

ARTÍCULOS SOBRE GEORG GRODDECK.
REVISIONES GRODDEKIANAS. INDEPSI -ALSF.

GEORGE GRODDECK.
ESTUDIOS PSICOANALÍTICOS SOBRE ARTE Y LITERATURA.
(pp. 63 – 77).

TRAGICOMEDIA

Según el *Libro del Ello*, lo que tempranamente llevó a Groddeck hacia Ibsen fue aquella canción de este último que dice:

O silencioso cisne mío de suave plumaje.

Uno de los rasgos notables en este hombre también fue éste: el individuo medio de su generación antes hubiera convenido en ser un perverso de muchos modos, en haber deseado a su madre y haber querido la muerte del padre —tal como el psicoanalista se lo dice a la cara— que dejarse pescar en ningún sentimentalismo. Por lo demás, el recuerdo a todas luces demasiado retrospectivo, engañó a Groddeck; en Ibsen no se trata en modo alguno de un manso cisne, sino más bien de un salvaje cisne nórdico cuyo plumaje difícilmente podría ser tocado impunemente por la mano del hombre. La presencia de un duro aletazo semejante resuena magistralmente en estos versos de Christian Morgenstern:

*Mi blanco cisne tímido y silente,
sin violencia, sin trino te abres paso.*

A los treinta años abandonó Groddeck el servicio militar en una ciudad de provincia, para hacerse cargo de un puesto de asistente médico en el sanatorio berlinés de Ernst Schweninger. De algunos pocos meses antes data el informe en el que el conocido crítico teatral Alfred Kerr detalla el itinerario triunfal de los dramas ibsenianos sobre la escena berlinesa, hasta su punto culminante. Lo que esta experiencia artística ofrecida por el crítico ha significado para el joven médico, que a la sazón se hallaba en una edad profundamente impresionable, puede deducirse del título “*Tragedia y comedia*” que doce años después colocó al tope de una serie de conferencias dictadas en Baden-Baden acerca de los dramas de Ibsen. El subtítulo reza: “*Una pregunta al lector de Ibsen*”. Al auditorio se le pide olvidar todo lo escuchado, todo lo leído, lo visto, con referencia a Ibsen y sus dramas; es decir, se le pide que se abra sin ninguna clase de preconcepciones a lo que el expositor ha de decir en el desarrollo de su temática; el auditorio “escuchará lo que la creación poética sugiere al conferenciante”, el cual también, *fuera de los dramas, ha consultado toda clase de documentos teatrales*. El tratamiento que da Groddeck a las obras poéticas y a las obras de arte en general, es lo contrario del que se emplea corrientemente en la crítica literaria o en la crítica de arte; de un modo no crítico en apariencia, es el proceso de un nacimiento espiritual en el que lo concebido sucesivamente a lo largo de años surge a la luz como una nueva unidad.

El primer drama ibseniano que subió a la escena berlinesa fue “*Casa de muñecas*”. Pero el hecho de que en su primera conferencia Groddeck tratase acerca de *Nora*, la muñequita, tiene también, junto con el chispeante y malicioso placer del médico en probar que las feministas se ponen en ridículo con su entusiasmo por *Nora*, otras razones, una de índole formal y otra esencial. Desde el punto de vista formal, “*Casa de muñecas*” da al interrogante planteado en el título de las disertaciones una respuesta positiva, la respuesta de Groddeck mismo, a saber; es característico de los dramas de Ibsen precisamente el no ser tragedias de una

