

#22

LA ESCRITURA DEL  
PSICOANÁLISIS:  
CLAVES LITERARIAS  
DE LA *DEUTUNG*  
FREUDIANA

Alfonso A. Gracia Gómez  
*Universitat de València*



**Resumen** || En el siguiente artículo se analiza la relación del psicoanálisis con la escritura. Para ello, partiendo de consideraciones relativas a la similitud entre el acto de escribir y la práctica de la asociación libre, que asemejan la experiencia vital del analizante con un «texto» de ficción, se explica que la cuestión de la constitución subjetiva del paciente como «novela», de acuerdo a la formulación clásica freudiana, es algo más que una metáfora. Por el contrario, esta circunstancia marca una deriva clave en la consideración freudiana del arte en general y de la literatura en particular, para los que el *Dichter* o escritor literario se convierte en un auténtico modelo de la propia labor analítica.

**Palabras clave** || Psicoanálisis | Freud | Escritura | Literatura | Interpretación

**Abstract** || This article analyzes the relationship between psychoanalysis and writing. To do this, it draws on conceptualizations of the act of writing as similar to the practice of free association, in which the experience of the person carrying out the analysis is comparable to the reading of a fictional “text”. It argues that the subjective constitution of the patient as a “novel”, according to the Freudian classical formulation, is more than a metaphor. Rather, this circumstance marks a key shift in the Freudian consideration of art in general and of literature in particular, for which the *Dichter* or literary writer becomes a true model of the analytical work itself.

**Keywords** || Psychoanalysis | Freud | Writing | Literature | Interpretation

**Resum** || En el següent article s’analitza la relació de la psicoanàlisi amb l’escriptura. Per això, partint de consideracions relatives a la similitud entre l’acte d’escriure i la pràctica de l’associació lliure, que comparen l’experiència vital de l’analitzant amb un «text» de ficció, s’explica que la qüestió de la constitució subjectiva del pacient com a «novel·la», d’acord amb la formulació clàssica freudiana, és més que una metàfora. Contràriament a això, aquesta circumstància marca una deriva clau en la consideració freudiana de l’art en general i de la literatura en particular, per als quals el *Dichter* o escriptor literari esdevé un autèntic model de la pròpia tasca analítica.

**Paraules clau** || Psicoanàlisi | Freud | Escriitura | Literatura | Interpretació

## 0. Introducción: la literatura como «texto» de la *Deutung* freudiana

La historia del psicoanálisis está llena de ejemplos de la importancia que las invenciones de la literatura han tenido para la configuración de sus propias teorías. Desde las referencias a las tragedias sofócleas —en autoridades tan diversas como las de Freud, Jones o Lacan— hasta el uso demostrativo que se da a los conceptos psicoanalíticos en todo tipo de obras de ficción —que parecerían reproducir las «estructuras mentales» de quienes las escriben—, el comentario de textos literarios parece haberse convertido en una práctica habitual de lo que en su día Freud llamó psicoanálisis «aplicado».

Tal es el éxito que han alcanzado estas prácticas que incluso, en nuestros días, autores tan diversos como Nietzsche, Joyce o Kafka parecen imposibles de leer sin cierta referencia a las interpretaciones psicoanalíticas que han tratado de descubrir aspectos relevantes de la biografía íntima del autor en detalles aparentemente inocuos, a través del simbolismo, las tramas narrativas o las configuraciones psíquicas de los personajes de sus ficciones. Todo ello parecería apuntar a la existencia de cierto vínculo entre las labores respectivas del escritor y del psicoanalista, que contradice la creencia en que la interpretación «psicoanalítica» (si se puede hablar en tales términos) de un texto literario no respondería más que a una mera «aplicación» de una teoría configurada originariamente para el análisis del sueño y los síntomas.

Como tendremos ocasión de ver más adelante, tanto esta consideración (la de la interpretación psicoanalítica de textos como mera «aplicación» de una técnica preestablecida) como su contraria (que entiende toda indagación textual, y por tanto también la narratológica, como objeto específico de la técnica y, por ende, condición de posibilidad de la teoría psicoanalítica) encuentran su fundamento en la obra de Freud. Sin embargo, más modernamente —sobre todo a partir de las reflexiones de Lacan (2006) sobre la consideración escritural del pensamiento psicoanalítico y de la asociación libre—, otros autores han llevado esta asimilación entre el «texto» objeto de la interpretación psicoanalítica, especialmente en la asociación libre, y el texto literario hasta un punto en el que resultaría muy difícil, cuando no abiertamente imposible, establecer distinciones rotundas entre lo estrictamente biográfico y lo aparentemente narratológico:

Se sabe que, en el psicoanálisis, la biografía infantil del sujeto ha sido siempre considerada como el material más rico en significación. Los recuerdos de la infancia constituyen los testimonios más antiguos y los más cercanos al deseo y a los fantasmas inconscientes, así como a la represión que cae sobre ellos. Es notable que Freud, desde 1909, haya preferido designarlos con la creación del sintagma «novela familiar» (*Familienroman*), antes que hablar de historia familiar. Novela familiar:

esta expresión quiere decir que el sujeto se inventa una familia y una historia (André, 2000: 81).

Aunque no es casual que estas palabras provengan de un psicoanalista como Serge André, que al mismo tiempo fue escritor de ficciones (de hecho, el texto citado sirve de comentario a su novela *Flac*), también otros autores recientes comparten su asombro por el hecho de que Freud eligiera el término «novela» para mencionar la historia familiar del neurótico (así, por ejemplo, Rey, 2009: 145-146). La elección de un vocabulario semejante parece evidenciar la creencia de Freud de que esa «vida» que el analizante cree haber «vivido» realmente se organiza en torno a ciertos esquemas narrativos que no distan, en lo esencial, de los que se pueden dilucidar en el análisis de cualquier otra «ficción literaria»; con una sola salvedad, bien señalada por André:

[...] a diferencia del novelista, cuya vocación es la de mentir, de disfrazar, de falsificar o de silenciar, a la vez que de confesar los elementos de su biografía, el sujeto en análisis (que llamamos el «psicoanalizante») no sabe que está inventando. Más exactamente, este saber le es inaccesible puesto que es inconsciente. Y sólo el largo y paciente trabajo del análisis permitirá al psicoanalizante descubrir que allí donde él creía haber vivido una historia, él había, en realidad, construido una serie de fantasmas cuyo desciframiento llevará, en el mejor de los casos, a la revelación de un fantasma fundamental (André, 2000: 81).

