



Revista de la Asociación Española de  
Neuropsiquiatría

ISSN: 0211-5735

aen@aen.es

Asociación Española de Neuropsiquiatría  
España

Rey, Carlos

Las otras lecturas de Freud. Psicoanálisis y literatura

Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría, vol. XXIX, núm. 103, 2009, pp. 145-155

Asociación Española de Neuropsiquiatría

Madrid, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=265019650011>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Carlos Rey

## Las otras lecturas de Freud. Psicoanálisis y literatura

*Hay que llevar verdaderamente el caos dentro de sí  
para poder engendrar una estrella danzarina.*

ZARATUSTRAS

Hay lecturas que dejan huella, como por ejemplo la lectura, análisis e interpretación por Sigmund Freud de *Edipo* de Sófocles. De los más de cuatrocientos términos y de los noventa conceptos estrictamente freudianos, es precisamente el complejo de Edipo el concepto central, el corazón del cuerpo teórico del método de investigación y análisis psicológico, por él creado. Concepto que mantuvo vigente de principio a fin, cuando ya no tenía abuela: «Creo que tengo derecho a pensar que si el psicoanálisis sólo tuviera en su activo más que el descubrimiento del complejo de Edipo reprimido, esto bastaría para ubicarlo entre las nuevas adquisiciones preciosas del género humano».

Como suele ocurrir que una lectura remite a otras muchas lecturas, *Hamlet* de Shakespeare fue la segunda capital para Freud. Así se lo escribe a su amigo y médico alemán Wilhelm Fliess: «Una idea me ha cruzado por la mente, la de que el conflicto edípico puesto en escena en el *Oedipus Rex* de Sófocles podría estar también en el corazón de Hamlet. No creo en una intención consciente de Shakespeare, sino más bien que un acontecimiento real impulsó al poeta a escribir ese drama, y que su propio inconsciente le permitió comprender el inconsciente de su héroe». Y como no hay dos sin tres, este tríptico lo completa *Los hermanos Karamazov* de Fedor Dostoievski. «Por lo que al escritor se refiere –dice Freud– no hay lugar a dudas, tiene su puesto poco detrás de Shakespeare. *Los hermanos Karamazov* es la novela más acabada que jamás se haya escrito». Si en *Edipo rey* descubre lo universal del inconsciente disfrazado de destino, en *Hamlet*, la inhibición culpable y en *Los hermanos Karamazov*, el deseo parricida.

La consecuencia de la presión que ejerce sobre el ser humano el complejo de Edipo sería una particular subjetividad trufada de tensiones y la necesidad de narrar, de relatar, de dotarse el humano de otra historia diferente de la real. Una diferente ascendencia, otra familia, unos padres distintos a los de la filiación, por ejemplo; y en general, la necesidad de ficcionar nuestra realidad para comprenderla. Por nuestra cultura judeo-cristiana somos hijos de la *parábola*. (¿Los nuestros lo serán de la *parabólica*?). A ese relato como recurso para atenuar el peso de la prohibición del incesto, Freud lo llamó, curiosamente, «La novela familiar del neurótico». ¿Qué relación existe entre este tipo de narración oral y lo que se rela-

ta en la novela como género literario? De entrada se puede decir que comparten el mismo origen pero que toman distintos itinerarios para llegar a un mismo fin: la simbolización. El *como si...* imaginario, tanto en literatura como para el psicoanálisis, aspira a la representación metafórica. Una buena diferencia encontrada entre la novela como género literario y *La novela...* del psicoanálisis, es la que nos ofrece la escritora francesa Annie Ernaux: «No deseo escribir ningún relato, pues eso significaría *crear* una realidad en lugar de *buscarla*». Y otra gran diferencia, la que establece con la escritura plana, descriptiva, o conocida como *literatura del yo*: «Y tampoco quiero limitarme a reunir y a transcribir las imágenes que conservo en la memoria, sino tratarlas como documentos que se aclararán los unos a los otros al estudiarlos desde diferentes ángulos. Ser, en pocas palabras, etnóloga de mí misma». Otros escritores, como César Antonio Molina, al escribir sus memorias nos aclaran que son ‘memorias de ficción’: «Es la novela de mi memoria, porque para contar cosas de la propia vida hay que hacerlo desde la ficción».

