

El concepto de tragedia en Sigmund Freud

The concept of Tragedy in Sigmund Freud

Recibido el 29 de julio de 2020, aceptado el 08 de septiembre de 2020

Ivan Andreé Victoria Vargas*

Resumen

El psicoanálisis es a menudo confundido en sus pretensiones y objetivos. Con el propósito de adelantar un ejercicio de claridad respecto al proceder de la disciplina freudiana y sus conceptos “bastardos”, se propone una formalización del concepto de *tragedia* desde el corpus teórico psicoanalítico. Para el cumplimiento de este objetivo se revisan, a la luz de la teoría, los textos que refieren a la tragedia como su tema principal. Pronto se hace manifiesto que el concepto psicoanalítico de tragedia atraviesa transversalmente la obra freudiana y permite una revisión y utilización de su andamiaje teórico; temas como el complejo de Edipo, el narcisismo, la represión, la fantasía, son fundamentales para entender el concepto de *tragedia* desde el psicoanálisis. A nivel metodológico, se propone una rigurosidad no solo a la letra freudiana, sino a sus consecuencias. El juicio de consistencia es atravesado por la teoría psicoanalítica sin inconvenientes, pues las diferentes ideas, pertenecientes a distintas épocas, se hilvanan correctamente, permitiendo y facilitando el objetivo del artículo. De esta forma, el concepto de *tragedia*, que ofrecemos como conclusión, es el resultado de una puesta en juego de la teoría frente a sus pretensiones.

* Psicólogo por la Universidad del Valle. Miembro del grupo de Estudio e Investigación en Filosofía y Psicoanálisis AGALMA, Departamento de Filosofía, Universidad del Valle, Cali, Valle del Cauca, Colombia.  <https://orcid.org/0000-0001-6391-3112>  ivan.andree.vargas@gmail.com

Palabras clave: psicoanálisis, tragedia, fantaseo, narcisismo, culpa inconsciente.

Abstract

Psychoanalysis often is misunderstood in its claims and objectives. In order to advance an exercise of clarity regarding its procedure and its “bastard” concepts, a formalization of the concept of *tragedy* from the psychoanalytic theoretical corpus is proposed. For the fulfillment of this objective, the texts that refer to the tragedy as their main theme are reviewed in the light of the theory. It soon becomes clear that the psychoanalytic concept of *tragedy* is present across Freudian work and allows a revision and use of its theoretical framework; Topics such as the Oedipus complex, narcissism, repression, fantasy, are fundamental to understand the concept of *tragedy* in psychoanalysis. At the methodological level, it is proposed to be rigorous not only to the Freudian writing, but to its consequences. The consistency judgment is traversed by psychoanalytic theory without inconvenience, since the different ideas, belonging to different times, are correctly sewn together, allowing and facilitating the objective of this article. In this way, the concept of *tragedy*, which we offer as a conclusion, is the result of putting the theory against its claims.

Keywords: psychoanalysis, tragedy, daydreaming, narcissism, unconscious guilt.

Psicoanálisis y tragedia: una relación inextricable

La nuestra es esencialmente una época trágica, así que nos negamos a tomarla por lo trágico. El cataclismo se ha producido, estamos entre las ruinas, comenzamos a construir hábitats diminutos, a tener nuevas esperanzas insignificantes. Un trabajo no poco agobiante: no hay un camino suave hacia el futuro, pero le buscamos las vueltas o nos abrimos paso entre los obstáculos. Hay que seguir viviendo a pesar de todos los firmamentos que se hayan desplomado.

D. H. Lawrence¹

Estas bellas palabras del controversial escritor novecentista no solo cumplen su función estética, sino que posicionan con admirable precisión un tiempo de interés. El censurado amorío de Lady Chatterley y Oliver Mellors fue redactado en el transcurso de las dos primeras décadas del siglo veinte. De esta forma, la aguda mente del literato ilustra a la perfección la época del nacimiento de la ciencia de Sigmund Freud. El giro introspectivo de finales del siglo diecinueve²,

¹ D. H. Lawrence, *El amante de Lady Chatterley* (Madrid: Verbum, 2019), 9.

² Eric Kandel, *The age of insight, the quest to understand the unconscious in art, mind and brain* (Nueva York: Random House, 2012).

aquel renacer del interés ático por el alma —sometido a las propias peculiaridades de un nuevo tiempo—, desenmascaró una época trágica y un ser humano deseoso de ignorancia.

Es en el inicio del siglo veinte que Freud no pudo contener en privacidad la inspiración trágica detrás de su mayor *insight*, ése que no cabe en suerte sino una sola vez en la vida³. El rey Edipo y el príncipe Hamlet, héroes trágicos por antonomasia —cada uno para su época—, son llamados a defender, a través de sus semejanzas, la hipótesis de la interpretación simbólico-psicológica de los sueños de muerte de deudos queridos. Y es éste solo el abre bocas de un recurso utilitario de la tragedia por parte del psicoanálisis, cuyo cenit representa el concepto de *complejo de Edipo*. La ligazón es transversal a la obra del fundador y sus discípulos, y esta obra es el corazón, aunque fuere histórico, del movimiento psicoanalítico.

La cronología causalista se acusa a sí misma en simpleza. Fue la labor de los historiadores la que traslució la influencia de la época en Freud, su persona y su obra. El psicoanálisis no es la leyenda tantas veces contada, sino el producto de una intrincada relación entre genialidad, tiempo y contexto⁴. Si aceptamos esta perspectiva, agregando que, para su negativa, no hay argumento que trascienda de un desesperado anhelo por el atractivo del heroísmo freudiano, es ejercicio de pura necedad imaginar escenarios paralelos donde la fundación del psicoanálisis no sucede en su tiempo y donde la tragedia no ostenta su lugar predilecto. Psicoanálisis y tragedia están indisolublemente unidos. La experiencia psicoanalítica tiene una dimensión trágica, declaraba Jacques Lacan en su seminario, y la ética trágica es la del psicoanálisis⁵.

Psicoanálisis y literatura ¿Qué relación?

Este vínculo aún merece la exposición de su torsión. Al principio, la tragedia auxilió inconmensurablemente la fundación del psicoanálisis, en retorno, tras incorporarse sobre sus extremidades, el psicoanálisis acudió a la tragedia, no como resultado de una búsqueda nostálgica, sino bajo la influencia de su característica curiosidad. No obstante, la influencia del psicoanálisis en el arte es cuestión abierta, más aún, que el psicoanálisis pueda decir algo acerca del arte es

³ Sigmund Freud, “Prólogo a la tercera edición inglesa (Revisada)”, en *Obras Completas Sigmund Freud*, tomo IV (Buenos Aires: Amorrortu, 1991), 27.

⁴ Henri Ellenberger, *El descubrimiento del inconsciente* (Madrid: Gredos, 1976); véase también Peter Gay, *Freud, Una vida de nuestro tiempo* (Buenos Aires: Paidós, 1990).

⁵ Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. La ética del psicoanálisis*, libro 7 (Buenos Aires: Paidós, 2007), 309.

una petición de principio infundada; por ello, conviene enunciar los extremos de la discusión, con el propósito de dotar de sólido fundamento la posición tomada. Para exponer el extremo favorable no podría haber mejor ejemplo que el testimonio de un literato:

Permítame decirle claramente lo que yo y muchos otros le agradecemos: el coraje en la psicología. Como innumerables hombres de la literatura de toda una época, usted, de manera individual, ha eliminado las inhibiciones. Gracias a usted vemos mucho, gracias a usted decimos mucho de lo que, de lo contrario, no se habría visto ni dicho nada.⁶

El extracto pertenece a la correspondencia entre Sigmund Freud y Stefan Zweig, específicamente, la misiva que el último dirige al primero el ocho de septiembre de 1926. La elocuencia del escritor austríaco es categórica: Freud y el psicoanálisis significaron libertad para la literatura⁷. Para el extremo desfavorable, las palabras de un psicoanalista contemporáneo, que después de analizar el asunto desde una impresionante multiplicidad de aristas, se permite concluir perentoriamente:

Quiero concluir con una tesis fuerte. El psicoanálisis no es una nueva estética, ni aporta estrictamente nada para el entendimiento de la obra artística literaria, pictórica, musical o lo que sea en cuanto obra. Es posible que el psicoanálisis esté suspendido del Edipo, pero eso no lo califica en nada para reconocerse en el texto de Sófocles, como lo dice Lacan. En cambio, aporta, cuando el análisis es fino y riguroso, mucho para el psicoanálisis mismo. Los artistas son los que, desde Freud mismo, han enseñado a los analistas, y no al revés.⁸

El consenso es imposible; el concilio, improbable. Por suerte, el ingenio de Freud sabía vislumbrar los peligros de su ambición. El deseo de una cosmología que todo lo explique es el de la filosofía. Freud es anti-filosófico⁹ y en ello recae el conocimiento de sus limitaciones. Así, antes que ensayar infantiles excusas, se hace menester retornar sobre esta particularidad del investigador psicoanalítico en sus propias palabras.

Acostumbrado a los malentendidos, no considero superfluo destacar expresamente que en las reconducciones aquí propuestas no se ha olvidado la naturaleza compleja

⁶ Sigmund Freud y Stefan Zweig, *Sigmund Freud y Stefan Zweig "La invisible lucha por el alma" Epistolario completo 1908-1939* (Buenos Aires: Miño y Dávila, 2016), 27.

⁷ Para una posición positiva similar, véase Hendrik Maurinus Ruitenbeek, *Psicoanálisis y literatura* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1994).

⁸ Anthony Sampson, "Psicoanálisis y Arte", *Entreartes* Vol. 1: n° 1 (2002): 26.