Aunque tal diferencia no debe parecer baladí, parece claro que, cuando menos, cabe preguntarse qué significa eso de que el novelista «sabe que está inventando» (máxime en el contexto de la teoría psicoanalítica, cuya tesis nuclear —el inconsciente— hace énfasis en la naturaleza ilusoria, o cuando menos sospechosa, de todo «saber»). En cualquier caso, la referencia a la condición «consciente» del escritor no deja de prolongar el anudamiento en torno a la condición estructuralmente ficcional que Lacan otorgaba a toda verdad, ya fuera esta analítica o literaria.

Esta consideración de lo ficcional como estructura de la verdad implica que lo que se entiende por «escritura» (el acto en el que se produce la ficción) remite ciertamente a los aspectos más íntimos y exclusivos de un autor, en tanto que se lo tiene por un individuo que pertenece a una irreductible singularidad histórica, pero también a otras circunstancias que son, si no universales, cuando menos compartibles, en la medida en que todo escritor no deja de ser un «sujeto» que despliega su actividad, normal o patológica, como respuesta a unos determinados esquemas fantasmales y desiderativos. Dicho de otra manera: si la obra literaria puede ser tomada como «texto» por el psicoanálisis es porque esta se tiene siempre como el producto de un determinado «autor», es decir, de un sujeto en formación para el que la tal obra representa un papel

---

constitutivo. La obra deviene así palabra que «habla» acerca de la subjetividad del escritor, del mismo modo que el psicoanalista se ha acostumbrado a tomar la asociación libre como la auténtica «escritura» que es capaz de traer a colación cuál es la «verdad» de todo paciente.

## 1. La «verdad» de la escritura y la «escritura» del inconsciente

Así las cosas, parece que cuando hablamos de la concepción de la escritura que tiene el psicoanálisis, no podemos limitarnos a remitirla a otras tradiciones mejor conocidas, como son las de la filosofía o la retórica. Pues la presencia ubicua de conceptos como el de «texto», utilizado recurrentemente por Freud para referirse por igual a los sueños, a las fantasías diurnas y a los delirios, se explica como algo más que como una mera analogía. Como él mismo se encarga de demostrar a lo largo de todo el primer capítulo de *La interpretación de los sueños*, la *Deutung* freudiana no es dependiente (con matices que analizaremos a continuación) de ningún modelo interpretativo previo, sino una técnica que se quiere novedosa por su capacidad para dilucidar un nuevo tipo de «mensaje» en un texto, como el onírico, que sin embargo ya había sido objeto de todo tipo de aproximaciones explicativas y/o hermenéuticas (Freud, 1900: 393-400).

El problema que planteaba este escrito —inaugural y fundante con respecto a toda la metapsicología posterior—, formulado en los términos de la interpretación *de los sueños* —o incluso, más bien, *del sueño* (en tanto que *Traumdeutung*)—, apuntaba precisamente a la posibilidad de extraer la verdad íntima de un texto que es capaz de comunicar, con los meros elementos de los que este provee, cuáles habían sido las condiciones en que el mismo se había producido. Este no puede ser sino el propósito coherente de un proyecto que pretende conocer la psicología de un individuo a través de sus comunicaciones.

Tal es el sentido en el que un autor como Carlos Rey (2009: 150) va a poder alegar que «Freud prefiere *la verdad* de la poesía a los valores literarios del poema». Sin ninguna duda, desde el momento en que toda consideración sobre la técnica interpretativa de los sueños se formula en los términos de una suerte de «trasvase» que transita desde un *contenido* manifiesto hacia otro *contenido* latente o desconocido, la cuestión de los valores literarios, como lo eminentemente formal de un texto, parece que debe quedar relegado a una posición secundaria. Sin embargo, ¿cuál es esta «verdad» que escapa a los valores literarios? El propio Rey nos da una tentativa de respuesta:

Para Freud lo que se desvela [en la literatura] 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 (Rey, 2009: 150).

---

## NOTAS

1 | Esta exigencia fue clave en la polémica que mantuvo con Wilhelm Stekel, quien trató de escribir una suerte de «diccionario» que debía ser capaz de ofrecer las claves simbólicas presuntamente necesarias para la dilucidación del sentido de cualquier sueño. Freud rechazó la condición analítica de este tipo de interpretación calificándola de «analógica» (Gracia, 2019: 149-155).

La «verdad», entonces, de un sujeto que se expresa en el límite de lo que puede llegar a decir en tanto que sujeto *de* y *a* su propio texto. El psicoanálisis, entonces, se enfrenta a un *decir* que es eminentemente responsable, cuestión esta que se hace especialmente evidente en los textos en que Freud () se cuestiona acerca de si es dable atribuir responsabilidad moral al «autor» de una serie de textos tan particulares como son el sueño y su relato. Por otra parte, en este punto cobra toda su importancia una de las cuestiones que más preocupa a Freud a la hora de delimitar las particularidades específicas de su técnica interpretativa, que no es otra que la dificultad de extraer todo el sentido de un texto sin recurrir a elementos que le sean ajenos al propio texto, con la única «ayuda» de esa suerte de «continuación del sueño» que Freud cree encontrar en la asociación libre<sup>1</sup>.