No será poco decir, también, que *La novela familiar...* es una narración oral, y que la novela como género es un relato escrito, sobre todo si se tiene en cuenta que en el núcleo del psicoanálisis de Freud se encuentra la *clínica*, es decir, el análisis del relato del paciente en tratamiento de su neurosis, y no de la novela como creación artística. Simplificando, para Freud el texto literario es un pre-texto. El texto del psicoanálisis es la *clínica*. Todo lo demás son aplicaciones, lo que se conoce como *psicoanálisis aplicado*, aplicado a la historia, la antropología, la cultura, las religiones, la literatura, y por extensión, a toda creación artística. Sin embargo, texto y pretexto, clínica y crítica han ido desde los orígenes del psicoanálisis en paralelo. En 1902, Freud creó *La Sociedad Psicológica de los Miércoles*. Al cabo de cinco años se forma *La Sociedad Psicoanalítica de Viena*; después, *La Asociación Internacional de Psicoanálisis*, y así hasta la penúltima escisión de nuestros días. En realidad, la primera sociedad la formó Freud siendo un adolescente con su amigo y confidente Eduard Silberstein. Durante más de diez años mantuvieron activa su sociedad secreta: *Academia Española*. Mezclando el alemán con el castellano que aprendieron leyendo *El Quijote*, se escribían en clave y adoptaron otros nombres propios. Freud pasó a ser Cipión, el que escucha las desventuras de su amigo Berganza. Cipión y Berganza no son otros que los nombres de los perros que aparecen en *El coloquio de los perros*, una de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes Saavedra.

Pues bien, en esos primeros años de actividad psicoanalítica, paralelas a las discusiones teóricas y clínicas se crearon las *Monografías de Psicoanálisis Aplicado*. El primer ensayo de la colección fue el realizado por Freud sobre la novela del escritor alemán Wilhelm Jensen titulada *Gradiva, fantasía pompeyana*. Freud empezaba a entrar en un asombro del que nunca salió. La literatura y el psicoanálisis eran líneas de pensamiento separadas pero con puntos de intersección:

el desvelamiento de los enigmas de la condición humana. En 1912, Freud y sus discípulos crearon una revista para la publicación y difusión de la aplicación del psicoanálisis a las ciencias del espíritu o culturales. En un principio pensaron en llamarla *Eros y Psique*, pero terminaron poniéndole el nombre de una novela que causó furor entre el mundillo psicoanalítico de la época: *Imago*, del escritor suizo Carl Spitteler, premio Nobel de literatura en 1919. Uno de los primeros logros de estas aplicaciones fue descriminalizar –ya fueran autores o personajes de su ficción– lo criminalizado por Cesare Lombroso. El paso siguiente fue distanciarse de los diagnósticos psiquiátricos, y en general de la tutela médica, para así poder psicologizar la subjetividad. De esta manera el terreno quedó despejado para aplicar la interpretación psicoanalítica. En palabras de Freud: «Todo escritor que presente tendencias anormales puede ser objeto de una patografía. Pero la patografía no nos enseña nada nuevo. El psicoanálisis, en cambio, informa sobre el proceso de la creación». Así fue que de la *patografía* se pasó a la *psicobiografía*, o análisis e interpretación del texto en función de la biografía del autor, y finalmente se acabó en la *psicocrítica*, o interpretación psicoanalítica del texto por el texto mismo. De esta manera Freud descargó al *Dichter* (término que designa por igual al novelista, dramaturgo y al poeta) de los prejuicios sociales de la época, basados en el binomio *genialidad-locura*, y lo remitió a su neurosis, es decir, a la normalidad y a lo común de los mortales.

En el Círculo de los Miércoles, Freud expuso su trabajo *Personajes psicopáticos en el teatro*; en el mismo sitio, y publicado en las monografías, *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci*. En la revista *Imago* se publicaron: *El tema de la elección de un cofrecillo*, *El Moisés de Miguel Ángel*, *Un recuerdo infantil de Goethe en «Poesía y verdad»*, *Lo siniestro*, *Una neurosis demoníaca en el siglo XVII*, etc.