manera exclusiva; “Frente a ustedes tienen una comedia, crean en mi palabra”. Esto se explica con mayor claridad en la conferencia siguiente: “*La simple ley moral de que el hombre está obligado a protegerse y a proteger a los suyos, está simultáneamente injertada en la personalidad de Nora junto con el gusto que siente todo hombre en la exaltación y el ansia de lo maravilloso, y ha adquirido una forma que despierta el sentimiento de lo no natural, de lo ridículo*”. En efecto: *No hay que creer que una comedia no puede poseer nada de tragedia; sólo el punto de mira es diferente, la comedia mira desde lo alto. Se trata de una risa amigable, paternal, no de una risa amarga*. A través de la máscara del poeta, la naturaleza-Dios mira a su humanidad y, mirándola, se divierte; ella es un todopoderoso alegre y en modo alguno malévolos. Groddeck no da mucha importancia al hecho de que Nora, al final, se proponga tomar la vida en lo sucesivo con toda seriedad: “En la casa de muñecas ella simplemente ha desempeñado el papel de la muñeca”. Kerr suministra una información, asimismo conocida por Groddeck, en El sentido de que Hedwig Neumann había logrado arrancar al poeta un final opuesto al originariamente proyectado. Pero resulta apenas creíble que Henrik Ibsen se dejara persuadir por aquella actriz en perjuicio de la entera legalidad de su obra. Aquí se pone de manifiesto la profundidad de la interpretación que Groddeck hace de ella, al considerarla como una trágico-comedia. Es decir, que si entre Nora y su Torvald las cosas terminan efectivamente en un *happy-end*, y ella a pesar de todo lleva adelante su decisión de tomar la vida en serio en lo sucesivo, entonces en lo futuro ella, por su parte, habrá de considerar las cosas “desde lo alto” para poder pasar por alto la bajeza de Helmer. Esta bajeza y miseria no consiste tanto en que él, empedernido jurista, constata el enfriamiento de su propio amor, sino en que experimenta y conoce la falsificación de los papeles de Nora. Sino más bien en que se derrumba por segunda vez tan pronto como reconoce que el delito de ella no tendrá consecuencias judiciales y sociales.

En la segunda conferencia la figura de *Rebekka West* brinda la ocasión de unir la relación de tragedia y comedia con aquella diferenciación alcanzada en Goethe entre exposición de caracteres y exposición de tipos. Dicha diferenciación en esta oportunidad se extrae inmediatamente de la vida: hay dos especies de concedores del hombre; el *primero mira en el hombre el carácter, la individualidad, el otro conoce o vislumbra lo humano en general*. Ciertamente: *el arte contempla siempre lo universal*. Sin embargo, para el artista existen dos maneras de presentar lo universal. Una eleva al hombre y el acontecimiento a la calidad de tipo y de ley, ennoblece la materia prima. Tal es el caso de Goethe y, conforme a ello, el de la teoría de su ensayo sobre Shakespeare: *La persona, considerada por el lado de su carácter, es limitada, está destinada a lo particular; pero como ser humano es ilimitada y exige lo universal*. Y más adelante: *Nada es teatral sino lo que al mismo tiempo es simbólico para los ojos, o sea una acción importante que alude a otra todavía más importante*. Tal es, pues, la marca esencial del “poetizar”. El nombre general de “poeta” expresa solamente que quien lo ostenta “crea” algo; la voz alemana *Dichter*, poeta, dice lo que crea: él poetiza, compone poesía, adensa, *verdichtet* —ay este maldito pero inevitable prefijo *ver*¹. No se trata de que el poeta aumente los caracteres esenciales de sus figuras, ya que eso precisamente es lo que hace el expositor de caracteres, el psicólogo; el poeta los simplifica, disminuye su pluralidad, juntándolos por ese medio más estrechamente y conquistando, en cierta manera, a través de un menor contenido conceptual, un más amplio alcance de su visión. Difícilmente tenía presente Groddeck el proceso lógico-formal, pero la intuición es algo vivo en él: el poeta conquista, sobre la base de las diferentes señas del individuo y del carácter, *el tipo*, y en un plano más elevado el símbolo. *Símbolo para los ojos*, escribió Goethe, y de este modo surge la palabra que definirá el futuro pensar de Groddeck acerca de la literatura y el arte.

