



FACULTAD DE FILOSOFIA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
ÁREA de ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS
ARTES

PENSAMIENTO TRÁGICO EN EL PSICOANÁLISIS FREUDIANO

Dirigida por:

Dr.MIGUEL SALMERÓN INFANTE.

Autor:

DANIEL RAMÓN PRIETO FERNÁNDEZ

TESIS DOCTORAL EN FILOSOFÍA

2011

ÍNDICE

<i>Presentación</i>	6
<i>Introducción</i>	9
I. ESCENA ORIGINARIA	
PARTE I	
I.I <i>El pensamiento en la tragedia clásica</i>	29
I.I <i>¿Qué es lo trágico?</i>	29
I.I.1.1 <i>El ámbito de la tragedia clásica</i>	33
I.I.1.2 <i>Psicoanálisis y teatro clásico</i>	35
I.2 <i>El pensamiento trágico en la tradición alemana</i>	40
I.2.1 <i>El interés despertado por la Antígona de Sófocles</i> . 43	
I.2.2 <i>El deslumbramiento del mundo clásico</i>	45
I.2.3 <i>El drama burgués alemán</i>	58
I.3. <i>Tragedia y romanticismo</i>	68
I.3.1 <i>Schopenhauer y Nietzsche</i>	76
I.4 <i>El Destino</i>	81
I.4.1 <i>El sentido del destino en Schopenhauer</i>	88
I.5 <i>Falta y castigo trágico</i>	91
I.6 <i>La Ironía trágica</i>	93
I.6.1 <i>El conflicto entre realidad y apariencia</i>	93
I.6.2 <i>El saber trágico</i>	95
I.6.3 <i>El sabio arcaico y el héroe trágico</i>	98
PARTE II	
I.II. <i>El pensamiento trágico moderno</i>	102
I.II.1 <i>La Filosofía trágica moderna</i>	102
I.II.1.2 <i>La Intuición intelectual</i>	106
I.II.2 <i>La conciliación trágica</i>	108
I.II.3 <i>Los trágicos y la nada</i>	111
I.II.4 <i>Pensamiento trágico y cristianismo</i>	114

I.II.5	<i>El psicoanálisis y la crítica filosófica.....</i>	121
I.II.5.1	<i>La crítica del sujeto.....</i>	121
I.II.5.1.1	<i>Dialéctica de lo inconsciente a lo consciente.....</i>	126
I.II.5.2	<i>La crítica de la razón.....</i>	128
I.II.5.3	<i>La crítica del sentido.....</i>	130
I.II.5.4	<i>La crítica de la cultura.....</i>	133

I. ESCENA PSICOANALÍTICA

PARTE I

II.I	<i>Pensamiento trágico en el Psicoanálisis.....</i>	136
II.I.1	<i>¿Por qué la tragedia?.....</i>	136
II.I.2	<i>El concepto de representación en el psicoanálisis freudiano.....</i>	168
II.I.3	<i>Función del sueño en algunas tragedias.....</i>	171
II.I.4	<i>El Inconsciente objeto del psicoanálisis.....</i>	177
II.I.5	<i>¿Cuál es el objeto del psicoanálisis?.....</i>	177
II.I.6	<i>La Consciencia.....</i>	190
II.I.7	<i>El aparato psíquico y la escena mental.....</i>	193

PARTE II

II.II	<i>Las Pulsiones.....</i>	205
II.II.1	<i>Pulsión e intención. Causa y razón en el psicoanálisis freudiano.....</i>	205
II.II.2	<i>Cualidades psíquicas.....</i>	221
II.II.3	<i>El proceso creativo según el psicoanálisis.....</i>	228
II.II.3.1	<i>Acto creativo y muerte simbólica.....</i>	231
II.II.3.2	<i>Inconsciente y creatividad.....</i>	233
II.II.3.3	<i>Origen sexual de la creatividad.....</i>	234
II.II.3.4	<i>Teoría de la sublimación.....</i>	235
II.II.3.5	<i>La fantasía. Juego y creación artística.....</i>	237
II.II.3.6	<i>La Inspiración.....</i>	238
II.II.3.7	<i>La Psicología del creador.....</i>	239
II.II.3.8	<i>El receptor y el proceso de recepción.....</i>	240
II.II.3.9	<i>El goce estético.....</i>	241

PARTE III

II.III. <i>Tragedia y pulsión de muerte</i>	242
II.III.1 <i>Freud y la pulsión de muerte</i>	242
II.III.2 <i>La repetición</i>	246
II.III.3 <i>El narcisismo</i>	248
II.III.4 <i>Las relaciones pulsión de muerte y objeto</i>	252
II.III.5 <i>Presencia de la escena trágica en el diván del</i> <i>Psicoanalista</i>	254
 I. LA ESCENA FILOSÓFICA	
III.1 <i>Contexto cultural del psicoanálisis freudiano</i>	259
III.2 <i>El materialismo en la cultura alemana</i>	260
III.3 <i>El concepto filosófico como anticipación del concepto</i> <i>Psicoanalítico</i>	273
III.4 <i>Mapa conceptual filosófico freudiano</i>	287
III.5 <i>La noción filosófica de pulsión; precursora de la noción</i> <i>Psicoanalítica</i>	296
III.5.1 <i>Pulsión y reflexión en Fichte: Una ética pulsional</i>	296
III.5.2 <i>Acto de voluntad: pulsión y subjetividad en</i> <i>Schopenhauer</i>	305
III.5.3 <i>Pulsión y el arte poético</i>	309
III.5.4 <i>La noción de pulsión en Nietzsche</i>	322
III.5.4.1 <i>Pulsión e interpretación</i>	332
III.5.4.2 <i>La ligazón valor-pulsión</i>	339
III.5.4.3 <i>El afecto: un revelador de la lógica</i> <i>Pulsional</i>	342
III.6 <i>La tragedia “viaje a los sonidos del Hades”</i>	345
 II. LA ESCENA LITERARIA	
PARTE I	
IV.I.1 <i>El cuadro literario de la “Viena de fin de siglo</i>	353
IV.I.2 <i>Freud y su escritura</i>	361
IV.I.3 <i>El pensamiento estético en el psicoanálisis freudiano</i>	365
IV.I.4 <i>Nociones psicoanalíticas en la obra de Goethe</i>	373

IV.I.5 <i>Menciones a Goethe en la obra de Freud</i>	387
IV.I.6 <i>Influencia de Schiller en la obra freudiana</i>	434
IV.I.6.1 <i>El drama histórico</i>	452
IV.I.7 <i>Notas sobre Schiller en el psicoanálisis de Freud</i>	456
IV.I.8 <i>Influencia de Shakespeare en el psicoanálisis</i>	478
IV.I.9 <i>Menciones a Shakespeare en la obra de Freud</i>	488
IV. LA ESCENA ESTÉTICO –LITERARIA	
PARTE II	
IV.II.1 <i>Psicoanálisis y teoría estética</i>	516
IV.II.2 <i>El Inconsciente en la estética</i>	527
CONSIDERACIONES FINALES.	
<i>A Modo de Conclusión</i>	557
BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL.....	570
<i>Bibliografía Secundaria</i>	593

PRESENTACION

Este trabajo de investigación es fruto de la reflexión de una práctica profesional como psicoanalista durante más de treinta y cinco años, de una investigación bibliográfica exhaustiva y de la realización de numerosos cursos de doctorado en filosofía, literatura e historia del arte.

De toda la obra freudiana los lectores hispanos y franceses cuentan con muy buenas traducciones y es, fundamentalmente a las que nos hemos referido en este trabajo. En este marco se opta por seguir las traducciones al castellano aprobadas por Freud de Luis Lopez-Ballesteros (alemán –castellano), de José Luis Echeverry (alemán-castellano) y de Leandro Wolfson (inglés castellano); con este panorama, debe comprenderse que haya unos textos objeto de trabajo, aunque el todo de la obra freudiana sirva para esclarecer las diferentes preguntas y problemas que aquí se plantean. Dichas obras aparecen claramente señaladas a lo largo del texto. Toda pregunta y respuesta por la tragedia y el pensamiento trágico estará siempre referido a algún elemento del sistema.

La metapsicología freudiana desarrolló la teoría del inconsciente sistemático y dinámico (primera y segunda tópica) en relación directa y permanente con la práctica clínica del psicoanálisis. Una práctica todavía incipiente. *Más allá del principio de placer* (1920) abrió las puertas a las reflexiones de *El malestar en la cultura* (1930 (1929) y de Moises y la religión monoteísta (1939); a partir de dichos artículos la condición humana y la cultura ocuparon el primer plano del pensamiento freudiano. Este movimiento constituyó la extensión del psicoanálisis clínico, lógica y cronológicamente posterior a sus elaboraciones metapsicológicas.

Es notable la manera en que el “pensamiento trágico” impregna lo más importante de los descubrimientos freudianos (Sófocles, Esquilo, Eurípides y el drama moderno: Shakespeare, Goethe, Schiller,..). De igual forma los análisis de Melanie Klein y Jacques Lacan, antecedentes del estado actual de la cuestión psicoanalítica, están señalados por este molde intelectual. Se trata de un modo de pensamiento que marca con fuerza: el dolor de la escisión consciente-inconsciente, de la contradicción; el desdoblamiento ontológico y el alejamiento entre consciencias. La bipolaridad pulsional de *Eros* y Destrucción. La desmesura del deseo inconsciente. La fuerza disgregadora del odio. La cultura y el alejamiento entre consciencia y naturaleza. El abismo de lo ignoto. La posición de sujeto allí donde no es capaz de pensar, el divorcio entre producción y deseo.

Características todas estas del pensamiento trágico. Como digera Nietzsche la tragedia deriva de dos impulsos fundamentales: espíritu apolíneo y espíritu dionisiaco. El arte es un tónico, un gran “sí” a la vida. La tragedia afirma la vida misma en todas sus aflicciones, expresa la superabundancia de voluntad de poder del artista. La tragedia no inculca resignación o negación de la vida, ni la inevitabilidad del sufrimiento, sino que afirma la vida misma en todas sus aflicciones.

Así las cosas, esta investigación gira en torno a un cúmulo de preguntas desde las que se inicia. La práctica clínica y su reflexión junto al análisis exhaustivo del fondo cultural del que emerge el psicoanálisis son los ámbitos desde donde se formularon dichas preguntas. Porque siempre una pregunta abre paso a otra, dando como resultado un sistema de interrogaciones en las que a veces sólo después toma fuerza la que articula definitivamente la investigación. El análisis en transferencia analítica de los síntomas del sujeto humano y el discurso de deseo, unido a una investigación bibliográfica constituyeron la metodología de este trabajo. El esqueleto que planteamos en este trabajo es en definitiva un cruce entre el pensamiento estético y el pensamiento freudiano. Es el arte, el que estructura ese cruce que no es más que un diálogo entre el pensamiento inconsciente del arte y el pensamiento inconsciente freudiano.

Este cruce se da tanto en el campo estrictamente clínico cuanto en el de los estudios sobre arte del mismo Freud. Que a su vez está dentro de uno más amplio y que es el cruce: Inconsciente, lo desconocido, medicina, arte, síntoma neurótico y por otro lado un segundo eje filosofía, estética y literatura. En el centro de este cruce lo inconsciente, el inconsciente, lo desconocido.

Con el modelo de la tragedia queda construido el concepto de “escena” en el psicoanálisis freudiano: una dimensión mítica sobre el origen, una lectura del punto preciso del mito de la génesis y de un momento a partir del cual es posible interpretar la tragedia de Hamlet y la de cualquier sujeto, como una tragedia del deseo. Queda además señalado y desplegado un modelo representacional de la pulsión, un modelo de cura psicoanalítica, una dramática del deseo humano, la noción de pulsión y represión, la compulsión de repetición y la pulsión de muerte. Estimamos que esta es la originalidad de esta investigación, analizar a la luz de este modelo las nociones y conceptos que acabamos de mencionar.

Desplegando el trabajo definimos tres escenas, unidas por un argumento común, por considerarlas más vivas y dinámicas que una simple organización en

capítulos: La escena Psicoanalítica, La escena filosófica y la escena estético-literaria. Dentro de cada una de ellas realizamos un recorrido del pensamiento filosófico, científico y artístico aproximado, o equivalente, que pudiera haber sugerido a Freud en la creación de sus teorías. En la escena psicoanalítica Freud define, perfila y positiviza apoyándose en el modelo de la tragedia, y en el de las ciencias naturales, los conceptos abisales arriba mencionados y articulados a través de la noción de inconsciente.

En la escena filosófica, se mueve la discusión y aceptación del pensamiento de distintos autores: Empédocles, Platón, Aristóteles, Kant, Hegel, Fichte, Schelling, Shopenhauer, Nietzsche, Lipps, Hartman, etc se apropia de la noción ya definida de inconsciente, claro que no en sentido concienzialista, sino por lo que está fuera de la consciencia, con el sentido de “otro pensamiento”, el pensamiento inconsciente. Se perfila en esta escena la dimensión especulativa de la interpretación psicoanalítica y la construcción de una subjetividad apoyada en el inconsciente.

En la escena literaria y estético-literaria se perfila la dimensión hermenéutica del psicoanálisis. Aquello que la estética definió como lo propio del arte, son el campo ya abonado de ideas sobre el que se ha levantado el edificio freudiano: pensamiento consciente e inconsciente, identidad de contrarios, saber y no-saber, bipolaridad pulsional, dramática del deseo, ambigüedad trágica de la pulsión, la tragedia de la destinación.

El trabajo queda estructurado en tres campos concurrentes, psicoanálisis, filosofía y literatura. El espacio psicoanalítico estará presente en todas las páginas que siguen. A veces explícitamente, en otras muchas ocasiones sólo en lo implícito. Plantea una continuidad posible entre el que está circunscripto a la clínica bajo transferencia y el de otros lugares en los que se produzcan efectos psicoanalíticos. El analista deviene una formación del inconsciente del analizante, el lector podrá captar por ese sesgo que a pesar de la índole teórica del texto, la clínica psicoanalítica está palpitando en él.

Agradezco sobre manera al tutor y director de esta tesis Dr. Miguel Salmerón Infante por acompañarme desde antes del inicio de esta investigación, por su enorme generosidad intelectual, por la motivación que supo transmitirme y por su experiencia académica que siempre dieron mucho alcance y profundidad a la investigación. Por su confianza y paciencia en mi trabajo.

INTRODUCCION

Freud produjo grandes transformaciones en el terreno de la ciencia y su obra fue capaz de modificar radicalmente la concepción occidental del ser humano. Cuyos efectos habrían de conmover profundamente a todas las disciplinas que se ocupan de aquello que atañe a la especificidad de lo humano: la subjetividad, lo simbólico, el sentido, la creación literaria y artística, la reflexión filosófica y ética, la sociedad y la cultura. Es sobre el fondo del pensamiento clásico alemán, el que opera como una sustancia cultural dada, desde el que articula lo novedoso de su creación.

Sabemos que Freud valida sus descubrimientos, la coherencia de su elaboración teórica, en especial el Complejo nuclear de las neurosis y la dualidad pulsión de vida-pulsión de muerte, y que configura y anima el aparato psíquico, a partir de su praxis clínica. Es precisamente esta praxis, la que transforma en algo muy original sus descubrimientos. En tanto defiende la universalidad del esquema edípico, como esquema de revelación del saber, afirma: un esquema dramático planteado como ejemplar; un material ficcional determinado y una tendencia general (universal) del psiquismo humano. Defiende el inconsciente edípico y la hermenéutica del arte. Constituye la manera de pensar la relación entre *logos* y *pathos* en el síntoma y en los análisis de las obras de arte. Con esto funda en su obra una ontología trágica como modelo universal del psiquismo. El descubrimiento freudiano se funda en un saber que falta a la consciencia.

Freud intenta dar cuenta de ciertos universales del Sujeto en su constitución y en las posibilidades de salida de las tragedias neuróticas que ofrece un análisis.

No obstante, es revelador que encuentre además validez para sus planteamientos en una pieza literaria o en un pensamiento filosófico de los antiguos, como es el caso de *Edipo Rey* de Sófocles y del pensamiento de Empédocles. Es asombroso que los clásicos ejerzan sobre él tanto encanto y a la vez tanta autoridad, como para sacrificar su originalidad como autor, en aras de la extensión universal de sus conceptos, rigurosos en su formulación psicoanalítica y bellamente nombrados con categorías griegas: *Eros*, *Thánatos*, *Ananké*, *Narcisismo*, Complejo de Edipo, *Psiqué*. A partir de su obra las grandes figuras literarias no se presentaron como meras creaciones objetivas del espíritu

humano. Sino como aquellas que daban expresión a fuerzas subjetivas que seguían operando en cada uno de nosotros, los lectores.

Esta indicación nos lleva a pensar , que no se trata solamente de un recurso literario, sino de una erudición sobre los clásicos puesta al servicio de un descubrimiento y extrapolada, con los límites epistemológicos y la prudencia del científico que Freud se impone, para hacer sensible no sólo la novedad de sus hallazgos, sino, además, la grandeza de aquellos autores que lo antecedieron y cuyas construcciones filosóficas, literarias, históricas, antropológicas, humanas en definitiva, bordearon los mismos problemas con soluciones asombrosamente coincidentes y en otras épocas. La historia de la literatura es la huella consciente del trabajo del psiquismo y de un proceso de humanización y autoconciencia que había empezado mucho tiempo atrás, pero que con los grandes clásicos alcanzaba su plenitud formal. Mostrando un proceso en el que los seres humanos se empeñan en alcanzar la propia humanización. Y es en este contexto en el que aparece la tragedia para esta disciplina. La tragedia al psicoanálisis le habla una y otra vez: del difícil pasaje de un tiempo mítico, incestuoso, que culmina inexorablemente en el desastre y de la dramática del deseo que, atravesado ya por la castración, permanecerá siempre errante. Edipo es parricida e incestuoso, Orestes matricida y aliado a la causa de su padre. Fue este planteamiento el que nos animo a revisar estas referencias en sus campos de origen y a explicar su coherencia en la obra freudiana.

Freud, poco antes de su muerte, en Londres y en julio de 1938, dejaba sin terminar un manuscrito que no llega a publicarse sino hasta 1940 con el título de *Abriss der Psychoanalyse (Esquema del Psicoanálisis)* y que recoge la síntesis madura de sus descubrimientos y reflexiones. Comienza advirtiéndolo que aunque “el Psicoanálisis parte de un supuesto básico cuya discusión concierne a la filosofía, su justificación radica en sus propios resultados y en una práctica clínica”. Pone en paralelo la escena y el análisis a través de la experiencia de ser, el ser a descubrir. Se postula un origen común a la tragedia y al psicoanálisis que tendría a la falla, o a la carencia, la falta, el error. Edipo y Hamlet son convocados para orientar hacia el origen de la culpabilidad. La escena teatral y las fábulas de la falta y la carencia permiten comprender mejor las estructuraciones de la escena mental. Y que más allá de las palabras y de esa torrencial prolongación de tragedias, de vidas, de esa apolínea, calma, certeza donde todo acaba y comienza, que es de muerte y vida de lo que estamos hechos. El psicoanálisis expresa más que un mero complejo: que ante la incertidumbre, lo que al hombre le queda es

vivir otras vidas, otras muchas otras vidas. Más allá de las tragedias y de los héroes y de las culpas, el hombre viene al mundo a saber quién es realmente. Expresa que todos en alguna medida tendemos a repetir lo irrepetible. Que nos queda vivir otras tantas vidas simplificándolas a todas en la nuestra o multiplicándolas. Nos dice que más allá de las palabras siempre hay algo más para darnos nitidez a nuestras conciencias, esa que nos permite ver nítidamente la muerte.

El gran interés por la tragedia de *Hamlet* es por el hecho de que en ella se hace presente sobre la escena lo que habitualmente es puro fluido, espectros, fantasmática, el engaño; vale decir esta parte de nosotros mismos, que no podemos reencontrar más que en un exterior radical. Aquella que reencuentra el joven Hamlet en el lugar mismo del espectro de su padre, y de cara a la cual, ya que ella nos concierne, no podemos más que obedecer.

El psicoanálisis está simbólicamente en deuda con el nacimiento de la tragedia griega. Esta deuda no se resume en la constatación de términos idénticos tales como representación, repetición, escena. Hay también, algo idéntico en el movimiento mismo del nacimiento de la tragedia griega, por tanto en la singularidad del teatro y en el movimiento de la cura psicoanalítica. Lo natural en el ser humano no sería tanto una esencia que se pudiera descubrir y explicar, sino la enorme e inexorable tarea de elaborar el tránsito de un conjunto de pulsiones psíquicas inconscientes e informes a lo que llamamos un ser humano. Que el ser humano tiene una naturaleza que puede ser explicada y descripta.

Freud se siente más deudor del mito y del poeta que de la medicina o la psicología de su época. Cuando eleva a la categoría de universal la premisa edípica, nos descubre que el oráculo expresa el deseo de todo ser humano, de todo niño y aun, de todo lector espectador. Así: ... “En la tragedia, por ejemplo, no ahorran a este último las impresiones más dolorosas, no obstante lo cual puede sentir las como un elevado gozo”. Si bien al tratar y mostrar la potencia de la pulsión de muerte en el capítulo III de *Más allá del principio del placer*, es donde introducirá la noción de compulsión de destino, que lleva al paciente neurótico a repetir en transferencia el desengaño edípico, que deja como secuela un daño permanente en calidad de cicatriz narcisista, clave del complejo de inferioridad de los neuróticos.

Tras haber descubierto el ámbito de la producción deseante, los objetos psíquicos, los flujos y vínculos, Freud pesquisa un trascendental, la pulsión de muerte, que sin

oponerse al principio del placer, sin ser su excepción, es heterogénea e irreductible a él. Freud instituye una repetición, una compulsión de repetición, tomada sobre el modelo de la tragedia sobre un modelo, representacional; en el que siempre hay en último término un origen repetido a través de diversas traducciones, máscaras, o un trauma que se repetía disfrazándose (condensación, desplazamiento, dramatización) pero que incluía un elemento desnudo como fin de la cadena. Se repite porque se reprime pero frustra una repetición originaria, un eterno retorno, a un querer dionisiaco. Para Freud lo trágico consiste en la distancia siempre acertada, pero nunca suprimible, que separa al hombre de su felicidad, o incluso la felicidad del hombre de la felicidad sin más. -Lo trágico es una dimensión humana y permanente, pero su expresión sintoniza con los ecos diversos de cada momento histórico. Se trata en este punto de la interpretación de Jaspers para quién lo trágico es interpretado como un fenómeno de cultura y de lenguaje.

. Karl Jaspers comienza su pequeño apartado sobre el saber trágico con estas palabras: “resulta propio del hombre en cuanto hombre dirigir su mirada hacia el fundamento de la verdad-Lo trágico está ahí en la vida y en su complejidad pero se convierte en saber trágico cuando encuentra una expresión cuando toma cuerpo y ropaje tangible “Toda acción entraña en el mundo ciertas consecuencias de las que el actor no debería nunca dudar”. En estas pocas palabras puede resumirse el sentimiento trágico, palabras que también desvelan la pueril ilusión de una “perspectiva” total. La tragedia representa “el lado terrible de la vida, los dolores sin nombre, las angustias de la humanidad, el triunfo de los malos, el poder de un azar que parece burlarse de nosotros, (...) la voluntad que lucha consigo misma, con todo el espanto de semejante conflicto (Para Schopenhauer)

La tragedia para los psicoanalistas está presente en el primer plano de su experiencia, manifestada como tal por las referencias que Freud encontró en Edipo, pero también en otras cuantas tragedias, tales como: *Antígona*, *Áyax*, *Electra*, *Filoctetes* y *Las Orestíadas*. Sabemos, gracias a los primeros escritos de Breuer y Freud, que el término “catarsis” está vinculado al de “abreacción” por su implicancia de descarga, por la necesidad de reacción frente a un suceso que nos pudo afectar, una reacción voluntaria o involuntaria mediante la cual se descargan los afectos, desde el llanto a la venganza. En la catarsis trágica, esta abreacción no era cualquier descarga, sino una que remitía a la purificación, ya que el término no dejaba de evocar a los *katharós*, a los puros. La tragedia como tal, no puede sino marcar las pasiones del ser, y sus vicisitudes, ya que al igual que en la fantasía inconsciente, la fijeza del objeto tiende a otorgarle un

lugar al sí mismo. Lo trágico implica acción irrepetible, que a su vez implica una elección en una situación ambivalente, de riesgo profundo. Más aún: esa elección trasciende la limitación humana, se inserta en un juego de fuerzas que rompe la armonía de lo reglado y cotidiano y que, de otra parte, afecta a todo el destino del hombre. Sobre todo: de esa acción y esa elección incierta resulta el sufrimiento, que es consustancial con el hombre. La culpa, el error, el crimen, la maldición son los grandes recursos dramáticos de este género “literario” que no tiene equivalente en la historia cultural de la humanidad. Acción política y literatura, historia y filosofía se engarzan en un drama interior que se ordena alrededor de una contradicción. El universo es inmenso e infinito. El hombre es efímero y limitado. Plenamente consciente de este enfrentamiento, pero en lucha constante contra lo que tiene de inexorable, el hombre expresa el sentimiento trágico de la vida. Se recobra la idea del eterno retorno: la tragedia representa aquello que siempre nos espera. Freud propone que como causa de cualquier acto de pensamiento está presente lo impensable o inconsistente. Con esto abre una historia diferente en las ideas, abre en definitiva una historia epistemológica por hacer. Pero esto impensable presente en cualquier acto de pensamiento no es llevado a axiomas como es el proceder de la ciencia.

Todos los hombres tenemos consciencia de la tragedia en la vida. Pero esa representación del sufrimiento a la que damos el nombre de teatro trágico es privativa de la tradición occidental. A tal punto que ha llegado a ser parte de nuestro sentido de las posibilidades del comportamiento humano, tan arraigados están en nuestros hábitos espirituales *Edipo Rey*, *Antígona*, *la Orestíada*, *Medea*, *Fedra*, *Hamlet* que olvidamos cuán extraña y compleja noción es esta de representar la angustia privada en un escenario público. Tanto esa noción como la visión del hombre son griegas. Y casi hasta su decadencia, las formas trágicas son helénicas.

En ella lo esencial es “que una vida adquiera su propia expresión en el ocaso, en la ruina, que lo máximo de la vida se pueda alcanzar sólo en la muerte y que este momento sea representativo de la vida típica”. “La tragedia hace conscientes los procesos vitales, de modo que se siente un gozo embriagador cuando somos capaces de verlos en transparencia y conseguimos comprender su necesidad”. La tragedia porque aísla y representa momentos sumarios de la incertidumbre humana, porque acentúa la conducta hasta el punto extremo del desastre, el desastre es el lógico final de la acción, ejerció preeminente atracción en la reflexión filosófica. El impulso utilitario ya es evidente en la *Poética* de Aristóteles. La tragedia sirve para dar cuerpo, para dar presencia visible a

las perennes consideraciones metafísicas, éticas y psicológicas sobre la naturaleza de la libre voluntad, sobre la existencia de otros espíritus y personas, sobre las convenciones del contrato y de la transgresión entre el individuo y las sanciones trascendentes o sociales. El discurso trágico está ligado al psicoanálisis en el punto de su origen idéntico, el de una falta, el de una falla o defecto en el lugar mismo de otro discurso. El discurso analítico, conmemora este momento de novedad en qué consiste el nacimiento de la tragedia griega, es decir en el de la deuda del psicoanálisis al teatro, a los discursos trágicos, a este punto donde el hombre griego pasó del altar a la escena. El nacimiento de la tragedia griega permite pensar en qué consiste la producción de un sujeto en la cura, la creación o nacimiento de un actor. Novedad que se sitúa como resultado de la separación del discurso instituido del coro y que no se efectuaría en el momento de la respuesta a la angustia de la separación con el coro: el actor no sabría ser más que un respondiente, al que luego, los griegos han llamado *Hypocrites*, el que lleva la máscara. El análisis de la teoría de lo trágico comienza por Aristóteles, para quién la tragedia se torna una purgación de la soberbia y la desmesura (*hibrys*) humanas. También es Hegel, pensador que descubre, realizada su estructura dialéctica de tesis, antítesis y síntesis, en la *Antígona* de Sófocles. Análisis que también realiza el romanticismo.

El romanticismo, por recurrir a una dramatización del proceso mismo del pensamiento, trataba de borrar las demarcaciones de categoría entre discurso filosófico y discurso poético. Concebía ambos intuitivamente fundados y dialécticamente realizados. Lo trágico existe, renace porque es una constante humana. Si históricamente renace en torno a temas griegos, cada autor descubre, dentro del concepto general de lo trágico, un nuevo pensamiento, el impuesto por su época y su propia sensibilidad. Puesto que lo trágico es una constante humana, no necesita, en sí, mitos griegos para justificarla ni es suficiente el empleo de apoyaturas formales de origen griego como el coro, por ejemplo. Lo trágico es un contenido existencial, enraizado en la vida humana. Por lo mismo sus características y manifestaciones se comportan de diferente modo, conforme a la concepción que las distintas épocas se hayan formado de la vida y la existencia.

En lo esencial encontramos un regreso a la estética como ámbito de resolución de conflictos, un regreso a Grecia como universo ideal frente a la modernidad, una afirmación de los elementos irracionales frente a la primacía de la razón ilustrada y del

espíritu científico, una búsqueda de un nuevo concepto de la naturaleza frente a la escisión moderna, una naturaleza a la que regresar como unidad originaria. En un primer momento teñido de cierto pesimismo del que se fue alejando progresivamente.

La filosofía trágica es la historia de esta visión, visión de nada, de una nada que no significa la instancia metafísica denominada la nada, sino más bien el hecho de ver nada de lo que es en el orden de lo pensable y de lo designable. Discurso que no se propone entregar ninguna verdad, sino tan solo describir de la manera más precisa posible lo que puede ser, en el espacio de lo trágico y del azar una especie de antiextasis filosófico.

Toda la tradición clásica y cristiana ha representado “lo trágico”, reteniendo lo impensable en su núcleo. Desde Aristóteles, en la *Poética* en la que enfrenta el problema, habla de la tragedia, como forma de representación artística, y no de lo trágico, como objeto de esa y si no habla se limita a pocas señales. La religión cristiana, que tiene en su centro la vivencia de un Dios-hombre que muere tras el suplicio, sacrificándose por el bien de todos, conmemora de continuo la propia historia, la renueva en el recuerdo. Cada fiel lleva su propia cruz y aspira a la *imitatio Christi*. La esencia y la resolución del trágico es todavía un misterio, un impensable, un apunte, en el manto de una sagrada representación. Una tradición que se pregunta si la experiencia del dolor, el conflicto extremo, de la ausencia de vía de salida, es universal. Que toca a cada uno enfrentarse con ella. ¿Pero dolor, conflicto, aporía son pensables o únicamente representables?

En el campo propiamente filosófico, Kant muestra como la razón humana tiene la tendencia, imposible de eliminar, de andar junto a la experiencia y de desarrollarse en contradicciones y en cuestiones insolubles.

La filosofía después de Kant, por este y otros motivos recibió la pesada herencia de verse obligada a confrontarse con el conflicto y la contradicción, no sólo al nivel del pensamiento también al de la realidad. Bajo tales premisas tiene lugar el encuentro de la filosofía con el pensamiento trágico (el trágico).

Fichte descubre que la consciencia, lejos de ser un puro y compacto cristal de luces, es por su naturaleza dividida y que se desarrolla oponiéndose a si misma, guarda en su rostro la negatividad, acepta la vía de la desesperación, toca el fondo del conflicto, pasa a través o perece. En esto consiste el gran desafío que Hölderlin, Hegel, Kleist, Schopenhauer y Kierkegaard han aceptado. En modos diversos y con perspectivas diametralmente opuestas, con esto comienza el descenso a los infiernos del

pensamiento; en el esfuerzo de expresar lo inexpresable y aquello que no se debe expresar, el *nefas*, el abismo de vacío y de horror que se adhiere detrás de cada voluntad de orden y de comprensión de las cosas. Se inicia una *catabasis* que llevará a Hölderlin a pensar lo *aórgico*, lo informe, todo aquello que es excéntrico a la consciencia. El lenguaje se tuerce y se fragmenta. Para poderse expresar va hasta los confines de lo inteligible. Solo en el punto extremo de la pérdida de si mismo, de la aceptación total del dolor y de la laceración, será posible ver dentro, en contraluces, la *Tragische Versöhnung*, la conciliación trágica. El goce, la alegría, el sufrimiento, se manifiesta en el duelo y en la pérdida.

Los descubrimientos freudianos subvirtieron la noción de sujeto, vigente en la filosofía y en la psicología de la consciencia, pero sin caer en la afirmación nihilista de la muerte del sujeto. Sin embargo en *Consideraciones actuales sobre la guerra y la muerte*, contemporáneo de los tres primeros ensayos de la metapsicología, Freud funda al sujeto, sin darle el nombre, dividido por una *Ableugnung* de estructura. Justificable, ya que tener la muerte siempre presente sería del orden de la melancolía. Dos años después, en *Duelo y melancolía*, Freud llama *Genuss* al goce melancólico. Término que en alemán hace referencia y distingue al goce artístico, místico y aún animal, diferenciándolo radicalmente del *Lust* del goce sexual.

La noción de inconsciente rompe con la idea de un sujeto auto-consciente, dueño de sus actos y de su voluntad. El inconsciente es sí, lógica pura, pero no sólo; supone un sujeto que cree, está sometido como condición de existencia a que esa creencia sea posible como efecto del carácter mágico del significante. De esta brecha es de lo que el psicoanálisis nos da la experiencia cotidiana.

Freud descubre la escena a partir de *La interpretación de los sueños*, publicado en 1900. Su práctica le conduce a decir que los materiales del sueño son constituidos por deseos inconscientes (*Wunsch*), y que si ellos aparecen en los sueños es porque hay una desaparición de la consciencia porque ellos son inaceptables. No pueden advenir al estado consciente. Son inaceptables y rechazados por la consciencia. Freud entonces se refiere a Sófocles para hablar de la tragedia de Edipo y nos explica que el soñante puede descubrir el lugar, el origen mismo del sueño, en los deseos inconscientes que se expresan. El hecho de que, como los héroes trágicos, él realizó de una parte la muerte de su padre y de otra parte el incesto con la madre. El soñante como el héroe trágico no sabe que ha realizado estos deseos. Posteriormente él opone la tragedia de Hamlet, en la que constata una diferencia: el héroe, el joven Hamlet, sabe que llegó a su padre pero no

le puede vengar. Un paso más es dado por Freud trece años más tarde, cuando el escribe *Totem y Tabú*, En esta obra el responde a Jung y a su teoría de la libido, quiere asegurar la religión sobre bases pulsionales y esto lo lleva a edificar un mito para dar cuenta del origen.

Expresar lo desconocido, decir lo impensado, para hacer esto el sujeto se descentra, abandona su egotismo ilimitado y se precipita al abismo del objeto, tomando forma *aórgica*, sin forma. Una empresa ingente y dramática, generadora de conflictos tan hondos y lacerantes que pueden llevar a la locura por plenitud del espíritu (Hölderlin) o a la muerte en el cráter de Etna (Empédocles) o colgados en lo hondo de una cárcel (Antígona), por haber contrapuesto las leyes divinas no escritas en la Polis, la voz de la unificación con todo cuanto vive a las leyes particulares de la cultura. Esto es habitar los abismos de lo indecible, de lo *nefas* y abrazar la dimensión de lo extranjero.

El hombre se siente a si mismo y a la naturaleza desdoblados. Esta manera de concebir la escisión, el desdoblamiento, será una herencia de Fichte. Él proclama el tema de la escisión cuando enseñe que el Yo no tiene el carácter monolítico e indivisible de una mónada, sino que, al contrario, por su propia constitución, está desgarrado, desdoblado. En efecto la autoconsciencia es escisión entre un Yo sujeto y un Yo objeto y, al mismo tiempo, reconocimiento de la identidad con ellos mismos. Y es en las tragedias donde Freud encuentra metáforas de esta manera de concebir la realidad. En ellas se mueven temáticas que interesan mucho al psicoanálisis y que revelan lo relativo al deseo inconsciente. El advenimiento del Cristianismo marca una diferencia entre el héroe trágico griego y el héroe moderno. El primero está atravesado por el destino regido por los dioses, no tiene conflicto ni dudas. El segundo, manejado por la culpa se debate en cavilaciones, soportando la angustia.

“Deseamos ser felices y lo afirmamos, pero no corresponde decir que lo elegimos, pues la elección, en general, parece referirse a cosas que están en nuestro poder”. Gracias a la tragedia, la gran temática del pensamiento negativo y su objeto: el proceso de formalización artística del fluir, de la Vida, se dan cita conjuntamente. El carácter limitado de la condición humana se plasmaba en los versos de todos los poetas trágicos, en un cúmulo de lamentos y advertencias lindantes con el pesimismo. Un

mundo que concebido en estos términos hacía del personaje un ser libre para actuar según sus propios designios al tiempo que esclavo de una necesidad incontrolable.

• ¿Cuál es el objeto del psicoanálisis? Que el inconsciente era una noción que de una u otra forma poseían muchos pensadores prefreudianos es algo confirmado. Aquello de que trata la técnica analítica en su práctica analítica de la cura, es decir: no la cura misma, ni aquella situación pretendidamente dual en la que la primera fenomenología o moral que llega encuentra la satisfacción de su propia necesidad, sino los efectos, prolongados en el adulto superviviente, de la extraordinaria aventura que, desde el nacimiento hasta la liquidación del Edipo, transforma una criatura engendrada por un hombre y una mujer en una criatura humana. Uno de los efectos del devenir humano del pequeño ser biológico fruto del alumbramiento humano: he aquí, en su lugar, el objeto del psicoanálisis que lleva el simple nombre de Inconsciente. La hipótesis del Inconsciente es la tesis inaugural del psicoanálisis, junto a los conceptos fundamentales de pulsión y represión. El inconsciente es la palabra clave del edificio freudiano y el sueño, su contraseña.

Siendo el ser humano un tejido de deseos y de deseos de placer, los cuales han sido reprimidos y llevan una existencia subterránea y caótica desde la cual tienden a hallar una satisfacción al menos simbólica, aparecen los sueños como “cumplimientos encubiertos de deseos reprimidos”, pero de modo que incluso entonces, los sueños han de presentar una doble faz: “unos contenidos oníricos manifiestos”, de aspecto aparentemente inofensivo y aceptable por censores de instancias superiores, y unos “pensamientos oníricos latentes” o “pensamientos asociados a deseos”. Siendo el contenido onírico manifiesto el sustitutivo deformado de los pensamientos oníricos inconscientes, inconfesables en sí mismos, y su deformación es obra de las resistencias del Yo, que obliga a una actividad elaborada de sueños ya presentables mediante un cuádruple procedimiento de densificación de imágenes o de contenidos oníricos, de desplazamiento de los mismos, de traslación en imágenes y de elaboración secundaria, la cual impide una traducción exacta de los contenidos originarios del sueño, pues éstos han sido a demás dispuestos por esta elaboración secundaria en series y en fragmentos irreconocibles.

Las creaciones o aportaciones más significativas del segundo Freud se darán en el campo de la teoría de los instintos y de los principios que rigen el acontecer psíquico: los de placer y realidad y los impulsos de *Eros* y de Muerte. Freud pone las bases para

la comprensión del concepto de deseo en el momento en que establece las hipótesis de la fundación del psiquismo. Apoyándose en “el principio de constancia” de Fechner, organiza sus consideraciones sobre el aparato psíquico.

La teoría psicoanalítica encuentra en la filosofía el precursor. Cada vez que está en juego un interés teórico importante es indicio de que la referencia filosófica desempeña una función integrante y vital, que puede explicarse dilucidando la relación de este con la filosofía. Sigmund Freud establece y desarrolla sus conceptos básicos y sus visiones de conjunto a partir de la empiria de su práctica analítica, desde aquella intuición fundante de un Inconsciente activo. Sin olvidar este valor, que la hace una invención muy original, la teoría psicoanalítica encuentra en el precedente filosófico un eco legitimante y anticipador, verdadero fermento de la investigación, la referencia filosófica es también una justificación teórica de fondo. Esta familia de referencias es abundante en el momento en que Freud introduce cada una de sus tesis principales del psicoanálisis y representa una legitimación por la anticipación filosófica. Dicho de otra manera, en el caso de cada tesis básica, Freud experimenta la necesidad de encontrar algún gran texto. La referencia filosófica obra directa y positivamente en la demostración freudiana. En su discurso la misma lógica produce la oposición de la filosofía y del psicoanálisis, por el objeto (consciente / inconsciente) y por la forma (concepción del mundo –*Weltanschauung* -ciencia natural). Freud tuvo que construir su propio espacio teórico donde poder situar su descubrimiento; tejer con suposiciones tomadas de uno y otro lado, a ojo, la gran red para aprehender en las profundidades de la experiencia ciega el redundante material del inconsciente. En términos kantianos Freud debió pensar su descubrimiento y su práctica en conceptos importados, prestados por la física energética, entonces dominante, por la economía política y la biología de su época. Ninguna herencia legal salvo un conjunto de conceptos filosóficos (consciencia, preconsciente, inconsciente, etc) quizá más entorpecedores que fecundos, ya que llevaban el estigma de la problemática de la consciencia. Sus predecesores fueron sentencias y escritores. Tuvo que producir sus conceptos bajo la protección de conceptos importados, prestados por las ciencias en el estado que se encontraban y en el horizonte ideológico reinante durante la elaboración de dichos conceptos. El concepto de pulsión es uno de los más ricos que ha legado el psicoanálisis freudiano. Es también uno de los más confusos y amalgamado, ya que se vio obligado como todo inventor a basar sus descubrimientos en conceptos teóricos ya existentes, y por lo tanto pensados

para otros fines. Es también muy comprensible. Si hay que considerarlo filosóficamente él es ante todo un concepto que conserva su radicalidad, es decir que es capaz de atravesar las fronteras conceptuales, de hacer bascular o revolver los compartimentos establecidos, las nociones compartidas, en lugar de reducir demasiado rápido la exigencia crítica que podrían llevar sus violencias. El concepto fue presentado por Freud como estructuralmente ambiguo, se trata de un concepto límite entre lo psíquico y lo somático. Esta ambigüedad ontológica ha podido suscitar, de parte de unos y de otros, muchas insatisfacciones. Desde el principio, él aporta, subraya, la necesaria distinción entre “el instinto” (*Instik*) que es puramente biológico, y que inmediatamente reenvía al comportamiento animal, fijado por la herencia, característica de la especie, y la pulsión, que en un cierto sentido, no es solamente biológica. Es el representante psíquico del instinto.

La mayoría de los autores psicoanalíticos sostienen que la creatividad en última instancia es un misterio. Proceso psíquico comprendido entre la “repetición” de vivencias, fantasías, comportamientos inconscientes y la generación de nuevos. Es entendida como un comportamiento intersticial, de aparición fugaz y siempre conectado a la energía de las pulsiones psíquicas. La vinculación del arte al retorno de lo reprimido pone de manifiesto la supremacía que la naturaleza posee en el pensamiento freudiano. El arte como expresión del retorno de lo reprimido, será así mismo consecuencia de los esfuerzos por resistir dicho retorno

Tras haber descubierto el ámbito de la producción deseante, los objetos psíquicos, los flujos y vínculos, Freud pesquisa un trascendental que sin oponerse al principio del placer, sin ser su excepción, es heterogéneo e irreductible a él.

A partir de *Más allá del principio del placer* la muerte coge un nuevo lugar, esta vez no más como una manera de enmascarar la castración. La oposición entre vida formalizada y muerte se refuerza en la dupla de *Eros* y *Tánatos*. Lo vital es una fuerza irreprimible una inercia incontrolable hacia el reposo más absoluto. Todo lo viviente muere por fundamentos internos, volviendo a lo inorgánico, “la meta de toda vida es la muerte”. La característica principal de la vida consiste en una disminución de la excitación, de la tensión, capaz de provenir de distintos y muy variados lugares del aparato psicobiológico. En este contexto el principio de placer no es sino una tendencia al servicio de una función encargada de despojar de excitaciones al aparato psíquico, de volver a lo inorgánico. Es como de doble sentido, de una pulsión dirigida al cambio y al

reencuentro del otro. Pero del otro como alteridad singular, puede ser la más absoluta, aquella que Freud ha pensado bajo la categoría de lo siniestro, u ominoso, *Unheimliche*, y que se define por la doble característica de ser: “a la vez nuestra y extranjera”, “familiar e inquietante” y ser en consecuencia propiamente inapropiable, siempre en retiro. Ello es parte de la ambigüedad ontológica de la pulsión, entre el cuerpo y lo psíquico, entre lo familiar y lo extranjero.

La obra freudiana está jalonada de referencias filosóficas. Desde el punto de vista diacrónico, se puede comprobar una continuidad de dichas referencias en los diferentes períodos de su pensamiento. En el período especulativo que se inaugura con *Más allá del principio del placer*, se registra un gran vigor de esta referencia ya activada desde el comienzo de su obra. Desde el punto de vista diacrónico, percibimos una topografía filosófica estructurada con toda precisión en una especie de círculos concéntricos que describen una escena filosófica. En estas referencias (Schopenhauer, Nietzsche, Kant, Platón y tantos otros filósofos) se cifra el deseo especulativo freudiano y son ellas, las que le sirven de mediadoras y reveladoras al mismo tiempo.

Lessing, Goethe, Schelling pueden situarse dentro de una misma corriente de filosofía de la naturaleza, que llega hasta Haeckel. Los fundamentos de la gnoseología kantiana son conocidos por todos ellos. El pensamiento de Schelling y el de Hegel se desarrollan siguiendo líneas paralelas y polémicas. A lo largo del siglo XIX hay un sinnúmero de obras de inspiración fichteana o schellinguianas, que operan como una suerte de tejido conjuntivo de la cultura alemana. Entonces ya eran frecuentes las referencias a las relaciones entre la poesía y la locura, y la preocupación romántica por la enfermedad. Como consecuencia se observa un viraje de la estética hacia la medicina. El papel fundamental jugado por la naturaleza, y sobre todo, la dificultad que entraña dominar su lado oscuro, lleva al Absolutismo estético, en primer lugar, a elaborar la teoría del genio como elemento preeminente sobre la realidad; acto seguido a vincular al genio con la naturaleza: el genio crea a partir de una naturaleza anterior a la historia con lo que retorna al hombre primitivo; y, finalmente fundado en lo anterior, a propiciar la aparición de lo inconsciente. Todas ellas son acciones encaminadas a reconducir la parte oscura de la naturaleza hacia el arte merced a un retroceso de las actividades conscientes y de la historia y de un retorno a lo primitivo, o en virtud de un recurso a ciertos poderes, presuntamente curativos, de las tendencias más destructoras de la naturaleza.

Freud asume aspectos de la teoría del genio, tales como, la supremacía de la naturaleza, retorno a lo primitivo, y reflexiona sobre el arte en, pero este ya no ocupa un lugar central; “el arte es inofensivo” llega a decir. La categoría estética de lo inconsciente, central en la teoría del genio, se disuelve y amplía en la obra de Freud, pero ya no como aspecto del arte, sino de la totalidad de la vida psíquica. El arte ya no monopoliza la lucha contra el lado oculto de la naturaleza, sino que la comparte con otros fenómenos tales como el chiste, la locura, los narcóticos o la cultura.

Lo que vale para el mito, rige también para la religión y la metafísica: he ahí la justificación metodológica para el uso en psicología de las concepciones filosóficas. Pero supone cierta circularidad sujeto y objeto son el mismo en el orden del ser, posición esta que diverge del fisicismo e indica el paso de Freud a un materialismo mecanicista afín al de Haeckel en el proceso de constitución del psicoanálisis. La psicomitología se presenta en la génesis y el núcleo de la epistemología freudiana.

Aunque el psicoanálisis remita al Idealismo y Absolutismo estético en virtud del recurso a la naturaleza; al primar la terapéutica sobre el arte, podríamos decir que él se convierte en una modalidad desencantada de la Filosofía de la Naturaleza en su conflicto con la cultura y resalta las debilidades de esta (Schelling abordaba la pugna entre Naturaleza e Historia). Para Freud, la naturaleza no puede ser sojuzgada si no es por la acción médica. La Filosofía del arte pierde su posición excepcional.

Freud reunió todas las intuiciones anteriores en un corpus articulado hacia una tarea clínica, intentando dar al concepto de inconsciente un estatuto científico positivo. Quedó así comprendido en una formulación del inconsciente que adquirió unas leyes de funcionamiento, una operatividad psíquica significativa para la psicología y sobre todo, un campo específico de aplicación a las perturbaciones mentales. .

¿Por qué la ficción, y especialmente la ficción trágica? Porque la verdad, desde el psicoanálisis, se presenta como ficción. Abandonada la teoría traumática nace la evidencia de que es el deseo el que hace decir. Ya no encontraremos la verdad en ningún lugar, ni aún en el destino, sino, en el laberinto de las palabras.

Se podría decir: primero que la teoría psicoanalítica del inconsciente si es formulable, es porque ya existe en otro terreno, no propiamente clínico sino con otras leyes de funcionamiento, una operatividad o una cierta identificación de un modo inconsciente del pensamiento. Y segundo, que el terreno de las obras de arte y de la literatura se define como el dominio de efectividad privilegiada de este inconsciente.

Sobre esta configuración ya existente del pensamiento inconsciente, en esta idea de relación entre el pensamiento y el no-pensamiento en el que se forma y desarrolla, ya estaba delimitado como terreno en la estética del siglo XIX. Tomar los desarrollos de Freud dentro del horizonte del pensamiento estético sobre el arte, es posible sobre la base de un orden o régimen de pensamiento que le es inmanente.

El psicoanálisis conjuga dos posiciones en torno a la concepción estética que se despliega en su obra. Por un lado, la primera posición tal vez la más elaborada, la estética entendida como teoría de la sensibilidad, como una forma de habitar lo sensible en el discurso de las artes. Esta teoría de la sensibilidad se aproxima al deseo.

Una segunda posición en torno a lo saludable, es decir la estética como clínica, como empresa de salud que libera el deseo. La expresión sublimada del exceso de pulsión que interroga el déficit de la razón. El deseo creativo delinea espacios de fuga saludables. La sanación de las almas y la cura psicológica de las mentes mensajes de nuestra tradición occidental, son recogidos en esta concepción de la estética como empresa de salud. Es sensibilidad subjetiva puesta en acto por sujetos, tanto en la literatura como en las ciencias y en las artes. El psicoanálisis conjuga dos posiciones en torno a la concepción estética que se despliega en su obra. Por un lado, la primera posición tal vez la más elaborada, la estética entendida como teoría de la sensibilidad, como una forma de habitar lo sensible en el discurso de las artes. Esta teoría de la sensibilidad se aproxima al deseo.

El psicoanálisis freudiano se apropia de estas concepciones estéticas para dar cuenta de lo más propiamente subjetivo: las emociones, la sexualidad, las pasiones. Con ello logra articular la intuición sensible, la espiritual y la intelectual. Consigue apropiarse de la memoria de la tradición. La capacidad hermenéutica de la literatura, en especial, la del clasicismo y el romanticismo, es puesta en valor, dotando de eficacia esta capacidad. Despliegue de sensibilidad e interés que acerca del ser humano mostraba la literatura

Aquello que la estética definió como propio, el arte, son el campo ya abonado de ideas sobre las que se ha levantado el edificio freudiano: pensamiento consciente e inconsciente, identidad de contrarios, saber y no-saber, bipolaridad pulsional, represión originaria, claridad –confusión, sentido-sinsentido. Sobre esta base de pensamiento el psicoanálisis se hizo posible.

La estética designa una polaridad entre el pensamiento inteligible, lógico y el pensamiento sensible, el pensamiento que no piensa siguiendo las lógicas de la

consciencia, el pensamiento inconsciente. Con este nombre, estética, se opera una identificación entre el pensamiento del arte, el pensamiento efectuado sobre la obra de arte, efectuado por la obra de arte, y una cierta idea del conocimiento confuso (¿inconsciente?). Ella hará de este conocimiento confuso un pensamiento particular de la sensibilidad.

A medida que se profundiza en la obra de Freud, se revela paulatinamente la función que desempeña la literatura y la creación poética, en ella.

La literatura no está ausente en ningún momento de la producción freudiana y llega a ocupar un lugar prominente. No aparece en su obra, como una mención culta, sino como una referencia de fondo, estructural, en especial la de Goethe. Pero además desfilan por ella Schiller, Shakespeare, Heine, Jean Paul, Hoffman, los clásicos griegos, poetas y literatos contemporáneos, Balzac, Flaubert, Zola, Proust, Villiers, dramaturgos como Ibsen o Strenberg, y un largo etcétera. La misma, tiene por función la confirmación y validación de sus hallazgos. A partir de la multitud de autores y de citas que aparecen en sus escritos puede verificarse el interés, casi como casos clínicos, que estos le ofrecen. El más citado es Goethe. Es el poeta que además participa de su misma lengua y medio cultural; lo que eliminaba a otro grande para Freud: Shakespeare. Pero quien comparte liderazgo en cuanto al número de menciones. A Freud se le otorgó el premio Goethe en 1930 en el que hace patente su “vínculo “con el poeta. También está Schiller, autor favorito de Freud, pero no tan citado como el primero. Son los dos grandes alemanes que le proporcionan un panel humanístico no solo literario y poético, también científico. La reflexión freudiana sobre las pulsiones será la que revele la amplitud de miras de la noción de Yo: la nueva concepción del Yo unido a los designios de la sexualidad. Y la concepción de un Yo que desconoce su saber mismo acerca del síntoma y que no logra la tarea de nombrar los afectos que habitan en él, desconociéndose así su autenticidad.

El siglo XIX encarna el espíritu “moderno” de la estética. Hegel confirma ese cambio al entenderla no como teoría de la sensibilidad o ciencia del sentir, sino como “filosofía del arte”. Desde sus orígenes desde la filosofía idealista hasta la configuración de las teorías formalistas, la estética alemana pasa de una filosofía de lo bello a una filosofía del arte, un pensamiento de gran originalidad.

El idealismo trascendental rechaza el arte como artificio, el carácter de invención y de arbitrariedad implícito en la producción estética. De tal modo, no será la actividad intencional, racional y consciente la que ocupe el primer lugar de la reflexión

estética, sino el ámbito de lo inconsciente creativo manifestado en el plano de lo artístico. Será en este plano donde se puede captar en su perspectiva el significado del problema de lo estético. Bajo esta mirada el arte se constituye como el lugar primero en el que se manifiesta la última e intrínseca unidad del yo y la naturaleza, el sujeto y el objeto, de lo consciente y lo inconsciente. Y es esta unidad, adquirida trabajosamente a través de la mirada filosófica, la que se manifiesta de modo inmediato, prediscursivo, en el plano de lo estético. En el seno de este aparato conceptual el genio estético se presenta, como el lugar de paso de lo inconsciente a lo consciente (la intuición estética).

En la filosofía del arte hay una concepción de la naturaleza objetiva de la obra de arte, una comprensión del arte como microcosmos y una antítesis antiguo – moderno. En este siglo el arte se orienta a la imitación de la naturaleza, a la contemplación del ideal y ello sucede dentro de la indivisa unidad de los componentes, unidad de contrarios.

Un siglo en el que se analiza la relación entre arte y verdad a la que se llega a través de la mediación del espíritu (Hegel). Se habla de una mitología de la razón que pueda hacer accesible y poética la verdad (filosófica). Esta nueva mitología será capaz de trascender la paradójica universalidad propia del discurso filosófico moderno confiada a la única mediación del concepto. El arte como intuición de lo absoluto, en oposición a la especulación filosófica conceptual.

En el arte prevalece ese momento inconsciente que se concentra en un punto, el instante de la producción del genio, que no obstante pertenece a todo un pueblo. Al arte sirve de contrapunto la religión, que vuelve a proponer la intuición de lo absoluto no como patrimonio del individuo, sino de la multitud, La religión es la intuición de lo absoluto, el arte es momento inconsciente de la producción del genio. Es destacable también la modificación del papel de la mitología, donde también se observa el “giro” de estas estéticas. La bella eticidad griega, la “religión artística”, el carácter trágico, las tragedias griegas. Asumiendo el carácter devenido de la filosofía griega relativiza su alcance, poniendo de este modo en cuestión aquella religión de lo humano que constituía el único eje de la dimensión etico-religiosa. El arte tiene significado y es capaz de generar experiencias de significado vinculadas a la espiritualidad de la obra (al contrario de Kant). Giro fundamental en la historia de la estética. El arte tiene historicidad. El *pathos* trágico constituye el remoto fondo de la estética hegeliana y las potencias del *ethos* son el vínculo estético fundamental. En las estéticas de lo feo, este configura una realidad puramente negativa, constituye una deformación de lo ideal, la

opacidad, pero que se perfila como un instante dialéctico que precede al realizarse lo bello, que atraviesa la negatividad para llegar a su autoafirmación.

Lo feo introduce en un universo en que asoman mundos inquietantes, aspectos rechazados del inconsciente individual. Ya no son las potencias del *ethos* las que acaparan la atención, ya no son el vínculo estético; fundamental es este vínculo estético disuelto, traicionado, el que lleva de Sófocles a Shakespeare, de la congruencia del mundo a su disolución, hasta la culminación moderna de esta peripecia: la división o descuerdo entre las intenciones y sus efectos.

Es justamente desde el punto de vista de una “naturaleza esencialmente conflictiva de la belleza”, como se plantea un giro fundamental en el ámbito de la estética posthegeliana. Hegel vio en la belleza la conciliación de forma y contenido después de su oposición; allí donde esta última, en su fase originaria representaba un instante aún inmaduro del desarrollo de lo ideal. Esta dimensión conflictiva de la belleza, de lo bello, parece coincidir o consentir la emergencia de ese trasfondo reprimido de lo clásico y en particular de lo clásico hegeliano: la emergencia de los elementos que la forma retenía consigo, según una actitud más o menos coercitiva y que conducen a una revolución del pensamiento estético en el marco del siglo XIX. La dimensión de la casualidad constituye en este sentido un signo muy significativo que llega hasta Nietzsche. Frente a la cuestión de la casualidad, la belleza asume cada vez más un carácter cíclico, que la hace resurgir a la manera de un ave fénix. Si lo sublime representa el dominio de lo infinito ante lo particular, del mismo modo puede insinuarse la tentación de ceder ante el vértigo y a partir de esta tentación nace lo feo. Allí donde representa el proceso opuesto al de lo sublime. En estos casos resulta ser la imagen la que observa la idea y hace de ella una nada, de modo que la imagen misma se hace la nada de la idea. Lo feo representa así el fondo de la idea, en el sentido de que es un irse a pique.

La disolución de la experiencia estética (Schopenhauer, Nietzsche) enfrentada a una única actitud que señala la disolución de la obra de arte. Disolución como lugar de la experiencia estética. Disolución de la obra de arte en la experiencia de lo vivo, en la vida humana, en la experiencia sensible y el gozo. Apolo, Dionisos, pulsiones del espíritu humano; una estructura bipolar en lo que lo dionisiaco aparece como lo rechazado en el origen. Es la liberación de un potencial simbólico, pero rechazado en el origen, el que define la cultura. Sobre la base de esta polaridad se estructura la escena trágica.

El tema de la tragedia es siempre el mismo. Dionisos desmembrado resurge a partir de sus propios restos. Lo trágico es por tanto un juego de espejos, un infinito multiplicarse de lo Uno en la apariencia. La pluralidad de figuras de Dionisos y el Apolo intérprete de sueños, aparecerán en la red de la voluntad individual. Vale decir tomamos nota, como lo hiciera Freud de los diferentes relaciones de visibilidad, de decibilidad, de representación, de saber, acción, y pensamiento.

Definimos tres escenas, nimbadas por un argumento común: Una escena originaria, La escena Psicoanalítica, La escena filosófica y La escena estético-literaria. Dentro de cada una de ellas señalamos el pensamiento filosófico, científico y artístico aproximado, o equivalente, que pudiera haber sugerido a Freud en la creación de sus teorías y nociones. Decíamos en la presentación de esta investigación que en la escena psicoanalítica Freud define, perfila y operativita el concepto de inconsciente dentro del campo de las ciencias positivas. En la escena filosófica, se mueve en la discusión y aceptación del pensamiento filosófico y de distintos autores desde Empédocles, Platón, Kant, Hegel, Fichte, etc Se apropia de la noción ya definida de inconsciente pero no en sentido consciencialista, vale decir lo que está fuera de la consciencia sino con el sentido de “otro pensamiento”, el pensamiento inconsciente. Se perfila en esta escena la dimensión especulativa de la interpretación psicoanalítica y la construcción de una subjetividad apoyada en el inconsciente. En la escena estético literaria se perfila la dimensión hermenéutica del psicoanálisis. Tratando de ubicar la comprensión y al lector en distintos puntos y planos de visión. Ver la misma escena desde distintos ángulos y perspectivas.

Nuestro método de trabajo adoptó la hipótesis mencionada. Analizamos los textos que hacen referencia directa o indirecta a escritores y filósofos y para ello nos hemos valido de los índices de Strachey, parra la versión Standard de los trabajos de Freud y su “Correspondencia”. Tomamos especialmente las referencias a Goethe por considerarlo insoslayable para Freud, por ser el más nombrado y por considerarlo su apoyo y confirmación de muchas de las ideas e interpretaciones. Hecho que recalca en el discurso de entrega del premio Goethe.

Hemos realizado una investigación bibliográfica siguiendo las referencias directas de Freud a filósofos y otros escritores para desentrañar su relación con la obra y sobre todo con la formulación del inconsciente freudiano.

El orden estético del pensamiento del arte, definido esencialmente a partir de los filósofos románticos-idealistas alemanes, reúne aquello que la “ciencia” de los escritores, franceses sobre todo, definía de su lado, produciendo un nuevo paradigma en la recusación del paradigma anterior de las “bellas letras” o del régimen de la representación. Este cambio en la estética franco alemana y filosófico, en torno de los siglos XVIII y XIX, va a anticipar y condicionar el psicoanálisis y la literatura hacia la aparición del “pensamiento de lo que no piensa” o “el pensamiento inconsciente”. Fundada, podríamos decir, sobre la lógica de la identidad de contrarios.

Descriptos brevemente los ámbitos que en ella concurren, en los que se estructura este trabajo, pasamos a continuación a su exposición.

LA ESCENA ORIGINARIA

I. EL PENSAMIENTO EN LA TRAGEDIA CLÁSICA.

I.1 ¿Qué es lo trágico?

A lo largo de la historia del pensamiento se ha debatido una y otra vez el problema de lo trágico y del saber trágico. Los griegos que fueron los primeros en darle expresión, lo definieron, sin embargo en forma insuficiente. Cuando en otras culturas, campos disciplinarios o textos se habla de tragedia, no siempre los acentos están puestos en los mismos aspectos en que los colocaron los griegos. El análisis de la teoría de lo trágico en determinados filósofos y su pasaje al psicoanálisis freudiano son la materia de este apartado¹.

Lo trágico es una dimensión humana y permanente, pero su expresión sintoniza con los ecos diversos de cada momento histórico. Se trata en este punto de la interpretación de Jaspers para quién lo trágico es interpretado como un fenómeno de cultura y de lenguaje².

El análisis de la teoría de lo trágico comienza por Aristóteles, para quién la tragedia se torna una purgación de la soberbia y la desmesura (“hibrys”) humanas. También es Hegel, pensador que descubre realizada su estructura dialéctica de tesis, antítesis y síntesis en la *Antígona* de Sófocles³. Karl Jaspers comienza su pequeño apartado sobre el saber trágico con estas palabras: “resulta propio del hombre en cuanto hombre dirigir su mirada hacia el fundamento de la verdad. La verdad existe en cada época para él y en él a través de un lenguaje, por rudimentario y oscuro que éste sea”⁴. Lo trágico está ahí en la vida y en su complejidad pero se convierte en saber trágico cuando encuentra una expresión cuando toma cuerpo y ropaje tangible “Toda acción entraña en el mundo ciertas consecuencias de las que el actor no debería nunca dudar”⁵. En estas pocas palabras puede resumirse el sentimiento trágico, palabras que también desvelan la pueril ilusión de una “perspectiva” total. En *El retorno de la tragedia*, Jean-Marie Domenach explica: “Lo trágico surge de la tragedia; después

¹ Antrophos N° 133, Escrito por Editorial, Barcelona: Edit Rubí, 2009, p.32

² Fernández Galeano, M, *Estudios sobre la tragedia*, Madrid: Fundación Pastor, 1966, p.65

³ Rodríguez Adrados, F, *Sófocles y el panorama ideológico de su época*, Madrid: Fundación Pastor, 1976

⁴ Jaspers, K, *Esencia y formas de lo trágico*, Buenos Aires: Sur, 1960, p.76

⁵ Jaspers, K, *Philosophie*, Lille: Bouterio, 1932)

puede provocar la reflexión filosófica y la acción política, hasta el punto de que las filosofías más activas y las revoluciones más decisivas de la era moderna pueden considerarse como los esfuerzos por afrontar un desafío lanzado, hace ya veinticinco siglos, bajo el cielo griego”⁶

Lo trágico existe, renace porque es una constante humana. Si históricamente renace en torno a temas griegos, cada autor descubre, dentro del concepto general de lo trágico, un nuevo pensamiento, el impuesto por su época y su propia sensibilidad. Puesto que lo trágico es una constante humana, no necesita, en sí, mitos griegos para justificarla ni es suficiente el empleo de apoyaturas formales de origen griego como el coro, por ejemplo. Lo trágico es un contenido existencial, enraizado en la vida humana. Por lo mismo sus características y manifestaciones se comportan de diferente modo, conforme a la concepción que las distintas épocas se hayan formado de la vida y la existencia⁷.

En Grecia nace la tragedia como expresión literaria que despliega los rasgos más constantes de lo trágico y la consciencia existencial del momento. Ese contenido se hace objeto de análisis racional. No es la poesía de lo trágico sino el análisis de un fenómeno⁸.

La tragedia para los psicoanalistas está presente en el primer plano de su experiencia, manifestada como tal por las referencias que Freud encontró en Edipo, pero también en otras cuantas tragedias, tales como: *Antígona*, *Áyax*, *Electra*, *Filoctetes* y *Las Orestíadas*. Sabemos, gracias a los primeros escritos de Breuer y Freud, que el término “catarsis” está vinculado al de “abreacción” por su implicancia de descarga, por la necesidad de reacción frente a un suceso que nos pudo afectar, una reacción voluntaria o involuntaria mediante la cual se descargan los afectos, desde el llanto a la venganza. En la catarsis trágica, esta abreacción no era cualquier descarga, sino una que remitía a la purificación, ya que el término no dejaba de evocar a los *katharós*, a los puros⁹.

Aristóteles comprobaba que esta purificación también era lograda por determinada música, la que producía un efecto de exaltación, un arranque dionisiaco, a partir de lo cual los participantes quedaban calmos. La tragedia ha tenido como meta la

⁶ Domenach, J-M, *El retorno de la tragedia*,

⁷ García Gual, C, *Figuras helénicas y géneros literarios*, Madrid: Mondadori, España, 1991

⁸ Tovar, A, *Aspectos de la Helena de Eurípides*, Madrid: Fundación Pastor, 1966, p. 127

⁹ López Ferez, J.A, *Historia de la literatura griega*, Madrid: Cátedra, 2003

catarsis, la purificación de las “*pathémata*”, de las pasiones, por intermedio del lenguaje. Se purifica la serie de pasiones mediante la imitación de una acción, y el grado máximo de exaltación se logra cuando la acción es llevada a su punto extremo, el del sacrificio. Para causar la catarsis son potenciados en ella los componentes fantaseados, imaginarios que confrontan al ser con el sufrimiento sin límites, con la muerte y al mismo tiempo son los que enmascaran el campo del deseo. En este aspecto, la tragedia será siempre tragedia de lo mismo (familiares, hermanos, etc.), a raíz de lo cual el héroe trágico llevado por su destino sin saberlo, no tendrá alternativa, si bien atravesará el campo del “entre dos muertes”¹⁰, no quedará ubicado como sujeto deseante sino que terminará por ser eliminado como objeto de desecho. Lo trágico del destino se manifestará cuando el sujeto queda sometido a padecer lo inexorable. Lo inexorable no da lugar a ningún equívoco, mientras que el equívoco sí parece corresponder a la comedia¹¹.

“Tragedia” es una palabra griega y donde quiera que en la historia del hombre se haya dado un género trágico hay, directa o indirectamente, influjo griego. Lo trágico y lo cómico y tantos matices intermedios son propios universalmente de la existencia humana. Platón, en el *Filebo* hablaba de la tragedia y de la comedia de la vida. Desde entonces son irrepetibles las veces en que en tantas producciones literarias que tratan de reflejar la vida humana, aparece este mismo conglomerado de elementos. La tragedia como tal, no puede sino marcar las pasiones del ser, y sus vicisitudes, ya que al igual que en la fantasía inconsciente, la fijeza del objeto tiende a otorgarle un lugar al sí mismo¹².

A lo largo de la historia del pensamiento occidental se ha debatido una y otra vez que es lo trágico. Porque los griegos, los primeros que les dieron expresión, lo definieron en forma insuficiente. Luego cuando se ha vuelto a tratar el tema y hablamos de tragedia los acentos se han puesto en distintos lugares de los que los colocaron aquellos, entre los que también existían notables diferencias.

Pero una y otra vez han surgido voces que han proclamado que lo trágico ha muerto. Se suicidó en Grecia por causa del racionalismo, según Nietzsche; que es

¹⁰ Kommerell, M, *.Lessing y Aristóteles. Investigación acerca de la teoría de la tragedia*. Madrid: Visor, 1990, “Otorga demasiada poca importancia al concepto de héroe que se mueve entre dos campos que son dos muertes, por el deseo es sometido a su eliminación”. pag.16

¹¹ García Novo, E, Rodríguez Alfageme, *Dramaturgia e messa in scena nel teatro greco*, Madrid: Ediciones Clásicas, 1998.

¹² N, Giarcovich, *Tragedia y deseo*, Buenos Aires: Letra Viva Ediciones, 1998

impensable en una cultura cristiana según otros autores y que toda nuestra cultura busca anestesiarnos frente a la tragedia para terceros¹³.

Lo trágico implica acción irrepetible, que a su vez implica una elección en una situación ambivalente, de riesgo profundo. Más aún: esa elección trasciende la limitación humana, se inserta en un juego de fuerzas que rompe la armonía de lo reglado y cotidiano y que, de otra parte, afecta a todo el destino del hombre. Sobre todo: de esa acción y esa elección incierta resulta el sufrimiento, que es consustancial con el hombre.

Los trágicos griegos, Aristóteles tras ellos, presentan el comportamiento trágico como ejemplo a evitar, predicando una reconstrucción del orden roto del mundo. Platón, los estoicos y los cristianos crean un mundo sin tragedia y crean otro los epicúreos y todo el pensamiento igualitario, democrático y social¹⁴. Pero lo trágico está tan profundamente inserto en la vida del hombre, es tan resistente, que vuelve a salir a la luz una y otra vez. Es como una enfermedad a veces latente, siempre recurrente. Que es causa de desdichas pero a veces, de las más profundas penetraciones en la verdad de las cosas, más allá de los tranquilizantes religiosos o políticos¹⁵. El fondo de la cuestión, que se pone de relieve, es que el hombre se siente solo y a disgusto en la inmensa casa que el mismo se construye con planos cambiantes y apoyándose ya en lo divino ya en otros principios que se pretenden eternos. Ve su incoherencia y su falta de respuesta decisivas a la hora de obrar y elegir: de ahí que a veces ría y es comedia y a veces llora y es tragedia. Así la tragedia renace una y otra vez a la hora en que se quiebran los sistemas. Con mutaciones, ciertamente, adaptándose a los tiempos, a las circunstancias¹⁶.

La tragedia para el psicoanálisis freudiano está ligada a la raíz más profunda y originalmente aún que por su lazo a ese complejo de Edipo¹⁷. No es posible olvidar esa palabra esencial: *catarsis*, más o menos ligada a Breuer, al término *abreacción*, que Freud articula en su obra inaugural con él, a saber: la descarga. La descarga en acto, hasta la descarga motriz, de ese algo que no es tan simple de definir y que, sin embargo está allí y cuyo problema no podemos llamar resuelto diciendo que se trata de una emoción que permanece suspendida.

