

EL ROL DEL MITO Y DE LA TRAGEDIA GRIEGA CLÁSICA EN LA HISTORIA DEL PSICOANÁLISIS: LOS "MITOS" DE FREUD, DE KLEIN Y DE KOHUT¹

Susana Reisz*

Cuando yo era estudiante de Filología Clásica en Alemania, en los años setenta, hice un descubrimiento que me pareció portentoso. Leyendo por primera vez el comienzo del libro 9º. de *La República* de Platón encontré una colorida descripción, hecha más de veintitrés siglos antes de Freud, de la manifestación del inconsciente en los sueños. En esa época yo no sabía mucho sobre el psicoanálisis pero sí lo suficiente como para que se reafirmara en mí la creencia de que los griegos habían anticipado o vislumbrado casi todo lo que sabemos hoy sobre nosotros o sobre el mundo que habitamos. He aquí ese texto en la traducción al castellano que hice entonces para mí misma:

[...] me parece que de los placeres y deseos no necesarios una parte son contrarios a la ley natural y es probable que se produzcan en todos los humanos; pero, reprimidos por las leyes y los deseos mejores con ayuda de la razón, en algunos de los hombres desaparecen totalmente o quedan unos pocos muy debilitados, pero en otros, por el contrario, se mantienen más fuertes y en mayor cantidad.

—¿Y qué deseos —preguntó— son esos de que hablas?

—Los que surgen en el sueño —respondí—, cuando duerme la parte del alma razonable, tranquila y rectora y cuando salta lo bestial y salvaje de ella, repleto de comida o de vino, y, empujando al sueño, trata de abrirse camino y saciar sus propias inclinaciones. Bien sabes que en tal estado se atreve a todo, como liberado y desatado de cualquier tipo de pudor o de sensatez, y no vacila en tratar de tener sexo con su propia madre o con cualquier otro ser, humano, divino o animal, de mancharse en sangre de

1 Trabajo leído en conferencia pública en la Sociedad Peruana de Psicoanálisis. Lima. Noviembre, 2014.

* Filóloga. Decana de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <susanareisz@earthlink.net>.

quien sea o de comer sin reparo lo que sea; en una palabra, no hay locura ni desvergüenza de la que se abstenga.

(Platón, *La República*, Libro 9, 571b-571c)

Muy recientemente, cuando empecé a pensar en los temas que trataría aquí, descubrí una cita de un poco conocido estudio de un psicólogo británico contemporáneo de Freud, Charles Wilfred Valentine, que reavivó aquella admiración de antaño. En ese texto de 1922², Valentine se refería al mismo pasaje de *La República* haciendo la siguiente observación (la traducción es mía):

Freud basó su teoría sobre los sueños en el análisis de numerosos sueños de sus pacientes y de otra gente, así como en las interconexiones entre esos sueños e importantes elementos de su vida en la vigilia; y esta concepción de los sueños ha sido celebrada como uno de los más originales capítulos de la obra de Freud. Sin embargo, ha sido sorprendentemente anticipado en *La República* de Platón. Freud se refiere a la idea platónica de que el hombre virtuoso “se contenta con soñar lo que el hombre perverso hace en su vida real”, pero pienso que en ningún momento muestra tener conocimiento del siguiente pasaje de *La República*: (...)

En esta exposición me propongo plantear algunos interrogantes y algunas hipótesis sobre la importancia que tuvo la cultura griega clásica en el pensamiento de Freud y de algunas de las más destacadas figuras del psicoanálisis.

Deliberadamente me refiero aquí a “la cultura griega” y no a “los mitos griegos”, porque uno de los hechos para mí más llamativos es que tanto Sigmund Freud como Melanie Klein no se apoyaron en “mitos” (en el sentido de historias transmitidas oralmente en numerosas variantes a lo largo de siglos)³, sino

2 Charles Wilfred Valentine, *The New Psychology of the Unconscious*. London: Macmillan, 1922, p. XIII. He tomado el texto de Valentine (al que no he podido tener acceso directo) de una nota de James Adam a la traducción inglesa del pasaje platónico. Tanto el texto griego, en la ya clásica edición de John Burnet, como la igualmente prestigiosa traducción al inglés de Paul Shorey, así como las notas añadidas a dicha traducción por James Adam, se pueden consultar en el repositorio virtual Perseus Collection. Greek and Roman Materials de Tafts University: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text;jsessionid=0A9B681449321E0CFB6446457C66704?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0167%3Abook%3D9%3Asection%3D571c>

3 El experto en mitología griega Carlos García Gual da una definición minimalista de “mito”, que me parece bastante útil: “Mito es un relato tradicional que refiere la actuación memorable y ejemplar de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano”. Tomado de *Introducción a la mitología griega*, Madrid: Alianza Editorial 1992, p. 19.

en las tragedias que fijaron esas historias en una forma artística particular, una forma derivada de los principios estéticos y de la ideología política y religiosa de cada autor trágico. Freud encontró en la tragedia una fuente de inspiración y de validación para sus teorías. Klein descubrió tardíamente en ella la confirmación de sus hipótesis sobre el desarrollo temprano de la psique.

El caso de Heinz Kohut es diferente pero lo he incluido en estas consideraciones, pues aunque él no se apoyó en ninguna tragedia sino en mitógrafos tardíos, su afán por recurrir a temas griegos es una muestra indirecta de la extraordinaria influencia ejercida por Freud a partir de su familiaridad con la cultura clásica. Apoyándome en el propio Kohut pienso que su tardía helenofilia fue fundamentalmente una reacción defensiva.

