

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE PSICOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES

# EL PEQUEÑO HANS

*CONCEPTOS Y CLINICA FREUDIANA*

*PROF. JUAN C. COSENTINO*

**FICHA Nº 1**

**1999**

# INDICE

## ***INTRODUCCION Y COMENTARIOS***

**“Del pequeño *Hans* a Herbert Graf”** ..... Juan Carlos Cosentino

### 1. Del pequeño Hans a Herbert Graf (1)

En 1972, la revista *Opera News* publica en cuatro entregas (5, 12, 19 y 26 de febrero) una entrevista que Francis Rizzo le realiza a Herbert Graf (2).

Nos enteramos, a poco de comenzar, que se trata, ya adulto, del pequeño *Hans*.

En el centro del círculo progresista de la Viena de 1903 surge su padre, Max Graf: musicólogo, crítico, erudito en literatura y estética, analista político, hombre universal y, al mismo tiempo, auténtico vienés. Para Herbert: “un hombre extraordinario”.

Miembro del círculo íntimo de Freud, vale decir, de la Sociedad Psicológica de los Miércoles por la Noche, es el primero en llevar el método psicoanalítico al estudio del proceso creativo en su trabajo *Wagner, el holandés errante*, publicado en *Schriften zur angewandten Seelenkunde*. Como orador de la reunión científica del 11 de diciembre de 1907 presenta para su debate, en relación a dicho proceso, la “Metodología de la psicología de los poetas”.

La referencia a su cura documentada por Freud en 1909 como *Análisis de la fobia de un niño de cinco años* es comentada cuando Max Graf, un temprano defensor de sus teorías, es presentado, también, como el primer analista freudiano. “Freud me hizo un examen preliminar y luego dirigió el tratamiento con mi padre como intermediario”.

No recuerda nada de su cura hasta años más tarde, cuando se encuentra de casualidad con el artículo de 1909 en el estudio de su padre y reconoce algunos de los nombres y lugares que Freud había conservado sin modificación. Cuenta entonces con 19 años.

Un poco antes, a los 16 años, a raíz de una tarjeta de presentación que le da su padre, Max Graf, dirigida a su viejo amigo Arthur Kahane para asistir a una función de *Reinhardt*, se inicia un cambio concluyente en su vida.

Luego de saborear por primera vez la magia de Reinhardt quiso ver mucho más que una sola función e imitó con otras tarjetas varias veces la letra de su padre: -“llegué a ver casi tres meses de producciones”-.

Cuando llegó el momento de regresar a Viena y visitó a Arthur Kahane para agradecerle por su gentileza es descubierto: “(...) no tenía necesidad de copiar su tarjeta; le habría dado las entradas de todos modos”.

Luego del verano de Reinhardt, y a pesar de estar avergonzado por el episodio con Arthur Kahane, “quiere llegar a ser” *régisseur*: “fue el *momento decisivo* de mi vida”.

La profesión de director de escena de ópera, tal como sucede ahora, no existía en ese

entonces. “Es más -comenta H. Graf- no había escuela, ni indicaciones para su estudio. Tuve que *inventarla*. Sentí que era mi misión hacer por la ópera lo que Reinhardt había hecho por el teatro hablado”. Muy pronto intenta duplicar las maravillas que había visto en la ópera, primero con un teatro de juguete que construye en su casa con la ayuda de su hermana y luego, en producciones en la escuela.

Tres años después se produce en el estudio paterno el encuentro inesperado con el artículo *Análisis de la fobia ...*. Visita a Freud y se presenta, en un estado altamente emotivo, como el pequeño *Hans*. Pero ya había comenzado, a partir de ese *momento decisivo*, a servirse de los “restos” de la antigua fobia. “Por azar”, su vida profesional corre paralela a la aparición del director de escena. De modo que al contar su propia historia, a la vez, traza “el curso cambiante de la práctica operística moderna”.

En los comienzos de su carrera Gustav Mahler, famoso compositor y habitual huésped de su casa, se constituye en su guía.

También por esa época, a sugerencia de su padre, reúne y resume una exhaustiva bibliografía referente a Wagner, pero ninguno de los libros consultados trata sobre “su técnica de aproximación a los problemas de escenificación”. Para 1925 escribe *Richard Wagner als Regisseur*, y como recompensa a su esfuerzo recibe una invitación del hijo de Wagner, Siegfried, para asistir al festival de Bayreuth.

A la edad de 22 años, con *Fígaro* y con la novedad para su puesta del *escenario giratorio*, se lanza su carrera profesional. Unos años después en París, en Viena o en Salzburgo puede leerse en los afiches de los distintos teatros: “Director de escena Herbert Graf”.