⁹ John A. Sours, "Freud and the philosophers", *Bulletin of the History of Medicine* Vol. 35: n° 4 (1961): 326.

de los fenómenos por derivar, y que ellas sólo pretenden agregar un nuevo factor a los ya consabidos, o todavía no discernidos [...] ese factor es el que se obtiene tomando en cuenta los requerimientos psicoanalíticos.¹⁰

Aunque esta declaración de intención —que la miopía académica hace tan indispensable en nuestro tiempo como lo fue para su concepción— funge de coraza para el ensayo final de *Tótem y tabú*, la prudencia que expresa es resolución suficiente para la inquietud precedente. Quizá solo hiciese falta adicionar las precavidas palabras que dieron cierre a la primera incursión psicoanalítica en la tragedia, palabras que demuestran que Freud previó las acusaciones por venir: “sólo he ensayado interpretar el estrato más profundo de las mociones que se agitaban en el alma del creador”¹¹. En efecto, Freud delimita el campo de su accionar teórico al “estrato más profundo”, ése que en la primera estratificación tópica freudiana solo puede referirse al inconsciente. No obstante, la discusión de interés es solo moderna en los términos que se emplean, y el mismo Freud se vio confrontado al respecto, quizá por el más idóneo de los interlocutores: un poeta. La anécdota que rodea la reunión de un joven Bruno Goetz y el padre del psicoanálisis no carece de intereses históricos y biográficos, pero es menester centrar la atención en el registro teórico de su conversación. El poeta, en su segundo encuentro, decide juntar las fuerzas necesarias y realizar la pregunta que, declara, nace de su corazón: “¿Cómo hace para analizar un poema? ¿Acaso no lo descompone, como hace con el sueño, en sus elementos hasta que, en verdad, no queda más nada del mismo, y por lo tanto llega a esta franja de la nada?”¹². La respuesta que Freud ofrece a la inquisición del poeta representa un muy buen cierre para la discusión planteada; por este motivo, y el efecto que esta declaración merece, se cita textualmente, en extensión.

Incluso es la misma pregunta que nunca dejé de formularme. Usted me hace esta pregunta desde la posición de un poeta que se siente amenazado en su existencia. Al contrario, me hubiera parecido extraño si usted no me formulara esta pregunta. En lo que a mí se refiere, no soy un poeta, soy un psicólogo. Cuando saboreo un poema como poema no lo analizo absolutamente, sino que lo dejo actuar sobre mí y, simplemente, me cultivo con su lectura. Es el rol del arte en el mundo el de fortalecernos cuando corremos el peligro de dispersarnos. Pero cuando abordo un poema como

¹⁰ Sigmund Freud, “Tótem y tabú”, en *Obras Completas Sigmund Freud*, tomo XIII (Buenos Aires: Amorrortu, 1991), 158.

¹¹ Sigmund Freud, “La interpretación de los sueños”, en *Obras Completas Sigmund Freud*, tomo IV (Buenos Aires: Amorrortu, 1991), 274.

¹² Bruno Goetz, “Recuerdos sobre Sigmund Freud”, *El psicoanalista lector*, Buenos Aires, 03 de septiembre de 2009, 5, <http://elpsicoanalistalector.blogspot.com/2009/09/bruno-goetz-recuerdos-sobre-sigmund.html> (fecha de consulta: 23 de octubre de 2020).

psicólogo no hay para mí ningún poema en este momento, existe un texto que de alguna manera presenta una especie de jeroglífico y un enigma a nivel psicológico, que tengo que descifrar y que, por lo tanto, debo desarticular. *El sentido psicológico al cual llego, entonces, si tengo suerte, no tiene nada que ver evidentemente con la obra de arte que tengo delante de mí.*¹³

Es esta separación radical, planteada por Freud, entre el arte y el nivel psicológico, la que permite el ejercicio planteado. Hay un universo de separación entre el “saborear” la obra, el permitir su acción sobre uno mismo, y el cultivarse en su lectura y el abordaje psicológico, el análisis y la desarticulación. La claridad de esta división fundamental justifica la esencia del esfuerzo por dilucidar un concepto de *tragedia* en la obra de Sigmund Freud, pues su declaración no puede afectar el arte del poeta trágico o tocar en ninguna capacidad el efecto intrínseco a la tragedia, pero puede esclarecer las funciones que el vocablo *tragedia*, incluso en sus acepciones adjetivas, adquiere en la teoría psicoanalítica, así como las particularidades psicológicas de su construcción y efecto de acuerdo al andamiaje analítico.

Frente a la discusión sobre la relación entre psicoanálisis y arte, específicamente la literatura, aterrizamos en la justa mitad, aceptando que el psicoanálisis puede decir algo de la tragedia, únicamente para sí mismo, sin tocar, en medida alguna, el arte del poeta. Y es esta indagación de la tragedia, de lo trágico, mediante el análisis psicológico, la genialidad del concepto de Freud. Genialidad en la medida en que “el genio consiste no solo en crear nuevas ideas sino en otorgar a las anteriores nuevo significado y función”¹⁴.

El concepto de tragedia: una necesidad actual

El ejercicio de constitución del concepto de *tragedia* a partir de la teoría psicoanalítica tiene aún que explicar su necesidad. De la multiplicidad de vértices que permitirían esta operatoria, prefiero enfocar nuestros esfuerzos en la particularidad de “retorno a”, cualidad inseparable del suceso histórico del psicoanálisis.

¿Qué hay que entender por “retorno a”? Creo que podemos designar así a un movimiento que tiene su especificidad propia y que caracteriza justamente a las instauraciones de discursividad. Para que haya retorno, en efecto, primero tiene que haber habido olvido, no olvido accidental, no recubrimiento por alguna incompreensión, sino olvido esencial y constitutivo.¹⁵

¹³ *Ibid.*, 6. Cursivas agregadas por el autor, para marcar la conclusión freudiana que separa tajantemente el aspecto artístico y el psicológico de la obra y su análisis.

¹⁴ Henri Ellenberger, “Fechner and Freud”, *Bulletin of the Menninger Clinic* Vol. 20: n° 4 (1956): 213.

¹⁵ Michel Foucault, “¿Qué es un autor?”, *Litoral: La función secretario* Vol. 25: n° 9 (1998): 57.

El discurrir de la historia ofrece la evidencia empírica necesaria para declarar acertada la operativa de “retorno a” que Michel Foucault vislumbró, evidenció y, en gran medida, vaticinó como característica idiosincrática del discurso psicoanalítico. Prueba de ello son títulos recientes como *Retorno a Lacan: Una clínica del sujeto* de Isidoro Vegh, y su intención pedagógica, construida en su totalidad bajo la insignia de un retorno a Lacan¹⁶; así mismo, la iniciativa fundada por Alfredo Eidelsztein y que lleva el nombre de Apertura Para Otro Lacan (APOLa), que se funda en la premisa de un retorno a un otro Lacan, incólume de lectura¹⁷, demuestran que la operativa de retorno apenas sí ha sufrido las modificaciones de un desplazamiento¹⁸.

Parte de la importancia de una revisión teórica, operación obligada de un retorno, es que permite evidenciar los vicios inevitables de la captura entusiasta. Por ejemplo, en el artículo “La tragedia del deseo neurótico y las modalidades del acto. Un comentario de *Hamlet*”¹⁹, el autor demuestra un manejo superlativo de la interpretación lacaniana de la tragedia de Hamlet como paradigma de la tragedia del deseo humano y, no obstante, en el artículo no se cuenta con una definición específica del vocablo *tragedia*. La cuestión es de claridad de los conceptos, pues la definición presta al uso es la del sentido común, que parangona tragedia y desgracia, infortunio o mal hado, elidiendo cualquier profundidad psicoanalítica. Es por este motivo —y porque es, precisamente, una interpretación psicoanalítica de una obra de ficción— que es necesaria la claridad de la revisión teórica. Claridad construida a partir, específicamente, del corpus teórico freudiano, que es el principal soporte de la enseñanza lacaniana, ya que “psicoanalista” fue la etiqueta predilecta de Lacan y “retorno a Freud” la insignia de su causa. Necesidad imperativa en la medida en que una gran mayoría de autores de la actualidad se consolidan en hábiles comentaristas de esta enseñanza.

Desde el pensamiento de Foucault se evidencia que la desazón del estado contemporáneo respecto a la cuestión adviene del olvido más que de la ignorancia. En el tratamiento de la *tragedia*, al servicio de las respectivas hipótesis de trabajo, los autores exponen usos sin definiciones. Por supuesto, frente a la falta de claridad, y en justa desconfianza del sentido común, el lector puede buscar refugio en la definición clásica brindada por Aristóteles. No obstante, como

¹⁶ Isidoro Vegh, *Retorno a Lacan: una clínica del sujeto* (Buenos Aires: Paidós, 2016).

¹⁷ Alfredo Eidelsztein, “Conferencia: Por el tamiz y la fuerza de gravedad de Sigmund Freud”, *El rey está desnudo* Vol. 13: n° 16 (2020): 7-26.

¹⁸ Jean Allouch, “Freud desplazado”, en *Lacan-Freud ¿Qué relación?*, editado por Rodolfo Marcos et al. (Ciudad de México: Villacaña, 1987), 7-18.

¹⁹ Megdy David Zawady, “La tragedia del deseo neurótico y las modalidades del acto. Un comentario de Hamlet”, *Desde el jardín de Freud*: n° 9 (2009): 31-51.

evidenciará el inicio del próximo apartado, Freud toma esta famosa definición como base sólida para la construcción de un concepto que la sobrepasa. Desde el basamento aristotélico se ve aparecer, paralelo al desarrollo de la obra freudiana, un concepto de *tragedia* que incorpora las capturas psicológicas de Freud.