En un artículo suyo publicado póstumamente con el título *Introspection, Empathy, and the Semi-Circle of Mental Health*⁴, declara expresamente que su intención era contrarrestar la “magia” de las metáforas mitológicas freudianas, a las que él atribuía el poder de paralizar el juicio crítico de sus colegas analistas, utilizando de modo excepcional los mismos recursos del padre del psicoanálisis casi a la manera de un exorcismo⁵. Su propósito era convencer a los colegas de la Sociedad Psicoanalítica de Chicago de que el conflicto edípico no es una ley universal que se muestra en el desarrollo de todo individuo, sino el resultado patológico de un maltrato parental y que la empatía y las tendencias relacionales y adaptativas del ser humano predominan sobre la fuerza desintegradora y salvaje de las pulsiones. Su contra-modelo del Edipo Rey es un episodio del comienzo de la guerra de Troya en el que Ulises, que se había casado recientemente con Penélope y tenía un hijo pequeño al que amaba, finge estar loco para no cumplir con el compromiso de ir a la guerra junto con los demás caudillos helenos y así poder quedarse en su casa con su familia. Su ardid, consistente en fingir que sembraba granos de sal en lugar de semillas desde un arado jalado por un buey y un burro, fue desenmascarado por el ingenioso Palamedes, quien puso al pequeño Telémaco delante del arado, lo que ocasionó que Ulises hiciera un desvío en forma de semicírculo para no atropellarlo. Como puede preverse, no hay tragedia que trate un tema tan poco “trágico” como el deseo

4 *International Journal of Psycho-Analysis*, 1982, 63, pp. 395-407.

5 *What instruments does a critic have at his disposal to counteract Freud's magic? [...] The stronger one [...] is to present a dose of counter-magic in order to neutralize and overcome that which supports established rule.* (p. 401) [¿Qué medios tiene a su disposición un crítico para contrarrestar la magia de Freud? [...] El más eficaz es presentar una dosis de contra-magia para neutralizar y superar aquella en que se basa la regla establecida.]

de un buen padre de proteger a su hijo pequeño y la posterior alianza de padre e hijo, veinte años después, para castigar a los pretendientes de Penélope que habían invadido sus propiedades durante la larga ausencia de Ulises... Tal vez quepa añadir que en la *Poética* (1453 a 29-39) Aristóteles descartó expresamente la historia de Ulises como material apto para una tragedia pese a que el héroe padeció muchísimo durante los diez años de la guerra, así como durante los otros diez años de su penoso regreso a Itaca.

En otras palabras: lo que quiero decir, como punto de partida para las siguientes reflexiones, es que cuando Freud habla del “mito de Edipo” o del “Edipo”, no se está refiriendo a un relato tradicional, transmitido oralmente en múltiples variantes desde tiempos inmemoriales, sino al Edipo Rey de Sófocles en particular. No tomó en cuenta, por ejemplo, la versión que recoge La Odisea, texto mucho más antiguo, derivado de la tradición oral, que él debía conocer muy bien por sus estudios de bachillerato:

También vi a la madre de Edipo, la hermosa Epicasta, la que se precipitó a un hecho atroz sin saberlo al casarse con su hijo, quien después de dar muerte a su padre se casó con ella. Los dioses divulgaron esto rápidamente entre los hombres. Sin embargo, aunque sufriendo dolor por la funesta decisión de los dioses, él reinó en la adorable Tebas, mientras que ella descendió al Hades, el de puertas poderosamente trabadas, después de atar una soga al elevado techo, llevada por su aflicción. Y le dejó a Edipo numerosos padecimientos, también los que acarrearán las Erinias de una madre. (*Odisea*, XI, vv. 271-2806)

Como lo sugiere esta versión del mito, Edipo ni se autocastigó arrancándose los ojos ni parece haber tenido hijos con su madre. El texto odiseico da a entender que el incesto salió a luz muy rápido por obra de los dioses y que esto llevó a Yocasta a suicidarse para no afrontar la vergüenza pública, pero que Edipo, pese a sus sufrimientos, siguió reinando en Tebas. Además, en otros poemas épicos perdidos (como la *Edipodia* y, en general, los del ciclo tebano) se cuenta que después de la muerte de Yocasta, Edipo se casó con Eurigania y que fue con ella con quien tuvo cuatro hijos. De otro lado, lo único que dice la *Ilíada* sobre Edipo es que murió en Tebas, lo que muestra que la muerte en Colona, patria natal de Sófocles, fue una invención del poeta.

6 Todos los textos griegos aquí citados son directas traducciones más o versiones corregidas de traducciones preexistentes. En la bibliografía final indico las ediciones que he utilizado como base para las versiones.

Es verdad que Freud tampoco tomó en cuenta la diferente configuración anímica del héroe en el *Edipo en Colona* (escrito por Sófocles ya cerca de su muerte) ni las variantes de la historia que ofrecen otros poetas trágicos como Esquilo en *Los siete contra Tebas* o Eurípides en *Las Fenicias*, obras en las que Yocasta no solo sigue viva y compartiendo el palacio con Edipo después de la revelación del incesto y el parricidio, sino que incluso actúa como negociadora entre sus dos hijos hombres cuando por cumplimiento de la maldición de Edipo Étéocles y Polinices pelean por la sucesión en el trono.

La primera mención a la problemática edípica, en la que aún no se menciona el nombre de Edipo aparece en la correspondencia con Fliess cuando Freud le escribe acerca de los impulsos hostiles hacia los padres. En el *Manuscrito N* del 31 de Mayo de 1897(2), Freud expresa:

Parece como si este deseo de muerte en los hijos varones se volviera contra el padre, y en las hijas contra la madre. (p. 268)

Un segundo momento en el desarrollo de esta idea aparece en la carta del 15 de Octubre de 1897 en la cual Freud confiesa a Fliess haber reconocido en su “autoanálisis” el amor por su madre y los celos hacia su padre y considera esta trama vital como un suceso universal de la niñez temprana. Después de esta revelación hace una referencia a la tragedia de Sófocles:

Si esto es así, se comprende el poder cautivador de Edipo Rey a despecho de todas las objeciones que el entendimiento eleva contra la premisa del hado, y se comprende por qué el posterior drama de destino debía fracasar tan miserablemente. (p. 293)

Entonces, según Freud, la tragedia de Sófocles capturaría una problemática que cada uno reconoce como propia porque de alguna manera ha registrado en su interior los indicios de su existencia. Eso explicaría su resonancia emocional en los espectadores de todas las épocas.