Así, para ganar en verdad, las obras de arte creadas habrán de estar por fuera de la realidad. Groddeck deduce de la esencia del arte poético como tal lo mismo que Kerr observa en el caso particular de la representación mímica congenial con el poeta, por ejemplo en la Duse: cuando ella ofrece a Lövborg la copa de ponche ya no era más Hedda sino la seducción misma. A través del punto de vista sobre las cosas se elabora la relación con el problema planteado en el título de *Tragedia o comedia*: A tal altura de la observación *el motivo trágico y el cómico son para la mirada una y la misma cosa*. Groddeck considera *lo risible de la exigencia de Rosmer de que Rebekka debe arrojar al agua del molino para darle pruebas de su amor* como algo dado desde el comienzo; pero ve después lo trágico del problema en el empeño de *presentar una parte de la vida como si fuera un todo*. Es decir, la vida del individuo, mientras que para la

naturaleza-Dios, la cual de nuevo es aquí expresamente invocada, ese ir a la muerte de la mujer es el camino hacia una nueva vida. Reminiscencias del *muere y transfórmate* goetheano, no completamente dominado todavía en la primera serie de las conferencias. Pero finalmente Rosmer va junto a Rebekka hacia la muerte. Este otro lado del destino universal del hombre aparece en primer plano en el *Libro del Ello: Cielo e infierno son derivados del morir del hombre en el abrazo con la mujer, del desbordarse de su alma dentro del vientre de la mujer, ya con la esperanza de una resurrección en el niño, ya con la angustia frente al no extinguido fuego del deseo*.

Mientras Paul Schlenther en su prólogo a la edición alemana de las obras de Ibsen enfatiza más de la cuenta la significación, sin duda convencional, del oscuro origen de Rebekka, Groddeck deduce de la conversación entre ella y el rector Kroll, durante la cual queda al descubierto su pasado, la conclusión siguiente: *Una mujer genuina cuya vida está compuesta de atenciones y desvelos*. Mientras Schlenther toma por cosa averiguada y clara el episodio de sospecha contra Rebekka como culpable de la muerte de la mujer de Rosmer, Groddeck hace notar el diálogo entre ésta y su ama de llaves en el cual es evidente que la señora Kroll es quien ha empujado a la muerte a su cuñada. Con Rosmer, por el contrario, Groddeck procede severamente. Que haya deseado la muerte de su mujer y que se atormenta con escrúpulos a causa de su complicidad, todavía no es lo peor; Groddeck le certifica la verbosa confesión de su giro juvenil hacia el liberalismo como el único hecho *decente de su vida*. Injustamente, sin duda; ahora bien, el pastor protestante es el tipo humano frente al cual Groddeck no sabe realmente qué hacer ni para qué sirve. Ciertamente es que también conoce en ese orden a otro tipo al cual considera una excepción. Tal el caso del pastor de Langewiesche de la narración que publicó en el periódico de Frankfurt en 1909, quien, anímicamente torturado por su integridad, al darse cuenta de que la abrumadora presión lo ha debilitado, acaba clavándose materialmente en una cruz. El rasgo característico de Rebekka al querer sacrificar su vida a fin de devolverle a Rosmer la fe en la misión de su vida, o sea la creación de su “nobleza”, pasa a segundo plano en la estimación de Groddeck frente al motivo simbólico de su muerte por amor. De la figura de Rebekka se despiden con estas palabras: *Esta mujer realmente es una noble*. Y hasta el mismo Schlenther, aunque con reservas, lo reconoce: *Es la legendaria mujer nórdica*.