Los ejercicios actuales parten de este punto ciego. Así, en “Antígona y la productividad de lo negativo: el acto político y las paradojas de la ética”²⁰, el autor despliega una interesante reflexión sobre la ética psicoanalítica sin la necesidad de otorgar importancia a la tragedia freudiana —en la medida en que su reflexión se construye en y desde el psicoanálisis—. El recurso al uso adjetivo del vocablo trasluce un utilitarismo perverso: la *tragedia* al servicio del psicoanálisis, no como un recurso de incommensurable riqueza para su desarrollo, sino como un artificio altisonante y llamativo, que presta sus servicios estéticos a las reflexiones sociales, políticas, éticas y morales, juzgadas implícitamente como de mayor importancia. Para Freud, la *tragedia* no era intercambiable como ejemplo provocativo y sensacional, sino una cuestión de investigación en sí misma, una ventana al alma en su propio derecho. En esta misma coordenada se posiciona el artículo “Tragedia, comedia y humor en el psicoanálisis”²¹, en el que la autora, en un esfuerzo comunicativo que abandona el lenguaje alambicado propio de las exposiciones psicoanalíticas, tiene la precaución suficiente para definir *ética*; y, sin embargo, a pesar de los múltiples usos adjetivos, la reflexión es construida a través de la tragedia sin ofrecer una definición de la misma.

Otra forma de olvido se presenta en ejercicios de rectificación histórica, hechos populares por la aparición de *El libro negro del psicoanálisis*²², y escritos de vilipendio mal intencionados como los dedicados a Freud²³.

Bajo este registro, el artículo “Edipo y sus psiquiatras. Evidencias históricas en contra de la originalidad del tópico freudiano: Joseph Raymond Gasquet (1837-1902) y el Edipo Rey de Sófocles”²⁴ naufraga en su pretensión de rescatar la originalidad del psiquiatra londinense Joseph Raymond Gasquet y olvida por completo la originalidad inextricable de la exploración psicoanalítica de la tragedia.

²⁰ José Cabrera Sánchez, “Antígona y la productividad de lo negativo: el acto político y las paradojas de la ética”, *Andamios* Vol. 13: n° 31 (2016): 213-241.

²¹ Carmen Elisa Escobar María, “Tragedia, comedia y humor en psicoanálisis”, *Eidos*: n° 8 (2008): 136-158.

²² Catherine Meyer, *El libro negro del psicoanálisis* (Buenos Aires: Sudamericana, 2007).

²³ Algunos ejemplos son el libro del filósofo francés Michel Onfroy, *Freud, el crepúsculo de un ídolo* (Ciudad de México: Taurus, 2011), y el libro recopilatorio del profesor Mikkel Borch-Jacobsen, *Sigmund Freud, La hipnosis textos (1886-1893)* (Buenos Aires: Ariel, 2017).

²⁴ Mauricio Leija Esparza, “Edipo y sus psiquiatras. Evidencias históricas en contra de la originalidad del tópico freudiano: Joseph Raymond Gasquet (1837-1902) y el Edipo Rey de Sófocles”, *Salud Mental* Vol. 33: n° 1 (2010): 31-37.

Por último, artículos como “Un cuadro narcisista en la tragedia griega: el caso Creonte”²⁵ representan el extravío sufrido por el psicoanálisis aplicado. De los juiciosos y ensoñados intentos de un Ernest Jones²⁶ o una Ella Sharpe²⁷, que exploraron con dedicación impar la aplicación del psicoanálisis a la literatura, queda el esbozo de una equivocación; equivocación fuertemente marcada por la tendencia de la psicología del yo predominante en el habla anglosajona. La psicologización de Creonte, aún más, su localización dentro de la nosología de Otto Kernberg²⁸, anula la complicada operatoria de descubrimiento de la estructura inconsciente a través de la pieza artística. Los personajes son invitados a existir en un plano que pretende asemejar una realidad y, con ello, la relación imbricada entre el autor, su obra y la interpretación queda anulada, aplastada en la simpleza del diagnóstico.

Por último, es completamente menester mencionar algunos ejercicios contemporáneos que enarbolan las consecuencias de una utilización comprensiva del concepto de *tragedia* dentro del horizonte de sentido del psicoanálisis, como los ejercicios realizados por el psicoanalista Patrick Guyomard, que analiza a profundidad registros fundamentales del psicoanálisis como la ética y el deseo del analista a través de su relación con la tragedia, siguiendo las coordenadas lacanianas, sin olvidar la profundidad del concepto de *tragedia* en la obra psicoanalítica²⁹; así mismo, el ejercicio teórico-creativo realizado por Slavoj Žižek en su *Antígona*³⁰, el cual, imitando el atrevimiento de buen gusto kierkegaardiano, propone tres finales alternativos para la tragedia sofoclea: destinos posibles que son construidos con completa consideración de las coordenadas psicoanalíticas descubiertas por Freud para la tragedia.

La exploración que permite la actualidad demuestra la necesidad actual del ejercicio propuesto. En un campo completamente falto de consenso, pues “la definición de lo trágico ha ocupado mucho a los historiadores de la literatura y a los mismos escritores, aunque ninguna fórmula ha recibido el acuerdo de todos”³¹, debe ser tarea del investigador conocer, comprender y utilizar los conceptos

²⁵ Joaquín García Huidobro *et al.*, “Un cuadro narcisista en la tragedia griega: el caso Creonte”, *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura* Vol. 28: n° 2 (2018): 400-411.

²⁶ Ernest Jones, *Hamlet y Edipo* (Barcelona: Mandrágora, 1975).

²⁷ Ella Freeman Sharpe, *Collected papers on psycho-analysis* (Londres: The Hogarth Press, 1950).

²⁸ Otto Kernberg, *Trastornos graves de personalidad* (Ciudad de México: Manual Moderno, 1992).

²⁹ Patrick Guyomard, *El deseo de ética* (Buenos Aires: Paidós, 1999); Patrick Guyomard, *El deseo de ética y el goce de lo trágico: Antígona, Lacan y el deseo de analista* (Buenos Aires: De la Flor, 1997).

³⁰ Slavoj Žižek, *Antígona* (Madrid: Akal, 2017).

³¹ Albert Camus, “Sobre el porvenir de la tragedia”, ponencia, Atenas, Grecia, 29 de abril de 1955, <http://camuslatinoamerica.org/wp-content/uploads/2015/09/Sobre-le-porvenir-de-la-tragedia.pdf> (fecha de consulta: 02 de octubre de 2020).

propios de la disciplina que lo moviliza. El ejercicio se constituye en la formulación de homonimias: tragedia ha de significar algo específico para el literato, el poeta, el crítico literario, el escritor, historiador o filósofo, y, por supuesto, para el psicoanalista o diletante de la disciplina. Por este motivo, se pretende constituir un punto de referencia en plena función de bisagra entre las investigaciones que se desean realizar y el basamento teórico del que se parte al explorar el psicoanálisis. Herramienta útil para suplir una equivocación que se filtra en las grietas del olvido intrínseco al psicoanálisis. La presente construcción se quiere, a través de su exactitud y rigidez teórico-temporal, como la presentación específica de las coordenadas de la tragedia en la obra freudiana.

Primeros fundamentos de un concepto: un ejercicio de público a privado

La más destacada exposición de la postura de Freud sobre la estructura y función de la tragedia —como construcción artística, podría agregarse— se encuentra en su escrito de publicación póstuma, pero de producción entre los años 1905 y 1906, “Personajes psicopáticos en el escenario”³². En la apertura del texto, Freud se posiciona junto a Aristóteles en su señalamiento sobre la particularidad intrínseca de la tragedia. Por cortesía cronológica, revisamos primero la postura del filósofo griego con la que Freud, seguidamente, señalará que comulga: “Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones”³³.

Es necesario señalar con antelación el inconveniente, del cual esperamos sea de levedad, ocasionado por las traducciones del tratado aristotélico y el escrito freudiano. Para que la connivencia entre las ideas freudianas y el pensamiento de Aristóteles se permita con mayor claridad, recomendamos re-leer la cita anterior intercambiando las palabras *compasión* y *temor* por *piedad* y *terror*, además de reemplazar al final la oración *purgación de tales afecciones* por su versión freudiana *purificación de los afectos*³⁴. Ciertamente estamos fallando a exigencias filológicas y lingüísticas con nuestra petición, pero tal falta en nada entorpece

³² Sigmund Freud, “Personajes psicopáticos en el escenario”, en *Obras Completas Sigmund Freud*, tomo VII (Buenos Aires: Amorrortu, 1991), 277-282.

³³ Aristóteles, *Poética* (Madrid: Gredos, 1999), 1449b 24-30, corchetes de la edición de Gredos.

³⁴ El reverso del mismo ejercicio, es decir, el intercambio de los vocablos *piedad* y *terror* por *compasión* y *temor*, y la frase final *purificación de los afectos* por *purgación de tales afecciones* es completamente válida. La elección de realizar la modificación sobre el texto aristotélico es únicamente con el objetivo de sostener el estilo analítico del artículo.

nuestra intención.

Una última diferenciación es necesaria antes de proseguir. Si bien la tragedia antigua, como fue vivenciada y estudiada por Aristóteles, no difiere de la experiencia que se le puede reclamar a Freud, podemos colegir, para salvaguardar la relación con nuestros tiempos, que los efectos puntualizados por Aristóteles, y enfatizados por Freud, se desprenden más del contenido de la tragedia que de su forma de presentación³⁵. La convergencia de los espectadores en un mismo lugar para la celebración de jornadas enteras de representación de tragedias es reemplazada por la lectura en solitario de los diálogos y señalizaciones de movimientos, gestos y situaciones; el coro, fiel acompañante —tanto del héroe como del público—, se transforma en algunas líneas de inspiración para la imaginación; la purificación de afectos poco tiene ahora que ver con imbuirse de sentimientos y su debida expresión explosiva conjunta, sino con una sensación solipsista que se arraiga en la silenciosa y sufriente alma del lector. Este viraje del deleite de la tragedia de la esfera pública a la esfera privada³⁶, de la representación a la lectura, merced de conservar sus efectos catárticos inherentes, se alinea con los postulados de Sampson en “Lectura y cuidado de sí”³⁷. A la tragedia ocurre la misma transformación que al ejercicio espiritual de la lectura, desde las sesiones colectivas de la Academia y el Liceo de la antigua Grecia, atravesando la internalización de la lectura en la edad media, y arribando en el hábito solitario de lectura característico de nuestro tiempo. Sobre esta cuestión, también se interroga Lacan: al discurrir sobre el tintero de significantes que es el cuerpo, el registro imaginario —lugar de constitución de los significantes del Otro— deriva sobre la relevancia de la psicología del actor, en últimas, el qué del inconsciente del actor que auxilia su interpretación de la obra. Desde este pivote la representación es superior a la lectura. No obstante, la estructura de las tragedias de interés para el psicoanálisis sobrevive la ausencia de representación. Hamlet, por ejemplo, como recurso para proyectar las dimensiones de la relación del sujeto con el deseo, posibilita que el efecto de su experiencia, aún en tinta y papel, tenga lugar gracias al diseño y la articulación de la pieza³⁸.