Por el lugar donde Freud eligió publicar sus reflexiones –en revistas o en formato libro– se puede deducir la distancia y proximidad que deseaba mantener a sus aplicaciones de su cuerpo teórico. La verdad es que no siempre lo logró. Teoría, clínica y crítica son conceptos que en Freud, y sobre todo al principio, están entrelazados. El texto literario sirve de pre-texto para el texto teórico y la clínica se sirve del texto literario como caso clínico. Empecemos por esto último. Si Freud recurre al lenguaje figurado del arte y la literatura es para intentar superar los límites del lenguaje científico. De allí que utilice a veces el texto literario como caso clínico y otras veces, cuando por ética profesional no puede utilizar los casos de su clínica privada. Por ejemplo, en su ensayo *Varios tipos de carácter descubiertos en la labor analítica* (*Imago*, 1916), dice: «El secreto profesional nos veda servirnos de los casos clínicos por nosotros observados para exponer lo que de tales tendencias sabemos y sospechamos. Por lo cual habremos de recurrir para ello al análisis de ciertas figuras creadas por grandes poetas, dramaturgos y escritores, profundos conocedores del alma humana». Así, por ejemplo, para explicar

los mecanismos de ciertos neuróticos, «los de excepción», es decir, aquellos que exigen una compensación a la vida por el narcisismo herido de no haberlos dotado la naturaleza con una cantidad o cualidad determinada, Freud se sirve de la obra, *Vida y muerte del rey Ricardo III* de Shakespeare. Y como ejemplo de «los que fracasan al triunfar», de *Rosmersholm*, del dramaturgo noruego Henrik Ibsen, de quien dijo Freud «que gusta de perseguir con severo rigor el proceso de la responsabilidad psicológica». Y también *Macbeth* de Shakespeare. Dice Freud: «Una de estas figuras, la de lady Macbeth, inmortal creación de Shakespeare, nos presenta con toda evidencia el caso de una vigorosa personalidad, que después de luchar con tremenda energía por la consecución de un deseo se derrumba una vez alcanzado el éxito».

El ejemplo de psicocrítica por excelencia es su estudio sobre *Lo siniestro*. Éste es un ensayo ¡fantástico! en todo su sentido literario, muy recomendable para los lectores en general y para los que gustan de la literatura fantástica en particular. Freud empieza medio disculpándose por el atrevimiento de hablar de la estética y del material que lo compone: emociones inhibidas en su fin o amortiguadas. Si lo hace es para hablar de «lo siniestro» (*unheimlich*) y por considerar que: «Poco nos dicen al respecto las detalladas exposiciones estéticas, que por otra parte prefieren ocuparse de lo bello, grandioso y atrayente, es decir, de los sentimientos de tono positivo, de sus condiciones de aparición y de los objetos que los despiertan, desdeñando en cambio la referencia a los sentimientos contrarios, repulsivos y desagradables». La verdad es que no deja mejor a la literatura médico psicológica que se ha ocupado del tema. Sea como fuere, la cuestión es que después del análisis lingüístico del término *lo siniestro* y después de repasar la literatura del romanticismo germano que lo utiliza, llega a la conclusión de que «lo siniestro sería aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás». De Wilhelm von Schelling ya había leído: «Lo siniestro es todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado, revelado». Y posiblemente, también del joven poeta Rainer M. Rilke: «Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar». Sigue diciendo Freud: «De modo que *heimlich* (familiar, conocido) es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, *unheimlich* (siniestro). *Unheimlich* es, de una manera cualquiera, una especie de *heimlich*».

