a los pensadores del XVIII a suponer que otros aspectos de la actividad humana, incluidos el comportamiento político, la creatividad y el arte, podían perfeccionarse aplicando la razón, lo que conduciría en última instancia a una sociedad mejor y a conseguir condiciones más benignas para toda la humanidad. Esta confianza en la razón y la ciencia afectó en Europa a todas las vertientes de la vida política y social, y no tardó en extenderse a las colonias norteamericanas. Allí, las ideas de la Ilustración —que puede mejorarse la sociedad mediante la razón y que las personas racionales gozan de un derecho natural a la búsqueda de la felicidad— contribuyeron, según se admite generalmente, a la democracia jeffersoniana que hoy disfruta Estados Unidos.

La reacción modernista a la Ilustración llegó con la resaca de la Revolución Industrial, cuyos efectos embrutecedores pusieron de manifiesto que la vida moderna no había resultado tan matemáticamente perfecta, ni tan cierta, racional o ilustrada como los progresos del siglo XVIII habían hecho esperar a la gente. La verdad no era necesariamente bella, ni tampoco fácil de reconocer. A menudo se ocultaba. Además, la mente humana no estaba gobernada sólo por la razón; también estaba gobernada por la emoción irracional.

Al igual que la física y la astronomía inspiraron la Ilustración, la biología inspiró el modernismo. En 1859, la obra de Darwin *El origen de las especies* introdujo la noción de que los seres humanos no eran algo único, creado por un Dios todopoderoso, sino criaturas biológicas que habían evolucionado a partir de ancestros animales menos complejos. En sus libros posteriores, Darwin desarrolló estos argumentos y señaló que la función biológica primaria de todo organismo es reproducirse. Dado que hemos evolucionado a partir de animales menos complejos, debemos de tener los mismos comportamientos instintivos que son evidentes en otras especies. En consecuencia, el sexo ha de ser también un eje central de la conducta humana.

Esta nueva perspectiva condujo a la revisión en el arte de la naturaleza biológica de la existencia humana, como queda patente en *Déjenezur sur*

l'Herbe, obra de Édouard Manet de 1863, tal vez el primer cuadro auténticamente modernista tanto desde el punto de vista estilístico como desde el punto de vista temático. El óleo de Manet, a un tiempo hermoso y chocante, revela un tema fundamental del ideario modernista: la complejidad de las relaciones entre los sexos y entre la fantasía y la realidad. El artista presenta a dos hombres completa y convencionalmente vestidos, sentados en la hierba en un parque arbolado, charlando mientras comen, junto a una bañista desnuda. Con anterioridad, las mujeres desnudas se representaban en la pintura como diosas o figuras mitológicas. Aquí, Manet rompe con la tradición y pinta desnuda a una mujer de carne y hueso, una parisina contemporánea: su modelo favorita, Victorine Meurent (figura 1-6). Pese a lo sensual del cuerpo de Victorine, los dos hombres parecen tan indiferentes a sus encantos como ella a su presencia. Mientras ellos parecen hablar entre sí, la mujer desnuda, compartiendo su negación de la sexualidad, mira únicamente al observador. El cuadro es de una modernidad doblemente pasmosa: por su tema, pero también por su estilo. Décadas antes de que Cézanne empezara a comprimir



FIGURA 1-6. Édouard Manet, *Déjeuner sur l'Herbe* (1863). Óleo sobre tela. Véase pliego a color.

las tres dimensiones en dos, Manet ya había «aplanado» la sensación de perspectiva del observador ofreciéndole un mínimo de profundidad.