En 1936 viaja a los E.E.U.U. En la temporada 36-37 le ofrecen un contrato con el *Met*. Comienza su primera década como director de escena del Metropolitan de Nueva York. Permanece allí hasta el año 1960.

Publica tres libros, *The opera and his future* (1941), *Opera for the people* (1951) y *Producing opera for America* (1961), y numerosos artículos sobre el tema.

Forma parte del grupo pionero de la *NBC* de productores de televisión, como director de las actividades musicales. En 1944, cuando sólo había alrededor de cinco mil aparatos en uso, investiga con resultados favorables, el potencial operístico de la T.V.

Luego del final de la segunda guerra empieza a permanecer más y más tiempo en Europa. Florencia, Roma, Nápoles, Verona, Palermo y Venecia, con más de sesenta producciones.

En 1960 Zurich marca el final oficial de su larga estadía en los Estados Unidos. Dirige el *Stadttheatre*. En 1965 se muda a Ginebra invitado para la administración del *Gran Theatre*. En 1967 con la apertura del *Centre Lyrique* cuenta con la escuela de ópera con la que había soñado durante tanto tiempo. En los últimos años realiza videograbaciones de algunas de sus producciones en Ginebra con un montaje teatral compatible, vía escenario giratorio, con la grabación televisiva.

En 1971 abre un segundo centro en el Festival de Salzburgo, un encuentro mundial de la juventud con conciertos, ópera, teatro, danza. Se realiza en *Hellbrunn*, un castillo en las proximidades de dicha ciudad, como *Schönbrunn* con respecto a Viena, con un extenso parque y un jardín zoológico. Dos años después muere. Esta entrevista se lleva a cabo un año antes de su muerte. Su proyecto lo sobrevive. (3)

En 1976 Lacan relaciona la fobia del pequeño *Hans* con el descubrimiento traumático del *Wiwimacher*. “El goce que resulta de ese *Wiwimacher* –nos dice– le es ajeno hasta el punto de estar en el principio de su fobia. Fobia quiere decir estar amedrentado por él” (4).

Más acá de la positivización del sujeto (el significante caballo) la *marca* de la angustia reaparece en el embarazo del falo que atañe al niño. En 1977 se trata de un goce fálico extraño asociado al cuerpo de esa inicial disyunción, es decir, a un cuerpo *fuera–de–representación*.

Ese embarazo del falo arrastra algo del objeto, es decir, con la angustia “un objeto *a* puede estar allí implicado” (5), mirada o voz, sin la coordinación con el (-*v*) que lo inscribiría como falta. El significante comodín viene a ese lugar para clavar al sujeto a la imagen, cercando y, a la vez, separándolo del objeto *a*.

¿Qué es la angustia? En 1975 “es aquello que del interior del *cuerpo* ex–siste cuando algo lo despierta, lo atormenta”. El pequeño *Hans* “si se precipita en la fobia, es para dar *cuerpo* al embarazo que tiene del falo, de ese goce fálico —anómalo— venido a asociarse a su *cuerpo*”. Pues, a partir del momento de angustia considera siempre el pene como traumático. “Piensa que pertenece al *exterior* del cuerpo. Es por ello que lo mira como una cosa separada, como un caballo que comienza a levantarse y dar coces” (6).

El descubrimiento del pequeño–pipí para la niña se extiende un poco más. “Es necesario que a ella le lleve un cierto tiempo darse cuenta que ... ella no lo tiene”. Y eso la hace entrar en la angustia también: una angustia por referencia a aquel que está aquejado. Es decir, ese momento en que el niño se da cuenta que está casado con su pene (7).

Así, en 1907 ese goce ajeno en el inicio de su fobia, *Hans* “no ha conseguido aún domarlo con sus palabras”. Freud apremia al analista –es decir, a su padre– para que diga las palabras que lo calmarán.

“Y como contamos con el propio testimonio, ya mayor, del pequeño *Hans* –adulto, vino a los E.E.U.U.–”, tal como podemos leerlo en la entrevista que le realiza Francis Rizzo en Nueva York (8), nos enteramos que ambos dos “han conseguido liberarlo perfectamente de su fantasía, de manera que él no recuerda incluso haber sido el pequeño *Hans*” (9)

Este caso, añade Lacan en las *Conferencias* de 1976, fue un éxito. Vale decir, “el padre con la ayuda de Freud logró impedir que el descubrimiento del pene tenga consecuencias más desastrosas” (10).