Para ejemplarizar lo que dice, Freud analiza principalmente los *Cuentos fantásticos* de E. T. A. Hoffmann, concretamente el que lleva por título: *El arenero* (nuestro hombre del saco, el que arranca los ojos a los niños que no quieren dormir). «Hoffmann es el maestro sin par de lo siniestro en la literatura. Su novela *Los elixires del Diablo* presenta todo un conjunto de temas a los cuales se podría atribuir el efecto siniestro de la narración (es Freud, el literato, quien habla). «Nos hallamos así, ante todo, con el tema del *doble* o *del otro yo*, en todas sus variacio-

nes y desarrollos». Y así nos explica otras situaciones: lo siniestro de las repeticiones, el retorno involuntario a un mismo lugar, tropezar más de dos veces con la misma piedra, la omnipotencia del pensamiento, el temor al «mal de ojo», etc., con autores como Mark Twain; *La historia de la mano cortada* de Hauff; *El estudiante de Praga*, de H. H. Ewers; *Josef Montfort*, de Albert Schäffer; *El tesoro de Rhampsenit*, de Heródoto; los cuentos de Andersen; *El andrajoso* de Nestoy; *El espectro de Canterville*, de Oscar Wilde; etc. «Si la teoría psicoanalítica –dice Freud– tiene razón al afirmar que todo *afecto* de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es convertido por la represión en angustia, entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna. Esta forma de la angustia sería precisamente lo siniestro. Lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión». Este texto es capital, pues, para entender lo resbaladizo del límite entre ficción y realidad, lo siniestro de la realización de un deseo inconsciente o, en expresión de Eugenio Trías, «lo fantástico encarnado».

Por otra parte las psicobiografías, que no son tantas como cabría esperar de una obra tan extensa, nunca lo son del todo y acaban siendo materiales de primera calidad para la construcción de la teoría psicoanalítica. Tanto lo escrito sobre Leonardo como sobre Goethe, también le sirvió a Freud para explicar *el retorno de lo reprimido*. El conocido como *Caso Schreber (Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia)* es un estudio sobre el libro *Memorias de un neurópata* escrito por el magistrado Daniel Paul Schreber. Estudio que le sirvió a Freud para validar su teoría sobre la psicosis.

El ensayo *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci* fue expuesto en el Círculo de los Miércoles y en 1910 publicado en las Monografías de Psicoanálisis Aplicado. Si bien se ayudó de las biografías y ensayos existentes, de la novela histórica sobre el genio de Dimitri Sergueievich Merejkovski y sobre todo de los *Cuadernos* del propio Leonardo, lo mínimo que puede decirse de este trabajo es que representa mucho más que una psicobiografía. El enigma de la sonrisa de Mona Lisa le llevó a interrogarse sobre la inhibición sexual de su autor, su relación con la creación artística y con la sublimación. En este texto se habla, también, de la génesis de la homosexualidad. Ni degenerado ni invertido, por primera vez Freud incorpora el término moderno (1860) de homosexual, del médico húngaro Karoly Marie Benkert. Adelantándose en mucho a su época –y a la nuestra–, Freud proclamó en 1915: «La investigación psicoanalítica rechaza terminantemente la tentativa de separar a los homosexuales del resto de los humanos como un grupo diferentemente constituido». Hay que tener en cuenta que la OMS retiró la homosexualidad del listado de enfermedades mentales en ¡1990!

A Freud le interesa la biografía del autor, y sobre todo la infancia, en tanto que pueda darle la llave que abra el *sancta sanctorum* donde se guarda el secreto de la creación artística, el *ars poetica*. En el momento que se da cuenta de que no hay llave para esa cerradura, abandona descubrir el misterio, se desentiende del autor y se centra en el texto, y no cuando éste nos enseña lo que es visible, sino cuando nos lo hace visible –como diría Paul Klee–. (Juan Marsé lo dice así: «En los buenos relatos las cosas aparecen y se manifiestan allí donde no se las nombra»). Para Freud lo que se desvela es *la verdad*, la verdad de cada texto. Y no la verdad de la Razón Clásica, sino la verdad de la *tensión*, la del malestar en la cultura, la de la precariedad y caducidad que está en la esencia del ser humano. La verdad que se sirve de los rodeos de la deformación para revelarse, la que consigue el *Dichter* llevando el lenguaje a la tensión máxima, a la transformación, cuando no a la metamorfosis. Mario Vargas Llosa habla de *La verdad de las mentiras* en su ensayo homónimo, donde analiza 36 novelas y libros de relatos del siglo XX.