¹³ Steiner, G, *La muerte de la tragedia*, Barcelona: Monte Ávila editores, 2000

¹⁴ Díaz Tejera, A, *Manifestaciones histórico-literarias de lo trágico*, Sevil: Alfar, 1999

¹⁵ Festugière, A-J, *La esencia de la tragedia griega*, Barcelona: Ariel, 1986

¹⁶ Morey, M, *De lo trágico*, Barcelona: Ariel, 1985

¹⁷ Devereux, George, *Les rêves dans La tragiédie greque*, Paris: Les Belles Lettres, 2006.

Según la *Poética* de Aristóteles. El efecto de la tragedia sobre los hombres es despertar piedad y temor. La piedad es la compasión que los hombres sienten ante la desgracia ajena, que consideran que no los afectan; el temor es el sentimiento ante sufrimientos ajenos que les pueden llegar también a ellos. El mito despierta ambos, porque presenta conflictos que tienen lejanía temporal, pero que son comunes a todos los hombres. La conjunción de piedad y temor produce en el auditorio que se enfrenta a esos horrores una catarsis o purificación, que es beneficiosa en la educación del ciudadano prudente y sensato. Este punto de vista, que es el que presenta Aristóteles, es contrario al de Platón, que ataca repetidamente los efectos nocivos, tanto psicológicos como morales, de representar y contemplar las tragedias, en las que hay tantas transgresiones de la moralidad. La modernidad ha subrayado también la función apotropaica¹⁸ de la tragedia, que al situar las desgracias y las trasgresiones en el pasado mítico y en otros lugares, logra enfrentarse con sus propias crisis y las controla.

I.1.1 El ámbito de la tragedia

El ámbito de la tragedia es la acción heroica con consecuencias dolorosas y destructivas. La actuación de los héroes conlleva fatidicamente destrucción y muertes de los seres queridos en un escenario de intensa exhuberancia, en un mundo feroz e implacable, los personajes deben actuar irremediabilmente¹⁹. El protagonista del drama debe enfrentar su destino en la acción. Hay pues una urgente necesidad de actuar, una *anánke* de la praxis que constituye el drama y esa actuación constituye una terrible experiencia, un *pathos*, que es sufrimiento, pasión y agonía. Tal es el destino de los héroes, su *moira*, según la visión trágica²⁰. Su grandeza épica, su gloria memorable, les lleva hacia ese terrible, como si el *kleos*, la fama y el gran honor, les deparara como contrapeso de una existencia brillante el *páthos* doloroso de un dramático final. A una gran gloria en los héroes trágicos, corresponde un destino cruento. Esta es la lección básica de la tragedia, que retoma los mitos ya cantados por la épica para subrayar ante el público ateniense la grandeza espléndida de los héroes, no es el auge de sus aventuras guerreras, sino en el trance de su mayor desventura²¹. Los héroes excesivos, acaban generalmente mal. Agamenón, Edipo, Áyax Heracles y tantos otros sirven de ejemplo.

¹⁸ Alsina, J, *Obras Completas Esquilo, Sófocles, Eurípides*, Madrid: Cátedra, 2004

¹⁹ García Gual, C, *Historia, novela y tragedia*, Madrid: Alianza, 2006, p.186

²⁰ Magris, A, *L' Idea del destino nel pensiero antico*, 2 Vol, Udine: , 1982

²¹ Devereux, G, *Verités des mythes*, Paris: Les Belles Letres, 1998

Si bien los héroes no actúan contra su voluntad, sino que eligen su respuesta. No hay un mecanismo externo, tramado por las tejedoras *Moiras* que elimine la decisión humana. El héroe elige, pero esa decisión le encamina hacia su destrucción o el sufrimiento. “El héroe cuando se decide electivamente, hace casi siempre lo contrario de lo que cree realizar”²². Dicho de otro modo, aunque el héroe hace lo que quiere a la postre no quiere lo que hace. Es decir elige una actuación que tiene fatales consecuencias.

Ante el conflicto el héroe toma una decisión equivocada. Porque puede equivocarse y suele hacerlo, no es una mera víctima del azar o de un mecanismo externo. Está obligado a actuar, pero él decide el sentido de su acción, que le llevará la catástrofe. Como Aristóteles destacó en su *Poética*, cap. 13, el error, *hamartía*, es un rasgo arquetípico de la tragedia. Esa ruina del héroe que los trágicos identifican con Até, locura, destrucción, perdición, viene de un extravío que los dioses consienten o que ellos ya han planeado. “La voluntad del héroe no es otra cosa sino el movimiento interior que impulsa al héroe hacia el acto que requieren los dioses”²³.

Lo específicamente trágico es que ese avance hacia la ruina se realiza a través de los actos asumidos por el protagonista. Aunque los dioses le envíen su *até*, como alguna vez sugiere Esquilo, sólo mediante el consentimiento del héroe le llega su *infausto daímon*, su destino aciago. Podríamos decir, de otra manera, que ese movimiento fatal que no puede evitarse, está inscrito en el propio carácter del sujeto. Lo demónico está en el mismo carácter, en el *ethos* del héroe. *Ethos antrhopoi daímon* como digera Heráclito “el carácter del hombre es su destino”, designio divino y decisión humana en un extraño acuerdo²⁴. Ni fatal determinismo, ni tampoco una total libertad. No hay una libertad absoluta en un mundo urdido por los dioses. Pero en el plan divino hay sitio para la actuación trágica, con su exceso, *hybris*, su error, *hemartía*, y su peripecia catastrófica hacia *ate*, la destrucción²⁵.

Los poetas griegos supieron realizar el tratamiento dramático del mito, y con ello dar expresión a sus sentimientos más íntimos de amor, de odio, de añoranza; a sus ideas más personales. A partir del siglo VII antes de Cristo, en que terminó la gran floración de la poesía épica, hasta el siglo V, dominado por el teatro, la lírica es el

²² Vernant, J.P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, Paris:Mouton, Madrid:Visor, 1987, p.75

²³ Saïd, Suzane, *La faute tragique*, Paris:Mouton, 1987, pg 118

²⁴ Lesky, A., *La tragedia griega*, Madrid: Gredos,

²⁵ Andrade, N., *Discurso y poder en la tragedia y la historiografía griega*, Buenos Aires: Eudeba, 1997.

género fundamental en Grecia: aquel en que se plasma el pensamiento religioso y humano, la sensibilidad toda de una época particularmente creadora²⁶. Los antiguos griegos no sólo inventaron todos los géneros de nuestra tradición literaria, sino que al crear sus primeros modelos orientaron de manera decisiva el curso de esa tradición. Está muy claro que la producción de esas obras pioneras, situadas en los albores de la literatura por su cronología y también por su propia calidad narrativa, compuestas unas en verso y otras en prosa, precedió a todas las preceptivas literarias.

Cuando unos siglos más tarde Aristóteles en su *Poética* analizó los géneros más clásicos de sea tradición, es decir, fundamentalmente la épica arcaica y la tragedia clásica, lo hizo analizando los textos ya paradigmáticos, como eran los poemas homéricos y las tragedias de Sófocles. A partir de estos textos se forjó la teoría. Ocupándose en realidad poco de otros géneros escritos en prosa, como las obras filosóficas y las históricas, y tampoco pudo tratar, claro está, de un género que tardaría en aparecer cerca de tres siglos después de su muerte: la novela, ese relato largo de ficción sin mitos cuyo tema era el amor y las aventuras de los jóvenes amantes²⁷.

I.I.1.2 Psicoanálisis y teatro trágico

Entre el psicoanálisis y el teatro existe un vínculo misterioso y a la vez real y destacable. Cuando Freud cita las obras más grandes de la literatura: *Edipo rey*, *Hamlet*, *Los hermanos Karamazov*, como prueba de que las tres tienen como tema el parricidio; se ha atribuido menos importancia al hecho de que dos de ellas sean obras de teatro. ¿Acaso el teatro no es la mejor encarnación de esa otra escena que es el inconsciente? El movimiento propio de la tragedia es un constante descenso de la prosperidad al sufrimiento y el caos. Como es un descenso para la consciencia entrar en el mundo onírico o en el de las mociones inconscientes. La tragedia cumple esencialmente una función catártica, lo que la aproxima al psicoanálisis, cuando este basa su eficacia en la descarga de aquello que ha quedado en suspenso a partir de un suceso traumático. Pero además, estar en la raíz refiere esencialmente a la articulación que la tragedia propone entre el discurso mítico y la *episteme*, es decir, el recurso a la palabra, a la *catársis*²⁸.

²⁶ Parry, M, *The making of Homeric verse*, New York, Oxford: Oxford University Press, 1987.

²⁷ Villacañas Berlanga, J L, *Tragedia y teodicea de la historia, el destino de los ideales en Lessing y Schiller*, Madrid: Visor, 1993.

²⁸ Rodríguez Adrados, F, *Aristófanes, Las aves*, Barcelona: Aguilar, 1998

Decíamos más arriba que, gracias a los primeros escritos de Breuer y Freud, que el término “catarsis” está vinculado al de *abreacción* por su significado de descarga, por la necesidad de reacción frente a un suceso que nos pudo afectar, una reacción voluntaria o involuntaria mediante la cual se descargan los afectos, desde el llanto a la venganza. Tragedia Arcaica constituye el momento álgido de lo griego en tanto que forma de vida espiritual²⁹. La catarsis debe ser comprendida moralmente. Compone con su intención el delicado equilibrio simbólico que la tragedia arcaica llevaba a cabo entre fuerzas plásticas y musicales, entre expresión y reconocimiento, nexo aglutinador de la vida profunda de la comunidad que se instituye de este modo como cultura. Por eso diferencia claramente el placer específico de la tragedia de la catarsis. En la catarsis trágica, esta *abreacción* no era cualquier descarga, sino uno que remitía a la purificación, ya que el término no dejaba de evocar a los *Katarós*, a los puros. La catarsis no es ella misma el placer; sino la purificación de ese placer, como abandono en el dolor provocado simpatéticamente. Aristóteles comprobaba que esta purificación también era lograda por determinada música, la que producía un efecto de exaltación, un arranque dionisiaco, a partir de lo cual los participantes quedaban calmos. La tragedia ha tenido como meta la catarsis, la purificación de la “*pathémata*”, de las pasiones, por intermedio del lenguaje³⁰. Se purifica la serie de pasiones mediante la imitación de una acción, y el grado máximo de exaltación se logra cuando la acción es llevada a su punto extremo, el del sacrificio. Purificación significa elevar de la baja esfera sensual el placer provocado por la tragedia; en el grado medio de intensidad como un afecto humano es un bien espiritual.

No hay tragedia sin sufrimiento, sin común desmesura. Sin falta de medida con una responsabilidad; sin un sufrimiento inmerecido. La desdicha no es el castigo, pero él hace y es parte integrante de la constitución del mundo. La desdicha no aparece en el individuo, pero si en la esencia de las cosas: es porque hay una “idealización de la desdicha”. La tragedia supone el carácter inmerecido del destino en el individuo³¹. También es ella pesimista. Pero este pesimismo es ya conocido como un pesimismo de la fuerza, capaz de afirmar la existencia y el mundo tales como ellos son. Este pesimismo afirma, en efecto, que hay un orden cósmico superior y trascendente, un

²⁹ Vara Donado, J, *Origen de la tragedia griega*, Salamanca: Universidad de Extremadura, 1995.

³⁰ Martínez Marzoa, F, *El saber de la Comedia*, Madrid: Antonio Machado Libros, SA, 2005.

³¹ Kommerell, M, *Lessing y Aristóteles*, Madrid: Visor, 1999...“El esquema platónico de la poesía, que en ella actúa de manera doble el sentimentalismo de la simpatía: como placer del placer en la comedia y como placer del dolor en la tragedia”.p.89

orden sagrado, incomprendible pero querido por los dioses. Orden al cual el individuo debe someterse³². El fondo del pensamiento de Sófocles es que debe someterse sin razón a este orden secreto del mundo. El mundo es un enigma y deja para el individuo sumisión y resignación incondicional. El espacio simbólico que la tragedia tejía era deudor de una complementariedad tensa entre pulsiones estéticas divergentes y que más tarde Nietzsche catalogara: lo dionisiaco (donde se encarnan las fuerzas musicales de la naturaleza, expresivas, el éxtasis orgiástico y la embriaguez, transposición, si se quiere, de lo sublime kantiano) y lo apolíneo (donde se encarnan las fuerzas plásticas de la naturaleza, representativas, el principio de individuación, el sueño, transposición si se quiere de lo bello kantiano). En los griegos la atmósfera misma es trágica.

El hombre cumple su tarea como mejor puede. Los dioses lo trastocan todo. Él no comprende. Está, permanece constantemente en presencia de un muro. Ahora bien, como a pesar de todo hay que vivir, y como el ser humano no puede dejar de pensar, cada uno de los trágicos griegos ha buscado una grieta en ese muro³³.

Todos los hombres tenemos consciencia de la tragedia en la vida. Pero esa representación del sufrimiento a la que damos el nombre de teatro trágico es privativa de la tradición occidental. A tal punto que ha llegado a ser parte de nuestro sentido de las posibilidades del comportamiento humano, tan arraigados están en nuestros hábitos espirituales *Edipo Rey*, *Antígona*, *la Orestíada*, *Medea*, *Fedra*, *Hamlet* que olvidamos cuán extraña y compleja noción es esta de representar la angustia privada en un escenario público. Tanto esa noción como la visión del hombre son griegas. Y casi hasta su decadencia, las formas trágicas son helénicas.

El teatro trágico surge de la afirmación: la necesidad es ciega y el encuentro del hombre con ella le despojará de sus ojos. La afirmación es griega y el sentido trágico de la vida que se levanta sobre ella constituye la principal contribución del genio griego a nuestro legado. Resulta muy difícil indicar con precisión, dónde o cómo la noción de tragedia formal se apoderó por vez primera de la imaginación. *La Ilíada* es el canon inicial del arte trágico³⁴. En ella se exponen los motivos e imágenes en torno de los cuales ha cristalizado el sentido de lo trágico durante casi tres mil años de poesía occidental: la brevedad de la vida heroica, el sometimiento del hombre a la ferocidad y el capricho de lo inhumano, la caída de la Ciudad. La caída de Troya es la primera gran

³² Havelock, E., *La musa aprende a escribir*, Barcelona: Piados, 1996. p.76

³³ Calonge, J., Dolç, M., *Tres temas de cultura clásica*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1975

³⁴ Rodríguez Adrado, F., *Del Teatro griego al Teatro de hoy*, Madrid: Alianza, 1999.

metáfora de la tragedia. El incendio de Troya es definitivo porque es causado por el feroz juego de los odios humanos y por la elección caprichosa y misteriosa del destino³⁵.

En la *Ilíada* hay intentos por arrojar la luz de la razón sobre el mundo de sombras que rodea al hombre. Al destino se le da un nombre y a los elementos se los presenta como la máscara frívola y tranquilizadora de los dioses.

El teatro trágico nos afirma que las esferas de la razón, el orden y la justicia son terriblemente limitadas y que ningún progreso científico o técnico extenderá sus dominios. Fuera y dentro del hombre está el otro, la alteridad del mundo. Llámesele como se prefiera: Dios escondido y maligno, destino ciego, tentaciones infernales o furia bestial de nuestra sangre animal. Nos aguarda emboscada en las encrucijadas. Se burla de nosotros y nos destruye. En unos pocos casos, nos lleva, después de la destrucción, a cierto reposo incomprensible³⁶.

Se trata de una visión terrible e inflexible que cala en la vida humana. En el mismo exceso de su padecimiento se encuentran los títulos del hombre para aspirar a la dignidad. Impotente y arruinado, mendigo ciego expulsado de la ciudad, él alcanza una nueva grandeza. El hombre es ennoblecido por el rencor vengativo o la injusticia de los dioses. No le vuelve inocente, pero le purifica como si hubiese pasado por las llamas. Por esto hay en los momentos finales de las grandes tragedias, sean griegas, shakesperianas o neoclásicas, una fusión de pesar y júbilo, de lamentación por la caída del hombre y de regocijo en la resurrección de su espíritu. Ninguna otra forma poética consigue este efecto misterioso que hace *Edipo*, *Rey Lear* y *Fedra* algunos de los más nobles poemás urdidos por el espíritu³⁷.

Desde la antigüedad hasta la época de Shakespeare y Racine, tal logro parecía el alcance del talento. Desde entonces la voz trágica se empaña o calla en el teatro.

Oposición entre el vagabundeo de la aventura y de lo marginal y el centro de gravedad y la verticalidad de la vida en el carácter definitivo del instante. “Y como la naturaleza y el destino no carecieron nunca tan espantosamente de alma como hoy en día, como jamás las almas de los hombres pisaron tan solas sus abandonados caminos, por eso podemos volver a esperar una tragedia; cuando hayan desaparecido de la

³⁵ Festugière, A.J. *La esencia de la tragedia griega*. Barcelona: Ariel, S.A, 1986. “No hay buenas cosechas sin los dioses, por lo que se les da las gracias o se viven las tragedias causadas por los odios humanos y por la elección misteriosa del destino”. p.80

³⁶ Jaspers, K, *Esencia y formas de lo trágico*, Buenos Aires: Sur, 1960.

³⁷ Rodríguez Adrados, F, *Fiesta, Comedia y Tragedia, sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona: Planeta, 1972

naturaleza todas las sombras vacilantes de un orden amistoso para nosotros, que nuestros cobardes sueños han proyectado para propia y mentida seguridad”³⁸. No es la aventura lo que conduce al centro de la vida sino la tragedia. La aventura solo agranda la indeterminación de la vida moderna. Existencia y vida se contraponen como lo relativo y lo absoluto. Lo trágico nos sitúa ante las profundidades de los grandes instantes. Que, cuando se encuentran, se abre ante nosotros “el vacío de abismos cada vez más oscuros”³⁹, y se advierte un silencio súbito. Sólo entonces somos capaces de proporcionar una dirección a la vida que rueda sin objetivos. En estos instantes lo mudable se hace definitivo y lo casual, necesario. El tiempo se redime y quizá se abre la posibilidad de captar, en su misma caducidad, los fulgores de lo eterno. La energía humana se concentra intensivamente en semejantes momentos privilegiados, rechazando la dispersión y repetición de lo cotidiano. “Es posible dar valor para toda la eternidad a los colores que acaso ya no existan mañana, al perfume y al polen de nuestros instantes, y captar su esencia más interna, aunque sea sin percibirlo nosotros”⁴⁰. Se advierte el declive trágico de nuestra experiencia y se plantea el problema de como salvarla de ese equilibrio que paraliza las decisiones y disipa las energías favoreciendo el claroscuro de la existencia. La muerte y el límite se convierten en factor de cristalización definitiva, dan significado a la vida, la fijan de una vez para siempre. La tragedia nos arranca de las orillas de nosotros mismos y nos conduce al centro:”en la vida corriente, los hombres realizan sólo la periferia de si mismos”⁴¹. En la tragedia la culminación de la vida se alcanza en la disolución y la muerte. En ella lo esencial es “que una vida adquiera su propia expresión en el ocaso, en la ruina, que lo máximo de la vida se pueda alcanzar sólo en la muerte y que este momento sea representativo de la vida típica”⁴². “La tragedia hace conscientes los procesos vitales, de modo que se siente un gozo embriagador cuando somos capaces de verlos en transparencia y conseguimos comprender su necesidad”⁴³.

La tragedia es la forma dramática que presenta personajes cuya relación es igual a la que hay entre autor y personaje; se comportan como el autor de un texto dramático. El destino trágico presentado por la tragedia es el efecto de una

³⁸ Prigogine, I, *La nuova alleanza*, Milán: Longanesi, 1981, p.180

³⁹ Kommerel, M, *Investigación acerca de la teoría de la tragedia*. Madrid :Visor, ...“remite al descubrimiento de la semejanza entre modelo y lo imitado, sino a la simpatía misma”. p.93

⁴⁰ Lukács, G, (1911) *El alma y las formas*, Barcelona: Grijalvo, 1971, p.145.

⁴¹ Lukács, G, O.Cit p.246.

⁴² Festugière, J.A. *La esencia de la tragedia*, Barcelona: Ariel, 1986, p.101

⁴³ Lukács, G, *Il dramma moderno*, Milán: SugarCo, 1976, p.176

autorreflexión: un reflejo o una repetición del cómo de la existencia dramática en el qué del actuar dramático⁴⁴.

I.2. El pensamiento trágico en la tradición alemana

Comprender la esencial sabiduría que se esconde detrás de mitos y leyendas, de historias que exploran lo callado, lo no revelado del discurso oficial, lo que subyace a nuestra presunta legalidad cotidiana es parte de la herencia del pensamiento trágico. ¿Acaso la ceguera de Edipo no es una forma de conocimiento tan legítima como la mirada científica? El auténtico compromiso con la realidad del mundo ¿no pasa acaso, simultáneamente, por los límites acotados de nuestra razón y por la imaginación creadora?

La mitografía freudiana de la vida psíquica (con sus raíces en Rousseau y Kant) es un conjunto de activas meditaciones sobre Atenas. El sentimiento barroco y neoclásico había situado Atenas oculta dentro del hombre moderno y que el mundo se salvaría cuando retornará al Partenón y rompiera sus vínculos con la barbarie. El siglo XIX identificó la esencia el helenismo con la tragedia ateniense. Los motivos de esta identificación iban mucho más allá de las preferencias estéticas o didácticas. Los grandes sistemas filosóficos a partir de la revolución francesa fueron sistemas trágicos. Pusieron en metáforas la premisa teológica de la caída del hombre. Las metáforas son varias: los conceptos fichteanos y hegelianos de autoalienación, la descripción marxista de la servidumbre económica, el diagnóstico de Schopenhauer sobre la conducta humana regida por la voluntad coercitiva, el análisis nietzscheano de la decadencia, la versión freudiana del advenimiento de la neurosis y de la desazón después del crimen edípico original; la ontología heideggeriana de una caída respecto de la primigenia verdad del ser.

Filosofar después de Rousseau y Kant, es pensar y situar un medio conceptual, un conjunto de nociones, para expresar la condición psíquica, social e histórica del hombre es pensar “trágicamente”. Es encontrar en la obra trágica el *opus metaphisicum par excellence*. Esto significa que el discurso filosófico formal, desde Kant a Heidegger, implica o articula una teoría del efecto trágico y que casi instintivamente, recurre a

⁴⁴ Rodríguez Adrados, F, *Eurípides*, Madrid: Alianza, 1990

pasajes de la tragedia para dar sucesivas ilustraciones. Los puntos de referencia están expuestos en la famosa Décima carta de Schelling, en *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus*: “La tragedia griega honra la libertad humana por cuanto hace que sus héroes luchen contra la fuerza superior del destino”; “las exigencias y limitaciones del arte piden la derrota del hombre en su lucha, aun cuando la culpabilidad que acarrea la derrota esté rigurosamente dispuesta por el destino”⁴⁵. El *fatum* en la tragedia griega es un poder invisible, inaccesible a las fuerzas naturales y ejerce su imperativo hasta sobre los dioses. Pero la derrota del hombre cristaliza su libertad, su lúcida compulsión a obrar polémicamente, lo cual determina la sustancia de su yo⁴⁶. Las categorías de Schelling “libertad”, “destino”, la dinámica del yo, la economía de la mortal pugna que el filósofo aduce son las constantes de la metafísica y de la psicología postkantianas. Precisamente a estas categorías, a esta dialéctica de la autorrealización, las obras trágicas griegas habían dado una forma primaria y perdurable. Es aquello que está despojado de pensamiento, del concepto; es aquello en que justicia e injusticia desaparecen en la abstracción. En la tragedia, por el contrario, el destino obra dentro de una espera de justicia ética. Encontramos este hecho en su forma más noble en las tragedias de Sófocles. En ellas el destino y la necesidad están en conflicto. El destino de los individuos está representado como algo incomprensible, pero la necesidad no es justicia ciega, sino que por el contrario se la percibe como verdadera justicia. Precisamente por esta razón, dichas tragedias son las inmortales “obras del espíritu”, de comprensión ética y representan el imperecedero paradigma del concepto ético. El ciego destino es algo insatisfactorio. En estas tragedias de Sófocles la justicia es aprehendida por el pensamiento. El choque entre las dos supremas potencias morales está presentado de manera plástica en ese ejemplo absoluto de tragedia que es *Antígona*. Aquí el amor familiar, el amor sagrado, interior que corresponde al sentimiento íntimo y por eso también conocido como la ley de los dioses domésticos, choca con el derecho del Estado. Creonte es una potencia ética. Sostiene que la ley del Estado, la autoridad del gobierno deben ser respetadas y que toda infracción a esa ley debe castigarse⁴⁷. Cada una de estas dos partes realiza sólo una de las potencias éticas y tiene sólo una como su contenido. Esta es su unilateralidad. La significación de la justicia eterna se pone de relieve así: ambas partes llegan a la injusticia porque son unilaterales, pero ambas

⁴⁵ Schelling, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Madrid: Espasa Calpe, 1928, Págs. 19-75

⁴⁶ Brioso, M, Gonzalez Ponce, J, *Las Letras Griegas bajo el imperio*, Sevilla: Pórtico, 1996

⁴⁷ Bravo, V, *El secreto en geranio, una lectura de paradiso*, Venezuela: Plaza, 1992, p.87

también llegan a la justicia. Ambas son reconocidas como válidas en el curso inalterable, sereno, del proceso de la moralidad. Aquí ambas poseen su validez, pero una validez compensada. La justicia solo se adelanta para oponerse a su unilateralidad. De esta lectura deriva el concepto de tragedia como conflicto entre dos “derechos” o “verdades” iguales a la creencia de que la “Antígona” de Sófocles ilustra evidentemente la dinámica de colisión y de “resolución sintética” en la dialéctica hegeliana.

La imaginación idealista y romántica elevó a Sófocles a la supremacía entre todos los trágicos griegos. Al hacerlo era aristotélica, como lo era en buena parte de su biología vitalista y de su estética. En sus fragmentos con vistas a componer una *Historia de la tragedia ética*, el joven Friedrich Schlegel se preguntaba: “De manera que ¿sólo Sófocles es perfecto”?⁴⁸ y había respondido afirmativamente: “Los más grandes poetas griegos son como un coro en armonía y Sófocles es el director del coro, así como Apolo dirige el coro de las musas”⁴⁹. En sus lecciones sobre historia de la literatura clásica, A.W. Schlegel caracterizaba a Sófocles como el primero entre sus pares por su “excelencia y perfección”. Sófocles fue un poeta “de quien es casi imposible hablar salvo en adoración”⁵⁰. Para Schelling, en sus lecciones sobre *La filosofía del arte* este juicio tenía la autoridad de lo que es evidente por si mismo: “la elevada moral, la pureza absoluta de las obras de Sófocles fueron objeto de admiración a través de las edades”. “Por grande que sea el genio de Shakespeare, Sófocles continua siendo la verdadera cúspide del arte dramático”. F. Schlegel en su *Geschichte der alten und neuen Literatur* dice además: “Sófocles es supremo, no solo en el teatro sino en la totalidad de la poesía griega y del desarrollo espiritual. Goethe convirtió en canónica la opinión de que Sófocles había llevado a eterna perfección aquellos elementos de terror y sufrimiento que Esquilo había desarrollado de manera tan tremenda pero a veces enigmática y arbitraria y que Sófocles había dominado aquellas intuiciones psicológicas que iban a insinuar, hasta en lo mejor de Eurípides un elemento de esteticismo y de espuria modernidad. En el conjunto de las siete tragedias asignadas a Sófocles, se le asignaba

⁴⁸ Kaufmann, W., *Tragedia y filosofía*, Barcelona: Seix Barral, 1978, p.146

⁴⁹ Steiner, G., *Antígonas*, Barcelona: Gedisa, 1987... “Esto indicaría el éxito y la fascinación provocada por el invento de Sófocles”.

⁵⁰ Steiner, G. Ob.Cit. ... “Verdaderamente en la invocación de Webster, este poeta era un maestro de las ceremonias de la muerte, los mismos animales que roen los cadáveres, que toman venganza de la gran intrusión de los muertos en sus propias moradas subterráneas, son los protectores del cuerpo muerto, el verdadero maestro de admiración infinita es Sófocles.” p.75

primacía a *Antígona* insistían además que era el único poeta dramático del que se podía afirmar que estaba al nivel de Shakespeare⁵¹.

Para los antiguos griegos la realidad era el criterio del valor; para los modernos los valores consisten tan sólo en lo que ha sido pensado y sentido. Para los antiguos hasta las imágenes de la fantasía tienen “hueso y médula”. Sensibilidad y concepto no están separados, no están divorciados del hecho cotidiano. Una disociación difícilmente curable entre realidad y percepción, vicia la mentalidad del hombre moderno. Así ha caducado la ingenua presencia del supremo arte. Los términos de la dicotomía y la pena nostálgica que os acompaña están muy cerca del espíritu hegeliano⁵².

Precisamente es la concordancia entre internalidad y mundo exterior lo que da a Homero y a los tres trágicos su ejemplar preeminencia. En la *Iliada* y en la tragedia griega, palabra y mundo están fundidos bajo la presión de una clara acción⁵³.

I. 2. 1 El interés despertado por la *Antígona* de Sófocles

Ninguna obra literaria ha despertado un interés filosófico y poético tan grande como el que suscitó la *Antígona* de Sófocles durante fines del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX. Como piedra de toque también está el *Hamlet*. Pero en el enorme legado interpretativo y mimético de esa obra no hay nada que iguale a la Antígona de Hölderlin, ni acaso el tipo de obsesión filosófica que ese texto griego inspiró a Hegel y a Kierkegaard. La índole del discurso poético frente al discurso filosófico es clásicamente evasiva. La tragedia porque aísla y representa momentos sumarios de la incertidumbre humana, porque acentúa la conducta hasta el punto extremo del desastre, el desastre es el lógico final de la acción, ejerció preeminente atracción en el uso filosófico. El impulso utilitario ya es evidente en la *Poética* de Aristóteles. La tragedia sirve para dar cuerpo, para dar presencia visible a las perennes consideraciones metafísicas, éticas y psicológicas sobre la naturaleza de la libre voluntad, sobre la existencia de otros espíritus y personas, sobre las convenciones del contrato y de la transgresión entre el individuo y las sanciones trascendentes o sociales. El romanticismo, por recurrir a una dramatización del proceso mismo del pensamiento, trataba de borrar las demarcaciones

⁵¹ Lucas de Dios, J Mº, *Estructura de la tragedia de Sófocles*, Madrid: Tesis Doctoral, 1972

⁵² Badenas de la Peña, P, *Estructura del Diálogo platónico*, Madrid: Tesis Doctoral, 1974.

⁵³ Bollack, Jean, *L 'Oedipe Roi de Sóphocle*, *Cahiers de Philologie*, Lille: Presses Universitaires

de categoría entre discurso filosófico y discurso poético. El romanticismo concebía ambos intuitivamente fundados y dialécticamente realizados.

El ámbito donde habían encontrado refugio los ideales estéticos de la primera generación romántica, la del círculo formado en torno a los hermanos Schlegel, y del que Schelling había sido el filósofo oficial, era Grecia. El tono de la obra de Schopenhauer, que se reclamaba heredera directa de Kant, bajo cuyo influjo, se había formado aquel grupo o círculo romántico, más la vuelta a Grecia; parecía conducir inevitablemente a Nietzsche hacia un nuevo universo teórico. El cual para esas fechas estaba ya casi olvidado en Alemania, donde circulaban otras ideas⁵⁴. Si bien esta tradición, lejos de estar muerta dormía a la espera de cobrar nueva vida. Esa tradición había sido una respuesta originaria a la revolución industrial, la respuesta de una generación entera ante las profundas transformaciones de la Europa del cambio de siglo.

A la estética del siglo XVIII le estaba reservado un destino especial. En este siglo se plantearán los problemas fundamentales para determinar el rumbo futuro y, al final de siglo, con el romanticismo, se creará una nueva estética que romperá con el viejo postulado aristotélico de imitación de la naturaleza. Antes de llegar a este punto, han de intentar su suerte los avanzados de la Ilustración y del Clasicismo, del *Sturm und Drang* y de la *Empfindsamkeit*. Las coordenadas en las que todos estos movimientos definen su actividad serán las de la naturaleza y la libertad, lo antiguo y lo moderno, la razón y el sentimiento. Para la estética de este período es de especial importancia la perspectiva desde la que se afronte el problema de la imitación, auténtico núcleo de toda la historia de la estética⁵⁵.

I.2.2 El deslumbramiento del mundo clásico

Las sombras que produce el deslumbramiento del mundo clásico se extiende durante siglos, produciendo la ilusión de una luz creadora. El postulado de que la belleza perfecta ha sido alcanzada de una vez para siempre en el pasado, es inmóvil. A esto se suma el halo de una cierta cualidad ética expresada en la armonía del arte griego, como perfecta conjunción entre libertad humana y naturaleza.

Las relaciones entre el drama clásico alemán y los ideales burgueses, la confluencia de estética, política y moral en las obras de Lessing, Schiller, Schlegel son

⁵⁴ Kaufmann, W, *Tragedia y filosofía*, Barcelona: Seix Barral, 1978, p. 115

⁵⁵ Deleuze, G, *Pourprlers*, Paris: Editions de Minuit, 1995.

algunos de los ejes que van articulando una teoría del drama y de la tragedia que marca el espíritu creativo durante siglos⁵⁶.

El conflicto con el que se enfrenta el siglo XVIII será el de armonizar este imperativo de la imitación con el imperativo de originalidad, consecuencia de las nuevas exigencias surgidas de la consciencia del hombre moderno. Se trata de imitar a los antiguos para apropiarse de su espíritu creativo, trasladándolo a los nuevos tiempos. Originalidad e imitación dos polos entre los que discurre la teoría estética de entonces. Winckelmann, exigirá seguir el camino de la imitación para alcanzar la originalidad buscada. Friedrich Schlegel, rompiendo con la tradición, abre las puertas del arte a la creación absoluta. Las dos figuras máximas de la teoría estética alemana del XVIII. Sin olvidar de mencionar a Schiller, Herder y Moritz. El empeño común será la búsqueda de lo bello y con ello lo digno de ser imitable⁵⁷.

Destaca en Alemania en estos tiempos una tendencia humanista de marcado signo nacional. El modelo va a ser el clasicismo francés (Corneille y Racine), del que el arte alemán dependerá en gran parte. Los clásicos representaban el modelo a seguir.

Pero este modelo francés que se seguía buscaba imitar a los romanos, no a los griegos como lo hacía el alemán. Así la cultura europea se dividirá entre los partidarios de la antigüedad y de los modelos clásicos y los partidarios de los modernos con Perrault a la cabeza⁵⁸.

Winckelman pone de manifiesto la trampa y la ficción que supone una cultura alemana que, sin modelos propios, depende de la cultura romano-francesa, y en su gran obra *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en pintura y escultura* (1755), busca otro camino hacia la antigüedad, sin pasar por Roma o París y que represente una vía propia alemana. “El único camino para nosotros de llegar a ser inimitables, si esto es posible, es la imitación de los antiguos”⁵⁹ Este camino queda señalado en el redescubrimiento de la cultura griega y su máxima expresión: el ideal griego.

⁵⁶ Lessing, G.E., *Dramaturgia de Hamburgo*, [...] Nada recomienda más Aristóteles al poeta trágico que la buena composición de la fábula (Fabel) y nada ha procurado facilitarle más que esta buena composición, a través de numerosas y sutiles observaciones. Porque es la tragedia principalmente lo que hace que un poeta sea poeta. Por cada diez autores que acierten en las costumbres, los sentimientos y la expresión hallaremos uno que sea perfecto, impecable en la tragedia. Todos los poetas deberían ensayar este difícil género...pág248

⁵⁷ Martínez Montalbán, M-A, *El camino romántico hacia la objetividad estética*, Murcia: Universidad de Murcia, 1992, p.18

⁵⁸ Martínez Montalbán, M-A, *Ibd*, p.19

⁵⁹ Winckelman, *Kleines chriften, Vorreden, Entwürfe*. Berlin: Ed Rehm, 1968

El cielo griego representa para este autor el modelo de buen gusto estético, como elemento natural y como aspiración espiritual, siendo el mejor guía para imitar no para copiar.

Un núcleo del análisis de la visión estética de Winckelmann gira en torno al concepto de “expresión” de la obra de arte, tal como se plasma en sus observaciones sobre el *Laocoonte*⁶⁰, el cual se mantiene entre un estado de equilibrio entre dolor y placer.

En la obra *Laocoonte o sobre las fronteras de la pintura y poesía* Lessing polemiza con Winckelmann. La réplica de Lessing tendrá como telón de fondo el tema de la tragedia. Según Lessing el alma profunda de los griegos es compatible con la pasión y el dolor, defendiendo el efecto de la tragedia en el público⁶¹. Cuando el alma grande vence al dolor, aunque esto despierte admiración, sin embargo no contribuye a lo que el teatro tiene de propio, es decir, a la experiencia dramática.

Lessing pone en cuestión que el *Laocoonte* exprese el equilibrio que afirma Winckelmann, pues: “el dolor que descubre en todos los músculos y tendones el cuerpo se manifiesta sin rabia en el rostro y en el conjunto (...) es un gemido oprimido y temeroso (...) El dolor del cuerpo y la grandeza del alma están repartidos igualmente a través del conjunto de la figura con igual fuerza (...) su desgracia nos penetra hasta el alma; pero desearíamos poder soportar la desgracia como este gran hombre”⁶².

Ambos autores acuñarán expresiones como “sencillez en la grandeza,” noble sencillez y serena grandeza”, “noble libertad y suave armonía el todo” que van a ser la divisa del clasicismo y se van a repetir, con nuevas formulaciones pero con el mismo contenido en Schiller “intrépida sencillez y serena inocencia”, en Herder, “sencilla y modesta antigua grandeza”; en Humboldt, “sencillez común y verdad natural”, en Schelling “expresión de serenidad y de tranquila grandeza”, en Heine incluso en Görres.

Todos ellos además defienden la tragedia como el verdadero vehículo de expresión de la pasión y la sensibilidad griega. Se observa un proceso análogo en el desarrollo de la teoría de la tragedia en Lessing principalmente y en el resto también. Propone sustituir el terror por el temor; con el fin preciso de reducir el concepto de “temor” al de piedad aplicada a nosotros mismos⁶³. Irreconciliable, sin embargo, con el de terror, por lo cual la tragedia no tiene como finalidad el excitar la piedad y el temor,

⁶⁰ Winckelmann, J.J., *Historia del arte en la antigüedad*, Madrid: Iberia,

⁶¹ Martínez Montalbán, Ob. Cit, p.22

⁶² Lessing Werke, Berlin-Weimar: Edit Hans Joachim, Vol III, 1978, p.168

⁶³ Lessing, G.E., *Dramaturgia de Hamburgo*, Ob.Cit.Cap II, pág 75.

sino que, sencillamente, es “una composición poética que suscita piedad”, transformándose la pasión, por medio de la catársis en una disposición “virtuosa” y salvándose por lo tanto, en su empuje enérgico y vital. En este dominio de la pasión, en su formar parte de un juego ordenado de sentimientos humanos, el símbolo abstracto del “terror”(en la comedia, el símbolo abstracto de la burla, en su fuerza destructora inmediata) deja de ser algo lejano e inconexo, “para sí mismo” y se convierte en un “para nosotros”concreto y fecundo, que es la lección de la moralidad auténtica del arte, más auténtica que cualquier moralismo preordenado, es decir, consciencia de su propia misión no sola y puramente “estética”. Cuestión esta muy compleja.

¿Cómo se entenderá entonces la tragedia? como imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje intensivo, matizado, separada cada una de las especies de suavidades 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. Un lenguaje sazonado, que tiene ritmo, armonía y canto. Algunas partes se realizan sólo mediante versos, y otras mediante el canto⁶⁴.

Mientras que la antigüedad griega se nos manifiesta como un arquetipo estético que determina la evolución de lo bello, el modelo idealizado de libertad e ilustración se muestra como la condición para realizar esa belleza. Si bien la tragedia y su consideración comienza a pautar el inicio de una confrontación entre lo ideal y lo pasional, lo idealizado y lo real, la armonía de las formas y el destino. Confrontación que alcanzará formas de lo polémico y de cuya confrontación polemizada surgirá también el primer romanticismo alemán.

Herder, representante del *Sturm und Drang* cuestiona la *Aufklärung*, sobre todo la fe en que el hombre será feliz cuando viva en una sociedad guiada por la razón y por el progreso de las ciencias. No lo intelectual, el desarrollo de las capacidades racionales y de dominio, sino el sentimiento es, para *Sturm und Drang*, lo fundamental de la humanidad, es decir, los elementos no racionales. El hombre del tiempo del joven Goethe siente que el centro sobre el que gira la vida no es la razón sino el corazón. La vida es la expresión del cambio y de la revolución.

⁶⁴ Aristóteles, *La Poética*, El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo.

Si bien no es el único, esta posición en torno a “Naturaleza y Sentimiento” es determinante ya sea en la poesía de Klopstock como máximo representante de la llamada *Empfindsamkeit*, o en Hamann, o venida de la influencia inglesa, sobre todo de Shakespeare y Ossian o de la más clara aún de Rousseau. Se rebelan contra la estructuración, clasificación y fragmentación de la vida que la filosofía del *Aufklärung* intenta imponer. Un caso extremo de esta acusación se dirige a la compartimentación de las facultades humanas en sensibilidad, entendimiento y razón. Herder rompe este prejuicio apoyándose en los modelos clásicos griegos, sobre todo en Sófocles Eurípides y en la normativa aristotélica, por un lado y por otro en los modernos del teatro francés, en Corneille, Voltaire, Racine etc. Si Sófocles es el modelo para el mundo antiguo, no lo puede ser para el moderno y menos aún puede ser comparado con Shakespeare⁶⁵.

Si bien, la elaboración del concepto de “*Charakterdrama*” constituye el punto de encuentro de la estética lessingniana con el drama inglés. La había iniciado dos decenios antes J.E.Schlegel poniendo en evidencia su *Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphius*, la tendencia del teatro británico al drama de carácter, que concede más importancia a la “imitación de los personajes que a la de una acción determinada”. Y esto es evidente sobre todo en Shakespeare, cuya fuerza principal reside toda ella en los caracteres. Lessing retoma esta idea con más amplitud y profundidad, por primera vez en la historia de la cultura alemana; posibilitando el que se llegue a apreciar en toda su grandeza el genio shakespeariano⁶⁶.

Ni los de este último ni los de Herder, sus dramás no son sistemás racionales, sino un espejo de lo humano, como las tragedias griegas, o como ha señalado Haym:”El carácter de las obras de Shakespeare consiste en que en ellas se refleja la historia de la humanidad en una forma dramática, tal como lo hicieran las tragedias griegas y nuestros mejores escritores”⁶⁷. “Sófocles y Shakespeare han sido los representantes más profundos de su época, porque cada uno de ellos ha sabido leer en la naturaleza, sin dejarse guiar por una normativa racional y artificiosa”⁶⁸.

Herder mantiene y defiende el derecho de los modernos a su propia estética y la argumentación está sostenida desde una perspectiva histórica, como se manifiesta en

⁶⁵ Formosa, F, *Lessing y Shakespeare*, Barcelona: Cátedra, 1982, pág.53

⁶⁶ Heitner, A, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlin: 1922.

⁶⁷ Haym, R, *Herder nach seinem leben und seinen werken*, 2 Vols. Berlín: Nueva Edit. Berlin, 1954, Vol. I, pg.465

⁶⁸ Martínez Montalbán, M, *El camino romántico a la objetividad estética*, Universidad de Murcia, 1992, p.29. Shakespeare es el maestro más grande, precisamente porque es siempre servidor de la naturaleza y porque ha creado una nueva forma dramática en la que lo humano y la naturaleza se fusionan como arte en un mundo de historia dramática tan grande y profundo como la naturaleza.

su escrito dedicado a Shakespeare y el cual constituye la aportación más importante de Herder al tema de la *Querelle*. Sin negar el valor de lo clásico Herder lo aleja y lo aísla, negando su valor absoluto para los modernos, con lo que rebaja la base del clasicismo, hasta casi eliminarla⁶⁹.

Schlegel y Herder aparecen en la obra de Schiller en su idea de humanidad y la acentuación de lo creativo que ya se desplaza con estos de lo plástico, escultórico a lo poético:

“En lengua y costumbres no nos convertiremos nunca en griegos ni romanos, tampoco queremos serlo”⁷⁰, “Todo tiene su hora en el mundo. Era un tiempo en el que la poesía abarcaba toda la sabiduría humana, ella enseñaba a los hombres la sabiduría de la vida y era el único y más bello medio de su aprendizaje”⁷¹.

Lo que lleva a cabo Schiller es, si se habla desde el posterior desarrollo de Freud una reflexión sobre el conflicto entre Eros y Tánatos, que afecta a los procesos paralelos y, al mismo tiempo enfrentado, del progreso cultural de la humanidad y de la evolución del individuo. Se trataría de una reflexión ontogenética centrada en el estudio del origen y desarrollo del individuo reprimido que le conduciría, a su vez, a una narración sobre el surgimiento de la civilización represiva o filogénesis.

Moritz como Herder ambos se dirigen con especial cuidado a la investigación de los planteamientos estéticos de Winckelmann, con el objetivo de consignar nuevas bases para la comprensión del arte⁷². El campo donde Moritz extiende su actividad creativa es el de la estética pura y su interés por la tragedia es motivo de conversaciones en el viaje a Italia que realiza con Goethe. En su estética anticipará con claridad y profundidad elementos básicos del pensamiento de Kant, sintetizando de modo propio y original el clasicismo proveniente de Winckelmann con el *Sturm und Drang*, “El arte no ha de subordinarse a la idea ni el genio del artista al entendimiento (...) Sólo como totalidad la naturaleza es digna de imitación, El hombre es trágico por naturaleza y su impulso creador le convierte en un héroe que imita la gran naturaleza en pequeño”⁷³.

⁶⁹ Herder, G, *Cartas para el fomento de la humanidad*, Sämtliche Werke. Berlin: Ed.Suphan, 1987.

⁷⁰ Herder, G, Ob.Cit, pg.47

⁷¹ Schiller, *Carta para la educación estética del hombre*,

⁷² Martínez Montalbán, M, *El camino romántico a la objetividad estética*, Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999, p.32

⁷³ Moritz, Karl, P, *Sobre la imitación plástica de lo bello*, Tübingen: Edit Joachim, 1962, pg.69

Los principales escritos teóricos de Schiller⁷⁴ manifiestan claramente que no es un especialista en filosofía, sino un poeta que reflexiona sobre la esencia del arte. Su punto de partida también es el concepto de naturaleza llegando a establecer que todo hombre que tenga sensibilidad se siente afectado, por un respeto, un modo de amor a la naturaleza y esto no de un modo utilitario como había afirmado la Ilustración, porque cause un efecto benéfico en nuestros sentidos, ni porque satisfaga nuestra razón, sino simplemente porque es naturaleza. Mirando desde este punto de vista, las cosas, naturaleza es ser que se da a sí mismo las condiciones de su propio ordenamiento, como leyes que saliendo de sí mismas libremente, tienen que ser, por ello inmutables. Esto es lo que amamos de la naturaleza. De aquí se sigue que lo admirado y lo que atrae de la naturaleza no es un juego estético, pues lo bello de los objetos, en tanto formalmente bello, no tendría ninguna fuerza sobre el individuo. La atracción hacia la naturaleza no es por tanto de orden estético sino moral. Esta atracción no se produce en la mera contemplación de un objeto sino en la capacidad de una idea de mediar entre dos esferas distintas de la realidad; la naturaleza se desvela como idea.

La naturaleza es la madre originaria, la unidad primordial de la cual el hombre se ha desgajado por un momento, para volver más tarde a ella. En contra de Rousseau, Schiller no opta por la negación de la cultura para volver a la naturaleza, sino por la profundización y realización de lo que el ser humano tiene de propio, es decir del desarrollo de la cultura y de la razón, sólo a través de lo cual el hombre volverá a la naturaleza, pues este es su destino más alto⁷⁵. Mientras que los seres de la naturaleza “son lo que eran”, en un estado de placidez e inmovilidad, el ser humano, por el contrario, ha de desarrollar su propio destino para llegar a aquel estado, donde las cosas son “lo que nosotros de nuevo hemos de devenir. Nosotros éramos naturaleza, como ellas, y nuestra cultura debe de conducirnos a la naturaleza por el camino de la razón y de la libertad”⁷⁶. La naturaleza aparece sujeta a la necesidad, a pesar de la aparente libre armonía, mientras que el hombre es libre, y lo es en tanto que sigue voluntariamente las leyes de la necesidad de la naturaleza, pues esta representa “nuestra infancia perdida”⁷⁷. Por esto se nos presenta la naturaleza como finalidad y utopía, en un proceso infinito que es nuestra historia. Esto Schiller lo encuentra en la infancia, pero no como una realización del ideal que la naturaleza representa, sino como actualización del

⁷⁴ Schiller: *Sobre poesía ingenua y sentimental: Sobre gracia y dignidad, Sobre lo patético; Sobre la educación estética del hombre; Kalias o sobre la belleza.*

⁷⁵ Martínez Montalbán, M-A, Ob. Cit, p.44

⁷⁶ Schiller, *Sobre la educación estética del hombre*, XX, Ob. Cit, 414

⁷⁷ Schiller, *Ibd*, XX 414

mismo. Lo que nos conmueve en la infancia es la libertad de su acción, su infinitud e integridad, que como la naturaleza, está bajo el signo de la “sencillez y verdad”. Esto es lo que Schiller llama ingenuo, *Naiv*, y su auténtica realización sólo se alcanza como victoria de la naturaleza sobre el arte, pues “es condición que la naturaleza (...) como necesidad interior ya había hablado Schiller en la serie de cartas dirigidas a Körner así como en *las cartas sobre la educación estética del hombre*. De ahí que el hombre que expresa la naturaleza como arte, el artista y, sobre todo, el que la eleva a la máxima perfección, el genio, sea un carácter ingenuo pues “todo verdadero genio ha de ser ingenuo o no será genio. Sólo su ingenuidad le hace genio”⁷⁸. El sentido que Schiller dará a este concepto de *genio* se relaciona directamente con el otorgado por el *Sturm und Drang*.

Tal que así lo expresa Herder, siguiendo en parte a su maestro Hamann, y, por otro lado, coincide con el carácter de “genio” en el clasicismo, representado por Goethe, sin olvidar el tratamiento dado por Kant en la *Crítica del juicio*, en el párrafo 46-50. Kant había definido el genio como “talento”, “originalidad” y “ejemplaridad”. La naturaleza prescribe, según Kant, a través del genio la normativa del arte. “Sólo al genio le es posible estar siempre en casa fuera de lo conocido y ampliar la naturaleza sin salir de ella”⁷⁹. El genio no está partido ni mediado por el cálculo del entendimiento, pues lleva la naturaleza en sí; él es naturaleza y, en tanto que obra, la amplía, creando como artista, pero no puede ir más allá de ella, como no puede ir más allá de sí mismo. El genio lo es no cómo subjetividad particular sino como triunfo de la naturaleza y cuyas virtudes son: la fidelidad, la modestia, la prudencia, etc., que no son sino atributos de la naturaleza. El carácter ingenuo manifiesta su espontaneidad como *grazie*. “Libre y natural, como el genio en sus obras espirituales, se expresa la inocencia del corazón en el trato vivo”⁸⁰. La inocencia del corazón manifiesta la inmediatez natural entre pensamiento y acción que, a través del ideal moral de la naturaleza, reproduce la relación entre mundo natural y mundo humano.

Sólo en la consciencia de la superioridad del hombre sobre lo meramente natural está la verdadera libertad. Sólo como ideal es la naturaleza un modelo, pero como ideal humano. Frente a Rousseau y Winckelmann, con su imperativo de vuelta al ideal griego de naturalidad, manifiesta Schiller un rechazo de la mera imitación

⁷⁸ Schiller, *Ibn*, XX, 414

⁷⁹ Schiller, *Ibn*, XX, 424

⁸⁰ Schiller, *Ibn*, XX, 426

clasicista. Schiller no solo critica aquel anhelo de lo griego, sino el objeto mismo del anhelo, en tanto este debe quedar como algo superado. Por otro lado esta vuelta a la naturaleza, preconizada por el clasicismo de su época, supondría sacrificar el futuro, es decir, lo que el hombre puede llegar a ser, por un pasado como modelo supremo de perfección, paralizando lo que en el hombre hay de búsqueda y creación.

Frente a lo ingenuo (*das Naive*) sitúa lo sentimental (*das Sentimentalische*) para definir a los modernos. La patria de lo ingenuo era Grecia que, bajo un cielo feliz y rodeado de una naturaleza libre, encuentra las condiciones perfectas para un arte ingenuo⁸¹. Los griegos se interesaban por la naturaleza humana como parte del cosmos, dando libertad allí donde sólo encontraban necesidad ciega. A pesar de la distancia que los separa de ellos, los modernos siguen percibiendo la naturaleza con anhelo de un modelo perdido. Según Schiller porque la naturaleza ha desaparecido del mundo humano, retrocediendo al mundo perdido de la infancia. Mientras que los antiguos “sentían naturalmente, nosotros sentimos lo natural”⁸².

El proceso que transcurre desde la sensibilidad natural de los griegos hasta la nuestra es el proceso de la paulatina desaparición de la naturaleza de la vida humana, como parte del sujeto y de su experiencia del mundo, hasta su sublimación en el espíritu, expresado en el arte como idea y objeto poético. Sólo para los poetas es la naturaleza todavía un modelo, un punto de referencia para encontrar su propia armonía interior. Sólo para la poesía es la naturaleza el otro Yo en el cual se mira y, aunque inalcanzable, se expresa idealmente.

La naturaleza y el hombre formaban los polos irreconciliables, pues, como Schiller formula, el hombre se relaciona con la naturaleza como el enfermo con la salud. Aquí la tragedia. Esta falta de totalidad que englobe esa dualidad será superada por el romanticismo, en tanto que, sin rechazar el logos, lo limita a ser una estructura particular del mundo, no la estructura abarcadora y legitimadora de todas las demás.

Los poetas son los sacerdotes que mantiene viva la llama de la naturaleza. “Los poetas serán naturaleza o buscarán la naturaleza perdida”⁸³. Todos los poetas son ingenuos o sentimentales. Dentro de los poetas antiguos encuentra Schiller a Homero y dentro de los modernos a Shakespeare, ambos se agotan en sus obras, expresando de un modo completo la naturaleza a través del mundo humano que ellos configuran. El

⁸¹ Tatarkievitz, W, *Historia de la estética*, Madrid: Akal, 1991, p.187

⁸² Schiller, Ob.Cit, XX, 431

⁸³ Schiller, Idm. XX, 436

hombre de la cultura de lo ingenuo no ha separado lo sensible y lo racional, de ahí que su mundo sea una unidad sensible no dividida, un todo armonioso, aceptando las leyes de la necesidad mantiene la armonía que no es otra cosa que el acuerdo entre su sentir y su pensar⁸⁴.

El poeta sentimental ya no se mueve en un mundo en equilibrio, sino que lo busca fuera del mundo; por esta razón lo que para los antiguos era contenido vital, para el poeta sentimental es un ideal a realizar: el imperativo de elevarse por encima de la realidad, la cual ha dejado de ser espejo para convertirse en barrera. Ambos tipos de sensibilidad, la ingenua y la sentimental, se encuentran en la idea última de humanidad. El proceso es hasta el del propio destino del hombre, desgarrado entre naturaleza y cultura, pues “la naturaleza le une, el arte le separa, a través del ideal regresa a la unidad”⁸⁵. Este ideal de naturaleza espiritualizada, no se puede realizar, solo es pensable como un devenir hacia la unidad final, como anhelo de recuperar el origen.

Encuentra Schiller en los antiguos el arte de lo limitado y en los modernos el arte de lo infinito. Los antiguos se concentraron en el arte plástico, mientras que los modernos se concentran en la poesía, lenguaje que expresa el desgarramiento moderno y lo mantiene en un proceso vivo, en tanto que frente a la corporeidad del arte antiguo opone el espíritu, como lo inexpresado pero expresable en un proceso infinito. Los poetas antiguos siguiendo la naturaleza, se limitan a su mera imitación, sin tener libertad para el tratamiento del objeto de su arte. Esto se produce porque el poeta ingenuo es naturaleza y, por tanto, lo que saca de sí mismo es lo que se le ofrece en la naturaleza. En la contemplación del arte antiguo “nuestro sentimiento está formado sólo por un elemento”. Va a separar el arte poético en dos tipos fundamentales, dependiendo de donde caiga el acento, si en la realidad limitada o en el ideal infinito: la sátira y la elegía. El poeta del primero hace de la contradicción la fuente básica de su inspiración. El elegíaco en cambio eleva de un modo absoluto lo ideal y el arte, contraponiéndolos a la realidad y a la naturaleza. La elegía surge como expresión del sentimiento de pesar de la consciencia finita en el anhelo de elevarse a lo infinito, aunque en esta reducción de lo limitado a un infinito consiste realmente el tratamiento poético⁸⁶.

Del poeta ingenuo es la naturaleza real, es decir, la naturaleza de las pasiones e impulsos naturales; del poeta sentimental es la naturaleza verdadera, como expresión de

⁸⁴ Schiller, Idm, XX, 436

⁸⁵ Schiller, Idn, XX, 438

⁸⁶ Schiller, Idn, XX , 420

la capacidad autónoma del sujeto de superar las limitaciones contingentes, la expresión de una “necesidad interior de la existencia”. La poesía ingenua es fruto de una unión armoniosa del hombre con la naturaleza, la poesía sentimental es consecuencia de la ruptura de esa unión, como desajuste íntimo, desgarramiento profundo. El ideal se ofrece como puente entre unidad de los antiguos y desunión posterior. Este proceso de reconciliación del ideal, entre naturaleza y libertad (entre pasado y futuro, antiguos y modernos), se plantea como infinito. El marco de lo sentimental consiste en el imperativo de trascenderse continuamente para “ser”, descubriendo en este proceso el ideal de lo infinito.

Lo perdido en este proceso no es la belleza de los griegos, tomada en sí, sino su perfección natural. Lo ingenuo y lo sentimental ejemplifican los dos polos de la contraposición expresada por la Ilustración de pérdida y de búsqueda de lo perdido. Por otro lado el tratamiento dado por Schiller a estos dos conceptos manifiesta, de algún modo, un deseo de reconciliación entre mundo antiguo y mundo moderno, así como de su propia obra idealista, para él, y la de Goethe, el cual es caracterizado como realista.

Para Schiller la cada vez mayor complejidad del mecanismo de los estados modernos, la cada vez más extendida subdivisión de las ciencias y de las artes y oficios, la cada vez más clara separación de las clases, han roto el armónico vínculo de las facultades humanas. La cultura es el espejo de esta escisión, del aislamiento y de la desvalorización de las facultades: “La inteligencia intuitiva y la especulativa se han apartado, la una de la otra, hostiles, retirándose a sus campos respectivos, desde donde vigilan los límites con desconfianza y con envidia; y, al restringir la propia actividad a un solo ámbito, nos han impuesto un patrón que en no pocas ocasiones acaba por suprimir también las otras facultades. Mientras que la imaginación lujuriente sofoca por aquí los plantíos laboriosos del intelecto, por allí, el espíritu de abstracción extingue el fuego al cual debería haberse calentado el corazón y en el que debería haberse inflamado la fantasía (...)”⁸⁷.

Desgraciadamente, los más de los hombres están demasiado cansados y exhaustos en la lucha con la necesidad como para poder aspirar a la recomposición armónica de las facultades, a la felicidad de la belleza. No hay, pues a mano otro instrumento para elevar al hombre por encima de su actual disgregación, que una “educación estética” reservada a unos pocos, aunque quede el resto de los hombres, en especiallos no europeos, abandonado a la deformante presión de la necesidad, de la

⁸⁷ Schiller, Ibdn, pág.323

barbarie y del despotismo. Hay una barrera objetiva que impide a la mayoría desarrollar armónicamente las propias potencialidades, acceder a una vida digna. Para incluso las pocas “almás bellas” a las que esto les es dado, tienen que recorrer un largo camino, porque es preciso salvar la desviación del sentimiento: “Hay que abrir a través del corazón” la vía que lleva a la cabeza. La necesidad más urgente de la época es, por tanto, la educación del sentimiento”⁸⁸. Esta educación del hombre mediante el sentimiento y al margen del estado por el efecto del arte, que tiende hacia un equilibrio de las facultades sólo al alcance de unos pocos es la manera de superar la tragedia del hombre contemporáneo.

Coincidiendo con la publicación de Schiller *Sobre poesía ingenua y sentimental*, Friedrich Schlegel con la finalidad de estudiar la antigüedad clásica escribe *Sobre el estudio de la poesía griega (1793)*. Con esta realiza una contribución fundamental a la *Querelle* en Alemania y primer manifiesto de la escuela romántica.

El proyecto intelectual de Schlegel apunta a completar la labor de Winckelmann, pero sin dirigirse a la escultura sino a la poesía. Su obra aparece en un momento de confusión y de crisis por la antinomia planteada entre los antiguos y los modernos, condensada en el cruce entre la Ilustración y Winckelmann. La esperanza de Schlegel es iniciar una nueva etapa en los estudios de la antigüedad clásica y así dar tras Winckelmann un nuevo y definitivo segundo paso en dirección a una nueva estética. Mostrar una perspectiva nueva a través de los estudios históricos y realizar una revolución estética. El avanzado de esta revolución lo ve Schlegel en Goethe, como portavoz de una nueva sensibilidad. Esta revolución ha de ordenar el caos de la cultura moderna, así como el dominio definitivo de la libertad sobre la naturaleza, de la creación estética sobre la imitación, del romanticismo sobre el clasicismo. Para este giro exige Schlegel “fuerza estética” y “firmeza y proporción de la capacidad ética”, pues el genio del artista no basta para este cambio⁸⁹. Exige fuerza estética y eticidad porque se plantea como “legislación absoluta” como conjunción de armonía creadora y de fuerza espiritual.

La voluntad es la portavoz de esta capacidad rectora. No una mera buena voluntad sino una voluntad como imperativo estético, capaz de organizar el todo. Una legislación estética perfecta sería el órgano de la “revolución estética”. Esta legislación estética es la teoría necesaria para dirigir la formación estética de los modernos. La

⁸⁸ Schiller, Ibdn, págs. 230-231

⁸⁹ Schlegel, F, *Sobre el estudio de la poesía griega, Obras Selectas*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983.

formación cultural futura debe asegurar su fundamento y dirección a través de la adecuación de la fuerza estética, con lo que puede realizarse la colectividad del gusto y la libertad del arte. Mantiene que todo gran producto de la época moderna tiene un doble sentido, en primer lugar representa un progreso adecuado conforme a un fin apropiado y, en segundo lugar, representa también una auténtica aproximación a la antigüedad. La progresión del arte en el futuro se hace en la medida en que los ideales, el mundo de los antiguos, se van realizando. La situación de la poesía moderna manifiesta su herencia profunda del pasado, así como contiene la semilla del futuro.

Este cambio profundo en la estética del que Schlegel se siente su portavoz tiene como misión unir el pasado y el mundo moderno, siendo el presente el punto de equilibrio fecundo, “el tiempo está maduro para una importante revolución de la formación estética”⁹⁰. La evolución de la cultura indica que se está despertando de un letargo; lo contrario al prejuicio muy extendido entre sus contemporáneos de que las literaturas europeas, al modo de un organismo vivo, ya han tenido su época dorada y, a partir de ese momento, están decayendo.

Síntomas de lo primero son la necesidad de lo objetivo, el aumento de la creencia en lo bello y la mejora del gusto estético anunciada por Schlegel no solo es un programa estético, sino también el intento de fusión del culto a la antigüedad con la consciencia de revolución: la máxima belleza es paralela a la máxima libertad. El parte de la cultura de su época y en concreto de la poesía, que representa la culminación del arte, así como el espejo donde este se refleja. La situación de la poesía moderna es confusa, pues no ha encontrado su propia identidad por la falta de una unidad y una meta clara: “Salta a la vista que el fin al que la poesía moderna aspira o no ha sido alcanzado o su aspiración no tiene una meta sólida, su formación no tiene una dirección determinada, el conjunto de su historia no tiene una dirección determinada, el conjunto de su historia no tiene una coherencia legítima, la totalidad no tiene unidad”⁹¹. A la poesía moderna le falta la capacidad de satisfacer las expectativas que una poesía debe despertar y realizar.

Schlegel critica las corrientes estéticas de esta época, como son el Clasicismo, el arte derivado de la *Aufklärung* y el *Sturm und Drang*. El primero representa el estancamiento y la vaciedad creativa, con su obediencia ciega a las reglas clásicas y la pretensión de poder crear algo bello en tanto sea fiel reproducción de lo bello eterno.

⁹⁰ Schlegel, Ibdn, 79

⁹¹ Schlegel, Ibdn, 83

Las críticas se dirigen especialmente como antes lo hiciera Winckelmann contra el arte francés, como “modelo clásico de equivocación”, cuyos representantes más destacados, Racine, Corneille, Voltaire, son la manifestación de una “representación fracasada” de lo objetivo, que culmina en lo “insoportable idealizado”⁹².

La poesía moderna en lugar de buscar lo bello, busca los recursos cada vez más extremos para excitar las sensaciones, usando diversos medios que, como partes fundamentales de la tendencia moderna, son integrados por Schlegel en el carácter de lo feo, como estado de insatisfacción de las aspiraciones a la armonía deseada⁹³.

Este autor había partido en sus primeros años de trabajo intelectual de un desmedido entusiasmo por todo lo griego, calificado por Schiller como *Gräkomanie*, haciéndole seguir las huellas de Winckelmann. La preocupación esencial de este período es la unificación de lo esencialmente-moderno con lo esencialmente-antiguo. Será el de la validez de los modelos clásicos, es decir, la imitación como respuesta legítima a las necesidades de los modernos. La imitación de las obras de arte antiguas es, para Schlegel, un recurso muy antiguo de las naciones europeas para intentar reproducir lo bello. El resultado ha sido a menudo estéril, pues se han proyectado esquemas de la época moderna a los antiguos, modernizándolos, lo que significa un desconocimiento de las épocas y ha contribuido al desprecio hacia lo moderno, visto como resto decadente de la época dorada de los griegos⁹⁴.

El intento de encontrar en la imitación el único medio de reproducir lo bello se ha mostrado estéril, pues se ha producido un conjunto de obras sin vida. La imitación a través de incontables repeticiones se convierte en una constante, en un tumulto anárquico, pues sólo por un conocimiento profundo de la poesía griega puede llegar esta a ser sentida, vivida, lo que no significa una servil copia⁹⁵.

I.2.3 El drama burgués alemán

Aquella vieja polémica acerca de la diferencia entre lo Clásico y lo Moderno sumada a esa otra discusión germinal contra el teatro francés del neoclasicismo se verán envueltos todos los pensadores de la época. La crítica a la Ilustración francesa

⁹² Díaz Tejera, A, *Ayer y hoy de la tragedia, Manifestaciones histórico literarias de lo trágico*, Sevilla: Ediciones Alfar, 1989

⁹³ Martínez Montalbán, M-A, *El camino romántico hacia la objetividad*, Universidad de Murcia, 1992, p.53

⁹⁴ Kauffmann, H, *L'Art Tragique*, Paris: Vrin, 2004

⁹⁵ Martínez Montalbán, M-A, *El camino romántico hacia la objetividad estética*, Univ. Murcia, 1992, p.68

oficial, como cultura del concepto muerto, debe elevarse a síntoma definitorio de esta época de la segunda mitad del siglo XVIII⁹⁶. El otro síntoma es la voluntad que mueve esa crítica: la construcción de una Ilustración típicamente alemana y burguesa⁹⁷. Ante todo se pone en duda la vitalidad del modelo cultural impulsado por dos fuerzas problemáticas: la fuerza social de la aristocracia y la fuerza intelectual de la reflexión y la ordenación conceptual-racionalista. En Alemania no se contempla de manera positiva la cultura francesa. Ni siquiera Diderot es del gusto alemán, a pesar de su importancia para el prerromanticismo. La imagen transmitida del clasicismo francés consternaba los registros más profundos de la reducida burguesía alemana, educada en la herencia antiseñorial luterana, dotada de un sentimiento profundo de la individualidad y de la comunidad eclesial como orden sagrado de la vida. La aristocracia más imitadora de la francesa, en la que el elemento ilustrado de aquella quedaba reducido a fórmulas muertas. De esta manera, en la cultura alemana emergente se reúnen la crítica a la aristocracia y la crítica a cierta Ilustración. Surge así la propuesta de construcción de una cultura burguesa no mimética de la cultura aristocrática; antes bien encuentra en su crítica y en su denuncia un motivo central. Esta cultura burguesa tenía en su base, como condición necesaria, la idea de la comunidad eclesial luterana, que con el tiempo se había secularizado en una serie de postulados éticos, entre los cuales algunos, como los de la dignidad inalienable del cristiano y el valor universal de la misma, independiente del oficio o del servicio de señor, van a ser decisivos para la comprensión de la nueva cultura burguesa. Este cristianismo secularizado o no, tiene una notable vigencia entre el público alemán, frente al catolicismo ampliamente criticado de la gran corte parisina.

Lessing, es un poeta dramático de primera magnitud, es el más excepcionalmente dotado, y no sólo literariamente. El escenario lo atrajo desde su primera juventud, luchó por una teoría de lo trágico casi tanto tiempo como trabajó en su única tragedia real, una década entera⁹⁸. Comprendió la gran forma épica de manera profunda y vital, como lo muestran los análisis homéricos en *Lacoonte*. El drama debía atrapar al espíritu dialéctico. Atrapaba también su noción de arte por la participación

⁹⁶ Villacañas Berlanga, J.L., *Especulación, Nihilismo y Cristianismo en la obra de F.H. Jacobi*, Barcelona: Antrophos, 1989

⁹⁷ Villacañas Berlanga, J.L., *Quiebra de la razón ilustrada*, Barcelona: Antrophos, cap II. 1991

⁹⁸ Kommerell, Max, *Lessing y Aristóteles, investigación acerca de la teoría de la tragedia*, Madrid: Visor, 1990, pg. 47... "Todo esto es más ágil, más intenso, más sabio, más experimentado que lo que dice Escalígero; no hay que maravillarse de que en Vida se exponga también la doctrina de la imitación y la obligación del poeta que se sigue de ella de veracidad con mayor puntilliosidad y de tal manera que acuerda con la función de la composición poética. ¡ Lo que no es verdadero es verosímil!".

que la construcción tiene en la forma, por la estructura, la relación de las partes, la disposición a la tensión, la preparación de las catástrofes y un grado de palmificación que difícilmente se encuentra en otro arte. Construirá los pilares de esta evolución y realizará el edificio a la vez, el de la cultura burguesa que caerá en pocos años. Esa caída será llevada a la escena bajo la forma de la tragedia clásica alemana. Representando a su vez la evolución de las formas dramáticas la lucha de aquellos ideales con la realidad mundana donde debían realizarse, ofreciendo diversas y profundas interpretaciones de la raíz final de su fracaso⁹⁹. Lessing entendió que el juego social entre hombres estaba sometido a la experiencia de un tremendo dolor que la tolerancia debía curar y moderar. Por eso recuperó a Aristóteles y lo usó para vertebrar su tesis de que el ideal de tolerancia para consigo mismo, la capacidad de auto perdonarse, era un elemento irrenunciable para la construcción de una comunidad con pretensiones de representar a la Humanidad¹⁰⁰. La mirada trágica, centrada exclusivamente en una cosa y una limitación para el mero entendimiento, tendrá que adaptarse y oponerse aquí utilizando una amplitud comprensiva y equilibrante que rápidamente desemboca en ironía y amenaza con hacer perder el encanto al ambiente de la obra trágica como elemento de claridad y consciencia. Esta era la heroicidad trágica para Lessing: grandeza que, sufriente, se evidencia semejante a nosotros. También para la época de este, que ya no tenía ninguna religión y no quería ninguna más, pero que anunciaba y adoraba en vez de un dios ideales y actitudes, era la tragedia la forma artística realmente deseable, porque tenía el medio para hacer sensible, el medio para amplificar y el medio para conmover, para llevar esta jerarquía que suplantaba un culto de manera inmediata.