Entre los dos dramas que estudia Groddeck en su *tercera disertación*, sólo establece una conexión indirecta: “*El pato salvaje*” tiene de común con “*Rosmersholm*” *el sacrificio de la heroína; y más cercano, aunque de una manera diferente, es el parentesco entre “Espectros” y “Rosmersholm”*. La “heroína” de *El pato salvaje* es una enfermiza muchacha de cuarenta años, difícilmente uno de los tipos femeninos que como tal hubieran podido interesarle a Groddeck, y nada indica que en la elección de los dos temas de la disertación se haya pensado en contraponer el tipo de la hija con el tipo de la madre. *El pato salvaje* no está designado, tal como antes sucedió con *Nora*, *Rebekka West* y también con *Helene Halving*, según la protagonista, sino según *Gregers Werle*. Dicha obra debe su inclusión en la serie de conferencias a una *personal predilección* que Groddeck procura explicarse de tres maneras. Ante todo por algo externo, es decir: tal obra de Ibsen fue la primera que Groddeck vio sobre la escena; luego por algo fundamental: por la *adaptabilidad para una modificación*. Téngase presente aquí el problema de la mentira creadora mencionado en nuestro prólogo. En la pequeña Hedwig, esta adaptabilidad es connatural en alto grado. Para reconquistar el amor de su padre, o del que hasta ese momento ha tenido como tal, Hedwig quiere sacrificar la vida de su querido pato salvaje, pero en lugar de él es ella la que se entrega a la muerte. Por más que ella no tenga la materia propia para constituir un tipo, y menos un símbolo, su muerte por sustitución es sin embargo una genuina acción simbólica.

Helene Halving es madre, pero una madre convulsiva que entrega a manos extrañas su propio y pequeño hijo, aunque lo sabe no contaminado anímica ni menos físicamente, a fin de preservarlo del contacto con el padre que viene degradándose. Ella había tomado la justa determinación de separarse del marido, que es borracho y calavera, hecho que no hubiera significado incondicionalmente lo mismo que un divorcio; pero el bueno del pastor Manders la ha convencido de que vuelva con su esposo. Helene pertenece a la serie de figuras femeninas de Ibsen que Groddeck hace revivir ante su auditorio, o sea, la madre hasta al mismo pastor lo relega al papel de simple muchacho; pero es solo un tipo entre otros. Acreditase finalmente como la

madre, como la madre que prepara para su hijo incurablemente enfermo la copa de veneno que le ha pedido, para recogerlo, en cierta manera, nuevamente en su seno. El joven Groddeck pasa por encima de este final con una interrogación relativamente fácil; ¡qué hubiera hecho de todo esto el autor del *Libro del Ello!* En la escena, el pastor debe ser perdonado pese a sus *ridículas y bajas cualidades*, dado que Helene Halving, que lo ama, con él se hubiera puesto en ridículo. Su falta propiamente dicha no consiste, al igual que en el caso de Helmer, en la que aparece a la superficie, es decir, la que ha cometido contra el sexto mandamiento según su rigurosa interpretación evangélica: *No desearás la mujer de tu prójimo*. Su falta es más bien la hipocresía que le hace condenar con tanta mayor dureza las faltas de los otros. Las cartas aparecen aquí tan mezcladas que legalidad y lealtad pueden ser intercambiadas por los protagonistas. Por ese medio se plantea también el problema de la exigencia moral, tendiéndose finalmente un puente de ideas hacia *El pato salvaje*, de donde Groddeck toma ocasión para tratar, a modo de introducción, este problema en su conexión propiamente dicha; y así surge la tercera explicación tácita de su predilección por esta pieza.