Un tercer momento se encuentra en *La Interpretación de los sueños* (1900) en el capítulo dedicado al material y las fuentes del sueño (*Los sueños de la muerte de personas queridas*). Allí Freud, además de resumir los puntos claves de la trama argumental de la tragedia de Sófocles, hace un análisis de la honda emoción que genera en los espectadores a diferencia de otras “tragedias de destino” modernas. Para Freud, el efecto trágico no puede explicarse sólo por la oposición entre la voluntad omnipotente de los dioses y la inútil resistencia

que a ella oponen los hombres, sino por un elemento particular de esa oposición:

Tiene que haber en nuestra interioridad una voz predispuesta a reconocer el imperio fatal del destino de Edipo [...]. Su destino nos conmueve únicamente porque podría haber sido el nuestro, porque antes de que nació el oráculo fulminó sobre nosotros esa misma maldición. (p. 271)

Esta conexión directa entre los modelos freudianos del funcionamiento del psiquismo humano y la tragedia griega se mantendrá en escritos posteriores y alcanzará una formulación clara y explícita en *Tótem y tabú*, donde Freud, siguiendo una larga tradición filológica, asume, a partir de la conjetura aristotélica de que la tragedia deriva del ditirambo⁷, y sobre todo, a partir de las ideas de Nietzsche sobre el nacimiento de la tragedia, que la tragedia primitiva se componía de un actor representante del dios Dionisos y de un coro que representaba a los machos cabríos de su entorno. Sobre la base de esa reconstrucción hipotética Freud conjetura que el héroe trágico es una figuración del padre mítico de la horda, que por ser el tiránico dueño de todas las hembras, es asesinado y devorado por el grupo de los hermanos, quienes depositan en él una culpa colectiva que debe ser expiada con su sufrimiento⁸.

La conexión con textos trágicos específicos es también evidente en el caso de Melanie Klein, pues para darle validez universal a sus hipótesis sobre el

7 Poco se sabe sobre el género literario-musical del ditirambo fuera de que lo menciona Platón en el libro III de *La República* (394 c) para ejemplificar el relato puro —el precedente de una única fuente de lenguaje—, y de que también lo menciona Aristóteles en el capitulillo IV de la *Poética* (1449 a 11), donde se limita a decir que la tragedia se originó en las improvisaciones de “los que cantaban los ditirambos”. Se trataba, al parecer, de canciones corales narrativas, originariamente en honor de Dionisos, cuya figura pasó más tarde a ser reemplazada por la de diversos héroes locales.

8 *¿Por qué es preciso que el héroe de la tragedia padezca, y qué significa su “culpa trágica”? Zanjemos la discusión mediante una rápida respuesta. 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. La escena que se desarrolla en el teatro procede de la escena histórica en virtud de una adecuada desfiguración; se diría al servicio de una refinada hipocresía. En aquella antigua y efectiva realidad fueron justamente los miembros del coro quienes causaron el padecimiento del héroe; en cambio, aquí ellos agotan su papel en la simpatía y en el lamento y el héroe mismo es culpable de su padecer. El crimen que sobre él se descarga, la arrogancia y la revuelta contra*

desarrollo temprano del *self* y sobre el decisivo rol de la madre (o del pecho materno) en ese desarrollo, no se apoya en “el mito de Orestes” sino en tres tragedias de Esquilo que conforman una trilogía, como surge claramente del ensayo póstumo titulado “Algunas reflexiones sobre *La Orestíada* de Esquilo”⁹.

Sus reflexiones se inician, precisamente, con un recuento del contenido de “Agamenón”, “Las Coéforas” y “Las Euménides”, tres piezas dramáticas interrelacionadas que ponen ante los ojos del espectador los principales episodios de una historia marcada por crímenes horrendos entre los de la misma sangre: canibalismo intrafamiliar, incesto, inmolación de una hija, Ifigenia, por orden de su padre, el rey Agamenón; asesinato de Agamenón por su esposa Clitemnestra como venganza por aquel filicidio; asesinato de Clitemnestra a manos de su hijo Orestes como obligada venganza por la muerte del padre; persecución del hijo por el espíritu vengativo de la madre y de las deidades sanguinarias que representan su ley y que sumergen a Orestes en la desesperación y la locura... Se trata, en suma, de una cadena de atrocidades que solo se corta mediante un acto de gracia no exento de ambivalencia: el tribunal del Areópago, ante el que acude Orestes para que dictamine si es inocente o culpable por haber obedecido el mandato del dios Apolo de vengar a su padre matando a su madre, queda atrapado en un empate que es resuelto por el voto dirimente de la fundadora y presidenta del tribunal, la diosa Palas Atenea, no nacida de mujer, sino de la cabeza de Zeus, quien representa el triunfo de la ley del padre sobre la ley de la madre.

Reitero, entonces, que el impacto de la cultura griega clásica en Freud y en sus herederos intelectuales se ejerce fundamentalmente a través de las elaboraciones trágicas de los mitos. Por cierto que caben aquí dos preguntas: ¿cómo es la relación entre mito y tragedia? y ¿qué aporta la tragedia al psicoanálisis?

La primera pregunta es a la vez fácil y difícil de responder. Es fácil, en efecto, recordar que por convención todo poeta trágico debía utilizar como argumento de sus tragedias un contenido mítico. Las excepciones a esta regla eran muy raras y corrían el riesgo de ser mal recibidas por el público, como se cuenta que le ocurrió a Frínico cuando escribió una tragedia sobre *La toma de Mileto*, un hecho histórico relativamente reciente y de mal recuerdo para los

una gran autoridad, es justamente el que en la realidad efectiva pesa sobre los miembros del coro, la banda de hermanos. Así el héroe trágico —todavía contra su voluntad— es convertido en el redentor del coro. (De Tótem y tabú, “El retorno infantil al totemismo”, IV).