Así pensaba Aristóteles sobre la compasión, y solo ello explica el verdadero motivo de que, en la definición de tragedia, al lado de la compasión sitúe únicamente el temor. No como si el temor fuese una pasión específica, independiente de la compasión y capaz de producirse con o sin ella, o como si la compasión, asimismo, pudiese producirse con o sin temor, este fue el error de Corneille, sino porque, de acuerdo con

⁹⁹ Lessing, G.E, *Dramaturgia de Hamburgo*, Madrid: A.Directores de escena, [...]Con los ejemplos de los antiguos, hubiera podido remontarse aún más atrás. Muchos se imaginan que Grecia, la tragedia fue realmente inventada para renovar la memoria de unos sucesos grandes y singulares; que su primera función fue, por tanto, seguir exactamente las huellas de la historia sin desviarse ni a derecha ni a izquierda-pág219

¹⁰⁰ Lessing, G.E, Ob.Cit, [...]“La unidad de acción fue la primera ley dramática de los antiguos, la unidad de tiempo y la unidad de lugar eran en cierto modo consecuencias de aquella, y difícilmente las habrían observado, con mayor rigor del que la primera hubiera exigido, si no hubiesen recurrido al nexo de unión del coro.pág285

su explicación de la compasión, ésta incluye necesariamente el temor. Porque nada suscita nuestra compasión que no pueda despertar a la vez nuestro temor.¹⁰¹

Al concentrarse para poner en práctica este supuesto: el de una aristocracia dominada por la idea de “señorío” y carente de sensibilidad para la dignidad burguesa; construye una comedia en la que las letras alemanas encuentran una de sus cumbres, *Minna Von Barheln*.

El juego del individuo pertrechado con los valores burgueses frente a la aristocracia carente ya de legitimidad. Comedia de final feliz convenientemente matizado de provisionalidad. En suma mantiene una fórmula de tolerante compromiso¹⁰². Será a partir de *Los Bandidos* de Schiller en el que se retira de la escena al hombre social, sea noble o no, incluso burgués, el que no puede responder a las exigencias de dignidad y reconocimiento, porque lleva la semilla el mal en su propio interior. Al retirársele la noción de Humanidad, que juega en la base del ideal de burguesía como forma universal de cultura, el héroe trágico sólo encuentra relación social cimentada en la corrupción. El *Spiel* ahora es engaño y mentira y el lenguaje no puede canalizar ninguna exigencia de dignidad. Sólo hay Destino de Uno, no hay juego entre varios, jamás se siente reconocido por la sociedad que emplea un lenguaje que ya no puede ser entendido ni juzgado por los demás.

Por eso al decir de Arnold Hauser la evolución del drama alemán constituye una bien trabada teoría del mal humano y de la imposibilidad de extirparlo desde la fuerza redentora del ideal¹⁰³. Este autor sostiene que puede decirse que Lessing es el punto de partida de la consciencia alemana. Además es consciente de seguir cierta veta del pensamiento de Leibniz, que ya se ocupó del gran tópico de la nación alemana¹⁰⁴. Según Cassirer el único sistema vinculable al de Lessing es el de Leibniz. En este sistema cabe reconocer las líneas maestras de su fundamentación de la teoría del drama y del genio, las coordenadas de la recepción de Aristóteles y de Eurípides. En efecto Lessing desea un comercio inmediato con el texto aristotélico, si bien y siguiendo a este autor, sin las categorías de Leibniz no habría tenido desde donde leer los textos de la tradición. Esa pureza de la lectura de la tradición no fue sino un efecto de la novedad de su interpretación respecto de la recepción aristotélica propiciada por

¹⁰¹ Lessing, G.E. Ob.Cit, pág417

¹⁰² Lessing, G.E. Ob.Cit, Sobre las relaciones entre la historia y la poesía dramática, los caps. XI, XIX y LXXXIX, y antes de *Dramaturgia*, la carta LXIII de las *Literaturbriefe*. La influencia de las ideas de Lessing a este respecto es considerable en el ámbito de la cultura alemana (Goethe, Schiller, y autores posteriores, pág185.

¹⁰³ Hauser, A, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid: Visor, 1999, p.80

¹⁰⁴ Cassirer, E, *Les écrivains en personne*, Paris: PUF, 1973. p.54

Corneille. Pues en efecto, la tragedia, como cualquier decurso de acciones en el mundo contingente, exige someterse a la regla básica del sistema leibniziano para la representación del mundo sensible: el principio de razón suficiente. La verdadera unidad de la acción no necesita de las unidades adicionales del lugar y del tiempo, sino que brota con naturalidad de la unidad de motivación, esto es, del sometimiento preciso y verosímil de razón suficiente. La relación entre drama como acción, principio de razón suficiente y teoría del carácter es muy poderosa. Testimonia toda la ontología de Leibniz, quien ya destaca:” la sustancia es un ser capaz de acción”¹⁰⁵. Entrega los parámetros internos de su verosimilitud al juego del carácter en el propio curso de drama y en este sentido entra en juego otro principio central de la filosofía de Leibniz: el horror vacui. El genio debe descubrir la regla inmanente del carácter en sí, y de la serie de sus acciones a partir de una razón suficiente. La estructura de la mimesis es lo que se rompe desde esta teoría del genio. Pues este posee un referente preciso no en la naturaleza, como sucede en la teoría de Diderot, ni en el mito, como de hecho sucede en Racine, sino en el logos interno a los mundos posibles, cuyo equilibrio se entrega al drama. De ahí que el artista es verdaderamente creador: debe producir su propio todo, como un mundo posible, frente al mundo real. Aunque sin duda su mundo debe someterse a la lógica mundana: su racionalidad interna, el equilibrio interno de sus partes, su posibilidad de devenir totalidad. Todo mundo elevado en su perfección a arte, es un producto de la Naturaleza. Algo debe existir a causa de su propia perfección. Esa capacidad productora de la *natura naturans* sobre la base de la perfección interna de la esencia de algo es el elemento diferenciador a tener en cuenta. Todas estas dimensiones inclinan la posibilidad lógica hacia la convincente y radical presencia existencial.

Ese optimismo final, ontológico, esa racionalidad individual interna a la noción de mundo, es la herencia de Leibniz, una herencia que se distancia de todo el mundo barroco, internamente amenazado de irrealidad, de ilusionismo. En ese optimismo filosófico, diseñado a la medida de una inteligencia lógica suprema, siempre pendiente de su autoafirmación, encuentra la teoría de la tragedia de Lessing su límite insuperable. Un optimismo que por momentos hace discutible la capacidad de este autor para llegar a comprender las necesidades internas del género de la tragedia, que siempre debe señalar, heridas, grietas, insuperables y perennes¹⁰⁶. La tragedia marca heridas que no cierran ni en el mejor de los mundos posibles. El mundo de la tragedia está poblado de

¹⁰⁵ Leibniz, *Principes de la nature et la grace, fondés en raison*, Ouvres. Paris:PUF, 1985, p.32

¹⁰⁶ Guyon, D., *Des Oresteia*, Paris:PUF,1990, p.79

individuos con su razón suficiente. La teoría del drama de Lessing es un tratado de psicología, del que un capítulo especial se dedica a la teoría de los efectos del drama sobre el espectador. No es ya una naturaleza, con sus leyes colectivas y necesarias, ni una noción estoica del destino.

La referencia precisa al carácter irreductible de la subjetividad humana resulta amenazada por cualquier teoría dramática fundada en la teoría de la mimesis con la naturaleza o en la teoría del drama que conceda la primacía a la estructura objetiva del mito. Lessing choca frontalmente con las recepciones del clasicismo. Pero al vincular la teoría del drama con la teoría del alma, restaura la *arts poética* a su lugar natural en la preceptiva de Aristóteles. Pues la dinámica de la poesía siempre apunta hacia un proyecto: realizar diferentes estructuras subjetivas, diferentes formás del alma. Por lo demás esta centralidad de la subjetividad en el arte mostraba, junto con su fidelidad a Aristóteles su eficacia para el proyecto burgués. La poderosa reflexión aristotélica sobre la polis y su hombre se convierte en el paradigma secreto de autocomprensión del hombre moderno, del burgués moderno¹⁰⁷. Ese tejido no es estrictamente político en el sentido posterior a la Revolución Francesa. Es una teoría de lo que es el hombre “por naturaleza como ser destinado a la comunidad política. En el fondo, aquí juega el más profundo paradigma aristotélico: *societas civil sive respublica*¹⁰⁸.

Esta recepción de Aristóteles se abrió camino en la teoría de la tragedia, pero apuntaba a una apropiación global en la que debía constituirse el nuevo ideario burgués. Además la teoría del sujeto autónomo de Leibniz sufre transformaciones para adecuarse a este ideario. Todo este complejo mundo gira en torno al problema de la *frónesis* que constituirá la base de las meditaciones éticas kantianas tendentes a lograr el saber del individuo, del hombre individual propiamente dicho. Su finalidad: ordenar las disposiciones físicas a fin de conducir al hombre hacia el *areté*, hacia el dominio de sí mismo¹⁰⁹.

La tragedia supone la comunidad de conocimiento tanto como la crea y la reproduce. La producción de *frónesis* y la superación de los déficits de conocimiento, en los que anida la culpa y el mal, son procesos paralelos. La compasión juega en el contexto de la comprensión en la medida en que asegura la interiorización de las razones y los fundamentos de la acción. Se avanza en el conocer prudencial no por la

¹⁰⁷ Kommerell, *Aristóteles y Lessing*, Madrid: Visor, 1991, p.123

¹⁰⁸ Lebeck, A., *Eurípides. The irrationalist*, London: Philologus, 1987

¹⁰⁹ Díaz Tejero, A., *Ayer y hoy de la tragedia. Manifestaciones histórico-literarias de lo trágico*, Sevilla: Ediciones Alfar, 1989

mera imitación del ejemplo, sino por su interiorización y encarnación, por la interpretación fundada de la acción en la referencia a un carácter. La tragedia presenta un fallo en el sistema del *ethos*, un fracaso, en el mecanismo de la *areté*, produce igualmente un perfeccionamiento de la misma¹¹⁰. Más para que todo aliente, la *dínamis* final debe encaminarse a la producción de compasión. La estructura de la compasión, ese *Mit* que caracteriza al espectador, exige la participación en todas las ulteriores estructuras éticas; pero en sí misma, la compasión no es sino el resultado más notorio, en la medida en que implica a la dimensión interna y sensible del hombre. La crítica de Goethe a la teoría estética de los efectos no tiene en cuenta estas categorías.

La *frónesis* no es una virtud aristocrática en el sistema de las virtudes aristotélicas, antes bien es la virtud de los ciudadanos y su ideal es el *mesotés*.

La falla en el ideal del *mesótes* resulta expuesta en la tragedia, pues el héroe con su distinción ante el coro, ya incorpora una falla *ab initio*. Pero por sí misma, esta propuesta será solidaria del extraordinario esfuerzo de hacer del presente esencial el objetivo del drama. El *mesótes* busca con ahinco el dominio del tiempo presente, de la circunstancia en la que dialogan sus disposiciones naturales y los *nomoi* de su ciudad. El drama exhibe el curso de una acción en cuyo presente se ha introducido un fallo de interpretación. Lo común en todo caso es la necesidad de producir ese dominio del presente en su concreción como esencia de la vida.

El supuesto previo de todo el drama de Lessing, el que le hace afín su teoría a la aristotélica, no es sino la idéntica comprensión del *ethos* como hábito del dominio del presente del hombre, presente en que se teje la dialéctica entre disposiciones, *nomoi* sociales, *endoxá* comunes, regida por el conocimiento que brinda la mimesis de las acciones dramatizadas de que dispone la comunidad. De hecho esta es la definición más precisa de mito en Aristóteles. En sí mismo, mito tiene más valor general que la historiografía. Estas acciones no son ejemplares por lo que ofrecen como información de contenidos, no se asumen por imitación externa, ni mediante un aprendizaje conceptual. Su aporte consiste más bien en la forma de vivir, en la medida en que teje *fysis* y *nomos*, carácter y circunstancia, hombre y colectividad, valor y renuncia. Su noticia es la forma de vivir de lo humano en el mundo. Que estas acciones las ofrezca el mito o que sean creadas desde la idealización del presente histórico que la propia autocomprensión de la burguesía produce, diferencia a una cultura nacional constituida

¹¹⁰ Rodríguez Adrados, *El héroe trágico y el filósofo platónico*, Madrid: Fundación Pastor, 1968

como la griega, de una que debe construirse como la de Lessing. Que este autor se vincule a Aristóteles no es sino otro índice del hecho más general de que el mundo burgués sólo podía autorregularse y autoaceptarse desde cierta apropiación del universo griego. Desde esta imitación podía ilusionarse con la grandeza de sus propias batallas¹¹¹.

Lessing parte de una teoría del drama burgués y se separa del teatro clásico francés, tal y como queda personificado en Corneille, reside en la importancia de la nueva función moral encomendada a esta institución, que con insistencia reconocerá el mismo Schiller. En este último esta es la temática de un ensayo inicial dado como lección en Manheim. Aquí ya están dimensionadas todas las exigencias burguesas alemanas del teatro como mostración sensible de los ideales de Humanidad¹¹². También para el clasicismo el teatro tiene una función moral, solo que dirigida a la promoción de las virtudes aristocráticas, sobre todo la decencia. Esto resulta muy claro en Corneille.

Este último también cita los textos de Aristóteles, lo que no le impide hacer una tragedia cuyos personajes son reyes. Porque la igualdad humana no debe ser interpretada como igualdad de estamentos. En todo caso los reyes también son hombres por lo que su tragedia vale para todos. Corneille cifra la clave de la tragedia en la mera existencia de la pasión como fuerza mitológica, como naturaleza indomable. Tiene una noción cristiana de hombre: por encima de los reyes, los hombres son todos de la misma naturaleza. Pero la expone bajo formas de representación paganas. El cristianismo de Lessing es diferente: puesto que la naturaleza domina es la misma en todo hombre, el combate destinado a ordenarla otorga idéntica dignidad a todos. La consciencia de la dignidad impide la desigualdad social, y desde ahora la igualdad cristiana no puede resistir las estructuras feudales. Sin embargo en el teatro de Corneille basado en una convergencia de los ideales cristianos y estoicos aristocráticos, no se albergan esperanzas de que la plebe tenga decencia. De que tenga esta serenidad estoica ante el infortunio que produce la lucha contra la pasión. Lessing, por el contrario diseña la categoría de *volk* para mediar entre la noción de pueblo y de poder dotado de consciencia aristocrática.

La tesis central depende teleológicamente de que la obra produzca compasión de forma natural. Esta tesis es la clave de la comprensión de todo el asunto por parte de Lessing. Y desde aquí se deriva toda la oposición al teatro francés. Justo penetra esa relación entre dimensión moral del teatro y el problema de la compasión. Reconoce que

¹¹¹ Tonerstson, *La teoría dramática de Lessing, Introducción y comentarios*, Buenos Aires:Tres Haces, 1975, p. 89

¹¹² Tonerstson, Ob.Cit, p.105

ningún principio puede ayudar a producir mejores tragedias que la pasión: “la tragedia debe provocar pasiones”¹¹³. Que el espectador sienta estas pasiones y no meramente sienta que otro las siente. En lugar de separar el efecto estético y la crítica social se explican las condiciones sociales y políticas, de una estética que comprende como efecto pretendido del drama trágico (*trauerspiel*) producir lágrimas de compasión. La compasión surge del miedo común al destino común. Pero esto significa hacer del héroe burgués paradigmático “la víctima impotente del arbitrio absolutista, cuya esfera de acción, se limita a la familia”¹¹⁴. Mientras no encuentre la manera de alzarse revolucionariamente, la burguesía llora su propia miseria.

La aparición de las aspiraciones revolucionarias significa el final de la compasión, del *Trauerspiel*, para dar paso a la tragedia. Lessing no sueña con un padre moral como el idealismo, de ahí que su teoría del drama se centre en la configuración de relaciones sociales, las únicas que pueden obstaculizar las seducciones del poder, en un anticipo de la teoría liberal de Humboldt. Estas relaciones sociales exigirán el reconocimiento del poder, no su propia elevación revolucionaria a Poder. En *Minna* y en *Emilia Galloti*, la teoría de la compasión, como clave de la tragedia, ya evoca directamente la acción revolucionaria como momento de juicio del Poder por parte de la sociedad. Pero no para la intervención másiva de la moral. La compasión consolida la categoría del *volk*, incluye una dimensión politicosocial activa. Más propia de ese *Volk* es la comedia, que tiende tanto a hacer reír como a hacer llorar, pues es la única capaz de conseguir una aprobación universal y consiguientemente de fundar también una utilidad universal¹¹⁵.

Las propias reglas psicológicas del sentimiento de compasión exigen poner fin a una visión de la naturaleza humana escindida en castas y estamentos. Esas mismas reglas promueven una noción de igualdad y de universalidad entre los hombres y destierran un arte que recluta sus héroes de entre los estamentos nobles. Hablar al pueblo exige que el héroe sea lo más próximo a la vida humana que ese pueblo encarna. La pieza teatral debe ser un dibujo de la vida común y natural. No se trata de construir tragedias en las que ciertas pasiones de la vida pública y privada de un gran rey o de un gran personaje, Edipo, Antígona, Creonte, por ejemplo, inunden con tragedias derivadas y anónimas las vidas de los súbditos. El espectador no alcanza la compasión de esa

¹¹³ Szondi, P., *Das Tragische und die Geschichte*, Hamburgo: Vol, 1973 p.78

¹¹⁴ Villacañas Berlanga, J L, *Tragedia y teodicea de la historia*, Madrid: Visor, 1993

¹¹⁵ Villacañas Berlanga, J L, *Ob Cit*, p.45

manera pasiva, como si se dejara inundar por la ola de dolor que contempla en otro pecho humano.

Se trata de mostrar que en existencia humana media, regida por códigos morales de dignidad y honor aceptados, se puede producir la tragedia y que, por tanto, nadie puede escapar a ella. La ética burguesa se sustancia en esta consciencia de la posibilidad inmanente de la tragedia a la existencia humana. La vida de un rey puede tener más importancia que la de un súbdito, pero no más valor, dignidad ni interés objetivo. Una obra sobre un rey puede admirar a un hombre, pero no educarle. Sólo si el drama le sucede a un igual puede provocar compasión y servir de experiencia catártica¹¹⁶.

En Lessing, el hombre no está en general determinado por la situación del poder o de su estamento. El poder no tiene lógica. Sólo hay una lógica: la de las relaciones humanas¹¹⁷. Por eso los hombres, en la medida en que son capaces de fomentar y preservar lo bueno de sus relaciones humanas, pueden vaciar el poder. El poder por esencia mutila las relaciones humanas. Eso se produce cuando el poder es interiorizado. El vaciado de poder consiste en bloquear esta internalización. Es una idea en el fondo estoica. Mientras que este vaciado es no trágico en *Minna*, es trágico en *Emilia Galloti* y resulta filosófico en Nathán, donde se expresa bajo la forma de un cuento, de una teodicea, de una fábula¹¹⁸. El vaciado del poder siempre es posible porque el poder se eleva fuera de la dimensión sagrada.

Sagrada de la consciencia cristiana o moral. Como muro de contención frente al mal, el poder forma parte de la pecaminosidad del mundo, pero no debería influir en quien se asienta en los valores del Bien. El proceso de secularización luterano hace posible ese vaciado que es otra cara de la sacralización de la dimensión moral de la vida. El poder siempre será tratado como un mal menor, aunque en ciertas condiciones puede amenazar con ser un mal mayor: destruir la consciencia el honor. Es precisa la huida estoica del mundo, pero también la exigencia de un juicio revolucionario que debe tener lugar en el teatro, que así asume la función de acelerar el juicio final en paralelo con la nueva Historia. Lessing pone de manifiesto en su teoría del drama que el terrible aspecto del poder es que su ejercicio siempre pone en peligro nuestra consciencia.

La interioridad humana, la relación consciente y precisa del hombre con su valor, es el terreno de todo drama, y en su caso de toda tragedia. El Estado es un concepto demasiado abstracto, una esfera demasiado autonomizada, para producir

¹¹⁶ Lessing, G.E, *Escritos filosóficos y teológicos*, Madrid: Antropos, 1990, p.48

¹¹⁷ Heller, Agnes, *Crítica de la ilustración*, Madrid: Akal, 1999, p19

¹¹⁸ Heller, A, *La Teoría de la Ilustración*, Madrid: Península, pag.9

simpatía en todo hombre. Por ello una tragedia de Estado no despierta necesariamente nuestra compasión. Su tragedia no es la tragedia del hombre. Rompe con los temas de la tragedia neoclásica. El drama necesita exponer historias individuales en sus dimensiones humanas universales. De ahí obtiene la familia su posición privilegiada en el nuevo drama¹¹⁹.

El hombre desnudo y real debe producir compasión, porque ante él se alza siempre la potencialidad de otro hombre igual y desnudo. Esta necesidad de realidad común y de verosimilitud es lo que obliga a romper las reglas estrechísimas de unidad de acción, lugar y tiempo, y la que se torna irreconciliable con la concepción del arte como apariencia. Apariencia y pedagogía son los extremos opuestos que caracterizan un arte autónomo o un arte afincado en la vida humana y en su problemática moral. La compasión aparece si el drama aparece ante nosotros como natural, formando parte de una vida dominada por el tiempo real y no estructurado alrededor de un mundo mágico en el que jamás perderemos de vista que la acción se presenta sólo en el escenario. En este concepto de arte se expresa una humanidad que es consciente de poseer la estable certeza de un destino común¹²⁰.

Al presentar el drama y la tragedia de la burguesía, Lessing cree representar los miedos y las pasiones de la humanidad, la esencia moral del hombre, el núcleo común de la naturaleza humana.

Sólo existe drama donde existe una igualdad material en el destino de los hombres, donde existe una clase universal; desde este supuesto tiene sentido una estética construida desde las necesidades de educación moral de los receptores y basada en la verosimilitud, en la naturalidad de la acción. La intención de este autor es definir esa humanidad y extenderla en su forma de vida esencial hasta describir una universalidad humana en la que cualquiera pueda reconciliarse. El ideal pedagógico de la compasión, que tiende a crear un tipo de hombre genérico capaz de producir la simpatía universal. A diferencia del drama barroco, esta universalidad no aparece definida en base a la común propiedad ontológica de la corrupción propia de lo sensible en las luchas morales. Pues bien, el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. La tragedia, en efecto debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece; que es lo

¹¹⁹ Steiner, G, *La muerte de la tragedia*, Barcelona: Monte Avila Editores Latinoamericana, 2000

¹²⁰ Steiner, G, Ob.Cit, p.41

que le sucedería a quien oyese la tragedia de Edipo “...Y los que mediante el espectáculo no producen el temor, sino tan solo lo portentoso, nada tienen que ver con la tragedia”

No hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio. El poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor y esto es introducido en los hechos. Las tragedias no se refieren a muchos linajes sino a familias y el dolor junto a la agnición. El reconocimiento de una persona de ignorada identidad, dentro del poema dramático que describe y define esa humanidad.

...”La tragedia sobresale por todas las cosas, en especial por el efecto del arte (pues no deben ellas producir cualquier placer, sino el que se ha dicho) está claro que será superior, puesto que alcanza su fin mejor que el drama barroco...”¹²¹

I.3 Tragedia y Romanticismo

El Romanticismo y sus herederos no asumieron la necesidad de proponer mecanismos controlables que ajustaran la relación entre el ideal y el mundo histórico, sino que, anclados en la legitimidad indiscutible de sus nostalgias, se limitaron a magnificar las exigencias del ideal, escogiendo aquellos espacios de acción donde podía ser conquistable por parte del individuo.

La producción dramática que domina esta época analizará sin miedo esta serie de ideales éticos de amplia raíz religiosa y su capacidad de encarnarse en el mundo. Combate destinado a la transformación radical de la existencia humana, mediante la cual los ideales acreditan su eficacia, la práctica del drama va a experimentar una evolución que se propuso usar rasgos propios de la cultura alemana para construir una sociedad plenamente humana, orgullosa de ser expresión autoconsciente de la humanidad. Así el drama desembocará en la tragedia pura hasta la autosuperación y clausura desde su propio seno en *Empedokles*¹²² y en el *Fausto*¹²³.

Una teoría de la burguesía encuentra su expresión inicial en la teoría del drama burgués *Trauerspiel*, que desemboca en una comedia *Lustspiel*, la *Minna* y sufre la metamorfosis que le lleva a convertirse en *Tragödie*. Cuya fuerza se presenta en dos

¹²¹ Hegel, G W F, *Carta a Schelling, 16 de abril de 1795, Berna. Correspondencia de Hegel con Holderlin y Schelling (1794-1795)*. Versión de Zoltan Szanskay y Ripalda, Mexico: FCE, 1978, p. 62

¹²² Hölderlin, *Empédokles*, Madrid: Azul, 1996

¹²³ Goethe, Trad. De Miguel Salmeron Infante, *Fausto*, (1998), Madrid: Espasa Calpe, 2007

obras cumbres: *Empedokles* y *Die Rauber* para terminar en el *Fausto*. Tesis sobre la evolución del género que sostiene Schlegel. En ellos la burguesía alemana cifra sus señas de identidad. Las trabas de una aristocracia ilustrada a la francesa e incapaz de reconocer las exigencias universales del individuo, en el que la consciencia de su dignidad religiosa ha evolucionado hacia la consciencia de su dignidad social y civil, son el motivo central del drama¹²⁴. La escenificación de estas formás es expresión directa de la comprensión de las posibilidades de esa dinámica entre individuo, sociedad burguesa humana y sociedad real aristocrática.

Desde un punto de vista histórico el objetivo que se propone la obra intelectual de Schlegel fue dar a la poesía moderna una dirección y un sentido. El conocimiento del arte y de la poesía griega es la condición para que el arte moderno encuentre de nuevo su camino y la auténtica naturaleza de su espíritu creador.

En el *Athenäum* van a cristalizar los planes e ideales juveniles de Friedrich Schlegel tal como habían ido madurando a través de sus primeras obras, entre las que destaca *Sobre el estudio de la poesía griega*, configurando un centro en el que confluirán las fuerzas del primer romanticismo alemán. El *Athenäum* es la primera revista romántica que no sólo se constituye como un órgano programático del joven movimiento romántico, sino que es un ejemplo mismo de sus tendencias, en ella lo romántico se expresa en lenguaje romántico¹²⁵. Surge como proyección de la Enciclopedia, como proyecto de construcción de un libro absoluto en el que lo real busca superar su fragmentada insuficiencia en un sistema racional y perfecto, en el plano de la estética. La nueva enciclopedia romántica no intenta reducir la realidad a texto racional sino a jeroglífico como camino para elevar el texto a mundo. Tanto la Enciclopedia Ilustrada como la romántica se sienten poseídas por el poder mágico de la palabra, de ahí su proyecto de encerrar el mundo en un libro que sea más verdadero que el mundo exterior.

Partiendo de la facticidad bruta del mundo, La Enciclopedia Ilustrada se eleva a un primer nivel de abstracción racional. El *Athenäum* se eleva de nuevo sobre la Enciclopedia, estetizando su mundo prosaico. De esta forma, el *Athenäum* se configura como Enciclopedia potenciada, como texto sobre el texto del mundo. Realidad empírica, sistema racional, estetización del mundo, son los tres niveles que se concentran, en forma de progresiva potenciación. Esta es su primera revista de una

¹²⁴ Serrano, V, *El pensamiento trágico de los griegos*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2004

¹²⁵ Serrano, V, *Ob.Cit*, p.69

enorme influencia; verdadera cima crítica. Una avanzada de estética revolucionaria que, independiente de la incomprensión y malentendidos que ha despertado, ha de ocupar un lugar destacado en la historia del pensamiento moderno. Schlegel dará a esta revista su carácter inconfundible y fecundo¹²⁶.

El idealismo de Fichte ocupa un lugar de honor en el universo romántico. Ninguna otra influencia es comparable a ésta. Fichte suministrará a Schlegel las herramientas que le posibilitarán crear y fundamentar su teoría estética. El punto de partida de Fichte había sido la acción creadora el Yo. El Yo finito está dominado por el anhelo de superar su propia finitud, su alienada realidad, tendiendo a la unidad absoluta del mundo como unidad de sí mismo¹²⁷.

Schlegel matizará la posición de Fichte, en la medida que rechaza su punto de partida. Si Fichte inicia el hilo de su pensamiento con la afirmación de que el Yo se pone a sí mismo, es decir con una autopoición absoluta, para Schlegel, por el contrario, el verdadero y legítimo inicio es que el Yo se busca a sí mismo, en su productividad. Esta productividad se configura como reflexión potenciada al infinito, como autorreflexión, es decir, como imagen poética de sí mismo. De ahí el imperativo romántico de que el Yo debe devenir poesía¹²⁸.

El Yo no se constituye en tanto se pone, sino en tanto se supera. Esta superación de sí es, a la vez, una autobúsqueda en sus productos, como espejos de sí mismo¹²⁹. Consecuencia de esta cadena de origen fichteano es la afirmación romántica de que la objetividad estética ha de suministrarla la obra de arte, no el genio del artista.

La Revolución Francesa y Fichte elevarán los ideales románticos al absoluto. Este último no nace como una mera negación de la Revolución Francesa, sino como su consecuencia, y esto en la medida que plantea su autopoición. Una de las afirmaciones que se suelen asociar al romanticismo es la de haber centrado sus ideales en la Edad Media, legitimando de esta forma una actitud conservadora y añorante. La recuperación de la Edad Media es, además de una fecundación de la tradición anterior, en la que Herder ocupa un lugar destacado, consecuencia directa de la recepción romántica de la Revolución Francesa y de la filosofía de Fichte. A través de la Ilustración y de su realización revolucionaria se concluye un proceso de toma de consciencia, por parte del

¹²⁶ Villacañas Berlanga, J-L., *Tragedia y Teodicea de la historia, el destino de los ideales en Lessing y Schiller*, Barcelona: Visor, 1993

¹²⁷ Martínez Montalbán, *El camino romántico a la objetividad estética*, Murcia: Univ. De Murcia, 1992, p. 178

¹²⁸ Chalumeau, J L, *Les théories de l'art, poesie et tragedia*, Paris: Gallimard, 1969

¹²⁹ Martínez Montalbán, *Ob.Cit*, p.175

hombre, de ser un sujeto histórico, es decir, de estar inmerso en un devenir que se ha manifestado como progreso. Esto es una cara de la realidad. En la otra, de carácter ahistórico, se condena la Edad Media a ser un período estático, que no participa del progreso, es decir, una pausa en la historia.

El elemento más original y profundo del pensamiento de Fichte va a centrarse en torno al concepto de alienación: el mundo es un producto alienado del hombre.

Siguiendo este camino abierto por Fichte caminarán Schelling, Hegel, Feuerbach, Marx, Freud, etc. Todos parten de la denuncia de la alienación como obstáculo de la libertad e identidad humanas¹³⁰.

La meta de su planteamiento será la de superar la desigualdad del hombre consigo mismo para alcanzar la deseada identidad y libertad¹³¹. De ahí el carácter utópico, como proyecto de futuro, en pensadores como Feuerbach, Marx, Bloch, así como también en el psicoanálisis freudiano. El esquema básico para todo este desarrollo lo ha dado Fichte en la *Doctrina de la Ciencia*.

Fichte afirma que el Yo, para alcanzar su identidad, ha de recuperarse a sí mismo en la realidad. Estas bases románticas establecen que el Yo, devenido histórico, intenta recuperarse a sí mismo en el abanico de su evolución histórica. La razón descubre que lo otro, la Edad Media como lo oscuro e irracional, no es otra cosa que lo otro de sí misma. El Yo se ve impelido a encontrarse a sí mismo en lo que parecía su opuesto, el No-Yo¹³².

Al proclamar el tema de la escisión señala que el Yo no tiene el carácter monolítico e indivisible de una mónada, sino que al contrario, por su propia constitución, está desgarrado, desdoblado. El efecto la autoconsciencia es escisión entre un yo sujeto y un Yo objeto, y al mismo tiempo, reconocimiento de la identidad con ellos mismos: “Qué era Yo, pues, antes de llegar a la autoconsciencia? La respuesta natural es: yo no era del todo, porque yo no era yo. El Yo es únicamente en la medida en que es consciente de sí”¹³³. “En el momento en que reflexiono, la dirección de mi actividad es centrípeta, en el momento en que soy aquello sobre lo que reflexiona, mi actividad es centrífuga”¹³⁴. La autoconsciencia es el esfuerzo de mantener unidos estos

¹³⁰ Martínez Montalbán, *Ibnd*, p.76

¹³¹ Bourgois, C, *La force de l'art, une histoire a nos jours*, Paris: Direction de Musées de France, 2006

¹³² Fichte, *Philosophie et art*, Paris: PUF, 1985

¹³³ Fichte, *Principii di tutta la dottrina della coscienza*, (1910), Bari: Cansttata, 2005, págs...54-55

¹³⁴ Fichte, *Ob*, Cit. pág.407.

dos movimientos opuestos, el esfuerzo de aprehender de modo indivisible tanto la inextinguible identidad como la inextinguible escisión. Ciertamente la consciencia tiende en seguida a superar la antítesis con el No-Yo, con aquello que la limita, y tiende a ponerse como identidad consigo mismo, Yo=Yo. Sin embargo, la identidad (tal y como se expresa en este “primer principio”, por el que el Yo se pone a sí mismo) tiene un valor simplemente regulativo. Si tal identidad se consiguiera en efecto, anonadaría a la consciencia, cuya persistencia se basa precisamente en el límite y en la oposición.

Rechazo de la pasividad, acción viva, es el *Leiv motive* de la filosofía fichteana, lucha para superar continuamente los límites de lo real, para doblar la dureza y la opacidad del “No-Yo”. Frente al realismo o dogmatismo, el idealismo de este autor consiste en optar por no soportar pasivamente los impedimentos y las ataduras del mundo que existe. Es el correlato teórico de la revolución que en la realidad se produce en Francia, el reiterado plus ultra hacia la libertad; esto es, la progresiva disminución de los condicionamientos externos e internos a la naturaleza humana. Dejarse arrastrar por esta filosofía, tal y como el propio Fichte aconsejaba a sus lectores, hasta que salte la chispa de la comprensión, hasta que cada uno lleve al propio código de pensamiento, significa activar dentro de sí todas las contradicciones latentes, rechazar cualquier conciliación, vivir en perpétua tensión teórica y moral¹³⁵.

Si el “jacobino” Fichte es unilateral, porque atribuye a la lucha toda preeminencia y porque, en “*La misión del docto*”, exalta el desarrollo de una sola facultad, la razón, frente a todas las demás, Schiller por el contrario trata de recomponer armónicamente el conjunto de las facultades, superando los efectos de la creciente división del trabajo e inspirándose, en la medida de lo posible, en la experiencia griega.

Ya en *Los dioses de Grecia*, nos presenta a los griegos como los que supieron unir en una espléndida concepción de lo humano la juventud de la fantasía y la virilidad de la razón¹³⁶, como quienes supieron articular de un modo diverso aunque sin mutilarla la condición humana. Muy distinta es la condición de los modernos; tan fragmentadas están sus facultades que hace falta reunir las capacidades de muchos para dar forma a un hombre entero: “Cabría casi afirmar que en nuestra época las fuerzas del espíritu se muestran tan escindidas en la objetividad como las considera el psicólogo en la teoría, y que no sólo vemos a individuos aislados sino a clases enteras de hombres desarrollar

¹³⁵ Chalumeau, J L, *Philosophie, critique et histoire de l'art de Platon à nos jours*, Paris : Vuibert, 2000

¹³⁶ Schiller, F., *Scritti estetici*, Turin: Cassertina, 1999, pág.258.

únicamente una parte de sus aptitudes mientras que las otras, como en planos desfigurados, apenas están bosquejadas en leves esbozos”¹³⁷ .

El sujeto se comprende a sí mismo como histórico, es decir, como ser que en cada momento de su evolución está desprovisto de su esencia y sólo en su totalidad (histórica) se podrá manifestar como hombre. Fichte suministra a los románticos las herramientas que van a posibilitar la superación de la razón ahistórica ilustrada, poniendo las bases del historicismo del siglo XIX.

El individuo es para Schlegel, un fragmento de totalidad, de ahí que el arte sea el modo de expresión más adecuado para encontrar la unidad perdida, pues a través de un producto individual, la obra de arte, se nos abre la posibilidad de intuir la totalidad¹³⁸. En el arte se reconcilia lo separado, es decir, el sujeto y el objeto, la consciencia y la naturaleza, el individuo y la totalidad. El arte es puente de reconciliación en tanto es alegoría, es decir, signo de lo absoluto. El texto, la novela, ha de formar un universo a través del cual el artista se eleva a la totalidad, en tanto la crea.

La novela y su lenguaje, la prosa es el modo de expresión característico del arte de la modernidad, pues permite, como ningún otro, la articulación de un microcosmos orgánico, autosuficiente y , por otra parte, configura el mundo de la prosa como el específico modo de expresión de la realidad no-mágica del mundo moderno. La novela no se agota en ser una producción del artista, sino que, superando esta unilateralidad, se configura como un mundo en proceso de autopotenciación, en el cual el lector juega el papel nuevo, ya que sin su actividad de (re)creación, la letra permanecería muerta, agotándose el texto en sí mismo¹³⁹.

En suma, el romanticismo planteó unos postulados estéticos que, por su propia naturaleza, se opusieron al clasicismo, superándolo. El clasicismo se movió en el marco de la estética griega de ahí que su imperativo fundamental sea la superación de la individualidad con el fin de elevarse a la especie *o*, dicho de otra forma, la subjetividad finita está comprometida, en el clasicismo, en la revelación de la verdad infinita. El romanticismo romperá con estos tres elementos, perfección, armonía y verdad¹⁴⁰. La estética romántica se aleja del modelo griego, de sus ideales y de sus imperativos, encontrando el marco apropiado en la tradición cristiana. El arte ha de ser una creación de la nada, según el modelo suministrado por la Biblia.

¹³⁷ Schiller, F., Ob.Cit. pág 322.

¹³⁸ Girard, R, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris: Bernard Grasset, 1977

¹³⁹ Girard, R, *Ibd*, p.153

¹⁴⁰ Girard, R, *Ibd*, p.201

La subjetividad finita¹⁴¹ se descubre a sí misma como reconciliación entre lo finito y lo infinito. La fórmula magistral que encuentra Schlegel para garantizar a la obra de arte la objetividad necesaria la encuentra en la afirmación de que la subjetividad se abarca como totalidad. La subjetividad del artista encuentra la objetividad que le falta en la obra de arte, como revelación de la totalidad¹⁴².

Hegel emplea la *Antígona* de Sófocles para someter a prueba y ejemplificar modelos sucesivos del conflicto entre lo religioso y lo cívico y modelos de advenimiento de lo histórico. Pero esos modelos se habían presentado por sí mismos en la universalidad concreta de la tragedia. Los grandes lectores de *Antígona* responderían desplazándose desde el ideal del conocimiento de uno mismo, ideal que fuera debilitado por la crítica de Kant, al ideal de ser uno mismo. La filosofía después de Hegel es ella misma, no por convertirse en literatura (un peligro que irónicamente está en los diálogos de Platón) sino por usar la literatura como su licencia y libre movimiento¹⁴³.

Mientras que para Hegel la filosofía es la verdad del arte, para Schlegel será el arte la verdad de la filosofía, pues lo absoluto sólo se revela en el arte y además defiende la autonomía de la estética respecto de la ética. Lo bello es independiente del bien y la verdad. Con esto supera las premisas clasicistas, que transcurren desde Kant y Schiller hasta Hegel. Ya en el Kant de la *Crítica del juicio*, se nos muestra como el objeto es el lugar de autoencuentro de la subjetividad. Pero la subordinación de lo bello del arte a lo bello natural hace que Kant todavía sea visto sujeto a los restos del problema de la imitación, tal como se mantiene desde Aristóteles al clasicismo¹⁴⁴. La tesis kantiana de que “lo bello es el símbolo de la eticidad” (párrafo 59 de la *Crítica del Juicio*) válido tanto para Schiller como para Hegel, es, negada por los románticos.

En el romanticismo, el arte toma, por primera vez, consciencia de sí mismo, haciendo de esta autoconsciencia la chispa creadora de su acción. Esto no se manifiesta como autorreflexión del sujeto, sino de la obra de arte autónoma: autorreflexión de la fragmentación del mundo como proceso de creación eterna del libro absoluto romántico¹⁴⁵.

¹⁴¹ Compte-Sponville, A, *Verité romanesque*, Paris: PUF, 1988

¹⁴² Martínez Montalbán, Ob.Cit., p.177

¹⁴³ Boyer, A, *Porquoi nous ne sommes pas nietzschéens*, Paris: Grasset Fasquels, 1991, p.200

¹⁴⁴ Martínez Montalbán, *La filosofía del joven Fichte*, Murcia: Univ. De Murcia, 1993, p. 178

¹⁴⁵ Boyer, A, Ob.Cit, p.156

En este proceso el antiguo Eros deviene estético, recuperando su originaria dimensión abarcadora y reconciliadora. El Eros romántico nace de la consciencia en un mundo fragmentado, haciéndolo su punto de partida indiscutible: la consciencia y el fragmento en el médium del Eros indiscutible. Esto se canaliza como fusión del autor y la obra, del arte y la vida, como proyecto de superación de lo finito y lo infinito¹⁴⁶. Ejemplo de lo dicho es la importancia que tiene el tema del narcisismo para el romanticismo. La leyenda de Narciso ejerce sobre los románticos una atracción irresistible, que se deriva de su propio contenido alegórico¹⁴⁷. Narciso, tal como lo relata Ovidio, se enamora de un joven, sin saber que es él mismo y sin saber que sólo es un reflejo. El amor de Narciso acaba realizándose como flor, es decir, como transformación en naturaleza. Los dos elementos primeros que se ofrecen en esta leyenda son Narciso y el agua, es decir, el hombre y la naturaleza. Además de esto, tenemos la imagen que no se sabe como tal, sino que se configura como real, independizándose del “original”. Original e imagen forman dos caras, así como imagen y naturaleza forman, en su fusión, un solo elemento.

Si la imagen de Narciso se encuentra fundida con la naturaleza, el pretendido “original” sólo es real en tanto reflejado. El reflejo adquiere el carácter de objetividad que le falta al “original”, pues aquel establece la autenticidad en tanto, como imagen¹⁴⁸, contiene la unión de lo subjetivo y lo objetivo, de la consciencia y el mundo. Sin algo que reflejar permanece el espejo vacío, pero en tanto lo reflejado da existencia al espejo, recibe a su vez, objetividad.

Trasladando este escenario alegórico al mundo romántico podemos intentar entender al artista como el Narciso inclinado sobre “la hoja sagrada”, la cual adquiere el carácter de objetividad en tanto es expresión de un doble reflejo: el de la subjetividad del artista y el de la objetividad de la totalidad. La subjetividad romántica alcanza la objetividad en tanto se abarca como totalidad, incluyendo en sí todos los momentos de su proceso creativo. (“el Yo no es un producto natural...sino una obra de arte”¹⁴⁹). Narciso se enamora de la naturaleza, como reflejo de sí mismo. El Yo se busca a sí mismo en su obra, en la imagen poética de sí mismo.

¹⁴⁶ Martínez Montalbán, *La filosofía del joven Fichte*, Murcia: Edit. Universidad de Murcia, 1994

¹⁴⁷ Girard, R, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris: Bernard Grasset, 1972

¹⁴⁸ Martínez Montalbán, Ob.Cit. P.179

¹⁴⁹ Novalis, III, Barcelona: Visor, 1984, p. 253.

El artista romántico sabe que su propio quehacer subjetivo está limitado por la objetividad de la obra de arte y que, por tanto, esta le pertenece sólo en parte. De ahí el imperativo de la hermenéutica romántica de que el crítico ha de entender la obra de arte mejor que el propio creador¹⁵⁰.

La objetividad del artista en la obra le libera de la trampa de la subjetividad y le posibilita hacer fructífero el paradigma de la intersubjetividad creadora en el plano de la objetividad estética.

I.3.1 Schopenhauer y Nietzsche

La obra de Nietzsche supondrá una renovación de la vieja respuesta romántica, idéntica en lo esencial y en las premisas, diversa en las formas y en la apariencia de los resultados¹⁵¹. En lo esencial encontramos en él los mismos elementos de la vieja estética del primer romanticismo: un regreso a la estética como ámbito de solución de conflictos, un regreso a Grecia como universo ideal frente a la modernidad, una afirmación de los elementos irracionales frente a la primacía de la razón ilustrada y del espíritu científico, una búsqueda de un nuevo concepto de la naturaleza frente a la escisión moderna, una naturaleza a la que regresar como unidad originaria. Si bien en un primer momento empapado de cierto pesimismo heredado de Schopenhauer.

En *Las lecciones sobre la Estética* afirma Hegel que “el arte es según su destino supremo para nosotros algo pasado”. Con esto parecía quedar sentenciado el papel del arte en el panorama de la cultura, quedando excluido del presente y de toda futura posibilidad de participar en la gran orbita del espíritu. El anunciado fin del arte, como la historia lo ha demostrado, no ha sido sino un mal entendido, o la sobrevaloración de una razón ilustrada incapaz de captar sus limitaciones y, por tanto, incapaz de aceptarse como limitada.

La imagen negativa que del primer romanticismo alemán ha dado tanto la crítica literaria como filosófica está condicionada por varios factores que condujeron a confundirlo con el tardío, y a causa de esto se han generalizado los juicios, tomando el movimiento en general como una tendencia mística, conservadora, cuyo significado se agota en su afirmación del pasado, esta vez no griego sino medieval. En este sentido se

¹⁵⁰ Girard, R, *Mensonge romantique*, Paris: Bernard Grasset, 1972, p.197

¹⁵¹ Serrano, V, *Nietzsche, El pensamiento trágico de los griegos. Escritos Póstumos 1870-1871*, Madrid: Biblioteca Nueva.

define al romanticismo como una reacción contra la Ilustración, en un intento de restauración que añora un pasado pre ilustrado.

Por otra parte toda una tradición crítica contra el romanticismo ha seguido los juicios negativos de Schiller y Hegel. En esta tradición se sitúa sobre todo a Heine y a Kierkegaard así como a Nietzsche y la estética marxista. Friedrich Schlegel es el blanco preferido de las críticas, pues él representa como ningún otro el nuevo espíritu.

Estas críticas al romanticismo, a grandes rasgos se han centrado en torno a que él ha desarrollado y radicalizado una estética que no es otra cosa que la vanidad del sujeto aislado, incapaz de superar su egoísmo tautológico y nihilista. De ahí su incapacidad para crear algo bello y armonioso. Desconectado de la realidad, su única posibilidad es la huida, tanto a un espacio místico irracional como a un pasado oscuro. El romanticismo sólo tiene fuerza de lo negativo, negación de todo tipo de realidad (igual a racional) siendo impotente a lo positivo, como lo prueba la reacción contra la Ilustración y el Clasicismo. Por este motivo su tendencia es, en lo político, la restauración conservadora así como en lo estético la ironía auto- aniquiladora. Esto sumaba además la debilidad especulativa de sus planteamientos teóricos, evidente sobre todo en su cabeza más destacada: Friedrich Schlegel¹⁵².

Como es bien sabido lo que Nietzsche toma de Schopenhauer es la contraposición básica subyacente en éste entre voluntad y representación, que obedece a su vez a la vieja distinción kantiana entre fenómenos y *noúmeno*, leída por Schopenhauer en términos de representación y voluntad respectivamente. Toma también Nietzsche la noción de individuación, un término de rancio abolengo en el pensamiento occidental, pero que en manos de Schopenhauer remite al ámbito de la representación en que la voluntad se encuentra desgajada de sí misma. Por último Nietzsche asume la importancia del arte, que el mismo Schopenhauer reconoce como instrumento que resuelve en la existencia el conflicto fundamental entre voluntad y representación, que es la tensión esencial. Pero estos materiales son sólo herramientas con las que dar cauce a problemás más profundos o al menos a problemás más antiguos, de los que por lo demás es heredero también Schopenhauer¹⁵³.

La actividad profesional del joven Nietzsche le había llevado a Grecia al ámbito donde habían encontrado refugio los ideales estéticos de la primera generación romántica, la del círculo formado en torno a los hermanos Schlegel y del que Schelling

¹⁵² Benjamín, W, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán (1920)*, Madrid: Akal, 2001

¹⁵³ Nietzsche, F, *La visión dionysique du monde*, Paris: Allain, 2005.

había sido el filósofo oficial. Esa tradición dormía a la espera de cobrar nueva vida. Tradición que había sido una respuesta originaria a la primera revolución industrial, la respuesta de una generación entera ante las transformaciones de la Europa del cambio de siglo. En lo esencial encontramos en este joven Nietzsche los mismos elementos de la vieja estética del primer romanticismo: un regreso a la estética como ámbito de resolución de conflictos, un regreso a Grecia como universo ideal frente a la modernidad, una afirmación de los elementos irracionales frente a la primacía de la razón ilustrada y del espíritu científico, una búsqueda de un nuevo concepto de la naturaleza frente a la escisión moderna, una naturaleza a la que regresar como unidad originaria. En un primer momento teñido de cierto pesimismo del que se fue alejando progresivamente¹⁵⁴.

En *El nacimiento de la tragedia* todos estos elementos son reconocibles, sin embargo la obra es fruto de una elaboración y composición de los materiales que había ido produciendo a lo largo de los dos años previos a la fecha de la publicación.

En su conferencia *El drama musical griego*, de marcado acento filológico y en el que el trasfondo último es la obra de Wagner. Su interés por él obedece a la vinculación del arte total que se unifica en torno a la música, como expresión de una concepción festiva que corre paralela al impulso primaveral que nos acerca a la naturaleza, y que estaría presente en todos los pueblos¹⁵⁵.

La idea de un arte total se vincula a su vez a otras dos, a la de una naturaleza humana única o de una pieza, lo que llama “el hombre total”, y a la crítica de la concepción moderna del arte, que sería la de un arte dividido en géneros y dirigidos a distintas facultades y que habría roto esa estructura. La importancia de la música como elemento unificador, las consideraciones en torno al papel del coro, sus relaciones con el espectador etc., tan decisivas en los escritos posteriores. Esta idea, más allá de su naturaleza en principio estética y de sus resonancias wagnerianas, pertenece en si misma al núcleo en torno al que se fue construyendo la especulación estética del primer romanticismo, y contiene por ello una importancia filosófica nada desdeñable. Esa misma expresión fue utilizada por Fichte, casi cien años antes. En el contexto de Fichte esa expresión obedece al conflicto, entonces decisivo en la Alemania Ilustrada, entre el corazón y el intelecto a la hora de educar. Fichte generalizará, tras su lectura de Kant, a la escisión entre la razón teórica y razón práctica, y será estímulo fundamental para

¹⁵⁴ Schopenhauer, A, *De la quadruple racine du principe de raison suffisante*, Paris: Vrin, 2008, p.157.

¹⁵⁵ Bouveresse, J, *Mitologie et Philosophie*, Paris: Editions de l'Éclat, 1991, p.105

construir su filosofía, abriendo así el camino a Schelling, a Hegel, y a toda la especulación posterior. Los primeros románticos hicieron de este motivo uno de sus argumentos estéticos fundamentales, frente a la escisión moderna, como lo prueba la insistencia de Friedrich Schlegel en la poesía como arte unificador de todos los demás, que tendría en Grecia y en la tragedia, su modelo, y que consolidará Schelling al convertirla en *Órganon* de la filosofía alternativo a la lógica¹⁵⁶.

Nietzsche inicia su reflexión sobre el drama griego a partir de una vieja idea, de la que también era heredero Wagner¹⁵⁷. Si bien este último matiza esta idea, proyectándola hacia la música, del mismo modo como la importancia de Schopenhauer hacia la música determina y corrige la prioridad dada por los primeros románticos a la poesía. Por debajo de esta aspiración a un universo estético total y unitario subyace tanto en Nietzsche como en los románticos, la premisa que exige la búsqueda de esa unidad que es justamente la pérdida de la misma. No se halla pues ante un problema estrictamente estético sino ante un problema ontológico vinculado a la modernidad, y que los primeros románticos en la medida que cifran su esperanza en la estética, convierten en un problema estético¹⁵⁸.

Al reclamar la unidad del arte según el modelo del drama griego, Nietzsche renueva esa pretensión ontológica del primer romanticismo, y se inscribe en una tradición que tenía ya más de cien años en ese momento¹⁵⁹.

El problema de la unidad perdida, o si se prefiere el de la escisión, ha sido, en efecto, uno de los motivos fundamentales de la modernidad que arranca convencionalmente en el cartesianismo, y pasa desde este por múltiples versiones hasta llegar a la elaboración kantiana, donde reaparece en forma de diversas escisiones, fenómeno-noúmeno, intuición-concepto, entendimiento-razón, etc. Pero que tal vez se resume en el abismo entre razón teórica y práctica. Motivo este que dio lugar a la especulación kantiana y a las distintas versiones del idealismo, así como al diagnóstico hegeliano de una modernidad caracterizada por la escisión. En ese problema se inscriben motivos profundos de la reflexión que arranca en el ámbito germano del siglo XIX. Problema que recibió múltiples formulaciones y que constituyen uno de los motivos fundamentales del pensamiento que culmina la primera Ilustración.

¹⁵⁶ Bouveresse, J, *Ob. Cit.*, p. 204

¹⁵⁷ Nietzsche, *Escritos sobre Wagner*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2003, p.67

¹⁵⁸ Nietzsche, *Ob.Cit.*, p.171

¹⁵⁹ Boudot, P, *L'Ontologie de Nietzsche*, Paris: Presses Universitaires de France, 1971. P.63

Frente a este problema se articulan dos tradiciones: la primera de ellas sería la que busca resolver esta escisión en el seno y con los materiales de la Ilustración. Es el caso de Fichte, que en un primer momento cree encontrar el hombre total que buscaba en la obra de Kant, para descubrir más tarde, al hilo de la lectura del propio Kant que se trataba de un asunto todavía no enteramente resuelto. Fichte apura la unidad desde la propia razón práctica, es decir de la propia subjetividad moderna y da lugar a esa primera versión del idealismo, llamado subjetivo¹⁶⁰. Hay otra tradición contemporánea de ésta y que no asume las premisas de la contemporaneidad, que combate esa escisión fundamental a que conduce lo moderno, y lo hace o al menos lo intenta a partir de otras premisas. Esa tradición tuvo en Hamann o en Jacobi y en *la Frühromantik*, una línea de continuidad que busca la unidad perdida más allá de la subjetividad, o en un momento anterior a la propia subjetividad, pero que sin embargo no puede prescindir de la subjetividad. Se trata de una tradición que pretendía ser premoderna, sin haberlo conseguido y que trata de reconstruir la unidad perdida estableciendo otro tipo de relaciones con el elemento inexcusable e insoslayable de la subjetividad moderna.

En Hamann tal cosa se expresa en la naturaleza entendida como lenguaje de la revelación divina. En Jacobi mediante el regreso a un realismo ingenuo, sin embargo muy sutil, y en un salto mortal hacia la no-filosofía, si por filosofía se entiende la filosofía fundada en el sujeto¹⁶¹.

En la *Frühromantik* en una búsqueda estética hacia la belleza como ideal de unidad que no es capaz de ofrecer la ciencia moderna, ideal estético que como en Novalis puede vincularse a su vez a la nostalgia de la cristiandad.

La década de los noventa es especialmente compleja y rica en este tipo de problemáticas, y en ella se entrecruzan las dos tradiciones de un modo complejo y confuso en ocasiones, donde la extraña recepción de Spinoza juega un papel decisivo y a veces contradictorio.

La obra de Hegel atiende a ambas tradiciones y realiza una prodigiosa síntesis. Sin embargo Marx le dará otra vuelta de tuerca al afirmar que el viejo problema entre naturaleza y libertad encuentra su solución en la industria, y desplazando la reflexión al ámbito de la producción.

Esta adscripción de Nietzsche al romanticismo es una consideración reiterada y antigua, formulada por el propio Nietzsche.

¹⁶⁰ Duque, F, *Nietzsche y la arqueología romántica de la cultura, en La Estrella errante. Estudios sobre apoteosis romántica de la historia*, Madrid: Akal, 1997.

¹⁶¹ Boudot, P, Ob.Cit. p.115

En su *Ensayo de autocrítica*, en efecto, reconoce un cierto romanticismo en esa obra. No por ello deja de situar retrospectivamente su diferencia fundamental con respecto a los románticos en el hecho de que éstos culminen su nostalgia de la unidad perdida en el consolador regreso al cristianismo, a la vieja fe, al viejo Dios. Con ello salda a la vez sus cuentas con Schopenhauer y su análogo regreso moral, mediante la compasión, al cristianismo.

I.4 El Destino

El destino: “el perenne vencedor que no es un personaje”¹⁶². Toda la tragedia está dominada por esta noción”; no la resignación oriental, sino el *fatum* de los romanos. En la pieza de Sófocles, es necesario que Edipo mate a su padre y fornique con su madre. Es necesario que se cumpla la maldición de los Átridas. El héroe advertido de la suerte para él reservada, consciente de que no escapará a ella, se comporta como si pudiera evadirla. Se trata aquí del furor de vivir que habita en los seres. El espíritu de la lucha está con ellos. Lo sagrado es el destino, el sentido del destino, las innumerables figuraciones que toma el mismo. El hombre asiste a su destino en calidad de espectador interesado, pero ajeno, aun cuando es capaz de aceptarlo y cumplirlo.

El mismo sentimiento impregna los poemas de Homero. En *la Ilíada*, Helena dice a Héctor: “Zeus nos dio un duro destino, a fin que pueda ser cantado por los hombres que han de venir”. Se aprecia el mismo eco en Herodoto y en los filósofos presocráticos. Heráclito declara “el carácter del hombre viene marcado por su destino”. El destino insiste en cumplir su “misión sobre el individuo”¹⁶³. Para un pueblo que haya conservado el sentido de lo trágico, la historia es vivida como destino, los jefes que se otorgan no tienen otra misión sino la de asegurar su devenir, de dar a conocer un gran destino. Toda visión consoladora está excluida de antemano. La tragedia implica un pesimismo heroico, radical, que puede ser entendido como una forma última de realismo. El sentimiento trágico y la visión del mundo que incorpora presentan la fría claridad de la lucidez absoluta¹⁶⁴. Pero no hay tragedia en la que el héroe no sea artesano de su propia perdición. “Un solo hombre contra todo y contra todos no es necesariamente trágico. Se deviene en figura trágica porque el enemigo también habita

¹⁶² Monnerot, J, *La poesía moderna y la sagrada, Las leyes de la tragedia* Madrid: Antrophos, 2001, p. 86

¹⁶³ Rósset, Clement, *La Philosophie tragique*, Paris: Gallimard, 2007, p. 56

¹⁶⁴ Steiner, George, *La muerte de la tragedia*, Madrid: Azul, 2001, p. 146

el interior de sí mismo”¹⁶⁵. La acción trágica se inscribe en la duda y contra la duda. Según la expresión de Jaspers, el héroe trágico afronta las situaciones límites con los ojos abiertos. Son estas situaciones límite las que el héroe ha de afrontar como sus circunstancias¹⁶⁶. Para ser autor de su destino, el héroe trágico ha de cumplirlo mediante la acción. La certidumbre de la derrota final no es excusa para renunciar a ella. Al contrario. Si Dios ha muerto, si el mundo es un caos donde sólo una acción voluntaria puede formar un cosmos orgánico, entonces el hombre está solo. Solo para emprender y para construir. Solo, es decir sujeto y objeto de sí mismo. Las relaciones consigo mismo y con los conjuntos culturales y sociales en los que está inscrito, son las que pueden definir los términos de una nueva objetividad, precisamente en cuanto esta objetividad es una convención producto de su voluntad; no tiene valor absoluto, sino que está encuadrada en el espacio y en el tiempo¹⁶⁷. En este sentido puede decirse del mundo actual que, sobre las ruinas de la idea de una razón universal (que en la creencia anterior, otorga inmediatamente un sentido a la vida), también ha provocado una vida existencial sobre la cual puede ser de nuevo elaborado el pensamiento trágico. Ser consciente de que la muerte es inevitable y continuar actuando para devenir inmortal. Aceptar lo inexorable como voluntad propia. Elegir una forma de vida entre otras miles de formas posibles. Comprender a un tiempo la inutilidad final de toda acción sobre las cosas y la necesidad de emprender tal acción. En suma el deseo conciente de lo que debe ser.

Para Freud el arte constituye una vía de expresión de lo inconsciente reprimido. Esta consideración se inserta en una teoría del inconsciente, y se basa en dos premisas: la existencia de la represión y el retorno de lo reprimido. El artista, mediante sus obras, logra expresar contenidos reprimidos de su psiquismo y los hace retornar a la consciencia. El arte, al igual que los síntomas neuróticos, constituye un signo de este retorno. Para que esto pueda ser llevado a cabo la mente crea “formaciones sustitutivas”. El arte, junto al mito y la poesía, es señalado como una de estas formas sustitutivas, como un tipo de actividad psíquica dedicada a la satisfacción de los deseos reprimidos.

Freud fue un maestro singular en su trabajo sobre lo “*Unheimlich*” (siniestro, ominoso, extraño). El 12 de mayo de 1919 le envía Freud una carta a Ferenczi con la

¹⁶⁵ Monnerot, Jules, *Las leyes de la tragedia*. Ob. Cit, p. 38

¹⁶⁶ Jaspers, K, *La Filosofía*, Paris: PUF, 1998, p.43

¹⁶⁷ Jaspers, K, *Autobiografía filosófica*, Buenos Aires: Sur, 1964,

reescritura de un viejo trabajo recuperado en un cajón de su escritorio,”*Das Unheimliche*”, este será publicado en una selección de textos realizados por el autor y editado bajo el título: “Poesía y Arte”. Artículo decisivo para la anticipación e intelección de temas como la angustia, la repetición y el concepto de destino; así como la categoría de la belleza es subvertida, produciendo una transformación en la estética al introducir la categoría de lo siniestro-ominoso. Tomando como base los cuentos de Hoffmann analiza las características de este concepto: lo que causa temor o angustia, lo inquietante y de las situaciones que pudieran provocar este sentimiento(tema del doble, de la muerte, las fuerzas ocultas, el destino, etc).

Lo *Unheimliche* es un modo de reaccionar ante el peligro, de abordarlo, que muchísimas veces no es otra cosa sino algo antiguo, familiar, que cayó bajo la represión y que así retorna, no como síntoma sino como una fisura inesperada, y finalmente como la temida castración, que se transforma en fracaso, impotencia-resignación o paso a paso de baile-advenimiento.

En este sentido desde Freud, el destino dejó de ser un “daímon fatal” un estigma, una condena, asistimos a la muerte del dios Destino. Freud en “Lo siniestro”, trata de desentrañar el sentimiento que se experimenta ante el súbito e inquietante “reconocimiento” de que uno se halla ante el destino. Observa Freud que ello ocurre frecuentemente cuando el sujeto siente que un suceso aparentemente casual es en realidad algo que el destino le tenía preparado, que bajo el aparente azar de las coincidencias yace un texto que espera ser leído. Es decir, que en un análisis se juega algo, que hay que desanudar-anudar entre maldición y destino. Hay una diferencia entre reconocer un destino, situarse como tomado en ese destino y transmitir ese destino como maldición. ¿se puede ir más allá de la maldición y a la vez respetar el propio destino? Esta es una de las cuestiones que se trabajan en el camino de un psicoanálisis¹⁶⁸.

Desde su primera aparición, es decir desde Esquilo, la tragedia fue el poema de la lucha, siguió siendo tal en todo el siglo XIX y fueron varias las voces críticas que dijeron que toda escena de tragedia es una escena de lucha. Cada una representa el episodio de un combate que comienza con la exposición y termina con el desenlace. Los destinos de los héroes están en manos de los inmortales y reciben de este contacto una

¹⁶⁸ Tudiri, Alberto, *El destino como maldición, La escena fantasmática del deseo*. Buenos Aires: Página 12, 2007, p.21

condición particular, que la imaginación helénica los tenía de una melancolía y de una verdadera interpretación de la vida.

El ámbito de la tragedia es el de la acción heroica con consecuencias dolorosas y destructivas. La actuación de los héroes conlleva, fatidicamente, sufrimientos y muertes de los seres queridos en un escenario de intensa truculencia. La acción que caracteriza al héroe y que dice de su valor, es aquella que lo lleva a atravesar los límites del bien y de la belleza, para caer al fin en el campo de la muerte. El acto, en el momento en que viene al mundo, está preñado de sus consecuencias y el mero progreso del tiempo las hace surgir de él en su momento. Ahí en un mundo feroz e implacable, debe el héroe actuar irremediamente. Tal es la ley incluida en la acción misma, y esta ley no es otra que el destino. El destino cuyo desarrollo es lento, pero infalible, cuyos caminos, tortuosos a veces, desviados por los obstáculos que le bloquean la línea recta, no deja de llegar sin error y aun sin retardo al fin establecido.

El protagonista del drama debe enfrentar su destino en la acción. Hay pues una urgente necesidad de actuar- una *anánke* de la *praxis* que constituye el *drâma*- y esa actuación comporta una terrible experiencia, un *pathos*, que es sufrimiento, pasión, agonía. Tal es el destino de los héroes, su *moira*, según la visión trágica¹⁶⁹. Su grandeza épica, su gloria memorable, les lleva hacia ese terrible destino, como si el *kléos*, la fama y el gran honor, les deparara como contrapeso de una existencia brillante el *páthos* doloroso de un dramático final. A una gran gloria corresponde un destino cruento. Esa es la lección de la tragedia, que retoma los mitos ya cantados por la épica para subrayar ante el público ateniense la grandeza espléndida de los héroes, no en el auge de sus aventuras guerreras, sino en el trance de su mayor desventura. Los héroes excesivos acaban generalmente mal. Agamenón, Ajax, Edipo, Heracles y tantos otros sirven de ejemplo. La concepción del destino es una de las menos claras que se haya propuesto jamás a la meditación de los hombres, abunda en aporías y antinomias. La filosofía se ha esforzado en tratar de mantener sin contradicción la rigidez inflexible del destino y la libertad moral. Los dioses griegos están por encima de los héroes, pero no les fuerzan a tomar una determinada actitud. A lo más le sugieren que tal o cual decisión les es más grata. La visión de los trágicos no está muy distante de la del poeta épico respecto a este punto. Los héroes no actúan contra su voluntad, sino que eligen su respuesta. No hay un mecanismo externo, tramado por las tejedoras Moiras, que elimine la decisión humana. El héroe elige, pero esa elección le encamina a su destrucción o al sufrimiento. El héroe,

¹⁶⁹ Magris, A., *L' Idea del destino nel pensiero antico*, 2 vols. Udine: Bolsante, 1984-85

incluso cuando se decide electivamente, hace siempre lo contrario de lo que cree realizar¹⁷⁰. Elige una actuación que tiene fatales consecuencias. Ante el conflicto el héroe toma una decisión equivocada. Está obligado a actuar, pero él decide el sentido de la acción, que le llevará a la catástrofe, como Aristóteles destacó en su *Poética*, capítulo 13, el error, *hamartía*, es un rasgo arquetípico del protagonista de la tragedia. Esa ruina del héroe, que los trágicos identifican con “locura, destrucción, perdición” (*Ate*), viene de un extravío que los dioses consienten o que ellos ya han planeado. La voluntad del héroe no es otra cosa sino el movimiento interior que impulsa al héroe hacia el acto que requieren los dioses. El sacrificio que le caracteriza consiste en la elección del destino, en la medida en que el destino, al fin, hace presente a la muerte.

Lo específicamente trágico es que ese avance hacia la ruina se realiza a través de los actos asumidos por el protagonista. Aunque los dioses le envíen su *ate*, sólo mediante el consentimiento del héroe le llega su destino aciago. Ese movimiento fatal que no puede evitarse está inscrito en el propio carácter del sujeto. Ese *daímon* está en el mismo carácter del héroe. Designio divino y decisión humana en un extraño acuerdo. Lo demoníaco está en el *êthos* del héroe. El carácter del hombre es su destino, tal como dijo Heráclito. Ni fatal determinismo ni tampoco una total libertad. No hay una libertad absoluta en un mundo urdido por los dioses. Pero en el plan divino hay sitio para la actuación trágica, con su exceso, *hybris*, su error, *hamartía*, y su peripecia catastrófica hacia *ate*, la destrucción.

La tragedia al poner en juego la “elección” del destino, llama la atención sobre dos temas relevantes, de gran contenido mítico: el primero será el hecho de que el héroe “acepta” portar ciertas inscripciones, que son previas al nacimiento y que lo determinan sin que llegue a saberlo (este tema es el que pone en juego la cuestión de un saber inconsciente). El segundo tema refiere al destino final del héroe, el cual, luego de haber atravesado los límites, acaba por ser rechazado. Así el héroe, al elegir su destino, se ve llevado a ir más allá de los límites, generando su acción ciertos efectos que terminarán por desencadenar la catarsis trágica. Esta catarsis trata de un acontecimiento que afecta al ser, que no es producto de una mera contemplación y que se produce a partir de una acción.

“Edipo era primero un hombre afortunado”, “y luego fue el más desdichado de los hombres”¹⁷¹. Con estas dos constataciones Eurípides fija el lapso de tiempo que

¹⁷⁰ J.P. Vernant, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Madrid: Visor, 1987, p. 245

¹⁷¹ Eurípides, *Las ranas*, Gredos: Madrid, 202, pág. 182

constituye el destino de Edipo: al principio Edipo era feliz y sólo más tarde devino infeliz. Esquilo le reprocha en contra de esto que el destino de Edipo no consiste en precipitarse de un estado de felicidad a uno de infelicidad sino, todo lo contrario, que siempre “fue el más desdichado de los hombres” y no luego: “No, por Zeus, no en verdad, nunca dejó de serlo.” Ambos discuten sobre la forma del destino de Edipo, sobre la forma del proceso que en el caso de Edipo llamamos “destino”. A Esquilo (personaje en la obra de Aristófanes) el destino de Edipo le parece una cadena irrompible de sucesos y estados desgraciados. En cambio, el destino de Edipo según Eurípides (personaje de *Las ranas*) es totalmente distinto: es el resultado de un vuelco que apareció por primera vez en medio de su vida, el vuelco de felicidad a desgracia¹⁷². Eurípides interpreta el destino de Edipo de modo que él no está maldecido ya desde el principio sino que al principio todavía era feliz y sólo al final fue infeliz, este vuelco se da en medio, entre el principio y el final de su vida. Tener un destino no consiste en que la propia vida esté formada por una cadena de acontecimientos terribles que determinan su sentido y transcurso, sino a la inversa, consiste en que en medio de la vida aparezca una ruptura que la convierte en su contrario. La vida de Edipo no está encerrada en un destino sino que el destino irrumpe en la vida de Edipo. El destino es inmanente a la vida: empieza y termina en esta única vida. Y esto también significa que se explica a partir de esta única vida. La interpretación según la cual el destino consiste en que la vida da un vuelco de la felicidad a la desgracia, se basa por el contrario en lo que Edipo hace. Se trata de la postura de la interpretación que da el coro en Edipo Rey de Sófocles al final de la vida de Edipo, después de que él haya descubierto la verdad sobre su destino y se haya condenado a ceguera y destierro¹⁷³. El destino de Edipo consiste en su caída de la posición del sabio y poderosísimo al torbellino de la terrible desgracia que lo arrastra; de este modo el coro anticipa la dobletesis de Eurípides sobre la felicidad al principio y el final trágico¹⁷⁴. Simultáneamente el coro de Sófocles cuenta en qué ha consistido la felicidad de Edipo: no fueron ni circunstancias exteriores felices ni sensaciones interiores felices, sino consistió en quién fue Edipo en sus acciones, es decir en haberse mostrado como el sabio y más poderoso, prestar servicio con los medios de que dispone y es capaz; ser el autor de lo más bello o de lo mejor para los tebanos

¹⁷² Vega, M^o J, *La formación de la Teoría de la Comedia*, Salamanca: Europa Press, 1997

¹⁷³ CORIFEO.- ; Oh habitantes de mi patria, Tebas, mirad: he aquí a Edipo, el que solucionó los famosos enigmas y fue hombre poderosísimo; aquel al que los ciudadanos miraban con envidia por su destino!; En qué cúmulo de terribles desgracias ha venido a parar! (1524-27)

¹⁷⁴ D'Angeli, C, Paduano. *Lo cómico*, Madrid: Visor, 2001, p. 68

mediante su cordura y por ello convertirse, con derecho, en su rey. No consiste en lo que tiene sino en lo que ha hecho, en quien es por lo que ha hecho. La base para interpretar el destino de Edipo como el acontecer a partir de un vuelco perturbador es: hacer, saber y juzgar.