³⁵ “He notado a menudo que el contenido de una obra de arte me atrae con mayor intensidad que sus propiedades formales y técnicas, a pesar de que el artista valore sobre todo estas últimas”, Sigmund Freud, “El Moisés de Miguel Ángel”, en *Obras Completas Sigmund Freud*, tomo XIII (Buenos Aires: Amorrortu, 1991), 217.

³⁶ Este viraje da soporte histórico a la mutación que más adelante señalamos con Sigmund Freud y Soren Kierkegaard, siendo la de la tragedia antigua a la tragedia moderna.

³⁷ Anthony Sampson, “Lectura y cuidado de sí”, *Revista Universidad del Valle* Vol. 16: (1997): 4-16.

³⁸ Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. El deseo y su interpretación*, libro 6 (Buenos Aires: Paidós, 2015), 306.

Con estas apreciaciones en mente, atendamos, a continuación, a la aproximación psicoanalítica de la función de la tragedia: “Si el fin del drama consiste en provocar ‘terror y piedad’, en producir una ‘purificación {purga} de los afectos’, como se supone desde Aristóteles, ese mismo propósito puede describirse con algo más de detalle diciendo que se trata de abrir fuentes de placer o de goce en nuestra vida afectiva”³⁹.

Freud aprecia como correcta la definición aristotélica: la purificación de afectos, por medio de la experiencia de terror y piedad, es el fin último de la tragedia. Sin embargo, como es costumbre de la doctrina freudiana, la sospecha debe ser empleada para llevar a su última consecuencia, específicamente sobre el aparato anímico, los efectos de la tragedia.

El juego y el fantaseo: dos caras de una misma moneda

Hasta este momento de su obra, Freud sostiene la teoría psicoanalítica sobre un aparato anímico que se constituye sobre la exclusiva búsqueda del placer. Intuye que detrás de la catarsis emocional que ocasiona la experiencia trágica —que de común sería interpretada como un sufrimiento expresado—, debe esconderse una satisfacción distinta a la que puede asumirse adquirida por llevar a cabo el acto mismo de purificación. En la constitución y el contenido de la tragedia algo debe prestarse a ocasionar el placer. Freud encuentra el elemento en el fuerte vínculo que la tragedia sostiene con los vestigios del funcionamiento psíquico infantil.

Ser espectador participante del juego dramático significa para el adulto lo que el juego para el niño, quien satisface de ese modo la expectativa, que preside sus tanteos, de igualarse al adulto. El espectador vivencia demasiado poco; se siente como “un mísero desecho a quien no puede pasarle nada”; a tiempo ahogó su orgullo, que situaba su yo en el centro de la fábrica del universo; mejor dicho, se vio obligado a desplazarlo: querría sentir, obrar y crearlo todo a su albedrío; en suma, ser un héroe.⁴⁰

En el juego, el niño se experimentó como cumpliendo su deseo de realizarse en adulto, y el recurso a la activa imaginación le permitía suponerse participante, héroe y protagonista de sus sagas privadas. La evolución del juego al fantaseo se edifica sobre un anhelo, rehusado por la cultura, del adulto por las formas intrínsecas del niño que fue. La relación del anhelo por la infancia con la tragedia se fundamenta en la identificación con el héroe. El espectador es un

³⁹ Sigmund Freud, “Personajes psicopáticos en el escenario”, 277.

⁴⁰ *Ibid.*

lugar seguro desde el cual experimentar el heroísmo a través de la figura representativa. Tal pensamiento no puede únicamente imputársele al cobarde escaso de espíritu aventurero; en todo espectador común puede señalarse la consciencia frente a la inevitabilidad de la muerte, pues, efectivamente, posee una única vida y podría perderla en cualquier momento si decidiera experimentar en su carne las pruebas que le acontecen al héroe. Mientras tanto, en la seguridad de la representación, nada hay de qué preocuparse, es otro quien actúa y aquello que actúa es tan solo un juego teatral que no supone amenaza alguna ni al espectador ni a su subrogado elegido.

El deseo de participación en cualquier empresa de riesgo debería presentarse negado ante el terror de la irreversibilidad de la muerte, no obstante, el caso es el contrario. Las actividades que incluyen el óbito propio como una posible consecuencia tienen alto interés para las personas. De esta dicotomía se eleva la particularidad de las piezas literarias, pues “es en el mundo de la ficción, en la literatura, en el teatro, donde tenemos que buscar el sustituto de lo que falta a la vida”⁴¹; la tragedia, específicamente sus héroes, son un excelente remedio cultural a esta falta; en el mismo escrito, Freud continúa: “En el ámbito de la ficción hallamos esa multitud de vidas que necesitamos. Morimos identificados con un héroe, pero le sobrevivimos y estamos prontos a morir una segunda vez con otro, igualmente incólumes”.

Las circunstancias de lo actuado permiten “gozar como ‘grande’” y desahogar a través de la escena la sofocación que de común limita la vida. Se disfruta de libertad en los aspectos religiosos, políticos, sociales, sexuales y éticos. Revelarse contra una autoridad, simbolizada en la tragedia por la divinidad (excepciones a esta simbolización en la divinidad existen, magno ejemplo sería la tragedia sofoclea *Antígona*), es el rasgo de la tragedia que daría satisfacción al prometeísmo del ser humano.

Encontramos así el primer vestigio de la unión entre el juego infantil y el disfrute del espectáculo artístico. Ahora bien, el funcionamiento infantil del juego es aquel al que la propuesta artística está abogando para ocasionar satisfacción, y esto tal vez únicamente facilitado porque su creación ya lo fue para el autor. Esta idea, que a continuación exploraremos a profundidad, se encuentra ya, aunque muy sintetizada, en la siguiente observación realizada en *La interpretación de los sueños* sobre el arte del poeta, al señalar que “la esencia más profunda y eterna de la humanidad, que el poeta cuenta con poder despertar en su auditorio, son

⁴¹ Sigmund Freud, “De guerra y muerte. Temas de actualidad”, en *Obras Completas Sigmund Freud*, tomo XIV (Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 292.

aquellas mociones de la vida del alma que tienen su raíz en la infancia que después se hizo prehistoria”⁴².

Cuando años después Freud se pregunta por la génesis de la creación artística, retorna sobre la idea de la satisfacción narcisista que el juego representa para el niño. En el texto “El creador literario y el fantaseo”, Freud se aproxima a la capacidad de creación del poeta desde la aceptación de la tesis, de extensa acogida entre los poetas, que esta habilidad está presente en todo ser humano⁴³. Ciertamente esta idea se acompaña cómodamente de la mano con la aseveración teórica de que aquel talento tiene especial vínculo con una etapa de la humanidad que, hasta ahora, ningún ser humano ha podido escapar: la infancia. Sin embargo, tal como asegura Freud, en su característico estilo de exposición dialéctica “¿no es verdad que el infantilismo está destinado a ser superado? El hombre no puede permanecer enteramente niño; a la postre tiene que lanzarse fuera, a la ‘vida hostil’” y, a continuación, denomina este proceso como “educación para la realidad”⁴⁴. Es esta solicitud (aceptada únicamente por fuerza mayor, y requerida por las esferas culturales, sociales, políticas y morales de la sociedad) la que constituye la exigencia del desplazamiento acaecido sobre el jugar.

El uso de la palabra “desplazamiento” es oportuno para referirnos a la operación que debe tener lugar. Es, con certeza, la más apropiada, pues el adulto debe dejar de jugar, pero no por ello renunciar al placer que esta actividad le concedía. Freud enuncia expresamente la incapacidad que presentamos para renunciar, pues “en verdad, no podemos renunciar a nada; solo permutamos una cosa por otra; lo que parece ser una renuncia es en realidad una formación de sustituto o subrogado”⁴⁵. En sustitución del juego aparece el fantaseo, construcción de similares características pero que abandona la necesidad imperativa del juego de apuntalamiento sobre objetos y situaciones de la realidad efectiva. A la altura del fantaseo no es requerimiento la participación de ningún elemento de la realidad, de hecho, es condición necesaria del fantaseo el abandono de este rasgo de apuntalamiento “así, el adulto, cuando cesa de jugar, solo resigna el apuntalamiento en objetos reales; en vez de *jugar*, ahora *fantasea*”⁴⁶.

⁴² Sigmund Freud, “La interpretación de los sueños”, 257.

⁴³ Sigmund Freud, “El creador literario y el fantaseo”, en *Obras Completas Sigmund Freud*, tomo IX (Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 127.

⁴⁴ Sigmund Freud, “El porvenir de una ilusión”, en *Obras Completas Sigmund Freud*, tomo XXI (Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 48.

⁴⁵ Sigmund Freud, “El creador literario”, 128.

⁴⁶ *Ibid.*

La esfera pública —donde se lleva a cabo el juego, consecuencia única de la indiferencia del niño frente a los juicios que su actuar puede acarrear— es permutada por la esfera íntimamente privada del fantaseo; y este cambio es razón suficiente para que tal privacidad pueda mantenerse como necesaria de acuerdo al siguiente razonamiento circular: la privacidad en que se atesora la fantasía nos concedería la garantía de ser sus únicos productores, la vergüenza que el contenido usual de esta actividad ocasiona, sumado a la creencia de ser los únicos participantes, desemboca inexorablemente en el encierro solipsista que es el único reino para el fantaseo.