Todas estas cuestiones redundan en la imposibilidad de interpretar un texto, de acuerdo a la «manera del psicoanálisis», sin la referencia implícita a una cierta *intencionalidad* (herencia de su temprano contacto con la fenomenología de Brentano [Gracia, 2019: 52-58]) doblada y escindida, una intencionalidad capaz de «traicionarse» para decir, con una sola palabra, dos cosas distintas. De ahí la importancia nuclear que desde temprano se concede a las confusiones hilarantes que representan a menudo los sueños, los lapsus y los síntomas, así como a la propia consideración del *chiste* como modelo de toda producción inconsciente y, por ende, de toda interpretación psicoanalítica.

Precisamente es en torno a esta referencia al chiste y las formas de lo chistoso que se anudan algunas de las innovaciones más prolíficas del ulterior «retorno a Freud» lacaniano. La insistencia de este autor en los «mecanismos» freudianos de la condensación y el desplazamiento, pese a que los traduce, respectivamente, a los términos de «metáfora» y «metonimia», no tiene la intención de reducir las aportaciones freudianas al terreno de lo lingüístico o de lo retórico. Más bien se trata de establecer los términos de un diálogo en los que el psicoanálisis pueda ser capaz de compartir con otras disciplinas lo específico de su «experiencia». Para ejemplificarlo, podemos acudir a la presentación que hace Lacan de su «fórmula de la metáfora», no en vano conocida también como «fórmula del chiste»:

$$f\left(\frac{S'}{S}\right) S \cong S (+) s,$$

Fórmula de la metáfora (Lacan, 2003: 495).

Lo que dice la fórmula es que lo que el psicoanálisis entiende por «metáfora» refiere a un acto de constitución de sentido en el que se produce un «exceso», en la forma de un significado nuevo para una palabra ya antigua, ya conocida. Manuel Asensi (2016) comenta, a este respecto: «Llamar a esto “fórmula del chiste” es en sí mismo un chiste». ¿Por qué? Porque lo que en psicoanálisis debemos entender por «metáfora» tiene poco que ver con lo que la retórica o la filosofía mencionan con el mismo concepto, dado que ese «exceso de sentido», evidentemente, tiene consecuencias desastrosas para la comunicación, pero al psicoanalista le sirve para dar cuenta de esa relación «intencional» en la que decíamos que un cierto sujeto se «traiciona». Para comprenderlo, podemos tomar un ejemplo extraído del propio Lacan, en concreto de su Seminario 23, en el que, hablando del célebre nudo borromeo, se puede leer lo siguiente: «Llamarlo *nudo bo* recuerda algo que se menciona en alguna parte en Joyce – *donde en el monte Neubo se nos otorgó la Ley*. // Una escritura es, pues, un hacer que da sostén al pensamiento» (Lacan, 2006: 142).

Tomamos este fragmento porque, en primer lugar, evidencia la propia referencia «chistosa» que es característica de todo uso «retórico» presente en la escritura lacaniana (en este ejemplo, la identificación entre «nudo bo» [por nudo borromeo] y el monte Neubo, fundada en su homonimia en francés). Pero además nos da las claves de esta peculiaridad, al señalar que lo que entendamos por «escritura» debe considerarse, ante todo, como un «hacer», del cual el pensamiento se puede aprovechar como «sostén» y apoyo, esto es, al modo de un «fundamento» al que no se puede sobrevolar. Contrariamente a aquellas posiciones ontológicas que sitúan al ser humano en una suerte de *Abgrund* abismal (léase la propuesta de Heidegger), para el psicoanalista no hay creación que escape a esta producción «excesiva» que le sirve de sostén, sí, pero quizá al mismo tiempo (permítasenos, también a nosotros, jugar un poco con las palabras), de sustento. Pues para el psicoanalista no hay, bajo ningún concepto, creación *ex nihilo*, porque siempre se parte de un cierto «lenguaje» que deja su huella en cada texto precisamente al modo en que lo hacen los chistes (o sea, al modo de los lapsus, los síntomas y cualesquiera otras formaciones del inconsciente).

El juego de palabras es, entonces, tan importante para el psicoanalista porque permite dar cuenta de la condición chistosa de su «pensamiento», esto es, aquel que anhela ir «más allá» de

---

la consideración limitada de la metáfora como tropo. Por otra parte, esto explica también la «fraternidad» que ciertas corrientes filosóficas mantienen con el psicoanálisis: especialmente las que convergen en cierta filiación nietzscheana, a pesar de la siguiente presunción parcialmente arrogante de Lacan: «[...] hay otra escritura, esa que resulta de lo que se podría llamar una precipitación del significante. En ella insistió Derrida, pero es completamente claro que yo le mostré el camino» (Lacan, 2009: 142). Sin embargo, ya según Nietzsche la palabra era, fundamentalmente, un *olvido* muy particular: el de la propia condición metafórica-chistosa que le había dado origen (como en Lacan: que había servido de «sostén» al pensamiento). Por eso su «pensamiento más profundo» no era otro que aquel que se suponía capaz, no de cualquier cosa, sino de mover a la *risa* (Nietzsche, 2009: 232).

## 2. La escritura del psicoanálisis como narcosis literaria

Según pronunció Lacan (Seminario del 17 de mayo de 1977), la experiencia psicoanalítica consiste en el descubrimiento de que «no hay despertar». Para el psicoanálisis «sería necesario que el análisis, por una suposición, llegue a deshacer por la palabra lo que ha sido hecho en la palabra» (15 de noviembre de 1977) (cit. André, 2000: 91). De este modo, la cuestión del olvido, implícita en esta concepción (nietzscheana) del lenguaje como catacrexis, conduce hacia la cierta configuración «tóxica» que la tradición filosófica, desde el *phármakon* platónico, ha concedido a la escritura. No en vano, autores del espectro literario como Cervantes u Oscar Wilde han hecho hincapié en que el «embelesamiento» que produce la literatura se puede comparar a los efectos narcóticos de una droga (Asensi, 2011: 200-202).