Su posición final tal como el pequeño *Hans* la formula en el historial, “ahora yo soy el padre”, se conmueve a partir de ese momento decisivo de su vida: surge su misión por la ópera. Trasciende esa versión del padre de 1908 con su invención: director de escena, síntoma–suplencia.

Desde allí puede reparar su déficit fantasmático. En la “Cañada del lobo”, impedido por la calavera que usa como parte de su vestuario de escuchar las campanadas, permanece –cuando debía desaparecer mágicamente– como solitario fantasma errando por un valle desierto, en la búsqueda de una salida, de un espacio abierto, vistiendo fálicamente su cuerpo de hombre invisible.

“Siempre pensé –responde– que el director de escena es el *Hombre invisible* de la ópera. La naturaleza misma de esta labor es permanecer *entre bambalinas* y dejar que la luz se proyecte sobre la obra en sí” (11).

En *Schönbrunn* la angustia resiste la prueba del paseo con la madre y en 1907 se constituye la fobia. En 1971 en *Hellbrunn* se puede, con los “restos” de la fobia, crear puestas en escena de otro tipo (12).

¿Por qué, después de todos estos años, una sola frase –“*¡Ach, möcht’ ich Sohn meine Mutter sehen!*”–, recuerdo de infancia del segundo acto de Siegfried (13), permanece tan vívidamente en su recuerdo?

### **Notas y referencias bibliográficas**

1. En esta introducción se reproducen, con algunas modificaciones, “Del pequeño *Hans* a Herbert Graf” y un pequeño fragmento de “*Fobia: en los límites del saber*”, publicados en revistas Seminario Lacaniano N° 7 y N° 9-10, Factoría Sur, Bs.As., 1996 y 1998, págs. 6-7 y 35-6.
2. Francis Rizzo, *Memorias de un Hombre Invisible*, “H. Graf recuerda medio siglo de vida en el teatro”, en revista Seminario Lacaniano N° 7, Factoría Sur, Bs. As., 1996, págs. 8-22.
3. Idem.
4. J. Lacan, *Conferencia en Ginebra sobre el síntoma*, en *Intervenciones y textos 2*, Manantial, Bs. As., 1988, pág. 28.
5. “Puesto que es sobre la angustia que usted ha centrado su enunciado, la angustia tiene especialmente que ver con la función fálica, y no es más que bajo ese título que un objeto *a* puede estar allí implicado.” J. Lacan, *Intervención* en “Discusión después

- de la exposición de M. Ritter”, *Lettres de l’Ecole Freudienne*, N° 21, París, 1977, pág. 89.
6. J. Lacan, *Le Séminaire*, livre XXII, *R.S.I.*, lección del 17-XII-74, *Ornicar? 2*, Le Graphe, París, 1975, págs. 104-5; “Conferencias y encuentros en las universidades norteamericanas”, *Scilicet 6/7*, Seuil, París, 1976, págs. 22-3.
  7. J. Lacan, “Cierre de las Jornadas de los Carteles”, *Lettres de l’Ecole Freudienne*, N° 18, París, 1976, pág. 268.
  8. Francis Rizzo, *Memorias de un Hombre Invisible*, ob.cit.
  9. J. Lacan, “Conferencias y encuentros en las universidades norteamericanas”, en *Scilicet 6/7*, Seuil, París, 1976, pág. 23.
  10. Idem.
  11. Francis Rizzo, *Memorias de un Hombre Invisible*, ob.cit.
  12. Encuentro fallido entre Herbert Graf y el pequeño *Hans*, allí donde se conectan *Schönbrunn* y *Hellbrunn*. En *Schönbrunn* (bella fuente), un castillo cerca de Viena, la angustia resiste la prueba del paseo con la madre y en 1907 se constituye la fobia. En 1971, ya adulto, en *Hellbrunn* (fuente transparente), un castillo próximo a Salzburgo, puede, con los “restos de goce” de la fobia, crear puestas en escena de otro tipo: un “segundo centro” en el Festival de Salzburgo como “encuentro mundial de la juventud”, con conciertos, ópera, teatro, danza. Dos años después muere; su proyecto lo trasciende (ver en esta ficha págs. 3-4).
  13. Esta frase aparece en el segundo acto de “*Sigfrido*” de Richard Wagner. “¡Ay! ¡Si hubiese podido conocer (ver) a mi madre!”; y a continuación el joven exclama: ¡Oh madre mía! ¡Mujer al fin! (*Meine Mutter - ein Menschenweib!*). Ver C.J.Duverges, *Sigfrido*, Institución Internacional Wagner-Argentina, Ediciones de Arte Gaglionone, Bs. As., 1983, pág. 161.

20 de julio de 1999