Los mejores también mueren. Pero su nombre cuando es ilustre, no perece: mediante el ejemplo alcanzan la eternidad. Para el héroe la vida es un destino que no se elude. La única libertad que se posee es la de atravesar los hechos con o sin honor; en la altura y la afirmación o en la bajeza y el anonimato. El heroísmo consiste en perseguir un objetivo a la luz del cual nosotros no contamos. Una máxima trágica excelente es la que está escrita en el célebre grabado de Durero “El caballero la muerte y el diablo”: “no es necesario esperar para emprender, ni tener éxito para perseverar”. El hombre trágico es el que ama los acontecimientos por los acontecimientos. Prefiere las situaciones también malvadas, en las que puede actuar, a los buenos momentos en que no sucede nada. Ama lo que viene. *Amor fati*, máxima de Nietzsche que hizo suya Montherlant. No se trata de un gusto másoquista en la desgracia, ni de una simple aceptación de la suerte. Es el deseo posesivo y consciente de lo que debe ser. Y lo que debe ser es tanto azar como necesidad. “A diferencia del sabio que elimina y del tático que calcula, el héroe nietzscheano se lanza completamente ante el azar”¹⁷⁵, responde al desafío de la muerte con el juego de la vida. De este comportamiento resulta una intimidad con el mundo que se revela como fuente de alegría. Para Nietzsche, que opone Dionisos a Sócrates, la tragedia es válida en tanto fuente de valores y por las afirmaciones que engendra. “¡Qué importa que ellas se combatan si son enunciadas desde el punto de vista de la vida”!. La tragedia es “la alegría que nace de la afirmación múltiple”, de la toma de consciencia de las incompatibilidades del ser y de las contradicciones del devenir.

Así el hombre trágico es el opuesto exacto al hombre-cantidad que desean los teóricos “reduccionistas”. Por esencia, escapa a los análisis tranquilizadores de las “ciencias humanas”, no puede incluirse en las estadísticas pensadas para las másas. “Nietzsche y Hegel han afirmado igualmente que hay una historia del hombre que contiene y sobrepasa todas las ciencias humanas”¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Domenach, J-L, *El retorno de la tragedia*, Barcelona: Gedisa, 1997

¹⁷⁶ Domenach, J-L, *Ob.Cit.*

I.4.1 El sentido del Destino en Schopenhauer

En 1851 aparece en Berlín, en dos tomos los *Parerga y Paralipomena*. Escritos filosóficos menores, de Schopenhauer, más de treinta años después de la publicación de *El mundo como voluntad y representación*. En este ensayo Schopenhauer arriesga la hipótesis de un sentido metafísico de la vida del individuo; en la que el destino singular sería conducido por la voluntad, Una, hasta la renuncia liberadora. La idea de que el individuo no habría nacido de un reencuentro fortuito, que él habría sido deseado como tal, querido como tal cosa, coge un relieve remarkable. Esta idea responde a la preocupación primera, originaria, secreta e inasible, de cada individuo. Ella inspira también al joven Nietzsche en la noción del “genio predestinado”. Magnificando la importancia del individuo en Schopenhauer, y al mismo tiempo, el sentido de la voluntad. Ella va dirigiendo al individuo hacia su sentido, o destino; a través de sus miserias, hasta que él las reconozca a la hora de su muerte. Despliega en este punto la misma astucia que la razón hegeliana.

La cuestión misteriosa de saber como los eventos exteriores de la vida de un hombre pueden estar en armonía con su carácter, como si fueran hechas por el mismo permite comprender y completar su individualidad. Esta es la cuestión central de la *Especulación trascendental* obra repleta reflexiones sobre las biografías de dos grandes hombres: Rafael y Mozart. Reflexiones sobre el poder secreto y enigmático, que parece regir la vida individual de estos hombres. Ha sido por parte del filósofo objeto de consideraciones especiales que comunicó en su memoria sobre la aparente intencionalidad en el destino del individuo. La cuestión es saber si el individuo es guiado hacia el cumplimiento de su fin, en todos los sentidos del término. Si es capaz de comprender él mismo el origen del individuo, salido de un encuentro destinal entre los padres. El filósofo admite el encuentro de lo fortuito y lo necesario en el destino del individuo. Se sabe que él consideraba que el individuo reunía el carácter moral de su padre y las cualidades intelectuales de su madre. Esta unión, en ella misma incomprendible, es en sí, el reflejo inquietante del misterio por excelencia de la filosofía, el misterio generador del mundo, el de la unión de la representación y la voluntad.

La identidad del sujeto del querer o desear con el sujeto que conoce, en virtud de la cual la palabra “yo” reafirma y designa a ambos, al sujeto de deseo y de conocimiento; constituye el nudo del universo y ella es por consecuencia inexplicable. Pero el tema del destino adhiere también profundamente a la vida personal del filósofo no sólo a su obra. Sitúa el problema de la dualidad de la voluntad y del conocimiento, y ello en una filosofía que afirma la unidad trascendente de su fundamento.

Se encuentra en Schopenhauer una admirable floración de todas las representaciones posibles del destino, en torno de la necesidad irracional que él implica: él es la parte antigua, la elección o cuestión de gracia fundamental de los hombres predestinados a la renuncia de la voluntad, la inmutabilidad de un carácter, la muerte como sanción, la hora de la muerte, el acto fatal de usurpar la existencia. En el inicio, él es presentado bajo las especies del acuerdo entre los eventos exteriores y el carácter individual. Pero el destino no es solamente exterior a la voluntad humana. Él es la expresión de su toda potencia y su vacuidad. Este acuerdo problemático daría entonces la medida de la objetivación de la voluntad, permitiendo así apoyar la cuestión de su cumplimiento.

Para el individuo, el destino será la figura desconocida de la voluntad trascendente persiguiendo su cosa fundamental hasta el fin; basculando la voluntad empírica consciente y razonable en sus preparativos, sus realizaciones, y desbaratando sus intenciones, las más resueltas¹⁷⁷. La distinción capital entre cosa en sí y fenómeno, permite hacer coexistir libertad y necesidad, el destino asegurando el pasaje de la primera a la segunda. En efecto, la necesidad en tanto que “destinal” es el signo de una libertad insondable, perdida en su acto y que no puede dominarse más que de una sola manera, por la renuncia a ella misma. El destino no conduce entonces a la supresión de la responsabilidad pero al contrario, conduce su extensión a la totalidad del ser.

En *De la Ética*, capítulo de *Parerga y Polimena*, da una interpretación moral del sentido de la existencia. A la hora de la muerte, declinar la abnegación de sí mismo a favor de otro, atestigua en la experiencia, la unidad trascendente e indestructible de la voluntad. Nosotros no acabaremos y Schopenhauer cogerá las religiones orientales para decir que no hemos comenzado aún. Pero la deuda original, salida del judeo-cristianismo inhibido, reviene agrandada según una dimensión colosal que hace de la vida la expiación de un crimen y de la muerte su último rescate; según una lógica que queda prisionera del cambio, del pasado. En una palabra, del instinto de conservación,

¹⁷⁷ Boyer, A, *Le cahier Schopenhaueriene*, Paris: Vrin, 2000.

como subraya Nietzsche. La lectura de estas páginas ilustres que estigmatizaban el avance del *Anticristo* y *La perversidad del pensamiento* en El origen de la tragedia, párrafo 5, alimenta su rebelación.

El sujeto de la responsabilidad moral remonta más allá de las intenciones deliberadas de la voluntad consciente, hasta el acto de la individuación de la voluntad¹⁷⁸. Él le hace responder de su ser antes de responder de sus actos, es decir, responder de sus disposiciones físicas y psíquicas, de eventos exteriores y de circunstancias que constituyen su situación; en una palabra de condiciones tanto subjetivas como objetivas con las cuales y en medio de ellas ha nacido. El objeto de la responsabilidad moral es una extensión correlativa a la de sujeto. Extraña e inquietante ética que no deja zona neutra que no sea investida de una significación moral. Esta dilución del elemento moral no prepara su desaparición. En todo caso nos predestinamos nosotros mismos como individuos. El problema mayor para esta predestinación es saber como la voluntad trascendental puede ser a la vez una y múltiple: he aquí el problema del individuo¹⁷⁹.

Si en el primer ensayo Schopenhauer encuentra un destino que conviene a cada uno, en el segundo, en revancha, el tiende a encerrarnos en el mal de todos.

I.5 Falta y Castigo Trágico

De origen dorio la tragedia fue rápidamente trasplantada al Ática, donde encontrará su tierra de promisión. Desgraciadamente muchas piezas clásicas no han sobrevivido hasta nuestros días, destruidas después de la llegada del cristianismo. No conocemos más que siete de las veinticinco tragedias de Esquilo, o siete de Sófocles a quien se atribuyen más de ciento veinte. La tragedia griega tiene menos de espectáculo que de representación religiosa: se dirige a unos espectadores “unidos” entre sí por una misma concepción del mundo. Toma su inspiración del fondo legendario de los helenos. El destino de Héctor, el de Ulises, Aquiles, Patroclo, Ifigenia, son destinos trágicos: los personajes de las tragedias no son tanto los dioses como los héroes viviendo su intimidad. La única tragedia que se sitúa en el mundo de los dioses nos muestra un

¹⁷⁸ Comte-Sponville, M, *La chose Schopenhaurienne*, Paris: Grasset Fasquels,

¹⁷⁹ Girard, R, *La Mensonge romantique*, Paris: Bernard Grasset, 1972, p. 260

enfrentamiento entre un dios, Zeus, y un ser que, no obstante su inmortalidad, revela el carácter de un héroe civilizador: Prometeo.

La culpa, el error, el crimen, la maldición son los grandes recursos dramáticos de este género "literario" que no tiene equivalente en la historia cultural de la humanidad¹⁸⁰. Acción política y literatura, historia y filosofía se engarzan en un drama interior que se ordena alrededor de una contradicción. El universo es inmenso e infinito. El hombre es efímero y limitado. Plenamente consciente de este enfrentamiento, pero en lucha constante contra lo que tiene de inexorable, el hombre expresa el sentimiento trágico de la vida. Se recobra la idea del eterno retorno: la tragedia representa aquello que siempre nos espera. Por ello se afirma que la tragedia introduce la historia¹⁸¹. Con relación al universo, el hombre deviene a la vez contenido y continente: contenido por su presencia, continente por su consciencia. Desposeído de la duración, se esfuerza en alcanzar la intensidad. En la clara consciencia de esta contradicción entre nuestra debilidad, la inexorabilidad de nuestro fin y por otra parte, la fuerza que nos confiere el poder de historizar nuestra existencia, poder que nos permite dominar el mundo y darle una forma; Jules Monnerot, autor del ensayo sobre *Las leyes de la tragedia*, ve en la misma una diferencial antropológica característica del hombre europeo¹⁸². La moral utilitaria está ausente en la tragedia. Medea después de haber provocado la muerte de Creón y de sus propios hijos, queda salvada en Atenas. Helena, quien había causado las desgracias de griegos y troyanos, termina con fortuna su vida en Esparta. La "virtud", al contrario, conduce a Antígona e Hipólita a la muerte.

El valor del teatro trágico es más educativo que moral. "La fuerza del alma es ante todo un modelo a imitar. Esta altura que se alcanza por los acontecimientos y por el propiodespino, este ideal que se forja el héroe con su esfuerzo y sudor, esta virtud, es ante todo un modelo a seguir"¹⁸³.

¹⁸⁰ Dawn Ades, J, *El dada y el surrealismo*, Barcelona: Labor, p.52..."Según Roland Barthes, el incesto, la rivalidad de los hermanos, el asesinato del padre, la subversión de los hijos, etc, constituyen la trama de todas las obras de Racine. "El caso Kafka" es el de un colapso por la falta edípica. El complejo de Kafka es la condenación simbólica del hijo por el padre, que conduce al pecado de ser hombre y de existir. "Delante de ti, escribía en su carta a su padre, yo había perdido la confianza en mi mismo y asumido en cambio un inmenso sentimiento de culpabilidad"... Así es en todos los casos de tal género, cuya exageración caricaturesca no lo es para el sujeto. Solamente el psicoanálisis logra comprender este desconocimiento del Edipo por si mismo y la enorme, paralizante culpabilidad, la acusación (del padre y de sí mismo) que resulta de ello". P.299

¹⁸¹ Domenach, J-M, *Le retour du tragique*, Paris: PUF, 2000, p.78

¹⁸² Monnerot, J, *Las leyes de la tragedia*, Ob. Cit, p.98

¹⁸³ Rachet, Guy, *Le pèlerinage de Grèce*, Paris: Vrin, 2001, p.247

El sentimiento trágico no se ocupa de la moral, sino de los niveles del ser, de la cualidad en el destino. Bien y Mal resulta un vocabulario provisional que pronto es descartado. La tragedia no suele caer en distinciones tan simples¹⁸⁴.

Edipo Rey exige como ninguna otra tragedia de la antigüedad, una comparación entre la forma antigua y la forma moderna de la tragedia. Mientras que bajo la mirada de Aristóteles ella toma el estatuto de tragedia modelo, para la estética moderna ella es una mala tragedia precisamente porque en ella la antinomia del destino absoluto y de falta devienen sin solución.

La idea clásica de destino sufre según la estética de una contradicción no reconciliante; la antigüedad clásica conocía un destino puesto por los dioses a priori, que se mantenía celosamente y que no se desarrollaba a partir de las acciones de los hombres. La expresión más popular dada a esta teoría, es el término de justicia poética. La falta y el sufrimiento en justa proporción, que quiere decir que toda desdicha o infortunio es castigo, que forma parte del espectáculo de la tragedia, que aparece bajo la forma de un tribunal. Pero si la desgracia es un castigo, la falta debe ser imputable; es decir ella proviene de la voluntad libre y que ella no sea la consecuencia de determinaciones anteriores, de predisposiciones espirituales y corporales, de aptitudes heredadas, etc. No debe ir como en el caso de Schiller que proyecta la más grande parte de la falta de Wallenstein a los astros que le son desfavorables. Querría apartar de Edipo la imperfección de este punto de vista estético no habiendo otro medio que investigar una falta en Edipo –Rey. La presunción, la falta de moderación, un corazón extraño a la divinidad, el fariseísmo y la suficiencia o desmesura; con todos estos elementos Sófocles ha querido representar la audacia criminal del hombre en ella misma y su castigo. La primera falta cometida es una presunción que después ha recibido del Oráculo, él retorna a Corinto, en la ilusión loca de poder y escapar. La equivalencia entre destino, carácter, castigo y falta no es solamente un punto de vista estético, es también un punto de vista moral y en otras un punto de vista jurídico humanamente limitado. La representación de una tragedia es al mismo tiempo un jurado; el espectador es exhortado a dar su aprobación o castigo que el poeta propone para el que ha actuado mal. La consciencia que él ha merecido.

En la tragedia moderna de destino también lo trágico reside en la relación de la falta y del castigo. El semblante trágico en Edipo, está en el carácter inmerecido del destino en el individuo. El enigma del destino del individuo, la falta inconsciente, el

¹⁸⁴ Domenach, J-M, *Le retour du tragique*, Ob.Cit.p.81

sufrimiento inmerecido, en una palabra, el carácter verdaderamente terrible de la vida humana es su musa trágica. Aquí todo reenvía a un orden cósmico superior y trascendente: la vida no parece más ser digna de ser vivida. La tragedia es pesimista. La expresión más pura de esto se encuentra en los dos Edipos. En uno es la disonancia de este ser; en el otro la consonancia de un otro ser. Sófocles encarna en sus tragedias la idea de una maldición, lo mortal cae perseguido, en la desgracia, en el infortunio bajo la vista de los dioses. O la desgracia no es un castigo, si en cambio cualquier cosa, un medio a través del cual el hombre es visto devenir como un personaje sagrado. Esta dimensión de idealidad de la desgracia o la desdicha también es recogida en las tragedias de la antigüedad.

I.6 La Ironía Trágica

I.6.1 El conflicto entre realidad y apariencia

La filosofía de la tragedia se desarrolló sin relación con los contenidos históricos objetivos, tanto en el idealismo alemán cuanto en la centroeuropea en general; sino dentro de un sistema de sentimientos universales que se creían lógicamente edificados sobre los conceptos de culpa y expiación. Con ingenuidad asombrosa el destino trágico se convertía en una condición que se expresa en la interacción del individuo respecto del entorno legalmente ordenado. Esa estética de lo trágico se asentaba en la hipótesis según la cual lo trágico puede darse de modo incondicional en ciertas constelaciones que ocurren en la vida de las personas. Es en la concepción moderna del mundo en el que lo trágico puede desarrollarse sin trabas con todas sus fuerzas y plena consecuencia. Esta misma concepción tiene también que juzgar que el héroe trágico, cuyos destinos dependen de las intervenciones prodigiosas de un poder trascendente, está sumergido dentro de un orden cósmico insostenible, que no resiste a una visión purificada y que la humanidad lleva en si el carácter de lo oprimido y privado de libertad¹⁸⁵. Se presenta lo trágico como contenido humano universal.

En su ensayo sobre Sófocles, Carl Solger, filósofo alemán discípulo de Schelling cultivó un idealismo postkantiano que frente a la insistencia de los idealistas

¹⁸⁵ Benjamin, W, Trad. De Brotos Muñoz, Alfredo, *Obras, Libro I, Vol I, El origen del *traverspiel* alemán*, Madrid: ABADA Editores, 2007

absolutos en la unidd del todo, afirma la interacción entre lo limitado y lo ilimitado, lo visible y lo inteligible. En su estética son fundamentales los conceptos: tragedia e ironía. La tragedia plasma la realidad. La ironía trágica se manifiesta en el reconocimiento de que la comprensión de todo es equivalente a su destrucción. La ironía no es pues para Solger fundamento de la imaginación, sino del reconocimiento de la realidad¹⁸⁶.

La ironía es aquella situación del discurso en la que el sentido literal de las palabras del que habla posee para él un significado distinto, y casi contrario, del sentido con que lo entiende su interlocutos o su auditorio. La ironía verbal está próxima a la paradoja fáctica¹⁸⁷. En el teatro de Sófocles se encuentra tanto la primera como la segunda, y de hecho a él se le considera el auténtico maestro de la ironía trágica, por la que el hombre que parece haber alcanzado el culmen de su fama se precipita de inmediato en la más misera de las desgracias físico o morales. Así se puede considerar como el colmo de lo irónico/ paradójico que Edipo, que desde su honestidad intelectual parece vivir solo para descubrir la verdad, sea el último que se entera precisamente de la gran verdad que ya todo el mundo conoce, que es él el asesino de su padre, el amante de su madre, y que es a la vez padre y hermano de sus hermanos, e hijo y esposo de su madre. Lo sabía Tiresias, lo sabía el coro, lo sabía su madre. Lo sabían todos menos él, que en otras ocasiones ha sido el mejor sabueso que haya podido salir a la caza de la verdad¹⁸⁸.

Otro pasaje irónico es la escena en que intervienen Edipo, el mensajero llegado de Corinto y el antiguo pastor a propósito de cómo verbaliza cada uno de ellos la identidad de quién sea Edipo¹⁸⁹. E igual de irónico resulta el caso de Electra, cuando Orestes finge que la urna que trae en sus manos contiene sus propias cenizas. Una gran ironía para Electra que ha vivido toda su vida con la única esperanza de ver el día en que regrese Orestes ve ahora desconsolada que aparece un forastero que anuncia no la llegada del ansiado sino las cenizas de su cadáver en una diminuta urna. Otro tanto sucede en *Las Traquinias* cuando Deyanira está contribuyendo a destruir y aniquilar a quien ansía conservar. O cuando Filoctetes interpreta erróneamente las palabras que le dirige

¹⁸⁶ Benjamin, W, Ob.Cit, p.314

¹⁸⁷ ENRAHONAR, N° 29, *Ironía trágica*, Barcelona: Univ. Autónoma de Barcelona, 1998

¹⁸⁸ ENRAHONAR N° 33, *La ironía trágica*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1998

¹⁸⁹ Orsi, R, *El saber del error: filosofía y tragedia en Sófocles*, Madrid: PYV Plaza y Valdes, 2007, p.264

Neoptólemo en los versos 989 y siguientes. En su conjunto, *Edipo en Colono* es una pieza donde se hace menos uso de la ironía, como sucede también en *Antígona*¹⁹⁰.

La ironía de Sófocles, en conclusión, no es una simple ironía retórica, sino de una ironía esencial, existencial.

I. 6.2 El Saber Trágico

En su concepción de lo trágico Karl Jaspers arranca de la idea de que lo que es propio del hombre es la búsqueda de la verdad¹⁹¹. Esta búsqueda se habría manifestado, antes que en la filosofía y la ciencia, en el mito y la religión. Es en este contexto, y por tratarse de una expresión artística, en el que tiene lugar nuestro tema, lo trágico, ya que él representa una de estas intuiciones. A tal punto es así para Jaspers que la cuestión central de lo trágico está constituida por el saber. La tragedia hace patente y se desencadena únicamente en la medida en que se despliega un saber en torno a hechos acaecidos, por lo general terribles. Estos corresponden a sucesos únicos e irrepetibles, debido a lo cual llevan la carga de lo irremediable e irreparable. Más los mentados sucesos conllevan no sólo la carga de lo irreparable, de aquello que ya no podemos corregir o rectificar, sino ante todo de lo inevitable. En eso último reconocemos la determinación del destino que, tradicionalmente siempre se ha considerado como constitutiva de lo trágico.

Y con el fin de introducir desde ya otro de los componentes de este saber trágico, se trata de cómo pese al reconocimiento de la determinación del destino, el héroe trágico (ejemplarmente representado por Edipo) asume la culpa por el suceso terrible acaecido. Si bien no son aquellos sucesos en sí mismos, por muy horrorosos que sean, los que hacen que lo trágico se manifieste, y junto con ello, se constituya como tal, sino el saber de ellos y el saber de la propia culpabilidad. El saber trágico supone en sí mismo un aparecer, un despertar capaz de dar inicio a una catarsis que opera una

¹⁹⁰ Orsi, R, *El saber del error: filosofía y tragedia en Sófocles*, Ob.Cit, p.306

¹⁹¹ Karl Jaspers, *Sobre lo trágico, reflexiones y clases*, Buenos Aires: Sur, 1960.p.14

transformación en nosotros mismos., asimilando con ello aquella concepción aristotélica¹⁹².

El último y más decisivo de los análisis Jaspersiano sobre el saber trágico se anuncia precisamente en esta concepción de lo que nos transforma. Desde esta concepción de la transformación suscitada por el saber se anuncia el componente más decisivo de lo trágico. La vivencia de lo trágico nos hace traspasar, trascender, ir más allá de nuestra condición. Es capaz de configurar un impulso que nos lleva más allá de nuestro propio y mera condición humana. En la esfera amplia del despliegue de Jaspers sobre el saber trágico, lo trágico es el impulso que nos lleva a trascender nuestro mero estar ahí, o nuestro “ser ahí no más”, nuestra existencia concreta, tan solo destinada y dirigida a la mera satisfacción de necesidades, solo motivada por el interés, por el reconocimiento del valor, por el ansia de poder y más poder. Para este autor el hombre es esencialmente trágico. Saber, destino, culpa y trascender son los cuatro componentes básicos, pilares de lo trágico. Este autor referirá a partir de aquí una reseña histórica prestando atención a las variadas formas y diversos relatos, en diferentes culturas, que ha aparecido lo trágico y el saber trágico.

Lo trágico es parte del acervo cultural universal, no solo en términos de vivencia y de sentido también como asumimos el infortunio, la muerte, la enfermedad, calamidad, y demás. Puntualizando que una de las diversas maneras de asumir estas singularidades consustanciales a la existencia humana es el saber trágico. Para este filósofo la concepción del sentido de la existencia como salvación cristiana impride que lo trágico sea la única patente de tal cosa; que disponemos de ella. De luchar por nuestra salvación. Significa también la autonomización del hombre. No es posible para él la “tragedia cristiana” incluso la culpa. Introduce con fuerza la idea de la salvación cuyo antecedente ve el filósofo en el orfismo. La salvación actúa en contra de una concepción trágica de la existencia humana que marca a fuego la prevalencia inexorable del destino. El saber trágico al modo del “sufrir para comprender” encuentra su carta de nacimiento en el coro del *Agamenon* de Esquilo, en el que se deja claro que Zeus dio a los hombres la ley de “Sufrir para comprender” cuando bajo la mirada del corazón, sangra el doloroso remordimiento y a despecho de ellos va calando, penetrando en ellos la sabiduría¹⁹³.

¹⁹² Karl Jaspers, *Sobre lo trágico*, Ob. Cit, p.32

¹⁹³ Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, trad de García Alfonso y Valdés, Luis, Madrid:Taurus, 1991,p.380

Lo que siempre está “ya ahí” es asociado con alguna dimensión de externalidad del mal. Se trata de una especie de mal que sobreviene al modo de un destino inexorable que irrumpe en la vida sin mediación alguna. Cuando el mal se asume como resultado de una culpa cometida pero por la comunidad entonces es posible o se procede a la internalización del mal. Dicha internalización dará origen a la culpabilidad al individuo y a la consciencia ética. El héroe trágico sigue con la referencia de la moralidad las acciones que lo hacen culpable sin él buscarlo o quererlo, por esto cabe decir que esta es una culpa muy singular, pues está al borde de la inocencia. Lo trágico para Jaspers supone esta culpa al borde de la inocencia. Culpa que no se puede evitar y que por ello está el hombre destinado a fracasar. Lo trágico es propio de lo finito. Hay muerte, dolor, enfermedad, sufrimiento, transitoriedad y a ello le acompaña un saber trágico. Aplica su pensamiento a distintas tragedias de la literatura universal, especialmente a Edipo Rey y a Hamlet, ambos preguntan por la verdad y constituyen modelos ejemplares del hombre como buscador de la verdad sin importar las consecuencias. Y que esta verdad nos puede hacer sucumbir; ésta parece ser la intuición radical del saber trágico¹⁹⁴.

I. 6.2 El sabio arcaico y el héroe trágico

A Empédocles se le reconoce¹⁹⁵ como el primero de los pensadores presocráticos que intentó dar solución a la aporía eleática planteada por Parménides en su poema y según la cual: el ser no puede no ser, el no-ser no puede ser y no existe el devenir. Para Empédocles, tanto “nacer” como “morir” son imposibles de manera absoluta, “entendidos como venir de la nada y andar hacia la nada, porque el ser es, pero

¹⁹⁴ Holzapfel Christopher, J, (1868), *Sobre lo trágico en Jaspers*, Paris: Revue Contemporaine, N° 63,1999, p. 78

¹⁹⁵ Reale Giovanni, Antiseri, Dario, *Historia de la filosofía*,1. Filosofía pagana antigua, Bogotá: Univ. San Pablo, 2007, pp68-70

el no-ser no es”¹⁹⁶. Por lo tanto, nacimiento y muerte no existen como tales, son nombres que designarían, más bien, agregaciones y disgregaciones que, bajo el influjo del amor o de la discordia, se producen como mezclas o disoluciones de las cuatro sustancias que eternamente permanecen como iguales a sí mismas e indestructibles. Es el modo como Empédocles logra reconciliar la experiencia, es decir, los fenómenos, que afectan a los humanos, cuyos sentidos les hace pensar en el nacer o en el morir, con la abstracción de las raíces inmutables¹⁹⁷.

Empédocles lamenta la limitada comprensión sobre todas las cosas, que obtienen la mayoría de los hombres por medio de los sentidos, no obstante, dirigiéndose al iniciado, le promete que el uso inteligente de los testimonios sensoriales, posibles para los hombres, puede conducirlo al esclarecimiento de todas las cosas, mediante su instrucción. De este modo sostiene que nacer no significa provenir del no-ser; como aparentemente la experiencia haría pensar. Recurre a una pluralidad de raíces, origen de todas las cosas y donde todas las cosas se resuelven, y a la vez lo que permanece inmutado aún en las diversas formas que poco a poco asume. No elige como Tales, Anaximandro, Anaxímenes o Heráclito, una raíz única sino: el agua, el aire, la tierra y el fuego. Más que las materialidades sensibles que así nombramos, éstas son las raíces de todas las cosas. Proclama “la inalterabilidad cualitativa y la intransformabilidad de cada una”¹⁹⁸. Admirador y compañero de Parménides, y de los pitagóricos, maestro de Gorgias Leontino, promete al iniciado la capacidad de realizar acciones descritas como mágicas, no obstante, sus medios no lo son, ni tampoco los fundamentos filosóficos del poema referido a las raíces y al funcionamiento del cuerpo humano. Empédocles fue llamado *Colusanema* es decir “protector de los vientos”; a pesar de que el lenguaje de sus poemas (Sobre la naturaleza y Purificaciones) le hace aparecer como un taumaturgo que por sus encantamientos, domina los vientos, el arte al que acude es el de una *téchnè*, un saber que hoy llamaríamos de ingeniería civil, un conocimiento racional, lógico, independiente de la mística, que es el tipo de logos que con él y los

¹⁹⁶ Ibíd.

¹⁹⁷ Kirk, G.S, Raven, J.E y Schofield, M, *Los filósofos presocráticos, historia crítica con selección de textos*, Madrid: Gredos, 2003, p.406. Fr.2, Sexto, adv.Math.VIII, 123. En uno de los fragmentos de sus poemas dice: Angostos son los recursos esparcidos por el cuerpo/ y muchas son las miserias que golpean dentro y embotan el pensamiento/ Los hombres contemplan en su vida sólo una breve parte de ella,/ después rápidos en su morir se van volando como el humo,/ persuadidos sólo de que cada cual es arrastrado en todas direcciones,/ según su suerte./ Pues ¿quién se vanagloria de haber encontrado el todo?/ Estas cosas no deben ser vistas ni oídas así por los hombres/ni captadas por el pensamiento./Tú, pues, ya que te has apartado a este lugar,/aprenderás: el ingenio humano no puede alcanzar más allá.

¹⁹⁸ Kirk, G. S., *Los filósofos presocráticos, Ob. Cit.p.156.*

demás presocráticos comienza a elaborarse como saber filosófico¹⁹⁹. De sus poemas la tradición ha conservado varios fragmentos, ellos representan la figura que podían hacerse los griegos de un chamán. “Empédocles es el último y rezagado ejemplo de una especie de hombres que se extinguió con su muerte en el mundo griego”²⁰⁰.

Jaeger Werner, sostiene que “si encontramos en la persona de Empédocles ideas órficas dándose a la mano con los conceptos más precisos de la filosofía natural de su tiempo, no debe sorprendernos más de lo que nos sorprendemos al tropezar con un racionalismo puramente científico mezclado al espíritu religioso del cristianismo en un hombre de nuestros propios días”²⁰¹. El recurso a la doctrina órfica de la transmigración de las almas a todos los seres, vegetales, animales o humanos, es la manera en que Empédocles hace entrar al hombre en su magnífica construcción cósmica de las raíces, para ser regido por los mismos principios que componen y mueven el macrocosmos²⁰². También el hombre será una mezcla de tierra, agua, aire y fuego y será animado por el amor y la discordia. Sosteniendo la inmortalidad del alma, trashumante en los distintos seres. El alma es un daímon, caído del Olimpo debido a una culpa original y arrojado a un ciclo de nacimientos y muertes bajo formas vivientes “vestidos de carne ajena” y sometidos a las fuerzas opuestas que gobiernan la existencia de los mortales. Daimon preexistente al cuerpo y destinado a reencarnarse en otros cuerpos hasta purgar dicha culpa, y finalmente, regresar a los dioses²⁰³. No obstante el poema “La purificación” se aparta de los órficos. Para Kirk y Dods este filósofo representa, no un nuevo sino un antiquísimo tipo de personalidad, el del chamán, que combina las funciones todavía indiferenciadas del mago naturista, poeta y filósofo, predicador, curandero y consejero público”²⁰⁴.

Un rasgo que ponemos en paralelo entre Empédocles y Edipo es el que atañe a su sabiduría. También Edipo acude a un saber humano para vencer la esfinge, sin la ayuda de ningún Dios. El lenguaje del mito es el oxímoron, las antífrasis, la ambigüedad. Y en el contexto del enigma particular planteado a Edipo la solución

¹⁹⁹ Ramírez, M.E, *Presocráticos, Paralelos filosóficos de dos referencias de Freud*, Bogotá: Tres Haches, 2009, pp33-35

²⁰⁰ Dods, E.R, *Los griegos y lo irracional*, Madrid: Alianza, 2003, p.143

²⁰¹ Jaeger Werner, L, *La teología de los primeros filósofos presocráticos*, Bogotá: Fondo de Cultura Económico, 1997, p.134

²⁰² Ramírez, M.E, *Empédocles y Edipo*, Bogotá: Tres Haches, 2009, pp 45.

²⁰³ Reale G, Antiseri, *Historia de la filosofía*, Empédocles, Uno de ellos soy yo, prófugo de los dioses errante/porque confié en la furiosa contienda(...)/ porque fui tiempo niño y niña/arbusto y pájaro y mudo pez del mar.p.70

²⁰⁴ Dods, *Los griegos y lo irracional*, Ob.Cit, p.143

concierno una experiencia límite de la existencia, de su logos depende la vida o la muerte.

La sabiduría que es exaltada en Edipo no es tampoco la del taumaturgo, sino la de un nuevo logos que ha nacido entre los hombres. Es el puro ingenio del hombre, solo e independiente de la ayuda divina. Es un saber deductivo, inductivo, lógico, expresado en la retórica, cuya invención Aristóteles atribuyó a Empédocles. Y en efecto, también el sabio Empédocles se expresaba usando el oxímoron. Otro punto de paralelo lo hayamos en que la tradición atribuía a los chamanes la cura de las pestes. Esta tradición conservó la asociación entre la sabiduría y la taumaturgia, referida a la curación de la peste, por lo menos de modo literario; así la encontramos en el Banquete de Platón. Cuando Sócrates va a pronunciar su encomio sobre el amor, dice que en verdad, aquello que hará será contar el discurso que oyó de labios de Diotima, una sabia en el amor y en muchas otras cosas. Ella prescribió los sacrificios que durante diez años pospuso la peste. También se atribuyó a Empédocles liberar la peste a Selinuncia, pero esta vez a partir de un saber científico; vence la naturaleza al desviar los ríos para sanear el agua de otro detenido. No sólo es considerado un físico sino un sabio taumaturgo. No obstante sus medios no fueron la magia, sino la *técne*, proveniente de un logos humano. De la misma manera el pueblo acude al personaje sofocleo para que libere de la peste a Tebas.

En el prólogo de *Edipo Rey* (versos 1-150), Edipo aparece en la escena para recibir una muchedumbre de tebanos de todas las edades, encabezadas por un sacerdote, y que vienen como suplicantes a pedirle remedio ya que la ciudad es esolada por la peste. Sófocles representa en Edipo un saber reunido con el poder. Edipo es aquel que por su sabiduría venció la Esfinge liberando a Tebas; aquí es llamado otra vez para que con su sabiduría salve la ciudad de la nueva amenaza. No es buscado como taumaturgo sino como hombre sabio. La peste descrita al comienzo de la tragedia por el sacerdote que interpela a Edipo, presenta los mismos rasgos de aquella descrita por Diógenes Laercio y que el filósofo Empédocles habría curado. Edipo procederá a curar la peste, pero como en el drama ésta tiene un origen divino, su procedimiento no será la *técne* sino la palabra y el sacrificio. Esto es, en primer lugar la proclamación de las leyes que castiguen al culpable, seguidamente, la búsqueda racional de la verdad, infiriendo a partir de indicios recogidos de los testimonios de unos y otros, quién era el culpable de la furia de Apolo y la naturaleza de la ofensa, y, finalmente, la aplicación de la ley, así sea contra su propia persona, en lo que encarna hasta las últimas consecuencias una

ética, la del respeto de la ley proclamada. En segundo lugar, ese sometimiento a ley conlleva su propio sacrificio como purificación de la culpa. La sabiduría de Empédocles fue considerada inmensa ya que, en la época de la peste en Atenas nada podían hacer los médicos, ni los santuarios, ni los oráculos, ni cualquier otro medio humano para curarla. El logos de Empédocles cura la peste, explicitando como causa de la plaga aquel río que no estaba endulzado suficientemente. Su explicación es científica. Tucídides, por su parte, renuncia a exponer las causas por desconocerlas y solo describe los efectos de la peste. Al contrario Sófocles mediante el mito responde por la causa divina de la peste, da una mediación simbólica para explicar el sufrimiento de los hombres y las furias de los dioses.

Por último, hayamos un paralelo entre Edipo y la leyenda de Empédocles referido a la muerte del filósofo y a la del héroe trágico de *Edipo en Colono*. Empédocles desterrado no muere, solo desaparece, vuelve al corazón del mundo, en el fuego del Etna. Sófocles en su tragedia tampoco da sepultura a Edipo. El trueno de Zeus lo lleva al Hades, desaparece y el lugar de su muerte se mantuvo secreto de manera sagrada y protectora para la ciudad que finalmente lo acogió luego de su errancia de desterrado.

PARTE II

I.II. EL PENSAMIENTO TRÁGICO MODERNO

I.II.1 La Filosofía trágica moderna

Muchos pensadores se ubican en ese espacio imposible, que es el ámbito de lo trágico moderno, con plena consciencia del riesgo que supone habitar el abismo de lo trágico, en ausencia de cualquier referente real o imaginario. ¿Cómo pensar el dolor de la escisión y la contradicción?²⁰⁵ También lo hará Freud. Lo moderno se caracteriza por esa doble ausencia en la noción de “retorno” y “realidad” de lo trágico: vida, muerte, caos, orden, que ya fuera anunciada por Nietzsche en el famoso fragmento 125 de “*La Gaya ciencia*”. En tal fragmento se enuncia la muerte de Dios y la muerte del mundo a Dios vinculado: en ausencia del referente imaginario el referente real se disipa y se aniquila; sobreviene el nihilismo, el alejamiento entre consciencias, y entre el hombre y Dios. El nihilismo caracteriza a la modernidad. Desenmáscarar las ilusiones de la religión, el arte, la metafísica y la moral caracteriza a estos pensadores. La sospecha inaugura su pensamiento que no se limita a insinuar que tras las múltiples máscaras se esconde un fondo vital pulsional que la ciencia se encargará de desvelar. El alejamiento de la naturaleza y de la vida.

La obra de Freud no es ajena al enriquecimiento recíproco de la medicina, la psicología, la filosofía, la antropología y la literatura, especialmente en lo que concierne a la tragedia clásica, al estudio de los mitos y al pensamiento trágico moderno. Dado que la noción de tragedia augura un reconocimiento. Como la mayoría de los profesionales vieneses, conservó su interés por el teatro, el arte, la arqueología y la literatura a lo largo de su vida. No solo no se restringió a la práctica de su profesión sino que además, situó el psicoanálisis fuera de los confines del ejercicio de la medicina para poder incorporar a la ciencia la comprensión de ese fondo vital pulsional que habita detrás de las numerosas máscaras metafísicas del pensamiento y la cultura²⁰⁶. Sugiere que las ciencias filológicas proporcionan una preparación más adecuada para el ejercicio y comprensión del psicoanálisis. En su trabajo *Psicoanálisis y medicina (Análisis profano)* afirma que la instrucción del analista debe incluir el estudio de la historia de la civilización, la mitología, la psicología de las religiones y la literatura. El estudio profundo del pensamiento trágico y el drama moderno, le ofrecen un reconocimiento del papel del deseo, el dolor psíquico, la abreacción, la culpa, eros y destrucción, la desmesura de las mociones inconscientes, el error de cálculo del Yo frente al deseo, el dolor de la escisión.

²⁰⁵ Bodei Remo, *El Doctor Freud y los nervios del alma*, Valencia: Pretextos, 2004, p.

²⁰⁴

²⁰⁶ Remo Bodei, *La filosofía del siglo*, Madrid : Alianza, 2006, p.87

Es difícil localizar y cuantificar todas las influencias que se dan cita en la concepción de “retorno”; sin duda se remontan a la antigua Grecia, a las religiones místicas, al ciclo dionisiaco. Hacen pie en la discusión que Agustín de Hipona entabla en el Libro XII de *Civitate Dei*, y que sería posteriormente reiterada en múltiples ocasiones. El poeta filósofo Hölderlin impresionará a toda su generación. Los versos del *Empédocles* muestran el rigor y consuelo que rondan a la idea del “retorno” en un presente sin que se de la posibilidad de reconciliación. Un presente como época de contrastes irreconciliables.

“¡Vete! ¡Nada temás! Todo vuelve otra vez
Y lo que ha de suceder, ya está concluido.

En esa figura febril construida por Hölderlin con fragmentos de su propia experiencia, se abrazan por un momento lo trágico griego y lo trágico cristiano (Dioniso y el Crucificado)²⁰⁷. De la misma manera en *Juicio, posibilidad, ser*, interpreta etimológicamente el término juicio como división originaria, en el sentido de que la separación entre el sujeto y el objeto se da en el origen de la autoconciencia, cuando el hombre abandona su ser natural, cuando cesa la inmersión en el confuso momento total, primordial, de la naturaleza. Esta división no puede anularse ni superarse en la pura identidad reflexiva de la consciencia, en el “yo soy yo” fichteano. Son inviables tanto el retorno de Schiller a una presunta identidad originaria sin contrastes, como el recorrido de Fichte por la galería de espejos del yo y del no-yo, con que plantea hasta el infinito el juego alterno de la escisión y de la identidad. La unidad cocompacta primigenia es irrecuperable en tanto que tal y no se puede escapar en la realidad a la identidad-escisión de la autoconciencia, ni siquiera cuando la oposición se vuelca en la división práctica del yo-no yo. Aún cuando el orgullosos yo haya superado el límite provisional del no-yo, encuentra siempre obstáculos ulteriores que reproducen la escisión. El resultado de esta síntesis desgarrada es lo trágico moderno: reflexión y sentimiento que no contemporiza con ningún tipo de institución o dogma, con ninguna tradición, con ningún proyecto en las que las disonancias de lo real no se pueden transformar en armonías por decreto²⁰⁸. La alternativa es la de una identidad en el sentido fuerte, una identidad no reflexiva, una identidad de un “ser en lo absoluto” que se constituya en

²⁰⁷ Lanceros, P, *Hölderlin, La herida trágica*, Barcelona: Antrophos, 1990, p.89

²⁰⁸ Remo Bodei, *Esperanza en lo trágico*, Madrid: Sugarco, 2003, pp 34-39

vínculo indisoluble de sujeto y objeto, el de la tradición griega. Dirá en su *Hyperion* “Hemos perdido la unidad dichosa, el ser, en el único sentido de la palabra. Y había que perderlo para poder anhelar después el recuperarlo. Hemos sido desgarrados del sosegado uno para reconstruirlo en nosotros mismos. Hemos roto las hostilidades con la naturaleza y lo que en un tiempo era uno ahora es contraste y alternancia de dominio y servidumbre de las dos partes. A menudo nos parece que el mundo fuera todo y nosotros nada y a menudo nos parece, así mismo, que nosotros fuéramos todo y el mundo nada (...). Poner fin a este contraste máximo entre nuestros “Nos” y el mundo, reconquistar la paz de todas las paces, que es más sublime que cualquier razón. Unirnos con la naturaleza en un todo infinito, tal es el objetivo de todos nuestros esfuerzos, tanto si puede alcanzarse como si no”. No dominio el sujeto sobre el mundo (idealismo), ni dominio del mundo sobre el sujeto (realismo), ni, como en el Schelling del *Sistema del idealismo trascendental*, indiferencia cuantitativa, dominio de sujeto y objeto, sino una relación de igualdad y de compenetración por difícil que sea. Ni titanismo, violencia, por tanto, del hombre sobre la naturaleza, ni sumisión del hombre a las incontrolables fuerzas de la naturaleza.

Los orígenes de este pensamiento trágico se encuentran en la filosofía griega. La que describe una visión trágica, que es considerada por algunos autores²⁰⁹ como una especie de reverso de la visión plotiniana: al extremo opuesto de la “simplicidad de la mirada”, visión de lo Uno, visión de lo múltiple que, llevada a sus límites, se vuelve ciega, conduciendo a una especie de éxtasis ante el azar. La filosofía trágica es la historia de esta visión, visión de nada, de una nada que no significa la instancia metafísica denominada la nada, sino más bien el hecho de ver nada de lo que es en el orden de lo pensable y de lo designable. Discurso que no se propone entregar ninguna verdad, sino tan solo describir de la manera más precisa posible lo que puede ser, en el espacio de lo trágico y del azar una especie de antiéxtasis filosófico.

Toda la tradición clásica y cristiana ha representado “lo trágico”, reteniendo lo impensable en su núcleo. Desde Aristóteles, en la *Poética* en la que enfrenta el problema, habla de la tragedia, como forma de representación artística, y no de lo trágico o pensamiento trágico, como objeto de esa y si no habla se limita a pocas señales. La religión cristiana, que tiene en su centro la vivencia de un Dios-hombre que muere tras el suplicio, sacrificándose por el bien de todos, conmemora de continuo la

²⁰⁹ Boella L, Carmagnola F, Francini P, *Trágico e Modernità*, Milano: Franco Angeli Libri, 1985

propia historia, la renueva en el recuerdo. Cada fiel lleva su propia cruz y aspira a la *imitatio Christi*. La esencia y la resolución del trágico es todavía un misterio, un impensable, un apunte, en el manto de una sagrada representación. Una tradición que se pregunta si la experiencia del dolor, el conflicto extremo, de la ausencia de vía de salida, es universal. Que toca a cada uno enfrentarse con ella. ¿Pero dolor, conflicto, aporía son pensables o únicamente representables?

Tal vez tratando de evitar el peligroso terreno de la verdad revelada, raramente la filosofía ha tratado de penetrar de manera autónoma el misterio del trágico²¹⁰. Ha puesto alguna cura en exorcizar el conflicto y la aporía en el interior del pensamiento. La misma afirmación de la existencia del conflicto insoluble es mortal para el pensamiento; porque mina en la base la voluntad de encontrar las soluciones. El ideal de mediación, de situarse lejos de los extremos, señala, aunque teóricamente, el desarrollo de la filosofía. Racional es el conflicto que encuentra una común unidad de medida, que se resuelve cuando el adversario no es vencido, persuadido mediante un proceso argumentativo. La esfera del conflicto insoluble, la inquietud que la filosofía no puede negar, era tenida viva en la inconmensurabilidad de la dimensión religiosa (Pascal es en este propósito ejemplar) o sea de la tragedia misma.

Nacía así una suerte de división móvil del trabajo intelectual y afectivo: en la comprensión, esto es que lo menos controvertido pasa de la filosofía a las varias ciencias. Se separa de ella y se constituye como saber distinto. Aquello que es más controvertido y menos formulable viene, en cambio a ser elaborado por el arte y sobre todo por la tragedia. La filosofía en medio continúa su obra de mediación²¹¹.

En el siglo dieciocho, un giro radical desarrolla el encuentro del pensamiento trágico con la filosofía y este encuentro se funda después de un largo período de preparación subterránea. Es precisamente en este siglo en el que cambia la distribución del saber. La Revolución francesa es el primer giro político moderno contagioso, el primero que se transmite más allá de los confines nacionales. Imprime una dinámica trágica al cambio histórico, produce laceraciones irreversibles en las consciencias y las generaciones. Obliga a pensar el conflicto, a sopesar las razones pasando a través de los extremos. Al debilitarse las formas de vida tradicionales, un abismo parece abrirse para la consciencia que no encuentra punto de apoyo seguro, que al mirarse dentro de sí no

²¹⁰ Givone, S, *Ermeneutica e romanticismo*, Milano: Mursia Editore, 1983...Lo stesso linguaggio adottato dallo scrittore si piega a descrivere le sfumature dello stato di irriflessione in cui si trovano palesemente i personaggi principali. pg.73

²¹¹ Rohland, R M^a, *La Teoría del drama en Alemania*, Madrid: Gredos, 2004

encuentra el fondo. En el campo propiamente filosófico, Kant muestra como la razón humana tiene la tendencia, imposible de eliminar, de andar junto a la experiencia y de desarrollarse en contradicciones y en cuestiones insolubles.

La filosofía después de Kant, por este y otros motivos recibió la pesada herencia de verse obligada a confrontarse con el conflicto y la contradicción, no sólo al nivel del pensamiento también al de la realidad. Bajo tales premisas tiene lugar el encuentro de la filosofía con el pensamiento trágico (el trágico).

Fichte descubre que la consciencia, lejos de ser un puro y compacto cristal de luces, es por su naturaleza dividida y que se desarrolla oponiéndose a si misma, guarda en su rostro la negatividad, acepta la vía de la desesperación, toca el fondo del conflicto, pasa através o perece. En esto consiste el gran desafío que Hölderlin, Hegel, Kleist, Schopenhauer y Kierkegaard han aceptado²¹². En modos diversos y con perspectivas diametralmente opuestas, con esto comienza el descenso a los infiernos del pensamiento; en el esfuerzo de expresar lo inexpresable y aquello que no se debe expresar, el *nefas*, el abismo de vacío y de horror que se adhiere detrás de cada voluntad de orden y de comprensión de las cosas. Se inicia una *catabasis* que llevará a Hölderlin a pensar lo *aórgico*, lo informe, todo aquello que es excéntrico a la consciencia. El lenguaje se tuerce y se fragmenta. Para poderse expresar va hasta los confines de lo inteligible. Solo en el punto extremo de la pérdida de si mismo, de la aceptación total del dolor y de la laceración, será posible ver dentro, en contraluces, la *tragische Versöhnung*, la conciliación trágica. El goce, la alegría, el sufrimiento, se manifiesta en el duelo y en la pérdida²¹³.

I.II.1.2 la intuición intelectual

Al ser absoluto, concepto del spinozismo, se llega únicamente mediante la intuición intelectual, la facultad de conocimiento instantáneo, aunque articulado del todo, cuya presencia en el hombre había sido negada por Kant. No es otra cosa que aquella unificación con todo lo que vive. Unificación que deriva de la imposibilidad de una separación y de un aislamiento absoluto. Tanto la verdadera separación como la

²¹² Boyer, A, *Les historiens de l'art héritiers de la philosophie esthétique allemande*, Paris: Vrin, 2001, p.76... "Le frères Schlegel ont construit une histoire de la littérature dans le but de légitimer la sacralisation du drama, tragedia et la poésie. La littérature du tragique est ainsi conçue comme déploiement temporel de sa mission philosophique".p.64

²¹³ Pohlenz, M, *La tragedia greca*, Vol. I, Brescia: Paideia Editrice, 1978

unión y con ella todo lo que realmente es espiritual y permanente, lo objetivo como tal y lo subjetivo como tal, son sólo un estado de lo que originariamente está unido, estado en el que se halla porque está obligado a salir de sí mismo. Como el Uno de Plotino, aquello que originariamente está unido sale de sí, se escinde en partes, en el juicio, se derrama, se vuelca en la multiplicidad de la sensibilidad. Frente a Schelling quizá, y su intuición intelectual de “el mítico, plástico sujeto – objeto”, en el que tiene lugar la pérdida de la conciencia en lo indistinto, lo característico y original de la solución trágica, estriba en dejar entrever la unidad, el ser en absoluto, sólo en la separación de sus partes y en el seno de la multiplicidad misma²¹⁴. La totalidad resplandece, así, exclusivamente en las escisiones. En la tragedia cuanto más radicales, dolorosas e inconciliables sean las escisiones, tanto más intensamente se manifiesta en ellas la unificación con todo cuanto vive.

Lo trágico es el órgano supremo de la intuición intelectual y en lo nefas de la tragedia, en el alejamiento máximo entre el dios y el hombre, se revela casi *per absentiam* la unidad de la vida en el hombre.

Gracias a la conciencia sensible los hombres acceden a la religión de modo inmediato a la unificación con todo cuanto vive²¹⁵. Donde se dice que la plenitud sólo puede sentirse en el dolor y en el aislamiento más absoluto. En vano trataron muchos de decir lo absolutamente dichoso, es en el duelo, donde el término duelo remite a la tragedia juego luctuoso o doloroso y que significa por tanto tragedia.

La vida no es un producto del pensamiento sino su presupuesto indeducible. El pensamiento reproduce únicamente las leyes necesarias de la vida, pero no aquel nexo más infinito que es semejante a las leyes divinas no escritas de *Antígona*. Para el idealismo ese nexo es el espíritu, vivificante vínculo del todo.

Para Hegel, el espíritu y el pensamiento pueden comprender la vida, no se pierden en el corazón de los sentimientos. La tarea es pensar la vida pura. La vida misma engloba la unión y la separación. La vida es unificación, relación y oposición.

El eje canónico Fichte, Schelling, Hegel enunciaran una idea fuerza que articula el pensamiento sobre la vida: La de una naturaleza viviente y divina, en la que la vida y la muerte se generan una de la otra incesantemente, y en la que los principios opuestos, de formación y de destrucción, están en perpetua lucha entre sí. Ideas que desde la filosofía de Empédocles, el *Fedón* de Platón, la discusión de Jacobi sobre el

²¹⁴ Remo Bodei, *Filosofía y tragedia*, Barcelona: Antropho, 1999.

²¹⁵ Hölderlin, *Sobre la religión*, Buenos Aires: Azul, 1976

spinozismo de Lessing, y los autores arriba mencionados circularon mucho en Alemania²¹⁶

I.II.2 La conciliación trágica

En Hegel tal descenso a los infiernos, sobre todo en *La Fenomenología del Espiritu* y en *La ciencia de la Lógica*, aparece menos destructiva y al mismo tiempo, teóricamente más fructuosa que en Hölderlin. También Hegel habuscado afrontar el dolor, la contradicción, esto que se presenta como más extraño y repugnante al pensamiento, pero utilizando una estrategia más astuta, de autoconservación, un método homeopático de sanar, de curar el ser. El pasaje a los extremos de la escisión, la relación con la negatividad aquel de la magia mimética, coge la forma del adversario para poderlo vencer, tocar el fondo de la contradicción para tener un mayor impulso en la salida a gala. Cuanto más radical es la confrontación tanto más el pensamiento se vuelve victorioso y capaz de apropiarse de la esencia que lo contrasta. El trágico es así subordinado al pensamiento, que no asume los restos, pero pierde su independencia y su primado en el campo de la contraposición insoluble. Por esto la dialéctica ha podido ofrecer a sus intérpretes, ambiguamente, dos dimensiones, el panracionalismo y el panlogismo. Si bien las disonancias de lo real no se pueden transformar en armonías por decreto²¹⁷.

Opuesta es la solución de Kleist de Schopenhauer y del tardío Schelling. En Kleist el abandono de la consciencia como lugar de solución del conflicto trágico es completo: desea encontrar otro centro de gravedad, transformarse en marioneta si se puede decir. También en Schopenhauer la consciencia no intenta más abrazar la alteridad, comprenderla, solo escaparse, salirse de ella²¹⁸. La voluntad transforma a los individuos en autónomos, si se libera de la desidia que es propia de la voluntad de vivir; y que la niega. El pensamiento reconoce su jaque mate, junto a la potencia del oscuro, y de la voluntad. Ve el trágico inextricablemente unido al cómico, en cuanto considera la vida humana trágica en su complejidad esencial, pero cómica en su particularidad. El

²¹⁶ Remo Bodei, *Filosofía y tragedia*, Ob. Cit, pp 34-35

²¹⁷ Steiner, G, *La muerte de la tragedia*, Barcelona: Azul Editores, 1961

²¹⁸ Schopenhauer, A, *Pensamientos, palabras y música*, Madrid: Biblioteca EDAF, 2005

conflicto insoluble comienza a tener en ella un aire grotesco. En el tardo Schelling una posición análoga se hará camino, en la afirmación de un mundo envolvente, inmemorable, irracional bajo cuya existencia se basa. La voz del trágico se escapa nuevamente a los esfuerzos del pensamiento para articularla. Hegel y Kierkegaard sostienen que, con el debilitamiento de la potencia ética (familia, estado, iglesia, etc) y con el concomitante distanciamiento de los individuos de ella, la colisión trágica no tiene más lugar²¹⁹. Cada uno, como observa Kierkegaard, rinde cuentas solo a sí mismo, deviene su propio creador y así resulta eliminado el trágico²²⁰. De Hegel a Rosenkranz, la tragedia retrocede y el vértice más alto de la estética lo ocupará el humor. En este nuevo espacio teórico la lógica de la colisión trágica se combina y se funde con la lógica del desciframiento de la potencia ética. El conflicto queda insoluble, y por todo continúa apareciendo el dolor. Así el dolor pierde su dignidad y su presunto poder de purificación. La estética de Hegel, al menos a primera vista, parece compartir plenamente la importancia central de las características humanas del clasicismo y el neoclasicismo, que tienen su consideración teórica en la exaltación del cuerpo humano; que se puede encontrar en la filosofía alemana desde Herder a Schopenhauer a través de Kant, Humboldt y Schelling²²¹. Muchos pasajes de *Las Conferencias sobre Estética* confirman la posición de primacía absoluta concedida al cuerpo humano, que se considera una sede adecuada para el espíritu y distanciado de este modo del cuerpo del animal. Si bien Hegel estuvo dispuesto a reconocer la limitación de la forma corpórea, como cuando viene considerada la representación del cuerpo herido y doliente de Cristo o de los mártires en el arte romántico²²². Conocida es su crítica al concepto aristotélico de catarsis, el fin del arte no es la purificación de las pasiones, que no tiene que reproducir las acciones humanas ni sus emociones; sino que su finalidad es el enriquecimiento moral, la enseñanza del espíritu. El arte es la expresión sensible de la verdad, su primer anuncio. Esta es su esencia: la verdad en su forma sensible. En otros pasajes se define el lenguaje como existencia del espíritu junto a la existencia del yo, incluso en el darse el yo alcance a sí mismo como concepto, queda esencialmente ligada a la actualidad de la palabra con la que quien habla se señala y hace valer a sí mismo como hablante. Al final de *La Fenomenología del espíritu* define el tiempo como

²¹⁹ Boyer, A, *Les historiens de l'Art, héritiers de la philosophie allemande* Ob. Cit. P.

84

²²⁰ Kierkegaard, S, *El concepto de la angustia*, Buenos Aires: Edic. Libertador, 2006

²²¹ Chalumeau, Jean Luc, *La philosophie de l'Art allemande*, Paris: Vuibert, 1998, p.65

²²² Hegel, *Lecciones sobre Estética*, páginas dedicadas a la escultura.

concepto intuido en el que queda el concepto a la vista. Este lenguaje superior que es el de la tragedia, anuda de forma más estrecha, articulada la dispersión de los momentos del mundo de la esencia y del mundo de la acción. Es el héroe mismo quien habla, y la representación muestra a quien escucha, que a la vez es espectador, le muestra hombres autoconscientes que saben cuál es el derecho y la razón que les asiste.

La liquidación del trágico, pero no del dolor y de la raíz del sufrimiento, su banalización y debilitamiento se presenta en el final del siglo pasado y primera mitad del nuestro. El trágico se ha eclipsado o ha devenido espectáculo, droga para excitar una experiencia vacía y en busca de fuertes emociones²²³.

Nietzsche ha intentado una reconstrucción de aquella que ha llamado “la filosofía trágica” de los griegos. Él reintroduce el trágico sin la voluntad de hacerlo absolutamente transparente al pensamiento y domesticarlo. De la que hace tentativa y abandono posterior. Quizás, no se ha dicho que este abandono no sea debido propiamente al reconocimiento del pensamiento trágico. Los griegos han expresado la tragedia, pero el pensamiento trágico es otra cosa. Así Lucien Goldman, por ejemplo, ha hablado de este pensamiento a propósito de Pascal y Racine. En suma el pensamiento trágico es un modo de pensar reciente y que se constituye sobre la base de una respuesta a aquello que fue el gran fenómeno de la época: el nihilismo. Es una respuesta no-nihilista al nihilismo.

El nihilismo, paradójicamente, no tematiza, no problematiza aquello que parece ser su problema central, más propio que es el problema de la nada. Para el nihilismo la nada es un dato. Las cosas están oimpregnadas de nada, las cosas no son si no están en relación a la nada; porque la nada es la condición de nuestro ser. ¿Qué será el mundo, qué seremos nosotros, qué será el ser sin la nada? Cualquier cosa es inconcebible sin ella. Para su señalamiento como condición del ser, la nada es un dato, es un a priori, y cualquier cosa con la que debemos habituarnos a vivir. No así, en cambio, en el pensamiento trágico. El pensamiento trágico encuentra que la respuesta del nihilismo al problema de la nada, es una respuesta evasiva. En realidad la nada es un problema. La nada es una cosa que debe ser interrogada. En suma el pensamiento trágico nace de la reproposición, en clave moderna y contemporánea de la pregunta fundamental: la *Grundfrage*, la pregunta básica. La pregunta que cierra ¿por qué cualquier cosa y no la nada?²²⁴

²²³ Steiner, G, *La muerte de la tragedia*, Barcelona:Azul, 1961, p.95

²²⁴ Givone, S, *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*, Madrid: Visor, 1991

I.II.3 Los trágicos y la nada

El pensamiento trágico viene disuelto allí donde la nada es concebida como una condición, como un “a priori” de la experiencia, como cualquier cosa de la cual debemos coger acta, cogiendo acta de nuestra finitud. La carta que juega el nihilismo es una buena carta cuando formula la pregunta: ¿Qué seremos sin la nada, que sabremos de nosotros mismos sin la muerte? La muerte es aquello que si bien nos asusta es también aquello que nos hace ser lo que somos. Sin este destino que nos acompaña y que hace que terminemos en la nada, que cosa sabríamos de nuestra esperanza y de nuestro proyecto? Proyectamos en vista de nuestro horizonte de naufragio, para salvarnos de este horizonte pero sabiendo que naufragaremos irremediabilmente. Sin la nada, sin la muerte, nuestra vida sería cualquier cosa inconcebible²²⁵. Así es que inquietarse por la nada, por la muerte es habituarnos a convivir con esta realidad. Si la nada es la muerte, la nada en el fondo no es una metáfora de muerte, es la condición de nuestra vida, la condición de su valor aquello que la hace preciosa. Pero la nada es la nada y la muerte es la muerte, una cosa que nos horroriza y que estalla sobre un fondo de negatividad, del cual debemos atender el problema.

La historia de la filosofía occidental, aquella que nace con Parménides²²⁶, se desarrolla casi enteramente bajo una prohibición: no debe pensar la nada. Porque pensar la nada es imposible y contradictorio. No solo debe decir del ser que es y del no ser que no es, si bien en verdad del no ser no debe decirse nada, porque decirlo es ya atribuirle al no ser cualquier realidad, aunque sea una realidad negativa. Por tanto la contradicción se insinúa también en el pensamiento que diga aquello que parezca legítimo: que el no ser no es. Y una prohibición que pesa en el origen en toda la historia del pensamiento occidental. Es verdad que la metafísica ha hecho suya esta prohibición y ha desmontado la nada, la nada en cuanto problema. No solo la metafísica también la lógica. No solo la lógica, también la ciencia. Heidegger además de otros ha puesto el problema de la nada, en la *Introducción a la metafísica* lo ha puesto a partir de una reflexión sobre la ciencia. Ha hecho notar como la ciencia se ocupa de aquello que es, y propio por ocuparse de aquello que es y constriñe a abandonar a desmontar aquello que no es. Continúa Heidegger: pero si ni la Metafísica ni la Lógica se encargan de aquello que no es, quién se ocupa de la nada. De aquí el problema de otro pensamiento, de un pensamiento que sepa afrontar un problema que parezca imposible de proponer filosóficamente. Un

²²⁵ Givone, S, *Ermeneutica e romanticismo*, Milan: Mursia Editore. 1983

²²⁶ También aquí, hoy, como en la vieja Grecia, preceden los poetas y precede el mito.

pensamiento imposible de proponer siquiera. Y de la dificultad de devenir, en la historia del pensamiento, propuestas reales que vayan en la dirección de un pensamiento trágico²²⁷.

Los trágicos dejando irrumpir la nada, abrieron una dirección en otro pensamiento, en el pensamiento de lo otro. El pensamiento deviene la expresión típica en la tragedia, *dissos logos* esto es “discurso racional” que conoce la ambigüedad, la duplicidad, con la aparición de una radical ambigüedad y duplicidad de la verdad. Esto es, la aparición de una verdad no es la aparición de una verdad incontrovertible, gobernada por la necesidad; pero la aparición de la verdad es un enigma, cualquier cosa que es y no es. Cualquier cosa que es en este modo es fundamentalmente enigmática. El ser del enigma en este caso consiste en el hecho de que el ser, que este ser tiene su fundamento en la nada a la par que en la necesidad²²⁸.

Nietzsche plantea la alternativa al nihilismo moderno. El punto de partida es la ausencia total de Dios y mundo, del mundo real que ha devenido fábula arrastrando todo lo que de él dependía. Pero la ausencia no es sino la presencia de la fisura de la herida trágica cuyo ensanchamiento hace invisibles los bordes y condena a vagar en el vacío. De esa ausencia daba cuenta Hölderlin cuando hablaba del silencio y la retirada de los dioses, cuando hablaba de la insensibilidad y superficialidad del destino hespérico de este “tiempo indigente” (*dürftige Zeit*).

La alienación del hombre moderno consiste en la ignorancia de la ausencia. El loco desde la perspectiva moderna es el representante último y desesperado de la consciencia trágica: consciencia de la fisura, de la ausencia. La modernidad es la época en la que lo real deviene fábula²²⁹. Puede caracterizarse como época del fragmento y el simulacro en la medida en que ambos aparecen como residuos de una totalidad desvanecida por ausencia de referentes de sentido. “Bárbaros” denominaba Hölderlin a los hombres de Hesperia²³⁰. Nietzsche reclama al portador de los nuevos valores, reclama las características del “espíritu libre” reclama grandeza de sentimientos y de pensamiento. La subjetividad en la época del nihilismo moderno es subjetividad cautiva, superficial y estéril, frente a ella el filósofo reclama fuerza y grandeza. El pensamiento

²²⁷ Rosset, C, *Lógica de lo peor, Elementos para una filosofía trágica*, Barcelona: Seix Barral, 1976

²²⁸ Franzini-Necchi-Pozzo, *Trágico e modernità*, Milano: Franco Angeli, 1985

²²⁹ Lanceros, P, *La herida trágica*, Bilbao: Plaza Edit. Rubi, 1997

²³⁰ Tras los pasos de Hölderlin, ofrece Nietzsche, la crítica más radical y ambiciosa que, desde el punto de vista filosófico, se ha ejercido de la modernidad ilustrada. Cabe una metafísica en el ámbito moderno, pero esta no ha de reiterar los pasos de la ontología del ser sino ensayarla posibilidad de una lectura metafísica de la ontología trágica.

del retorno es abismal y excesivo, es pensamiento trágico. Frente a la modernidad que se dispersa y finalmente se diluye en el vacío del nihilismo, el retorno pretende anular simbólicamente los fragmentos que constituyen la totalidad escindida. Frente al hombre que se evade en la linealidad de la historia con todos sus actos y pensamientos el filósofo demanda al superhombre, al sujeto capaz de afirmar el acto propio, de afirmarse en el acto, de afirmar simultáneamente la totalidad y el destino. La metafísica requiere un tiempo que ya no es historia sino eternidad, propone un tiempo en el que la totalidad, lo mismo, se configura y se inscribe como retorno, como identidad dinámica y diferenciada internamente. El tiempo que describe el retorno es metafísico y simbólico: es el círculo que acoge la contradicción como propia. Círculo que tolera los contrarios sin pretender síntesis: la libertad y el destino, la vida y la muerte, el bien y el mal se encuentran en él. Círculo voraz del retorno que inscribe las diferencias en la geografía de lo mismo sin temer anulación o condena. Lo hace sabiendo que su existencia significa eternidad en esa metafísica implacable que proscribía la deserción y el abandono. El tiempo en el que el acontecimiento se inscribe no es historia sino eternidad y el acontecimiento mismo no es suceso sino existencia. Exigiendo el eterno retorno de la totalidad desgarrada, la vigencia de todo en el todo fragmentado.

Cada acto y cada palabra enuncian la escisión, muestran la diferencia aludiendo con ello a la herida trágica, a la figura de una totalidad escindida que no se muestra sino en su sustraerse como unidad y en su aparecer como retorno eterno de las diferencias que la constituyen. Como en la composición musical romántica la totalidad no se configura sino a través de la variación y el retorno²³¹. La secuencia de notas se inscribe como diferencia y fragmento cuyo retorno constituye el todo. No hay restos, la melodía acoge la totalidad de sonidos y silencios y se exhibe como totalidad en la reivindicación de las diferencias que no se suceden de forma lineal sino que retornan trayendo consigo noticia del conjunto y de su desgarramiento. En Nietzsche sucede lo mismo: la totalidad se manifiesta en su sustraerse como unidad, en su aparecer como diferencia y en su prolongarse como retorno formando un conjunto contradictorio en el que todo y el todo es y no es, nace y muere.

Habitar el y de la fisura, el *entre* hölderliano del peligro y la *salvación* que se insinúa como *hay* metacategorial y arquetípico, constitutivo del ser y del no-ser. Es el *hay* del eterno retorno: estancia simbólica donde se encuentran los contrarios y la

²³¹ Lanceros, P, *La herida trágica, el pensamiento simbólico tras Goya, Hölderlin, Nietzsche y Rilke*, Bilbao: Plaza Edit. Rubi, 1997

totalidad se configura como herida sin remedio. Es la estancia trágica que asegura el conflicto y en el conflicto asegura la totalidad como desequilibrio o desajuste ontológico.

El eterno retorno es la dirección del camino trágico en el que nada se supera ni se olvida: un camino que vuelve a la herida y se impone como único imperativo el de no desistir en la responsabilidad simbólica de vincular los fragmentos enunciando su mutua dependencia.

A través de Nietzsche, lo trágico se instala en el ámbito de la modernidad como denuncia del nihilismo y como alternativa a la elección occidental. El eterno retorno demanda la restitución imaginaria de la totalidad trágica, un ejercicio simbólico para el que la razón es insuficiente²³².

I.II.4 Pensamiento trágico y cristianismo

Kierkegaard y Nietzsche son dos autores centrales en la interpretación de la relación entre pensamiento trágico y cristianismo. El segundo sostiene que con el cristianismo del trágico no ve más nada, o no ve la nada. El cristianismo ha cancelado el trágico en base a un ideal de redención que instrumentaliza el sufrimiento, que considera el sufrimiento como el instrumento para una más alta reconciliación del hombre con Dios. El nihilismo es hijo del cristianismo. Es un nihilismo reactivo y resentido, es el nihilismo que no sabe aceptar la vida así como es, la vida hecha de bien y de mal de ser y de nada²³³.

Sostiene la tesis de radical incompatibilidad entre el paganismo y cristianismo. El paganismo es trágico porque es fiel al finito, a la finitud de las cosas y del hombre. Sabe ser fiel a la finitud. Ser fiel al finito significa ser fiel a la muerte, a nuestra finitud que no es junto a ella. La fidelidad al finito es el presupuesto para aquel pensamiento, el trágico, capaz de soportar la contradicción y capaz de ser propiamente pensamiento, pensamiento trágico. Después de haber identificado el cristianismo con una concepción del mundo fundamentalmente antitrágica identifica también el cristianismo con una concepción del mundo fundamentalmente nihilista. Nihilismo y cristianismo son, para

²³² Siglos de mitología y religión se dan cita en Nietzsche para exigir el eterno retorno de la totalidad.