Desde este punto de vista, la escritura, como la lectura, se comporta como una droga que lleva al individuo a una experiencia «extática», o sea que sitúa al lector «fuera de sí». Con ello conduce a una disolución del sujeto que, paradójicamente, sigue siendo conformadora en la medida en que en tal estado de embriaguez el individuo, especialmente el lector, aparece como «inerte» ante las posibles embestidas ideológicas presentes en el texto, que tienen una función esencialmente modeladora (Asensi, 2011: 13-15). Argumentos similares llevaron a otro autor como André, acostumbrado a moverse en la frontera del psicoanálisis y la literatura, a precavernos contra los «riesgos» de determinado tipo de literatura particularmente «hipnótica», es decir, un tipo de literatura que, consciente de semejantes efectos «farmacológicos», no tendría otro propósito que el de producir en el lector tal «adormecimiento». Hablamos, evidentemente, de los autores de obras de gran calado entre el público, habitualmente conocidas con *bestsellers*:

---

Son los narradores, los que cuentan historias hermosas u horribles. Aquellos de los que Freud dice en «*El poeta y la fantasía*» (1909) que siguen siendo niños. Aquellos para quienes la creación literaria constituye la prosecución en la edad adulta de los juegos y de los ensueños vigiles en los cuales, primero el niño y después el adolescente, se arman un mundo imaginario que ellos toman muy en serio. Estos escritores revisten sus fantasmas con una máscara placentera a fin de seducir al lector y desculpabilizarnos de la vergüenza que todos nosotros experimentamos (a menos que seamos perversos) respecto de nuestras propias fantasías. Son escritores que alivian al lector, [...] estos contadores de historias producen una clase de obras que ejercen un efecto específico sobre el lector: un efecto hipnótico. Son escritores que adormecen al lector, que lo hacen soñar y, por consiguiente, le impiden rebasar el límite del principio del placer y le evitan aventurarse el mismo más allá del marco tranquilizador del ensueño diurno. Es seguro que tanto hoy como ayer la aplastante mayoría de los lectores de libros no pide nada más y se satisface con el apaciguamiento que procura el escritor que cuenta. ¡Cuántos lectores, por otra parte, leen sólo en el momento que precede al sueño, cumpliendo el libro para ellos la función de una especie de somnífero como esos relatos que nuestros padres contaban por la noche, cuando éramos chicos y demandábamos «un cuento para irnos a dormir»! (André, 2000: 85).

A André, esto le lleva a cuestionarse qué significa la «lectura». Pero el resultado puede decepcionar en la medida en que conduce a un planteamiento (mínimamente) normativo, vicario del supuesto de que «cualquier cosa» no puede entenderse como «lectura»: «Cabe preguntarse si todavía es legítimo, en tal caso, hablar de “lectura”, una vez que ésta se ve rebajada al rango de una forma de consumo de un producto que, cada vez más a menudo, es fabricado de modo estandarizado» (André, 2000: 85). El autor desprecia esta literatura en la medida en que parece reclamar un tipo de lector meramente «pasivo»; algo que a su decir desdice el ideal de una escritura, la psicoanalítica, que debe servir como acto de indagación, de conquista, de conocimiento: «La lectura, la verdadera lectura, ¿no debe ser, como la misma escritura, una acción, una conquista, un compromiso total que procede de la tradición sagrada de la hospitalidad?» (id). Si una verdadera «lectura» es aquella que no se conforma con el dormitar perezoso de una fantasía megalómana, entonces la función del escritor debería consistir en la producción de un cierto «despertar» ante este riesgo de adormecimiento. Lo que no implica, sin embargo, que se le deba suponer una «tarea ética» a este escribir:

Si la escritura efectivamente cumple una función salvadora, no lo hace en razón de vaya a saber qué ejemplo moral que ella tendría a su cargo difundir, sino precisamente en razón de su poder de renovación del lenguaje y de la relación con el lenguaje. Es muy posible que en el trajín que ella le impone al lenguaje, la escritura corra el riesgo de caer en lo que se considera barbarie (André, 2000: 87).

---

Entonces, ¿en qué consiste esa «misión»? Para dar respuesta a esta pregunta, reproduzcamos unas palabras de George Steiner, extraídas de su libro *No passion spent*: «Pero esta es la verdad principal: en todo acto de lectura completo dormita la idea compulsiva de escribir un libro como respuesta» (cit. André, 2000: 85). Dicho de otro modo: *toda «lectura» debe ser en sí misma, tal como lo presume el psicoanálisis, un acto de «escritura» que pone en colisión las polifonías intencionales que escinden a los «sujetos», ya sean estos «escritor» o «lector».*

Pese a ello, esta condición cuasi «tóxica» de la literatura se embebe de buena gana de ciertos presupuestos celeberrimos de la metapsicología freudiana, que en su caso, sin embargo, no atañen solamente al cuestionamiento de las «causas» de la escritura (y, de modo concomitante, de la lectura), sino que se reúnen de modo genérico en torno a una pregunta por las motivaciones inconscientes de toda obra de arte. Recordemos, a tal efecto, la referencia chistosa que notaba Freud en *Los sueños y el delirio en La Gradiva de Jensen* a «los sueños que jamás fueron soñados»: «[...] los “sueños que jamás fueron soñados” es tan sólo en apariencia un chiste [...], porque hay un lugar donde existen y ese lugar es la *Dichtung*, la poesía, o lo que hoy se llama en francés “literatura”» (Jouanlanne, 2014: 14). Freud, a diferencia de los autores que le sucedieron, no llegó a establecer diferencias fundamentales entre las condiciones respectivas del *Künstler* y del *Dichter*. Entiende la producción estética, de forma general, como enigma. Pero un enigma doblado que no solamente implica el cuestionamiento por el significado, inconsciente o no, de la obra de arte en tanto que tal, sino fundamentalmente de las *razones* que llevan a una determinada persona a producir una obra de arte. Así ocurre que toda indagación psicoanalítica sobre el arte lleva, de forma necesaria, a las condiciones de su *autoría*.