Para Freud los valores literarios no entran dentro de su análisis y psicocrítica. Para él lo importante es el tema y el fondo, no la forma. Se podría decir que Freud prefiere *la verdad* de la poesía a los valores literarios del poema. Dos ejemplos. 1) En 1909, Freud le escribe a Ernest Jones: «Cuando redacté (en *La Interpretación de los sueños*) lo que me parecía la solución del misterio, no estaba emprendiendo una investigación especial sobre los valores literarios de Hamlet, pero sabía cuáles eran los resultados de nuestros escritores germanos, y vi que incluso Goethe había errado el blanco». 2) Dice Freud en su estudio *El Moisés de Miguel Ángel*: «A menudo he notado que el tema de una obra de arte me atrae con más fuerza que sus propiedades formales y técnicas las cuales, después de todo, son las que el artista principalmente valora. Sin duda, me falta una comprensión adecuada de muchos de los métodos y algunos de los efectos del arte». Si bien es cierto que Freud no se ocupó del estilo literario, sí que se preocupó de escribir con estilo. Freud tiene una vena literaria que es observable en el pulso narrativo de sus escritos. Hasta en sus historiales clínicos se pueden encontrar todos los valores literarios apreciables en un buen relato literario. Hay que reconocer que tenía bien educado el oído con los clásicos, con todos los clásicos. Mucho más que con sus contemporáneos, ya que fueron pocos sus preferidos: Arthur Schnitzler, Carl Spitteller, Conrad Ferdinand Meyer, Arnold Zweig, Romain Rolland, Stefan Zweig, Thomas Mann, Henrik Ibsen y pocos más. En 1907 su editor le pidió un listado de sus preferencias y confeccionó una lista muy meditada y equilibrada. Mencionó a Gottfried Keller, C. F. Meyer, Mark Twain, *Cartas y trabajos* de Douwles Dekker, *El libro de la selva* de Rudyard Kipling, los ensayos de Lord Macaulay, *Sobre la piedra Blanca* de Anatole France, *Fecundidad* de Émile Zola, *Leonardo da Vinci* de Dimitri Merezhkousky, los ensayos del austriaco Theodor Gomperz, etc.

Como ya se ha dicho antes, Freud cree que el psicoanálisis puede informar sobre el proceso de creación. Ahora se puede matizar más y afirmar que puede informar sobre la *fuerza* de la creación artística, así como de otros efectos ¿secundarios? del arte: los psicológicos. Efectivamente, entre los valores literarios de una obra se encuentra el del placer estético que pertenece a la subjetividad, tanto la del autor como la del lector, y por lo tanto analizable desde sus respectivas psicologías. De todas maneras la obra de arte va más allá del cerco de las interpretaciones psicoanalíticas, como va más allá de las intenciones del escritor. A veces, incluso un texto literario se queda más acá y no llega a ser un logro por más que el autor lo apoye con la declaración de sus intenciones a toro pasado. Decir, además, que una producción artística, como la literatura, está preñada de conflictos no resueltos no es exclusivo del psicoanálisis; hasta el mismísimo T. S. Eliot está de acuerdo con esta función catártica de la escritura cuando dice que el creador está «oprimido por una carga que ha de dar a luz para conseguir alivio». Basta escuchar las respuestas de los escritores a la pregunta periodística ¿por qué escribe? para llegar al mismo punto. Algunas respuestas servirán como ejemplo: 1) «Siempre se suele decir, para vengarse uno de la realidad, por insuficiente, como defensa propia, pero vaya para mí es tan necesario como respirar». 2) «Supongo que por necesidad, por insatisfacción. En la distancia que se da entre la realidad y lo que uno desea, en ese hueco escribo». 3) «Por el penalti que fallé de pequeño. Para mí la literatura es una especie de defensa. Es una manera de que la dureza de la vida me afecte menos de lo que soy capaz de soportar». Y así lo dijo *Zaratustra*: «Hay que llevar verdaderamente el caos dentro de sí para poder engendrar una estrella danzarina».