Freud se adelanta al cuestionamiento que de sentido común sobrevendría tras la comunicación de las ideas expresadas. Podemos formularlo de la siguiente manera: si el fantaseo es una actividad tan velada por el hombre ¿cómo el psicoanálisis obtiene noticia de ella? Con característica habilidad responde: la confesión de los neuróticos, “de esta fuente proviene nuestro mejor conocimiento, y luego hemos llegado a la bien fundada conjetura de que nuestros enfermos no nos comunican sino lo que también podríamos averiguar en las personas sanas”⁴⁷. Es de absoluta prudencia cuestionar esta connivencia entre los hallazgos en el material analítico de los neuróticos y la psicología de las personas “normales”⁴⁸. Sin embargo, son inútiles los intentos por pesquisar en la bibliografía freudiana alguna postura dubitativa sobre el asunto. La seguridad de Freud sobre la cuestión no vacila y, como no es éste un ejercicio de tautología psicoanalítica, lo más conveniente es zanjar el asunto con el recurso a una segunda referencia, y esto porque representa una comunicación tardía de Freud sobre el psicoanálisis en su conjunto, realizada para la *Encyclopaedia Britannica*, y la importancia de la discusión, junto a las características intrínsecas de la cita, son razones suficientes para extendernos, un poco, sobre la cuestión:

No debe maravillarse que el psicoanálisis, que en su origen sólo pretendía explicar fenómenos anímicos patológicos, terminase por desarrollar una psicología de la vida anímica normal. Se obtuvo la justificación para ello cuando se halló que los sueños y

⁴⁷ *Ibid.*, 129.

⁴⁸ La presencia de la nomenclatura *normal* no es preferencia, sino que debe su aparición a la fidelidad objetivo del trabajo. Su uso es transversal en la obra de Freud: temprano en la obra se lee en la epicrisis del historial clínico de Elizabeth Von R “La tesis que acabo de sostener no hace más que aproximar la conducta de los histéricos a la de las personas normales”, Sigmund Freud, “Elizabeth Von R”, en *Obras Completas Sigmund Freud*, tomo II (Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 187. Y, tardíamente: “La indagación de estados normales...” y “el sueño es un suceso regular en la vida de los seres humanos normales”, Sigmund Freud, “El esquema del psicoanálisis”, en *Obras Completas Sigmund Freud*, tomo XXIII (Buenos Aires: Amorrortu, 1991), 163. Por ser intrínseca a la obra estudiada y por la claridad expositiva que permite, sostenemos su uso.

las operaciones fallidas de las personas normales poseen idéntico mecanismo que los síntomas neuróticos.⁴⁹

Por consiguiente, podemos aceptar el relevo del juego por la fantasía como un proceso que, al menos en la cultura occidental, es de ordinario para la población. El procedimiento del fantaseo muestra ciertas particularidades propias. Sucede en la imaginación del adulto como edificado en “tres momentos temporales de nuestro representar”⁵⁰. De la prehistoria infantil retorna un deseo insatisfecho que se encuentra anudado a una vivencia actual; ésta, a su vez, de alguna forma, ha sido el motivo del despertar de ese deseo infantil en la actualidad; por último, la fantasía se figura como un cumplimiento a futuro del deseo reactivado, desde el pasado de la infancia, por la vivencia en el presente. Freud sintetiza: “Vale decir, pasado, presente y futuro son como las cuentas de un collar engarzado por el deseo”⁵¹.

El fantaseo y el proceso de su gestación se asemeja con exactitud al sueño nocturno y la construcción que la interpretación descubre. El deseo del sueño, conjurado en el eslogan psicoanalítico: *El sueño es el guardián del dormir*, es en este caso un añadido que se debe tener en cuenta para realizar con éxito la comparación. Tal ejercicio de adición, sin embargo, se encuentra ya realizado en las páginas siguientes del tratado sobre los sueños. Freud comunica “el deseo de dormir debe entonces computarse en todos los casos como motivo de la formación de sueños, y todo sueño logrado es un cumplimiento de él”⁵². Queremos aclarar, más allá del deseo inherente al acto del dormir, la fórmula es exactamente la misma y la interpretación de los sueños lo hace manifiesto. Una vivencia actual —y Freud es insistente en la señalización de que debe pertenecer al tiempo de vigilia inmediatamente anterior al dormir— es la ocasión para realizar el ejercicio a la inversa y partir del contenido manifiesto del sueño hacia el contenido latente por medio de la asociación. En los pensamientos oníricos (reino oculto

⁴⁹ Sigmund Freud, “Psicoanálisis”, en *Obras Completas Sigmund Freud*, tomo XX (Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 254. Deseos estéticos impelen a no aportar más evidencia sobre la convergencia de la neurosis con la psicología normal en el cuerpo del texto. Sin embargo, el interés de exhaustividad moviliza a compartir una última corroboración, esta vez, de *El interés por el psicoanálisis*: “No se puede reprochar al psicoanálisis que haya transferido al estado normal unas intelecciones obtenidas en el material patológico. Aporta sus pruebas en uno y otro campo de manera independiente, y de este modo muestra que los procesos normales y los llamados patológicos obedecen a las mismas reglas”. Sigmund Freud, “El interés por el psicoanálisis”, en *Obras Completas Sigmund Freud*, tomo XIII (Buenos Aires: Amorrortu, 1991), 170.

⁵⁰ Sigmund Freud, “El creador literario”, 130.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Sigmund Freud, “La interpretación”, 245-246.

por el trabajo del sueño⁵³) se puede localizar el deseo infantil cuya realización o, para decirlo en palabras más acordes, representación, es de utilidad para dar cumplimiento a la tarea inmediata, es decir, cuidar la continuación del dormir. El tiempo pasado se presenta en la forma del deseo infantil; el presente aporta el material para la construcción de las asociaciones del sueño; y, a futuro, se representa el cumplimiento de un deseo.

Similar conexión entre el sueño y la tragedia se puede encontrar en el filósofo alemán Friedrich Nietzsche. Un título como *El nacimiento de la tragedia* ciertamente lo sugiere o, al menos, insinúa que algo de utilidad puede aportar a la comprensión del fenómeno trágico. Más que desplegar una grandilocuente exposición de la teorización binaria de Nietzsche y sus *instintos artísticos de la naturaleza*, encontraremos utilidad en sus convergencias con la teoría freudiana. Para facilitarnos la labor y, al mismo tiempo, permitir al autor la primera expresión sobre su pensamiento, nuestras elucidaciones partirán de sus propias palabras. Al querer aproximar su teoría a sus lectores, Nietzsche expresa de la siguiente manera: “Para poner más a nuestro alcance esos dos instintos, imaginémoslos, por el momento, como los mundos artísticos separados del *sueño* y de la *embriaguez*; entre los cuales fenómenos fisiológicos puede advertirse una antítesis correspondiente a la que se da entre lo apolíneo y lo dionisiaco”⁵⁴.

Para facilitar el entendimiento de la relación podría paralelarse lo dionisiaco como el juego infantil y lo apolíneo como la privacidad y la estructura de la ensoñación y la fantasía. Sin embargo, es requisito comprenderlos bajo la lógica de imbricación, de complicidad y connivencia que Freud encuentra en la complejidad de la tragedia. Desde aquí podemos vislumbrar el borde de conexión de nuestro interés. Para Nietzsche lo apolíneo y lo dionisiaco conviven en la tragedia no en el evolucionismo de pasar de la experiencia dionisiaca del coro a la representación apolínea de los actores y la conversación, sino en la conjugación de estas fuerzas de la naturaleza que advienen para constituir algo superior.

El narcisismo: la búsqueda de simpatía por el héroe

A continuación, en la investigación analítica se arroja bajo el microscopio la búsqueda de simpatía por el héroe, dictaminada como voluntad del autor. Este heroico personaje principal, hacia quien, como ya consolidamos, mueve la

⁵³ Debe sernos de relevancia para la comparación en la que intentamos seguir a Freud señalar que la desfiguración onírica del trabajo del sueño es resultado de la misma sofocación que actúa sobre el juego para que devenga en fantaseo.

⁵⁴ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia: o Grecia y el pesimismo* (Barcelona: Alianza Editorial, 2009), 42.

identificación, se desplaza por su tribulación sin la menor pizca de peligro verdadero, pues el autor desea que queramos ponernos en su lugar. Es bastante clara la semejanza en la sensación de seguridad que, podemos imaginar, es experimentada por el ficticio personaje y la cuota de seguridad con la que nos deslizamos junto a él por sus aventuras; lo acompañamos convencidos de que su bienestar está asegurado por el mundo al que pertenece. La explicación que Freud postula a este fenómeno de seguridad, creemos, encuentra su mejor expresión en el recurso, por parte del analista, al narcisismo. Al adelantar su conclusión sobre la cuestión, Freud expresa: “pero yo opino que en esa marca reveladora que es la invulnerabilidad [del héroe] se discierne sin trabajo... a Su Majestad el Yo, el héroe de todos los sueños diurnos, así como de todas las novelas”⁵⁵.

El carácter narcisista de la satisfacción que se revela tras la invulnerabilidad del héroe, debido al designio cronológico, no es enunciado con exactitud por Freud. Quedará más claro si atendemos a la similitud de la anterior cita con otra formulación, encontrada al final del segundo apartado de *Introducción del narcisismo*, y que resume a la perfección la idea freudiana de la inmortalidad del propio yo a través de los hijos: “Debe ser de nuevo [el hijo] el centro y el núcleo de la creación. *His Majesty the Baby*, como una vez nos creímos”⁵⁶. Freud sostiene que los padres se ven compelidos, por la naturaleza narcisista primaria de la energía de investidura (libido)⁵⁷, a dirigir los deseos que sienten los fueron negados en su propia infancia hacia los objetos investidos y, eventualmente, removidos por la maduración⁵⁸. De esta forma, por deseo del progenitor, el hijo debe ser aquel rey que una vez el padre fue. La conclusión de la conjunción de estos dos apartados teóricos se presta a una exposición concisa: el héroe es acobijado en su característica invulnerabilidad como satisfacción narcisista inconsciente del autor; a su vez, satisface el deseo narcisista del lector de retornar al placer vivenciado al momento en que fue él, precisamente, aquella majestad creadora de mundos.