En este sentido, el arte, literario o no, es ante todo una de las vías principales que Freud reconoce para la felicidad. Forma por ello parte de los «lenitivos» que considera indispensables para la vida humana, junto con la religión o el propio avance de la técnica (Freud, 1930). Sin el arte, el individuo no podría formar parte de la sociedad, abrumado por el «malestar» que entiende que es inherente a esta copertenencia. Pero al mismo tiempo, lo que interesa a Freud del arte es que se trata de una producción muy particular, capaz de revelar los deseos profundos y arcaicos de la vida anímica, tanto de su productor como de los individuos que lo consumen.

Por ello es analizado según el modelo de la fantasía inconsciente (Freud, 1902), que despliega una estructura en la que se realiza una suerte de «deseo compartido» entre artista y espectador, sin el cual no se puede explicar el éxito social que merece la misma (Freud, 1908). Esto ha llevado a psicoanalistas como Michelena

---

(1995) a afirmar que para Freud el artista es un tipo particular de persona que se aparta de la realidad. Sin embargo, lo cierto es que Freud hace tanto hincapié en la semejanza entre artista y neurótico como en lo que considera su diferencia fundamental, que no es otra que su vocación de permanecer en la realidad. Por ello parece más adecuado afirmar con Palencia (2008: 29) que lo que produce toda obra de arte, también la escrita, es una suerte de «retorno a la realidad»: «La tarea cultural del *dichter* [*sic*] es dar a conocer, asimiladas bajo la forma estética, las fantasías secretas de sus contemporáneos —marca del destino pulsional de un creador».

En base a estos presupuestos, Loza (2006: 60) llega a la conclusión de que Freud fue el primero en formular hipótesis que vinculaban el origen de la obra de arte analizando la relación entre la obra y su propio artista. Por ello, los estudios psicobiográficos freudianos le valieron el enfrentamiento con algunos afamados historiadores del arte como Meyer Shapiro o E. H. Gombrich (Marty, 1999: 117). Así, en cierto momento de *El Moisés de Miguel Ángel*, el propio Freud (1914a: 1876) reconocía que: «El contenido de una obra de arte me atrae más que sus cualidades formales y técnicas, a las que el artista concede, en cambio, máxima importancia».

Esto que Freud llamaba «contenidos» implica la creencia de que el arte es, como los sueños, una indiscutible *via regia* para conocer lo que ocurre en la conformación del sujeto, especialmente en esa traslación desde lo más íntimo que es su inconsciente hasta lo social que es la propia obra; de otro modo, para averiguar cómo el sujeto llega a hacerse pleno portador de reconocimiento social sin renunciar al despliegue de sus deseos más ocultos; cuáles son los cauces por los que un «proyecto infantil de neurosis», que podríamos decir, acaba por convertirse, en cambio, en una autoridad y un referente culturales.

### 3. El *Dichter*: creación y autoría en la escena del inconsciente

Este paralelismo entre el contenido de una obra de arte y aquello que se analiza en los sueños y las fantasías inconscientes ha permitido incluso establecer cierto paralelismo entre las habilidades respectivas de artista y psicoanalista para descubrir los secretos más profundos de la vida anímica. Así, por ejemplo, autores como Mijolla y Mijolla-Mellor (1996: 675) comparaban la actividad de Sigmund Freud con la de sus nietos Lucian y Bela Freud, alegando que mientras el primero «ponía palabras al inconsciente, ellos han preferido dar cuerpo a sus fantasmas».

---

Es una comparación fundada en las propias apreciaciones de Freud sobre el *acierto* del poeta (*Dichter*) para tales efectos. Acierto que es analizado con especial minuciosidad en su ensayo sobre la *Gradiva* de Jensen. Jouanlanne no pasa por alto la extraordinaria fidelidad con que Freud cita el relato que es objeto de su análisis, que él mismo confiesa haber reproducido en su práctica totalidad (Jouanlanne, 2014: 17), que por lo tanto trata más como un sueño que como una «mera» ficción. Según Jouanlanne, el modelo de psicocrítica que encontramos en «Los sueños y el delirio en la *Gradiva* de Jensen» «no es tanto un ensayo de psicoanálisis aplicado como una aplicación de la *Dichtung* al pensamiento de Freud» (Jouanlanne, 2014: 21). Así parece demostrarlo la siguiente argumentación de Freud: después de mostrar cómo «la ciencia» niega que los sueños sean susceptibles de interpretación, «los poetas» o escritores literarios (*Dichtern*) parecerían acudir en su auxilio:

En esta discusión sobre la naturaleza del sueño parecen los poetas situarse al lado de los antiguos, de la superstición popular y del autor de estas líneas y de *La interpretación de los sueños*, pues cuando hacen soñar a los personajes creados por su fantasía, no sólo se conforman a la cotidiana experiencia de que el pensamiento y la sensibilidad de los hombres continúan vivos en el estado de reposo nocturno, sino que al presentarnos los sueños de sus personajes, su intención es precisamente la de darnos a conocer por medio de ellos los estados de alma de los mismos (Freud, 1902: 1286).

Esta clase especial de escritores «beben de fuentes que no hemos logrado aún hacer accesibles a la ciencia» (Freud, 1902: 1286). Para Freud no se trata de acotarse a los límites del conocimiento científico, sino de conquistar nuevos territorios; y en concreto, un «vasto país» (como el relato de Zweig) de sobra «conocido» por los *Dichtern*. Freud nos previene

[...] contra los peligros que para nuestra labor ha de suponer la aceptación de un artificial concepto unitario —«el poeta»— que en la investigación se fragmentaría, individualizándose y dando paso a la diversidad de los muchos «poetas» conocidos, a los que estimamos muy diferentemente y entre los que estamos acostumbrados a hallar aquellas figuras que aislamos del conjunto para venerarlas como las de los más profundos conocedores del alma humana (Freud, 1902: 1286).