9 En *El sentimiento de soledad y otros ensayos*, Buenos Aires: Paidós, 1968, pp. 74-122.

atenienses. La única excepción favorable conocida fue *Los persas* de Esquilo pues si bien su argumento se basaba en las guerras de los atenienses con el odiado y temido imperio persa, el poeta tuvo la feliz ocurrencia de ubicar la “caída trágica” del lado del enemigo vencido, hecho que posibilitaba que los espectadores “de este lado” pudieran reemplazar la distancia temporal del mito con una distancia cultural y emocional lo suficientemente grande como para permitirles el desfogue (y no la repetición compulsiva) de la conmoción y el espanto.

La respuesta al primer interrogante se vuelve más compleja cuando se trata de interpretar la *necesidad* del vínculo entre mito y tragedia. Los más eminentes filólogos clásicos de la segunda mitad del siglo XIX prefirieron abstenerse de hacer conjeturas al respecto y se limitaron a consignar hechos demostrables sobre la base de información arqueológica y documental. Es así como Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf propone la siguiente definición:

Una tragedia ática es *un fragmento cerrado de la leyenda heroica, elaborada poéticamente en un estilo elevado* para la representación por medio de un coro ático de ciudadanos y de dos o tres actores, y destinada, como parte del servicio religioso público, a ser representada en el santuario de Dionisos¹⁰.

Casi en las antípodas de esta aséptica y minimalista definición, se ubican las imaginativas hipótesis de Friedrich Nietzsche —condiscípulo y adversario de Wilamowitz— en *El nacimiento de la tragedia*¹¹. Allí Nietzsche plantea la hipótesis de que las representaciones dramáticas tendrían sus orígenes en el culto orgiástico del dios Dionisos y que el héroe trágico —llámese Edipo, Heracles o Áyax— es una de las máscaras del dios del éxtasis y de la comunión con la naturaleza. Esta comunión “salvaje” —que permitiría a sus seguidoras (llamadas *ménades* o *bacantes*) desgarrar con sus manos animales vivos (según la versión de Eurípides en *Las bacantes*)— se expresaría en el espíritu del coro, que permitiría la disolución de lo individual en lo colectivo y la aceptación de un goce total y sin límites pero encuadrado en la seguridad de la muerte como ineludible final. Esta experiencia estaría en una relación dialéctica con el es-

10 Tomado de: A. Lesky, *La tragedia griega*, Barcelona: Labor, 1966 (mío el relieve).

11 Me baso en la reedición del estudio original (*El nacimiento de la tragedia del espíritu de la música*), publicado en 1886 con el nuevo título *El nacimiento de la tragedia o helenismo y pesimismo*.

píritu apolíneo de los diálogos, en los que asomaría la necesidad de claridad, racionalidad y belleza (entendida como perfecto orden y perfecto equilibrio).

La conclusión que podemos extraer de estas opiniones antitéticas es que no podemos tener ninguna certeza sobre la experiencia teatral de los espectadores griegos, pero que, sin embargo, algo conectado con esa experiencia sigue teniendo vigencia después de veinticinco siglos. Eso es, a mi juicio, lo que explica el impacto de la tragedia —no simplemente del mito— en el pensamiento psicoanalítico.

André Green, quien abre su libro de 1969 *El complejo de Edipo en la tragedia* con la afirmación “Entre el teatro y el psicoanálisis existe un vínculo misterioso”¹², enfatiza la importancia del escenario teatral por su relación con “esa otra escena que es el inconsciente”. La analogía se puede sustentar tanto en la contradictoria situación vital y en el desdoblamiento afectivo de espectadores y actores, como en la división material y simbólica de los espacios, que alzan fronteras entre el lugar de los que observan, el lugar de los que actúan y el oscuro lugar que ocultan las bambalinas (o la falsa fachada de tres puertas del teatro clásico griego).

Pienso, sin embargo, que la afinidad profunda entre tragedia y psicoanálisis va más allá de las características propias del género dramático, que, como es sabido, se distingue de otras formas artísticas por ser re/presentación, es decir, por “poner ante los ojos” unos cuerpos y unas acciones que figuran otros cuerpos y otras acciones. La noción aristotélica de *mímesis* implica ciertamente estas características pero lo que distingue a la tragedia, según Aristóteles, es su capacidad única de producir en el espectador la *catarsis* de *conmoción* y *terror* (*éleos* y *fobos*)¹³. Aunque no puedo detenerme a analizar con detalle estos tres conceptos, en este contexto no puedo dejar de recordar que en sus inicios Freud aplicó el método catártico como cura y que la palabra *fobos* tiene su más fiel traducción emotiva en el término clínico *fobia*. Se trata, en suma, de sentimientos de alto voltaje que solo una historia terrible y una verbalización capaz de transmitir esa intensidad son capaces de suscitar. Y se trata, al mismo

12 André Green, *El complejo de Edipo en la tragedia*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1976, p. 15.

13 He aquí la definición completa:

Es, pues, la tragedia mimesis de una acción digna y completa, de cierta amplitud, elaborada en un lenguaje sazonado, con diferentes tipos de aderezos en las diferentes partes, con intervención de actores y no con simple narración, que mediante conmoción y terror produce la catarsis de tales emociones. (Poética, 1449 b 24-28; mío el relieve).

tiempo, de una verbalización capaz de tocar las emociones más tormentosas y de liberarse de ellas en el mismo instante de producirlas.