Gregers Werle es el que representa la exigencia de lealtad incondicional, especialmente entre los cónyuges, el que condena *la mentira de la vida*, el que por lo tanto hace peligrar la dicha en la vida de su amigo Hjalmar Ekdal, el que provoca la muerte de la pequeña Hedwig y el que finalmente llega a la conclusión de que su padre inmoral es el que llena este ideal: él está dispuesto a legalizar una relación inmoral de muchos años con su ama de llaves, luego de un completo sinceramiento por ambas partes, entiéndase bien, referente a sus vidas anteriores igualmente cuestionables. Groddeck halla también para este caso el impacto cómico, pero luego pasa a considerar el todo; relativiza sencillamente la exigencia moral como una *mera expresión del sentir humano*. En grande pone de manifiesto un enfoque que espanta en lo referente a lo que una generación después sucederá en materia de bajeza moral. En lugar de la ojeada retrospectiva sobre el crimen de nobleza podemos colocar la ojeada anticipatoria hacia el crimen racial. *Nosotros ya no podemos comprender que para nuestros antepasados este crimen de inocentes fuese una exigencia moral*. Lo que hace más espeluznante la cosa es que Groddeck ve el conjunto de todos los pueblos como una familia. Lo que viene después él mismo tiene que vivirlo: *Podemos tener la seguridad de que nuestros descendientes juzgarán con igual dureza nuestra aspiración de hermanar a toda la humanidad y establecer la paz mundial*, es decir, tal como hacemos nosotros con el crimen en masa. A este relativismo moral podría objetársele naturalmente que no es la ley moral, sino su interpretación, la que está empíricamente fundada. Pero las discusiones acerca de principios no revestían interés para Groddeck; bajo el curioso título de “*Lo he intentado*” hace referencia en su revista doméstica *El Arca* a que efectivamente ha leído hasta el final un libro filosófico que le había enviado el conde Keyserling. Tampoco faltaron embestidas; entre las cosas que dejó se encuentra la serie completa de los *Kant-Studien*, solo que sus volúmenes tenían las páginas cortadas al azar. Luego de trabar conocimiento con el psicoanálisis, vio Groddeck fundamentalmente confirmadas sus reservas contra la filosofía profesional. Su ponencia, leída en el *séptimo Congreso internacional sobre psicoanálisis*, celebrado en Berlín en 1922, lleva por título: “*La evasión por la filosofía*”. Groddeck allí confiesa: *En modo alguno quiero rebajar la grandeza de la exigencia moral, ella no se puede eliminar de mi pensar y obrar como tampoco del pensar y obrar de cualquier otro hombre*. Por razones de pedagogía terapéutica, en ocasiones sugiere a sus pacientes el impulso de colocarse por encima y más allá de las normas de las conveniencias exteriores. Si ese pensamiento producía en el inconsciente el efecto deseado, ya no necesita ni debe necesitar, tal como lo dice el *Libro del Ello*, ser convertido en acción. Groddeck es sobre todo un hombre práctico, un gran médico en el seno de su pueblo y de su tiempo, cuando el imperativo categórico y la moral luterana guiaban hasta su consultorio a pacientes que habían sido educados para hipócritas y neuróticos por la tensión exagerada del concepto moral.

En ninguna de las figuras ibsenianas tratadas por Groddeck se aparta tanto su estimación de los enfoques tradicionales como en *Hedda Gabler*, colocada por él al comienzo de su *cuarta disertación*. Según Schlenther, el impulso hacia la acción degenera en esta mujer en crueldad y frialdad simulada; es ella una maligna mujer culta, se ha casado con el joven y promisorio historiador del arte, de nombre Tesmann, simplemente porque quería ser cuidada. Claro que ella no lo dice nunca de una manera tan cruda; más bien declara razón de su casamiento que Tesmann *quería cuidar de ella con toda su fuerza*, y entonces queda siempre pendiente el interrogante de saber si esa ha sido la más profunda y única razón. A pesar de ello,