Advertencia esta de escaso valor heurístico, pues, como admite a continuación, se siente impelido a dejarse llevar por semejante tópico (y ello no solo en esta ocasión, sino más claramente aún en *El poeta y los sueños diurnos*). Pero, seguramente, hablar sobre *el* poeta sea igual de engañoso que hacer lo propio con un pretendido *el* psicoanalista, y por eso es quizá que concluye su ensayo, precisamente, explicando cuáles son a su parecer las principales similitudes y diferencias que encuentra entre las labores respectivas de poeta y psicoanalista. Por una parte, está la posición

de este último: «Nuestro procedimiento consiste en la observación consciente de los procesos psíquicos anormales de los demás, con objeto de adivinar y exponer las reglas a que aquéllos obedecen» (Freud, 1902: 1335). En cambio, la labor del poeta parecería harto distinta:

El poeta procede de manera muy distinta; dirige su atención a lo inconsciente de su propio psiquismo, espía las posibilidades de desarrollo de tales elementos y les permite llegar a la expresión estética en lugar de reprimirlos por medio de la crítica consciente. De este modo descubre en sí mismo lo que nosotros aprendemos en otros; esto es, las leyes a que la actividad de lo inconsciente tiene que obedecer; pero no necesita exponer estas leyes, ni siquiera darse perfecta cuenta de ellas, sino que por efecto de la tolerancia de su pensamiento pasan las mismas a formar parte de su creación estética. Nosotros desarrollamos luego estas leyes extrayéndolas de su obra por medio de análisis, como las extraemos también de los casos de enfermedad real, pero la conclusión es innegable: o ambos, el poeta y el médico, han interpretado con igual error lo inconsciente, o ambos lo han comprendido con igual acierto [...] (Freud, 1902: 1335)<sup>2</sup>.

Por ello, no exagera Roberto Harari (1998: 26) cuando afirma que Freud inaugura una nueva concepción de la estética como «doctrina de las cualidades de nuestra sensibilidad», en la medida en que el arte deviene con él la expresión esencial del desarrollo humano, un modelo de cómo todo sujeto «llega a ser»: ese paso del *sein* al *sollen* que ha ocupado la atención de tanto analistas y filósofos. A decir de Loza (2006: 57), sin ir más lejos: «El arte en sí mismo no es el núcleo del psicoanálisis, pero el arte, o más concretamente la obra artística, es la producción del individuo y, como tal, tiene una estrecha vinculación con él». Así, parece inexcusable que Didier-Weill (1997: 9) tiene razón al afirmar que «el analista que se interroga sobre la estructura de la mirada que dirige al analizado, recupera la pregunta de la mirada del pintor: ¿no es el pintor quien sabe escuchar lo invisible, quien sabe darlo a ver con algunas manchas de color?».

En efecto, lo «invisible» en lo manifiesto es condición del modelo de interpretación que Freud recaba de los sueños y transpone a las obras artísticas, para leer en ellas más allá de la belleza que portan, para extraer una verdad íntima y común al artista y a la obra, una verdad atenazante y conmovedora para el espectador, que tiene que ver con lo «oculto, desconocido, desacostumbrado, insólito, desconcertante, equívoco, confuso, espantable, intempestivo, extraño, difícil, inquietante [...]» (Harari, 1998: 26), etc., o sea, con todo aquello que el propio Freud distinguió como *Unheimliches*. Con ello se cumple la premonición que entre nosotros anunciaba Palencia (2008: 26): «La teoría freudiana de la cultura, aún sin tener de entrada el valor de un proyecto sistemático, no fue un tema añadido sino que marcó las vicisitudes de su pensamiento hasta convertirse en el mejor paciente del diván».

## NOTAS

2 | Según esto, entonces, el poeta tiene una utilidad para el psicoanalista, que sería la de confirmar o ejemplificar las leyes que previamente ha formulado con el apoyo de la experiencia de sus pacientes. Sin embargo, en una nota añadida años después a este texto, expresa Freud una matización: «En los años que han transcurrido desde la publicación de esta obra, los progresos de la investigación psicoanalítica la han capacitado para someter las creaciones de los poetas a un estudio diferentemente orientado. No busca ya en ellas una confirmación de los descubrimientos realizados en sujetos reales, enfermos de neurosis, sino que intenta también averiguar qué material de impresiones y recuerdos del poeta han contribuido a la formación de la obra y por medio de qué procesos ha sido trasladado a la misma dicho material [...]» (n.º *Apéndice a la segunda edición* [1912], p. 1336).

---

Según Gombrich (1971: 9), la concepción freudiana del arte es característicamente «victoriana», lo que en su caso vale decir que se acerca a la obra artística para encontrar en ella un objeto «legible», es decir, susceptible de ser interpretado. Esta postura no solamente invita a situar al arte en las consideraciones psicoanalíticas propias de una hermenéutica que tiene por modelo a la interpretación onírica, sino que evidencia por su parte hasta qué punto toma Freud a la literatura estética de su tiempo como modelo silencioso para el desarrollo de su técnica interpretativa.

Así lo reconocía él mismo en «El Moisés de Miguel Ángel», donde menciona al crítico de arte Morelli (Freud, 1914: 1876), que era capaz de reconocer falsificaciones muy bien conseguidas gracias a prestar atención a pequeños detalles, aparentemente inocuos, como el lóbulo de una oreja o el dedo de un pie (Ginzburg, 1989: 116). Este ejemplo le aporta a Freud una concepción «detectivesca» de la interpretación, que a decir de Palencia (2008) se consuma en la afamada «sospecha» de la que hicieron fama las consideraciones de Ricoeur.

Desde sus inicios, la clínica psicoanalítica impuso una epistemología de la sospecha ante el relato de la infancia del neurótico, considerándolo no como un hecho real sino como una fantasía que poblaba su vida de fantasmas. Freud, identificándose con la deducción detectivesca al estilo de Sherlock Holmes, se fijaba en los pequeños detalles para reconstruir el pasado de sus pacientes (Palencia, 2008: 23).