Si insisto en enfatizar el rol del lenguaje en este proceso psíquico que según Aristóteles tenía una función placentera y curativa, es porque el impacto afectivo sobre el espectador dependía fundamentalmente de la voz y las palabras de los actores. Las máscaras que ocultaban el rostro y la cabeza, así como las extrañas indumentarias que cubrían totalmente el cuerpo limitaban la expresividad actoral pero, al mismo tiempo, intensificaban el poder persuasivo y emotivo de las palabras. En ellas, en su carga afectiva y en su duplicidad, se despliega la historia secreta de Edipo sin que él mismo lo sepa hasta el final.

La verdadera historia de Edipo, la del parricidio y el incesto que lo llevarán a arrancarse los ojos, es contada por Edipo sin la intención de contarla. Como en el psicoanálisis, algo muy profundo y aterrador que es parte de su propio ser se manifiesta desde un comienzo en su discurso sin que él sea capaz de reconocerlo ni, mucho menos, de aceptarlo. Sófocles nos confronta con la paradoja de que el más sabio de los hombres, el gran descifrador de enigmas, el que fue capaz de vencer con su ingenio a la esfinge, sea el último en descubrir *eso* que escapa al control de su raciocinio y que asoma intermitentemente en sus enunciados. En los momentos de mayor tensión emocional Edipo no logra refrenar del todo ni asumir como propia esa parte de sí mismo que el público, como el analista, descubre en la involuntaria duplicidad de sus palabras.

La genialidad de Sófocles, que no pudo pasarle inadvertida a Freud, se muestra en todo su esplendor en el cultivo de la “ironía trágica” (como se ha bautizado al procedimiento consistente en poner en boca del héroe expresiones ambiguas cuyo verdadero sentido solo puede ser captado por un público que conoce de antemano la historia y que por conocerla se compadece por todo lo que el personaje ignora). Un ejemplo bastará para entender este recurso que el poeta utiliza constantemente en *Edipo Rey* pues se ajusta muy bien al lento proceso de autoconocimiento del infeliz monarca. Cuando él anuncia al pueblo de Tebas que castigará de modo ejemplar al asesino de Layo dice lo siguiente:

Puesto que ahora yo gobierno y tengo el poder que él tuvo antes, y tengo en común con él su esposa y su lecho nupcial, **e incluso en común con él tendría los hijos y de una misma sangre con los suyos** si no se le hubiera frustrado la descendencia —la mala suerte se ensañó con él—, por todo esto yo me constituyo en vengador de Layo **como si fuera mi propio padre**. (vv. 258-265; mío el relieve).

Conjeturo que Freud debe de haber percibido el estrecho parentesco entre este tipo de comunicación asimétrica —en la que un oyente “que sabe” puede captar una información que el hablante ignora— y la dinámica del diálogo psicoanalítico, en el que un oyente predominantemente silencioso, al que se le atribuye un saber especial, escucha con un tercer oído las historias del paciente. Pienso que esta pudo ser una razón adicional para que el creador del psicoanálisis escogiera ese texto de Sófocles en particular como la metáfora mítica ideal para transmitir sus descubrimientos. No escogió, en cambio, el *Edipo en Colona* pues en esa pieza tardía el anciano Sófocles libera al anciano Edipo de toda culpa. No hay duplicidad ni ambigüedad en las palabras del héroe al final de su vida cuando reemplaza su anterior sentimiento de culpa por el análisis de sus intenciones conscientes y por la denuncia implícita de la responsabilidad que le cupo a sus padres en todo lo acontecido. Ante el horror de los habitantes de Colona por verlo aparecer en su tierra, el Edipo viejo y a punto de morir santificado, articula de modo unívoco su visión actual de la historia familiar, como se ve en estas desafiantes palabras:

¿Qué hechos se me imputan si aquello **no fue hacer sino padecer**, si de mi padre he de hablaros y de mi madre? (Edipo en Colona, vv. 266-268; mío el relieve)

Me asombra que Kohut no se apoyara en esta tragedia para sustentar su teoría del “Edipo” como patología derivada de un maltrato parental, pero no me asombra que Freud la dejara de lado pues le habría servido, a lo sumo, para metaforizar el final de la cura analítica.

Hay, además, otros motivos que influyeron en la elección del *Edipo Rey*. Más allá del atractivo que tenía para Freud el modo tan directo y descarnado en que se presentan los conflictos profundos entre los de la misma sangre¹⁴, están las leyes básicas del género trágico que —insisto— no es equiparable con los mitos que cada dramaturgo manipula y reconfigura.

En la tragedia el héroe siempre es, de un modo poco comprensible para el sentido común moderno, parcial responsable —hoy diríamos “co-gestor”— de su infelicidad. La *hamartía* —el yerro trágico que según Aristóteles genera la

14 De este mismo parecer es Elina Wechsler:

La fascinación de Freud por la obra sofocleana, que de hecho consideraba leyenda griega, se debía a su carácter explícito, no sometido a la represión.

(*Psicoanálisis en la tragedia. De las tragedias neuróticas al drama universal*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2001).

caída de la felicidad a la desgracia en una coyuntura excepcional¹⁵ —no es el producto de un defecto moral sino un error adjudicable a la momentánea incapacidad de aceptar los límites del ser humano en relación con fuerzas que escapan a su control, como la voluntad divina, el destino o el azar. El lenguaje característico de la poesía trágica suele designar esta incapacidad coyuntural como “hybris”, una forma de soberbia excesiva, también caracterizada como “obnubilación”, “locura”, “rapto demencial” o “instante de ceguera”, todos términos que coinciden en enfatizar una pérdida transitoria de racionalidad .