Es así como la herencia infantil prehistórica demuestra sus incidencias en la producción artística. No solo el fantaseo es una herencia esquemática del juego infantil, sino que el material, en ambos casos, proviene del mismo lugar. Las

⁵⁵ Sigmund Freud, “El creador literario”, 132.

⁵⁶ Sigmund Freud, “Introducción al narcisismo”, en *Obras Completas Sigmund Freud*, tomo XIV (Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 88.

⁵⁷ “Decimos que tiene dos objetos sexuales originarios: él mismo y la mujer que lo crió, y presuponemos entonces en todo ser humano el narcisismo primario que, eventualmente, puede expresarse de manera dominante en su elección de objeto”. *Ibid.*, 85.

⁵⁸ “Si consideramos la actitud de padres tiernos hacia sus hijos, habremos de discernirla como renacimiento y reproducción del narcisismo propio, ha mucho abandonado”. *Ibid.*, 87.

satisfacciones conocidas en la infancia y perdidas en la adultez son el motor del fantaseo y de la creación artística. Las elucidaciones freudianas deben ahora llevarnos, después de atravesadas las similitudes entre el fantaseo y la construcción literaria, hacia las diferencias existentes entre estos dos fenómenos, pues, precisamente, ahí se encuentra la particularidad del creador literario y, por deducción lógica, de su producción. Los mecanismos de variaciones y encubrimientos que se emplean en la producción de una obra literaria, aunque similares a los mecanismos de *desplazamiento* y *condensación* identificados por primera vez en la investigación sobre el trabajo del sueño, son propios del genio del poeta y están al servicio de superar la barrera que vuelve a la privacidad, requerimiento del fantaseo. Con estos mismos procesos, el creador literario licencia, con inigualable habilidad, a sus espectadores o lectores a gozar precisamente de esas fantasías diurnas que de ordinario caen bajo la sofocación de la vergüenza.

Tal maestría, que hemos especificado como propia de quien oficia correctamente como creador literario, es reclamada en justa medida para la producción de una tragedia que no traiciona su esencia. Para Freud, “[La tragedia] no debe hacer sufrir al espectador, ha de saber compensar la piedad que excita mediante las satisfacciones que de ahí pueden extraerse”⁵⁹. El poeta trágico debe hacer justo balance de sus requerimientos y recompensas: es ésta una empresa de tan misteriosas peculiaridades que Freud renuncia pronto a la pretensión de aprehenderlos, incluso, de boca de los poetas. La comunicación de algo parecido a su “método” simplemente no tornaría a alguien en poeta, algo del misticismo propio del arte reclama aceptación a la investigación de la tragedia. Mas tal derecho a eximirnos de algunas elucidaciones no se extiende más allá de este registro; el psicoanálisis, sobre la tragedia, aún puede decir algo.

Una división de la tragedia: religiosa, social, de caracteres y psicológica

Freud postula la existencia de una categorización tríadica de la tragedia en la antigüedad. Aspectos cronológicos de este asunto, nulo interés nos suponen: las características de cada categoría deparan mejores posibilidades. La primera tragedia, denominada *tragedia religiosa*, se singulariza en la presencia de un acto rebelde contra los dioses; es esta rebeldía del héroe la fuente principal del goce del espectador. La *tragedia social* o *tragedia burguesa* constituye sagas que pintan luchas contra comunidades e instituciones humanas sin tener un claro adversario o enemigo y abandonando la divinidad del mandamiento quebrantado;

⁵⁹ Sigmund Freud, “Personajes psicopáticos”, 278.

aquí se enfrenta al héroe contra las expectativas de la sociedad y la responsabilidad que ésta solicita a todos sus participantes. La última tragedia antigua es denominada *tragedia de caracteres* y se caracteriza por representar una lid entre personalidades sobresalientes que no están restringidas a las instituciones humanas; en esta forma de tragedia está ausente el elemento de rebeldía contra algo que pareciera más grande que el héroe, por ende, no es ésta la fuente del disfrute del espectador, sino el enfrentamiento con un semejante que, de la misma forma que el héroe, posee cualidades que lo hacen sobresalir entre sus pares humanos⁶⁰.

Nuestro interés principal recae en la cuarta categoría freudiana, reservada para la modernidad, y designada *tragedia psicológica*. La configuración específica de esta creación es la transposición del conflicto trágico, derivado siempre de la *culpa trágica*⁶¹, y usualmente expuesto y resuelto en la esfera pública de la representación, al registro privado de la psicología individual del héroe. Es en la psique (o alma) del héroe donde “se libra la lucha engendradora del sufrimiento; son mociones encontradas las que se combaten, en una lid que no culmina con la derrota del héroe, sino con la de una de tales mociones”⁶². Este giro estructural distingue la tragedia psicológica de cualquier otra iteración. Ciertamente, no es una invención que pueda reclamarse como unívocamente freudiana, pues la interiorización del conflicto trágico fue también señalada, con increíble agilidad, por el filósofo danés Soren Kierkegaard en su libro *Sobre la tragedia*⁶³.

Kierkegaard propone una distinción un poco más escueta que la realizada por Freud. Así, la historia de la tragedia queda dividida en dos únicas categorías temporales: *tragedia antigua*, que abarcaría las señaladas por Freud como *tragedia religiosa, social y de carácter*, y la *tragedia moderna* que, como veremos, comparte inauditas similitudes con la *tragedia psicológica* freudiana. Para Kierkegaard no tiene sentido discutir la definición de tragedia aristotélica, que exploramos previamente, y asevera que “tal concepción de la tragedia se mantiene en lo esencial idéntica, de la misma manera que llorar es hoy tan intrínseco

60 No olvidamos el carácter masoquista que el reconocimiento de estar sublevado por una autoridad superior —ya sea una divinidad o una institución— conlleva en el espectador gozante. Tal como dice Freud: “Los héroes son, sobre todo, rebeldes sublevados contra Dios o contra alguna divinidad, y el sentimiento de la propia miseria, que asalta al más débil frente a la potencia divina, está destinado a experimentarse con placer, tanto por vía de una satisfacción masoquista cuanto por el goce directo de una personalidad cuya grandeza es, empero, destacada”. *Ibid.*

61 “El héroe de la tragedia debía padecer; este es, todavía hoy, el contenido esencial de una tragedia. Había cargado con la llamada ‘culpa trágica’, no siempre de fácil fundamentación; a menudo no es una culpa en el sentido de la vida civil”, Sigmund Freud, “Tótem y tabú”, 157.

62 Sigmund Freud, “Personajes psicopáticos”, 280.

63 Soren Kierkegaard, *Sobre la tragedia* (Buenos Aires: Quadrata, 2005).

al hombre como en todo tiempo pasado”⁶⁴. Sin embargo, concuerda con Freud en que la tendencia de la modernidad hacia la interiorización y la exploración del alma propia ha ocasionado una mutación en la estructura de la tragedia.

En la tragedia moderna la caída del héroe no es otra cosa que un acto. En tiempos actuales pues, lo que predomina es la situación y el carácter. Al tener el héroe trágico una conciencia reflexiva, esta reflexión sobre sí mismo no sólo lo aísla del Estado, la familia y el destino, sino que muchas veces lo desvincula de su misma vida anterior.⁶⁵

Ambas concepciones concuerdan: el sufrimiento y la pena inherente a la trama trágica se vivencian, en la modernidad, al interior del héroe, en su conciencia reflexiva, su psique o su alma. El conflicto con una entidad superior —que intenta subyugar la voluntad del héroe— es reemplazado por dilemas morales que atormentan la sanidad de nuestro heroico compañero. Freud asegura que tal viraje solo se complejiza aún más con la aprehensión de sus intelecciones psicoanalíticas, pues si la pugna entre dos mociones psicológicas (de equivalente acogida en la conciencia) representa ya un desacuerdo significativo para quien padece, existe el escenario en que “el drama psicológico se vuelve psicopatológico”⁶⁶ y el placer que se extraería del espectáculo trágico vendría del enfrentamiento entre una moción consciente y una reprimida (inconsciente). Se entrevé el verdadero interés que suscita el psicoanálisis, podemos declarar: de usual, las tragedias representan precisamente este conflicto psicopatológico; para ser directos, la tragedia se inspira en el enfrentamiento entre mociones conscientes y reprimidas para lograr los efectos que hemos explorado como siendo los suyos intrínsecos.

Freud postula que el conflicto psicopatológico propio de las tragedias modernas únicamente surte efecto en los neuróticos, la purga de afectos solo es posible debido a la estructura psíquica característica de la neurosis; en otras palabras: solo los neuróticos podrían gozar de la tragedia moderna⁶⁷. Quien haya, en la infinita fortuna de su infancia, resuelto en un único y poderosísimo embate de represión sus mociones en conflicto, podrá solo experimentar repulsión hacia tal representación.

Para resolver el inconveniente que supone aproximar el deleite de la tragedia psicológica a todo público, podríamos acogernos a un salto cronológico y recurrir a la propuesta estructuralista de Jacques Lacan; es decir, cobijarnos cómodamente detrás de la verdad que dicta que nadie sepulta el complejo de Edipo

⁶⁴ *Ibid.*, 13.

⁶⁵ *Ibid.*, 23.

⁶⁶ Sigmund Freud, “Personajes psicopáticos”, 280.