Si en *El poeta y los sueños diurnos* Freud comparaba al creador literario con el niño que juega, se debía a esta referencia de todo texto, como objeto de la *Deutung*, al espacio teórico de la fantasía inconsciente. Por ello la pregunta inicial de Freud era de dónde extraía el *Dichter* («escritor literario», algo menos que «artista» y algo más que «poeta»), no ya sus temas, sino ante todo la capacidad de *conmover* a los lectores. Así, de modo similar a lo que decía Steiner acerca de que todo «lector» debía ser al mismo tiempo un «escritor», recordaba Freud que «Los mismos poetas nos aseguran de continuo que en cada hombre hay un poeta» (Freud, 1908: 1343).

Es jugando cuando cada niño se conduce, en efecto, «como un poeta, creándose un mundo propio, o, más exactamente, situando las cosas de su mundo en un orden nuevo, grato para él» (id.). Según esto, el juego, lo mismo que la obra de arte, sirve a niño y poeta para tomar distancia respecto a la realidad: «el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo fantástico y lo toma muy en serio; esto es, se siente íntimamente ligado a él, aunque sin dejar de diferenciarlo resueltamente de la realidad» (id.). Hemos visto las tesis de Michelena, que considera que para Freud hay una equivalencia entre el artista y el loco. Sin embargo, conforme a este texto, parece más bien que para Freud el artista es aquel

---

tipo de neurótico que es capaz de no «confundir» su fantasía con la realidad, y que gracias a ello tiene la habilidad de desplegarla al mismo tiempo que la «camufla», a la manera de un juego que debe ser aceptado y aun celebrado por la sociedad. Sin embargo, aunque Freud revela similitudes entre el poeta que crea arte y el niño que juega, también hay diferencias entre este poeta y el adulto que meramente fantasea. Máxime cuando en psicoanálisis se trata a menudo de la condición inconsciente (vale decir, neurótica) de semejante fantasía:

Así también, cuando el hombre que deja de ser niño cesa de jugar, no hace más que prescindir de todo apoyo en objetos reales, y en lugar de jugar, fantasea. Hace castillos en el aire; crea aquello que denominamos ensueños o sueños diurnos (Freud, 1908: 1344).

Lo cierto es que todo adulto, no solo el artista, renuncia de algún modo a la realidad, solo que en su caso este “juego” se consiente bajo el signo de la vergüenza, el aislamiento ante lo social que da ocasión al fantaseo. La pregunta es si es la renuncia la que condiciona a la vergüenza o al revés, una vergüenza íntima le ha hecho al adulto renunciar a sus juegos infantiles y conformarse con el fantasear, mientras que el *feedback* creado por la obra de arte sustituye al juego infantil: «En realidad, no podemos renunciar a nada, no hacemos más que cambiar unas cosas por otras; lo que parece ser una renuncia es, en realidad, una sustitución o una subrogación» (id.).

Mientras el niño no tiene motivo alguno para ocultar su deseo, entiende Freud (porque el deseo que rige el juego, el deseo infantil que lo funda como formación del inconsciente, es precisamente el de ser adulto), del adulto, en cambio, «se espera ya que no juegue ni fantasee, sino que obre en el mundo real» (id.). Así, en la comparativa del juego con la fantasía se descubre el vínculo con el tiempo, pues «el pretérito, el presente y el futuro aparecen como engarzados en el hilo del deseo, que pasa a través de ellos» (id.). A este respecto, es común acordarse de que en *El yo y el ello* hablaba Freud (1914b: 2027) del niño como «his majesty the baby». Sin embargo, ya en el ensayo sobre el artista y el fantaseo de 1908 (cuatro años anterior, por tanto, a la presentación en sociedad del «narcisismo» freudiano) se refería a semejante personaje «omnipotente», protagonista lo mismo de narraciones literarias que de fantasías inconscientes y de ensoñaciones diurnas, como «su majestad el yo». Dado que «todo arte es una tentativa de omnipotencia» (Loza, 2006: 62), «la producción artística es un enriquecimiento del yo y, por eso, el artista es considerado [por Freud] como el prototipo de hombre narcisista» (id.).

---

Por eso Freud (a despecho de André) no muestra especial interés en que la literatura a la que preste su exégesis haya de ser especialmente culta o meritoria, sino que el foco de su atención estriba en la capacidad de captar la atención del gran público. El enfoque freudiano, que ya hemos visto irreductible a la búsqueda del «autor» de un texto, expresa aquí a las claras la preocupación por los aspectos compartidos por el gran público de «los lectores», pues de lo que se trata es de dilucidar los pormenores de una configuración subjetiva que debe valer, no para unos pocos casos, sino en general. En resumidas cuentas, se trata de que el reconocimiento de obra y artista provenga menos de elevadas razones intelectuales que de una identificación espontánea entre las narraciones fantásticas que aúnan una suerte de comunicación inconsciente entre las estructuras fantasmáticas de escritores y lectores.

#### 4. Conclusión: la «realidad» de la literatura

Resulta de lo dicho, pues, que todo texto ficticio es susceptible de ser entendido como «autobiográfico» en un sentido muy específico, que es también muy «real» porque alude a esa «realidad psíquica» que se nos da a conocer a través de otras formaciones del inconsciente prototípicas como son los síntomas o los sueños. Lo característico de la ficción literaria es, así, no tanto la deformación de la realidad cuanto la capacidad de generar una «versión» compartida por la historia personal del público al que va destinada:

Un poderoso suceso actual despierta en el poeta el recuerdo de un suceso anterior, perteneciente casi siempre a su infancia, y de ésta parte entonces el deseo, que se crea satisfacción en la obra poética, la cual del mismo modo deja ver elementos de la ocasión reciente y del antiguo recuerdo (Freud, 1908: 1347).

De ello resulta que la literatura parece capaz de hacer de lo inconsciente una realidad compartible y, de hecho, compartida, en la medida en que genera una comunidad atada en torno a los efectos de ese «adormecimiento» que hemos tenido ocasión de analizar. Pues este movimiento de retorno es el responsable del placer —efectivamente, casi lúdico—, de la lectura (en la medida en que satisface las exigencias de la realización de deseos y el principio del placer). El texto deviene entonces, como bien advertía Lacan, un «hacer» que se actualiza en las tareas respectivas del lector y del escritor; un hacer que es capaz, en cada caso, de traer a colación lo infantil. De este modo, al repetir el esquema del sueño, aquí señalado implícitamente al mencionar la «temporalidad» del deseo, genera un espacio de confluencia entre ese pasado, ignoto y fundante, de los dos sujetos que participan, en cada lectura, de este particular acto de comunicación.