Groddeck tiene sus dificultades para colocarla a la luz que considera adecuada. A este propósito, Tesmann es liberado de la fama que lo presenta como una torpe pero fiel rata de biblioteca. Tesmann es más bien *un hombre finamente educado que se mueve con soltura en el seno de la mejor sociedad*. La tarea que Groddeck encomienda al actor en el sentido de *mostrarlo de modo que sus rasgos risibles apenas sean perceptibles* significa ciertamente para su talento mímico una exigencia todavía mayor que en el caso del pastor Manders; ambos deben ser levantados un poco a causa de la mujer, Tesmann con su ridícula pregunta “¿qué?” y el consabido “pensémoslo” con los cuales alternativamente termina cada una de sus frases. Para Groddeck resulta importante establecer que Hedda Gabler *no es una mujer psicopática cuyo destino es el sanatorio*, y esto es algo que el médico tiene que saberlo bien. Por esta vía, Groddeck la rescata como un tipo de mujer de validez universal: Hedda Gabler *ha seguido siendo una muchacha a pesar de su matrimonio y a pesar de su embarazo*. Con la observación de que en referencia a ella *hasta podría decirse que es una colegiala*, se la coloca muy cerca de Nora. Lo que la diferencia es su flexible inteligencia; su “estupidez” en el funesto caso particular es desde luego no más que un producto de su infantil angustia frente al escándalo; y luego su *escondido gusto por el juego de palabras arriesgado y por el atractivo peligro*, en tanto que Nora queda envuelta en redes por pura ignorancia, y también por *un exagerado ideal de belleza*, la vida elegante, que ella ha conocido como hija de un general.

A modo de introducción a la cuarta conferencia, Groddeck dilucida un rasgo estilístico que permite conocer propiamente lo que entiende por tipo artístico en oposición a carácter, en su aplicación particular a las figuras ibsenianas: *Los caracteres de Ibsen no se agotan*. Esa es la teoría del ensayo que escribió Goethe sobre Shakespeare y que ya fue adoptado en la segunda disertación. Ibsen no crea caracteres sino tipos *porque trabaja de modo impresionista*. Una muestra ejemplar es Hedda Gabler. De manera muy concebible, Groddeck traslada un elemento estilístico de la pintura anterior a la Primera Guerra Mundial al campo del arte *poético*: *El pintor impresionista no da perfiles netos a las figuras que pinta, éstas se desvanecen las unas a las otras y en su contorno, no están delimitadas, sino que más bien aparecen vinculadas por su forma de iluminación*. A la inversa dice Fritz Burger, un crítico de arte contemporáneo, que en el impresionismo el sujeto humano no es más que una mancha de color frente al ojo nivelador del artista; establece después por su parte la relación con Ibsen e ilustra su tesis con un cuadro de Seurat que pudo haber servido de modelo a Groddeck cuando posteriormente dice acerca de Ibsen: *En ninguna de sus piezas de madurez se encuentra una figura real y concreta, un papel consistente por sí mismo como sucede en otros poetas*. En el cuadro de Seurat titulado *La Grande Jatte*, la figura principal aparece típicamente desvanecida, mientras que la figura acompañante conserva todavía rasgos característicos (ilustración 1). En Shakespeare, por el contrario, *cada figura puede ser comprendida aun en medio del aislamiento; puede ser arrancada del conjunto sin que por ello sufra la figura; sólo se pierde la belleza de la obra, no la belleza del carácter*. Si cabe precisar la concepción de Groddeck, debemos decir que los diferentes tipos humanos están esencialmente relacionados unos tras otros por sus mismas diferencias y oposiciones, mientras que los caracteres pueden existir sencillamente diferenciados. Pero sólo si se presentan realmente como diferentes puede lograrse una neta separación entre carácter y tipo, en el sentido de Groddeck.

Al estilo impresionista particularmente claro debe *El arquitecto Solnes* su inclusión en el ciclo de conferencias; en esta obra, las figuras principales así como las secundarias están en una dependencia recíproca particularmente clara. La pareja por la cual Groddeck destaca expresamente esta dependencia, la forman Solnes e Hilde Wangel. Hilde se ha convertido en la “niña terrible” que se construye castillo en el aire, que sueña con el ogro que la conducirá al propio reino de ella, y que finalmente sueña con *un sujeto que cae desde lo alto*— el hombre que *está allí arriba en las alturas*— sencillamente a causa de que a los 12 años vio al arquitecto que ya culminaba con éxito su obra, colocaba en la torre de la iglesia la corona de flores y ramas correspondiente al techado de la construcción. Y, finalmente, *¿todo fue realidad o fue un sueño?... le echó entonces hacia atrás la cabeza y la besó miles y miles de veces*. ¿Cómo hubiese interpretado Groddeck este sueño de deseo luego de su paso por el psicoanálisis! —Con Hilde entra en el gabinete del arquitecto el ángel de la muerte, y no solo a causa de que él, hombre ya maduro, en ella ama, odia y teme a la juventud; no solo porque ella lo induce a trepar nuevamente al andamio, siendo él desde su nacimiento hombre propenso al vértigo; esas son meras combinaciones del destino, sino que por encima de todo lo