²³³ Nietzsche, KSA, 12,38 (fragmento 1(115), "El carácter interpretativo de todo acontecer. No hay ningún acaecimiento en sí. Lo que sucede es un grupo de fenómenos seleccionados y resumidos por un ser que interpreta". Es de esta concepción ontológica de donde deriva una teoría hermeneútica del texto, para la cual un mismo texto permite innumerables interpretaciones: no hay una interpretación "correcta" ". Pg.39, fragmento 1 (120)

Nietzsche, la misma cosa. Porque el nihilismo es el fruto de una escisión ontológica, aquella por la cual de una parte está el ser y de otra el deber ser²³⁴. Y el deber ser no coincide con el ser, no solo, sino que devalúa el ser, lo empobrece, lo expulsa. Escindir, separar el ser y el deber ser, según Nietzsche, lo que hace el cristianismo; significa perseguir a un fantasma del vacío y sacrificar a este fantasma que es Dios. Pero también el contenedor del valor, de la vida. La vida tal cual es, la que es en el bien y el mal, digna de ser amada en el bien y en el mal y también más allá del bien y del mal, no debe ser más que nuestro “sí” a la vida. El cristianismo en cambio ha transformado nuestro sí a la vida en un “no” lleno de resentimiento²³⁵. Porque no sabiendo amar la vida y persiguiendo este fantasma vacío trascendente vuelve la vida un puro astío, un sentimiento resentido. La respuesta de Nietzsche es la propuesta de un paganismo que de hecho se encuentra más allá del cristianismo. Se aplica a desenmáscarar las ilusiones de la religión, el arte, la metafísica y la moral, remontándose a la olvidada trama vital de pasiones e intereses egoístas que se oculta tras la creencia en las cosas ideales. Pero la sospecha inaugurada por el pensar nietzscheano no se limita a insinuar algo así como que tras las múltiples máscaras de la metafísica se esconde el rostro verdadero de un fondo pulsional, que sólo la ciencia está en condiciones de desvelar en su genuina esencia. Es en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* donde da muestras de este acusado escepticismo gnoseológico. Esboza una teoría genealógica de la verdad a partir del olvido del origen metafórico de los conceptos que evidencia hasta que punto el propio concepto de “realidad” resulta derivado, producto de la actividad esencialmente metaforizada, artística del lenguaje humano. En la imposibilidad esencial de hallar un fundamento último de lo real, se basa la auténtica dimensión hermenéutica de su filosofía, lo que describirá luego como experiencia histórica de la “muerte de Dios”. No se limita a la proclamación de una tesis metafísica del ser como valor exige el reconocimiento de que en dicha ontología se encuentra siempre implicado el problema de la cultura²³⁶. Es en *El nacimiento de la tragedia* donde es evidente el lugar central que ocupa el proyecto de renovación de la cultura moderna mediante el rescate del antiguo espíritu trágico a partir del drama musical wagneriano. Es la reivindicación del

²³⁴ Givone, S, *Ermenneurica e romanticismo*, Milano : Mursia,2001, p.77

²³⁵ Givone, S, *Ermenneutica e romanticismo*, Ob. Cit, p.73

²³⁶ Nietzsche, *El libro del filósofo*, Madrid: Taurus, 1974. “Por tanto, ¿Qué es la verdad? Una multitud en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos; en una palabra, un conjunto de relaciones humanas que ,elevadas, traspuestas y adornadas poética y retóricamente, tras largo uso el pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas ya usadas que han perdido su fuerza sensible”.pg.91

filósofo de la importancia del mito como fuerza vivificadora y condición posibilitante de toda cultura. De los simbolismos y misterios de la sabiduría dionisiaca por encima de los conocimientos y certidumbres del hombre teórico, donde pueden hallarse las únicas sugerencias de este sentido. Explica el surgimiento de la tragedia griega como resultado del entrecruzamiento de dos instintos estéticos: el impulso apolíneo, configurador de formas definidas e identidades (que se expresa en las artes plásticas, aunque también en el universo onírico, y cuyo correlato metafísico es *el principium individuationis*), y el impulso dionisiaco, destructor de identidades, tendente a la fusión (que se exprese artísticamente en la música y vitalmente en la embriaguez²³⁷. Así como en el resto de elementos extáticos que aparecen en las celebraciones orgiásticas. Pero Nietzsche no concibe ese entrecruzamiento como resolución de ambas tendencias contrapuestas en una apaciguadora síntesis dialéctica, sino como coimplicación y perpetuo conflicto productivo de criaturas siempre nuevas²³⁸. Avanza en el terreno de su comprensión de la cultura aspectos de su posterior crítica a esa fascinación romántica por el origen que todavía domina aquí su ideación metafísica de un Uno primordial. Este problema de la cultura está presente desde el comienzo en la meditación nietzscheana. Esto conectó con la crisis de la estética romántica del genio que se insinúa ya en la *Cuarta consideración intempestiva: Richard Wagner en Bayreuth*. La función y el significado del genio para la cultura aparecen bajo una nueva luz a partir de textos como *Humano demasiado humano*. Deja de mistificar el culto a la personalidad genial del artista y al reconocimiento del coste social, del esfuerzo consciente y la tarea formativa que supone la producción de espíritus libres, figura en la que encarna la faceta intempestiva del pensamiento, y en esta medida igualmente anticipatoria. Añade ahora un cuestionamiento de la creencia en el individuo como identidad última.

Compite a la ciencia el educar al espíritu libre en un mundo sometido a continuas transformaciones. La radicalización de los factores disolutivos propios de una cultura que pasa por la experiencia del nihilismo, a la vez que abre el pensamiento nietzscheano a otra visión que la de un universo completamente sujeto a su manipulación tecnocientífica por parte del hombre²³⁹. Desplaza el lugar de la intervención y transvaloración hasta el arte, en tanto ámbito libre de metaforización que se perfila como modelo o tonalidad fundamental para un mundo convertido en fábula. Que la

²³⁷ Barrios Casares, M, *Diccionario de hermenéutica*, Edit. En Nietzsche en castellano, 2000.

²³⁸ Givone, S, *Ermeneutica e romanticismo*, Milano: Mursia, 2001, p.80

²³⁹ Barrios Casares, M, *Diccionario de hermenéutica*, En Nietzsche en castellano,

disolución del paradigma racionalista totalizador del sentido que se consuma en este modo crepuscular de la experiencia estética no supone tan solo la disolución del metafísico “mundo verdadero”, sino también la del no menos metafísico “mundo aparente”. Es lo que permite en definitiva a esta filosofía ir más allá de un blando esteticismo y configurarse como auténtica posibilidad de transvaloración de los valores. En *Así habló Zaratustra*, el talante activo de esta respuesta y restablecimiento ante el nihilismo viene consignado por la recurrencia de figuras y símbolos que expresan tal dimensión anticipadora de sentido y de futuro, frecuentemente ligada a los rasgos de derroche vital y recreación, de donación y entrega propios de la virtud que hace regalos (“Sólo del amor y de mi ave anunciadora puede advenirme la voluntad”). En particular la voluntad de poder como principio erótico estético que no determina una estructura estable del mundo, sino que asiente el carácter hermenéutico de la existencia como espacio abierto de sentido²⁴⁰.

Nietzsche valiéndose de la metodología hegeliana, de tesis, antítesis y síntesis, propuso deshistorizar para historizar, la trasmutación de los viejos valores de la historia anticuaria a la historia crítica. De la muerte espiritual a la resurrección corporal. Opera el paso de una verdad absoluta a una verdad fundamentada en la duda y en el eterno devenir. Expresa su ateísmo en su sentencia de que hay que tener fe para crear y no fe para creer²⁴¹. Propone una nueva óptica axiológica de la religión, en un camino en el que se enfrentan la verdad filosófica y la verdad moral en una aniquilación o triunfo de una de ellas. Solamente por una nueva encarnación o serie de hipóstasis (camello, león, niño) de nuevos valores, es viable la redención del hombre²⁴². Propone una nueva concepción de Dios, combatiendo la ficción y la función desvalorizadora de la religión, con una ferviente afirmación del sentido de la tierra. Hace presente una reflexión crítica acerca del hombre, los valores morales y el culto a los ideales. Recurriendo a modelos axiológicos de la tragedia griega, el hombre de la edad madura, aparece como un rebelde por la verdad y como un nuevo auténtico creyente. O con Dios o contra Dios, esta es la meta de los rebeldes. El hombre se rebela contra el poder devastador de la religión, objetivo de la lucha, el paso de la enfermedad de las cadenas, la venganza, hacia una liberación, hacia una nueva moral y una nueva religión. Ya no es temor a la

²⁴⁰ Barrios Casares, M, *La voluntad de poder como amor*, Barcelona: Serbal, 1990

²⁴¹ Este ataca a los que encarnan los antivalores de la creencia para creer, frente a los que pregonan el creer para crear, que los considera como compañeros de su ruta hacia el ateísmo y seguidores de Zaratustra, de Dionisos y del Anticristo.

²⁴² Argullol, R, *El héroe y el Único, El espíritu trágico del romanticismo*, Madrid: Taurus. 1984

muerte, sino amor al destino (*amor fati*), una eterna afirmación del ser. Su objetivo: superación del nihilismo hacia el vitalismo.

No es así en Kierkegaard, el cual, a propósito de la muerte del hijo de Dios, habla de la más alta tragedia. El pensamiento trágico, según este autor, encuentra su realización plena y completa en el cristianismo, pero de un cristianismo de categorías para repensar²⁴³. Un pensamiento que sepa escoger el propio legado y la tradición metafísica, que sepa pensar la redención como una cosa del trágico. Confrontado con un Hegel no trágico, Kierkegaard sostiene una dialéctica cualitativa sin posibilidad de resolución ni en el plano del pensamiento ni en el de la existencia. Trata el problema de la existencia individual, singular, al interno de la sociedad civil y el problema del hombre frente al acto originario de elegir, de la selección. Y la cuestión misma de la lógica que lleva a la soledad trágica, a la situación del héroe de la tragedia ática²⁴⁴. El problema filosófico de la existencia frente a la elección, a la selección originaria aparece como el presupuesto básico para cada filosofía trágica²⁴⁵. La elección originaria, para este filósofo es casi una estructura precategórica de la existencia, en otros términos que caracteriza la “humanidad” del hombre y su finitud; antes que un sistema de conocimiento de la acción, una gnoseología o una ética. La elección es el verdadero reconocimiento de la autoconsciencia y de su esfera de posibilidad. Solo eligiendo el existente ha de existir en cuanto hombre, en cuanto persona. La tragicidad siempre conecta, para este filósofo con la máscara que asumimos en la vida intersubjetiva. Su pensamiento es propio del cristianismo que ha llevado al mundo un pensamiento trágico renovado. Un sentido del trágico renovado en la confrontación de la grecidad, que no es en su esencia trágica: la paradoja, lo incomprendible, lo inadmisibles, sino reconducida a través de la fe, la elección de la fe, a la redención, a la conciliación del extraterreno y del sin tiempo²⁴⁶. Por tanto no hegelianamente, no como superación de la escisión de la contradicción, sino que sepa pensar la redención como aquella dimensión paradójica; en la cual la superación del dolor y su conservación sea todo uno. En el cual Dios venga a dar una respuesta sobre las razones del mal en el mundo, asume en sí este mal y lo redime. Utilizando las categorías del cristianismo no parte de premisas trágicas, no hace una interpretación pantragicista de la realidad esencial, metafísica, del cosmos. En otros términos no es Schopenhauer. Kierkegaard permea del sentido del trágico que

²⁴³ Rósset, C, *Elementos para una filosofía trágica*, Barcelona: Seix Barral, 1975

²⁴⁴ Kierkegaard, S, *El concepto de la angustia*, Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2006

²⁴⁵ Givone, S, *Ermeneutica e romanticism*, Milano: Mursia, 1983

²⁴⁶ Givone, S, *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*, Madrid: Visor, 1991.

hay en su religiosidad la esencial necesidad de contraste y del conflicto por la elección en la existencia mundana²⁴⁷. Un conflicto que aparece en primer lugar como interno pero que se refleja en un modo de comportamiento externo; en una comunidad intersubjetiva. Exhibiéndolo, llevándolo, conservándolo dentro de sí. Comunidad con Dios, la cual es base radicada en la historicidad del cristianismo, en el sentido del trágico fundado sobre la idea del pecado; sobre el conflicto incomprensible y paradójal. No que esto signifique haber o tener una suerte de maniqueísmo en un Dios, en el que el principio positivo y el principio negativo, el bien y el mal, vengan al fin a coincidir. La redención no cancela el mal, pero se revela en el dolor y el sufrimiento, revela el sentido del ser.

Así como Abraham, en su carácter de “padre de la fe” es el caso emblemático de Caballero de la Fe, Kierkegaard ve en el héroe trágico el arquetipo del Caballero de la Resignación. Específicamente en *Temor y Temblor*, menciona tres casos: el de Agamenón, el de Jefé y el de Bruto²⁴⁸. Lo común es el resignarse de lo más amado en pos de un bien (social) mayor.”Es muy clara la diferencia que existe entre el héroe trágico y Abraham: el héroe trágico no abandona nunca la esfera de lo ético. Para él cualquier expresión de lo ético encuentra su telos en otra expresión más alta de lo ético y reduce la relación ética entre padre e hijo o entre hija y padre a un sentimiento que encuentra su dialéctica en su relación con la idea de moralidad”²⁴⁹. En la elección del héroe trágico no existe, entonces, una suspensión teleológica de lo ético: actúa siempre en función de lo general. Se convierte en héroe al optar siempre por el bien mayor, a costa de la resignación de lo más amado. Pero esta resignación se verá socialmente compensada ya que su gente valorará y admirará su elección. Mientras el héroe trágico alcanza la grandeza, gracias a su virtud moral, Abraham accede a ella por una virtud estrictamente personal. En la medida en que lo revela el mal es expulsado a la propia fuerza destructiva y nihilista²⁵⁰. Su pensamiento está nimbado por un religioso sentido del trágico, porque mientras comprende que la categoría posible de la existencia no ha tenido una extensión metafísica en grado de aferrar el significado general del ser; no ve, no puede ver la existencia en su significado existencial como ser del ejercicio y la elección²⁵¹.

²⁴⁷ Kierkegaard, S, *Diario de un seductor*, Buenos Aires: Leviatán, 2006

²⁴⁸ Fazio, A, *Apuntes sobre Kierkegaard*, Madrid: Aparta rei, Revista de Filosofía N° 46, 2006

²⁴⁹ Storm, Anthony, *Comenmentary on Kierkegaard, Fear and Trembling, Problemata I*

²⁵⁰ Banfi, A, *La persona*, Urbino: 4 venti, 1980

²⁵¹ Fazio, A, *Apuntes sobre Kierkegaard*, Ob. Cit, p.86

La indagación que permite a Kierkegaard manifestar la tragicidad de la existencia en los actos concretos que instauran la forma de la existencia estética, ética y religiosa, se fundan sobre la categoría de la angustia²⁵². La angustia, es el punto de vista general que explica la dialéctica. El sentido trágico y el pensamiento trágico mismo se concretizan solo en el interno de un contexto temporal específico y por tanto en la elección operada, en el posible devenido necesaria modalidad de la existencia²⁵³. El posible deviene trágico sólo en el tiempo, la angustia es permeada de tragicidad solo transformándose en desesperación; enfermedad mortal donde el hombre se presenta en el tiempo como síntesis de finito e infinito, de tiempo y eternidad, de posibilidad y de necesidad²⁵⁴.

Nietzsche, en cambio, enfrenta a la verdad versus la voluntad de poder, ¿verdad para creer o verdad para vivir? Presenta el paralelismo entre consciencia y religión, consciencia y culpabilidad²⁵⁵. Se hace eco de Freud en la acción causal de culpabilidad, enfermedad engendrada por el dogma religioso. Se hace necesario eliminar el concepto de pecado y de culpa a través de una desacralización de los valores religiosos. Pregona al arte como transvalorador y como un medio auténtico de expresión y liberación humana frente al pesimismo existencial. Se da una hipóstasis entre arte y ser. Usando como fuente a *Ecce Homo* y al *Anticristo*, predica al Superhombre como contrfigura del controversial y enigmático Cristo de los Evangelios²⁵⁶. El alma bella debe poder pasar la escisión fundante.

En una línea similar, Freud plantea en *El porvenir de una ilusión* que la religión es la neurosis obsesiva de la colectividad humana. La religión surge porque la humanidad, en sus tiempos de debilidad, “hubo de llevar a cabo exclusivamente por medio de procesos afectivos las renunciaciones al instinto indispensables para la vida social”.

Freud acaso no llegó a pensar que vivimos en el peor de los mundos posibles, pero sintió que el hombre es, por lo menos un ser inconcluso. Escribió en *El Malestar en la cultura*: “He procurado eludir el prejuicio entusiasta según el cual nuestra cultura es lo más precioso que podríamos poseer o adquirir y que su camino habría de llevarnos indefectiblemente a la cumbre de una insospechada perfección”. El sosiego de este

²⁵² Kierkegaard, S, *El concepto de la angustia*, Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2006

²⁵³ Kierkegaard, S, *Ob.Cit*, p.89

²⁵⁴ Fabro, C, *Il concetto dell'angoscia*, Firenze: Sansoni, 1965

²⁵⁵ Argullol, R, *El héroe y el Único, El espíritu trágico del romanticismo*, Madrid: Taurus, 1984

²⁵⁶ La figura del sacerdote no escapa a la férrea crítica nietzscheana en su lucha por una nueva concepción del hombre. Se presenta una enorme transvaloración y metanoia entre la religiosidad de la infancia de Nietzsche en *De mi vida* (1977-Valdemar-Madrid) y la de su nueva autobiografía de la madurez en *Ecce Homo*.

párrafo no alcanza a ocultar su sentido: Freud no cree que el destino espiritual del hombre sea un destino envidiable, está mucho más cerca de pensar que el hombre es un animal enfermo como creía Nietzsche, que de pensar que es el momento más alto de la evolución zoológica. Se preguntó: “Si la evolución de la cultura tiene tan evidentes analogías con la del individuo y si emplea los mismos recursos que ésta, ¿acaso no estaría justificado el diagnóstico de que muchas culturas o épocas culturales o acaso la humanidad entera, se hayan tornado neuróticas bajo la presión de las ambiciones culturales?”(Id). La respuesta de Freud es... “Sí, la humanidad entera se ha vuelto neurótica”²⁵⁷. Es en este lugar desesperanzado donde se encuentra con los grandes artistas y pensadores contemporáneos.

Las disonancias de lo real, provocadas por la fuerza cósmica del odio, no se pueden transformar en armonías dentro de la cultura. En ella el hombre se siente a sí mismo y a la naturaleza desdoblada. Dios está presente en la figura de la muerte.

La catástrofe trágica es el acabamiento. El ser se revela en el acabar, en el devenir, es la unificación en el todo, en el único todo posible: el acabamiento. Poseer la solución al enigma del destino no hace que se pueda aplicar al tiempo propio ni individual ni colectivamente²⁵⁸.

Decir lo impensado, lanzarse al abismo de lo ignoto. El trágico sostiene lo desconocido, lo inconsciente. Este pensamiento hace hablar, hace querer decir lo desconocido y el acabamiento. El trágico interroga al sujeto, a la razón, al sentido y a la cultura. Veamos ahora como hace el psicoanálisis esta crítica.

I.II.5 El Psicoanálisis y la crítica filosófica

I.II.5.1 La crítica del sujeto

El psicoanálisis ha hablado del espejismo engendrado por la confusión de la consciencia y del sujeto. Espejismo que es denunciado por la experiencia psicoanalítica. Ahora bien, la filosofía habla de conciencia (cógito cartesiano, conciencia trascendental, conciencia de si mismo hegeliana, cógito apodíptico de Husserl, cógito pre-reflexivo de Sartre...). La experiencia psicoanalítica muestra el desconocimiento engendrado en un

²⁵⁷ Freud, S, Conferencias de introducción al psicoanálisis, Buenos Aires: Amorrortu, 1986

²⁵⁸ Givone, S, *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*, Madrid: Visor, 1991

sujeto por el hecho de identificarse con su conciencia. El sujeto de una conciencia está condenado a ella.

Es en el momento de coincidencia de ambos en tanto que él, sujeto es captado por la reflexión, donde se sitúa el lugar por el que hace su entrada la experiencia psicoanalítica. Pero sin tomar este momento privilegiado como exhaustivo del sujeto he aquí la confusión. Considerándolo únicamente en el tiempo, este sujeto del “yo pienso” revela lo que él es: el ser de un fracaso. Yo soy el que piensa: “luego yo soy”. Pero este luego cariz de la causa, divide inauguralmente el “yo soy” de existencia del “yo soy” de sentido²⁵⁹.

Los descubrimientos freudianos subvirtieron la noción de sujeto, vigente en la filosofía y en la psicología de la conciencia, pero sin caer en la afirmación nihilista de la muerte del sujeto. Sin embargo en *Consideraciones actuales sobre la guerra y la muerte*, contemporáneo de los tres primeros ensayos de la metapsicología, Freud funda al sujeto, sin darle el nombre, dividido por una *Ableugnung* de estructura. Justificable, ya que tener la muerte siempre presente sería del orden de la melancolía. Dos años después, en *Duelo y melancolía*, Freud llama *Genuss* al goce melancólico. Término que en alemán hace referencia y distingue al goce artístico, místico y aún animal, diferenciándolo radicalmente del *Lust* del goce sexual.

La noción de inconsciente rompe con la idea de un sujeto auto-consciente, dueño de sus actos y de su voluntad. El inconsciente es sí, lógica pura, pero no sólo; supone un sujeto que cree, está sometido como condición de existencia a que esa creencia sea posible como efecto del carácter mágico del significante. De esta brecha es de lo que el psicoanálisis nos da la experiencia cotidiana. Tengo la angustia de la castración al mismo tiempo que la considero imposible: tal es el crudo ejemplo con el que Freud ilustra esta brecha, reproducida a todos los niveles de la estructura subjetiva. Lo que de originario acarrea esta metafísica trascendental, no es sólo lo primitivo sino las condiciones de posibilidad del inconsciente. Freud convencido de la existencia de una realidad material, sostenía que la realidad objetiva permanecía en las huellas de nuestra memoria. Una progresiva desconfianza del recuerdo consciente va guiando la búsqueda a las manifestaciones indirectas del inconsciente en los sueños, la asociación libre y los patrones repetitivos de la conducta. Con la introducción en 1917 del concepto de “realidad psíquica” afirma que la tarea del psicoanálisis consiste en

²⁵⁹ Althusser, L, *Freud y Lacan*, Barcelona: Anagrama, 1970, p.46

comprender los fallos del ego en el desempeño de su tarea de representarse el mundo exterior. Entiende que la mente humana está pobremente dotada para comprender realmente la complejidad del mundo real. Es la realidad subjetiva la que progresivamente va ocupando la atención de Freud y es en esta en la que se apoya para reclamar objetividad. El pasado objetivo es nuclear en el psicoanálisis. El ego es un registro del pasado personal transformado en realidad psíquica (1924). Un pasado heredado genéticamente y transmitido filogenéticamente. El presente es la cara manifiesta del pasado. Verdad es la construcción, la versión del pasado que se corresponde con el pasado objetivo, con lo que realmente ocurrió y que está grabado en las huellas o representaciones de la memoria. El psicoanálisis freudiano es un proceso reconstitutivo en el que las representaciones verdaderas devienen conscientes por medio de un proceso de verbalización. La comprensión correcta del pasado y la cura se acercan casi hasta la coincidencia. Sus investigaciones en torno a las falsas memorias, las memorias encubridoras y las transcripciones del pasado en el presente que vamos haciendo a lo largo de nuestra vida, dan cuenta de ello.

Freud halla que los síntomas neuróticos tienen un sentido que deriva de la historia del paciente, en tanto han formado parte de escenas reales o fantasmáticas, a las que pasan a simbolizar. Pero los síntomas se constituyen como tales en la medida en que las representaciones de carácter sexual asociadas a esas escenas son reprimidas y devienen inaccesibles a la consciencia, es decir, no pueden ser representadas mediante palabras, no pueden ser pensadas. Es precisamente esto lo que las torna patógenas. Es necesario además que la represión fracase, produciéndose el retorno de lo reprimido: el deseo inconsciente busca expresarse, ser reconocido, pero sólo lo logra mediante una transacción con las fuerzas represoras, sólo se abre camino a la expresión de una manera simbólica, sustitutiva, disfrazada: tal expresión simbólica del deseo reprimido es el síntoma. El psicoanálisis no es una *weltanschauung*, No hay un acercamiento a la verdad. Sólo el acto de denunciar el deseo de establecer como posible la verdad imposible. Se trata de librar al paciente de sus síntomas neuróticos para que padezca la infelicidad o la felicidad común. Es la afirmación constante de que no se trata de una concepción del mundo, de un sistema de vida.

Freud busca su relación con acontecimientos de la vida del sujeto, relación que permite atribuirles un sentido. El síntoma tiene un valor simbólico; no es un dato que se ha de considerar según una epistemología centrada en la mirada, como es la propia de la tradición médica, situada en el marco de de las ciencias naturales, sino una

epistemología basada en la escucha²⁶⁰. Es la palabra del analizante la que conducirá a las relaciones significativas que lo constituyen como sujeto de un deseo inconsciente. Este mismo modelo es el que permite comprender la formación de sueños, actos fallidos y chistes. Se borra así la línea artificialmente trazada entre lo normal y lo patológico. La interpretación de los sueños revela que lo otro de la neurosis no nos es ajeno.

Si el sujeto no coincide con la consciencia, tampoco coincide con el yo.

El yo es únicamente en la medida en que es consciente de sí²⁶¹. En el momento en que reflexiono, la dirección de mi actividad es centrípeta, en el momento en que soy aquello sobre lo que se reflexiona, mi actividad es centrífuga²⁶². La autoconsciencia es el esfuerzo de mantener unidos estos dos movimientos opuestos, el esfuerzo de aprehender de modo indivisible tanto la inextinguible identidad como la inextinguible escisión. Ciertamente la consciencia tiende enseguida a superar la antítesis con el no-yo, con aquello que la limita, y tiende a ponerse como identidad consigo mismo, yo=yo. Sin embargo la identidad tal y como se expresa en este primer principio, por el que el yo se pone a sí mismo, tiene un valor simplemente regulativo. Si tal identidad se consiguiera en efecto, anudaría a la consciencia, cuya persistencia se basa precisamente en el límite y en la oposición. El sujeto freudiano es el sujeto del inconsciente, el sujeto del deseo que él mismo desconoce. Si el yo alcanza el éxito en su lucha contra los deseos que le resultan inaceptables a través de la represión de los mismos, no deja de pagar un precio por ello: la automutilación que supone haber enajenado algo que le atañe íntimamente y de lo que, además, sólo imaginariamente se ha desembarazado, ya que en cualquier momento puede retornar lo reprimido dando lugar a la formación de síntomas que habrán de limitarlo²⁶³. El yo sometido a aquello mismo que pretende rechazar, se configura como lugar de desconocimiento. Desde esta perspectiva, no hay unificación ni totalización posibles; el sujeto se constituye como tal en tanto escindido.

El inconsciente no es un conocimiento; es un saber regido por un procesamiento que Freud designó primario y que trabaja sin pensar, juzgar o calcular. A ese saber inconsciente, ajeno a toda concepción de armonía, le suponemos un sujeto y desde nuestra operación reconocemos a sus formaciones la condición de ser decifrables. El inconsciente consiste en un saber que se trata sólo de descifrar, es un saber cuyo sujeto mismo es a descifrar.

²⁶⁰ Saurí, J, *Las histerias*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1975

²⁶¹ Fichte, *Principii di tutta la dottrina della scienza*, Bari: Mondarto, 1910, pp.54-55

²⁶² Fichte, Ob. Cit., p.407

²⁶³ Tuber, S, *Sigmund Freud*, Madrid: EDAF, 1999, pp.189-92

La desnaturalización de la sexualidad se produce gracias al alejamiento o más bien divorcio con la concepción vulgar, que es a la vez la de la ciencia de su época. Esta última sostiene que la sexualidad aparece en el momento de la pubertad, y que tiene un objeto natural, un adulto del otro sexo, y cuyo fin es la procreación. Al referirse a la pulsión (*Trieb*), relegando la noción de instinto (*instinkt*) al mundo animal, establece una ruptura entre el sexo como función biológica al servicio de la reproducción, y la sexualidad específicamente humana que, en tanto tal, no es un dato natural sino que se construye en una compleja historia de relaciones intersubjetivas. La pulsión no tiene un objeto natural, predeterminado, adecuado, sino que cada uno habrá de hallar un objeto sexual en su encuentro con el otro. Las fuentes de la pulsión son diversas zonas erógenas que, si bien se establecen apoyadas en ciertas necesidades (alimentación, excreción), adquieren significación en función de la relación que se establece a través de ellas con el otro. El cuerpo del que se ocupa el psicoanálisis, el cuerpo erógeno, no coincide con el anatómico sino que se estructura a la manera de un mapa dibujado por los fantasmás en los que el sujeto representa la realización de su deseo. Considerar la pulsión como una unidad no es más que una ficción. El análisis freudiano muestra que la sexualidad comprende una multiplicidad de pulsiones parciales que buscan el placer independientemente unas de otras, lo cual a su vez, es fuente de contradicción y conflicto. Tampoco la genitalidad, término ideal de la evolución libidinal, garantiza el logro de la unidad ni de una identidad sexual definitiva, puesta que se asienta sobre el terreno problemático e incierta de las pulsiones parciales. Con esto se derrumba la concepción esencialista de la masculinidad y la feminidad.

Hombres y mujeres no son tales a priori de la historia de su constitución como sujetos que es, al mismo tiempo, la historia de su sexuación. Masculinidad y feminidad no son puntos de partida sino de llegada, nunca suficientemente asegurados, que se estructuran a través del pasaje por el complejo de Edipo en la fase fálica u organización genital infantil.

El sujeto sexuado es el sujeto que ha pasado por la castración, que carece de unidad y de plenitud, que sólo puede constituirse como deseante en tanto escindido. La teoría sexual de Freud rompe con toda certeza acerca del deseo sexual y sus objetos, poniendo en cuestión una identidad sexual que se construye culturalmente como natural. La existencia del inconsciente se justifica por el rechazo del sujeto a enfrentarse con este no saber, con este enigma que le plantea la sexualidad. Si bien el complejo de Edipo es el relato mítico de la articulación del deseo, en tanto incestuoso, con la

prohibición y la culpa, al mismo tiempo muestra lo enigmático de la propia identidad: el Edipo de Sófocles rechaza y ordena el castigo de un personaje desconocido, que no es otro que él mismo.

La introducción del concepto de narcisismo supone una profundización de la crítica del sujeto del racionalismo. En 1911 en el artículo *Un trastorno psicogénico de la visión*, intentó hacer coincidir la pulsión sexual con lo reprimido, y la pulsión de autoconservación con el yo, superponiendo el modelo pulsional con el modelo del conflicto psíquico que está en la base de la neurosis y haciendo del yo un agente de adaptación a la realidad. Pero en *Introducción al narcisismo* el yo se convirtió en un objeto, una imagen, un vestigio de las identificaciones pasadas, estableciéndose así una tensión entre aquél y el yo como sede del control de la motricidad y de la inhibición de las pulsiones.

Por último la introducción del concepto de pulsión de muerte que trataremos más adelante.

I.II.5.1.2 Una vez más lo trágico. La dialéctica de lo inconsciente a lo consciente

Algo de la afirmación primordial tiene íntima conexión con la *Bejahung* de la que Freud habla en su fundamental trabajo *La negación* de 1925. Detrás de esa *Bejahung* Freud presenta a la *Vereinigung*, es decir la unificación. Se trata del Uno del Eros. Pero la afirmación hace negativizar lo real y lo pierde para siempre, el precio de Eros, es el precio del Uno de la *Vereinigung*, es la realización imposible. Si lo real se realiza a través de una primera afirmación y si en sí mismo es preafirmativo, es la afirmación la que lo hace advenir al ser. Si tengo que afirmarlo es porque antes no era, al menos para el sujeto de la afirmación. Esto dialectiza el camino de lo inconsciente a lo consciente. Lo inconsciente puede devenir como la primera afirmación del no ser en el ser, es decir la aparición del no ser bajo la forma de ser.

Si en lo inconsciente adviene el no ser bajo la forma de ser. En relación con la afirmación freudiana de que el inconsciente no presenta ninguna negación como posible. El paso decisivo en el momento de pasaje preconsciente- consciente, está marcado por la aparición del signo de la negación: “No, no es mi madre”, es la mejor prueba de que si es su madre.. Este segundo momento lo podemos dialectizar como el de la aparición del ser bajo la forma del no ser. Momento categorizado por Jean Hyppolite en su “Comentario hablado sobre la “*Verneinung*” de Freud” en los *Ecrits* de Lacan.

Este momento de la aparición del ser bajo la forma del no ser, se presenta a demás como momento privilegiado del pensamiento, de la inteligencia y de la independencia del principio del placer.

Pero para hacer consciente lo inconsciente es necesario un nuevo momento: el de la negación de la negación. Negar la negación culmina así en una nueva afirmación: “Si, es mi madre”. Esta dialéctica implica que el no ser vuelve a aparecer bajo la forma del ser. Esto conduce a decir que hacer consciente lo inconsciente es establecer una nueva afirmación. Es evidente y Freud lo destaca así que la nueva afirmación no se corresponde totalmente con el hecho de conocer lo inconsciente. Ocurre algo que impone una distancia entre la segunda, la nueva afirmación, y la afirmación original. Distancia en donde queda ubicada la diferencia entre lo afectivo y lo intelectual.

Es como si la afirmación original, y la partícula negativización de lo real que ella implica, tuviera una traza de relación con la verdad en el momento de ser perdida, que la afirmación nueva padece.

La verdad imposible aparece siempre como perdida, como ilusión a posteriori de algo que se puede recuperar, como duelo fundamental. El duelo siempre tiene su raíz fundamental en una verdad imposible que no puede suturarse con ningún conocimiento positivo.

En el camino de hacer consciente lo inconsciente hay que volver a realizar una segunda afirmación. Lo inconsciente se realaciona con la afirmación original y la ausencia del no. En lugar del no la afirmación original negativiza lo real. Hacer consciente lo inconsciente es volver a afirmar otra vez al ser como sujeto del conocimiento, que sin embargo padece de la verdad imposible. Lo consciente padece de la verdad imposible, lo inconsciente padece del conocimiento faltante. Unir lo intelectual con lo afectivo es realizar la imposible articulación del conocimiento con la verdad.

En un primer paso se da la aparición del no ser bajo la forma de ser. Un segundo paso en el cual algo que iba a ser aparece bajo la forma del no ser, y finalmente un tercero en el cual el no ser vuelve a ser objeto de una afirmación.

Entre las dos afirmaciones hay una negación. ¿Cuánto influye ese no en lo que nominamos después, como separación entre lo afectivo y lo intelectual?.

Es en esta dialéctica en donde la consciencia se logra a través de sucesivas negativizaciones y que nos permite comprender algo de la compleja discusión acerca de si la doble inscripción o la doble carga. Lo afectivo aparece entonces como imposible

verdad dentro de una determinada dialéctica en donde lo real mismo quedó negativizado.

I.II.5.2 La crítica de la razón

El psicoanálisis surge como rechazo crítico al psicologismo positivista. Conlleva una crítica de la razón, un abandono de los patrones científicos del positivismo, un insistente desengaño de la razón.

La razón está ligada al campo del saber y al campo del ignorar. Esta ligada a la ciencia positiva en el acto de demostración. Si en el campo del deseo la verdad aparece siempre detrás de una mentira, y como opuesta a ella en el campo del saber positivo aparece como opuesta al error. Para el psicoanalista se trata de aprehender algo de la imposible verdad en el estado naciente de su muerte bajo la mentira. La razón se demuestra para alguien. La imposible verdad se produce para si misma o para nada, o mejor dicho, no termina de producirse.

La verdad nunca hace pareja con la realidad, sólo la hace con la razón; y para poder encubrirla mejor. Freud encarna lo que el mismo llamó “la voz queda del intelecto” que, a la larga termina por hacerse oír. Al ocuparse del análisis de la curación, de la verdad, opera en el sentido de la auténtica ilustración, auspiciando un orden de vida basado en la libertad y la verdad; asegurado no por la ilusión sino por el conocimiento. Sin embargo algunos autores, como Tomás Mann, hablan de una paradójica “racionalidad irracional”, de un escepticismo que cuestiona al optimismo ilustrado. Habermás ha afirmado que “como ilustrado sin ambages, Freud sigue siendo actual”²⁶⁴, pero es probable que siga siendo actual precisamente porque no fue un ilustrado sin ambages. Freud era racionalista pero no optimista; también era escéptico sin ser pesimista. A diferencia de los ilustrados, no se refiere a una razón y una historia unificadas en un mismo movimiento de totalización. No hallamos en él la creencia en una modernidad que tendría que llevar a la humanidad al triunfo de un modo reconciliado consigo mismo y con la razón, más allá de las contradicciones. En este sentido se sitúa en la perspectiva de los intelectuales críticos que denunció la explotación escondida detrás de la modernización industrial.

La crítica de la razón está asociada indefectiblemente con la crítica de la cultura. Freud se pregunta si necesariamente los seres humanos son poco accesibles a

²⁶⁴ Entrevista con Jürgen Habermás, Gimbernat, J.A., *El País*, 1-VI-1989

las fundamentaciones racionales y está dominados por los deseos pulsionales. La crítica de la cultura no agota la crítica de los alcances de la razón. Para Freud el logos tiene un límite dado por la potencia de la *ananké*: la realidad en tanto necesidad, que nos indica que no todo es posible. En esa realidad se incluyen las pulsiones. La fe freudiana en el *Logos* no es ilimitada: “Tengo dos dioses, *Logos* y *Ananké*; la inflexible razón, el destino necesario”²⁶⁵. Así, Freud piensa el *Logos* en su reciprocidad con la necesidad. No invoca la potencia arcaica del destino, como absoluto abstracto: la *Ananké* aflora a través de las pulsiones por un rasgo metapsicológico fundamental que es la imposibilidad de huir de ellas²⁶⁶. Describe asimismo la tensión que hay entre la fuerza de la razón y las fuerzas pulsionales, tensión entendida como aporía y no como contradicción que podría resolverse dialécticamente. Si bien afirma su creencia en la posibilidad de progreso de la razón, no se trata, como para los ilustrados, de un progreso indefinido; la creencia en el poder del *Logos* no excluye una crítica de la razón. El futuro en el que habría de prevalecer el *Logos* es imprevisible. No hay un estado final de felicidad en la historia de la humanidad, en la medida en que ciertas prohibiciones y en consecuencia cierto grado de malestar, son consustanciales con la cultura y por tanto inevitables. Constituyen el precio del proceso civilizador, de aquello que nos hace humanos, de modo que son, también deseables.

Cuando Freud explicita, tanto en *El porvenir de una ilusión* como en *El malestar en la cultura*, la tensión constituyente entre sujeto y cultura revela la oposición irreconciliable entre el deseo y la prohibición cultural: no hay cultura sin prohibición, y la prohibición genera carencia, malestar, posibilidad de neurosis. Los fundamentos de la cultura constituyen la precondition misma de la neurosis; es el precio que se paga por la cultura, que a su vez es la condición de nuestra propia existencia como seres humanos. Si bien el malestar es inherente a toda forma de vida cultural, si bien la felicidad no constituye un valor cultural, es posible disminuir el exceso de carencia y de malestar generados por instituciones imperfectas pero modificables.

Freud no habló nunca de una resolución armoniosa de la tensión entre cultura y sujeto deseante; no hay síntesis posible, hay diferencia y articulación. Pero trató de estimular el temido impulso a la reflexión. Desde esa perspectiva, sería posible articular un ideal de razón con pretensiones de universalidad, con el reconocimiento de su contextualización y de sus límites. Cuando Freud dice que “no hay ninguna instancia

²⁶⁵ Baudouin, Charles, *Y a-t-il une science de l'âme?*, Paris, Fayard, 1957. El autor reproduce en este libro una entrevista que sostuvo con Freud el 20-X-1926.

²⁶⁶ Assoun, P.L., *L'entendement freudien, Logos et Ananké*, Paris, Gallimard, 1984

por encima de la razón”, se refiere a una razón que no es ajena al sentido del inconsciente: de la experiencia del inconsciente debería surgir una capacidad de discernimiento y de veracidad que hicieran posible una nueva responsabilidad moral, que incluyera el reconocimiento del deseo inconsciente, tanto en uno mismo como en los otros. Si la teoría de la neurosis nos hace dudar de la capacidad del ser humano para lograr la responsabilidad, en tanto se lo impiden los deseos, ideales, sentimientos de culpa inconscientes que lo determinan sin que lo sepa, la razón sólo puede ser la razón relativa de la asunción responsable de las condiciones de la propia existencia²⁶⁷.

Freud no abandona la desconfianza, la sospecha, como instancia de vigilancia epistemológica, en tanto reconoce que la creencia en la posibilidad del progreso de la razón también puede ser una ilusión. Ante esta posibilidad lo único que podemos hacer es ponerla a prueba y renunciar a ella si el intento falla. Será necesario disolver la ilusión para escuchar la voz queda del *Logos*: en última instancia, lo que nos exige la razón es aprender a soportar, un sector de la verdad. Freud no es un místico que intuye el poder de las fuerzas oscuras y ciegas como motores exclusivos de nuestra vida y de nuestra historia, ni un racionalista sin ambages. Su pensamiento se deja captar mal por las polaridades optimismo-pesimismo, ilustración-oscurantismo²⁶⁸.

I.II.5.3 La crítica el sentido

Freud creó el método psicoanalítico, basdo en la regla de la asociación libre, cuando renunció a utilizar la sugestión. El método de la asociación libre supone, en cambio, que no hay un código para la interpretación simbólica. Si bien es cierto que el psicoanálisis no formula leyes causales, no explica a la manera de las ciencias naturales sino que interpreta aplicando determinadas reglas en cada caso particular, podemos decir que su postura es hermenéutica sólo en tanto se opone al positivismo; pero no lo es por cuanto no supone un sentido oculto y dado que hay que desvelar. Su postura hermenéutica significa que se habla desde contextos históricos sociales y subjetivos determinados, contradiciendo las pretensiones de la metafísica. En la interpretación de os sueños los efectos de significación emergen de la interpretación misma; es en las

²⁶⁷ Scöp, Alfred, *Sigmund Freud, Paris*: Gallimard, 1982.

²⁶⁸ Tuber, S, *El psicoanálisis en el siglo XX*, Rev del CSIC

cadena asociativas donde se crean relaciones de sentido. Observa Tort²⁶⁹ al comentar el texto de Ricoeur²⁷⁰, confundir el psicoanálisis con una hermenéutica que se ocuparía de descifrar un sentido inmanente a través de una simbología, implica una negación de la teoría freudiana. El psicoanálisis como método de interpretación, excluye toda exégesis teológica, moral, escatológica de los símbolos y, por lo mismo, excluye la restauración del sentido. A lo que remite el análisis es a la historia del sujeto, en tanto esa historia no se confunde con el pasado sino que es una reconstrucción, una construcción, un trabajo de creación de sentido. No hay iluminación, revelación, emergencia de un sujeto verdadero; nos vemos permanentemente enfrentados con la división, la fragmentación, la multiplicidad. Pero el trabajo de producción de sentido puede liberar de la neurosis, en tanto esta presenta un circuito estancado en el que se repite aquello que no puede llegar a constituirse como historia²⁷¹. Esta producción de sentido se abre a la multiplicidad sin acceder jamás a la totalización ni a la unificación.

Freud muestra cómo los mecanismos del inconsciente son los que producen sentidos en función del sinsentido. Ambos tienen una relación específica que no podría equipararse a la que existe entre lo verdadero y lo falso, es decir, que no podría concebirse como una relación de exclusión. A partir del sinsentido, como sucede en el caso del lapsus o del sueño, se opera una donación de sentido y una determinación de significación. De este modo el sentido aparece siempre como un efecto; de la misma manera que se habla de efecto óptico, sonoro o lingüístico.

Jan Patočka²⁷² formula una crítica del sentido de la historia, cuyo posible paralelismo con la crítica del sentido en psicoanálisis es interesante destacar. Coincidentemente con los desarrollos de Freud en *El porvenir de una ilusión*, Patočka afirma, sin embargo, que la vida en su despliegue práctico no puede asentarse sobre la falta de sentido. Una vida en el nihilismo absoluto, en la consciencia de la ausencia absoluta de sentido, no es posible, o bien solo lo es a costa de las ilusiones. Si la vida humana se enfrenta con la carencia absoluta de sentido no le queda más que capitular, renunciar a sí misma. Como Freud, Patočka piensa que el ser humano tiende a mantener la ilusión de un sentido total (ilusión religiosa, metafísica, valores absolutos). La verdad aparece en una oposición irreconciliable con esta vida.

²⁶⁹ Tort, Michel, *La interpretación o la máquina hermenéutica*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1976

²⁷⁰ Ricoeur, Paul, *Hermenéutica y psicoanálisis*, Buenos Aires: Megápolis, 1975

²⁷¹ Pontalis, J.B., *Vigencia de Sigmundo Freud*, Buenos Aires: Siglo XX, 1957

²⁷² Patočka, Jan, *Ensayos heréticos sobre filosofía de la historia*, Barcelona: Península, 1988

El hecho de que el ser humano no pueda vivir en la certidumbre de la pérdida del sentido, no significa que no pueda vivir en el interior de un sentido cuestionado y problemático. Patocka recuerda que Lessing, ante la disyuntiva de poseer la verdad y buscarla, escogía la segunda posibilidad. Se trata del descubrimiento de un sentido que nunca puede ser explicado como cosa, que no puede ser dominado, delimitado, captado positivamente, pues está presente únicamente en la búsqueda del ser y por lo tanto no es más que una andadura²⁷³. El cuestionamiento es un acto subjetivo pero que presupone también la problematicidad como situación objetiva. Dice Patocka: “Lo que hace posible la profundidad infinita de lo real, ¿no es precisa y únicamente el hecho de que su fondo se mantenga más allá del alcance de la mirada?”. Y en términos de Freud, la interpretación del sueño llega siempre a un punto más allá del cual no se puede seguir avanzando, la interpretación se detiene ante lo real, ante el encuentro con la cosa en sí y su incognoscibilidad. Si es necesario desmitificar el sentido absoluto, también es preciso evitar la mistificación de su ausencia. El rechazo de la fijación del sentido (religiosa, metafísica, mística) no tiene por qué conducir necesariamente al estancamiento de la vida por la pérdida del mismo, sino abrir la posibilidad de una multiplicidad de construcciones de sentido, de recuperar la función de la palabra tanto frente a la mistificación como frente al silencio²⁷⁴. Propuesta que también coincide con la de Deleuze²⁷⁵, para quien la tarea de hoy es la producción del sentido, haciendo circular una casilla vacía (como el fonema cero) que no es ni el ser humano ni Dios. Esto significa también que las respuestas no pueden suprimir de ningún modo la pregunta, y que ésta persiste a través de todas las respuestas, en tanto siempre hay un aspecto en el cual los problemas quedan sin solucionar. En términos de Heidegger²⁷⁶, el ser sólo entraría en escena donde el sentido llegara a su fin; sería esencialmente ajeno al sentido; el sentido de las cosas excluye la revelación del ser, y a la inversa.

I.II.5.4 La crítica de la cultura

²⁷³ Ortega y Gasset, J, *Revista de Occidente*,

²⁷⁴ Ramoneda, Josep, *Apología del presente. Ensayo de fin de siglo*, Barcelona: Península, 1989.

²⁷⁵ Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, 1989

²⁷⁶ Heidegger, M., *Ser y tiempo*, Santiago de Chile: Edit. Universitaria, 1993

Si bien el contexto de descubrimiento y de aplicación del psicoanálisis es la práctica clínica, las observaciones de Freud sobre la cultura no constituyen una mera opinión, sino una reflexión psicoanalítica sobre lo que en ella se revela de la incidencia de lo inconsciente. Si el psicoanálisis en su dimensión clínica es una labor de recuperación del recuerdo, en tanto clínica de la cultura aparece como una confrontación con los poderes alienantes de la realidad social actual. En *El porvenir de una ilusión* define la cultura como “todo aquello en lo que la vida humana se ha elevado sobre sus condicionamientos animales y en lo que se diferencia de la vida de los animales”. Esto incluye dos aspectos: el saber y el poder que el ser humano ha logrado para dominar las fuerzas de la naturaleza y para obtener sus bienes, requeridos para satisfacer las necesidades humanas. Y la organización necesaria para regular las relaciones de las personas entre sí y la distribución de los bienes. El orden cultural que define la experiencia humana presupone, a la vez que instaura, un corte radical con el orden natural, en dos sentidos: por un lado, una escisión en el ser humano que lo constituye como tal, en la medida en que lo aliena de la naturalidad animal; por otro, un enfrentamiento con la naturaleza, en tanto hay que conocerla y utilizarla para satisfacer las propias necesidades.

La cultura aparece entonces como parte del reino de la necesidad: la medida en que se pueden satisfacer las exigencias pulsionales a través de los bienes influye en las relaciones entre los individuos; por otra parte, cada uno puede transformarse en un bien para otro, en tanto aprovecha su fuerza de trabajo o lo toma como objeto sexual. Los individuos no pueden existir aislados, pero la vida en común requiere unas normas, una organización que les imponen sacrificios y renunciaciones de carácter pulsional: los progresos en el terreno de la regulación de las relaciones humanas no son tan grandes como en el dominio de la naturaleza; la cultura parece construirse sobre la base de la renuncia a la satisfacción pulsional, especialmente en lo que respecta a las tendencias destructivas y antisociales. Pero estas restricciones convierten a cada individuo en un enemigo virtual de la cultura, en función de la imperfección de las instituciones.

En 1927 Freud sostiene que ninguna cultura ha encontrado hasta ahora las instituciones adecuadas para influir en los individuos, desde la infancia, de manera tal que puedan valorar el pensar y experimentar los beneficios que proporciona, lo que les permitiría aceptar el sacrificio que impone el trabajo cultural y la renuncia pulsional. Las instituciones constituyen medios para defender la cultura. Por un lado, procedimientos de compulsión al trabajo cultural y a la limitación pulsional; por otro,

recursos para compensar a los seres humanos por sus sacrificios y reconciliarlos con la cultura. Con la negativa a satisfacer determinadas pulsiones mediante la institución de la prohibición, fundamentalmente la prohibición del canibalismo, el incesto y el asesinato, se establece el paso de la prehistoria animal a la cultura. Pero si la privación o carencia que resultan de la prohibición son comunes a todos los seres humanos, hay otras penurias que son específicas de algunos grupos, clases sociales o individuos. Freud denuncia la injusticia social al señalar que hay clases postergadas, explotadas, en la medida en que la satisfacción de unas minorías condena a la mayoría a un exceso de carencias y privaciones. Esto genera a su vez, una mayor medida de hostilidad hacia esa cultura que estas clases hacen posible con su trabajo, pero en cuyos bienes tienen poca participación. Si el Superyó (interiorización de las exigencias externas) representa un patrimonio cultural valioso como progreso psíquico, en tanto convierte a los individuos de enemigos de la cultura en soportes de la misma, no se puede esperar que tal interiorización de las prohibiciones culturales, en el caso de los oprimidos, no engendre descontento y rebeliones. Una cultura así, dice Freud, “no puede durar mucho tiempo, ni lo merece”.

Entre las satisfacciones compensatorias que ofrece la civilización se cuentan los ideales culturales y las realizaciones artísticas. La parte más significativa del acervo psíquico de una cultura es, para Freud, la ilusión, constituida por sus representaciones religiosas. Estas tienen su razón de ser en la indefensión del ser humano ante las fuerzas naturales que no se pueden controlar, ante la naturaleza como destino, ante la realidad externa como *Ananké*.

Los dioses se han retirado, con el tiempo, de la naturaleza, convirtiéndose lo moral en su dominio propio: su función es la de compensar las carencias y daños impuestos por la cultura, prestar atención a los sufrimientos, velar por el cumplimiento de los preceptos culturales, que se consideran también como producto de los dioses, negar la aniquilación que supone la muerte. Si bien las representaciones religiosas surgen de la misma necesidad que los demás rendimientos de la cultura, defenderse del abrumador poder de la naturaleza, se les añade un segundo motivo: el impulso a corregir las imperfecciones de la cultura.

Las representaciones religiosas son dogmas, afirmaciones sobre hechos y relaciones de la realidad externa e interna, que nos transmiten algo que no hemos encontrado nosotros mismos sino que recibimos de generaciones anteriores y que exigen ser creídas. No son producto de la experiencia ni resultado del pensamiento: son

ilusiones, es decir, realizaciones de los deseos más antiguos, más fuertes, más urgentes de la humanidad. El secreto de su fuerza es precisamente la fuerza de estos deseos: el dominio de la divina providencia alivia la angustia ante los peligros de la vida; el establecimiento de un orden moral asegura la realización de la justicia; la esperanza de la prolongación de la existencia en una vida futura proporciona el marco espacial y temporal en el que se habrían de realizar tales deseos. Freud llama a una creencia ilusión cuando en su motivación se abre paso la realización de deseos, prescindiendo de su relación con la realidad y renunciando a su confirmación. En este sentido también hay otros patrimonios culturales ilusorios, como los supuestos que regulan las instituciones estatales o las ilusiones eróticas que enturbian las relaciones entre los sexos.

Freud alega a favor de una fundamentación racional de los preceptos culturales que los reduzca a la necesidad social. Pero como toda su obra ha mostrado, los motivos puramente racionales no tienen suficiente vigencia frente a las pulsiones. La religión es equivalente a la neurosis infantil, que se funda en la incapacidad del niño para limitar sus exigencias pulsionales mediante el trabajo intelectual, lo que lo obliga a dominarlas mediante actos de represión tras los cuales generalmente hay un motivo de angustia. Es necesario, como en el tratamiento psicoanalítico de la neurosis, sustituir la represión por los rendimientos del trabajo mental racional²⁷⁷.

La revisión de los preceptos culturales acarreará la superación de muchos de ellos. Su propuesta es entonces, llegar hasta las fronteras del entendimiento, en tanto el poder del logos encuentra un límite en la necesidad.

²⁷⁷ Tuber, S, *Sigmund Freud*, Buenos Aires: Edaf y Albatros S.A.2000, p. 174

LA ESCENA PSICOANALITICA

PARTE I

II. I Pensamiento trágico en el psicoanálisis

II.I.1 ¿Por qué la tragedia?

El psicoanálisis está simbólicamente en deuda con el nacimiento de la tragedia griega. Esta deuda no se resume en la constatación de términos idénticos tales como representación, repetición, escena. Hay también, alguna cosa idéntica en el movimiento mismo del nacimiento de la tragedia griega, por tanto en la singularidad del teatro y en el movimiento de la cura psicoanalítica.

La vida humana es irremediamente trágica, la realidad es irremediable en el sentido de que ningún fantasma que nosotros proyectemos sobre ella puede alterarla. Sin embargo nos queda la dicha. La importancia de la dicha, del placer, del gozo²⁷⁸. Esta afirmación en el psicoanálisis, impide asimilar la obra de Freud a cualquier forma de pesimismo o de nihilismo.

La realidad es abordada por Freud como una noción, al principio de gran simplicidad, ella permite simplificar todas las complicaciones, fantasmas, y construcciones ideológicas habituales en el pensamiento humano. El convencimiento de la existencia de una realidad material fue complejizando esta noción. Nuestra capacidad para percibirla como tal, fue complicando la definición de esta noción, que será finalmente abordada

²⁷⁸ Rosset, C., *Lógica de lo peor, elementos para una filosofía trágica*, Barcelona: Seix Barral, 1976, 9. 98

como aquello que permanece en las huellas de nuestra memoria. Es más en la dimensión de la escena en la que puede jugar o no sobre el diván del psicoanalista.

Freud descubre la escena a partir de *La interpretación de los sueños*, publicado en 1900. Su práctica le conduce a decir que los materiales del sueño son constituidos por deseos inconscientes (*Wunsch*), y que si ellos aparecen en los sueños es porque hay una desaparición de la consciencia porque ellos son inaceptables. No pueden advenir al estado consciente. Son inaceptables y rechazados por la consciencia. Freud entonces se refiere a Sófocles para hablar de la tragedia de Edipo y nos explica que el soñante puede descubrir el lugar, el origen mismo del sueño, en los deseos inconscientes que se expresan. El hecho de que, como los héroes trágicos, él realizó de una parte la muerte de su padre y de otra parte el incesto con la madre. El soñante como el héroe trágico no sabe que ha realizado estos deseos. Posteriormente él opone la tragedia de Hamlet, en la que constata una diferencia: el héroe, el joven Hamlet, sabe que llegó a su padre pero no le puede vengar. Un paso más es dado por Freud trece años más tarde, cuando él escribe *Totem y Tabú*, En esta obra él responde a Jung y a su teoría de la libido, quiere asegurar la religión sobre bases pulsionales y esto lo lleva a edificar un mito para dar cuenta del origen. Así queda construido el concepto de escena en el psicoanálisis freudiano: una dimensión mítica sobre el origen,; una lectura del punto preciso del mito de la génesis y de un momento a partir del cual es posible interpretar la tragedia de Hamlet y la de cualquier sujeto ,como una tragedia del deseo.

En la evolución del pensamiento de Freud, se señala una progresiva desconfianza del recuerdo consciente y una traslación del foco de la búsqueda a las manifestaciones indirectas del inconsciente en los patrones repetitivos de conducta, los sueños y la asociación libre. En 1917, Freud introduce el concepto de “realidad psíquica” como decisiva para comprender la neurosis²⁷⁹. En 1933, afirma que la función del psicoanálisis consiste en comprender los fallos del *ego* en el desempeño de su tarea de representarse el mundo exterior, dejando a un lado los añadidos provenientes de las fuentes internas de excitación²⁸⁰. En 1939, Freud sugiere que el diseño intrínseco a la mente humana, está pobremente dotado para comprender realmente la complejidad del mundo real. Es la realidad subjetiva la que progresivamente va ocupando la atención de

²⁷⁹ Freud,S, *Lecciones Introductorias al Psicoanálisis*, Buenos Aires: Amorrortu, 1978-82

p.260

²⁸⁰ Freud,S, *Introducción al psicoanálisis*, Buenos Aires: Amorrortu, 1978-82

Freud y, paradójicamente, es en esta realidad en la que se apoya para reclamar objetividad²⁸¹. El hombre se siente a si mismo y a la naturaleza desdoblados.

Esta manera de concebir la escisión, el desdoblamiento, será una herencia de Fichte. Él proclama el tema de la escisión cuando enseñe que el Yo no tiene el carácter monolítico e indivisible de una mónada, sino que, al contrario, por su propia constitución, está desgarrado, desdoblado. En efecto la autoconsciencia es escisión entre un Yo sujeto y un Yo objeto y, al mismo tiempo, reconocimiento de la identidad con ellos mismos. Y es en las tragedias donde Freud encuentra metáforas de esta manera de concebir la realidad.

La tragedia es , por definición, una obra dramática de acción grave y seria en la que el protagonista se ve conducido por una pasión o por la fatalidad a un desenlace funesto. El hombre no puede eludir el hecho de hacer tragedia y representarla; según Aristóteles, el placer producido por la tragedia consiste en la purgación del temor y la compasión. En ellas se mueven temáticas que interesan mucho al psicoanálisis y que revelan lo relativo al deseo inconsciente. El advenimiento del Cristianismo marca una diferencia entre el héroe trágico griego y el héroe moderno. El primero está atravesado por el destino regido por los dioses, no tiene conflicto ni dudas. El segundo, manejado por la culpa se debate en cavilaciones, soportando la angustia.

“Deseamos ser felices y lo afirmamos, pero no corresponde decir que lo elegimos, pues la elección, en general, parece referirse a cosas que están en nuestro poder”²⁸². ¿Qué más trágico desde la perspectiva de la Grecia clásica, que desear algo que no se puede elegir y que, al mismo tiempo, es irrenunciable? La *eudaimonía* aristotélica supone, emulando las palabras de Vernant, esa doble dirección que son el *êthos* y la *týkhe*, el querer y el poder, el saber y el hacer, el vivir y el vivir bien; pares inseparables que inscriben al “animal con logos” en el seno de un orden que él mismo configura pero nunca de manera absoluta²⁸³. La verdadera tragedia descansa en la irrenunciabilidad a la aspiración de ser feliz, en la irrenunciabilidad a intentar vivir del mejor modo posible ante las circunstancias que se presentan, pero siempre como

²⁸¹ Muñoz Grandes Lopez de Lamadrid, M, *La creación de la realidad en el Psicoanálisis*, Revista Digital Aperturas Psicoanalíticas, rev. Internacional de Psicoanálisis, N°29, 2008

²⁸² Aristóteles, *Etica Eudemia*, 1111b28-30

²⁸³ Vernant, J.P (1962), *Los orígenes de la pensée grecque*, Paris: PUF, (y versión castellana *Los orígenes del pensamiento griego*, Barcelona: Paidós,1992).p.85

hombres. Determinadas condiciones exteriores son necesarias para que la felicidad actualice, si bien de manera indefectiblemente imperfecta, una de sus potencias más caras y vulnerables: la estabilidad. Pero una de las amenazas más brutales que conlleva alcanzar la felicidad es la posibilidad de perderla. No obstante, ni el personaje trágico ni la persona aristotélica renuncian a una vida dedicada a la búsqueda de la excelencia y al culto de la moderación y la prudencia; cuanto mayor sea el compromiso con la realidad exterior mayores son las posibilidades de sucumbir a su caprichoso comportamiento.

Sin escrúpulos, el esfuerzo de Nietzsche por sobrepasar los valores, por reencontrar la unidad del hombre desgarrado después de milenios por la frecuente antinomia entre el pensamiento y la vida es fundamental. Su reflexión se transforma en meditación, la palabra finge el *elan* de la vida y el movimiento del pensamiento y la limitación es en sí brutal. Como los filósofos de la antigüedad y contra los filósofos realistas nacida de Descartes o la filosofía idealista fundada por Kant, él pone en pie el problema del ser. Pero sin embargo, nosotros vemos que el ser se dispersa, se disimula, renuncia a ser una unidad trascendente y solitaria. Las relaciones entre este ser y la creación no se organizan sobre un ritmo estético en el cual lo trágico surge cuando el hombre aparece.

El mundo nace para el hombre para el ser y el hombre creador, define el ser dejando en él surgir el mundo. No más que el ser, el hombre es localizable en una estructura espacio-temporal. Él es Todo y Uno, como el ser en su unidad es Todo. Tal es la problemática que Nietzsche ha confiado en el mensaje de Zaratustra. Nietzsche levanta en pie a su manera el problema de una eternidad, enterrando los valores clásicos, no elaborando una filosofía sistemática como Descartes, no apelando a la gracia de Pascal, dando vida y movimiento al “en-sí” kantiano, haciendo, contra Kant, de la experiencia ella misma una posición trascendental, quebrantando los límites de la mónada leibniziana por la apelación del hombre a su ser y oponiendo como Kierkegaard la pasión a la lógica hegeliana. El problema del hombre es situado por este pensador en una perspectiva ontológica, él es el corolario del problema del ser. El ser no admite nada de extraño a él mismo. Él desaparece si puede ser el punto de aplicación de cualquier cosa otra que él mismo. Siendo inmediatamente connatural al hombre, a la luz de la temporalidad y el juicio el hombre aparece como antiverdad es decir como una decisión ontológica hostil a la representación e incapaz de transformar su acción en palabra. Él es contrario a la relación que mantiene con el lenguaje o los signos científicos. El ser es absoluto, no puede descender. Él es absoluto porque no se puede encarnar. Esta es su

posición más paradójal. Cada encarnación es el ser en tensión y la tensión es también el ser. El problema de la trascendencia y de la inmanencia pierde su realidad antinómica y su sentido metafísico.

El absolutismo estético del filósofo se afirma en virtud de una experiencia originaria sobre el ser, la cual es a su vez deudora de los dos instintos apolíneo y dionisiaco básicos. Las potencias artísticas de la naturaleza satisfacen al impulso artístico a través de imágenes del sueño. A través del sueño se desvela su “unidad con el fondo más íntimo del mundo, en una imagen onírica simbólica”²⁸⁴. La embriaguez estética, la dionisiaca busca eliminar al individuo y a la vez redimirle a través de un sentimiento místico de unidad. En esta armonía universal, en esta fusión con lo Uno primordial, y en el registro de lo dionisiaco el ser humano se convierte en obra de arte y “la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez”²⁸⁵. Identificación estética y mística con la esencia primordial y el placer de la destrucción. Por esta vía la tragedia alcanza su significado pleno para el fondo vital más íntimo del hombre y de un pueblo. La tragedia es “bebida curativa necesaria”²⁸⁶. La embriaguez de los sentidos y la excitación es apuntalada como condición fisiológica indispensable del arte y de la creación artística. La fiesta, la victoria de la crueldad, la destrucción, de la misma voluntad, de los narcóticos, son los vínculos entre lo apolíneo-dionisiaco.

Gracias a la tragedia, la gran temática del pensamiento negativo y su objeto: el proceso de formalización artística del fluir, de la Vida, se dan cita conjuntamente. El carácter limitado de la condición humana se plasmaba en los versos de todos los poetas trágicos, en un cúmulo de lamentos y advertencias lindantes con el pesimismo. Un mundo que concebido en estos términos hacía del personaje un ser libre para actuar según sus propios designios al tiempo que esclavo de una necesidad incontrolable.

En la tragedia griega, encumbrada como modelo, de todo comportamiento estético, subyace la idea de un universo armónico y equilibrado, de origen divino, que el hombre debe respetar y cuyo quebrantamiento lleva consigo el castigo. En la síntesis de lo clásico y lo romántico ya había sido descrito el armisticio entre los dos instintos artísticos, también en la reconciliación de los dioses griegos con el cristiano en la poesía de Hölderlin. En el caso de *Antígona*, es enterrar a los muertos y venerar lo sagrado.

²⁸⁴ Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, O.C. Vol I, Barcelona: Edicomunicación, 2003, p.47

²⁸⁵ Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Ob.Cit, p.45.

²⁸⁶ Nietzsche, *Ibndn.*, p. 167

Edipo cometió parricidio e incesto y a pesar de ignorar sus acciones sufrirá los efectos de ese desequilibrio. Creonte niega el tributo que le corresponde a los muertos y al desafiar al poder divino universal es víctima de su insesatez. Pero en Sófocles, el sufrimiento tiene un sentido moral y positivo: descubre en el héroe su ser verdadero. En la primera recepción de la Antígona de Sófocles está presente el problema moral y la sujeción a la autoridad divina. Antígona va a morir y sabe porqué lo hace: para defender la superioridad de la ley divina sobre la ley de los hombres. El sentido moral de la tragedia se expresa por boca del Corifeo: “Con mucho la sensatez es lo primero para la felicidad. Es necesario no cometer ninguna impiedad contra los dioses”²⁸⁷.

La tragedia cumple esencialmente una función catártica, y esto la aproxima al psicoanálisis, esto hace que esté en la raíz de nuestra experiencia, la que basa su eficacia en la descarga de aquello que ha quedado en suspenso a partir de un suceso traumático. Sin olvidar, desde luego, su vínculo con el complejo de Edipo. Además, estar en la raíz de nuestra experiencia se refiere a la articulación que la tragedia propone entre el discurso mítico y la *episteme*, es decir, el recurso a la palabra, a la catarsis. Si el psicoanálisis tiene una inmensa deuda con la tragedia es en virtud de ese “don” que recibió de ella, y puede sentir que tiene sus razones para tratar de develar los caminos y medios a través de los cuales, los sentimientos trágicos hacen sus efectos. Los caminos y medios por los cuales actúan los sentimientos trágicos. La investigación psicoanalítica se orientará hacia las articulaciones semánticas de la tragedia, más que hacia el análisis del espectador. La perspectiva en la que se coloca no es ni el estudio de un género literario ni la de las relaciones entre un autor y su obra. Lo trágico consiste en la distancia siempre acortada, pero nunca suprimible, que separa al hombre de su felicidad, o incluso la felicidad del hombre de la felicidad sin más²⁸⁸. Una cierta vulnerabilidad inevitable es el precio que tiene que pagar el hombre para poder acceder, aunque por momentos, a vivir la mejor de las vidas para los habitantes del mundo, la otra opción sería replegarse sobre si mismo, dejar de actuar, no desear ni decir nada. La acción del drama no es otra cosa que la revelación, que avanza paso a paso y se demora con arte. Trabajo comparable al de un psicoanálisis.

La noción de hermenéutica, en tanto que ella supondría un dominio reservado al sentido con sus procedimientos propios de la interpretación, es una noción con la cual apenas hay afinidades. El dominio del sentido no es un orden aparte como en las

²⁸⁷ Bieda, E., *Aristóteles y la tragedia, una concepción trágica de la felicidad*, Buenos Aires: Altamira, 2008, ps 103-113

²⁸⁸ Aubenque, P., (1976), *La prudence chez Aristote*, Paris: PUF, pp.97-98

tradiciones de las ciencias del espíritu; la comprensión toma el lugar de la explicación. Ella es el espacio donde se juega conflictualmente la relación entre la potencia común del pensamiento y la distribución de cuerpos en comunidad, donde el embargo del ser hablante por la singularidad de un nombre viene a perturbar el orden de los cuerpos. Las estéticas de la interpretación, herederas de la “crítica del lenguaje” desde el área de la teoría literaria se suman al filón hermenéutico de cariz ontológico (nietzscheano), psicoanalítico o histórico. La presencia de la interpretación en muchas disciplinas ha convertido a la hermenéutica en punto de encuentro de la cultura contemporánea. Interpretar presupone haber aceptado que los discursos, o referentes inmediatos de los que se parte en cada especialidad, dicen siempre algo más o algo menos de lo que parecen decir. Tal desfase crea un espacio en el que la interpretación puede instalarse para realizar su tarea. Esta peculiaridad de los discursos, del tipo que sean, permite transitarlos una y otra vez para hacer emerger aspectos que no fueron percibidos con anterioridad. En tanto es posible volver a ellos reiteradamente y extraer nuevas conclusiones, jamás se exhaustiva aquello que se somete a interpretación. Esto es válido para la teoría y praxis psicoanalítica.

En la permanente recurrencia freudiana al testimonio de la literatura, en especial de la tragedia y el drama, además de tener un claro valor de prueba de sus teorías, doctrinas y conceptos teóricos, marcan claramente el pasaje de este tipo de ficción a la hermenéutica psicoanalítica, sin descuidar la distancia entre ambas. En especial las mitologías y su expresión en tragedias y dramas le muestran formaciones psíquicas, sobre todo, formaciones del inconsciente que le llevaron a formular el complejo de Edipo²⁸⁹ como formación humana universal, ligada al destino²⁹⁰. El complejo de Edipo no es una historia de amor y de odio entre padres e hijos; es una historia de sexo, de cuerpos que experimentan placer al acariciarse, al besarse, al morderse, al exhibirse y mirarse, en suma de cuerpos que sienten placer tanto tocándose como provocándose dolor. Es un asunto de cuerpos de deseos, de fantasías y de placer.

²⁸⁹ Freud, S.,...“Las relaciones del niño con su madre constiuyen para él una fuente continua de excitación y de satisfacción sexual, tanto más por cuanto la madre le testimonia sentimientos que derivan de su propia vida sexual, lo besa, lo mece y lo considera el sustituto de un objeto sexual completo. Probablemente una madre se sienta por entero sorprendida si se le dice que, mediante sus ternuras, despierta la pulsión sexual de su hijo. La madre cree que sus gestos demuestran un amor asexual y puro en el cual la sexualidad no tiene lugar, puesto que evita excitar los órganos sexuales de su bebé más allá de lo que exigen los cuidados corporales. Pero, como sabemos, no sólo la excitación de la zona genital despierta la pulsión sexual; también la ternura puede ser muy excitante”.

²⁹⁰ Freud, (1926) *¿Pueden los legos ejercer el análisis?*, Vol. XX, Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p.200.

En el interior del amor y el odio familiares, palpita el deseo sexual ²⁹¹. Vale decir, la cuestión misteriosa de saber como los eventos exteriores de la vida de un hombre pueden estar en armonía con su carácter, como si ellos estuvieran hechos por el mismo, le permite definir su individualidad, cuestión central de la especulación trascendente. De ver la floración de representaciones posibles del destino, en torno a la necesidad irracional que él implica, él es la parte antigua, la elección de gracia fundamental de hombres predestinados a la renuncia de su voluntad e inmutabilidad de su carácter. La muerte como sanción, la hora de la muerte, el acto fatal de usurpación de la existencia. Pero el destino no es meramente exterior a la voluntad humana. Él es la expresión de toda su potencia y su vacuidad²⁹².