Desde el punto de vista del placer estético todo producto literario es inacabado e inacabable. Según Freud el placer estético no elimina las tensiones sino que las alivia. O sea que si en el mejor de los casos sólo logra mitigarnos en mayor o menor grado, en contra del pronóstico de los cenizos más recalcitrantes, tenemos arte para rato. Posiblemente en la evolución del ser humano se hayan producido tensiones nuevas, pero lo que es seguro y observable desde la clínica son las nuevas manifestaciones –narcisismos heridos– de las tensiones ya clásicas. Al mismo tiempo también son observables, en el mercado, las nuevas manifestaciones artísticas. Las tensiones inherentes a la condición humana se siguen aliviando con cualquier *Dichter* clásico, así como con los nuevos autores, los que producen nuevas formas de enfocar y ficcionar viejos conflictos.

A la distinción realizada anteriormente entre el sujeto de *La novela familiar del neurótico* y el sujeto de la novela como género literario, es preciso matizar ahora que el sujeto de la novela como género no es unitario. Existe el autor y existe el personaje de su ficción. Y a pesar de lo mal acostumbrados que nos tiene la llamada *literatura del yo*, no podemos olvidarnos del tercero en discordia, el narrador. No será rizar mucho el rizo recordar que el *Dichter* también juega a ser otro. Ser un fingidor que



diría Fernando Pessoa: «El misterio me sabe a yo ser otro. Vuelo siendo otro: esto es todo. Dicen que finjo o miento / En todo lo que escribo. No. / Yo simplemente siento / Con la imaginación. / No con el corazón». Y de una manera más precisa en su *Autopsicografía*: «El poeta es un fingidor. / Finge tan completamente / que hasta finge que es dolor / el dolor que en verdad siente. / Y, en el dolor que han leído, / a leer sus lectores vienen, / no los dos que él ha tenido, / sino sólo el que no tienen».

Juan Ramón Jiménez, quien estuvo lejos de ser psicocriticado o de ser objeto de una psicobiografía por Freud, sí ha sido analizado por los teóricos de la literatura y por los críticos literarios, y es a ellos a quienes les dice: «La tristeza que tanto se ha visto en mi obra poética nunca se ha relacionado con su motivo más verdadero: es la angustia del adolescente, el joven, el hombre maduro que se siente desligado, solo, aparte de su vocación bella». *Vivir y / o escribir*, gran dilema este de la cópula o la escisión que más de un escritor quisiera tener resuelto, y no precisamente por la fuerza de su voluntad. Cuestión, que a su vez, genera nuevas tensiones y desgarros.

Como se ve *en* la literatura hablan muchos y muchos hablan *de* ella. También la literatura habla de muchas cosas, por ejemplo de la subjetividad humana a través de sus estudios psicológicos. Que Freud y su análisis psicológico recorra el camino inverso no ha de considerarse tanta intromisión. La historia también habla *en* la literatura, y la palabra de Dios; y el periodismo habla *en* la literatura, y *de* la literatura a través de sus reseñas literarias. Toda la vida ha hablado la filosofía *en* la literatura, y también *de* la estética. Eugenio Trías, sin ir más lejos, dice en su ensayo *Lo bello y lo siniestro*: «Utilizo, como fuente de inspiración filosófica y metodológica, la hipótesis avanzada en mi libro *La filosofía y la sombra*, trasladándola al terreno de la estética».

Porque lo que oía de sus pacientes era *como si* ya lo hubiera leído en los clásicos, Freud quiso preguntarle a la literatura por sus fuentes de información. Y también directamente a sus amigos escritores, como a su paisano y también médico Arthur Schnitzler por carta: «A menudo me he preguntado con sorpresa dónde puede usted adquirir este o aquel conocimiento secreto que yo he logrado a través de laboriosas investigaciones». No conocemos mejor respuesta del escritor que seguir escribiendo relatos tan lúcidos como *Relato soñado* o *Huida a las tinieblas*. Y Freud se queja: «El que los escritores no nos ofrezcan todo el apoyo que de ellos esperamos no ha de debilitar, sin embargo, el interés que nos inspira la forma en que se sirven de los sueños como medio auxiliar de la creación artística». Para Freud, los sueños, sueños son, sean de los personajes de la ficción o sean de su autor. «El lenguaje, con su sabiduría insuperable, ha resuelto hace ya mucho tiempo la cuestión de la esencia de los sueños, dando también este mismo nombre a las creaciones de los que fantasean». Sin embargo para analizarlos sí que hace distinciones entre los sueños diurnos y el inconsciente onírico.