que lo ata a Hilde es aquella antigua y vulgar experiencia que ha hecho despertar en él al extravagante que quisiera colocar una torre en cada casa. Lo que a ambos los convierte en tipos en el sentido de Groddeck, es no solo que determinan recíprocamente sus destinos, tal como es corriente entre los caracteres, sino que más bien se trata de una naturaleza común.

Las explicaciones de la serie *Tragedia o comedia* acerca del arte poética deben considerarse en general como pasajeras. Aparte de que es propio del modo de pensar de Groddeck el captar lo universal en lo particular, para un completo desarrollo del pensar simbólico, el cual ocupa el centro de su estimación del arte, falta todavía el instrumental del psicoanálisis. Como prueba del constante desarrollo del pensamiento podrían bastar algunos resúmenes previos. Caso contrario, es indispensable que de las vivas y chispeantes interpretaciones de los dramas de Ibsen se ofrezcan por lo menos pruebas conforme al texto. Groddeck apunta hacia las figuras de mujeres; allí subraya una tendencia que ha encontrado en Ibsen. *Casi invariablemente son mujeres las que desempeñan los papeles de héroes en sus piezas*. A cuáles de estas mujeres asigna Groddeck importancia principal queda de manifiesto a través del título y la disposición de sus conferencias: no enuncia *Casa de muñecas*, sino *Nora*; no *Rosemersholm*, sino *Rebeka West*, no Espectros sino *Helene Halving*. En Hedda Gabler el mismo poeta ha procedido así, llamándola por su nombre de soltera, tal como Groddeck lo hace notar. Nora, la mujercita mentirosa; Rebekka West, la mujer heroica; Helene Halving, no por cierto la madre, sino una madre; el día de la Gran Madre aún no ha apuntado para Groddeck. —Hedda Gabler, no por cierto una dama, sino una dama a la moderna: elegante, codiciosa, inescrupulosa, centrada en sí misma, no realizada a pesar de su embarazo, una niña en el fondo. La mujercita mentirosa guía la ronda como la mayor de las hermanas; la letanía del año eclesiástico repite en la fiesta de la Inmaculada Concepción el texto del libro de la Sabiduría: *El Señor poseyóme al comienzo de su camino. Tuve mi placer diariamente y representé delante de él*. —Siguen explicaciones tocantes a Nora y a Rebekka West, a quienes dedicó una velada de conferencia, abreviada para dar lugar a interrupciones de orden explicativo, así como también a digresiones crítico-estilísticas y sus correspondientes valoraciones.

E. R. von D.

Publicado en: Georg Groddeck. Estudios Psicoanalíticos sobre Arte y Literatura. pp. 63 – 77, Selección y notas de presentación de Egenolf Roeder von Diersburg, Traducción: Norberto Silvetti Paz, Colección Prisma. Monte Avila Editores C.A. Caracas. Venezuela, 1975

Volver a Artículos sobre Georg Groddeck
Volver a Newsletter-25-ALSF-ex-79

Notas al final

1.- *Dichten es un verbo alemán que significa, en general, componer poesía, poetizar; de ahí deriva Dichter, poeta; el autor emplea en contraposición con dichten, el verbo ver-dichten, adensar; multiplicar, formado del prefijo ver más dichten. De ahí su alusión al maldito prefijo. (N. del T).*