Pues, igual que ocurre en los sueños, la escritura consigue hacer patente una «realidad» muy particular: aquella que Freud atribuye a las fantasías inconscientes, que no son meras invenciones de los pacientes, sino relatos que evidencian la estructura desiderativa sobre la que se ha dado forma, desde los tiempos infantiles, a su subjetividad. «El arte se dirige al inconsciente, siendo el psicoanálisis quién explicaría tal deseo buceando en la influencia de la vida infantil del artista» (Palencia, 2008: 29). «De esta manera Freud descargó al *Dichter* [...] 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» (Rey, 2009: 147). Ello hasta el punto de considerar que cualquier «escritura», en la medida en que es capaz de consolidarse como «texto», debe ser considerada como portadora de una verdad que es la que debe dar cuenta de las razones y los condicionantes en que se produjo el texto mismo. Dicho en otras palabras: que debe dar cuenta de en qué ha consistido el proceso mismo de la *creación* como creación literaria.

## Bibliografía citada

- ANDRÉ, S. (2000): «La escritura comienza donde el psicoanálisis termina. Postfacio de la novela *Flac*», *Acheronta. Revista de psicoanálisis y cultura*, 11, 77-98.
- ASENSI PÉREZ, M. (2011): *Crítica y sabotaje*, Barcelona: Anthropos.
- ASENSI PÉREZ, M. (2016): «Segunda sesión del Seminario dedicado a “Lacan y el deseo”», YouTube, <<https://www.youtube.com/watch?v=NugXj7ogmlk&t=4705s>>, [31/07/2019].
- DIDIER-WEILL, A. (1997): «El artista y el psicoanalista mutuamente interpelados», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 569, 7-14, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmct7363>>, [13/06/2019].
- FREUD, S. (1900): «La interpretación de los sueños» en Freud, S. (2003): *Obras completas*, Barcelona: Biblioteca Nueva / RBA, vol. 1, 343-720.
- FREUD, S. (1902): «El delirio y los sueños en *La Gradiva* de W. Jensen» en Freud, S. (2003): *Obras completas*, Barcelona: Biblioteca Nueva / RBA, vol. 2, 1285-1336.
- FREUD, S. (1908): «El poeta y los sueños diurnos» en Freud, S. (2003): *Obras completas*, Barcelona: Biblioteca Nueva / RBA, vol. 2, 1343-1348.
- FREUD, S. (1914a): «El *Moisés* de Miguel Ángel» en Freud, S. (2003): *Obras completas*, Barcelona: Biblioteca Nueva / RBA, vol. 3, 1876-1891.
- FREUD, S. (1914b): «Introducción al narcisismo» en Freud, S. (2003): *Obras completas*, Barcelona: Biblioteca Nueva / RBA, vol. 3, 2017-2033.
- FREUD, S. (1930): «El malestar en la cultura» en Freud, S. (2003): *Obras completas*, Barcelona: Biblioteca Nueva / RBA, vol. 4, 3017-3067.
- GINZBURG, C. (1989): «Morelli, Freud y Sherlock Holmes: Indicios y método científico» en Eco, U. y Sebeok, T. (eds.), *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce* (pp. 116-163), Barcelona: Lumen.
- GOMBRICH, E. H. (1971): *Freud y la psicología del arte. Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis*, Barcelona: Barral.
- GRACIA GÓMEZ, A. (2019): *¿Quién habla ahí? Freud y el sujeto del inconsciente*, Valencia: Tirant Humanidades.
- HARARI, R. (1998): *Polifonías del arte en Psicoanálisis*, Barcelona: Serbal.
- JOUANLANNE, C. (2014): «Prólogo» a FREUD, S. (2014): «El delirio y los sueños en la *Gradiva* de Jensen», Buenos Aires: Amorrortu, 13-21.
- LACAN, J. (2003): *Escritos*, México: Siglo XXI.
- LACAN, J. (2006): *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 23: El Sinthome*, Buenos Aires: Paidós.
- LOZA ARDILLA, C. (2006): «Psicoanálisis, arte e interpretación», *Anuario de Psicología Clínica y de la Salud*, 2, 57-64, <[http://institucional.us.es/apcs/doc/APCS\\_2\\_esp\\_57-64.pdf](http://institucional.us.es/apcs/doc/APCS_2_esp_57-64.pdf)>, [19/06/2019].
- MARTY, G. (1999), *Psicología del arte*, Madrid: Ediciones Pirámide.
- MICHELENA, M. (1995): «Cien años de cesión y de incesto, El proceso sublimatorio en Gabriel García Márquez», *Revista de Psicoanálisis. Asociación Psicoanalítica de Madrid*, 1995, núm. extra, 81-94.
- MIJOLLA, A. y MIJOLLA-MELLOR, S. (1996): *Fundamentos del psicoanálisis*, Madrid: Síntesis.
- NIETZSCHE, F. (2009): *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, Madrid: Alianza.
- PALENCIA GALÁN, L. (2008): «Las estructuras del arte y del psicoanálisis. ¿Se puede tumbar el arte en el diván?», *Aletheia*, 28, 21-31.
- REY, C. (2009): «Las otras lecturas de Freud. Psicoanálisis y literatura», *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. XXIX, 103, 145-155.
- ZURBANO CAMINO, A. (2007): *El arte como mediador entre el artista y el trauma. Acercamientos al arte desde el psicoanálisis y la escultura de Louise Bourgeois*, España: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, <<https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/12432/EI%20arte%20como%20mediador%20entre%20el%20artista%20y%20el%20trauma..pdf?sequence=1&isAllowed=y>>, [06/06/2019].