⁶⁷ *Ibid.*

sino es por recurso a un mecanismo de defensa, de los cuales la represión es el más común, haciendo a la mayoría del conglomerado neuróticos de permitido goce frente al conflicto psicopatológico de la tragedia moderna. No obstante, nuestro esfuerzo desea de constante reclamar el decoro de ceñirse a la exactitud cronológica y no constituirse, por tropiezo de conveniencia, en una maraña teórica de indiscernibles referencias. Por eso preferimos llamar atención a la fecha en que este pensamiento (en 1905) fue consignado en el papel y recordar las aseveraciones freudianas, todas posteriores (siendo 1913, 1928, 1939), sobre la obediencia a las mismas reglas psicológicas, que se reclama tanto a los neuróticos como a los sanos, y tomar estas intelecciones como evidencia de la cercanía de Freud a la idea de que cada quien, sin importar la sanidad que demuestre, o su estado de *salud aparente*, algo de neurótico tiene y algún goce puede experimentar en la tragedia.

La culpa trágica: el enfrentamiento entre el Yo y el sentimiento inconsciente de culpa

Porque supone una definición de tragedia que pareciera ajena a lo precedente, decidimos presentar en último lugar las intelecciones freudianas sobre la tragedia y su relación con el mito de la horda primitiva; con el propósito de dilucidar, ahí donde la tinta quizá no es clara, las relaciones entre el mito, la tragedia y la prehistoria infantil. El mito de la horda primitiva tiene su génesis en las investigaciones darwinianas sobre la prehistoria de la vida social; la unión de esta intuición antropológica con el concepto de Robertson Smith del banquete totémico permite a Freud dar explicación al sentimiento de culpa, fundamento de las instituciones sociales, ejemplarmente la iglesia, e inherente a la condición humana. El padre de la horda primitiva —padre primordial— debe imaginarse como la cumbre de las cualidades apetecibles en el hombre y, por el reconocimiento que le supone esta condición, se permite total control sobre las hembras del grupo filial, soberanía que preserva a través del exilio de los jóvenes varones. El asesinato del padre primordial sería el momento histórico de la vida en sociedad en que la liga de jóvenes exiliados organiza y lleva a cabo la empresa de dar muerte al tiránico progenitor. Esta mitología laicizante, como es definida por Lacan⁶⁸, se particulariza al momento de las secuelas resultantes del crimen acontecido. Los jóvenes, antes de permitirse regocijo por la hazaña que fue llevada a cabo después de ser deseada, se ven capturados por un remolino de emocionalidades

⁶⁸ Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan, La ética*, 15. El término *laicizante* es empleado con el propósito de señalar que se surtía un efecto, en este caso, el de tornar laica la mitología griega.

negativas; arrepentimiento, desasosiego, vergüenza y culpabilidad se tornan los ingredientes para las más variopintas formulaciones culturales de expiación.

En primer lugar, los culpables deciden alimentarse de la carne y sangre del finado, con el propósito de interiorizar su esencia y adquirir, por introyección, las cualidades que lo caracterizaban en vida. Seguido, reniegan de lo acontecido y perpetúan la divina existencia del padre por medio de la continuación de su mandato sobre las hembras del grupo filial, es decir, renuncian al derecho que lucharon por conseguir: el derecho de copular con las mujeres de la horda queda desde ahí vedado. Así, se da fundamento antropológico a la prohibición del incesto y la figura del padre funda la obediencia de efecto retardado, motivo del cumplimiento de los preceptos y ordenanzas dictados por las instituciones religiosas⁶⁹.

El pensamiento de Freud encuentra en el totemismo la prehistoria de la religión. El totemismo extrae del asesinato del padre primordial la particular relación de las tribus con su animal totémico. Como subrogado del padre, el animal es divinizado y venerado de acuerdo con su estatus; y, así como el padre fue consumido en expiación por el crimen cometido, el animal sagrado es devorado en las celebraciones del banquete totémico como sustituto del ritual de expiación y el clan se alimenta de su carne para introyectar sus cualidades. El animal, divinidad del totemismo, es permutado por otras figuras en las religiones subsecuentes. Es la culpa original del asesinato del padre primordial lo que se permuta a través del tiempo en figuraciones culturales, y este sentimiento de culpa es heredado, por medio de la cultura, de generación en generación. Cristo es el principal ejemplo de esta herencia padre-animal-figura religiosa y la carga del pecado original la sucesora del sentimiento de culpa.

Con base en estas hipótesis antropológicas, Freud piensa la tragedia como una forma de recreación del crimen original, con la particularidad de incorporar en su estructura la doble vía de la representación y la expiación, conjugadas en el símbolo del héroe. Éste es el encargado de sufrir sobre sí el equivalente alegórico del asesinato y, a la vez, es el encargado de expiar el crimen con el propósito de disculpar a los perpetradores del justo castigo. Esto es emblemáticamente representado por la figura de Cristo, él padece el castigo por los pecados cometidos por los hombres, al tiempo que carga por ellos su sentimiento de culpa. Estas deducciones se aplican a la tragedia griega a través del motivo del sufrimiento del héroe, que a menudo se presenta injusto. Dialécticamente preguntamos: ¿Por qué debe el héroe cargar con la culpa trágica? Freud encuentra la respuesta en la

⁶⁹ Sigmund Freud, "Tótem y tabú", 145.

relación entre la tragedia y el mito de la horda primitiva: “[El héroe] tiene que padecer porque él es el padre primordial, el héroe de aquella gran tragedia de los tiempos primordiales que halla aquí una repetición tendenciosa; y la culpa trágica es la que él debe asumir para descargar al coro de su propia culpa”⁷⁰.

La culpa trágica de los héroes de la tragedia deviene de ser un representante alegórico del padre primordial. En esta concepción de la tragedia, el coro hace las veces de quienes convergen a su alrededor con ánimos de traición y sufrimiento; para señalar sus faltas, arremeter contra él, cometer el parricidio y, subsecuentemente, lamentar su muerte. Así, la tragedia apela de nuevo a la prehistoria del ser humano y, de esta forma, retornamos a tierras conocidas. Podemos sumar a nuestras intelecciones el recién captado sentimiento de culpa inconsciente, herencia del ingente, peso que el asesinato del padre primordial supone; por cierto que es precisamente ésta la carga que se mueve a la purgación en el goce de la tragedia. En el espectador/lector de la experiencia de la tragedia se purgan los afectos resultantes del desencuentro de mociones conscientes —las representaciones componentes del Yo— y mociones reprimidas —el sentimiento inconsciente de culpa so capa del crimen primitivo—; esta constelación de material psicológico puede ser rastreada en el poeta/creador como la fuente de producción de la tragedia.

Desde el registro antropológico de esta argumentación se pueden derivar las consecuencias psicológicas pertinentes. En el concepto de complejo de Edipo puede encontrarse una reproducción individual del asesinato del padre primitivo. El niño atraviesa su propia iteración de la tragedia por los deseos incestuosos que dirige a la madre quien, en esta versión, ocupa el puesto de las hembras del grupo filial, y el deseo de ausencia del padre, quien cumple el papel del padre primordial. De esta forma, en la historia subjetiva de cada persona se presentifica, en menores dimensiones, pero con un mayor impacto psicológico, la tragedia de aquel crimen primigenio. Solo restaría agregar la relevancia que Freud le reconoce a la realidad psíquica, específicamente en esta materia: “En lo ominoso que proviene de complejos infantiles no entra en cuenta el problema de la realidad material, remplazada aquí por la realidad psíquica”⁷¹. Los deseos y fantasías acaecidas en el registro de la realidad psíquica pueden movilizar los afectos con la misma intensidad que lo acometido en la realidad efectiva. El deseo de asesinato del padre acarrea consecuencias afectivas similares que el haber acometido el acto; con la única salvaguardia de ser empujadas al inconsciente. De esta forma se nos revela la realidad psíquica del creador literario. Él recurre al

⁷⁰ *Ibid.*, 157.

⁷¹ Sigmund Freud, “Lo ominoso”, en *Obras Completas Sigmund Freud*, tomo XVII (Buenos Aires: Amorrortu, 1991), 248.

sentimiento de culpa inconsciente, característico del ser humano, con el propósito de construir un recurso expiatorio representativo que capta la atención del público, merced de su deseo de purgar aquella culpa trágica por intermedio de una compleja red de identificaciones con el héroe de la tragedia⁷².

Conclusión: un concepto y sus consecuencias

Tenemos así las partes esenciales para la construcción de nuestro concepto. La *tragedia*, en Freud, debe ser entendida como la construcción literaria cuyo diseño encuentra su punto de partida en la prehistoria subjetiva del literato, y que, por motivo de esta peculiaridad, y a través del arte intrínseco del poeta, se vincula con particular intensidad a las huellas psíquicas que la historia ha dejado marcadas en el inconsciente de quien la experimenta. Es por medio de este nexo, y a través de la percepción actualizada de la *compasión* y el *temor* en el espectador/lector, que se gesta la experiencia de catarsis propia de la tragedia. La influencia del pasado o prehistoria infantil no puede tomarse en relación unívoca con el material que constituye la tragedia, sino que debe considerarse en la reminiscencia misma de la experiencia del jugar en el fantaseo que, diseñado para la presentación pública, configura la obra literaria y, en nuestro caso, la tragedia. Como actividad literaria, en el caso del autor, o como experiencia vivida por el espectador/lector, la tragedia sostiene una relación con el pasado que asemeja a la evidenciada por Lacan para el análisis: “La historia no es el pasado. La historia es el pasado historizado en el presente, historizado en el presente porque ha sido vivido en el pasado”⁷³. Así, podemos decir, sin temor a equivocarnos, que la tragedia historiza el pasado en el presente del autor y del lector.