Edipo rey es una de las llamadas tragedias de destino; su efecto trágico, se dice, estriba en la oposición entre la voluntad omnipotente de los dioses y la vana resistencia que a ella oponen los hombres amenazados por la desgracia; los espectadores conmovidos hondamente aprenderán en el drama a someterse a la voluntad de los dioses y a comprender su propia impotencia²⁹³. Creado el modelo, los dramaturgos modernos han intentado producir este efecto dramático ordenando esa misma oposición en la obra inventada. Pero los espectadores suelen asistir sin inmutarse de la misma manera que en la clásica. Sin inmutarse al fatal cumplimiento o predicción del oráculo. Después de *Edipo rey* las tragedias de destino no produjeron efecto²⁹⁴. Si *Edipo rey* sabe conmover a los hombres modernos con no menor intensidad que a los griegos contemporáneos de Sófocles, la única explicación es que el efecto de la tragedia griega no reside en la oposición entre destino y la voluntad de los hombres, sino en la particularidad del material en que esa oposición es mostrada. “Tiene que haber en nuestra interioridad una voz predispuesta a reconocer el imperio fatal del destino de *Edipo*, mientras que podemos rechazar, por artificiosos argumentos como los de *Die Ahnfrau* o de otras tragedias de destino”²⁹⁵.

Freud se siente, y lo recalcará una vez más en este singular diálogo con un interlocutor imaginario, más deudor del mito y del poeta que de la medicina o la psicología de su época. Cuando eleva a la categoría de universal la premisa edípica, nos

²⁹¹ Nasio, J.-D. *El Edipo. El concepto crucial del psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós, 2007, p.14

²⁹² Schopenhauer, A, *Le sens du destin, (Extraits des Parerga et Paralipomena)* (1957), Paris: Vrin, 1988, ps.9-37

²⁹³ Freud, S. *La interpretación de los sueños*, Vol.IV, Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p.270

²⁹⁴ Freud, Ibidn, p.271

²⁹⁵ Freud, S, Ibidn, p.271

descubre que el oráculo expresa el deseo de todo ser humano, de todo niño y aun, de todo lector espectador²⁹⁶. Así: .. “En la tragedia, por ejemplo, no ahorran a este último las impresiones más dolorosas, no obstante lo cual puede sentir las como un elevado gozo”²⁹⁷. Si bien al tratar y mostrar la potencia de la pulsión de muerte en el capítulo III de *Más allá del principio del placer*, es donde introducirá la noción de compulsión de destino, que lleva al paciente neurótico a repetir en transferencia el desengaño edípico, que deja como secuela un daño permanente en calidad de cicatriz narcisista, clave del complejo de inferioridad de los neuróticos.

El sacrificio que caracterizaba al héroe trágico no tiene que ver con aquel del cristianismo, pues no se trataba de expiar ninguna culpa ni de obtener alguna redención. Sí parece consistir en la elección del destino, en la medida en que el destino, al fin, hace presente a la muerte. Si nos remitimos a Edipo, vemos que desde su nacimiento se encuentra marcado por un destino (que luego se le revelará en forma de profecía), y al mismo tiempo que esas marcas operan en él determinándolo sin que pueda saberlo (ya que no sabía que había matado a su padre y se había acostado con su madre). Allí se muestra como la tragedia prefigura el descubrimiento del inconsciente, es decir que hay un mandato que el sujeto desconoce, pese a que lo porta, y se ve llevado a cumplirlo inexorablemente. Ahora bien, cuando Edipo se sustrae a su destino y quiere saber, a pesar de todo, es cuando queda confrontado con el sufrimiento. El intento edípico emprendido con seriedad trágica, escribe Freud, se ha ido a pique. No ha podido realizarse. Sin embargo se repite el intento a pesar de todo, una compulsión incita a ello. Se repite a pesar del displacer, se repite más allá del principio del placer. Compulsión a la repetición solidaria ya con la teorización de la pulsión de muerte, con la tendencia mítica del sujeto humano a buscar fallando, siempre lo que nunca llegó a satisfacerse y ya no se realizará jamás. Compulsión a la repetición solidaria con la pulsión resignada por la prohibición edípica y que, como tal, dejará por siempre ese resto entre lo que se satisface y lo que no se satisface que llamamos deseo.

Freud va más allá y extiende el concepto de repetición a la vida de personas no neuróticas sosteniendo que en éstas hace la impresión de un destino que las persiguiera, de un sesgo demoníaco en su vivencia; y desde el comienzo del psicoanálisis juzgó que este destino fatal era autoinducido y estaba determinado por los influjos de la primera

²⁹⁶ Wechsler, E, *Psicoanálisis en la tragedia. De las tragedias neuróticas al drama universal*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2001. Pps 15-45

²⁹⁷ Freud, S, (1920), *Más allá del principio del placer*, Vol. XVIII, Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p.17

infancia²⁹⁸. El destino no es independiente de la voluntad humana, en términos de Schopenhauer, coincidiendo con Freud en esa especie de voluntad inconsciente. El destino es la expresión de toda su potencia y de su vacuidad. Este acuerdo problemático daría entonces la medida de la objetivación de la voluntad permitiendo poner así en discurso la cuestión de su cumplimiento. Para el individuo, el destino será la figura desconocida de la voluntad trascendente, persiguiendo su elección fundamental hasta el final, revolviendo la voluntad empírica consciente y razonable en sus preparativos, sus realizaciones, y desbaratando sus intenciones, las más resueltas. La distinción capital entre las cosas en sí y fenómeno, permite hacer coexistir libertad y necesidad, el destino asegura el pasaje de la primera a la segunda. En efecto, la necesidad en tanto que destinal es el signo de una libertad insondable, perdida en su acto y que no puede dominarse más que de un solo golpe para la renuncia a ella misma²⁹⁹. El destino no conduce entonces a la supresión de la responsabilidad pero al contrario sí, a su extensión a la totalidad del ser. La tragedia entonces, al poner en juego la “elección” del destino, llama la atención sobre dos temas relevantes, de gran contenido mítico: el primero será el hecho de que el héroe “acepta” portar ciertas inscripciones, que son previas al nacimiento y que lo determinan sin que llegue a saberlo (este tema es el que pone en juego la cuestión de un saber inconsciente). El segundo tema refiere al destino final del héroe, el cual, luego de haber atravesado los límites, acaba por ser rechazado. Así el héroe, al elegir su destino, se ve llevado a ir más allá de los límites, generando con su acción ciertos efectos que terminarán por desencadenar la catarsis trágica. Esta catarsis trata de un acontecimiento que afecta al ser, que no es producto de una mera contemplación y que se produce a partir de una acción. Un destino que es repetición y que lleva a atravesar unos límites marcados por la desmesura.

Este “eterno retorno de lo igual” será ejemplificado esta vez por una epopeya épica: *La Jerusalén liberada*, de Torcuato Tasso. El destino, piedra basal de la tragedia

²⁹⁸ Weschler, E, *Psicoanálisis en la tragedia*, Madrid :Biblioteca Nueva, 2007, p.16

²⁹⁹ Freud, S, “...” Lo asombroso es que la tragedia de Sófocles no provoque más bien en sus espectadores una indignada repulsa, una reacción parecida a la de nuestro simple médico militar, y más justificada. En efecto, es en el fondo una pieza inmoral, elimina la responsabilidad ética del hombre, presenta a los poderes divinos como los que ordenan el crimen y muestra la impotencia de las inspiraciones éticas del hombre que se defiende de cometerlo. De primera intención se creería que el tema de la saga quiere ser una acusación a los dioses y al destino, y en manos de Eurípides, el artista crítico y peleado con los dioses probablemente se habría convertido en una acusación así. Pero en el pío Sófocles, ni hablar de este sesgo; mediante una piadosa sutileza barre él la dificultad: la eticidad suprema sería plegarse a la voluntad de los dioses, aunque ella ordene algo criminal. Yo no puedo creer en esta moraleja sea uno de los puntos fuertes de la pieza; pero es indiferente para el efecto que esta última produce...”

cobra ya toda su dimensión psicoanalítica al ser leído como determinismo inconsciente, no tan solo ya del neurótico sino del sujeto humano como tal.

Lo que el psicoanálisis establece es por tanto el aspecto repetitivo de las historias personales. Mientras en la compulsión neurótica (obsesiva) el sujeto juzga estos actos como absurdos y sin embargo se ve compelido a cumplirlos, el sujeto de la *Schickalzwang* se ve apresado por una compulsión que ignora como tal³⁰⁰. El sujeto se coloca una y otra vez en la misma posición, pero no la reconoce. A la popular afirmación “se trata del destino” Freud responderá con contundencia que se trata de la repetición inconsciente y tal es lo que muestra la tragedia... “El efecto de la tragedia griega no reside en la oposición entre el destino y la voluntad de los hombres, sino en la particularidad del material en que esa oposición es mostrada. Tiene que haber en nuestra interioridad una voz predispuesta a reconocer el imperio fatal del destino de Edipo”³⁰¹. La acción que caracteriza al héroe y que dice de su valor, es aquella que lo lleva a atravesar los límites del bien y de la belleza, para caer al fin en el campo de la desmesura, como en una especie de dos muertes: entre la misma muerte y el deseo. La propia muerte y la del deseo operan como límites al campo del deseo. La primera refiere al hecho de envejecer, al envejecimiento como algo cíclico entre la generación y la corrupción que lleva al fin de la vida. En cambio la muerte del deseo apunta a una zona donde la muerte se insinúa en la vida, revelando allí el nivel radical de las relaciones del ser con los objetos psíquicos significativos de su vida. *Edipo en Colona*, termina diciendo: “Ahora, cuando nada soy, ¿me convierto en hombre?”. Cuando la vida de Edipo ha pasado completamente a su destino mortal es cuando la palabra está completamente realizada. Y el “Ahora cuando nada soy” lleva la nada al ser, que no es lo mismo que ser nada. Las fronteras de esta zona o campo del deseo, de entre dos muertes, refieren al bien y a lo bello. La primera frontera tendrá como límite al bien, al servicio de los bienes, mientras que la segunda tendrá como límite a la belleza, es decir, a lo bello. Una frontera moral y otra estética. En función de estos límites y su travesía es que se define al héroe, ya que al atravesar el primer límite provoca temor, mientras que

³⁰⁰ Freud, S, *Más allá del principio el placer*,... Se conocen individuos en quienes toda relación humana lleva idéntico desenlace: benefactores cuyos protegidos se muestran ingratos pasado cierto tiempo, y entonces parecen destinados a apurar entera amargura de la ingratitud; hombres en quienes toda amistad termina con la traición del amigo; otros que en su vida repiten incontables veces el acto de elevar a una persona a la condición de eminente autoridad para si mismos o aún para el público, y tras el lapso señalado la destronan para sustituirla por una nueva; amantes cuya relación tierna con la mujer recorre siempre las mismas fases y desemboca en idéntico final.

³⁰¹ Freud, S, (1900), *La interpretación de los sueños*, Vol. IV, Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p.271.

al atravesar el segundo provoca odio. Ambos, tanto el temor como el odio, no son sino velos que detienen o hacen retroceder al neurótico, en tanto el héroe es aquel que se atrevería a franquearlos. Para interrogar estos límites del campo del deseo y las pasiones que despiertan las tragedias han constituido un referente muy valioso.

La obra de Sófocles, más explícito que otros textos literarios, saca a la luz, sin deformación y sin censura, los deseos incestuosos y parricidas, claves de la existencia de la hasta allí negada sexualidad infantil, de la hasta allí incongruente producción onírica, de la hasta allí desconocida fantasmática inconsciente. La fascinación de Freud por la obra sofocleana mencionada varias veces en diversas de sus obras y en especial en las más relevantes. Obras tales, que de hecho consideraba leyenda y mitología griega, se debía a su carácter explícito, no sometido a la represión. Esta puesta en escena, sin represión en la tragedia griega, reprimida en la tragedia moderna, creará una connivencia entre mito, tragedia y psicoanálisis presente a lo largo de toda la obra freudiana. Mientras que en Edipo Rey el fantasma es realizado como en un sueño, (una pesadilla en realidad), en la duda, la hesitación de Hamlet permanecerá reprimido, y se dejará advertir sólo a través del síntoma, como en la neurosis³⁰².

Un héroe trágico, dramático que admite la culpa, ya sabe que ser es ser otro, es un hombre que reconoce que no sabe porque hace lo que hace o que no hace lo que debería hacer. Es con este sujeto con quien se abre la modernidad³⁰³.

En la carta 71 a Fliess de octubre de 1897, Freud refiere ya a Edipo y a Hamlet. Autoanálisis de Freud, en ella señala la dirección de su libido infantil vuelta hacia la madre, celos hacia el padre, y la consideración de la tragedia misma como representación exacta de tal pasión. Freud aborda por primera vez la temática de Edipo en esta correspondencia y en el *manuscrito N*, donde alude a los deseos de muerte de los hijos contra el padre. Luego hace una referencia más explícita en esta carta, en la cual menciona una idea de valor general surgida de la comprobación en el mismo del amor por la madre y los celos contra el padre, considerándolos entonces un fenómeno habitual

³⁰² Freud, S, (1900), ob. Cit., La misma materia está tratada de otro modo: allí se descubre toda la diferencia que separa la vida psíquica de dos épocas culturales diferentes entre sí, y se verifica el progreso secular de la represión en la vida afectiva de la humanidad. p.271

³⁰³ Freud, S, "... No cabe duda ninguna de que es lícito ver en el complejo de Edipo una de las fuentes más importantes de la conciencia de culpa que tan a menudo hace penar a los neuróticos. Pero todavía más: en un estudio sobre los comienzos de la religión y la eticidad, que publiqué en 1913 poniéndole por título *Tótem y Tabú* (1912-13), se me ocurrió la conjetura de que quizás la humanidad como un todo, en los comienzos de su historia, adquirió en el complejo de Edipo la conciencia de culpa, esa fuente última de la religión y la eticidad. *Conferencias de Introducción al psicoanálisis, 19ª Conferencia. Resistencia y represión...*" Vol. XVI, Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p.302

de la primera infancia. Según nuestro autor, esto justificaría el hechizo que produce la tragedia de *Edipo Rey*, pese a la idea presente en la obra de un destino inexorable, contra el cual se levantarían una serie de objeciones racionales³⁰⁴. Posteriormente introduce el complejo en relación con los sueños de muerte de personas queridas. Según Lacan estos sueños le sirvieron para ilustrar la relación del sujeto con su Inconsciente: “se trata de un saber no sabido”. Freud compara la acción que transcurre a lo largo de la tragedia, constituida por el descubrimiento paulatino que hace Edipo de la verdad, con el proceso de un psicoanálisis. Que el héroe peque sin saberlo y contra su intención constituye la exacta expresión de la naturaleza inconsciente de sus tendencias criminales. Aún cuando el sujeto, habiendo logrado reprimir dichas tendencias en lo inconsciente, crea poder decir que no es responsable de las mismas, no por ello deja de experimentar esta responsabilidad como un sentimiento de culpa, cuyos motivos ignora.

La ignorancia de Edipo representaría el carácter inconsciente que la experiencia entera adquiere en el adulto; y la inexorabilidad del oráculo supondría el reconocimiento de la inexorabilidad del destino que ha condenado a todos los hijos a sufrir el complejo de Edipo. Freud piensa a la fatalidad y el oráculo como materializaciones de la “necesidad interior”. Homero denominaba *ananké*, la Necesidad, a un “poder sombrío”, un orden de las cosas que ni siquiera los dioses podrían transgredir. La tragedia griega se basa en la convicción de que la ley gobierna en los asuntos humanos y no el azar. Freud considera que el principal personaje de la tragedia es el destino, que fue quien lo provocó. Edipo por caminos azarosos, vuelve a encontrar a sus padres. El argumento nos habla de una encrucijada de caminos. ¿Por qué el héroe tuvo que tomar aquél que lo conducía a Tebas, es decir, a su propia perdición? Se trata de un acontecimiento azaroso o también podemos leerlo desde la perspectiva de algo demoníaco que lo llevó al encuentro con aquello que trataba de evitar.

³⁰⁴ Freud, S, Carta 71, ... “Ser completamente sincero consigo mismo es un buen ejercicio. Un solo pensamiento de validez universal me ha sido dado. También en mí he hallado el enamoramiento de la madre y los celos hacia el padre, y ahora lo considero un suceso universal de la niñez temprana como en los niños hechos históricos. Esto es semejante a lo que ocurre con la novela de linaje en la paranoia: héroes fundadores de religión. Si esto es así uno comprende el cautivador poder de *Edipo rey*, que desafía todas las objeciones que el intelecto eleva contra la premisa del oráculo, y comprende porqué el posterior drama de destino debía fracasar miserablemente. Nos rebelamos contra toda compulsión individual arbitraria de destino, como la que constituye la premisa de *Die Ahnfrau*, pero la saga griega captura una compulsión que cada quién reconoce porque ha registrado en su interior la existencia de ella. Cada uno de los oyentes fue una vez en germen y en la fantasía un Edipo así, y ante el cumplimiento de sueño traído aquí a la realidad objetiva retrocede espantado, con todo el monto de represión, esfuerzo de desalojo y suplantación que divorcia a su estado infantil de su estado actual. Fugazmente se me ha pasado por la cabeza que lo mismo podría estar también en el fundamento de Hamlet. No me refiero al propósito consciente de Shakespeare; más bien creo que un episodio real estimuló en él la figuración, así: lo inconsciente dentro de él comprendió lo inconsciente del héroe”. Vol. I, Ob. C. Buenos Aires: Amorrortu, 1978-82, p. 307-308

En el *Problema Económico del Másoquismo* alude al destino como última figura de una serie iniciada por los padres. El héroe en la tragedia se dirige hacia su *até*, a su extravío, calamidad o fatalidad. Cuando se acerca a ella se debe a algo que está relacionado con un comienzo y con una cadena, sería en este caso la de la desgracia de la familia de los Labdácidas. Esto nos remite a la constelación original que preexistió al nacimiento de Edipo, que algunos autores sitúan a partir de Lábdaco, padre de Layo. Nos vemos conducidos así al Edipo en su función mítica, como estructura fundante de la subjetividad, cuyo entramado nos llega a través de la novela familiar en el discurso de los analizantes³⁰⁵. Un mito se refiere siempre a sucesos pasados. Pero su valor intrínseco deriva de que estos acontecimientos, que se suponen ocurridos en un momento del tiempo, constituyen una estructura permanente. Esta se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro. El mito es aquello que ha quedado en el lugar de un hecho. Edipo cometió el crimen. A partir de su acto luego se construirá la historia. El mito se estructura cuando ya ha pasado un cierto tiempo. Su sentido principal es la transmisión de una experiencia. El mito de Edipo se sitúa en el centro de la experiencia analítica. El Edipo en Freud no es algo pensado en el sentido de lo que permitiría al sujeto el goce, sino que se estructura para decir que es lo que se le prohíbe. El héroe mitológico expresa el sacrificio por lo que vendrá. Su incesto y su crimen hacen posible la transmisión de una prohibición.

Si tomamos al mito como un relato, la tragedia sería su dramatización. Por un lado tenemos la narración que el analizante despliega acerca de su trama edípica, por otra asistimos a la puesta en acto, muchas veces penosa, de ese argumento en su vivencia cotidiana, así como en la transferencia. El trabajo analítico permitirá develar la conexión entre el mito individual y la escenificación en la que el sujeto repite sin saberlo ese argumento imaginario.

De Edipo Rey pasará a referirse sin transición a Hamlet al que diagnosticará de histérico por su sentimiento de culpabilidad, la búsqueda de autocastigo y el rechazo hacia Ofelia como objeto sexual. Este engranaje de las dos tragedias se perpetuará a lo largo de toda su obra. La tragedia de Hamlet se ocupa, aparte de sus aspectos

³⁰⁵ Freud, S, ..." Entre las imagos de una infancia que por lo común ya no se conserva en la memoria, ninguna es más sustantiva para el adolescente y para el varón, maduro que la de su padre..Una necesidad objetiva, orgánica ha introducido en esta relación una ambivalencia de sentimientos cuya expresión más conmovedora podemos asir en el mito griego del rey Edipo. El varoncito se ve precisado a amar y admirar a su padre, quien le parece la criatura más fuerte, buena y sabia de todas. *El Moisés de Miguel Ángel* (1914), Vol. XIII, Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p.249.

psicológicos, de la representación de una relación moral entre el hombre y la nueva sociedad, que el pensamiento científico le ofrece como una alternativa desesperada. En el universo copernicano, que testimonia la búsqueda de Hamlet, el hombre ya no es más medida del conocimiento de sí mismo. Su integridad, que es ya condición del hombre del Renacimiento, está rajada por una fractura irremediable y su equilibrio trastocado para siempre. La tragedia sería la expresión más acabada de la revolución barroca. Hay un giro en la obra de Shakespeare que va desde la comedia a la tragedia, ya que la primera no daba respuesta al momento social que se estaba atravesando³⁰⁶.

En *Los sueños de la muerte de personas queridas* volverá a referirse ampliamente a la saga de Edipo Rey como fantasma universal de cumplimiento del deseo infantil³⁰⁷.

En el mismo texto, a continuación promoverá a Hamlet al rango prototípico de la neurosis. Para Hamlet, el matar y vengar a su padre implica cumplir con sus deseos sexuales infantiles, matar a su tío como subrogado del padre. Interpreta su parálisis en matar a Claudio, el hombre que había matado a su padre y ocupado el trono y el lecho junto a su madre, la reina Gertrudis, como un escrúpulo de consciencia derivado del deseo inconsciente reprimido: Claudio hizo lo que inconscientemente él mismo hubiera querido hacer. “Hamlet lo puede todo, menos vengarse del hombre que eliminó a su padre del lugar junto a su madre, del hombre que le muestra la realización de sus deseos infantiles reprimidos”³⁰⁸. La reiterada postergación del acto es leída ya como acto sintomático, junto a la idea de progreso secular de la represión, antes citada, y las raíces inconscientes del acto creativo.

El complejo de Edipo del protagonista se ve como una luz refleja al observar los efectos que en él produce el acto cometido por otro. Siguiendo a Freud no cabe atribuir al azar que tres obras maestras de la literatura universal: *Edipo Rey*, *Los hermanos Karamazov* de Dostoievski y *Hamlet* traten el mismo tema: el parricidio, cuyo motivo del hecho es la rivalidad sexual por una mujer. En Edipo el protagonista mismo ha cometido el hecho. Sin atenuantes ni veladuras es imposible la elaboración poética. En el drama griego la atenuación imprescindible queda conseguida proyectando

³⁰⁶ Vernant, J.P., *Le tragique*, Paris: PUF, 1964, p.76

³⁰⁷ Freud, S, *ob. cit.*, La acción del drama no es otra cosa que la revelación, que avanza paso a paso y se demora con arte, trabajo comparable al de un análisis, de que el propio Edipo es el asesino de Layo...El destino de Edipo nos conmueve únicamente porque podría haber sido el nuestro, porque antes de que nacieramos el oráculo fulminó sobre nosotros esa maldición. Quizás a todos nosotros nos estuvo deparado dirigir la primera moción sexual hacia la madre y el primer odio y deseo violento hacia el padre. P.272

³⁰⁸ Freud, S, *ob. Cit.*, p.274

en la realidad el motivo inconsciente del protagonista como fatalidad ajena a él. Una vez descubierta, su culpa es reconocida y castigada como culpa consciente³⁰⁹.

La expresión del drama inglés es indirecta, el acto criminal no ha sido realizado por el protagonista mismo sino por otro sujeto para el cual no significa un parricidio, por lo cual no es preciso ya velar el motivo repulsivo.

La novela de Dostoievski avanza en esta dirección un poco más. En ella es el otro el que ha cometido el crimen, pero alguien en la misma relación filial que el protagonista, con respecto al cual es abiertamente confesado el motivo de la rivalidad sexual. El parricida es otro hermano, al que el autor atribuye su propia enfermedad, la pretendida epilepsia, se puede interpretar que con esto el autor quiso confesar que el neurótico y el epiléptico que en él había era un parricida, terminando, así de descorrer lo velado.

Los deseos sexuales infantiles tienen su escenificación durante el complejo de Edipo. El *Hamlet* de Shakespeare hunde sus raíces en el mismo suelo que *Edipo rey*. Pero en el diverso modo de tratar idéntico material se manifiesta toda la diferencia de la vida anímica en esos dos períodos de la cultura, tan separados en el tiempo: se muestra el progreso secular de la represión en la vida psíquica y espiritual de la humanidad³¹⁰. En Edipo, como en el sueño, la fantasía del deseo infantil subterráneo es traída a la luz y realizada; en Hamlet permanece reprimida, y sólo averiguamos su existencia, las cosas se encadenan aquí como en una neurosis, por sus consecuencias inhibitorias³¹¹.

Estos deseos sucumben a la amnesia infantil. La amnesia cae sobre los deseos sexuales infantiles por la madre. Esos deseos primordiales han sido reprimidos. Hamlet

³⁰⁹ Freud, S, Dificilmente se deba al azar que las tres obras maestras de la literatura de todos los tiempos traten del mismo tema, el del parricidio: Edipo Rey, de Sófocles; Hamlet, de Shakespeare. Y Los hermanos Karamazov, de Dostoievski. Además en las tres queda al descubierto como motivo del crimen la rivalidad sexual por la mujer. *Dostoievski y el parricidio*, (1928). Vol. XXI, Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p.185.

³¹⁰ Freud, S, "La pregunta por el origen de los hijos, pregunta infantil, anudado muchas veces a la indeseada aparición de un hermanito/a, .Esta es la pregunta más antigua y más quemante de la humanidad infantil; quién sepa interpretar mitos y tradiciones, puede escucharla resonar en el enigma que la Esfinge de Tebas planteó a Edipo". Vol. VIII, Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p.119

³¹¹ Freud, S, *La interpretación de los sueños*, Vol. IV, Buenos Aires: Amorrortu, "La pieza se construye en torno de la vacilación de Hamlet en cumplir la venganza que le está deparada; las razones o motivos de esa vacilación, el texto no los confiesa; tampoco los ensayos de interpretación que son tantos y tan diversos, han podido indicarlos. Según la concepción abonada por Goethe, y que es todavía hoy la prevaleciente, Hamlet representa el tipo de hombre cuya virtud espontánea para la acción ha sido paralizada por el desarrollo excesivo de la actividad de pensamiento ("debilitada por la palidez del pensamiento") Hamlet, acto III, escena 1. Otros sostienen que el poeta quiso pintar un carácter enfermizo, irresoluto, que cae en el campo de la neurastenia". P.273

además, se encuentra en un proceso de duelo que lo lleva a la retracción del mundo exterior, principalmente de Ofelia a quien llega a rechazar. Freud señala que en la labor del duelo el examen de la realidad ha mostrado que el objeto amado ya no existe y demanda que la libido abandone todas sus ligaduras con el mismo. Contra esta demanda surge una oposición, pues el hombre no abandona gustoso los objetos de la libido. Cuando el sujeto en su autocrítica se describe como un hombre pequeño, egoísta, carente de ideas propias, puede en realidad aproximarse considerablemente al conocimiento de sí mismo, y en este caso nos preguntamos por qué ha tenido que enfermar para descubrir tales verdades. Pues es indudable que quien llega a tal valoración de sí propio, análoga a la que Hamlet se aplicaba y aplicaba a todos los demás, llegar a esa valoración y manifestarla significa estar enfermo, ya diga la verdad, ya se calumnie más o menos. Transitando un proceso de duelo, con la aparición de la sombra de su padre se desata la tragedia. El padre aparece como sabiendo, él sabe y le dice a Hamlet lo que debe hacer. Hay un hijo que no cuestiona este saber, y un padre que sabe lo que su hijo tiene que hacer y se lo exige, de esta manera le coarta la posibilidad de actuar. Este hijo no puede producir ningún acto verdadero de deseo³¹².

En el psicoanálisis freudiano las palabras del padre deben caer para dar lugar a la emergencia del sujeto del deseo. Las identificaciones deben caer para dar lugar al deseo. El padre de Hamlet es un padre idealizado, no lo puede dejar caer pues esto significa aceptar que el padre es fallido y esto remitiría a su propia castración, se encontraría con su soledad y sin explicaciones sobre su destino.

En la relación entre Laertes y Hamlet hay un punto de encuentro, en el que se asemejan y se diferencian. Hamlet va hacia el duelo ofrecido por Laertes sin saber que allí se cumplirá el mandato paterno. Es tal la comprensión empática con Laertes, que se dirige al duelo a pesar de su presentimiento empático o podríamos inferir certeza de que en este acto se le iba la vida. Dos hombres intentando vengar la muerte del padre. En el caso de Laertes lo moviliza un deseo propio, para Hamlet es un mandato, esto los diferencia. Para Hamlet su acto está marcado por el otro, y es ahí cuando actúa. Como

³¹² Freud, S, Carta 71 a Fliess, "...¿De que manera justifica el histérico Hamlet su sentencia: "Así es como la consciencia moral hace de todos nosotros unos cobardes", de que manera explica su vacilación en reapro alguno envía a sus cortesanos a la muerte y asesina sin ningún escrúpulo a Laertes? No podría explicarlo mejor que por la tortura que le depara el oscuro recuerdo de haber meditado la misma fechoría contra el padre por pasión hacia la madre, y tratase a cada hombre según merece, y ¿quién se libraría de estar azotado?. Su consciencia es su consciencia de culpa inconsciente. Y su enajenación sexual en su diálogo con Ofelia ¿no es típicamente histérica? ¿y su desestimación del instinto de engendrar hijos? Por último, ¿no lo es acaso su transferencia del crimen de su padre sobre Ofelia? ¿Y al fin no consigue, de una manera tan pregrina como la de mis pacientes histéricos, procurarse su puñición experimentando un idéntico destino que el padre, al ser envenenado por el mismo rival?". Vol. I, Amorrortu, 2006, p.308

todo neurótico vive un espejismo. En la tragedia Hamlet se observa el avance implacable del sujeto hacia su pérdida, hacia su única hora, suerte común del destino humano.

En *Personajes psicopáticos en el escenario*, obra de 1905, también dirá algo en torno al placer, y goce del espectador. En este Freud sigue las ideas aristotélicas de la *Poética* pero va más allá al plantear la identificación como resultado de los deseos reprimidos del espectador. La identificación al héroe permite la *katarsis*, la purificación, purgación y depuración, y ahorra el sufrimiento en la realidad. La compasión supone la desgracia ocurrida a un semejante y hará surgir, al hacerla patente en la tragedia, el temor de que nos acontezca. La tragedia es advertencia. Se trata de una pasión plausible de suscitar identificación. Produce la *katarsis* que logra sustituir las emociones penosas (*phobos*) por el placer, las formas de lo terrorífico depuradas por la forma de lo bello, dando lugar al placer estético. Luego de retomar la teoría catártica de la purgación de los afectos por medio del terror y de la piedad, Freud afirmará que la clave del proceso es la identificación del espectador con el héroe. Ser un héroe identificándose con el personaje ahorra el sufrimiento y la desdicha en la vida real, relanzando mociones ya sofocadas que atañen a la libertad en lo religioso, lo político, lo social y lo sexual.

Hamlet, trágico moderno, apunta Freud, no es un enfermo mental sino que se vuelve tal por el acto a realizar; todos somos susceptibles de encontrarnos con el mismo conflicto que él, de ahí su estatuto de héroe; el conflicto edípico está en la obra tan reprimido que no genera resistencias al goce del espectador. Aunque “La interpretación de los sueños” menciona ya, casi al pasar, la relación entre tragedia y culpa primordial, habrá que esperar hasta 1913 cuando en *Totem y Tabú* lo enunciará con toda claridad³¹³. En la *Introducción al Psicoanálisis* de 1916, volverá a Edipo como tragedia de destino y a Hamlet como tragedia de carácter: “El destino fatal y el oráculo no eran sino las materializaciones de la necesidad interior; que el héroe pecará sin saberlo y contra sus propósitos era, evidentemente, la expresión correcta de la naturaleza inconsciente de sus aspiraciones criminales. Comprendida esta tragedia de destino, no había más que un

³¹³ Freud, S, (1913), *Totem y Tabú*, Vol.XIII, Buenos Aires: Amorrortu, “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. ¿Por qué es preciso que el héroe de la tragedia padezca, y que significa la culpa trágica? Tiene que padecer porque él es el padre primordial, el héroe de aquella gran tragedia de los tiempos primordiales que halla aquí repetición tendenciosa; y la culpa trágica es la que él debe asumir para descargar al coro de su propia culpa...El crimen que sobre él se descarga, la arrogancia y la revuelta contra una gran autoridad, es justamente en la que la realidad efectiva pesa sobre los miembros del coro, la banda de hermanos. Así el héroe trágico, todavía contra su voluntad, es convertido en redentor del coro”. p.157

paso para el esclarecimiento de la tragedia de carácter de Hamlet, pieza que se admiraba desde hacía tres siglos, pero sin poder indicar su sentido ni colegir los motivos del dramaturgo. Era bien llamativo que este neurótico creado por el literato fracasará en cuanto al complejo de Edipo como sus numerosos compañeros del mundo real: en efecto, Hamlet se enfrenta con la tarea de vengar en otro los dos crímenes que constituyen el contenido de la aspiración del Edipo; ello vuelve posible que su propio, oscuro sentimiento de culpa le paralice el brazo. *Hamlet* fue escrito por Shakespeare muy poco después de la muerte de su padre”³¹⁴.

En el *Esquema del psicoanálisis* de 1938, volverá a replicar vivamente sus oponentes que el misterio del príncipe dubitativo se disipa si se lo refiere a Edipo³¹⁵. Edipo es el actor mítico del incesto y el parricidio realizado, lo que autorizará más tarde a Lacan a formular que lo que Edipo no tuvo fue precisamente un Complejo de Edipo. Si Edipo expresa por la trasgresión de la ley, el castigo de la castración en lo real, Hamlet expresa, con la inhibición sintomática neurótica el remanente enmascarado del deseo infantil, indestructible, y la formación de compromiso sintomática.

Hamlet no es ya el amante de la madre ni el asesino del padre, sino el neurótico angustiado por lo irreductible del deseo inconsciente que lo lleva a retrasar la venganza porque sigue deseando la muerte del padre- fantasma.

Neurosis, pues, en relación clara y estrecha con tragedia, y aún; con la génesis de la culpa y de la consciencia moral por la inscripción psíquica de la interdicción paterna en la subjetividad y en la cultura.

La ley del devenir psíquico ha sido captada en toda su significación por la tragedia. Tal es la propuesta freudiana. El oráculo expresa la norma de la orientación infantil de la libido y Hamlet, Edipo reprimido, el fracaso del héroe neurótico que no ha podido salir vencedor del complejo tanto en su componente incestuoso como parricida.

La lectura freudiana de Edipo como figura clave de nuestro destino sigue siendo la piedra angular del psicoanálisis. Su eficacia reside en la prohibición de la satisfacción incestuosa, vincula inseparablemente deseo y ley, y pone en evidencia la plena significación simbólica del Complejo. La prohibición del incesto se postula como eslabón estructural de toda cadena genealógica, base de la transmisión simbólica. Funda un sistema de lugares, asegura la falta y con ella, la perennidad del deseo. Solo hay

³¹⁴ Freud, S, (1926), *Autobiografía*, Vol. XX, Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p.59.

³¹⁵ Si Yocasta dice a Edipo:...”Antaño, a Layo le llegó un oráculo, no del propio Apolo sino de sus servidores. La suerte que debía esperar era perecer a manos de un hijo que nacería de él y de mí”... Para Freud, todo hijo será el asesino potencial del padre.

sujeto deseante por la operación señalada por la prohibición. El deseo interdicto de retorno a la madre mítica primordial choca con la prohibición fundadora del linaje que mantiene separados los elementos de la genealogía que el incesto trata de fusionar. Puede establecerse una relación de identidad, fundadora del sujeto, entre la emergencia del plano simbólico de la ley y la aparición de las estructuras elementales de parentesco. La emergencia de lo simbólico, basado en la palabra, crea el linaje resignificando y hominizando lo biológico. La herencia ya no será del orden de lo natural y dará lugar a la transmisión. La emergencia del sujeto en relación al otro y la creación del linaje (por la función fálica) posibilitan la nominación.

La emergencia de lo simbólico produce una pérdida, que Freud designa “objeto perdido”, verdadero agujero en torno al cual se organiza el deseo que anima toda producción humana. La tragedia, como toda forma de arte, es representación por otra cosa de ese real perdido, del *Das Ding*, “La Cosa” freudiana, objeto nunca tenido y nunca dicho, que se desliza entre la ilusión y la desilusión de que las palabras correspondan a las cosas, ilusión que insiste en la creación. El incesto es el intento de retorno a la posición mítica originaria, fuera de castración, retorno imposible porque la condición necesaria de la subjetividad reside en el advenimiento al lenguaje cuyo efecto es la aparición del sujeto dividido entre un consciente e inconsciente para siempre.

El despliegue de la tragedia griega intrerroga a la genealogía y explora la necesaria vinculación del sujeto con la prohibición simbólica o su transgresión que conduce inexorablemente a la desgracia.

El tema del incesto es una parte integrante de la mitología griega, precisamente porque esa mitología codifica la evolución probablemente gradual, trabajosa, de convenciones, términos y tabúes del parentesco; precisamente porque las “figuras” que aparecen en los mitos fundamentales son también aquellas “figuras” que aparecen en los mitos fundamentales son también aquellas “figuras del lenguaje” en que se hacen visibles y se articulan las categorías radicales de género de relación mutua, de condición exogámica³¹⁶. Freud vertebra en teoría lo que Sófocles anuncia en la tragedia. Edipo se transforma así en la figura mediadora entre el mito y el descubrimiento freudiano. Si la transgresión provoca sufrimiento y castigo, existir se transformará entonces en un destino de adversidad. Ser sujeto es estar sometido, necesariamente, a las condiciones humanas del sexo y de la historia que nos preceden. La tragedia se sostiene en una cadena genealógica de transgresiones fatales. Edipo transmite íntegramente la

³¹⁶ Steiner, G, *Antígonas*, Barcelona: Gedisa, 1996, p.125

maldición. Sólo deja a sus hijos en herencia la necesaria repetición de la desgracia. El universo trágico no es el de la falta, el del objeto perdido, motor del deseo, sino su contrario: el de la compulsión mortífera de rellenarla a cualquier precio. La exaltación de las figuras heroicas está ligada al culto de la destrucción, a la desaparición de la alteridad y a la fijación incoercible a las determinaciones pretéritas. Verdadero enigma de la repetición. Repetición del deseo inconsciente, indestructible, comandado por la pulsión de muerte y adosado a los significantes privilegiados del mito edípico conectados con los fantasmas edípicos de los padres.

Los héroes de la tragedia griega dramatizan el defecto de la transmisión simbólica basada en el reconocimiento de la diferencia de los sexos y la prohibición del incesto que aseguran la operación de separación convirtiéndolos en sujetos derrotados por su complacencia másoquista, tal como escribe Freud³¹⁷. Si la tragedia sofocleana revela un lazo esencial entre el mito incestuoso, la vida y la muerte, el psicoanálisis nos autoriza a conectar la verdad de lo trágico con la castración y los actos sintomáticos con el exceso trágico que intenta recuperar lo imposible. Introduciendo la diferencia esencial entre muerte y castración, el triunfo de la vida implicará vencer la repetición que es fracaso del intento de inscripción de lo imposible de la plena satisfacción.

La desgracia, la fatalidad, el daño que proviene de una falta está inscripto en el drama mítico de la genealogía de cada familia. Al insistir sobre la universalidad del Edipo, el psicoanálisis hace recaer el acento no sólo en la transmisión de la ley simbólica por efecto del padre o metáfora paterna sino también en las fantasías míticas de filiación, de engendramiento y aun de dicha y desdicha de las generaciones anteriores que constituyen la vertiente fantaseada de la transmisión. No se trata de la búsqueda de los hechos sino de nuestra inscripción en el lenguaje que nos precede, en aquellos discursos impuestos por la genealogía que, sin saberlo, marcan nuestro destino. Cuando un niño nace se sumerge en un mundo de lenguaje donde se entrecruzan los discursos y los destinos de los sujetos hablantes que lo determinan. Doble inscripción en los linajes maternos y paterno. El niño nace sujetado por tanto, al campo de los otros³¹⁸. En *Introducción al narcisismo* Freud resalta los discursos de anticipación en las predisposiciones de la transmisión; el *enfants* es el depositario de los sueños no realizados de los padres. El psicoanálisis propone escuchar el mito estructurante del sujeto y extrae la cadena hablante de cada genealogía como forma de liberar las

³¹⁷ Freud, S, *Personajes psicopáticos en el escenario*, O.C. Vol.VII, Buenos Aires: Amorrortu, 2006, 1978-82

³¹⁸ Freud, S, *Introducción al narcisismo*, O.C, Vol XVIII. Buenos Aires: Amorrortu, 2006

maldiciones familiares y cortar la repetición en futuras generaciones. Liberar del destino maldito que sólo da lugar a la repetición y al sacrificio.

La tragedia al psicoanálisis le habla una y otra vez del difícil pasaje de un tiempo mítico, incestuoso, que culmina inexorablemente en el desastre, de la dramática del deseo que, atravesado ya por la castración, permanecerá siempre errante. Edipo es parricida e incestuoso, Orestes matricida y aliado a la causa de su padre. La madre no participa en el incesto pero es la autora del parricidio en la *Orestíada*. Finalmente las dos relaciones se limitan al estudio de las relaciones triangulares, de la relación del sujeto con sus progenitores. Con Esquilo, Orestes, figura de la epopeya homérica, cobra todo su valor de tragedia. Mata a su madre Clitemnestra y a Egisto, amante de su madre, quienes habían matado a su padre Agamenón, mientras el Coro irrumpe en un canto de júbilo. Todo parece oponer a Edipo y Orestes, más allá de sí mismos, en las diferencias entre destino de los Labdácidas y el de los Átridas. La raza de Atreo no atrae solamente la desgracia por el juego de la fatalidad, sino que la suscita y la provoca. En Argos sólo se sueña con venganza, expiación, crimen y sacrilegio. Agamenón es el rey destructor absoluto de Troya, que se jacta vanidosamente de la aniquilación de la ciudad conquistada y de la destrucción de sus dioses. Clitemnestra está saturada de odio así como Electra lo está de inextinguible venganza y Orestes sólo puede cumplir con su deber derramando la sangre por la sangre misma. Él mismo no quiere sufrir el ataque de los males más horrorosos dejando impune el crimen de su padre. Una vez cometido el crimen de su marido, no asoma ningún arrepentimiento en los labios de Clitemnestra. Orestes sólo tiene un momento de duda antes de hundir el hierro en el pecho materno. Y cuando la futura víctima sabe que ya no puede persuadir para lograr su salvación, amenaza a su propio hijo con una venganza despiadada. La crueldad de los sentimientos no siempre es propia de caracteres especialmente malvados³¹⁹.

Al contrario, Edipo y sus antepasados alejan de ellos el mal. Los padres desprendiéndose del hijo maldito, esperan quitar al oráculo toda posibilidad de realización. Debe huirse de la desgracia por el alejamiento del lugar donde puede realizarse, así, una vez llegada la desgracia, se busca la verdad que debe traer la liberación en otra parte, fuera de su territorio: en Delfos, residencia de Apolo, en Corinto, luego en Citera. Después de ese camino excéntrico la verdad se revela en su nudo mismo: el de esa doble falta, producto de un nacimiento que nunca debería haber

³¹⁹ Green, A, *El complejo de Edipo en la tragedia*, Buenos Aires: EBA, Ediciones, Buenos Aires, S.A, 1982, pp67-68

ocurrido. “*La Edipiada* es un mito centrífugo, en cambio, *la Orestíada* es un mito centrípeto”³²⁰. En esta última todo se realiza en el centro. Agamenón, Orestes, arriban a su ciudad de vuelta de la guerra o del exilio. El primero será asesinado en su palacio, el segundo proclamará la venganza en la tumba del muerto y cumplirá su promesa cometiendo el matricidio en el lugar mismo del regicidio. Aquí no hay ningún intermediario entre los protagonistas y ningún ocultamiento de la verdad. Sólo se requiere astucia para la realización de los crímenes ya decididos.

Estas dos imágenes evocan dos tipos de movimientos del inconsciente. El primero en el cual lo reprimido sufre incesantes desplazamientos que alejan cada vez más la expresión de su contenido mediante deformaciones y disfraces. El segundo en el cual, al contrario, el inconsciente se ofrece con una transparencia insólita, portando una sobrecarga significativa, y donde lo que comúnmente aparece velado o minimizado se expresa con una crudeza que hace pensar en alguna falla en la simbolización. Estas diferencias se aplican a la situación de los héroes: Orestes y Edipo³²¹.

Orestes hijo identificado con el padre mata a la madre y al hacerlo, restablece el linaje paterno y con él las nuevas leyes, retomadas dramáticamente por Esquilo en *Las Euménides*, tragedia que culmina con el juicio de Orestes, que es absuelto de matricidio por un tribunal de ciudadanos convocado por Atenea, quién se inclina por él. Temerosa de que las Erinnias, “las que nunca olvidan”, se vuelvan contra la ciudad, les ofrece la compensación del culto de la fecundidad. Las Erinnias se transforman así en Euménides, en benevolentes. Esquilo presenta dramáticamente la dinámica de la venganza, enraizada en la sociedad tribal, y su superación mediante la justicia garantizada por la nueva estructura social griega. Transforma así una lucha de sexos en una deliberación sobre el lugar de la madre y del padre. *La Orestíada* es una formulación dramática de la paternidad.

En un estudio póstumo sobre Orestes, Melanie Klein observa que el héroe no está animado sólo por su Edipo negativo sino también por su Edipo positivo. Cuando su madre le pide clemencia, duda, pero vuelve a su determinación asesina cuando Clitemnestra se conmueve ante el cadáver de Egisto, el rival que lo ha desplazado³²².

Las Erinnias tienen su correlato humano en el mito de las amazonas, mujeres guerreras y andróginas. Como su legitimidad se basa en la sangre, el padre no tiene

³²⁰ Green, A., Ob.Cit, p.68

³²¹ Green, A., Ibdn. p.69

³²² Klein, M., *Algunas reflexiones sobre la Orestíada*, Ob.C., Vol.III, Barcelona: Paidós, 1998,

ninguna relevancia. Su religión está dominada por lo femenino. Odian a los hombres y en el combate sobrepasan a todos salvo a los héroes. Son madres de hijas que viven con sus madres, que no se separan de ellas.

Clitemnestra las representa gobernando como matriarca en su palacio y en su ciudad: luego de matar a su marido Agamenón hace de Egisto, su amante, un objeto sexual. Egisto, feminizado, dominado por ella, permanece en el palacio en lugar de ir a la guerra de Troya como los demás hombres. Los hijos existentes quedan desposeídos: Orestes, el varón expulsado del palacio, sin trono y sin herencia. La hija mujer, Electra, “sin padre que la entregue”, no podrá casarse.

La tragedia muestra así el pasaje del mito matriarcal al patriarcado, de la fase bárbara a la civilización helénica. Si bien la interpretación sociológica de la tragedia no puede abordar la esencia del fenómeno trágico. La *Orestíada* es a este respecto, el ejemplo más demostrativo. Sin embargo en ella no se puede dejar de observar, allí más que en ninguna otra parte, las resonancias de las preocupaciones políticas alrededor de la supresión del Areópago³²³. Más allá de esas circunstancias ambientales se acentúa muchas veces la función de lo jurídico en Esquilo, perceptible a todo lo largo de su obra. Esquilo, verdadero fundador del género, apasionado de la justicia, habría hecho de la tragedia una acción revolucionaria³²⁴. Vernant demostró que el desarrollo de la ciudad es paralelo a la diferenciación de las funciones, en su origen asumidas por uno solo y fundidas en el crisol del poder. La justicia es un tema fundamental, dominante del teatro de Esquilo, los helenistas insistieron también de un modo constante en la orientación religiosa de su pensamiento. Aunque se trata menos del derecho que del deseo. De hecho ocurre como si, entre el deseo vivido y realizado bajo la garantía del derecho, la

³²³ Freud, S,..." Aconteció que el régimen de la sociedad matriarcal fue relevado por el patriarcal, a lo cual se conectaba, desde luego, un trastrueque de las relaciones jurídicas que imperaban hasta entonces. Se cree registrar todavía el eco de esta revolución en la *Orestíada*, de Esquilo. Esta trilogía relata el asesinato de Agamenón por su esposa Clitemnestra, la venganza que en esta se toma Orestes, hijo de ambos, su persecución por las Furias y su enjuiciamiento y absolución en el Areópago de Atenas. Esta vuelta de la madre al padre define además un triunfo de la espiritualidad sobre la sensualidad, o sea, un progreso de la cultura, pues la maternidad es demostrada por el testimonio de los sentidos, mientras que la paternidad es un supuesto edificado sobre un razonamiento y sobre una premisa. La toma de partido que eleva el proceso del pensar por encima de la percepción sensible se acredita como un paso grávido de consecuencias. *Moisés y la religión monoteísta* (1939) Vol. XXIII. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p.110

³²⁴ Bonnard, J, *Civilisation grecque*, Paris: Clairefontaine ed., 1998, I, Cap. IX, p.185. Del mismo modo que los estudiantes de la Sorbona representaban *Los Persas* bajo la ocupación alemana o que Sartre renovaba la *Orestíada* con Las moscas en el mismo contexto.

experiencia misma que lo constituye, trasmutándolo del estado de proyecto al de realización, tuviera el poder de arrastrar instantáneamente al sujeto, recortando un vacío que lo arranca de sus designios, y provocara un efecto de caída que vuelve caduco ese proyecto desde el esbozo de su materialización y, finalmente, cuestiona su legitimidad. Este descentramiento, esta traición renovada permanentemente entre las intenciones y los hechos, es fuente de desequilibrio entre lo que es, en su origen, la causa, el pasado de ese deseo, cuyo fundamento ha reconocido el derecho, y su realización, que súbitamente lo vuelve perjuro para con lo que tenía, como misión, efectuar. Esto es lo que indica la naturaleza esencialmente conflictiva y ambigua del deseo.

Hegel, que comprendió tan profundamente la tragedia, escribe: “La acción misma es esa inversión de *lo sabido* en su *contrario*, el ser, la reversión del derecho del personaje y del saber en el derecho del opuesto, con el cual se une aquél en la esencia de la sustancia, reversión en las Erinnias del otro poder y del otro carácter incitados a la hostilidad”³²⁵

La ejecución del acto fijado por el deseo revela la solidaridad del vínculo del que desea con el objeto de su deseo. Su realización hace aparecer lo que, en la esfera del objeto, completa la parte que falta al deseo del sujeto. Este ignora que la parte sustraída a su deseo hacia el objeto le es remitida por este último como un reflejo que él recibe por haber venido a reflejarse allí, sin saberlo. Orestes no conoce más violencia que la de su madre y sólo desea, aparentemente, la reparación que lo libre del oprobio, como se lo ordena Apolo. Lo que sufre en la visión terrorífica de las Erinnias es su propia violencia y su propio deseo que les son desconocidos, transportados sobre él mismo después del crimen, como reflejo de lo que en su deseo estaba aparentemente ausente y sólo podía percibirse como dote del deseo maternal. La migración del deseo se vuelve necesaria por esta exteriorización en el acto, que devela la parte oculta de la intención o de la causa del deseo. Pero entonces se comprende hasta qué punto sería parcial, si se quieren ver ciertas relaciones entre la materia de los trágicos y los problemas planteados por ese derecho en vías de constitución, no subrayar que lo que se muestra en la escena es precisamente lo que el derecho no puede conocer y lo que pertenece a la ley del deseo, cuyas transformaciones constituyen el hilo conductor de la tragedia. Lo que en la tragedia puede vincularse con el derecho en realidad es lo que escapa a éste.

³²⁵ Hegel, *Fenomenología del espíritu*, El subrayado es de Hegel.

La interpretación de la tragedia como producto de una evolución de la vida religiosa da más la sensación de una aproximación, con la que uno se conforme, que de una apreciación que toca el centro del fenómeno. Ante la originalidad cautivante del nacimiento del género de lo trágico, no hay otro recurso que reducirlo a las formas de la conciencia humana que nos son familiares. Lo que parece relacionar la tragedia con la vida religiosa es lo que hará condenar tardíamente como espectáculo impío, a pesar del tributo que paga a los dioses. En cuanto a la relación entre el deseo y la palabra del oráculo: el primero busca en la segunda la garantía de una transgresión implícita. En el límite lo trágico se hace teológico: más que observarla, crea una religión. Así Marie Delcourt demuestra que el oráculo de Apolo, que prescribe a Orestes el matricidio, no forma parte de ninguna tradición delfica³²⁶.

Freud en *Moisés y la religión monoteísta*, reconoció en la “Orestíada”, según la interpretación clásica de Bachofen, la transición del orden social matriarcal al orden social patriarcal: “Por influencia de factores externos en los cuales no necesitamos entrar aquí y que son, en parte, poco conocidos, sucedió que el orden social matriarcal fue reemplazado por el orden patriarcal. Esto, naturalmente, engendró una revolución en las condiciones jurídicas que habían prevalecido hasta entonces. Un eco de esta revolución parece escucharse todavía en la “Orestíada” de Esquilo.”³²⁷

Freud extrae de esto una consecuencia importante: “Pero ese desplazamiento de la madre hacia el padre subraya además una victoria del intelecto sobre los sentidos. Es decir un progreso en la civilización, puesto que la maternidad se prueba por la evidencia de los sentidos, mientras que la paternidad es una hipótesis basada en una inferencia y premisas. Tomar partido acordando la preferencia a un proceso de pensamiento antes que a una percepción sensorial demostró ser un paso decisivo”. Durante el proceso donde se enfrentan el partido del padre que representa Apolo, y el partido de la madre cuya defensa es asumida por las Erinnias, el hijo de Zeus formula en la discusión el siguiente argumento: La madre no es más que el receptáculo del hijo, la que nutre el germen del padre; el verdadero progenitor es el padre, que hasta puede prescindir de la madre para crear. Este extraño argumento, tan contrario a las enseñanzas de la naturaleza, se apoya, no obstante, en un caso: el de Atenea, que debe solo a Zeus su nacimiento. Nos preguntamos aquí cómo pudo Esquilo querer convencer citando este argumento. Quizás entonces haya que buscar aquí alguna parábola. No

³²⁶ Delcourt, M, *Oreste et Alcmeón*, Paris: PUF, 1998, cap. IV, p. 79

³²⁷ Freud, S, *Moisés y la religión monoteísta*, Vol. XXIII, Buenos Aires: Amorrortu, 2006 p. 114.

debemos olvidar que este nacimiento milagroso, efecto de un desplazamiento hacia lo alto, ocurre por la cabeza, y que Atenea es reverenciada como diosa de la razón, de la sabiduría, de las invenciones. La significación del argumento de Apolo no sería entonces que la creación no puede ser atributo de la mujer, pues el espíritu del hombre crea, y en esto es creador de la actividad psíquica. Reencontraríamos aquí la oposición de Freud entre la maternidad atestiguada por los sentidos y la paternidad que debe ser deducida, abriendo camino a la intelectualidad, pues esta es, a su vez, el producto de su creación. Hay que relacionar pues, la actividad psíquica y el predominio paterno con una raíz común que las explique. Esta raíz común está en la dimensión de ausencia.

La representación en la intelectualidad, de la que habla Freud, es la respuesta a la ausencia del objeto. El movimiento del deseo que espera la satisfacción, cuando esta llega a faltar da lugar a la representación por la fantasía de realización del deseo. La representación ocupa un lugar intermedio entre la actividad perceptiva sensorial, que necesita presencia de objeto, y la actividad del pensamiento, que decide la existencia de ese objeto, en su ausencia en el mundo exterior, con ayuda de deducciones e inferencias³²⁸. La representación que sólo hace intervenir la identidad de las percepciones obedece a la lógica del proceso primario bajo dominio del principio del placer. La actividad psíquica que se apoya en la identidad de pensamientos, está sometida a la lógica de los procesos secundarios que obedecen al principio de realidad. La prueba de realidad sólo se instala cuando los objetos que antes brindaban la satisfacción se han perdido.

La representación desempeña en la *Orestíada* una función doble. La conclusión de la trilogía, que ve triunfar la causa del padre sobre la madre, acuerda implícitamente su preferencia al proceso de pensamiento sobre la representación, de allí la importancia que se da al lenguaje en el debate: la causa que gana el proceso es la palabra: “El Dios de la palabra, Zeus ha triunfado” dice Atenea. Esta decisión, al mismo tiempo, alejase Orestes las representaciones terroríficas de las delegadas de la madre. La *Orestíada* es teatro de cierto número de oposiciones que se recortan. Esta verdad se enuncia por medio de la representación teatral, representación de la representación. Por esto la tragedia no es una conferencia ni un discurso reflexivo o religioso, sino ante todo un medio para llegar al inconsciente mediante la representación, cuyo poder de convicción y de resonancia tiene más efecto que un mensaje filosófico o moral. La representación ha nacido de la ausencia del objeto; la representación de la

³²⁸ Freud, S, *La negación*, Vol. XIX, Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p.287

representación presta al objeto un suplemento de vida, lo encarna y le da una nueva existencia.

Freud considera que el proceso de afirmación pertenece a la actividad de Eros, mientras la negación se vincula con el impulso de muerte. ¿Qué ocurre con la realidad en la tragedia? ¿Existe o no existe? Pregunta que vale tanto para el mito que ella representa como para el estatuto de la representación teatral misma. Encerrados en esta alternativa, podremos decidir a menos que consideremos el caso de esos objetos especiales que son y no son lo que representan. La tragedia tiene función de memoria y de representación.

El universo trágico con su poder de identificación del espectáculo es un universo de la mirada y el mundo de los héroes un mundo de videntes: “Verse a sí mismo metamorfoseado y actuar como si se viviera en otro cuerpo y con otro carácter”. Nietzsche ha comprendido bien sus efectos, “Los abismos que separan a los hombres entre sí desaparecen en un sentimiento irresistible que los reduce al estado de identificación primordial de la naturaleza”³²⁹. Con una intuición genial, Nietzsche hablará de seno materno al calificar al coro. Se puede oponer, entonces, el coro, secuela del ditirambo, que implica esa identificación fusional con el Ser primordial, expresión del seno materno, y el protagonista, el héroe de la acción hablada, expresión según Nietzsche, del mundo apolíneo de la apariencia y, según Freud, del padre primitivo. La tragedia de Esquilo oscila entre el equilibrio inestable del coro y del diálogo, equilibrio roto en los trágicos posteriores a favor del diálogo, de la palabra apolínea.

La función del espectáculo permite que la representación se opere, se desprenda de la participación del acto. Ella no es sino un distanciamiento; es, en la operación misma en la que se realiza, aparición del sujeto como otro. Mediante la duplicación de la representación (representación: el mito, representación de la representación: la tragedia), mediante esa encarnación que da a la fábula una segunda vida (como el sueño de la vida a los pensamientos que pone en escena), el mito, que en el epos era un discurso propuesto a la representación se trasmuta en la tragedia, endiscurso impuesto por la representación. Se transforma en discurso del otro.

Decíamos más arriba que la tragedia marca el pasaje del mito del matriarcado a la sociedad patriarcal, Esto queda señalado en la teoría freudiana como el pasaje de lo preedípico a lo postedípico. Desde el psicoanálisis, el pasaje de la madre fálica al

³²⁹ Nietzsche, F, *El nacimiento de la tragedia*, Ob. C. vol II, Barcelona: Edicomunicación, 2003

mundo postedípico, queda regulado ya por el tercero que asegura la nominación. “El paso grávido en consecuencias”, en palabras de Freud. Marca el cambio de referencia simbólica, que afecta tanto al ámbito social como a la estructuración de cada sujeto³³⁰. Freud dedicará otro artículo: *¡Grande es Diana de Éfeso!* a las vicisitudes del culto matriarcal de Artemisa donde señalará esto³³¹.

Será en las Electras, de Sófocles y Eurípides, donde el personaje de la hija tome mayor relieve. Permanece virgen esperando la vuelta de su hermano para ejercer la venganza. El anhelo de Electra por Orestes, su desmayo frente a las falsas noticias de la muerte del hermano, la aguda emoción del reconocimiento y el reencuentro están cargados de potencialidades eróticas. Electra, la virgen, ha quedado capturada en el amor incestuoso. La fidelidad al padre ha circulado en el discurso no analítico como “Complejo de Electra”, mencionado por Jung. Al respecto, escribe Freud, en *Sobre la sexualidad femenina*³³²: “Tenemos al respecto la impresión de que todas nuestras formulaciones sobre dicho complejo únicamente pueden aplicarse, en sentido estricto, al niño del sexo masculino, y tenemos razón en rechazar el término “Complejo de Electra”, que tiende a destacar la analogía de la situación de ambos sexo”.

Virgen como Antígona, Electra apela a las leyes que gobiernan la transmisión contra la madre omnipotente y arbitraria, que había matado al padre y desterrado al hermano. Madre de un primer tiempo mítico, para quien el niño o la niña se posicionan como “falo”. El mito coincide con los fantasmás humanos más arcaicos: quedar a merced de la madre primitiva y amenazante. Hay que separarse de esa madre. Electra vive sólo para que Clitemnestra muera. Sabemos que el odio es sólo otra cara del amor.

La coyuntura descrita en la “Electra” de Sófocles es la que corresponde a la fórmula del complejo de Edipo. Pero en lugar de ser la reunión de tendencias opuestas en el mismo individuo, producto de la coexistencia de impulsos opuestos, la pareja formada por Orestes y Electra ilustra las dos fases de la relación edípica.

La tragedia muestra que el acto mortífero aparece justamente en el lugar del defecto de la simbolización de la castración simbólica. Hay que matar simbólicamente a la madre mítica, hay que salir de la fijación paterna e incestuosa entre hermanos para acceder a la sexualidad, para no quedar capturada en la virginidad trágica de Electra. Para pasar, en definitiva, de hija a mujer.

³³⁰ Weschler, E, *Psicoanálisis en la tragedia*, Ob.Cit, p.29

³³¹ Freud, S, *Grande es Diana de Éfeso*, Vol. XII, Buenos Aires: Amorrortu, 2006

³³² Freud, S, *Sobre la sexualidad femenina*, Vol. , Buenos Aires: Amorrortu, 1978-82

Edipo y los Labdácidas, son mencionados en varias ocasiones en la obra psicoanalítica. La familia de los Labdácidas, la familia de Edipo, es una familia maldita, La desgracia de Edipo no es más que un eslabón de la cadena que comienza con su padre, Layo, quién, como Edipo, es apartado de su linaje y del trono de Tebas después de la muerte de su padre y la usurpación del reino³³³.

Layo es recogido por Pélope, héroe anónimo del Peloponeso, se enamora de Crísipo, hijo de Pélope, lo rapta y lo viola. Según algunas versiones, Crisipo se suicida por vergüenza, según otras, es asesinado³³⁴. Pélope condena entonces a su raza al agotamiento. Los labdácidas deben extinguirse como castigo. El oráculo no hace más que reproducir la maldición: la ruina pesará sobre la casa de Layo. La falta recae en el hecho de la violación y rapto del hijo de un padre que había criado a Layo como su propio hijo. Layo rompe las reglas de reciprocidad con su anfitrión iniciando la zaga de la muerte.

...”De lejos remontan los males que veo bajo el techo de los Labdácidas,
Que siempre después de los muertos se abaten sobre los vivos, sin que
Nunca una generación libere a la siguiente”. Antígona (coro), Sófocles

Muertos los usurpadores, Layo ocupa el trono de Tebas y al enterarse por el oráculo que sería asesinado por su hijo, decide matar a Edipo, hijo de él y de Yocasta, y sin revelar su origen se lo confía a un pastor quien lo entrega a sus amos, Pólipo y Merope, reyes de Corinto. Los reyes educan a Edipo como si fuera su propio hijo hasta que acusado por un borracho de ser un hijo supuesto. Pese a la desmentida de los padres adoptivos, Edipo decide consultar al oráculo de Delfos que pronuncia que matará al padre y se acostará con la madre. Para evitar que la maldición se cumpla, deja Corinto, pero en un altercado mata a Layo sin saber que es su padre. Después de resolver el enigma de la Esfinge, hija bastarda de Layo, se casa con Yocasta convirtiéndose en rey

³³³ Freud, S, ...” La singularidad de que la saga no se escandalizase por la edad de la reina Yocasta me pareció muy acorde con la conclusión de que el objeto de enamoramiento nunca es la persona presente de la propia madre, sino su imagen mnémica juvenil, que se ha guardado de la infancia. Tales incongruencias se producen siempre que una fantasía fluctuante entre dos épocas se hace consciente y, en virtud de ello, se ata a una época determinada. Un sueño edípico, como sueño llamarlo es tal porque contiene la clave para entender la saga de *Edipo Rey*. En el texto de Sófocles, la referencia a un sueño así es puesta en boca de Yocasta (versos 982 y siguientes). Cf. *La interpretación de los sueños* (1900). Vol.V. *El trastocar las cosas confundido. Psicopatología de la vida cotidiana* (Sobre el olvido, los deslices en el habla, el trastocar las cosas confundido, la superstición y el error), 1901. Vol .VI, p.175-

³³⁴ Bartra, A, *Diccionario de mitología*, Barcelona: Grijalbo, 1985

de Tebas. La ciudad es diezmada por la peste y Edipo envía a su cuñado, Creonte, a consultar el oráculo que ordena que para salvar a Tebas hay que vengar la muerte de Layo. Será Tiresias quien revele a Edipo que es él el asesino del padre y perderá sus ojos y sus riquezas y vagabundeará en tierra extranjera. Estalla la tragedia. Yocasta se ahorca. Edipo Rey termina por cegarse. En *Esquema de psicoanálisis* Freud sostiene que la castración tampoco falta en la saga de Edipo, pues la ceguera que se inflige como castigo tras descubrir su crimen es, según el testimonio de los sueños, un sustituto simbólico de aquella³³⁵. El acto de cegarse, castración en la realidad del cuerpo, está destinado a construir la oscuridad que lo aleje de la vista del oprobio. Marca en el cuerpo, cicatriz de lo impuro que no se pudo simbolizar.

Yocasta se perfila como la madre excesiva, incestuosa, transgresora y mortal. El amor que une a Yocasta y Edipo es un amor fuera de la ley, amor mortífero que solo satisface burlando los preceptos de la prohibición que atañen tanto al hijo como a la madre: “No te acostarás con tu madre, no reintegrarás tu producto” transgresión que recaerá como maldición sobre la descendencia. La ignorancia que empuja a Edipo a seguir adelante en sus indagaciones, no es tan evidente en Yocasta. Ella ha dado vida a Edipo y a sus hijos incestuosos a pesar de la maldición del oráculo. Ella sabe algo, y este saber aparece en el texto de Sófocles entre líneas:

“No, por los dioses, no investigues!...¡Oh, desventurado!

Que nunca llegues a saber quién eres...”³³⁶

Ha triunfado el sufrimiento mortífero de la madre que sólo se satisface con la reincorporación del hijo por vía sexual. Revelar el nombre significaría otorgar al padre un lugar simbólico, lugar simbólico que ha quedado borrado. El destino trágico y sublime de Edipo da cuenta de ese tiempo y de ese pasaje. *Edipo en Colono*, de Sófocles nos presenta a Edipo ya desterrado, ciego, acompañado por su hija Antígona, mientras los hijos varones combaten por el reinado de Tebas. Edipo llamará al rey de Atenas, Teseo, para pedirle protección pues Creonte, hermano de Yocasta, también aspira al poder. Al enterarse de que sus hijos varones están más preocupados por reinar que por la suerte del padre. Edipo los acusa de haberlo desterrado y los maldice. Los hijos se matarán el uno al otro. La maldición recaerá también sobre las hijas: “Envejecéreis estériles, solas en la vida”³³⁷.

³³⁵ Freud, S, *Esquema de psicoanálisis*, Vol. XXIII, Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p.189

³³⁶ Sófocles, *Edipo Rey. Tragedias*, Madrid: Gredos, 1986, p.352

³³⁷ Sófocles, *Edipo en Colono, Tragedias*, Madrid: Gredos, 1986.

Edipo en Colono habla del pasaje de Edipo rey soberano de sí, luego arruinado y desesperado, a Edipo sujeto, que como tal proclamará su inocencia. Dirá en *Edipo en Colono*:

“Me enzarqué en lucha con mi padre y lo maté sin ser consciente de nada
¿Cómo me podrías reprochar un hecho involuntario?
No debo ser tenido por cul’pable por esas bodas ni por el asesinato de
mi padre”.

Fatídico reconocimiento del sujeto humano marcado por el padecimiento de la ignorancia de la consciencia. En *Edipo en Colono*, Edipo del errar por el exilio, ejemplar ritual de purificación, es el tiempo mítico del deseo realizado lo que se proclama como lo no sabido. Falla del reinado imposible sobre la consciencia. No se trata de la confesión de un pecado. Edipo, exiliado ya de Tebas y de él mismo, se reconoce, ahora sí, como castrado, como mortal. Esta incompletud y esta sujeción al otro, de donde proviene la sexualidad y la Ley, no transformará a Edipo, deseante y asesino, en inocente, sino en transmisor de su trágica división de sujeto.

Así como en la cultura clásica la cuenta de los hombres con los dioses no se saldan, la deuda del sujeto con lo simbólico tampoco se terminará por saldar. Podemos seguir viendo a condición de sabernos definitivamente descentrados por lo simbólico.

En la tragedia griega los personajes suelen cruzarse en el camino, unidos por la genealogía mitológica en que se sustentan los creadores. Las tragedias suelen terminar con las lamentaciones de los sobrevivientes. Antígona, luego de la muerte del padre, insiste así en la transmisión de la maldición: “¡Ay! ¡Ay! Nos corresponde ahora a las dos, desdichadas, lamentarnos, no por otra cosa que la sangre maldita que hemos recibido...”³³⁸

El lazo incestuoso entre Edipo y Yocasta, del que han nacido dos hijos (Eteocles y Polinices) y dos hijas (Ismene y Antígona) ha tenido como efecto la ceguera de Edipo, el suicidio de Yocasta y la muerte de los hijos varones que se mataron el uno al otro por el reinado de Tebas. Antígona está capturada en el destino trágico de su familia y sólo podrá repetir la desgracia familiar. Pondrá en juego un puro deseo de muerte, metáfora del sufrimiento incestuoso y mortífero realizado por sus padres. Tal espacio en blanco de la simbolización precipitará su sacrificio. Ni viva ni muerta se coloca en el espacio incestuoso y mítico previo a toda subjetivación de la historia.

³³⁸ Sófocles, *Edipo en Colono. Tragedias*, Ob. Cit, p.574

El padre-hermano ciego, los hermanos ausentes, colocan a Antígona en el lugar vacante de los hombres de la familia. Antígona, la virgen, la hermana por antonomasia, seguirá siendo la muchacha eterna, sin vida ni historia. Así lo nombra el Coro: “Se muestra la voluntad fiera de la muchacha que tiene su origen en su fiero padre. No sabe ceder ante las desgracias”. Producto del incesto entre su madre-abuela y un padre que es también su hermano, Antígona intenta, con su acto de enterrar a Polinice, que culmina con su muerte anunciada, inscribir algo de lo humano (los ritos funerarios) en su confusa genealogía, más propia de la escala animal que de lo humano³³⁹. El amor único por el hermano Polinices entra de lleno en la pasión incestuosa que reedita el incesto de los padres de la que es víctima. No puede ir más allá de esa identificación en la que es petrificada. Un incesto la ha hecho nacer y una fijación incestuosa la hará morir. La alienación del deseo en el objeto hace de Antígona una apasionada incoercible.

Lo no simbolizado en las generaciones anteriores funciona como resorte trágico de los actos y de los síntomas de los descendientes. Muerte y esterilidad, puntos de anclaje de esta genealogía. A través de su acto, Antígona intentará, sin éxito, poner fin a los efectos alienantes de la tragedia genealógica. Sin éxito. El suicidio, como pretensión de Absoluto, es siempre tanático. Aunque se pretenda heroico.

Antígona es hija y medio hermana de su padre, e hija y nieta de su madre. Este ciclo de la tragedia ática permite explorar los efectos de la transmisión en su vertiente simbólica e imaginaria. A este respecto Freud en *Totem y Tabú* dirá que si los procesos psíquicos no se continuaran de una generación a la siguiente, si cada quien debiera adquirir de nuevo toda su postura frente a la vida, no existiría en este ámbito ningún progreso ni desarrollo alguno³⁴⁰.

II.1.2 El concepto de Representación en el Psicoanálisis freudiano.