El historiador del arte Ernst Gombrich hace la siguiente reflexión sobre los logros del arte modernista vienés:

El arte es una institución a la que recurrimos cuando queremos sentir el sobresalto de la sorpresa. Una necesidad que nos sobreviene porque intuimos que nos hace bien recibir una sana sacudida de tanto en tanto. De lo contrario, nos acomodaríamos tan fácilmente en la rutina que ya no seríamos capaces de adaptarnos a las nuevas exigencias que la vida puede presentarnos. La función biológica del arte, en otras palabras, es la de un ensayo, un entrenamiento o una gimnasia mental que aumenta nuestra tolerancia a lo inesperado.³

En Viena, el modernismo tuvo tres características principales. La primera era esa nueva concepción de una mente humana en gran medida irracional por naturaleza. En una ruptura radical con el pasado, los modernistas vieneses cuestionaron la idea de que la sociedad está basada en las acciones racionales de unos seres humanos racionales. Son más bien conflictos inconscientes, argumentaban, los que están presentes en las acciones cotidianas de cada individuo. Haciendo aflorar a la superficie esos conflictos, los modernistas contraponían nuevas formas de pensar y sentir a los valores y actitudes convencionales, y cuestionaban qué constituye la realidad, qué hay bajo la apariencia superficial de las personas, los objetos y los acontecimientos.

Consecuentemente, en una época en que la gente intentaba incrementar su dominio del mundo exterior, de los medios de producción y de la difusión del conocimiento, los modernistas vieneses centraron su atención en el interior, tratando de comprender la irracionalidad de la naturaleza humana y el modo en que la conducta irracional se refleja en las relaciones interpersonales. Descubrieron que las personas, bajo su barniz civilizado y elegante, no sólo albergan deseos eróticos inconscientes sino también impulsos agresivos inconscientes, dirigidos contra los demás y contra sí mismas. Más adelante, Freud denominaría a esos impulsos oscuros la «pulsión de muerte».

El descubrimiento de la naturaleza en gran medida irracional de la mente instigó la que quizá sea la más radical e influyente de las tres revoluciones del pensamiento humano que, como señala Freud, han determinado nuestro concepto de nosotros mismos y de nuestra posición en el mundo. La primera

de ellas, la revolución copernicana del siglo XVI, reveló que la Tierra no es el centro del universo, sino un pequeño satélite que orbita alrededor del Sol. La segunda, la revolución darwiniana del siglo XIX, puso de manifiesto que no somos una creación divina ni única, sino que hemos evolucionado a partir de animales menos complejos por un proceso de selección natural. La tercera gran revolución, la revolución freudiana de la Viena novecentista, desveló que no controlamos conscientemente nuestros actos, sino que nos impulsan motivaciones inconscientes. Esta tercera revolución conduciría más tarde a la idea de que la creatividad humana —que llevó a Copérnico y a Darwin a formular sus teorías— surge del acceso consciente a fuerzas inconscientes subyacentes.

A diferencia de lo ocurrido en las revoluciones copernicana y darwiniana, esta vez fueron varios los pensadores que, por la misma época, llegaron a la conclusión de que el funcionamiento de la mente es en gran medida irracional; entre otros, Friedrich Nietzsche, a mediados del siglo XIX. A Freud, que estaba muy influido tanto por Darwin como por Nietzsche, suele identificársele con la tercera revolución porque fue quien la expresó de forma más elaborada y profunda. Sin embargo, no fue un hallazgo que hiciera aislado; sus contemporáneos Schnitzler, Klimt, Kokoschka y Schiele también descubrieron y exploraron aspectos nuevos de la vida mental inconsciente. Entendían mejor que Freud a las mujeres, en particular la naturaleza de la sexualidad femenina y el instinto maternal, y vieron con más claridad que él la importancia del vínculo de un niño pequeño con su madre. Incluso comprendieron antes que Freud la relevancia del instinto de agresión.

Es más, Freud tampoco fue el primero en reflexionar sobre el papel que desempeñan los procesos mentales inconscientes en nuestra vida psíquica; de hecho, es una idea que los filósofos ya habían considerado a lo largo de los siglos. Platón habló de conocimientos inconscientes más de trescientos años antes de Cristo, señalando que mucho de lo que sabemos está latente en la psique de forma inherente. En el siglo XIX, Arthur Schopenhauer y Nietzsche —que se consideraba a sí mismo «el primer psicólogo»— escribieron acerca del inconsciente y de los impulsos inconscientes, y artistas de todas las épocas han abordado la sexualidad masculina y femenina. Hermann von Helmholtz, ilustre físico y fisiólogo decimonónico, que también influyó en Freud, adelantó la idea de que el inconsciente interviene de manera decisiva en la percepción visual humana.