Freud equipara la ensoñación a la creación artística, en su conferencia *El poeta y los sueños diurnos*: «Los profanos sentimos desde siempre vivísima curiosidad por saber de dónde el poeta, personalidad singularísima, extrae sus temas y cómo logra conmovernos con ellos tan intensamente y despertar en nosotros emociones de las que ni siquiera nos juzgábamos acaso capaces. Tal curiosidad se exagera aún ante el hecho de que el poeta mismo, cuando le interrogamos, no sepa respondernos, o sólo muy insatisfactoriamente, sin que tampoco le preocupe nuestra convicción de que el máximo conocimiento de las condiciones de la elección del tema poético y de la esencia del arte poético no habría de contribuir en lo más mínimo a hacernos poetas. ¡Si por lo menos pudiéramos descubrir en nosotros o en nuestros semejantes una actividad afín en algún modo a la composición poética! La investigación de dicha actividad nos permitiría esperar una primera explicación de la actividad creadora del *Dichter*. Acaso sea lícito afirmar que todo niño que juega se conduce como un poeta, creándose un mundo propio, o, más exactamente, situando las cosas de su mundo en un orden nuevo, grato para él. La antítesis del juego no es lo serio, sino la realidad». Y sigue diciendo que cuando el niño se hace mayor deja de jugar y empieza a fantasear, tiene ensueños o sueños diurnos. «Las pulsiones insatisfechas son las fuerzas impulsoras de las fantasías y cada fantasía es una satisfacción de deseos, una rectificación de la realidad insatisfactoria. ¿Debemos realmente arriesgar la tentativa de comparar al poeta con el hombre que sueña despierto, y comparar sus creaciones con los sueños diurnos?». Para la comparación se sirve Freud no de los poetas ensalzados por la crítica sino de aquellos escritores modestos, los que ganan adeptos a través del *boca-oído*. La diferencia, concluye Freud, es que: «El *Dichter* mitiga el carácter egoísta del sueño diurno por medio de *modificaciones* y *ocultaciones* y nos soborna con el placer puramente formal, o sea estético, que nos ofrece la exposición de sus fantasías. A mi juicio, todo el placer estético que el poeta nos procura entraña este carácter de placer preliminar, y el verdadero goce de la obra poética procede de la descarga de tensiones dadas en nuestra alma. Quizá contribuye no poco a este resultado positivo el hecho de que el poeta nos pone en situación de gozar en adelante sin avergonzarnos ni hacernos reproche alguno, de nuestras propias fantasías».

Fue en plena Guerra Mundial (1915) cuando Freud observó: «En el campo de la ficción hallamos aquella pluralidad de vidas que nos es precisa». Y G. K. Chesterton sostuvo: «Los cuentos de hadas superan la realidad no porque nos digan que los dragones existen, sino porque nos dicen que pueden ser vencidos». Por otra parte J.-P. Sartre, en *¿Qué es la literatura?*, nos dijo: «No se es escritor porque se ha elegido decir determinadas cosas, sino porque se ha elegido decirlas de un modo determinado».

Para Freud son las «modificaciones y ocultaciones» las claves para entender la diferencia entre los sueños diurnos y las creaciones artísticas. Pero ¿el sueño propiamente dicho?... El sueño para decir lo que *no* quiere decir se deforma, y el

*Dichter* para decir lo que quiere decir deforma el lenguaje. O de otra manera: el inconsciente para manifestarse a través del sueño recurre a la condensación y el desplazamiento y el *Dichter* inserta sus ideas en el lenguaje a través de la metáfora y la metonimia. ¿Será verdad que el inconsciente está estructurado como un lenguaje?