⁷² Debido a la naturaleza freudiana del presente trabajo, consideramos las notas a pie de página el lugar propicio para la exposición de dudas y refutaciones que no podríamos ignorar voluntariamente. En este caso, la refutación de las ideas freudianas, construidas sobre las bases teóricas de Robertson y Darwin. Nos dice Peter Gay: “A medida que los estudiosos del animal humano refinaban sus métodos y revisaban sus hipótesis, los defectos comprometedores de la argumentación de *Tótem y tabú* fueron saliendo a la luz cada vez con mayores consecuencias (y los únicos que no llegaron a verlo fueron los más acrílicos acólitos de Freud). Los antropólogos culturales demostraron que, si bien algunas tribus totémicas practicaban el ritual de la comida totémica sacrificial, la mayoría no lo hace; lo que Robertson Smith había considerado la esencia del totemismo resultó ser una excepción. Del mismo modo, las conjeturas de Darwin y otros acerca de la tribu prehistórica gobernada autocráticamente por un macho polígamo y monopolístico no se sostenía ante investigaciones adicionales, en especial el tipo de investigaciones concernientes a los primates superiores con las que no se contaba cuando Freud escribió *Tótem y tabú*. El inquietante retrato freudiano de la mortal rebelión fraterna contra el patriarcado se fue volviendo cada vez más implausible”, Peter Gay, *Freud: Una vida*, 377.

⁷³ Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Los Escritos técnicos de Freud*, libro I (Buenos Aires: Paidós, 2001), 27.

Desvelamos así las aplicaciones propias al psicoanálisis que, en un inicio, licenciaban la empresa emprendida. La tragedia y lo acontecido en la clínica psicoanalítica desvelan sus semejanzas, y éstas van más allá de lo que la mirada a vuelo de pájaro puede captar. La tragedia, tenía, tiene y, con esperanza, tendrá mucho que enseñar al psicoanálisis, y éste, por supuesto, aún tiene un rol que jugar en la existencia de la humanidad. El psicoanálisis entrevé y comprende una realidad humana fundamental: “La existencia es, en sí misma, una tragedia”⁷⁴. Es en esta apreciación que se sostiene la radical relevancia de comprender la tragedia dentro del psicoanálisis, no con el propósito de decir algo de ella, sino para enriquecer la experiencia psicoanalítica. Adicionalmente, señalamos una conclusión corolario del ejercicio realizado. Consideramos que el genio de Freud, tanto tiempo en tela de juicio, mal interpretado por sus epígonos y vilipendiado por sus detractores más feroces, se mide bien en la construcción de este concepto como ejemplo paradigmático. Tal como señala Elisabeth Roudinesco “Freud no se contenta con constatar lo que todo el mundo conoce ‘robando’ las ideas de sus contemporáneos, traduce una evidencia con nuevos conceptos”⁷⁵. Freud no “roba” la tragedia, ni siquiera la altera en su registro artístico, al contrario, con un ejercicio restrictivo sobre su entusiasmo, señala con precisión qué de ella puede ser dicho en el psicoanálisis.

⁷⁴ Alain Badiou y Elisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan, past and present* (Nueva York: Columbia University Press, 2014), 57.

⁷⁵ Elisabeth Roudinesco, *La batalla de cien años: Historia del psicoanálisis en Francia I (1885-1939)* (Madrid: Fundamentos, 1988), 27.

Referencias

Fuentes secundarias

- Allouch, Jean. "Freud desplazado". En *Lacan-Freud ¿Qué relación?*, editado por Rodolfo Marcos, Antonio Montes de Oca, Alberto Sladogna, Jan William. Ciudad de México: Villacaña, 1987, 7-18.
- Aristóteles. *Poética*. Madrid: Gredos, 1999.
- Badiou, Alain y Elisabeth Roudinesco. *Jacques Lacan, past and present*. Nueva York: Columbia University Press, 2014.
- Borch-Jacobsen, Mikkel. *Sigmund Freud, La hipnosis textos (1886-1893)*. Buenos Aires: Ariel, 2017.
- Cabrera Sánchez, José. "Antígona y la productividad de lo negativo: el acto político y las paradojas de la ética". *Andamios* Vol. 13: n° 31 (2016): 213-241.
- Camus, Albert. "Sobre el porvenir de la tragedia". Ponencia. Atenas, Grecia, 29 de abril de 1955. <http://camuslatinoamerica.org/wp-content/uploads/2015/09/Sobre-le-porvenir-de-la-tragedia.pdf>
- Eidelsztein, Alfredo. "Conferencia: Por el tamiz y la fuerza de gravedad de Sigmund Freud". *El rey está desnudo* Vol. 13: n° 16 (2020): 7-26.
- Ellenberger, Henri. "Fechner and Freud". *Bulletin of the Menniger Clinic* Vol. 20: n° 4 (1956): 201-213.
- _____. *El descubrimiento del inconsciente*. Madrid: Gredos, 1976.
- Escobar María, Carmen Elisa. "Tragedia, comedia y humor en psicoanálisis". *Eidos*: n° 8 (2008): 136-158.
- Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?". *Litoral: La función secretario* Vol. 25: n° 9 (1998): 35-71.
- Freud, Sigmund. "El esquema del psicoanálisis". En *Obras Completas Sigmund Freud*. Tomo XXIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, 133-210.
- _____. "El interés por el psicoanálisis". En *Obras Completas Sigmund Freud*. Tomo XIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, 165-192.
- _____. "El Moisés de Miguel Ángel". En *Obras Completas Sigmund Freud*. Tomo XIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, 213-242.
- _____. "La interpretación de los sueños". En *Obras Completas Sigmund Freud*. Tomo IV. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, 1-345.
- _____. "Lo ominoso". En *Obras Completas Sigmund Freud*. Tomo XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, 215-252.
- _____. "Personajes psicopáticos en el escenario". En *Obras Completas Sigmund Freud*. Tomo VII. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, 273-282.
- _____. "Prólogo a la tercera edición inglesa (Revisada)". En *Obras Completas Sigmund Freud* Tomo IV. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, 27-28.

- _____. “Tótem y tabú”. En *Obras Completas Sigmund Freud*. Tomo XIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, 1-164.
- _____. “De guerra y muerte. Temas de actualidad”. En *Obras Completas Sigmund Freud*. Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, 273-304.
- _____. “El creador literario y el fantaseo”. En *Obras Completas Sigmund Freud*. Tomo IX. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, 123-136.
- _____. “El porvenir de una ilusión”. En *Obras Completas Sigmund Freud*. Tomo XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, 1-56.
- _____. “Elizabeth Von R”. En *Obras Completas Sigmund Freud*. Tomo II. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, 151-194.
- _____. “Introducción al narcisismo”. En *Obras Completas Sigmund Freud*. Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, 65-98.
- _____. “Psicoanálisis”. En *Obras Completas Sigmund Freud*. Tomo XX. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, 245-258.
- _____ y Stefan Zweig, *Sigmund Freud y Stefan Zweig “La invisible lucha por el alma” Epistolario completo 1908-1939*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2016.
- García Huidobro, Joaquín, Diego Pérez Lasserre, Belinda Moro y María Teresa Walker. “Un cuadro narcisista en la tragedia griega: el caso Creonte”. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura* Vol. 28: nº 2 (2018): 400-411.
- Gay, Peter. *Freud, Una vida de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Paidós, 1990.
- Goetz, Bruno. “Recuerdos sobre Sigmund Freud”. *El psicoanalista lector*. Buenos Aires, 03 de septiembre de 2009. <http://elpsicoanalistalector.blogspot.com/2009/09/bruno-goetz-recuerdos-sobre-sigmund.html>
- Guyomard, Patrick. *El deseo de ética y el goce de lo trágico: Antígona, Lacan y el deseo de analista*. Buenos Aires: De la Flor, 1997.
- _____. *El deseo de ética*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- Jones, Ernest. *Hamlet y Edipo*. Barcelona: Mandrágora, 1975.
- Kandel, Eric. *The age of insight, the quest to understand the unconscious in art, mind and brain*. Nueva York: Random House, 2012.
- Kernberg, Otto. *Trastornos graves de personalidad*. Ciudad de México: Manual Moderno, 1992.
- Kierkegaard, Soren. *Sobre la tragedia*. Buenos Aires: Quadrata, 2005.
- Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Los Escritos técnicos de Freud*. Libro 1. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- _____. *El seminario de Jacques Lacan. La ética del psicoanálisis*. Libro 7. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- _____. *El seminario de Jacques Lacan. El deseo y su interpretación*. Libro 6. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- Lawrence, D. H. *El amante de Lady Chatterley*. Madrid: Verbum, 2019.

- Leija Esparza, Mauricio. “Edipo y sus psiquiatras. Evidencias históricas en contra de la originalidad del tópico freudiano: Joseph Raymond Gasquet (1837-1902) y el Edipo Rey de Sófocles”. *Salud Mental* Vol. 33: n° 1 (2010): 31-37.
- Meyer, Catherine. *El libro negro del psicoanálisis*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia: o Grecia y el pesimismo*. Barcelona: Alianza Editorial, 2009.
- Onfrey, Michel. *Freud, el crepúsculo de un ídolo*. Ciudad de México: Taurus, 2011.
- Roudinesco, Elisabeth. *La batalla de cien años: Historia del psicoanálisis en Francia 1 (1885-1939)*. Madrid: Fundamentos, 1988.
- Ruitenbeek, Hendrik Marinus. *Freud as we knew him*. Detroit: Wayne State University Press, 1973.
- _____. *Psicoanálisis y literatura*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Sampson, Anthony. “Lectura y cuidado de sí”. *Revista Universidad del Valle* Vol. 16: (1997): 4-16.
- _____. “Psicoanálisis y Arte”. *Entreartes* Vol. 1: n° 1 (2002): 18-27.
- Sharpe, Ella Freeman. *Collected papers on psycho-analysis*. Londres: The Hogarth Press, 1950.
- Sours, John A. “Freud and the philosophers”. *Bulletin of the History of Medicine* Vol. 35: n° 4 (1961): 326-345.
- Vegh, Isidoro. *Retorno a Lacan: una clínica del sujeto*. Buenos Aires: Paidós, 2016.
- Zawady, Megdy David. “La tragedia del deseo neurótico y las modalidades del acto. Un comentario de Hamlet”. *Desde el jardín de Freud*: n° 9 (2009): 31-51.
- Zizek, Slavoj. *Antígona*. Madrid: Akal, 2017.