Esta extraña forma de responsabilidad o de *culpa*, que aparece encuadrada en un marco de libertad individual tan restringido, es modelada de distintas maneras por cada dramaturgo. Para Esquilo se trata de una *culpa/maldición* heredada, que se manifiesta en una predisposición a transgredir límites e incurrir en crímenes que se pagan con la propia ruina. La aceptación de esta idea, que hoy caracterizaríamos como determinista, parecería condenar a ciertas familias a repetir incesantemente, de generación en generación, la dialéctica de crimen y castigo. Sin embargo, la ética y la religiosidad esquileas dejan abierta una posibilidad de esperanza al sugerir que el sufrimiento con el que se paga la *hybris* es una “gracia violenta” (*kharis bíaios*) de Zeus, quien la impone como fuente de aprendizaje:

Porque Zeus puso a los mortales en el camino del saber cuando estableció con fuerza de ley que se adquiriera la sabiduría mediante el sufrimiento (*to pathei mathos*). (*Agamenón*, vv.176-178)

En Sófocles la *hybris* se puede entender como la disposición heroica, basada en la consciencia de tener una *naturaleza* (*physis*) superior al común de los mortales, a mantener principios inflexibles y a aceptar la caída como resultado de las propias acciones. El héroe trágico sofocleo es el perfecto modelo de esta actitud: nunca se ve a sí mismo como la pasiva víctima de una voluntad ajena —por más que se trate de la voluntad omnímoda de un dios o por la intervención del destino, al que incluso los dioses están sometidos— sino como alguien que es capaz de asumir la infelicidad como el producto de sus propias decisiones y acciones. Los héroes y las heroínas sofocleos no pueden librarse de la caída en la desgracia, siempre generada por una fuerza superior a ellos, pero sí pueden elegir —y de hecho eligen— cómo caer o cómo morir.

15 Véase *Poética*, 1453 a 8-11.

Arribamos así al punto crucial de lo que intento demostrar: el valor módelico del pensamiento trágico en la configuración de las teorías freudianas y kleinianas. Como lo señala sagazmente Simon Critchley, la tragedia es la representación de una serie de ambigüedades morales constitutivas que no podemos resolver fácilmente y que no sabemos cómo juzgar. Lo que parece estar ocurriendo en ella es la escenificación de una relación entre posiciones opuestas, que nunca se resuelve en algún tipo de fusión conciliadora¹⁶. Añado, de mi propia cosecha, que esas posiciones polares, que en los textos clásicos pueden aparecer formuladas en términos afectivos, valorativos, políticos o religiosos, se pueden parangonar con los pares analíticos *pulsión de vida-pulsión de muerte*, *principio de realidad-principio de placer*, *pecho bueno-pecho malo*. Vista desde este ángulo, la tragedia es un medio ideal para explorar los oscuros conflictos y las profundas ambigüedades emocionales de nuestra vida en familia y en sociedad.

Catulo, poeta latino del siglo I a.C., supo transferir esa veta perturbadora de la poesía trágica a muchos de sus poemas líricos y epigramas. En uno de ellos, el número 85 de los *Catulli Carmina*, superó en intensidad y capacidad de síntesis a antiguos y modernos al expresar en solo dos versos su propia ambivalencia:

Odio y amo. Tal vez me preguntes por qué.
No lo sé, pero lo siento y es un suplicio ...

La observación “silvestre” de la experiencia humana corrobora que el amor va generalmente acompañado de un cierto espíritu de posesión y que ese espíritu de posesión va a contracorriente de la independencia y el florecimiento en libertad del ser amado. La admiración va frecuentemente acompañada de algún grado de envidia y esa envidia trata de rebajar o anular lo que hay de admirable en la persona admirada. La gratitud por el favor recibido puede generar el rencor de haber necesitado el favor y de tener que recibirlo de alguien más poderoso.

Melanie Klein hizo de estas ambivalencias el fundamento de su explicación sobre el desarrollo de la psique. Así como Freud en *Tótem y tabú* conjeturó un cierto paralelismo entre la mentalidad primitiva y la del neurótico, Klein descubrió una analogía entre los modelos de conducta representados por los héroes de *La Orestíada* y los estadios que, en su opinión, son característicos de la vida anímica en los primeros meses de vida de todo ser humano. Su análisis

16 Cf. <http://www.thewhitereview.org/interviews/interview-with-simon-critchley-the-tragic-and-its-limits-2/>

comparativo parte de la hipótesis de que la noción griega de *hybris*, la soberbia, el exceso, la revuelta frente a un poder superior —siempre presente en la tragedia e invariablemente castigada por los dioses y conducente a la ruina—, es comparable a la avidez insaciable y “envidiosa” del infante frente al pecho materno como fuente de vida y de placer total, avidez y agresividad que van acompañadas del sentimiento de una amenaza de venganza por parte de la madre.

Postula Klein que durante los primeros meses de vida, el bebé, sometido a las experiencias dolorosamente contrastantes de gratificación y frustración, desarrolla mecanismos de introyección, proyección y escisión: proyecta su odio y agresividad en la madre y al mismo tiempo escinde la figura materna en una parte gratificante y dadora (el “pecho bueno”) y una parte cruel, castigadora y perseguidora (“el pecho malo”). En este estadio, caracterizado como la “posición esquizo-paranoide” dominan la pulsión de muerte, las fantasías de destrucción y la ansiedad persecutoria. A este estadio le sigue, siempre según la hipótesis kleiniana, un proceso de progresiva integración de las partes buenas y malas de la figura materna, que va acompañado de un impulso a remediar el daño derivado de las fantasías destructivas. Esta fase, en la que surgen los primeros atisbos de culpa (en el sentido reparatorio del término) es caracterizada como la “posición depresiva”, que conduce paulatinamente al reemplazo de una suerte de proto-superyó implacable y cruel por uno más benévolo, producto de la integración de las partes buenas y malas de la imagen materna y de las partes buenas y malas del incipiente yo.

La figura simple y monumental del Agamenón esquileo, quien no experimenta compasión ni sombra de culpa por haber arrasado Troya ni por haber incurrido en la peor forma de *hybris* que es la destrucción de templos, pero que teme pisar la alfombra roja que le tiende su mujer, Clitemnestra, a la entrada de su palacio, es, según Melanie Klein, un nítido símbolo de la ansiedad persecutoria típica de la posición esquizo-paranoide. Otro tanto puede decirse de Clitemnestra, quien se jacta de haber asesinado al marido pero tiene una aterrizante pesadilla en la que una serpiente en pañales, recién parida por ella, succiona leche y sangre de su pecho.