Psicoanalistas posteriores a Freud fueron mucho más atrevidos que él. El psicoanalista austriaco-norteamericano e historiador de arte Ernst Kris, por ejemplo, fue así de contundente: «El inconsciente es el nombre técnico de la musa». Freud no lo quiso decir tan sencillo. Un discurso como el psicoanálisis que no para de formular el problema de la falta, ¡la falta!, la falta... del ser humano, no puede pasar por alto la falta en el Saber, el de los demás y el suyo propio, en el psicoanálisis como *La hermética*. Supongo que a Freud le causó la misma frustración que cuando tuvo que renunciar a su Teoría de la seducción y reemplazarla por la Teoría del fantasma, o fantasías inconscientes. En esta ocasión no hubo recambio alguno, pero introdujo la Ética en el quehacer profesional. A diferencia de Kris, Freud no lo dijo tan sencillo, pero tampoco tan complicado. Dijo que existe la fantasía y la fantasía inconsciente o fantasma. «Sabemos –afirma Freud– que el sujeto humano emplea su fantasía para satisfacer aquellos deseos que la realidad deja incumplidos». También lo podemos decir por pasiva y en boca de Pessoa: «Nuestra realidad es aquello que nunca conseguimos».

Al *ars poetica* se le supone técnica y subjetividad. Tiene fantasía, la de la imaginación del escritor y tiene inconsciente, también el del escritor. Por esto último, porque el inconsciente es del escritor y porque el inconsciente analizable para el psicoanálisis es el de los síntomas de un paciente en el diván... punto en boca. Algunos ejemplos: «Las fuerzas impulsoras del arte son aquellos mismos conflictos que conducen a otros individuos a la neurosis y han movido a la sociedad a la creación de sus instituciones. El problema del origen de la capacidad artística creadora no toca resolverlo a la psicología. La naturaleza de la obra artística es psicoanalíticamente inaccesible para nosotros. El psicoanálisis no puede hacer nada en el sentido de aclarar la naturaleza del don artístico, ni explicar los medios con que opera el artista».

Si Octavio Paz sostiene que «el poema es lenguaje en tensión: en extremo de ser y en ser hasta el extremo» (*El arco y la lira*), para Freud el sujeto del lenguaje de la literatura y por extensión de la creación artística, es el sujeto de esa misma tensión. Tensión entre tendencias plurales y opuestas, contradictorias. Tensión que habla en los síntomas y en la ficción literaria. Sujeto de la tensión que en la clínica es el sujeto del/al conflicto. Dos sujetos que no son uno y que no pueden ser *tratados* por igual. Para lo ilustrado que era Freud, o precisamente por esto mismo, no se le puede acusar de haber practicado el *furor curandis* con la literatura en general y con los escritores en particular. Y es que si el lenguaje poético no es el

mero relato de una experiencia, supuestamente, rica en síntomas. Si se trata de un lenguaje que transmite la corriente de una *tensión*, entonces precisa de mucha escucha y poca interpretación. Poca razón y mucha imaginación. El *Dichter*, colocado entre una naturaleza muda y la sordera del progreso, nos envía señales de humo. Frente al fracaso del discurso de la ciencia, ya que no puede dar cuenta de la pluralidad y complejidad de la realidad; frente a la pretensión de negar y aniquilar la diferencia, el lenguaje poético nos habla de la fragilidad de nuestros equilibrios psíquicos, culturales y sociales. En definitiva, es un decir que se sitúa al lado de la caducidad y precariedad que anida en la esencia de lo humano, en su *Ser*.

Como toda creación artística, el lenguaje poético renuncia a soliviantar a *la cosa* y le respeta que se resista a toda reducción de sí misma a objeto. A diferencia del lenguaje científico, el poético desvela la cosa y la hace visible por proximidad, por intimidad con la cosa. A diferencia del técnico, el poeta manipula el lenguaje, no la cosa. Y la cosa, que sabe que al nombrarla muere, se deja transformar y acepta ser *la figura* que le propone el poeta. Tanto para el padre de la criatura como para el padre del psicoanálisis, una vez conseguido el salto de/a la sublimación... se pierde el rastro de la pirueta.

\* Carlos Rey. Psicólogo clínico, psicoanalista.  
Correspondencia: carlosry@cops.es tlf. 93 4546761

\*\* Fecha de recepción: 30-IV-2008 (aceptado el 5-VI-2008).