Lo que distinguió a Freud y a los intelectuales vieneses fueron sus logros en el desarrollo y unificación de estas ideas, expresadas en un lenguaje sorprendentemente moderno, coherente y dramático, de forma que educaban al público en una concepción nueva de la mente humana, y en especial de la mente femenina. Al igual que Otto Wagner concibió las limpias líneas que liberaron a la arquitectura moderna de las formas del pasado, Freud, Schnitzler, Klimt, Kokoschka y Schiele unificaron y ampliaron las ideas de sus predecesores sobre la pugna inconsciente de los instintos y las presentaron bajo una luz moderna y fascinante. Ayudaron a liberar la vida emocional tanto de los hombres como de las mujeres y, en definitiva, prepararon el terreno a la libertad sexual de la que gozamos hoy en Occidente.

La segunda característica del modernismo vienes fue el examen del propio yo. En su búsqueda de las normas que rigen la naturaleza de la individualidad humana, Freud, Schnitzler, Klimt, Kokoschka y Schiele se aplicaron a examinar no únicamente a otros, sino, con más entusiasmo incluso, a sí mismos; y no ya en su imagen exterior, sino también en su mundo interior y en la idiosincrasia de sus pensamientos y sentimientos más íntimos. Del mismo modo que Freud estudió sus propios sueños y enseñó a otros psicoanalistas a estudiar la contratransferencia (los sentimientos y respuestas que el paciente suscita en el terapeuta), Schnitzler y los pintores —Kokoschka y Schiele sobre todo— exploraron con valentía las tensiones de sus propios instintos. Se zambulleron en las profundidades de su psique individual, valiéndose del autoanálisis como instrumento para comprender y retratar las pugnas instintivas de otros, y los sentimientos y reacciones que provocaban a su vez en ellos mismos. Esta introspección definió la Viena novecentista.

La tercera característica del modernismo vienes fue el intento de integrar y unificar el conocimiento; un intento impulsado por la ciencia e inspirado por el empeño de Darwin en alcanzar una comprensión biológica del ser humano, igual que la de otros animales. La Viena de principios de siglo abrió nuevas perspectivas a la medicina, al arte, a la arquitectura, a la crítica artística, al diseño, a la filosofía, al estudio de la economía y a la música. Estableció un diálogo entre las ciencias biológicas y la psicología, la literatura, la música

y el arte, iniciando así una integración del conocimiento en la que seguimos embarcados en la actualidad. También transformó los ambientes científicos de la ciudad, y en especial la medicina. La Escuela de Medicina de Viena, liderada por Rokitansky —que era seguidor de Darwin— sometió la práctica médica a bases más científicas y sistemáticas: combinaba de forma rutinaria el examen clínico de los pacientes vivos con los resultados de su autopsia cuando morían, clarificando de ese modo el proceso de la enfermedad y alcanzando diagnósticos precisos. Este enfoque científico de la medicina era también una metáfora de la forma modernista de abordar la realidad: sólo profundizando bajo las apariencias superficiales podemos dar con la realidad.

Las ideas de Rokitansky no tardaron en difundirse más allá de la Escuela de Medicina, convirtiéndose en parte integral de la cultura en que vivían y trabajaban los intelectuales y artistas vieneses. A resultas de ello, el interés por la realidad se propagó en la ciudad desde las clínicas y consultas médicas a los talleres de los artistas y, finalmente, a los laboratorios de neurociencia.

Freud, aunque tuvo poco contacto directo con Rokitansky, comenzó sus estudios de medicina en la Universidad de Viena en 1873, cuando la influencia de éste aún estaba en su punto máximo. En consecuencia, su pensamiento inicial parece que fue modelado en aspectos significativos por el espíritu «rokitanskiano» de la época. Un espíritu que siguió reafirmandose después de que Rokitansky se jubilara de la Facultad de Medicina; Ernst Wilhelm von Brücke y Theodor Meynert, dos de los mentores de Freud, fueron designados por Rokitansky, y su colega Josef Breuer estudió directamente con el viejo maestro.