Freud en *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte* comienza a establecer una serie de reales, la propia muerte, la castración de la madre, que de manera diferente, no son abordables en directo por el sujeto sino mediante la barra que lo divide, aunque un trabajo psíquico y una decisión inconsciente sean susceptibles de moverla ligeramente. La barra que separa la increencia de la creencia, es constitutiva del

³³⁹ Steiner, G, *Antígonas*, Barcelona: Gedisa, 1986, ...”Para Hegel, en su Fenomenología, Antígona está en posición de Hermana Absoluta (es también hermana de Edipo). La obligación ética esencial es la que contrae la hermana con el hermano”. p.283

³⁴⁰ Freud, S, *Tótem y Tabú*, Vol.XIII, Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p.159.

sujeto, apoyada sobre una representación de estructura. Freud, sin saberlo, escribe aquí los límites de la representación, no solo del aparato psíquico por él construido, sino también los límites de la categoría de representación. Pero no se equivoca en absoluto cuando plantea que hay reales que exceden al inconsciente. Freud mantendrá este exceso y lo hará axioma fundador de lo trágico en su noción de sujeto. Se trata aquí del descubrimiento freudiano de lo que excede al inconsciente, de lo que hace excepción, como un real que excede la representación inconsciente.

Este término forma parte del vocabulario clásico de la filosofía alemana y alude en ella y en la psicología a lo que nos representamos, a lo que forma el contenido concreto de un acto de pensamiento y a la reproducción de una percepción anterior. La acepción de este término no es modificada en principio por Freud pero al que si le dio un uso original.

La tragedia tiene una función de memoria y de representación pero sólo puede enunciar su discurso por medio del actor. Hegel en su *Fenomenología del espíritu* lo observó “Esta individualización universal desciende aún, como se lo ha mencionado, hasta la efectividad inmediata del ser, allí verdadera”. Loc. cit, II, p.249. La representación teatral se sitúa en la encrucijada de la oposición entre lo sensible y lo inteligible, entre lo existente y lo inexistente, lo real y lo irreal, y no pertenece ni a uno ni al otro. Al insistir en el valor de espectáculo que tiene la tragedia acentuamos la función que cumple, en este caso, la representación, el proceso ligado al fenómeno teatral. En esta línea, representar es animar una acción construida como relato o fábula que no basta con decir u oír, sino poniéndola en boca de personajes que se hace vivir para dar un soporte a su discurso, de tal modo que los acontecimientos contados por ese relato o esa fábula sean promovidos a una existencia renovada y no ya únicamente narrados. El teatro permite que las historias revivan durante el tiempo del espectáculo. Pero también nos referimos con representación (*vorstellung*) a esa actividad del espíritu que designa tradicionalmente una figuración, una reproducción de alguna situación u objeto percibido anteriormente que se retrotrae así al primer plano de la consciencia. La representación en sentido freudiano alude a otra cosa. La representación es la delegación mediante la cual se manifiesta la actividad impulsiva, que adquiere así una forma gracias a la cual se da a conocer. Este sentido otorga una importancia mayor a la simbolización, puesto que la representación aparece como una de las mitades de una realidad cuya otra mitad está oculta. Para calificar a la tragedia insistiremos en este último sentido, viendo en ella al proceso por el cual el deseo es delegado por el mundo

de los impulsos, que es su realidad oculta. Esta noción designa en concreto lo que uno se representa, lo que forma el contenido concreto de un acto de pensamiento y especialmente la reproducción de una percepción anterior.

Representación y afecto son dos nociones contrapuestas en la teoría freudiana, y ello significa que el destino seguido por cada uno de ellos en los procesos psíquicos son diferentes: habla de la distinción entre *quantum* de afecto y representación para explicar las psiconeurosis, de representaciones inconscientes, de huellas mnémicas, de representaciones de palabra y representaciones de cosa, de representación inconsciente patógena y de representación -fin. Tomando estas últimas como aquellas que orientan el curso del pensamiento tanto consciente como preconscious e inconsciente. En sus textos metapsicológicos, distingue dos tipos de representaciones, uno esencialmente visual que deriva de la cosa y otro en cambio, esencialmente acústico que deriva de la palabra. Sitúa estos tipos de representación a los diferentes sistemas. El sistema inconsciente constituido por representación de cosa y el preconscious-consciente a la representación palabra. En la topología del aparato psíquico el retraso en la realización del deseo, el diferimento del camino de la descarga (*Umweg*) y el conjunto de huellas mnémicas como región del pensar unido a la temporización completan la noción de representación. Espaciamiento y temporización, retraso o diferimento de la descarga conceptos que se unen al de huella mnémica. Las fuerzas diferenciales de las que se tratan las huellas mnémicas toman su expresión espacial en el mapa o la topografía del aparato psíquico. Este espaciamiento es el mapa de las huellas como fuerzas diferenciales. La temporización en cambio tiene que ver con el largo rodeo que estas huellas realizan en el diferimento de la descarga. Rodeo económico que tiende a la protección de la vida pero que también significa siempre un gasto y pérdida excesivo de energía. Se introduce así en el mismo espacio de la dinámica intrapsíquica de las huellas mnémicas la posibilidad de una pulsión de muerte que interrumpe la economía misma.

En el centro mismo de la experiencia humana, Freud reconoce la naturaleza del deseo y a él se le reconoce su independencia relativa a sus objetos. Como motor de la subjetividad humana, su verdadero fin es reconocerse y sostenerse a si mismo como su verdadero objeto. El objeto del deseo es el propio deseo. Su verdadera finalidad es sostenerse como la impulsión de la propia vida. Considerado así, como una fuerza que recarga alucinatoriamente las huellas de memorias dejadas por las primeras experiencias de satisfacción de la necesidad en el psiquismo no tiene más objeto que uno imaginario. El objeto del deseo es una representación alucinada, imaginaria, aquella constituida en

las primeras experiencias de satisfacción. La representación alucinatoria de deseo. En su concepción, el deseo realiza un desplazamiento desde una “alucinación” a otra, no teniendo un objeto real fijo. Esto quiere decir que nunca se realiza en sentido pleno, no se satisface, tan solo parcialmente. Su objetivo puede ser postergado casi indefinidamente. El no cumplimiento de deseo, no compromete la vida, la asegura.

El deseo para su realización se apoya en la experiencia de una repetición (de la percepción vinculada a la satisfacción) de forma alucinatoria. Por ausencia de satisfacción por esta vía y no encontrando su realización estimula al psiquismo a cambiar de vía ajustando con el principio de realidad. La nueva vía por la que transitará el deseo inconsciente será la palabra, vehículo privilegiado por la cultura. “La palabra proveerá un soporte y al mismo tiempo, dicha palabra poseerá el atributo de poder ser representada a través de escenas en lo que Freud denomina fantasías”. Para intentar realizar el deseo, una escena imaginaria inconsciente, la fantasía, necesitará reactivarse. La fantasía se transforma en fuente de interés y atención del sistema preconscious-inconsciente y pasa a animar actos mentales, lingüísticos y comportamentales quedando el fantasear íntimamente ligado al principio del placer³⁴¹.

II .I. 3 Función del sueño en algunas tragedias

“El sueño franco de comercio sexual con la madre, al que alude Yocasta en Edipo Rey, es una rareza con relación a los múltiples sueños que el psicoanálisis debe interpretar en ese mismo sentido. En estas páginas he tratado con gran prolijidad ese carácter de los sueños, justamente el que nos da el motivo para la desfiguración onírica; ello me permite omitir su exposición”³⁴².

³⁴¹ Freud, S, *La Interpretación de los sueños*, Vol.V, Buenos Aires: Amorrortu, p 557-558. “... Un componente esencial de esta vivencia de satisfacción es la aparición de cierta percepción cuya imagen mnémica queda, de ahora en adelante, asociada a la marca que la excitación producida por la necesidad ha dejado en la memoria. La próxima vez que esta última sobrevenga, merced al enlace así establecido, se suscitará una moción psíquica que querrá investir de nuevo la imagen de aquella percepción y producir otra vez la percepción misma, valga decir, en realidad, restablecer la situación de la satisfacción primera. A una moción de esta índole la llamamos deseo; la reaparición de la percepción es la realización del deseo, y el camino más corto para éste, es el que lleva desde la excitación producida por la necesidad hasta la inversión plena de la percepción. Nada nos impide suponer que existiera un estado primitivo del aparato psíquico en el que este camino se transitaba realmente de esta manera y, por tanto, el deseo terminaba en un alucinar.

³⁴² Freud, S, *Algunas notas adicionales a la interpretación de los sueños en su conjunto* (1925) Vol.XIX. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p.134.

La Orestíada esta estructurada en tres momentos esenciales: el crimen de Agamenón la venganza de Orestes mediante el matricidio, y el veredicto del tribunal de Atenas. La *Orestíada* como trilogía completa fue escrita solamente por Esquilo su momento central fue tratado por los tres trágicos. *Las Coéforas* de Esquilo y las *Electra* de Sófocles y Eurípides forman pues una trilogía sincrónica, conjunto privilegiado para la comparación del pensamiento de los tres autores y para el análisis del tratamiento de un tema trágico. Un estudio estructural sobre un tema que no deja indiferente al psicoanalista es el del matricidio, que captura la reflexión tanto más cuanto que allí se introduce de una manera que concierne al psicoanálisis especialmente³⁴³.

El signo que advierte a los protagonistas y espectadores que los hilos del momento central se anulan es el relato del sueño que ha obsesionado el reposo de Clitemnestra. Poseemos dos opciones de ese sueño, una de Esquilo y la otra de Sófocles. Eurípides, en cambio al reorganizar el desarrollo de la acción, lo deja en silencio. Esta ausencia lejos de constituir un simple término que falta, es en si un elemento de comparación que adquirirá valor cuando se analicen las relaciones entre el sueño imaginado por Esquilo y Sófocles.

Al examinar el sueño en Esquilo, se enuncia mediante una serie de preguntas y respuestas entre Orestes y el corifeo delegado de las portadoras de ofrendas, las esclavas del palacio donde reina Clitemnestra.³⁴⁴

Veamos ahora el pasaje correspondiente en Sófocles: Crisotemis, la hermana de Electra, es la que habla del sueño de su madre:

“corre el rumor de que ella a tenido una segunda conversación con nuestro padre, que se le ha aparecido, el cual, luego, clavó en el hogar el cetro que antes llevaba él y ahora

³⁴³ Green, A, *El complejo de Edipoo en la tragedia*, Buenos Aires: EBA Ediciones, p.39

³⁴⁴ "ORESTES-¿conoces tu ese sueño, de modo que puedas explicármelo?

EL CORIFEYO- según dijo ella, pareciole que había parido un dragón.

ORESTES- ¿y que fin y remate tuvo la apariencia?

EL CORIFEYO- teniale envuelto en pañales como a un niño, cuando e aquí el monstruo recién nacido sintió hambre y entonces, soñando ella misma lo puso al pecho.

ORESTES- como! Y no le hirió el pecho el horrendo monstruo?

EL CORIFEYO- como que junto con la leche sacó sangre.

ORESTES- no en vano le envió su esposo ese sueño.

EL CORIFEYO- despierta ella entonces toda despavorida y pidiendo socorro, a las voces de la reina, mil antorchas apagadas en la hora del descanso, vuelven a encenderse y disipan la oscuridad. Luego al punto envía estos fúnebres obsequios, esperanzada en que han de ser remedio certísimo de sus males.

ORESTES- ¡oh, tierra natal! ¡oh tumba de mi padre, hacer que sea yo el cumplidor de ese sueño!. A lo que se me alcanza, el viene bien con mi destino. Si la serpiente salió del mismo seno de donde Salí; si fue envuelta en mis propios pañales y se agarro voraz a los pechos que me criaron y saco de ellos leche y sangre, razón tuvo la que tal soñó para lanzar grito de angustia temerosa. Quien amamanto a un horrendo monstruo de mala muerte debe morir. Yo seré la serpiente; yo la mataré como el sueño anuncia y"

Egisto; que del cetro broto robusto ramo que con sus hojas a cubierto de sombra el suelo de Micenas, esto e oído contar a uno que se hallaba presente cuando ella exponía su sueño al sol.”

En Esquilo todo se desarrolla en el sueño, entre la madre y el símbolo que representa al hijo: la serpiente, en una relación apasionante donde ya se puede observar:

-El espacio circular y cerrado de esta relación: el niño sale del vientre para tomar el pecho y destruir el pecho y el vientre;

-La limitación de la espera representada en el cuerpo materno: vientre-pecho; la ausencia de toda alusión al padre;

-La ausencia de toda alusión al reino, a la ciudad;

-El cierre del sueño por la herida mortal en la unión;

-El aspecto directo y crudo de los acontecimientos representados simbólicamente.

Sófocles que relata el mismo acontecimiento lo expresa de un modo totalmente diferente: los dos contenidos manifiestos se oponen punto por punto:

-El espacio aéreo de la relación: lugar abierto de la escena;

-El desasimiento de todo vínculo corporal;

-La presencia del padre y la alusión a su rival (Egisto);

-La manifestación del padre por las insignias de la realeza;

-El cierre del sueño con la vocación de un nacimiento y el crecimiento de un poder que interesa a la ciudad;

-El carácter indirecto y velado de los acontecimientos representados simbólicamente.

Puede observarse que el sueño en Esquilo se construye paso a paso en el vaivén de las preguntas y respuestas y que su significación descifrada por los antagonistas es percibida de un modo inmediato, mientras que en Sófocles el sueño interpone un relato intermedio y festivo, eslabones sucesivos a cuyo término toma forma de texto. Esta confrontación nos indica, si es necesario que las oposiciones no solamente sean atribuibles a la diferencia de temperamento trágico entre los dos autores. Son signos de un cambio de valor en el sentido, fundado por los significantes oníricos de las dos acciones trágicas.

El mundo del sueño encuentra su inserción más perfecta en Esquilo si es el mejor alimentado por el nativo de *Eleusis*, el más místico de los trágicos, esto se debe también a que encontró con el mito de Orestes un acuerdo igual al que presidio el encuentro de Sófocles con Edipo. Familiar con los poderes de la sombra, el lenguaje de Esquilo encuentra en su fibra la trama en la que se teje el matricidio. La realización del

deseo ante nuestros ojos a través de la comunicación de un estilo casi carnal, de un verbo que parece surgir de las entrañas, nos hace vivir toda la *Orestíada* como una larga pesadilla.

Parecería que la *Edipíada* se desarrolla como la tentativa de interpretación de un sueño olvidado, pues cada una de las etapas por las cuales se elucida ayuda a recuperar el recuerdo. La *Orestíada* por su parte, se despliega en la dimensión del sueño mismo, en la progresión de la acción que se desarrolla; cuando se recorta el sueño propiamente dicho y pasa al primer plano del cuadro representa allí una forma de connotación o de comentario comparable a los que a veces brinda, extemporáneamente, el soñante en el interior de su sueño sobre lo que se representa en la “otra escena”³⁴⁵.

El momento de mayor tensión en la *Orestíada* de Esquilo, ese momento alrededor del cual se ordena el resto de la trilogía, se alcanza en el instante en el que, quitándose las máscaras Orestes y Clitemnestra mantienen su último diálogo. Pero la emoción trágica no nace solamente del horror del crimen que va a seguir y cuya abominación basta para hacer temblar; tiene su fuente en el efecto de resurgimiento, de recomienzo de la escena que ya se ha desarrollado en el sueño. Las últimas palabras de la madre, que ya ha desnudado su pecho no tanto para suscitar piedad como para fascinar provocando el retorno de las impresiones más profundas, será la réplica exacta “He dado a luz y alimentado, pues, a esta serpiente;”.

En este intercambio los participantes se arrojan saetas que producen heridas profundas, como si el verdadero martirio fuera no tanto la muerte que se prepara como la ocasión ofrecida al desgarramiento mutuo que la preludia. En esa confusión las identidades se confunden y las imágenes vehiculizan los deseos alternados del padre, del hijo, del amante.

³⁴⁵ Freud, S., *La interpretación de los sueños*, “...Según mis experiencias, ya son muchas, los padres desempeñan el papel principal en la vida anímica infantil de todos los que después serán psiconeuróticos; y el enamoramiento hacia uno de los miembros de la pareja parental y el odio hacia el otro forman parte del material de mociones psíquicas configurado en esa época como patrimonio inalterable de enorme importancia para la sintomatología de la neurosis posterior. Pero no creo que los psiconeuróticos se distinguen grandemente de los otros niños que después serán normales; que se creen algo por entero nuevo y propio de ellos. Mucho más verosímil, y abonado por observaciones ocasionales de niños normales, es que aquellos nos den a conocer, en forma extrema, esos deseos enamoradizos u hostiles hacia los padres que con menor nitidez e intensidad ocurren en el alma de casi todos los niños. En apoyo de esta idea la Antigüedad nos ha legado una saga cuya eficacia total y universal sólo se comprende si es también universalmente válida nuestra hipótesis sobre la psicología infantil. Me refiero a la saga de Edipo rey y a la de Orestes. Sagas que llevan su título en los dramas de Sófocles y Esquilo”. Vol. IV, Buenos Aires: Amorrortu, pp 269-70.

“CLITEMNESTRA.- detente, ¡oh hijo! Respeta hijo de mis entrañas, este pecho sobre el cual tantas veces te quedaste dormido, mientras mamaban tus labios la leche que te crio.

ORESTES.- Sígueme, quiero degollarte a aquel hombre. En vida preferiste a mi padre; muere pues, y duerme con él, puesto que a él le amáste y aborreciste a quien debías amar”.

Puede observarse una impregnación de *la Orestíada* de Esquilo por el sueño y en cambio su ausencia total en la *Edipiada*, como en la *Electra* de Eurípides. El sueño esta considerablemente modificado en la obra de Sófocles, en relación con el de Esquilo. Si el misterio se abate sobre la *Orestíada* de Sófocles ya no es el enigma nocturno de un mundo donde los signos de los dioses surgen constantemente, plenos de crímenes pasados y desgracias por venir en la familia maldita de los átridas. No hay aquí secreto sino el necesario e indispensable a todo complot que pretende tener éxito. La noche ostil y espesa de Esquilo cede lugar a la claridad del día de ese día por fin llegado donde los usurpadores de Argos serán expulsados por una conjura meditada con toda lucidez y sin invocaciones especiales al mundo de los infiernos, sin pedido de garantías a la protección del padre muerto.

Toda la tragedia de Sófocles está construída sobre una serie de supercherías y rellenos que terminan con la sobriedad de los artificios de Esquilo, reducidos al mínimo estricto; el ejemplo más curioso es el relato de la muerte de Orestes contado por el preceptor³⁴⁶. La extrema belleza del trozo podría indicar que el desarrollo dado por el autor a esta parte no puede reducirse a meras necesidades psicológicas: por ejemplo, hacer creer con más facilidad esta fabulación por el carácter circunstancial del testimonio. Al contrario, quizás deba ver si allí un mito-índice sobre la verdadera naturaleza del personaje de Orestes: héroe cabal, fogoso, combativo, que triunfa sobre sus adversarios. En resumen, un príncipe conquistador que pronto entrará en combate para recuperar las ventajas perdidas. Menos preocupado por el matricidio que por el retorno a la casta de Agamenón de los poderes que se le atribuyen.

Las relaciones entre el sueño y el crimen son más enigmáticas en Sófocles. Es *Electra* quien percibe su mensaje, indicando la cercanía del momento de la venganza, pero no hay aquí nada semejante a la iluminación de *veladora* que sale de

³⁴⁶ Bernard, H, *Psiquiatría y tragedia*, Barcelona: Toray Masson, 1974,p.412

boca de Orestes. Tampoco nada comparable en el momento del arreglo de cuentas, con el efecto de repetición que se observa en las Coéforas³⁴⁷.

Al contrario, el simbolismo onírico la sitúa muy lejos de las peripecias que seguirán en la acción. Y sin embargo el sueño es su anunciador, si no su organizador. De este, la elaboración secundaria marcará su punto principal. No ocupa ciertamente, más que el lugar de un signo indicador del desarrollo a venir. Pero todo ocurre como si la dimensión que se encarga de evocar fuera la de la ausencia. No porque recuerde la existencia de Orestes, lo cual ocurre también en el sueño de Esquilo, sino porque todo el sueño se desarrolla en un tiempo que no es el tiempo de la acción. Agamenón reaparece, planta el cetro que llevaba antaño, antes de que Egisto se lo arrebatara. La elaboración secundaria es el factor del trabajo del sueño en que repararon la mayoría de los autores, recalcando y apreciando su importancia. Se ofrecen ejemplos de elaboración secundaria tanto en cuentos de hadas como en *Edipo rey* de Sófocles. Su aplicación en el caso de las obsesiones y fobias se menciona en la primera de esas páginas, y en el caso de la paranoia, en la 24ª de las *Conferencias de introducción al psicoanálisis*. En su *Psicopatología de la vida cotidiana* queda indicada la analogía entre la elaboración secundaria de los sueños y la formación de “sistemas” de pensamiento, temas que además tratará con cierta extensión en *Totem y tabú*³⁴⁸.

En los dos sueños, la serpiente y el cetro son símbolos de la potencia sexual del padre. Pues si la serpiente representa sin duda a Orestes, en el sueño de Esquilo es claro que constituye una alusión simbólica a la potencia de Agamenón. No solamente porque el simbolismo onírico psicoanalítico permite atribuirle esa significación, sino también porque la serpiente es entre los griegos el animal ctonico por excelencia, que pone en comunicación el mundo de los muertos con el mundo de los vivos. En la imagen de la serpiente salida de la vagina se manifiestan muchas significaciones superpuestas:

-El hijo Orestes saliendo del vientre materno,

-El padre Agamenón volviendo del mundo de los muertos por intermediación de su hijo.

Y entre esas dos representaciones una forma intermedia:

-El hijo Orestes muerto, según el deseo de su madre, resucitando y desmintiendo ese deseo por su retorno al hogar.

Estas comparaciones permiten poner en comunicación el sueño de Esquilo con el de Sófocles. La alusión a la potencia generadora de padre en Sófocles

³⁴⁷ Bernard, H, *Psiquiatría y tragedia*, Ob.Cit, p.429

³⁴⁸ Freud, S, *La interpretación de los sueños*, Vol.V, Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p.497

está indicada muy clara, casi literalmente. Se desecha toda idea de destrucción y solo de subraya la función fecundante del padre. El matricidio se elude a favor de la posteridad de los hijos de Agamenón. Parece, pues, que lo que diferencia estos dos sueños es menos su temática que la organización de su simbolismo su estructura³⁴⁹.

El análisis de estos dos sueños muestra que sus diferencias se establecen según una coherencia interna; ambos constituyen el espejo donde se refleja el conjunto de la problemática que la tragedia se encarga de exponer y de hacer compartir. Ahora se trata de saber en que se oponen y convergen esas problemáticas. Estas variaciones hay que situarlas en relación con la estructura edípica y la triangulación primordial que une al sujeto con sus progenitores, ellos mismos unidos entre sí por la diferencia de los sexos.

II.I.4 El Inconsciente objeto del psicoanálisis

II.I.5 ¿Cuál es el objeto del psicoanálisis?

Aquello de que trata la técnica analítica en su práctica analítica de la cura, es decir: no la cura misma, ni aquella situación pretendidamente dual en la que la primera fenomenología o moral que llega encuentra la satisfacción de su propia necesidad, sino los efectos, prolongados en el adulto superviviente, de la extraordinaria aventura que, desde el nacimiento hasta la liquidación del Edipo, transforma una criatura engendrada por un hombre y una mujer en una criatura humana. Uno de los efectos del devenir humano del pequeño ser biológico fruto del alumbramiento humano: he aquí, en su lugar, el objeto del psicoanálisis que lleva el simple nombre de Inconsciente.

Freud en su idea de Inconsciente no acarrea ninguna influencia romántica, sus poetas preferidos trasmitían un aidea de lo trágico, no del *Blut und Boden*, de la sangre y el suelo. Su lectura de E.T.A Hoffmann le permite encontrar, en *El hombre de la arena* una formación particular de inconsciente y del yo, que no es el inconsciente como tal. Aunque Thomas Mann, en una de sus históricas conferencias de la lucha teórica contra el nazismo en los años 20(T. Mann: *Freud et la pensée moderne*, Paris, 1970), lo hubique dentro de la tradición racionalista del romanticismo. Su idea del Ello en cambio, si bien es un préstamo tomado a Groddeck, y podría ser tachada como romántica o irracional, se debe a su descubrimiento que el inconsciente no puede abarcar espacialmente al

³⁴⁹ Green,A, *El complejo de Edipo en la tragedia*, Buenos Aires: EBA Ediciones, p. 78

goce. Su idea de lo originario es una construcción metacientífica, apoyada en la hipótesis de Darwin y algunos de los primeros genetistas, necesaria para dar cuenta, desde una concepción realista de lo universal, del carácter no azaroso, no empírico, no sólo individual del inconsciente. Sin ese discurso de la ciencia, la puesta en discurso del inconsciente no hubiese podido avanzar en su obra.

En el discurso freudiano la misma lógica produce la oposición de la filosofía y del psicoanálisis por el objeto (consciente / inconsciente) y por la forma (concepción del mundo –*weltanschauung* -ciencia natural). Freud tuvo que construir su propio espacio teórico donde poder situar su descubrimiento; tejer con suposiciones tomadas de uno y otro lado, a ojo, la gran red para aprehender en las profundidades de la experiencia ciega el redundante material del inconsciente. En términos kantianos Freud debió pensar su descubrimiento y su práctica en conceptos importados, prestados por la física energética, entonces dominante, por la economía política y la biología de su época. Ninguna herencia legal salvo un conjunto de conceptos filosóficos (consciencia, preconsciente, inconsciente, etc) quizá más entorpecedores que fecundos, ya que llevaban el estigma de la problemática de la consciencia. Sus predecesores fueron sentencias y escritores. Tuvo que producir sus conceptos bajo la protección de conceptos importados, prestados por las ciencias en el estado que se encontraban y en el horizonte ideológico reinante durante la elaboración de dichos conceptos³⁵⁰.

Lacan empieza su obra diciendo: Freud fundó una ciencia. Una ciencia nueva, la ciencia de un objeto nuevo: el inconsciente

Es en el “*Esquema del psicoanálisis*”, conclusión teórica de la obra freudiana, el libro que nos permite ver esta articulación. En el capítulo IV, del mismo, Freud declara explícitamente: “La concepción de que lo psíquico es en si inconsciente permitió constituir la psicología como una ciencia de la naturaleza, lo mismo que cualquier otra”³⁵¹. No puede decirse más claramente que fue la conquista de su objeto-el inconsciente- lo que permitió al psicoanálisis reivindicarse como *Naturwissenschaft*. Fue la unificación del objeto como unidad fenoménica, lo que hizo posible la autonomía epistémica del psicoanálisis: “los procesos de que se ocupa el psicoanálisis son en si mismos tan incognoscible como aquellos de los demás ciencias, la química o la física por ejemplo; pero es posible establecer las leyes a las que esos procesos se someten y

³⁵⁰ Althusser, L, *Freud y Lacan*, 1968, Barcelona: Anagrama, 1970, p.15

³⁵¹ Freud, S. *Esquema del psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu, vol XXIII, 2006, pag. 156.

determinar las relaciones recíprocas y las interdependencias en una vasta extensión”³⁵². De suerte que como cualquier otra ciencia natural, la ciencia de los procesos inconscientes determina con sus investigaciones una reducción progresiva de lo incognoscible y llega a islotes de conocimiento efectivo, a la manera de la física y de la química³⁵³.

Si nos colocamos ahora en el otro lado de la oposición, en el lado de la *weltanschauung* filosófica, percibimos el lazo que hay entre esta forma de la posición del objeto y ese objeto que es lo consciente. Volvemos a encontrar la doble expresión del subjetivismo antropomórfico: la igualdad psíquico = consciente reproduce, desde el punto de vista del objeto, la igualdad real=racional, que en eso estriba el subjetivismo de la visión del mundo. Por eso, el consciencialismo está ligado a la *weltanschauung* filosófica; es el modo de tomar conocimiento especular, en el objeto, de la relación filosófica con el objeto, es decir, con lo real en general. Para el sujeto cognoscente, la concepción totalizadora del mundo consiste en “tomarse por un imperio dentro de un imperio”, en el sentido spinozista³⁵⁴. Es una ilusión exactamente homóloga la que anima la creencia en el primado absoluto de la consciencia. Es así como mediante un solo movimiento el psicoanálisis refuta el consciencialismo, recusa la filosofía y se reivindica a sí mismo como ciencia.

La ambición científica del psicoanálisis es esencial a los ojos de Freud, hasta tal punto que, si hubiera que establecer una jerarquía entre sus dos dimensiones de saber y de práctica, de *episteme* y de *téchne*, debería poner en primer plano la primera dimensión. Freud lo expresa con cierta crudeza en una exposición titulada Psicoanálisis: “Es verosímil que el porvenir considere que la importancia del psicoanálisis como ciencia del inconsciente supera en mucho a su importancia terapéutica”³⁵⁵. El descubrimiento del inconsciente no hubiera sido posible sin la ciencia, no solo sin ella también gracias a su fracaso en explicar el síntoma histérico como lesión neuroanatómica, afirmada como causa por el más genial de los neurólogos de su época. El psicoanálisis nació gracias a ese punto de falla que el discurso de la ciencia lleva siempre consigo ya que su proyecto es dar cuenta de todo lo real.

Expresar lo desconocido, decir lo impensado, para hacer esto el sujeto se descentra, abandona su egoidad limitada y se precipita al abismo del objeto, tomando

³⁵² Freud, S. Ob.cit .pag. 202

³⁵³ Sobre este particular, decir que Von Brücke legó a Freud un fisicalismo que este perpetuará a la luz de la confrontación con la física del siglo XX.

³⁵⁴ Assoun, P.L. *La filosofía y los filósofos*. Buenos Aires: Paidós. pag.61.

³⁵⁵ Freud, S. *Psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol XII. pag 301.

forma aórgica. Una empresa ingente y dramática, generadora de conflictos tan hondos y lacerantes que pueden llevar a la locura por plenitud del espíritu (Hölderlin) o a la muerte en el cráter de Etna (Empédocles) o colgados en lo hondo de una cárcel (Antígona), por haber contrapuesto las leyes divinas no escritas en la Polis, la voz de la unificación con todo cuanto vive a las leyes particulares de la cultura. Esto es habitar los abismos de lo indecible, de lo *nefas* y abrazar la dimensión de lo extranjero.

Para su creador, el psicoanálisis bien puede caracterizarse como “ciencia del inconsciente”. Dicho término por lo general interviene, para calificar procesos y/o para designar un “sistema psíquico”: “el Inconsciente”, escrito con mayúscula para connotar un principio o una entidad, resulta, en este sentido virtualmente engañoso. Si bien hay “metafísicas del inconsciente”, se piensa en la filosofía del inconsciente, de Eduard von Hartmann³⁵⁶, lo propio del psicoanálisis es retrotraer ese pseudo principio a un modo de funcionamiento psíquico específico y precisamente en esa medida “tales metafísicas” pueden someterse a una investigación “positiva”. Cuando Freud emplea esta expresión límite, es en un contexto preciso, en el marco de un balance sobre “el contenido del psicoanálisis”: “Es verosímil que el porvenir considere que la importancia del psicoanálisis como ciencia del inconsciente supere en mucho a su importancia terapéutica”. La expresión “ciencia del inconsciente” adquiere, pues, sentido en oposición a la dimensión “terapéutica”: sirve no tanto para definir al psicoanálisis, como para recordar la dimensión “teorética” de hecho “metapsicológica”, para concebirla en tanto “ciencia del inconsciente”. Para colocar el centro de gravedad del psicoanálisis, su significación y su importancia en el orden del saber. Desde los comienzos es, una “rama del saber”, “ciencia de lo psíquico inconsciente”³⁵⁷.

Si el inconsciente es el descubrimiento que hizo Freud en su práctica del psicoanálisis, sin saber que su práctica lo llevaría allí, y su práctica deviniendo analítica una vez que el inconsciente articulado con la sexualidad infantil, Edipo, y la transferencia-repetición, fue enunciado como hipótesis y su formalización utilizando el material científico prestado como útiles por la ciencia de su época. Por ejemplo la oposición Percepción Conciencia del capítulo VII de *La Interpretación de los sueños* es una construcción conceptual de un par de opuestos. La instauración de esta oposición real le permite a Freud postular el lugar del Inconsciente como pensamiento que no es o lo uno o lo otro, ni lo uno ni lo otro. El pensamiento con palabras es solo posible si hubo

³⁵⁶ Ferrater Mora, J. *Diccionario de filosofía*. Madrid: Alianza, Vol II, pag. 1437.

³⁵⁷ Freud, S. *Psicoanálisis y teoría de la libido*. Buenos Aires: Amorrortu, VolVII. pag 227

una primera inhibición de la descarga total de tensión (en *El Proyecto* de 1895) y un desplazamiento de la experiencia de satisfacción. Esta lógica funda el Inconsciente como lugar tercero.

Al decir que existe una ciencia del inconsciente, se aparta *ipso facto* al psicoanálisis de las posiciones no científicas, es decir, filosóficas y/o literarias, aún cuando ambos discursos hayan estado en condiciones de anticiparlo.

El psicoanálisis establece una premisa fundamental cuyo examen queda reservado al pensar filosófico y cuya justificación reside en sus resultados. (...) “De lo que llamamos nuestra psique (vida anímica), nos son consabidos dos términos: en primer lugar el órgano corporal y escenario de ella, el encéfalo (sistema nervioso) y, por otra parte, nuestros actos de consciencia, que son dados inmediatamente y que ninguna descripción nos podría transmitir. No nos es consabido, en cambio, lo que haya en medio; no nos es dada una referencia directa entre ambos puntos terminales de nuestro saber. Si ella existiera, a lo sumo brindaría una localización precisa de los procesos de consciencia, sin contribuir en nada a su inteligencia”.³⁵⁸ El inconsciente freudiano tiene su materialidad en la manera en que él mismo escribía el alemán dando cuenta de su clínica y construyendo los conceptos que le eran necesarios para pensarlo y transmitirlo.

Para su creador, el psicoanálisis tiene derecho y el deber de reivindicarse como “ciencia” y, aún más, como “ciencia natural”. En efecto, por razones históricas, en el paradigma de las ciencias de la naturaleza, en una tradición que es la de los maestros de Freud. De ahí, la afirmación del carácter de ciencia empírica. Lo que lo caracteriza como tal es, por lo tanto, lo real inconsciente de su contenido “psicosexual”. De esto proviene la adhesión a un modo de pensamiento “causalista”: Freud desdeña los recursos del comprender, en el sentido de una escritura de lo singular-al modo de una tradición hermeneútica-que producirían la economía de explicar el proceso que da cuenta, es cierto, de la singularidad del síntoma.

El psicoanálisis adhiere al objetivo de una “psicología científica”, tal como se la formulaba en el siglo XIX y que encuentra sus ejemplos, en Alemania, en la tradición que va de Herbart a Wundt³⁵⁹. Esto se pone de manifiesto por la adhesión al movimiento de promoción de la medicina como ciencia, manifiesto en Brücke³⁶⁰, Maestro de Freud en la universidad de Viena. La referencia privilegiada es la de un “fiscalismo”, que

³⁵⁸ Freud, S. *Esquema del psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu. vol XXIII, pg 143

³⁵⁹ Assoun, P.L. *Ob. Cit.* Pag, 189.

³⁶⁰ Assoun, P.L. *Los conceptos del psicoanálisis*. Paris: Gallimard. Pag, 80.

estudia los fenómenos según la lógica de descomposición de los procesos (lo que vuelve a encontrarse en el psicoanálisis freudiano). La objetividad de tal investigación es la de los fenómenos, en una perspectiva postkantiana y “fenomenista”, o “fenomenológica” en el sentido de Ernest Mach, es decir, de tomar en cuenta la fenomenalidad misma (sin superstición metafísica)³⁶¹. Como toda ciencia natural, se apoya en conceptos fundamentales. Así su concepto de fondo es la “pulsión” (*Trieb*). Lo esencial aparece formulado en *Pulsiones y destino de la pulsión...* “Una ciencia debe construirse sobre conceptos fundamentales claros y definidos de manera tajante”³⁶² y en el mismo texto se agrega, pero “ninguna ciencia, ni siquiera la más exacta, comienza con tales definiciones”, sino que se inicia, en realidad, con la “descripción de los fenómenos”, luego “agrupados, puestos en orden e insertos en conjuntos”. Este “fenomenismo” se da a la par de una suerte de racionalismo conceptual: “Desde la descripción e los fenómenos”, no es posible evitar la aplicación al material de ciertas ideas abstractas que proceden de alguna parte y no, por cierto, de la sola experiencia nueva”.

Para Freud la identidad epistémica del psicoanálisis sigue siendo la de las “ciencias de la naturaleza”, en el sentido de que adhiere al ideal de comprensión de éstas, aun cuando, por su vocación misma, “interese” a las ciencias de la cultura y de la sociedad. Es este ideal científico el que opone el psicoanálisis a lo que se llama “concepción del mundo” (*weltanschauung*). Decir que el psicoanálisis es una ciencia significa a contrario, por lo tanto, que rechaza un modo de pensar metafísico y que es “absolutamente inepto para formar una *weltanschauung* propia...”³⁶³. Pero esta referencia a las ciencias de la naturaleza no asegura un positivismo integral; en efecto el mismo afirma “que toda ciencia de la naturaleza, incluso el psicoanálisis, desemboca en una suerte de mitología”³⁶⁴. “Nosotros tenemos nuestra mitología, que es la teoría de las pulsiones”, es necesario entender esta fórmula con su complemento: no ocurre de otro modo hoy en “física” (se está dirigiendo a Einstein)³⁶⁵.

La metapsicología toma en cuenta este aspecto transobjetivo. Desde el punto de vista del contenido no hay otro modo de circunscribir esta “metaciencia” que remitir al trabajo efectivo, a la vez, fecundo, riguroso e inacabado. En lo referente a la “forma posicional” es necesario constatar, al asignar a la “presentación metapsicológica” las

³⁶¹ Laplanche, J. *Diccionario de Psicoanálisis*. Madrid: Labor, S.A. pag.197.

³⁶² Freud, S. *Pulsiones y destino de las pulsiones*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol.XIV p 113.

³⁶³ Freud, S. *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol XXII, p170

³⁶⁴ Freud, S. *Intervención en la Sociedad psicoanalítica de Viena citada por Jones*. Amorrortu, Vol XX.

³⁶⁵ Freud S. *Por qué la guerra*. Buenos Aires: Amorrortu. Vol XXII.

coordinadas “tópicas”, “económicas”y “dinámicas”, Freud pone en funcionamiento los modelos “fisicalistas”- el punto de vista de las fuerzas y de las cantidades-y anatomopatológicos (el de los lugares), pero los “ficcional” de algún modo como metalenguaje científico de la metapsicología. Hay a la vez continuidad de lenguaje y de racionalidad y discontinuidad. El inconsciente, como “objeto metapsicológico”, requiere, en ese sentido, un dispositivo metacientífico para refractar allí “los procesos que conducen más allá de lo consciente”. Doble movimiento distintivo de la cientificidad psicoanalítica: el tomar en cuenta una transobjetividad (el inconsciente) y tratarla por medio del lenguaje de la ciencia.”Con la acentuación de lo demoníaco en la naturaleza, con su pasión investigadora de los territorios tenebrosos del alma es tan irracional como cualquier manifestación del nuevo espíritu en lucha triunfante contra los elementos mecánicos materialistas del siglo XIX”³⁶⁶

Este retrato epistemológico del psicoanálisis, la noción de disciplina científica se encuentra introducida como el coronamiento de sus características, al mismo tiempo que como un ideal regulador. Se trata en efecto, de una definición de tres etapas y en la última de ellas se halla la ambición científica del psicoanálisis.

Este es, en primer término, un procedimiento de investigación de los “procesos psíquicos” llamados “inconscientes”, luego un método de terapia de las perturbaciones neuróticas que se fundamenta en esa investigación³⁶⁷. Pero un procedimiento y un método de tratamiento no bastan para caracterizarlo como ciencia. Un procedimiento es una especie de saber hacer, fundamentado en un saber sobre el desarrollo de los procesos; un método de tratamiento es una forma de saber empírico destinado a influir en un proceso patológico, incluso a curarlo. El psicoanálisis es esto pero también otra cosa: “una serie de ideas” psicológicas adquiridas por ese camino (del procedimiento psicológico y terapéutico) que crecen progresivamente hasta formar una nueva disciplina científica. La definición es, a un tiempo modesta y consistente: el psicoanálisis, al reunir las concepciones psicológicas con el fundamento de su experiencia psicológica, puede pretender, al final, su constitución como nada menos que una ciencia nueva³⁶⁸.

Leer el alemán de Freud significa ser capaz de construir diferentes metapsicologías que den cuenta, parcialmente cada vez, de lo pensado por las palabras

³⁶⁶ Mann, T. *Cervantes, Goethe, Freud*. Buenos Aires: Losada, 1967. pag123

³⁶⁷ Freud, S. *Psicoanálisis y teoría de la libido*. Buenos Aires: Amorrortu. p 211

³⁶⁸ Yáñez Cortés, R, *El concepto psicoanalítico de repetición, Análisis filosófico de la reiteración y la creatividad*, Buenos Aires: Catálogos, 1985, pp69-73

que Freud emplea, que van más allá de él y admiten ser recontextuadas, o reemplazadas, en conjuntos de significantes diferentes³⁶⁹.

La hipótesis del Inconsciente es la tesis inaugural del psicoanálisis, pero no es solo el principal concepto, desde este punto de vista el concepto de pulsión merecería con más precisión la función de concepto fundamental y el concepto de represión, el de piedra angular del edificio psicoanalítico.

El Inconsciente freudiano nace en una atmósfera que intenta definirlo por distintas vías. Freud precedido tanto por Schopenhauer (1788-1860) y Nietzsche se encuentra con lo que ambos presentan como una genuina metafísica del inconsciente, en ella lo definen como una fuerza irracional ciega. Esta fuerza formula una condición y define un determinismo múltiple en la naturaleza en general. Enunciando el concepto de voluntad universal, como energía, esta metafísica del inconsciente queda incluida en la naturaleza humana, en donde el hombre desconoce la acción de la voluntad universal sobre la voluntad aparente. Nietzsche (1844-1900), su contemporáneo, denuncia y desmitifica la cultura y el Yo como fuentes engañosas, de apariencias, encubridoras de mentiras fundamentales. Impregnado de esta realidad científico-cultural intenta trasladarla a la realidad psíquica. Condicionante de la realidad misma del yo y de la consciencia, esta dimensión inconsciente no puede ser pensada en relación a la razón. Ella sólo puede ser pensada en relación a un impensable, a un no dicho, a una diferencia, que se hace evidente de un modo indudable, irracional y trágico. Una fuerza que desde lo oculto hace ser al yo. Desde lo impensable, como núcleo de lo trágico hace ser al yo³⁷⁰.

En tiempos más próximos a Freud, con Charcot maestro de Freud; Bechterev en Rusia y Forel en Alemania se van formulando las siguientes conclusiones a partir de la práctica de la hipnosis:

- Ciertas alteraciones somáticas obedecen a influjos psíquicos,
- Los fenómenos hipnóticos poseen una estrecha analogía con algunos trastornos neuróticos,
- Se dan procesos inconscientes.

Conclusiones que Freud asimila y las que le dan entrada a sus investigaciones.

³⁶⁹ Yankelevich, H, *Revista Cuadernos Sigmund Freud, N° 26*, Buenos Aires: Edit. Escuela Freudiana de Buenos Aires, 2009, p.29

³⁷⁰ Maceira, M,F, *Schopenhauer y Kierkegaard: sentimiento y pasión*, Madrid: Cincel, 1984, p.37

En Psicología con anterioridad a Freud, el Inconsciente no designa ni siquiera un objeto y no llega a merecer una existencia. El concepto fluctúa entre varias regiones y más que un dinamismo típico o una estructura específica de la intimidad viene a designar una cualidad de determinados fenómenos psíquicos.

Así en 1916 Dewelshauvers distingue un inconsciente de la sensación (en las ilusiones ópticas, otro de los automatismos, otro de la telepatía, el Consciente, el del fondo (que es más bien un Preconsciente), el de la doble personalidad, el inconsciente de las emergencias eidéticas, el pasional, el hereditario y el racional o “metafísico” que implica el acto del espíritu.

A pesar de algunas analogías con el pasado, repite Freud con insistencia que la nueva región por él descubierta nada tiene que ver con lo que había sido designado como *das Unbewusste* hasta entonces. En efecto, el Inconsciente del romanticismo constituía un vago trasfondo metafísico, semejante al *ápeiron* anaximandrino, del cual emanaban las energías vitales y creadoras del hombre; el Inconsciente descubierto por Freud es un dinamismo inmanente al individuo, perfectamente detectable en sus manifestaciones de diverso tipo y dotado de unas tendencias instintuales, de una expresividad y de unas tácticas típicas.

Freud se esfuerza por formalizar científicamente, advierte él mismo, pero rigiéndose por el modelo mecanicista cuantitativo de la ciencia del fin de siglo, aunque sin sospechar de que él mismo estaba contribuyendo a su superación verdaderamente científica, su descubrimiento como dice expresamente en *Una Psicología para neurólogos* (1895), en *Más allá del Principio de Placer* (1920), en *Esquema del psicoanálisis* (1938), y cree no separarse un ápice de su método deductivo que considera correcto al establecer la realidad del Inconsciente activo en *El Inconsciente* (1915). Finalmente como observa Lacan³⁷¹, ve en el Inconsciente, la instancia en la que se funda la alianza y el parentesco al convertir el *Yen* su motivación central (a partir de *La Interpretación de los Sueños*, (1901), estableciendo una ley simbólico sintáctica que impone a cada término de las series representativas ciertas exclusiones en sus posibilidades de significación y de realización hasta haberse efectuado las compensaciones que los antecedentes de cada uno exigen. Por ello las motivaciones del Inconsciente se limitan al deseo sexual según la intuición inicial de Freud que nunca abandonó, integrándolo en la ley de las alianzas preferentes y de las relaciones tabuizadas, de modo que la primera combinatoria del intercambio de mujeres, apoyándose en una base sexual, se extiende a desarrollar el

³⁷¹ Lacan, *La chose Freudienne, en Ecrits*, Paris: Gallimard, 1966, p.432

comercio fundamental y el discurso en el que se fundan las sociedades humanas, en un intercambio de bienes, de nombres y de consignas; mientras que el campo concreto de la conservación individual, por sus vinculaciones con la división no solo del trabajo, sino también de los deseos, manifiestos ya a partir de la inversión del alimento con un significado humano, parece estructurarse según la dialéctica de las relaciones del tipo “señor esclavo”, en las cuales puede reconocerse el simbolismo de la lucha imaginaria que preside la dinámica estructural del yo, de acuerdo con la ortodoxia freudiana.

La intención de Freud, al dar entrada en su reflexión a la tópica del yo, habría sido restaurar una rigurosa separación entre la esfera del yo, y la del Inconsciente, incluso en las interferencias inconscientes entre ambas, para indicar la posición asimétrica, “cruzada” de la primera esfera con respecto a la segunda, de modo que resista al reconocimiento de ésta mediante la interferencia de sus propias significaciones en la palabra inconsciente de la sesión analítica.

Si el inconsciente es, de todos modos, la palabra clave del psicoanálisis, el sueño es contraseña del mismo. Así lo expresa al comienzo de su ensayo *El yo y el Ello*, en el momento en que ubica el inconsciente como la esencia de lo psíquico, en lugar de lo Freud se esfuerza por formalizar científicamente, advierte él mismo, pero rigiéndose por el modelo mecanicista cuantitativo de la ciencia del fin de siglo, aunque sin sospechar de que él mismo estaba contribuyendo a su superación verdaderamente científica, su descubrimiento consciente: “..Si yo supiera que todos los que se interesan por la psicología leyeran este escrito, también estaría preparado para que a partir de este pasaje, una parte de los lectores se detuviera y no siguiera más adelante, pues aquí está el primer concepto, la primera palabra ,lo central y singular del psicoanálisis”..³⁷². El inconsciente es la tesis inaugural del psicoanálisis, o sea lo que debe postular para generar el campo propiamente analítico y situar su posición respecto de todas las nociones anteriores del inconsciente, lo que fundamenta su reivindicación de un “inconsciente” objeto de una ciencia. Lo propio del psicoanálisis es la tesis de un sistema específico, calificable como inconsciente. No solo existen procesos inconscientes, sino también un régimen psíquico inconsciente. Esta tesis madre permite fundamentar la pretensión científica de la disciplina en el plano psicológico. Al romper, en particular, con la idea de un inconsciente empírico o de un inconsciente –principio, abre el camino a la exploración metapsicológica: cuya piedra de toque habrá de expresarse por la dimensión tópica y que permite una nueva interrogación de la

³⁷² Freud, S. *El yo y el ello*. Buenos Aires: Amorrortu. Vol XIX, p26.

dimensión dinámica (conflicto psíquico) y de la dimensión económica (cantidades e intensidades). Pero el inconsciente va más allá de lo reprimido. “El psicoanálisis nos ha enseñado que la esencia del proceso de represión no consiste en cancelar, en aniquilar una representación representante de la pulsión, sino en impedirle que devenga consciente”³⁷³. Decimos entonces que se encuentra en el estado de “lo inconsciente”, y podemos ofrecer buenas pruebas de que aún así es capaz de exteriorizar afectos, incluidos los que finalmente alcanzan la consciencia. Todo lo reprimido tiene que permanecer inconsciente, pero queremos dejar sentado desde el comienzo que lo reprimido no recubre todo lo inconsciente. Lo inconsciente abarca el radio más vasto; lo reprimido es una parte de lo inconsciente. ¿De qué modo podemos llegar a conocer lo inconsciente? Desde luego lo conocemos solo como consciente, después que ha experimentado una trasposición a lo consciente. El trabajo psicoanalítico nos brinda todos los días la experiencia de que esa traducción es posible. Para ello se requiere que el analizado venza cierta resistencia, las mismas que en su momento convirtieron a eso en reprimido por rechazo de lo consciente”³⁷⁴.

Las características principales que podemos esperar de los procesos que pertenecen al sistema Inconsciente son: Falta de contradicción, proceso primario (movilidad de la carga), intemporalidad y sustitución de la realidad externa por lo psíquico. Si lo inconsciente abarca el radio más vasto y lo reprimido es una parte de lo inconsciente, es porque en ese radio, es allí donde habita “la Cosa”, *el das Ding* freudiano, está más allá de la representación pulsional, las que se hacen saber en las formaciones del Inconsciente pero si las huellas cobran leve primacía, es allí donde aparecen las más variadas patologías, las que sorprenden al analista, pueden ser desde formas maníaco-depresivas, delirios o alucinaciones pasajeras, hasta llegar al paradigma del lenguaje y vivencias esquizofrénicas, tal como Schreber lo testimonia en sus *Memorias*³⁷⁵. Los procesos inconscientes sólo pueden ser detectados en el sueño y en las neurosis, es decir, sólo si los del sistema superior Pcs-Ics. son rebajados (regresión) y reconducidos a un nivel primitivo, pues este último sistema controla las tendencias de descarga de las representaciones impulsadas por el Ics., y en absoluto están excluidas las densificaciones y los desplazamientos del tipo del proceso primario, o a lo sumo se dan en grado muy limitado.

³⁷³ Freud, S., *Lo Inconsciente*, Vol. VII, Buenos Aires: Amorrortu,

³⁷⁴ Freud, S. *Trabajos sobre metapsicología*. Vol XIV Buenos Aires: Amorrortu Editores. pag 161

³⁷⁵ Fred S. *El Caso Schreber, la paranoia*. Buenos Aires. Amorrortu, Vol. XII. Pag 78

El psicoanálisis permite traducir el inconsciente desde sus representaciones, que son las palabras, las ideas acompañadas del monto de afecto. Pero es fundamental diferenciarlas de las pulsiones que solo se presentan en tanto se representan en el Inconsciente por sus representantes, o sea, como tales nunca llegaron a la Consciencia sólo se representan en el Inconsciente no reprimido, por ello ,para Freud no se puede tratar de las pulsiones dionisiacas nietzscheanas. “El conocimiento que Nietzsche avizora para ciertas maneras de ver el mundo y el hombre, que son anti racionales y que obligan a dar marcha atrás, se deben a esta nueva modalidad científica , a un modo de observar e investigar, cuya interpretación y técnica no son las de la cultura racionalista...”³⁷⁶. “En verdad que la oposición entre consciente e inconsciente carece de toda pertinencia respecto a la pulsión. Una pulsión nunca puede pasar a ser objeto de la Consciencia; solo puede serlo la representación que es su representante. Ahora bien, tampoco en el interior de lo inconsciente puede estar representada si no es por la representación. Si la pulsión no se adhiriera a una representación ni saliera a la luz como un estado afectivo, nada podríamos saber de ella. Entonces, cada vez que pese a eso hablamos de una moción pulsional inconsciente o de una moción pulsional reprimida, no es sino por un inofensivo descuido de la expresión. No podemos aludir sino a una moción pulsional cuya agencia representante-representación es inconsciente, pues otra cosa no entra en cuenta”³⁷⁷.El núcleo del Inconsciente consiste en agencias representantes de pulsión que quieren descargar su investidura; por tanto, en mociones de deseo³⁷⁸.

Freud establece y desarrolla sus conceptos básicos y sus visiones de conjunto a partir de la empiria de su práctica analítica hasta 1912, desde aquella intuición fundante de un Inconsciente activo, durante el período de colaboración con Breuer en 1892(*Proyecto de una teoría del Ataque histérico*) donde afirma por primera vez que el recuerdo que constituye el contenido del ataque histérico es inconsciente o, dicho más correctamente pertenece a un segundo estado de la consciencia³⁷⁹. Si bien la obra del primer Freud queda integrada por la gran pieza de la misma, esta vez directamente referida al Inconsciente: la función de los sueños y su interpretación, que constituyen el lenguaje más inmediato del Inconsciente (*Die Traumdeutung*, aparecida en 1909, es señalada por Freud como la hora del nacimiento del psicoanálisis y la *vía regia* del

³⁷⁶ Mann, T. *Cervantes, Goethe, Freud*. Buenos Aires: Losada, pg 118.

³⁷⁷ Freud, S. *Trabajos sobre metapsicología*. Buenos Aires: Amorrortu. Vol IX, 1978-82,, p183

³⁷⁸ Freud, S, *Ibid*

³⁷⁹ Cencillo, L, *El Inconsciente*, Madrid: Marova, 1974, p'p 15-21

conocimiento del Inconsciente). Esta obra constituye una de las piezas fundamentales de la doctrina freudiana, por exponerse en él la dinámica del ensueño, sino la del Inconsciente, mismo en sus desplazamientos de carga e inversiones.

Siendo el ser humano un tejido de deseos y de deseos de placer, los cuales han sido reprimidos y llevan una existencia subterránea y caótica desde la cual tienden a hallar una satisfacción al menos simbólica, aparecen los sueños como “cumplimientos encubiertos de deseos reprimidos”, pero de modo que incluso entonces, los sueños han de presentar una doble faz: “unos contenidos oníricos manifiestos”, de aspecto aparentemente inofensivo y aceptable por censores de instancias superiores, y unos “pensamientos oníricos latentes” o “pensamientos asociados a deseos”. Siendo el contenido onírico manifiesto el sustitutivo deformado de los pensamientos oníricos inconscientes, inconfesables en si mismos, y su deformación es obra de las resistencias del Yo, que obliga a una actividad elaborada de sueños ya presentables mediante un cuádruple procedimiento de densificación de imágenes o de contenidos oníricos, de desplazamiento de los mismos, de traslación en imágenes y de elaboración secundaria, la cual impide una traducción exacta de los contenidos originarios del sueño, pues éstos han sido a demás dispuestos por esta elaboración secundaria en series y en fragmentos irreconoscibles.

Las creaciones o aportaciones más significativas del segundo Freud se darán en el campo de la teoría de los instintos y de los principios que rigen el acontecer psíquico: los de placer y realidad y los impulsos de Eros y de Muerte.

Aunque la teoría psicoanalítica se constituyó rehusando definir el campo del psiquismo por la consciencia, no por ello ha considerado la consciencia como un fenómeno no esencial. En este sentido Freud no estuvo de acuerdo con la pretensión de ciertas tendencias psicológicas: “una tendencia extrema, como por ejemplo la del conductismo, nacida en América, cree poder establecer una psicología que no tiene en cuenta este hecho fundamental”³⁸⁰.

Freud considera la consciencia como un dato de la experiencia individual que se ofrece a la intuición inmediata y no intenta dar una nueva descripción de la misma. Se trata de un hecho que no tiene equivalente y que no puede explicarse ni describirse.

³⁸⁰ Freud S. *La interpretación de los sueños*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol IV.

Sin embargo cuando se habla de consciencia, todo el mundo sabe inmediatamente, de que se trata.³⁸¹

Esta doble tesis (la consciencia solo nos da una visión lacunar de nuestros procesos psíquicos, que en su mayor parte son inconscientes, y segundo: no es en modo alguno indiferente que un fenómeno sea consciente o no, esto exige una teoría de la consciencia que determine su función y el puesto que ocupa en el psiquismo.

Desde que Freud crea su primer modelo metapsicológico, nos presenta dos afirmaciones fundamentales: por una parte, asimila la consciencia a la percepción, cuya esencia sería la capacidad de recibir las cualidades sensibles. Por otra parte, atribuye esta función de percepción-consciencia a un sistema (el sistema Percepción-consciencia o sistema ω o W)³⁸² autónomo respecto al conjunto del psiquismo, cuyos principios de funcionamiento son puramente cualitativos. La consciencia solo nos da lo que llamamos cualidades, sensaciones muy variadas de diferencia, y en las cuales la diferencia con el resto de sistemas depende de las relaciones con el mundo exterior. En esta diferencia se encuentran series, similitudes, etc, pero nada encontramos que sea propiamente cuantitativo.

II.I.6 La Consciencia

La primera de estas tesis la mantendrá Freud a lo largo de toda su obra: “la consciencia es a nuestro modo de ver, la causa subjetiva de una parte de los procesos físicos que se producen en el sistema neuronal, especialmente los procesos perceptivos”.³⁸³ Esta tesis concede una prioridad, dentro del fenómeno de la consciencia, a la percepción, principalmente a la percepción del mundo exterior. El acceso a la consciencia va unido ante todo a las percepciones que nuestros órganos sensoriales reciben del mundo exterior e interior.

En la teoría de la prueba de realidad se constata una sinonimia significativa entre los términos: índice de cualidad, índice de percepción e índice de realidad. Inicialmente existe una ecuación: percepción-realidad (mundo exterior). También la consciencia de fenómenos psíquicos es inseparable de la percepción de las cualidades psíquicas. Percibe los estados de tensión pulsional: la consciencia no es más que un

³⁸¹ Freud S. *Compendio del psicoanálisis*, Tomo .III de Obras Completas. Biblioteca Nueva. p.3388 año 1938

³⁸² Freud, S., *Proyecto de una Psicología*. T I, O.C .Biblioteca nueva.

³⁸³ Freud, S. *La Consciencia* p.224 del Proyecto de una Psicología para neurólogos, Tomo I de O.C.Madrid:Biblioteca Nueva.,1973

órgano sensorial para la percepción de las cualidades psíquicas. Percibe el estado de tensión pulsional y las descargas de excitación, en forma de displacer-placer.³⁸⁴ Pero el problema más difícil lo plantea la consciencia de lo que Freud denomina “procesos de pensamiento” entendiéndolo por tales tanto la reviviscencia de recuerdos como el razonamiento y de un modo general, todos los procesos en los que intervienen “representaciones”.³⁸⁵

A lo largo de su obra, sostuvo una teoría que hace depender la toma de consciencia de los procesos de pensamiento, de su asociación con restos verbales (representación de cosa y de palabra). Éstos, debido al carácter de nueva percepción inherente a su reactivación: las palabras recordadas son, al menos en esbozo, repronunciadas; permiten a la consciencia encontrar una especie de punto de refuerzo a partir del cual puede irradiar su energía de sobrecatexis.

Para conferir una cualidad a los procesos de pensamiento, estos se asocian, en el hombre, a los recuerdos verbales, cuyos restos cualitativos son suficientes para atraer sobre ellos la atención de la consciencia, después de lo cual una nueva catexia móvil se dirige sobre el pensamiento. Esta unión de la consciencia a la percepción induce a Freud a reunirlos casi siempre en un solo sistema, que denomina “Sistema W” en su libro *Proyecto de Psicología científica* de 1895 y que a partir de los trabajos metapsicológicos de 1915 llamará sistema Percepción-Consciencia (Pc-Cs).

La separación entre este sistema y todos aquellos que constituyen el lugar de inscripción de las huellas mnémicas (Preconsciente e Inconsciente) se basa en una especie de deducción lógica a saber que en un solo y mismo órgano no puede cumplir estas dos condiciones contradictorias: restablecer lo más rápidamente posible el status quo anterior, a fin de poderlas reproducir. Más tarde, Freud completará esta idea mediante una fórmula que intenta explicar la aparición “inexplicable” de la consciencia; ella aparece en el Sistema perceptivo en el lugar de las huellas duraderas.

La situación tópica de la Consciencia plantea un problema no exento de dificultad, si bien en el *Proyecto de Psicología*, se la sitúa en los niveles superiores del sistema, pronto su íntima conexión con la percepción hará que la sitúe en la periferia entre el mundo exterior y los sistemas mnémicos³⁸⁶.

³⁸⁴ Freud, S. *La Consciencia* del Proyecto de una Psicología para neurólogos. Tomo I de O.C. Biblioteca Nueva. 1973, p.225

³⁸⁵ Freud, S. *Pensamiento y Realidad* p.240 del *Proyecto de una Psicología para neurólogos*. Tomo I de O.C. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973

³⁸⁶ Freud, S. *El yo y el ello*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol XIX, 1978

El aparato perceptivo psíquico comporta dos capas. Una externa, el protector contra las excitaciones, destinado a reducir la magnitud de las excitaciones procedentes del exterior; la otra, situada tras la anterior, es la superficie receptora de las excitaciones: el sistema Percepción-Consciencia.

Esta situación periférica viene a representar la misma que se asigna al Yo. Afirma que el Yo es la parte del Ello³⁸⁷ que resulta modificada por la influencia directa del mundo exterior a través del Sistema Percepción-Consciencia, en cierto modo es una continuación de la diferenciación superficial.

Desde el punto de vista económico, la Consciencia plantea a Freud un especial problema. En efecto, la consciencia es un fenómeno cualitativo despertado por la percepción de las cualidades sensoriales, los fenómenos cuantitativos de tensión y distensión solo se vuelven conscientes en forma cualitativa. Pero, por otra parte, una función eminentemente ligada a la consciencia, como la de la atención, con lo que parece implicar de más y menos intensidad o un proceso como el acceso a la consciencia, (que tan importante papel desempeña en la cura), exigen ciertamente una interpretación en términos económicos. Freud establece la hipótesis de que la energía de la atención que por ejemplo, “sobrecatectiza” una percepción, es una energía que procede del Yo o del Sistema Percepción y se halla orientada por los índices cualitativos proporcionados por la Consciencia. La regla biológica de la atención se enuncia así por el Yo: cuando aparece una señal de realidad, la catexia de una percepción que se halla simultáneamente presente debe ser sobrecatectizada³⁸⁸.

Asimismo la atención que se dedica a los procesos de pensamiento permite una regulación más fina de éstos que la que proporciona únicamente por principio de placer. Entiende que la percepción a través de nuestros órganos sensoriales da por resultado el dirigir una catexia de la atención a las vías sobre las que se despliega la excitación sensorial aferente; la excitación cualitativa del Sistema Percepción sirve de regulador del flujo de la cantidad móvil dentro del apartado psíquico. Afirma que podemos considerar que de la misma forma funciona este órgano superior de los sentidos que es el sistema consciente. Al percibir cualidades contribuye aún más a orientar y repartir en forma apropiada las cantidades de catexia móvil. Esto conecta directamente con los conceptos de energía libre, energía ligada y sobrecatexis.³⁸⁹

³⁸⁷ Freud, S. Ob. Cit. Vol XIX, p.123

³⁸⁸ Freud, S. *Inhibición síntoma y angustia*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol XX, pag 162.

³⁸⁹ Freud, S. *La interpretación de los sueños*, cap.VII, pp 656-720- T. I de O.C.Madrid:Biblioteca Nueva.1973

Finalmente, desde el punto de vista dinámico, se observa cierta evolución en cuanto a la importancia atribuida por Freud al factor consciencia, tanto en el proceso defensivo como en la eficacia de la cura. La consciencia desempeña un papel importante en la dinámica del conflicto (evitación consciente de la desagradable regulación más discriminativa del principio del placer y de la cura (función y límite de la toma de consciencia), pero no puede definirse como uno de los polos que entran en juego en el conflicto defensivo³⁹⁰.

Pero es en *El malestar en la cultura*, (1929), donde expresa que la consciencia es una de las funciones que le atribuimos al Superyó³⁹¹. Está destinada a vigilar los actos y las intenciones del Yo, juzgándolos y ejerciendo una actividad censoria. El sentimiento de culpabilidad, la severidad del Superyó, equivale al rigor de la Consciencia, es la percepción que tiene el Yo de esta vigilancia que se le impone, a su apreciación de las tensiones entre sus propias tendencias y las exigencias del Superyó. Por fin, la angustia subyacente a todas estas relaciones, el miedo a esta instancia crítica, o sea, la necesidad de castigo; es una manifestación instintiva del Yo, que se ha tornado masoquista, bajo la influencia del Yo sádico³⁹².

Jamás se debería hablar de consciencia mientras no se haya demostrado la existencia de un Superyó; del sentimiento o de la consciencia de culpabilidad. Cabe aceptar que esta consciencia de culpabilidad existe antes que el Superyó y en consecuencia, también antes que la consciencia (moral). También el remordimiento puede ser anterior al desarrollo de la consciencia moral. Así la consciencia gnoseológica se transforma en consciencia moral. Destacando el sentimiento de culpabilidad como problema más importante de la evolución cultural, señalando el precio pagado por el progreso de la cultura reside en la pérdida de la felicidad por aumento del sentimiento de culpa.

II.I.7 Aparato Psíquico y escena mental

Freud pone las bases para la comprensión del concepto de deseo en el momento en que establece las hipótesis de la fundación del psiquismo. Apoyándose en “el principio de constancia” de Fechner, organiza sus consideraciones sobre el aparato

³⁹⁰ Freud, S. *Conferencias de Introducción al psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol XV, 2006

³⁹¹ Freud, S. *El malestar en la cultura*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol XXI, 2006

³⁹² Freud, S. *El malestar en la cultura*, Ob.Cit, p. 154

psíquico. Las excitaciones provenientes del mundo exterior, de las condiciones de vida, desordenarían ese estado de constancia de la energía. Y al trastocar ese aparato reflejo, se perdería ese principio destinado a mantener libre de toda excitación el aparato psíquico. Desacomodaría el estado anteriormente instalado. Ante el asedio de grandes necesidades corporales, “la excitación impuesta por las necesidades interiores habría traído una derivación en la motilidad interior”³⁹³.

Pero esta no es la única teoría en el autor del aparato psíquico.

En la medida en que existen en Freud dos teorías tópicas del aparato psíquico, la primera de las cuales hace intervenir los sistemas inconsciente, Preconsciente-Consciente y la segunda las tres instancias Ello, Yo y Superyó, es corriente en psicoanálisis admitir que el concepto de Yo no adquiere un sentido estrictamente psicoanalítico, técnico, hasta después de lo que se ha llamado “la vuelta” de 1920. Este profundo cambio de la teoría habría correspondido a una nueva orientación, en la práctica del psicoanálisis, dirigida hacia el análisis del Yo y de sus mecanismos de defensa, más que a sacar a la luz los contenidos inconscientes. Freud habla del Yo desde los primeros escritos, pero generalmente lo hace de forma poco especificada, designando entonces este término la personalidad en conjunto. Las concepciones más detalladas en las cuales se atribuyen al Yo funciones bien determinadas dentro del aparato psíquico (en *el Proyecto de Psicología científica*, 1895) se considera que prefiguran de un modo aislado los conceptos de la segunda tópica³⁹⁴.

La noción de Yo siempre ha estado presente, aun cuando se haya renovado por aportaciones sucesivas (narcisismo, identificación, etc). Por otra parte, la “vuelta” de 1920 no puede limitarse a la definición del Yo como instancia central de la personalidad: implica otras muchas aportaciones esenciales que modifican la estructura de conjunto de la teoría y sólo pueden ser debidamente apreciadas en sus correlaciones.

Establece desde un principio una neta distribución entre el Yo como persona y el Yo como instancia, puesto que la articulación de estas dos acepciones forma precisamente el núcleo de la problemática del Yo. En Freud este problema se halla implícitamente presente muy pronto y persiste incluso después de 1920. La ambigüedad terminológica que se pretendería denunciar y eliminar oculta un problema de fondo.

En la literatura psicoanalítica, algunos autores llevados de un deseo de clarificación, han intentado señalar una diferencia conceptual entre el yo como

³⁹³ Freud, S, *La Interpretación de los sueños*, Vol V, Buenos Aires:Amorrotu, 2006, pp 557-58.

³⁹⁴ Laplanche, J. *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Labor, pag.235.

instancia, como subestructura de la personalidad, y el Yo en tanto que se presenta como objeto de amor para el propio individuo.

“El yo del amor propio según La Rochefoucauld, el Yo catectizado de libido según Freud. Así, por ejemplo, Hartmann³⁹⁵ ha propuesto disipar el equívoco que existiría en el concepto de narcisismo y en un término como el de catexia del Yo. Cuando se utiliza el término narcisismo a menudo parecen confundirse dos pares antitéticos; el primero se refiere al si mismo (self), la propia persona en oposición al objeto; el segundo alude al Yo (como sistema psíquico) en oposición a las otras subestructura de la personalidad. Sin embargo lo contrario de catexis del objeto no es catexis del yo, sino catexis de la propia persona, es decir, catexis de si mismo; cuando hablamos de catexis de si mismo, ello no presupone que la catexis esté situada en el ello, en el yo o en superyó. Se aclararían las cosas definiendo el narcisismo como la catexis libidinal, no del yo, sino del si mismo”.³⁹⁶

Si bien el Yo no es solo una instancia psíquica, es además un concepto y como tal el concepto de yo, Freud lo utiliza desde sus primeros trabajos y es fácil ver como se desprende tal de los textos que van desde 1894 a 1900. Se leen en ellos cierto número de temores y de problemás que se volverán a encontrar más tarde. Lo que condujo a transformar radicalmente la concepción tradicional del yo fue la experiencia clínica de la neurosis. La Psicología y sobre todo la psicopatología de las proximidades de 1880 conducen, en virtud del estudio de alteraciones y desdoblamientos de la personalidad, de los estados segundos, etc. a dismantelar la noción de un yo que es uno y permanente. Es más, un autor como Pierre Janet pone en evidencia la existencia en la historia de un desdoblamiento simultáneo de la personalidad; tiene lugar la “[...] formación, en el espíritu, de dos grupos de fenómenos: uno que constituye la personalidad ordinaria; el otro, que por lo demás es susceptible de subdividirse, forma una personalidad anormal distinta de la primera y completamente ignorada por ella”.³⁹⁷ En este desdoblamiento de la personalidad Janet ve una consecuencia del estrechamiento del campo de la consciencia” y una debilidad de la síntesis psicológica”, que produce en el histérico una “autonomía”. La personalidad no puede percibir todos los fenómenos, y sacrifica definitivamente alguno de ellos, es una especie de autonomía, y estos fenómenos

³⁹⁵ Laplanche.J., *Diccionario de Psicoanálisis*, Ob.Cit. 243

³⁹⁶ Freud, S. *Introducción al narcisismo*. Pág. 2030, año 1914. T. II de O.C.Biblioteca Nueva.

³⁹⁷ Breuer y Freud. *Prólogo a Estudios sobre la histeria*, p.47, año 1895. T. I de O.C.Biblioteca Nueva.

abandonados se desarrollan aisladamente, sin que el sujeto tenga conocimiento de su actividad³⁹⁸.

La aportación de Freud en la interpretación de tales fenómenos consiste en ver en ellos la expresión de un conflicto psíquico: ciertas representaciones son el objeto de una defensa, debido a que son inconciliables con el yo. En el periodo 1895-1900 la palabra yo es utilizada a menudo por Freud en diversos contextos. Puede resultar útil, ver como opera esta noción según el registro en que es utilizada: teoría de la cura, modelo del conflicto defensivo, metapsicología del aparato psíquico.