En cambio, la figura de Orestes, quien después de matar a su madre sufre el acoso de las monstruosas Erinias, realiza sacrificios expiatorios, invoca la ayuda del dios que le ordenó el matricidio (Apolo) y busca, por último, la protección de la diosa Palas Atenea quien en un acto de gracia lo declara inocente, representaría el tránsito de la posición esquizo-paranoide a la posición depresiva.

Cabría añadir que así como Freud ve en la prohibición del parricidio y del incesto el origen de la civilización y de la cultura, Klein parecería ubicar ese origen en la naciente necesidad de reparar el daño, o para decirlo con mayor exactitud, de reparar la fantasía de madre dañada.

Quisiera concluir con una última observación que, a mi juicio, reafirma la clarividencia de los poetas trágicos en relación con los procesos psíquicos y que, por eso mismo, explica el fuerte impacto que han tenido en la historia del psicoanálisis.

Como es sabido, la valoración de ciertos comportamientos ha cambiado drásticamente a lo largo de los siglos, en particular a partir de las dos guerras mundiales y de los genocidios del siglo XX de los que Freud fue en parte testigo y que indudablemente influyeron en las ideas y el tono sombrío de sus últimas obras (como *Tótem y tabú*, *El malestar en la cultura* o *El porvenir de una ilusión*).¹⁷ La tradicional virtud de la obediencia ha sido quizás una de las más analizadas y cuestionadas a partir de esas grandes hecatombes de la modernidad. En nuestra cultura urbana, por ejemplo, una mujer siempre obediente con su pareja suele ser considerada una persona con baja autoestima. Un hombre obediente a todos los deseos y caprichos de su mujer, un *saco-largo*. Un niño muy obediente, un neurótico en potencia. Un empleado que siempre obedece a sus jefes y nunca opina, un pusilánime o un *sobón*. Un soldado que obedece ciega y eficazmente la orden de matar o torturar, un probable sádico que se ampara en los mandatos del superior para dar rienda suelta a sus propios deseos de violencia.

Los trágicos griegos, tan sagaces para detectar las más oscuras vetas de las emociones y del comportamiento humanos, develaron la ambivalencia ética de la obediencia a través de muchas figuras del mito y de la tragedia. La Orestíada esquilea presenta dos casos paradigmáticos en los que la obediencia al mandato divino de matar a un familiar no exime de culpabilidad en la medida en que calza a la perfección con el íntimo deseo del criminal.

Uno de ellos es el de Agamenón, a quien la diosa Artemisa le pone como condición, para que la flota griega pueda zarpar hacia Troya, que inmole a su hija mayor, Ifigenia. Como padre se queja amargamente de la crueldad de la diosa, que lo pone en la disyuntiva de tener que sacrificar a su propia hija o de tener que abandonar la empresa colectiva de vengar la afrenta hecha por Paris a su hermano Menelao y a todos los helenos. Sin embargo, una vez que se

17 Véase Néstor Braunstein, Betty B. Fuks, Carina Basualdo (coordinadores) *Freud: a cien años de Tótem y tabú*, México: Siglo XXI, 2013.

decide a realizar el sacrificio para aplacar a la diosa, una locura homicida lo ciega y lo sumerge en una orgía de sangre que genera una extraña forma de satisfacción y una mancha —una culpa fáctica— imborrable. El Coro de ancianos de la primera parte de la trilogía recuerda con horror el episodio:

Pero después que su cuello fue uncido al yugo del destino y sopló en su mente un viento contrario, impío, impuro, sacrílego, cambió de sentimientos y realizó un acto de increíble audacia. Porque a los mortales enardece la mísera demencia, torpe consejera, causante de desgracias. Él, pues, se atrevió a hacerse verdugo de su hija, para ayudar a una guerra por una mujer y como ofrenda propiciatoria por las naves.

Las súplicas, los gritos “¡padre!”, “¡padre!”, la edad virginal, nada les importó a los jefes deseosos de guerra. Después de la plegaria [Agamenón] ordenó a los siervos que con firme decisión la envolvieran bien amarrada en su túnica y que como a una cabrilla la levantaran y llevaran boca abajo sobre el altar y ahogaran todo grito de maldición tapando su hermosa boca con la fuerza de una mordaza.

Mientras al suelo se deslizaba el manto teñido de azafrán, los ojos de la niña lanzaban miradas lastimeras a cada sacrificador (...) (*Agamenón*, vv. 217-240)

El otro caso, el de Orestes, es aún más llamativo. El hijo de Agamenón recibe del divino Apolo la orden de matar a su propia madre, Clitemnestra, y a su amante, Egisto, para vengar el asesinato de su padre a manos de ambos. La necesidad de obedecer aparece reforzada por el hecho de que el dios lo amenaza con las más terribles calamidades si no cumple con su mandato. Pese a esta constricción, que vuelve imposible una potencial desobediencia, Orestes cargará con una culpa que requerirá expiación pues su deseo de venganza coincide totalmente con la orden del dios, como lo confiesa aquí:

No, no me traicionará el poderoso oráculo de Loxias, que me ordena afrontar este peligro, y con voces amenazadoras me anuncia desgracias que hielan mi ardiente corazón, si no persigo a los asesinos de mi padre del mismo modo, dando muerte por muerte (...)