Schnitzler, que también pasó por la Escuela de Medicina durante los últimos años en que la dirigió Rokitansky y que trabajó luego con su colaborador Emil Zuckerkandl, se inspiró en los procesos mentales inconscientes en su obra literaria. Las descripciones analíticas que hace de su voraz, casi insaciable, apetito sexual ejercieron gran influencia sobre el pensamiento de los jóvenes vieneses de su generación. Al igual que Freud, Schnitzler exploró la psicología inconsciente tanto de la sexualidad como de la agresividad.

La misma fascinación por lo inconsciente queda patente en los dibujos y pinturas de Klimt, Kokoschka y Schiele. También ellos acusaron la influencia de Rokitansky en su ruptura con el pasado artístico al retratar la sexualidad y la agresión de maneras novedosas. Así como Freud y Schnitzler se formaron en la Facultad de Medicina, Klimt estudió biología por libre con Zuckerkandl.

Schiele recibió la influencia de Rokitansky indirectamente, a través de Klimt. Kokoschka, por su parte, fue autodidacta en su empeño en profundizar «bajo la superficie», patente en sus admirados y penetrantes retratos, que reflejan los pensamientos y afanes más íntimos de los modelos.

Pese a su común fascinación por los instintos inconscientes, que consideraban la clave para entender la conducta humana, Freud, Schnitzler y los pintores modernistas no trabajaban en comandita. Los artistas acusaron sin duda la influencia de Freud y de Schnitzler, pero cada uno evolucionó por su cuenta, bebiendo del ambiente general de la Viena novecentista.

Las reflexiones de Freud eran mucho más sistemáticas que las de los otros cuatro. Freud dotó de un discurso articulado al *Zeitgeist* rokitanskiano gracias a un lenguaje sencillo y elegante, y lo aplicó a la mente traspasando en profundidad la superficie de las apariencias mentales para llegar a los conflictos psicológicos subyacentes. Y lo que es más importante, se valió de esa concepción para desarrollar una «teoría de la mente» coherente, rica y matizada, que utilizó para explicar tanto las conductas normales como las anormales. La teoría de Freud se distinguía de los enfoques de Schnitzler y de los pintores, y aun del de Nietzsche, en que trataba la mente como objeto de la ciencia empírica, no como plataforma de especulación filosófica. La teoría freudiana de la mente destaca como primer intento de impulsar lo que más adelante se denominaría psicología cognitiva; es decir, Freud hizo un esfuerzo por explicar la complejidad del pensamiento y de los sentimientos humanos en términos de las representaciones del mundo exterior sistemáticas e internas de la mente. Por último, basándose en parte en su propia teoría cognitiva de la mente, Freud concibió una terapia pensada para aliviar el sufrimiento personal.

El filósofo contemporáneo Paul Robinson subraya el legado intelectual de Freud con el lenguaje de la generación que formó Rokitansky:

Freud es la fuente principal de nuestra actual tendencia a buscar significados bajo la superficie de la conducta; a estar siempre atentos al significado «real» (y presumiblemente oculto) de nuestros actos. También es quien inspira nuestra convicción de que los misterios del presente se harán más transparentes si somos capaces de rastrear sus orígenes en el pasado, quizás incluso en el pasado más

reciente. [...] Y, por último, es el artífice de nuestra hipersensibilidad a lo erótico, y sobre todo a su presencia en terrenos [...] en que las generaciones precedentes no se preocuparon por buscarla.⁴

Freud recalca que gran parte de la vida mental es inconsciente, y que tan sólo se hace consciente en forma de palabras e imágenes. Eso es, sin duda, lo que él, Schnitzler, Klimt, Kokoschka y Schiele lograron con su prosa y sus cuadros. Aparte de tratar los mismos temas centrales de la cultura que compartían, cada uno aportó a su obra una curiosidad científica sobre la mente y las emociones característica de la Viena novecentista.