¿Acaso se pueden desodecer tales órdenes? E incluso si no se tratara de obedecer, la obra debe realizarse de todos modos. **Muchos deseos se juntan: las órdenes del dios, mi inmenso duelo por mi padre, la indignancia que me agobia y, en fin, que los ciudadanos más ilustres del mundo, los**

destructoros de Troya, con glorioso espíritu, estén así sometidos a dos mujeres. Porque el corazón de él es de mujer [el de Egisto]; y si no, pronto lo sabrá. (*Coéforas*, vv. 269-274 y vv. 297-305; mío el relieve)

No, la obediencia no es una virtud absoluta. Esquilo lo vio con claridad en *La Orestíada*. Sófocles lo vio con claridad en *Antígona*, al dotar a su heroína de la capacidad de desobedecer órdenes procedentes de la máxima autoridad de Tebas y de morir con gloria como consecuencia de ese acto de insubordinación. Afortunadamente, también hoy lo ven con claridad los tribunales encargados de juzgar crímenes contra los derechos humanos: quienes alegan haber obedecido a un superior para matar a un ser indefenso no son considerados —no deberían ser considerados— menos culpables que quienes han dado la orden.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles. *Poética*. (edición trilingüe por Valentín García Yebra). Madrid: Gredos. (1974).
- Braunstein, N., Fuks, B.B., Basualdo, C. (coordinadores). (2013). *Freud: a cien años de Tótem y tabú*. México: Siglo XXI.
- Catulo. *Poemas*. (C. Valerii Catulli carmina).
- Catulle. *Poésies*. Georges Lafaye (ed.). Paris: Les belles Lettres (1958).
- Critchley, Simon. Interview: recuperado de <http://www.thewhitereview.org/interviews/interview-with-simon-critchley-the-tragic-and-its-limits-2/>
- Esquilo. *Tragedias*.
- Aeschyli. *Tragoediae*. Gilbert Murray (ed.). Oxford: Oxford University Press. (1937).
- Freud, S. (1887-1904). *Cartas a Fliess*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- _____. (1900). La interpretación de los sueños. En *Obras completas*. Tomo IV. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- _____. (1913-1914) Tótem y tabú. En *Obras completas*. Tomo XIII Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- García Gual, C. (1992). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza Editorial.
- Green, A. (1976). *El complejo de Edipo en la tragedia*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Homero. *Odisea*.
- Homer. *The Odyssey*. A.T. Murray (edition and translation). Cambridge: Harvard University Press. (1919).
- Klein, M. (1968). "Algunas reflexiones sobre la Orestíada." En *El sentimiento de soledad y otros ensayos*. Buenos Aires: Paidós. (pp. 74-122).

- Kohut, H. (1982). "Introspection, Empathy, and the Semi-Circle of Mental Health". En *International Journal of Psycho-Analysis*. 63 (pp. 395-407).
- Lesky, A. (1966). *La tragedia griega*. Barcelona: Labor.
- Nietzsche, Federico. El origen de la tragedia y obras póstumas de 1869 a 1873. En *Obras completas de Federico Nietzsche* (traducción, introducción y notas de Eduardo Ovejero y Maury). Vol. I. Madrid: Aguilar. (1932).
- Platón. *La República*.
- Platonis opera*. Tomus IV. J. Burnet (ed.). Oxford: Oxford University Press. (1902).
- Sófocles. *Edipo Rey*.
- Sophocle. *Tome II*. (Alphonse Dain ed.). Paris: Les Belles Lettres. (1958).
- Sófocles. *Edipo en Colona*.
- Sophocle. *Tome III*. (Alphonse Dain ed.). Paris: Les Belles Lettres. (1960).
- Valentine, Ch.W. (1922). *The New Psychology of the Unconscious*. London: Macmillan.
- Wechsler, E. (2001). *Psicoanálisis en la tragedia. De las tragedias neuróticas al drama universal*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Resumen

La hipótesis fundamental de la que parte este estudio es que el impacto que tuvo la cultura griega clásica en el pensamiento freudiano no se originó en su conocimiento general de los mitos griegos sino en la lectura de unas pocas tragedias que fijaron esas historias en una forma literaria particular. Intento demostrar que el poder de esos mitos —que eran el material obligado de las tragedias— se deriva fundamentalmente de su estructuración artística y de su intensidad poética. Pienso que Freud encontró una fuente de inspiración y de validación para sus teorías no solo en el mito de Edipo, sino sobre todo en el *Edipo Rey* de Sófocles. De un modo similar, Melanie Klein descubrió tardíamente, en la trama de la *Orestíada* de Esquilo (en *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*), la confirmación de sus hipótesis sobre el desarrollo temprano de la psique. El caso de Heinz Kohut es diferente pero lo incluyo en mis consideraciones pues aunque él no se apoyó en tragedias sino en mitógrafos tardíos, pienso que su afán por ejemplificar sus ideas con un tema griego muestra una reacción defensiva para conjurar, con una dosis de contra-magia, lo que él consideraba el poder mítico-mágico de la formulación freudiana del conflicto edípico.

Palabras clave: Edipo, mito, tragedia, Platón, sentimiento de culpa, Sófocles, sueños

Abstract

I propose the hypothesis that the impact of classical Greek culture on Freudian theories was not primarily founded on Freud's research on Greek myths in general, but on the reading of a few tragedies that elaborated some myths in a particularly attractive literary form. I will

try to demonstrate that the influence of those myths (which were the mandatory content of tragedies) on Freud's mind, derives fundamentally from its artistic structuring and its poetic vibrancy. I conjecture that it was not only the myth of Oedipus, but also Sophocles' King Oedipus that served as a source of inspiration and validation for Freud's theories. Similarly, Melanie Klein discovered late in life that the plot of Aeschylu' Oresteia (Agamemnon, Libation Bearers and Eumenides) confirmed her hypothesis of the early development of the psyche. The case of Heinz Kohut is somewhat different because he did not base his theories on tragedies, but on narratives of late mythographers. However, I included him in my study because I think that his effort to exemplify his ideas through a Greek narrative was a defensive reaction intended to neutralize, using a dose of mythical counterspell, what he considered to be the mythic-magic power of Freud's formulation of the Oedipus complex.

Key words: *Dreams, guilt, myth, Oedipus, Plato, Sophocles, tragedy*