En el capítulo de los *Estudios sobre la histeria*³⁹⁹ titulado *Psicoterapia de la histeria*, describe como el material patógeno inconsciente, cuyo carácter altamente organizado subraya, sólo puede ser conquistado de un modo paulatino. La Consciencia o “consciencia del yo” es considerado como un desfiladero que no deja pasar más de un recuerdo patógeno a la vez y que puede ser bloqueado mientras el trabajo elaborativo no haya vencido las resistencias: “uno de los recuerdos que se halla en vías de surgir en la consciencia permanece allí ante el enfermo hasta que este lo ha recibido en el espacio del yo”. Se señala aquí la íntima conexión existente entre la consciencia y el yo, atestiguada como consciencia del Yo, y también la idea de que el yo es más extenso que la consciencia actual; aquel es un verdadero dominio que pronto asimilará al “Preconsciente”.

Las resistencias manifestadas por el paciente se describen en un primer análisis, en los *Estudios sobre la histeria*, como viniendo del Yo “que encuentra placer en la defensa”- Si una determinada técnica permite burlar momentáneamente su vigilancia, en todas las ocasiones realmente serias se recuperó, vuelve a encontrar sus fines y prosigue su resistencia”.

Aquí se encuentra ya bosquejado el problema de una resistencia propiamente inconsciente, problema que más, tarde, suscitará dos distintas respuestas en Freud; el de recurrir a la noción de un yo inconsciente y también la noción de una resistencia propia del Ello.

La noción de Yo se halla constantemente presente en las primeras elaboraciones que propone del conflicto neurótico.

Se dedica a especificar la defensa de distintos “modos”, “mecanismos”, “procedimientos”, “dispositivos” correspondientes a las diversas psiconeurosis: histeria,

³⁹⁸ Laplanche, Ob. Cit

³⁹⁹ Breuer y Freud. *Estudios sobre la histeria*, p.53, año 1895. T. I de O.C.Madrid: Biblioteca Nueva.1973

neurosis obsesiva, paranoia, confusión alucinatoria, etc. En el origen de estas diversas modalidades del conflicto se sitúa la incompatibilidad de una representación con el yo⁴⁰⁰.

Así en la histeria el Yo interviene como instancia defensiva, pero de un modo complejo. El decir que el Yo se defiende no se halla exento de ambigüedad. Esta fórmula puede comprenderse del siguiente modo: el yo, como campo de consciencia, situado ante una situación conflictiva (conflicto de intereses, de deseos, o incluso de deseos y prohibiciones) e incapaz de dominarla, se defiende evitándolo, no queriendo saber nada de ella: en este sentido, el Yo sería el campo que debe ser preservado del conflicto por la actividad defensiva; pero el conflicto psíquico que Freud ve actuar, presenta otra dimensión: es el Yo como “mása dominante de representaciones” lo que se ve amenazado por una representación considerada como inconciliable con él; tiene lugar una represión por el Yo.

El caso de Lucy R.⁴⁰¹ Uno de los primeros en que Freud establece la noción de conflicto y la parte que en él desempeña el Yo, ilustra de un modo especial esta ambigüedad: Freud no se satisface con la sola explicación según la cual el yo, por carecer del “valor molar” necesario, no quiere saber nada del “conflicto de afectos” que le perturba; la cura solo progresa en la medida que se ocupa de esclarecer “símbolos mnémicos” sucesivos, símbolos de escenas en los que aparece un deseo inconsciente bien preciso, en lo que ofrece de inconciliable con la imagen de sí mismo que la paciente intenta mantener.

Precisamente porque el Yo toma parte en el conflicto, el motivo de la acción defensiva, o como dice a veces Freud a partir de esta época, su señal es el sentimiento de displacer que le afecta y que, para Freud, se halla directamente ligado a esta inconciliabilidad. Por último, si bien la operación defensiva de la histeria se atribuye al Yo, esto no implica que se conciba únicamente como consciente y voluntaria.

En el *Proyecto de Psicología científica* en el que Freud da un esquema de la defensa histérica, uno de los puntos importantes que intenta explicar es “... [...] porqué un proceso del Yo se acompaña de efectos que habitualmente sólo encontramos en los procesos primarios”.⁴⁰² En la formación del símbolo mnémico” que es el síntoma histérico, todo el quantum de afecto, toda la significación, se hallan desplazados de lo

⁴⁰⁰ Freud, S. *Historiales clínico*. T. I. O. C. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973

⁴⁰¹ Freud, S. *Historiales clínicos*, pp 89-101 de *Estudios sobre la histeria*, 1895. T. I de O.C. Madrid: Biblioteca Nueva. 1973

⁴⁰² Freud, S. *Proyecto de psicología científica*, pp 248-254, 1895. T. I de O.C. Madrid: Biblioteca Nueva.

simbolizado al símbolo, lo que no ocurre en el pensamiento normal. Esta utilización del proceso primario por el yo sólo interviene cuando éste se ve incapaz de hacer funcionar sus defensas normales (por ejemplo, atención, evitación).

En el caso del recuerdo de un trauma sexual el Yo se ve sorprendido por un ataque interno y no puede hacer más que “dejar que intervenga un proceso primario”. La situación de la defensa patológica con respecto al Yo no se halla, pues, determinada en forma unívoca; en un sentido, el Yo es ciertamente el agente de la defensa, pero en la medida en que sólo puede defenderse separándose de lo que le amenaza, abandona la representación inconciliable a un tipo de proceso que escapa a su control⁴⁰³.

En la primera elaboración metapsicológica dada por Freud del funcionamiento psíquico, se atribuye a la noción de yo un papel de primer orden. En el *Proyecto de Psicología Científica*, la función de Yo es extremadamente inhibidora. En lo que describe como experiencia de satisfacción el Yo interviene para impedir que la catexis de la imagen mnémica del primer objeto de satisfacción adquiriera una fuerza tal que desencadene un “indicio de realidad” a igual título que la percepción de un objeto real.

Para que el indicio adquiriera valor de criterio para el sujeto, es decir, para que se evite la alucinación y para evitar que la descarga se produzca tanto en la ausencia como en la presencia del objeto real, es necesario que se inhiba el proceso primario, que consiste en una libre propagación de la excitación hasta la imagen. Se ve, pues, que si bien el Yo es lo que permite al sujeto no confundir sus procesos internos con la realidad, no es debido a que posea un acceso privilegiado a lo real, un patrón con el cual compararía las representaciones.⁴⁰⁴

Este acceso directo a la realidad lo reserva a un sistema autónomo llamado “sistema percepción” (designado por la letra W o ω), muy distinto al sistema ψ del cual forma parte el Yo que funciona de un modo totalmente diferente. Describe el Yo como una organización de neuronas, o una organización de representaciones, caracterizada por varios rasgos: facilitación de las vías asociativas interiores de este grupo de neurona, catexis constante por una energía de origen endógeno es decir, pulsional, distinción entre una parte permanente y una parte variable⁴⁰⁵.

La permanencia en él de un nivel de catexis es lo que permite al Yo inhibir los procesos primarios, no sólo los que conducen a la alucinación, sino también aquellos

⁴⁰³ Freud, S. *Nuevas Conferencias. Conferencia 31*. Buenos Aires: Amorrortu. Vol XXII.

⁴⁰⁴ Freud, S. *Nuevas conferencias. Conferencia 34*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol XXII.

⁴⁰⁵ Freud, S. *Conferencias de Introducción al Psicoanálisis. 9ª conferencia*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol XV.

capaces de provocar displacer (defensa primaria). La catexis del deseo hasta la alucinación, el desarrollo total de displacer que comporta un gasto total de la defensa, todo esto lo designado con el término “procesos psíquicos primarios”; por el contrario, los procesos que sólo son posibles en virtud de una buena catexis del yo y que representan una moderación de los anteriores son los “procesos psíquicos secundarios”.

406

Vemos, pues, que el Yo no es definido por Freud como el conjunto del individuo, ni siquiera como el conjunto del aparato psíquico, es sólo una parte de éste. Con todo, esta tesis debe completarse, en la medida en que la relación del Yo con el individuo, tanto en la dimensión biológica de este (organismo) como en su dimensión psíquica, es de una importancia privilegiada.

Esta ambigüedad constitutiva del Yo se encuentra en la dificultad de dar un sentido unívoco a la noción de interior, de excitación interna. La excitación endógena se concibe sucesivamente como viniendo del interior del cuerpo, más tarde del interior del aparato psíquico, y por último como almacenada en el yo definitivo como reserva de energía: hay aquí una serie de encadenamientos sucesivos, que inducen a concebir la idea de un yo como una especie de metáfora realizada del organismo⁴⁰⁷.

En *La interpretación de los sueños*, el Yo como agente defensivo se encuentra, por una parte, en la censura; la cual posee una formación esencialmente prohibitiva, que impide asimilarla a una organización compleja capaz de hacer intervenir mecanismos diferenciados como los que Freud reconoce en los conflictos neuróticos.

La función moderadora e inhibidora ejercida por el Yo sobre el proceso primario se vuelve a encontrar en el sistema Percepción-Consciencia, tal como funciona en el pensamiento durante la vigilia. El Sistema Percepción-Consciencia es el lugar mismo del funcionamiento del proceso secundario, mientras que el Yo en el *Proyecto* era lo que inducía el proceso secundario, en función de su propia organización.

Por último en este trabajo de *La interpretación de los sueños*, el Yo como organización libidinalmente catectizada no se encuentra explícitamente como portador del deseo de dormir en el que Freud ve el motivo de la formación del sueño.

En 1914 en *Introducción al narcisismo*,⁴⁰⁸ creó el término “Yo ideal”. Es uno de los textos que ofrece la posibilidad de revisar a fondo el proceso que dará lugar a la

⁴⁰⁶ Freud, S. Proyecto de Psicología, 1895. T. I de O.C. Biblioteca Nueva. , pp 234-236, 1895

⁴⁰⁷ Freud, S. ¿Pueden los legos ejercer el análisis? Buenos Aires: Amorrortu. VolXX. Pag173.

⁴⁰⁸ Freud, S. *Introducción al narcisismo*, (1914). T. I de O.C. Biblioteca Nueva. p 2028

génesis de la sexualidad humana, del mismo modo en que revela la necesidad de revisar a fondo el dualismo entre pulsiones sexuales y pulsiones yoicas puesto que viene a plantear un yo marcado por la sexualidad en todos los momentos de su constitución⁴⁰⁹.

Trata también otros temas, como la hipocondría y las derivaciones del narcisismo hacia el advenimiento de las instancias ideales. Aparece en este texto la concepción de un yo como reservorio de la libido o de las posibles relaciones de equivalencia o de divergencia entre “Yo ideal” e “Ideal de Yo”. Sus ambigüedades y contradicciones más allá de revelar las oscilaciones de Freud que apuntan hacia la diversidad de construcciones de que este texto es objeto, de cuyo apoyo rebasa en la concepción del “yo como representación” y que se perfila como el verdadero desafío teórico-clínico del psicoanálisis.

No se encuentra en este texto una distinción conceptual entre Yo ideal e ideal del Yo. Otros autores lo han desarrollado: El Yo ideal, concebido como un ideal narcisista de omnipotencia, no se reduce a la unión del Yo con el Ello, sino que implica una identificación primaria con otro ser, catectizado con la omnipotencia, es decir con la madre. El Yo ideal sirve como soporte de identificaciones con personajes excepcionales y prestigiosos. Freud sitúa en el origen de la formación de las instancias ideales de la personalidad, el proceso de idealización, en virtud del cual el sujeto se propone como fin reconquistar el estado llamado de omnipotencia del narcisismo infantil⁴¹⁰.

Se elaboran tres nociones íntimamente ligadas entre sí: el narcisismo, la identificación como constitutiva del Yo y la diferenciación, dentro del Yo, de ciertos componentes ideales.

En cuanto a la definición del Yo *La introducción del narcisismo* implica varias cosas. Que el Yo no existe desde un principio ni tampoco aparece como el resultado de una diferenciación progresiva.

Para constituirse requiere una nueva acción psíquica. Primero: Que se define como unidad en relación con el funcionamiento anárquico y fragmentado de la sexualidad que caracteriza al autoerotismo.

Segundo: Que se ofrece como objeto de amor a la sexualidad a igual título que un objeto exterior. Bajo la perspectiva de una génesis de la elección objetal, Freud se ve inducido incluso a establecer la secuencia: autoerotismo, narcisismo, elección objetal homosexual, elección objetal heterosexual.

⁴⁰⁹ Freud, S. *Introducción al narcisismo*, O.b. Cit. Pag. 2046.

⁴¹⁰ Freud, S. *Análisis terminable e interminable*. Buenos Aires: Amorrortu. Vol, XXIII.pag ,242.

Tercero: Que esta definición del Yo como objeto impide que sea confundido con el conjunto del mundo interior del sujeto. Freud tiende a mantener una distinción entre la introversión de la libido sobre las fantasías y una vuelta de aquella sobre el Yo⁴¹¹.

Cuarto: Que desde el punto de vista económico, el Yo debe considerarse como un gran reservorio de la libido, de donde ésta es enviada hacia los objetos y que se halla siempre dispuesto a absorber la libido que refluye a partir de los objetos. Esta imagen del reservorio implica que el yo no es simplemente un lugar de paso para la energía de catexis, sino el lugar de un estancamiento permanente de esta, e incluso que es constituido como forma para esta parte energética. Por último describe como típica una “elección objetal narcisista”, en la que el objeto de amor viene definido por su semejanza con el propio Yo del individuo; en oposición a otro tipo de elección denominado de apoyo o apuntalamiento. En esta última el Yo elige a “otro” realmente, no a sí mismo.

A la par se enriquece el concepto de identificación, junto a aquellas formás reconocidas desde el principio en la histeria, en las que la identificación aparece como transitoria, como una forma de significar, en un auténtico síntoma, una similitud inconsciente entre la persona y otro, ahora distingue otras formás fundamentales de identificación; esta ya no es solo la expresión de una relación entre Yo y otra persona, el Yo puede experimentar una profunda modificación por la identificación, convirtiéndose en el residuo intrasubjetivo de una relación intersubjetiva.

Así, en la homosexualidad masculina “el joven no abandona a su madre, sino que se identifica con ella y se transforma en ella” [...]. Lo que sorprende es el alcance de tal identificación: modifica el Yo en una de sus partes más importantes, el carácter sexual, según el prototipo de lo que anteriormente era objeto.⁴¹²

Como resultado del análisis de la melancolía y de los procesos que ésta pone de manifiesto, se transforma profundamente la noción de Yo. A continuación describimos esta noción:

La identificación con el objeto perdido, manifiesta en el melancólico se interpreta como una regresión a una identificación más arcaica, concebida como una fase preliminar de la elección objetal, “[...] en la cual el Yo quiere incorporarse este

⁴¹¹ Freud, S. *Análisis terminable e interminable*, Ob. Cit. Pag 221.

⁴¹² Freud, S. *Introducción al narcisismo*. T. II de O.C. Biblioteca Nueva. p 2033

objeto”.⁴¹³ Esta idea prepara el camino para una concepción de un yo que no solo sería remodelado por identificaciones secundarias, sino que desde el principio se constituiría por una identificación que tendría como prototipo la incorporación oral.

El objeto introyectado en el Yo es descrito en términos antropomórficos, es sometido a los peores tratos, sufre, el suicida aspira a matarlo, etc. Con la introyección del objeto, de hecho es toda una relación la que puede interiorizarse al mismo tiempo.

En la melancolía el conflicto ambivalente hacia el objeto será traspuesto a la relación con el Yo. El Yo no es concebido ya como la única instancia personificada dentro del psiquismo. Algunas partes pueden separarse por escisión, especialmente la instancia crítica o consciencia moral: una parte del Yo se sitúa frente a otra, la juzga críticamente, la toma, por así decirlo, como objeto⁴¹⁴.

Se afirma así la idea, que ya se encuentra en Introducción al narcisismo, según la cual la gran oposición existente entre libido del Yo y la libido de objeto no basta para explicar todas las modalidades del retiro narcisista de la libido. La libido “narcisista” puede tener como objetos toda una serie de instancias que forman un sistema complejo y cuya pertenencia al sistema del yo es connotada, por los demás, por los nombres con que Freud las designa: Yo ideal, ideal del Yo, Superyó.

Si la segunda teoría tópica hace del Yo un sistema o una instancia ello se debería ante todo a que tiende a amoldarse a las modalidades del conflicto psíquico mejor que la primera teoría, de la cual puede decirse esquemáticamente que tomaba como eje principal los diversos tipos de funcionamiento mental (proceso primario y proceso secundario).

Ahora se elevan a categoría de “instancias” del aparato psíquico las partes que intervienen en el conflicto, el Yo como agente de la defensa, el Superyó como sistema de prohibiciones, el Ello como polo pulsional. El paso de la primera tópica a la segunda no implica que las nuevas “provincias” invaliden las delimitaciones anteriores entre Inconsciente, Preconsciente y Consciencia. Pero en la instancia del Yo, vienen a agruparse funciones y procesos que, dentro del marco de la primera tópica, se hallaban repartidos entre varios sistemás: La Consciencia en el primer modelo metapsicológico, constituía un auténtico sistema autónomo (Sistema ω del *Proyecto de Psicología Científica*) para inmediatamente ser asociada por Freud, en forma no exenta de dificultades, al sistema Percepción-Consciencia, ahora se precisa su situación tópica:

⁴¹³Freud, S. *Duelo y Melancolía*, p.2095. año 1915. T II de O.C. Biblioteca Nueva.

⁴¹⁴Freud, S. *Las Fantasías históricas y su relación con la bisexualidad*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol IX., pag.145.

ella es el “núcleo del Yo”. Luego, las funciones reconocidas al sistema Preconsciente se incluyen, en su mayor parte en Yo⁴¹⁵.

Por último, el Yo y éste es el punto sobre el que insiste especialmente Freud es en gran parte Inconsciente. Así lo demuestra la clínica y sobre todo las resistencias del inconsciente hallada en la cura ... “Hemos encontrado en el propio Yo algo que también es inconsciente, que se comporta exactamente igual que lo reprimido, es decir, que produce poderosos efectos sin volverse consciente y que, para ser hecho consciente, exige un trabajo particular”.⁴¹⁶ Con esto Freud abría un camino que fue ampliamente explorado por sus sucesores: se han descrito técnicas defensivas del Yo que no solo son inconscientes en el sentido de que el sujeto ignora sus motivos y el mecanismo, sino además presentan un matiz compulsivo, repetitivo, “arreal”, que los asemeja a lo reprimido, contra la cual luchan.

Esta ampliación del concepto de Yo implica que se atribuye a éste, en la segunda tópica, las más diversas funciones: control de la motilidad y de la percepción, prueba de la realidad, anticipación, ordenación temporal de los procesos mentales, pensamiento racional, pero también desconocimiento, racionalización, defensa compulsiva contra los nómicos (oposición a las pulsiones y satisfacción de las pulsiones, insight y racionalización, conocimiento objetivo y deformación sistemática, resistencia y levantamiento de resistencia, etc.)⁴¹⁷. Antinomias que no hacen más que reflejar la situación asignada al Yo en relación con las otras dos instancias y la realidad. Según el punto de vista en que se sitúe resalta algunas veces la heteronomía del Yo, otros sus posibilidades de una relativa autonomía.

El Yo aparece como un mediador que se esfuerza en atender exigencias contradictorias. Se halla sometido a una triple servidumbre, por lo cual se encuentra amenazado por tres tipos de peligros, el proveniente del mundo exterior, el de la libido del Ello y el de la severidad del Superyó. Como ser limítrofe, el Yo intenta actuar de intermediario ante el mundo gracias a la acción muscular, se adapta al deseo del Ello.

En una primera perspectiva, el Yo aparece como el resultado de una diferenciación progresiva del Ello por influencia de la realidad exterior, esta diferenciación parte del sistema Percepción-Consciencia que se compara con la capa cortical de una vesícula de substancias viva el Yo, que se ha desarrollado a partir de la

⁴¹⁵ Freud S .*La Interpretación de los sueños*. Primera parte.Buenos Aires: Amorrortu. Vol IV.Cap 7.

⁴¹⁶ Freud ,S .*Duelo y Melancolía*, T. II de O.C.Biblioteca Nueva.p.2096

⁴¹⁷ Freud S .*Lo Inconsciente*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol XIV, pags 187-196.

capa cortical del ello que, dispuesta para recibir y apartar las excitaciones, se halla en contacto directo con el exterior (la realidad). Tomando como punto de partida la percepción consciente, el yo somete a su influencia territorios progresivamente más amplios, capas cada vez más profundas del Ello⁴¹⁸.

El Yo queda definido como un órgano que está destinado por principio como representante de la realidad, a asegurar un control progresivo de las pulsiones. Se esfuerza en lograr que impere la influencia del mundo exterior sobre el Ello y sus tendencia, intenta reemplazar el principio de placer que reina sin restricción en el Ello, por el principio de la realidad. La percepción cumple, respecto al Yo, una función análoga a la que posee la pulsión dentro del Ello. Como el propio autor indica, la distinción entre el Yo y el Ello resume entonces la oposición entre la razón y las pasiones.

La relación del Yo con la percepción y con el mundo exterior adquiere un nuevo sentido, sin quedar suprimida: el Yo no es tanto un aparato que se desarrollaría a partir del sistema Percepción-Consciencia como una formación interna que tendría su origen en ciertas percepciones privilegiadas, provenientes, no del mundo exterior en general, sino del mundo interhumano.

El Yo se define entonces, desde el punto de vista tópico, más que como una emanación del Ello, como un objeto al que apunta éste: la teoría del narcisismo y el concepto correlativo de una libido que apunta orientada hacia el Yo o hacia un objeto exterior, según un verdadero equilibrio energético, lejos de ser abandonada por el advenimiento de la segunda tópica, será reafirmada. La clínica de la psicosis habla también a favor de esta concepción: menosprecio y odio del Yo en el melancólico, ampliación del Yo hasta fusionarlo con el Yo-ideal en el maníaco, pérdida de los “límites” del Yo, por retiro de la catexis de estas con los estados de despersonalización.

La introducción de la segunda tópica, en virtud del cambio de miras que supuso concebir la porción inconsciente del Yo, trae como consecuencia: por una parte, una mayor complejidad del concepto de Yo (en lo que se refiere a su origen y a su esencia); por otra, una cierta obnubilación de la dimensión pulsional de las instancias (el Yo, el Ello y el Superyó) por la dimensión antropomórfica, cuando es precisamente la pulsión la que introduce el campo de la subjetividad.

⁴¹⁸ Freud, S. *Trabajos sobre Metapsicología*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol XIV.pags 105 - 152.

PARTE II

II.II Las Pulsiones

II.II.1 Pulsión e intención. Causa y razón en el psicoanálisis de Freud.

El genio indudable de Freud era de tipo empírico y *fenomenológico*, pero sin duda por las limitaciones epistemológicas de su tiempo, le estaba vedada la especulación filosófica o antropológica totalizadora y básica para una comprensión radical del hombre⁴¹⁹.

El concepto de pulsión es uno de los más ricos que ha legado el psicoanálisis freudiano. Es también uno de los más confusos y amalgamado, ya que se vió obligado como todo inventor a basar sus descubrimientos en conceptos teóricos ya existentes, y por lo tanto pensados para otros fines⁴²⁰. Es también muy comprensible. Si hay que considerarlo filosóficamente él es ante todo un concepto que conserva su radicalidad, es decir que es capaz de atravesar las fronteras conceptuales, de hacer bascular o revolver los compartimentos establecidos, las nociones compartidas, en lugar de reducir demasiado rápido la exigencia crítica que podrían llevar sus violencias.

El concepto fue presentado por Freud como estructuralmente ambiguo, se trata de un concepto límite entre lo psíquico y lo somático⁴²¹. Esta ambigüedad ontológica ha podido suscitar, de parte de unos y de otros, muchas insatisfacciones. Desde el principio, él aporta, subraya, la necesaria distinción entre “el instinto” (*Instik*) que es puramente biológico, y que inmediatamente reenvía al comportamiento animal, fijado por la herencia, característica de la especie, y la pulsión, que en un cierto sentido, no es solamente biológica. Es el representante psíquico del instinto.

A este justo título se ha revelado que no hay pulsión más que para un ser provisto de psiquismo. La pulsión no es puramente somática. La pulsión no aparece más que en virtud de un cierto tipo de limitación ejercida por el cuerpo, es decir desde el exterior,

⁴¹⁹ Cencillo, L, *El Inconsciente*, Madrid: Ediciones Marova, 1974, p.19

⁴²⁰ Althusser, L, *Freud y Lacan*, (1965) Barcelona: Anagrama, 1970, p.10

⁴²¹ Freud, S, *Pulsiones y destinos de pulsión*, Vol.XIV, Buenos Aires: Amorrortu, 2006

sobre el psiquismo. La pulsión es el representante psíquico de las excitaciones, nacidas del interior del cuerpo y llegadas al psiquismo.

Se puede evidentemente, como Rudolf Bernet, insistir sobre la interioridad de la pulsión en el psiquismo, y la necesidad de la reescritura en una economía, coherente y filosóficamente fundada, de ese mismo psiquismo, de manera, por así decirlo inmanente. La paradoja es que entonces, la fundación filosófica invocada por *Lo Inconsciente* tomaría el rostro de una profundización, de una cierta filosofía de la consciencia, en su cierre: la fenomenología.

Nos volvemos escépticos frente a más de un título, cuando se cae en una tal tentativa. En eso que concierne al concepto de pulsión mismo, creemos que una tal demarcación conduce a perder lo esencial: su carácter de concepto límite precisa y propiamente dicho. Un límite a dos caras. Si el concepto de pulsión es un concepto límite, esto quiere decir que, toda cosa tal como la pulsión no puede ser “alguna cosa”, “cualquier cosa” puramente somática, ella no puede ser más que “alguna cosa psíquica”.

Más exactamente, pensamos que hay un privilegio de lo psíquico en la caracterización freudiana de la pulsión. La pulsión, toma interés para el análisis freudiano, más que porque ella constituye una entidad propiamente psíquica, y no un simple dato biológico, como lo sería el instinto; sino porque al mismo tiempo ella testimonia esta propiedad fundamental del psiquismo que es la de: no ser un imperio dentro de un imperio, por así decir, apartado del mundo. A la vez ella tiene un componente fuerte de internalización. Es también un aspecto decisivo de la perspectiva psicoanalítica, aunque es siempre así como una dupla con otra cosa que ella misma. Como tal, la pulsión es la medida de la exigencia de trabajo que es impuesta al psiquismo por su ligazón al cuerpo.

Evidentemente se puede encontrar este hecho como insuficiente para los presupuestos ontológicos subyacentes, que parecen resurgir del dualismo más tradicional. ¿Cuál es esta enigmática conexión del psiquismo y de lo corporal que el psicoanálisis supone, aquí como en otras partes, sin interrogarse verdaderamente? ¿Qué glándula pineal será necesaria para asegurarla? Es claro que la ontología freudiana, lleva en sus cuestiones explícitas a un cartesianismo, es decir que cualquier cosa robustece este cartesianismo.

Pero más allá de la crítica del estatuto del cuerpo en el psicoanálisis, queda en esta exterioridad de lo físico a lo mental, un lugar que Freud parece siempre suponer.

Lugar en el que hay alguna cosa, algo interesante y fuerte y que se reflexiona mejor, dentro de su definición de pulsión. En la pulsión hay una forma de exterioridad que se manifiesta: aquella cosa que golpea a la puerta del psiquismo y que no es propiamente hablar de lo psíquico. Que es cualquier cosa que se establece en una forma de indiferencia para lo psíquico. De una cierta manera, en esta desviación que Freud pone entre el cuerpo y el espíritu, está la base de la determinación de la pulsión; en ella está la transcendencia constitutiva de la pulsión.

Podríamos afirmar que de lo que se trata, es del hecho de que el espíritu, en un sentido lato sea siempre el que pasa de un registro al otro. Viene del cuerpo y pasa a lo psíquico y viceversa. En la pulsión, el espíritu jamás se hace solamente con él mismo. Pero siempre se hace también con cualquier cosa que no es él. Que le toca algo más profundo que él mismo, a lo que él ha llegado, y que está en el cuerpo, en el cual él no sabe bien a donde adviene. Lo que él nombrará para provisión, el cuerpo, y lo que ella, la pulsión, podría ser el resto de una definición posible para él mismo. Hay allí un aspecto esencial de la pulsión, el cual no se puede amputar sin obtener movimiento psíquico y que no son más que pulsiones.

Se insistirá entonces a justo título sobre los avatares de la representación, que hacen del elemento consciente todo, la expresión directa, o el simple efecto causal de la excitación corporal.

Se trata de hacer valer o hacer ver que la pulsión, (en tanto que entidad propiamente psíquica ligada a una lógica propia, no deducible de esa de la excitación corporal), no sabe demasiado de aquella teoría del reflejo. Esto es ciertamente un punto central. La lógica de la representación en el sentido de la *Vertretung*, requiere una reorganización del campo. En la cual el elemento representante puede solamente funcionar. No es suficiente por el hecho de ser un efecto de la determinación que el representante sea la acción del representar.

En otros términos, no hay representación sin estructuras, las que son propiamente aquellas de la representación. De allí a decir que la relación de lo somático a lo psíquico no es coincidente para Freud tratándose sobre el modo de la causalidad es inmediato. Ello nos parece que marca algún exceso y un verdadero riesgo.

En el análisis freudiano del “ser subrayado, señalado”, el psiquismo o el soma, como el elemento causal, juega un rol decisivo. En su análisis del Ser, el cuerpo es siempre y también desde el inicio: una causa.

El cuerpo también es causa. Privilegiar en el análisis de la relación del psiquismo con el soma una dimensión puramente hermenéutica, del orden de la traducción, o de la expresión, puede ser justo, pero ciertamente toma de una desactivación de la causalidad.

El cuerpo para Freud, todo cargado del sentido que sea y fuente de sentidos, se transforma siempre en el último sostén de una causa. En efecto tocamos allí el nudo del problema: como si se pudiera hacer para elegir entre el sentido y la causa, una lectura hermenéutica o bien una lectura determinista. La mayor parte de las lecturas de Freud ponen el acento, en un sentido o en otro y con motivaciones diferentes delante de tal elección. Pero precisamente es la especificidad del psicoanálisis, la que tiene riesgo de parecer una “intrincación del orden del sentido y de las causas”. La relación del elemento psíquico representante con la excitación corporal subyacente puede a la vez ser una relación de representación en sentido neto, simbólico (entonces esto supone una gramática) de términos y a la vez una relación de causalidad. Vamos más lejos: él hace siempre las dos a la vez. No podría ser si no estuviera esta dimensión de causalidad, si no actuara el cuerpo en su forma de extraña alteridad (ser siempre una cosa, que constitutivamente es también una causa).

Desde este punto de vista, podemos formular reservas en cuanto al giro de un cierto análisis posfreudiano de pulsiones que pudieron revertir notablemente, bajo la influencia del lacanismo. A fuerza de insistir sobre la simbolicidad de la pulsión, que no puede ser un fenómeno solamente biológico se termina por negar, en todos los casos, olvidando su base biológica. Nos parece que por ello mismo es en todo un hecho claro que la pulsión no se explique solo por lo biológico y que suponga una elaboración, un destino propiamente psíquico. Que es el objeto propio del psicoanálisis, su ambigüedad ontológica, por así decir a caballo entre lo somático y lo psíquico y sobre la cresta de esta enigmática relación de causalidad que les relaciona. Esta ambigüedad es un aspecto propiamente esencial. La paradoja constitutiva de la pulsión es que siendo ella concepto esencial del psiquismo, es también indefectiblemente un concepto límite. Entre lo somático y lo psíquico, es causa y es efecto.

Esta ambigüedad ontológica insatisfactoria y problemática hace que sea ella la que tenga una real fecundidad. Ella expresa bien “alguna cosa” en efecto, en el orden de los efectos y constituye desde el punto de vista lógico: una cierta forma de transgresión. Transgresión del orden de las causas y de las razones. Y recíprocamente además, la cual podría tener el sentido último de la pulsión, transgresión en la cual

confluye el hecho esencial de la limitación del orden de las razones. En tanto que limitación interna, desde la cual este orden lleva la marca y explica todo un aspecto central de su funcionamiento. Es a esta ambigüedad a la que podríamos dar aquí una primera exploración.

En principio hay en Freud un lugar señalado para la originiladidad de la determinación causal somática propuesta para la pulsión, en la línea de sus primeros trabajos energéticos. La pulsión no es el efecto psíquico de una excitación fisiológica general. Ella resulta de una configuración somática bien particular. Ella es la que se produce allá donde la excitación viene del cuerpo mismo, es endógena. Donde este carácter endógeno de la excitación nos resulta imposible para nosotros mismos y nos sustrae. Esa es la medida exacta en la que nosotros no podemos huir de nuestro propio cuerpo. La pulsión como anverso de la imposibilidad de escapar a nosotros mismos. Entendida ella misma desde el inicio en un sentido físico, derivada de la necesidad de cargar nuestro propio cuerpo, por todo con nosotros o de nosotros, cargar con y como, nuestro propio cuerpo. Hay aquí una verdadera profundización de la fenomenología freudiana. Por ello, nos parece que, la fisiología alimenta en el orden de las causas y provoca sin embargo, la indeterminación y ambigüedad al entrar en conflicto con ella misma. Detrás de esta representación se encuentra esta oposición muy fuerte, empujada por un “esquema” entre la excitación externa e interna. En un sentido puramente fisiológico del interior y del exterior; es esta la intuición freudiana de nuestra sensibilidad de fondo, la proveniente de los órganos, en tanto que sensibilidad ahogada, difusa y al mismo tiempo al límite de lo soportable. Esto es vivido como pasivo e interno del cuerpo constituido como una donación fundamental y es sobre su fondo que la pulsión, como sollicitación interna, se puede destacar.

Una sollicitación en el sentido pulsional parece residir en el hecho de que “yo no me puedo sustraer”, ya que en un sentido anterior a mí mismo, de mí mismo, “ella viene de mí”. No evitamos una “impulsión”: ella podría ser una definición de la pulsión.

Es entonces todo a la vez en tanto que exterioridad e interioridad que la pulsión reviste su poder de apelación. Ella es el efecto de la exterioridad de un cuerpo que ejerce una presión sobre el psiquismo. Pero, de otro lado ella no es un efecto de esta presión indiferenciada, pero de la presión del cuerpo en tanto que “me es por así decir la más íntima”: del cuerpo en tanto que interioridad en el sentido propio (físico) del término, y entonces en tanto que, (contrariamente a tal o cual estimulación del mundo exterior que

la afectaría superficialmente,) impone al menos su presencia constante, por así decir, la base y el pie de su organicidad.

Hay allí un punto extremadamente importante que da cuenta del carácter destinal de la pulsión. La pulsión no viene del exterior; “ella viene de mí”. Pero por otro lado ella es repentina. Esto que para Freud tiene un sentido extremadamente concreto: “ella me vence en tanto que yo tengo un cuerpo” y, en un cuerpo sentido, de “mi cuerpo”, de mi como cuerpo. La arqueología freudiana de la individualidad sumerge sus raíces en el cuerpo y en esta primera forma de egoticidad que constituiría “la interioridad” biológica: aquella de la clausura de los órganos en su envoltura de carne (esta epidermis la cual en “el esquema” acuerda una tal importancia como frontera) y de la presión constante que ellos ejercen sobre nuestra vida psíquica.

Allí se encuentra el carburante de la pulsión, esta potencia que la constituye y que en las lenguas latinas tienen acogida en su etimología. Esta presión de la interioridad biológica (con la diferencia de potencial que supone también la distinción entre interioridad y exterioridad, del punto de vista físico) rinde cuenta del aspecto energético de la pulsión. O sea, no hay pulsión sin carácter energético, en un sentido real, es una cosa que las reconstrucciones filosóficas de la pulsión tienden demasiado seguido a olvidar; o a transponer en una interpretación puramente simbólica de la energía en cuestión. Si retiramos la dimensión de la fuerza, no hay más pulsión.

Pero la pulsión siendo una realidad límite, entre lo somático y lo psíquico (fundado sobre la representación de lo somático en lo psíquico), tiene un punto importante y es que “esta potencia que”, diría Freud, es la que constituye su esencia. Ella tiene esta potencia como tal esencia, la que acoge una forma psíquica. Tal esencia que tiene el carácter de un movimiento psíquico, en un sentido dado no es más que el sentido de una simple metáfora. Sentido de simple metáfora ya que ella, la potencia, da lugar a su dinámica, a sus conflictos y a su economía.

Esta forma psíquica, ya la hemos discutido más arriba, es ella una cuestión de intencionalidad. Es decir, parece característica de la pulsión su orientación teleológica hacia un objeto. Toda pulsión como tal, tiene un objetivo, una finalidad, y un objeto.

Como hemos podido remarcar, hay siempre que relativizar esta aparente continuación y acelerado, de un esquema que sería el de la intencionalidad del objeto, que no excluye, del resto, de otras formas de intencionalidad.

En Primer término, porque el objetivo de la pulsión no debe ser confundido con su objeto. Si la pulsión es finalmente orientada, esto no es hacia lo que

está presente como su objeto, pero sí hacia su objetivo, su finalidad, su descarga, que en sí no tiene forma de objeto. La finalidad última de toda pulsión es la satisfacción, una satisfacción que se encuentra en la supresión de la excitación endógena que está en la fuente de la pulsión. Pero contribuye de manera decisiva a dar su fisionomía psíquica a la pulsión, el hecho de que este objetivo universal pueda ser atendido de maneras diferentes, dejando objetivos parciales, o de etapa. El juego de estos objetivos parciales, que pueden en una cierta medida sustituir los unos a los otros, se compensa, o entran en conflicto alimentando la vía o el destino de la pulsión. Estos destinos parciales no son ciertamente sus objetos; ellos reenvían bien a la actividad o en todo caso algunas cosas que serían su hacer (según el registro de la pasividad) a fin de obtener la satisfacción. El fin, él puede ser tanto mirar (pulsión escópica) como dominar (pulsión sádica), o al contrario ser dominado (pulsión masoquista). En la obtención del objetivo o en la dirección de él, el objeto juega cierto rol, pero en un cierto sentido accesorio, él es el medio de la obtención del fin.

Y en efecto, de otra manera contrariamente a lo que pasa en una intencionalidad de objeto no hay relación interna, caracterizante, entre la pulsión y su objeto. Y la pulsión no está superficialmente, en primera relación, como pulsión de un objeto determinado. El objeto, por supuesto, debe responder a ciertos criterios para su elección, él debe poder dar materia, pretexto, él debe poder ser más exactamente; una satisfacción. Es decir que él debe prestar a la realización del objetivo buscado. Es probable que por hacer un cierto tipo de cosa yo tenga necesidad de un cierto tipo de objeto. Ni más ni menos, esta necesidad no constituye ciertamente más que un principio de determinación extremadamente laxo. Y deja lugar a una vicarianza entendida como del objeto, vicarianza que en el fondo es la propiedad más interesante del objeto, desde el punto de vista pulsional.

Esta vicarianza está fundada en el hecho de que en un cierto sentido, no importa que el objeto sea bueno, precisamente tanto que él se deja tratar como si aportara el tipo de satisfacción en cuestión. El objeto como tal, es en el que hay más variabilidad en la pulsión, él es tan variable como la pulsión, y él no está originariamente ligado a la pulsión.

Entonces no hay en un cierto sentido más que una apariencia de intencionalidad de objeto en la pulsión. Se “encuentra más bien”, que él sea pertinente para aplicar el vocabulario de la intencionalidad, como una intencionalidad de objetivo, intención de hacer alguna cosa, la que nos brinda un resto de sentido filosófico en el sentido primero,

natural de la intencionalidad. Ella no quiere decir que el momento del objeto no juegue aquí fenomenológicamente un rol esencial, bajo la especie de la fijación sobre el objeto. Pero el objeto, como objeto de fijación y en tanto que tal, momento esencial de la pulsión, no constituye nada más y nada menos que la verdadera *telos* de la pulsión.

Esta corrección no pone siempre fuera de juego una forma de intencionalidad, bien definida: la intencionalidad del objeto. En tanto que intencionalidad de finalidad, la pulsión no conserva ella siempre los trazos de los que se llama habitualmente “intencionalidad”. Parece decisivo que pasando al estado psíquico, la pulsión revierta este aspecto que es el de una intencionalidad, no es precisamente aquello que seguía la tesis de Brentano. Ciertamente, si se la reformula un poco, se deja caer aquí más o menos como accesorio la intencionalidad de objeto. Esto supone su inscripción en el orden de lo psíquico. Es porque ella tiene esta estructura intencional, o cuasi intencional, aparentemente intencional, que la pulsión no es un fenómeno puramente somático pero que representa una verdadera interfase entre lo somático y lo psíquico. Participando de la característica general de los fenómenos psíquicos.

Pero entonces aquí surgen un cierto número de dificultades. Entre ellas las más notables, la primera, es la de saber hasta que punto se puede hablar de intencionalidad inconsciente y hasta que punto tiene un sentido de transponer al nivel inconsciente, una estructura típicamente consciente; al punto de haber sido hecha, por una filosofía característica de la consciencia.

Hay que comprender bien que quiere decir hablar de “intención” o de “cuasi intención”, a propósito de la pulsión. Esto es razonar como si había en mí ,alguna cosa que “quería”, que “deseaba”, sin que esto sea exactamente yo; en todo caso el yo consciente y que al mismo tiempo lo haría siguiendo las modalidades a las que se llama ordinariamente “querer o desear”, que es la herencia de un Yo consciente. Que se define por la imputabilidad a este Yo. Esta imputabilidad es en un cierto sentido la definición misma de la consciencia.

En otros términos, ¿qué sentido tiene imputarle a él que sea la pulsión, más allá de la persona, y sobre todo, por saber que “ella quiere”? ¿Cuál es el sentido que hay que darle a lo que ella quiere?

Si se quiere evitar el esencialismo se puede jugar aquí la carta de la “gramática”, siguiendo la vía abierta por Wittgenstein. “Querer no es saber que se quiere”. De otra manera no se hablará de querer, pero puede ser, de impulsión. El psicoanálisis a psicologizado demasiado la pulsión, él ha cogido la dimensión enigmática de ella

misma; de un “querer que ella no puede ser ni tener carta de presentación”, “de un querer que no sea”. Por tanto, la consciencia está inscrita en el concepto mismo de querer, o más exactamente en la manera en que nosotros hemos de emplear el término. Reflexionamos y nos preguntamos exactamente a qué responde cuál es el valor de la expresión “que quieres tú”.

Haría parte de la “gramática de la intención” que la pulsión fuese consciente. Si fuera esto así, el Preconsciente no podría ser reconocido por Freud. Con esta estructura, por así decir intencional; que no es consciente, se introduce una cosa nueva. Toda nueva simplemente. Cualquier cosa que no corresponde exactamente al modelo que llamamos: “modelo de una intención”. Esta es la crítica de Wittgenstein a Freud. Para apreciar plenamente lo que tiene de revolucionario el psicoanálisis en este sentido, él debería hacer que los filósofos pongan en juego y vean otra cosa que una super-psicología del inconsciente, cuya sola diferencia con la psicología en el sentido tradicional sería que de lo que ella habla es de lo inconsciente. Esto sería domesticar el inconsciente freudiano y no responder a la definición que él presenta para el análisis filosófico. El pasaje de la frontera del inconsciente se hace a gastos reales: él modifica el sentido de los términos que nosotros estudiamos (el psiquismo no es eso que nosotros creíamos antes del descubrimiento del inconsciente) y pone un real problema de definición en ellos. El descubrimiento del inconsciente modifica la perspectiva de conjunto sobre el psiquismo y conduce a percibir nuevas posibilidades que no tenían sentido en el sólo análisis de la consciencia.

A una tal estrategia de diferenciación y de multiplicación de sentidos se responderá evidentemente hablando de un sentido dado a estos nuevos empleos. Se habla de intenciones inconscientes, porque se está siempre libre de emplear las palabras “como se le desea”; pero ¿qué se entiende exactamente por ella? Si se es capaz de asignar condiciones y ocasiones precisas para el empleo de este género y fórmula, entonces todo va bien, pero a partir del momento en el que no se usan los términos de la manera en que ellos se emplean habitualmente, entonces hay que poner en medida y precisar la manera en que se los utiliza. Sin embargo solicitar implícitamente un uso sólo denegando y rechazando las consecuencias que normalmente parecería resultar.

Todo depende entonces, de la mirada de conjunto que se haga sobre la obra del psicoanálisis. Ciertamente tenemos la impresión de que el discurso psicoanalítico queda demasiado sistemáticamente, abandonado a una suerte de subdeterminación de usos.

Pero nos parece importante decir que no es más que lo que nos concierne, es el mismo caso para numerosas ciencias.

¿El psicoanálisis es una ciencia en *stricto sensu*? Esta es una cuestión sobre la cual nos cuidamos bien de pronunciarnos y que sin duda alimenta la duda de un cierto número de críticas sobre las cuales se hacen muchas alusiones.

Sabemos bien que una intencionalidad inconsciente no es posible, ya que el concepto de intencionalidad envía siempre al concepto de consciencia. ¿Por qué Freud procede a esta especie de hibridación conceptual? Porque él quiere así proceder. El error sería creer que actuó así inadvertido y sin comprender exactamente lo que él hace. Freud emplearía un idioma intencional más allá de la frontera, hasta el límite de lo que es considerado “ser válido”.

Freud apela a la voz de los antiguos cuando habla del deseo y de la pulsión. Con relación al deseo, se inspira en los griegos, vincula el *éros* platónico con las afinidades electivas goethianas, estableciendo su lazo con la sexualidad. Para hablar de la indestructibilidad de los procesos inconscientes se sirve del simil tomado de Homero en “La Iliada” y lo compara con esas sombras subterráneas que cobran nueva vida tan pronto bebían sangre. Las referencias más importantes con relación a los antiguos aparecen en la formulación de sus distintas teorías acerca del dualismo pulsional. En la primera de ellas, Freud alude al término *éros* contraponiéndolo a los términos griegos, *logos* y *ananké*. En la última no deja de apoyarse en Empédocles de Agrigento para aludir a los principios en eterna lucha, pulsión de vida y pulsión de muerte, amor y discordia.

La primera época psicoanalítica de Freud está caracterizada por el llamado “descubrimiento de los impulsos” (*Entdeckung der Triebe*), que en psicología y en la psiquiatría de su tiempo no se hallaban aun teóricamente estudiados, y para lo cual ha de penetrar hasta los estratos profundos del Inconsciente. Y a partir de ahí fue orientándose el interés del psicoanálisis cada vez más hacia aquellas instancias en el psiquismo que parecen oponerse al Ics. ; es decir, no lo reprimido, sino lo represor, que en 1902 llevaría a Freud a formular una verdadera psicología del Yo, que Freud denomina en un principio “Metapsicología”. Comenzando por *Los tres ensayos para una teoría sexual* (1905) ha puesto Freud constantemente el acento en las fases más tempranas del desarrollo de los impulsos como básicas para la formación de la personalidad neurótica, y en ellas radica la formación de una Tipología que posteriormente desarrollará Abraham y Reich.

En la teoría de los estadios evolutivos de la pulsión libidinal, la noción de conflicto constituye un eje fundamental. Además el camino que va de la primera a la segunda tópica encuentra en la noción de “conflicto” su denominador común. Noción central dentro de la teorización propuesta es, la que, sumada al desarrollo de la teoría de las pulsiones, producirá un nuevo modo de entender el funcionamiento del aparato psíquico.

En la primera tópica freudiana la noción de conflicto consistía en la oposición entre dos sistemas, Inconsciente y Preconsciente/Consciente separados por la censura, simétrica a la lucha entre pulsiones sexuales y pulsiones yoicas o de autoconservación y, a partir de 1920, entre *Eros* y pulsión de muerte. Los procesos del sistema Incc. son intemporales; no se hallan temporalmente organizados ni son modificados por el transcurso del tiempo; carecen en absoluto de toda relación al tiempo. Desde la perspectiva del Yo se delineaba el conflicto entre el Yo y las pulsiones, debido a la dimensión inconsciente de éstas. Pero, esta polaridad se muestra insuficiente ahora para explicar el funcionamiento del aparato psíquico como un todo. Manteniéndose la perspectiva de un conflicto entre los sistemas Icc. (Inconsciente) y Prcc-Ccc. (Preconsciente-Consciente) o entre pulsiones sexuales y pulsiones yoicas o de autoconservación, se introduce una “concepción intrasubjetiva” como si sus componentes fueran verdaderos personajes en pugna por alcanzar un mayor dominio en el interior del aparato psíquico⁴²². También la relación temporal se halla vinculada a la labor del sistema Consciente. Tampoco conocen los procesos Inconscientes respecto alguno a la realidad. Se hallan sometidos exclusivamente al principio de placer; su destino depende solamente de su potencia y de si cumplen las exigencias del régimen placer-displacer.

Los estadios evolutivos primarios son tres: el oral, con una primera fase pasiva de succinar el pecho recibido sin trabajo en la misma boca y una segunda fase activa del morder. El anal, con su tendencia a la oposición y su sumisión bajo irregularidades disciplinariamente impuestas. El estadio fálico, cuando se descubre el propio genital como fuente de placer, así como la genitalidad o atracción sexual de los propios padres y la peligrosidad del padre ofendido. De estos elementos y de las relaciones vividas en estos aproximadamente seis primeros años de vida depende y se forma el carácter y la personalidad más o menos neurótica del adulto. A partir del sexto año de edad se

⁴²² Freud, S. *Pulsiones y destinos de la pulsión*. Buenos Aires: Amorrortu. Vol. XIV, Buenos Aires: Amorrortu, 2006

produce una época de apaciguamiento instintual (estadio de latencia) hasta la pubertad, en el que los movimientos e impulsos anteriores son sublimados y los recuerdos infantiles olvidados o sustituidos por “recuerdos-encubridores”. Con la pubertad comienza la fase genital propiamente dicha, que se caracteriza por su orientación hacia el tú, abandonando la actitud narcisista de la fase pregenital, centrada en el placer que podía proporcionar el propio cuerpo, y es la felicidad de este tú lo que constituye la meta de carácter altruista de este período y el “hallazgo del Objeto”. Los rasgos de carácter serán, en adelante, exclusivamente o “prolongaciones invariables de los impulsos originarios” en forma de fijaciones o sublimación de los mismos o “formaciones reactivas contra ellos”

Desde luego, hablar sobre la segunda tópica es hablar sobre el texto que la introduce, *El Yo y el Ello* (1923), texto que constituye una de las más significativas reordenaciones en la lectura del funcionamiento psíquico. Tal y como Freud menciona en el prólogo, *El Yo y el Ello* constituye una “síntesis” respecto a los planteamientos de *Más allá del principio de placer*, (1919) pero, a diferencia del énfasis dado en estos modelos de la biología, la presente obra es tratada desde una perspectiva metapsicológica, lo cual revela una prudencia mayor, por parte de Freud, respecto a la biología.

Sin embargo el mencionado cambio de tópica es el resultado de la introducción del concepto de narcisismo y del desarrollo de la segunda teoría de las pulsiones. Desarrollo que condujo al establecimiento de la hipótesis estructural del aparato psíquico y de las instancias que la componen, a saber el Yo, el Ello y el Superyó. Constituye también la prueba ineluctable de que la pulsión está estrechamente vinculada a la perspectiva tópica.

Serán los dos factores, relacionados con la reflexión freudiana sobre las pulsiones, los que revelarán la amplitud de miras de la noción de Yo: 1) la nueva concepción del Yo unido a los designios de la sexualidad 2) la concepción de un Yo que desconoce su saber mismo acerca del síntoma y que no logra la tarea de nombrar los afectos que habitan en él, desconociendo así, su autenticidad.

Los fundamentos de la primera tópica dejan asentado el estrecho vínculo entre lo reprimido y el inconsciente. Sin embargo, son dos los factores que, desde el punto de vista estructural alteran este esquema: el que asigna que no todo lo inconsciente es reprimido y el que revela la parte del Yo inconsciente que participa en el conflicto defensivo. Con lo cual, muestra una cierta asimetría de lo reprimido con el inconsciente,

por un lado, y del Yo con el preconscious y el consciente, por el otro, sumado a la circunstancia de que es dentro del Yo donde el inconsciente se muestra como inconsciente reprimido.

Esta expansión de los límites del Inconsciente, ya que no se reduce a lo reprimido y que también abarca a una parte del Yo, producirá un cambio en el juego de oposiciones inherentes al conflicto psíquico. El Yo, en cuanto representante de las funciones adaptativas, dejará de perfilarse como uno de los polos del conflicto respecto a las pulsiones sexuales, ubicadas, hasta entonces, en el sistema inconsciente. El conflicto psíquico se desarrollará de modo intrasistémico y su “lugar” será el sistema inconsciente.

La consciencia queda ahora más explícitamente relegada a un segundo plano. Así, pues, será la noción de Yo inconsciente, es decir, la noción de inconsciente reprimido y que pertenece al Yo, la que será uno de los puntos clave que no sólo permitirá efectuar el paso de un esquema tópico a otro, sino, también, la que unirá los cambios de la segunda tópica con la teoría de las pulsiones. En *Más allá del principio del placer* (1920) dice Freud,... “los motivos de las resistencias, y aun estas mismas, son al comienzo inconscientes en la cura (...)”⁴²³. Eliminamos esta oscuridad poniendo en oposición, no lo consciente y lo inconsciente, sino el yo coherente y lo reprimido. Es que sin duda también en el interior del yo es mucho lo inconsciente; justamente lo que puede llamarse el “núcleo del yo”, abarcamos sólo una pequeña parte de eso con el nombre de preconscious.⁴²⁴

En la misma línea, en *Psicología de las masas y análisis del yo*, (1921) Freud menciona la existencia de un núcleo del Yo inconsciente, la “herencia arcaica” del alma humana, distinto del inconsciente reprimido, pero cuya génesis proviene de esta herencia. “... No desconocemos, por cierto, que el núcleo del Yo (el ello, como lo he llamado más tarde), al que pertenece la “herencia arcaica” del alma humana es inconsciente, pero además distinguimos lo “reprimido inconsciente” surgido de una parte de esta herencia...”⁴²⁵

Aunque en una nota al pie de página de *El Yo y el Ello* vuelve a reiterar que el núcleo del Yo es preconscious. “... También manifestaciones anteriores, bastante imprecisas, referidas al núcleo del yo” requieren enmienda en este punto: sólo puede

⁴²³ Freud, S. *Más allá del principio del placer*. Buenos Aires: Amorrortu. Vol XVIII.

⁴²⁴ Freud, S. *Más allá del principio de placer*. año 1920. T. III de O.C. Madrid: Biblioteca Nueva. p.2515

⁴²⁵ Freud S. *Psicología de las masas y análisis del yo*. T. III de O.C. Madrid: Biblioteca Nueva. 1973

reconocerse como núcleo del yo el sistema P-Cc ...”Hemos hallado en el Yo mismo algo que es también inconsciente, que se comporta exactamente como lo reprimido, vale decir, exterioriza efectos intensos sin devenir a su vez consciente. (...).Discernimos que lo Icc (Inconsciente) no coincide con lo reprimido; sigue siendo correcto que todo lo reprimido es Icc, pero no todo Icc es, por serlo, reprimido. También una parte del Yo, Dios sabe cuán importante, puede ser Icc (Inconsciente), es seguramente Icc”.⁴²⁶

El primer factor que posibilita el cambio a la segunda tópica es la nueva concepción de un Yo unido a los designios de la sexualidad. Desde luego, la introducción del concepto de narcisismo desde el punto de vista psicoanalítico comprometió seriamente el primer dualismo pulsional ya que supuso el reconocimiento de un Yo y, por lo tanto, del polo pulsional que él representa en el conflicto con las pulsiones sexuales, contaminado de libido en todos los momentos de su constitución.

Con el segundo dualismo pulsional, protagonizado por *Eros* y pulsión de muerte, la concepción tópica del aparato psíquico será aún más problematizada; el desarrollo trazado por Freud viene a señalar que ambas pulsiones actúan en el mismo territorio: el Ello.

Freud dice, tras un largo desarrollo, en los párrafos finales de *El Yo y el Ello*. “*Eros* y pulsión de muerte luchan en el Ello”⁴²⁷. Este reemplazo del inconsciente por el ello como “lugar” en que se desarrolla el conflicto, da una respuesta tajante al interrogante planteado en este mismo texto, a propósito de las posibles correspondencias entre las dos clases de pulsiones y los nuevos protagonistas de la segunda tópica. El conflicto entre pulsiones de vida y pulsión de muerte no corresponde a un conflicto psíquico. Si el ello se perfila como el terreno de combate entre las dos pulsiones, el yo, mediante la sublimación y la identificación contribuye no sólo a la proyección de la pulsión de muerte hacia el exterior, sino que también la direcciona hacia el objeto. El superyó, a su vez, se nutre de pulsión de muerte.

Al situar a nivel tópico la diferencia entre ambas teorías pulsionales desde la perspectiva tópica, muestra que las perspectivas a las que se aplica la noción de conflicto, sea Al situar a nivel tópico (Icc-Prcc/Cc) o pulsional (pulsiones de vida y pulsión de muerte), no son simétricas entre sí, es decir, una determinada instancia no es necesariamente equivalente a una determinada clase de pulsiones. Hecho que atestigua que la concepción del Yo constituido por la sexualidad altera las series de equivalencia

⁴²⁶ Freud, S. *El yo y el ello*. T. III de O.C.Madrid: Biblioteca Nueva.1973

⁴²⁷ Freud, S. *El yo y el ello*. (1923). Vol. XIX, Buenos Aires: Amorrortu. 1978-82

anteriormente propuestas por Freud, en particular, la que versa precisamente sobre la relación de las pulsiones con la topografía del aparato psíquico.

El pasaje a la segunda tópica, puede también señalarse en la mención de segundo factor quien posibilita dicho cambio, es la concepción de un Yo que enferma al mejorar, que desconoce su saber acerca del síntoma y que no consigue cerrar la tarea de nombrar los afectos que habitan en él, desconociendo, así, su autenticidad. Es a partir de estas descripciones clínicas, tales como la “resistencia”, la “reacción terapéutica negativa”, el “sentimiento inconsciente de culpa” o de fenómenos como la “repetición”, que Freud formula la tesis de un radical extrañamiento del yo respecto a una parte de sí “desconocida”, a la vez que temida, y que le muestra que su deseo, supuestamente su máspreciado bien, puede convertirse en su mayor fuente de padecimiento.

El efecto resultante es una reacción del Yo según las distintas modalidades del “pensamiento inconsciente”; por eso es que sus defensas presentan un matiz compulsivo y repetitivo ya que están dirigidas por la pulsión de muerte, es decir, por un resto de energía no-ligada que será la base de compulsión de repetición⁴²⁸.

De esta manera el establecimiento de una hipótesis estructural del aparato psíquico y de la formulación de conceptos fundamentales que la determinan o conforman, pero manteniendo la primera tópica, eso sí, completamente renovada ya que será concebida como una tópica intersubjetiva.

Son ellos,-el “Yo”, que, tal y como se mencionó, comprende el consciente y el inconsciente.-el “Ello”, que corresponde al inconsciente reprimido así como a la porción inconsciente del Yo que retorna a pesar de la represión;-el “Superyó”, que, así como el Yo, es inconsciente y mantiene un vínculo con la realidad.

El conflicto se establecerá entre los componentes pulsionales (con su modo específico de organización) y el Yo consciente (a su vez con su modo propio de organización). Tales conclusiones se deducen de estas reflexiones:-el inconsciente no será más uno de los polos del conflicto en oposición al Yo”;-la pulsión, a su vez, se constituirá como una fuerza presente sea en el ello, sea en el Superyó, sea en el Yo (consciente e inconsciente);

-el Yo asumirá un estatuto metapsicológico. Sufrirá de modo intermitente los influjos de la pulsión y se constituirá como parte integrante de una estructura junto con el ello y el superyó.

⁴²⁸ Freud, S. *Más allá del principio del placer*. Buenos Aires: Amorrortu .Vol XVIII.2006

En cuanto al Yo, he aquí alguna de sus características respecto al Ello esbozadas en *El Yo y el Ello*. El Yo es una organización coherente de procesos mentales. Su génesis está en el Ello, del cual constituye su parte modificada y subordinada gracias a los influjos del mundo exterior representado por el sistema Preconsciente-Consciente, que es su núcleo. Se asienta sobre el Ello sin involucrarlo completamente. La percepción asume en el Yo la misma función que las pulsiones ejercen en el Ello. Lo reprimido es, a su vez, parte del ello, de modo que el recurso del Yo para apartarlo de la consciencia es la represión⁴²⁹.

Destacamos la presentación de tres vectores que atestiguan la complejidad de la noción del Yo en el pensamiento freudiano: a) el Yo como efecto de identificaciones y su relación con las instancias ideales; b) el Yo concebido como función; c) el Yo como sede de los afectos y, en particular, de la angustia.

El Yo en cuanto representante y mediador del mundo exterior, de la realidad en definitiva, retendrá los primeros destinos pulsionales del ello. Se trata de una acción capaz de convertir la libido narcisista en objetal, y mantener una relación conflictiva tanto con esta instancia como con el Superyó.

Así, pues, se arroja una nueva luz sobre la noción de conflicto al poner en tela de juicio las contradicciones del Yo ya que acusa a un Yo fuerte, pero, a la par, débil. Fuerte por su conexión con la percepción, por el acceso a la consciencia y el paso a la acción sobre el mundo exterior, es decir, por una serie de funciones que le permite dar una cierta coherencia a los procesos psíquicos. Débil por someterse a tres servidumbres que le acosan, a saber, la realidad exterior, la libido del Ello y la severidad del superyó⁴³⁰.

Como es una organización, presenta una tendencia conciliatoria respecto a las diversas exigencias; el objetivo último es mantener el dominio alcanzado con miras a ampliarlo, como si de una batalla se tratase. Es evidente el juego de poder que parte de estas tres instancias: lo que está en juego es el mayor dominio que una puede ejercer sobre la otra, cuyo objetivo último es la injerencia en el mundo exterior.

Puesto que conciliar no significa necesariamente dominar, el hecho de constituirse como una instancia organizada o regulada bajo la legalidad del proceso secundario, no excluye posibles alteraciones en su estructura, determinadas, a su vez, por la intensidad de los influjos emanados de cada instancia. Se remite, pues, a la idea

⁴²⁹ Freud, S. *Construcciones en el análisis*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol XXIII, pags 259-270.

⁴³⁰ Freud, S. *El Malestar en la cultura*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol XXI, pag 82-96.

de un yo siempre en vías de reafirmación. Sometido a un proceso marcado por momentos de discontinuidad, el yo gobierna a la actividad de pensamiento mientras es gobernado por fuerzas ajenas⁴³¹.

La angustia emerge en este panorama como reacción del Yo ante lo no simbolizado, de por sí amenazante por constituirse como lo más pulsional (no-ligado), carente de simbolización. El intento mismo de librarse de lo peligroso conduce a tres tipos de angustia, la del Yo, la del Ello y la del Superyó.

El Yo es el genuino almacén de la angustia. Amenazado por las tres clases de peligro, el Yo desarrolla el reflejo de la huida retirando su propia investidura de la percepción amenazadora, o del proceso del ello estimado amenazador, y emitiendo aquella como angustia.

Esta concepción según la cual el Yo es el lugar en que se engendra la angustia, implicará una reformulación de la teoría sobre la angustia que el texto *Inhibición, síntoma y angustia* tratará de esbozar, así como una revisión sobre la teoría de las neurosis. Ahora bien, teniendo en cuenta el entramado conceptual que emerge a partir de las reformulaciones sobre la teoría de la angustia, no sería lícito analizarlas sin antes presentar algunas de las vicisitudes de la problemática del Yo en la obra de Freud a partir de la segunda tópica. Vicisitudes que delimitan tres vectores de abordaje vinculados entre sí y que se tratarán de esbozar a continuación: a) el Yo como resultado de identificaciones y su relación con las instancias ideales; b) el Yo concebido como función; y c) el Yo como expresión de los afectos, en particular la angustia⁴³².

II.II. 2 Cualidades Psíquicas

El Yo, proyección psíquica de la superficie del cuerpo, representa, además la superficie del aparato psíquico.

En *El yo y el ello*, Freud retoma el esquema de la vesícula viva desarrollado inicialmente en *Más allá del principio del placer* para una vez más, destacar que la consciencia se sitúa en la superficie del aparato psíquico, tanto en el sentido funcional como en el sentido anatómico. Así, se acerca a estos mismos planteamientos utilizando como recurso las funciones del yo, entre las cuales destaca la consciencia y la motilidad. Dado que la consciencia es un fenómeno pasajero, se hace necesaria una conexión con

⁴³¹ Freud S. *Esquema del psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu. Vol XXIII.

⁴³² Freud, S. *La represión*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol XIV, pags 145-147.

los restos mnémicos contiguos al sistema preconsciente; proceso llevado a cabo gracias a la asociación con las representaciones-palabra pertenecientes a este sistema. La conexión establecida tiene por condición restituir la cualidad consciente que estas “huellas mnémicas” han tenido, de modo que “solo puede devenir consciente lo que ya una vez fue percepción-consciencia”. Y, puesto que el desplazamiento de las representaciones-palabra hacia la consciencia requiere cierta organización, el sistema preconsciente-consciente también es incluido en el Yo. Señala que “son conscientes todas las percepciones que nos vienen de afuera (percepciones sensoriales)”, así como las sensaciones y los sentimientos.

La importancia de los restos visuales y auditivos es capital en la medida en que es a través de la conexión con ellos que la representación deviene preconsciente⁴³³. En cuanto al Yo, “lo vemos partir del sistema percepción, como de su núcleo, y abrazar primero al preconsciente, que se apuntala en los restos mnémicos”. Pero el Yo es también inconsciente, de modo que el “in-dividuo” es un ello psíquico, no conocido (no discernido) e inconsciente, sobre el cual, como una superficie, se asienta el Yo, desarrollado desde el sistema P (Percepción), como si fuera su núcleo (el sistema P es el núcleo del Yo). Si tratamos de obtener una figuración gráfica, agregaremos que el Yo no envuelve al Ello por completo, sino sólo en la extensión en que el sistema P forma su superficie (la superficie del Yo)”.

La percepción, que permite al Yo diferenciarse del ello por su relación con la consciencia y por el reconocimiento de la realidad, se inscribe en la cadena de representaciones. El Yo, a su vez, es un lugar de partida de percepciones exteriores e interiores, una superficie del ello modificada, un representante del cuerpo.

El Yo es sobre todo una esencia-cuerpo; no es sólo una esencia-superficie, sino, él mismo, la proyección (psíquica) de una superficie. O sea, que el Yo deriva en última instancia de sensaciones corporales, principalmente de las que parten de la superficie del cuerpo. Cabe considerarlo, entonces, como la proyección psíquica de la superficie del cuerpo, además de representar, como se ha visto antes, la superficie del aparato psíquico⁴³⁴.

El término “esencia-superficie” evoca a la diferenciación misma del Yo respecto a los otros sistemas psíquicos; instancia que, en este caso, es responsable por la articulación entre las pulsiones y el mundo exterior. Desde luego, no se trata

⁴³³ Freud, S. *La transitoriedad*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol XIV. Pag310.

⁴³⁴ Freud, S. *Conferencias de introducción. 36ª Conferencia: La teoría de la libido y el narcisismo*. Buenos Aires: Amorrortu. Vol XV.

exclusivamente como agente de la racionalidad, cuando lo que la noción de Yo inconsciente viene a revelar es que este Yo racional también desconoce o presenta “conocimientos contradictorios” sobre su historia. A su vez, los términos “esencia-cuerpo” y “proyección (psíquica) de una superficie” evocan a la idea de un yo que, bien sea dominando las demás instancias, bien sea dominado por ellas, busca perpetuar su realidad psíquica en su relación con los objetos. Ahora, se hace necesario averiguar las vías de pasaje entre este “yo superficie” y este “yo-cuerpo”.

La afirmación de Freud según la cual cabe “considerarlo (al Yo), entonces, como la proyección psíquica de la superficie del cuerpo, además de representar, como se ha visto antes, la superficie del aparato psíquico”, remite también al estatuto de los términos Representante y Representación, que presentan una base etimológica distinta. Ahora bien, decir que el Yo representa la superficie del cuerpo no es lo mismo que decir que el Yo representa la superficie del aparato psíquico⁴³⁵. En el segundo caso, el término representar subraya la idea de delegación de poderes, de representancia, como una parte diferenciada del cuerpo en que se delega ciertas funciones (metonimia). En el primer caso, el término proyección evoca a algo que estando en la superficie es similar (metáfora) a su origen. Remite, por lo tanto, al nuevo estatuto que Freud da acerca del concepto de representación, más allá de las disquisiciones filosóficas, a saber, lo proyectado nunca es una fiel copia de su fuente. Por lo tanto, se puede decir que la realidad psíquica que el Yo busca articular en su relación con los objetos sufre los mismos procesos del trabajo del sueño, a saber, condensación, desplazamiento, figurabilidad y elaboración secundaria.

Así, según Freud, es a partir de la percepción de las sensaciones corporales producidas en el contacto físico y psíquico entre el niño y la madre que se formará el Yo, proceso correlativo con el establecimiento de otros “fenómenos estructurantes” tales como la memoria, el recuerdo, el pensamiento, las representaciones y las fantasías.

Como fenómeno estructurante, la percepción es necesaria para organizar el psiquismo. Sin embargo, no es fácil colegir, a partir de las afirmaciones de Freud, cual sea la acepción del término “percepción” si la percepción sensorial, la autopercepción, o la percepción endopsíquica. Como tampoco es fácil decidir, en cada contexto, cuándo se

⁴³⁵ Freud S. *El yo y el ello*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol XIX.

refiere a la percepción o al acto por el que se ejerce una función o como resultado de una operación (el contenido)⁴³⁶.

Pues, a partir del nacimiento, van a establecerse progresivamente varios niveles de sensaciones corporales (percepción interoceptiva, por ejemplo), correlativos, a su vez, con diversos niveles de representación (representación-cosa, representación-palabra).

En el trabajo sobre *la negación* se esboza el nivel de complejidad entre percepción y representaciones a ella coaligadas, se subraya el origen de las representaciones a partir de las percepciones, se presenta la negación como un mecanismo de defensa de los que se vale el Yo para integrar a lo reprimido y se define los conceptos de “juicio adverso” y “juicio de existencia”.

Trabajo en el que Freud busca esclarecer la negación, como una de las modalidades del Yo para “tener noticia” de lo reprimido. Este mecanismo de defensa consiste en reconocer intelectualmente (y no desde el punto de vista de la afectividad) lo reprimido, aunque negándolo. Lo cual muestra que lo reprimido puede también acceder a la consciencia a condición de ser aceptado sólo intelectualmente.

Refiriéndose a la función del juicio, Freud menciona que uno de sus recursos es el “juicio adverso” como “sustituto intelectual de la represión”. Consiste en atribuir una cualidad basada en un principio económico: lo placentero es incorporado y lo displacentero arrojado fuera. Corresponde a uno de los momentos organizadores del Yo, definido como “Yo placer purificado”, de un Yo que funciona según categorías maniqueístas (bueno-malo; placer-displacer) y no reconoce el mundo exterior. El paso del “Yo placer purificado” al “Yo realidad definitivo” se caracteriza por atribuir existencia en la realidad y en aparato psíquico a un objeto mentalmente representado.

A esta operación, se la denomina “juicio de existencia” no se trata de algo percibido (una cosa del mundo) debe ser acogido o no en el interior del Yo, sino de si algo presente como representación dentro del Yo puede ser reencontrado también en la percepción realidad”

Sólo en este nivel puede hablarse de capacidad de pensar, en cuanto se relativiza el maniqueísmo característico de funcionamiento del Yo placer purificado. El objeto bueno no necesita ser ávidamente introyectado, ya que el principio de realidad aumenta el margen de tolerancia al posponer la satisfacción de la pulsión.

⁴³⁶ Freud, S. *Psicología de las masas y análisis del yo*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol XVIII.

Conviene subrayar el carácter estructurante del psiquismo perfilado que cumplen tanto el juicio adverso como el juicio de existencia. La negación y la afirmación son recursos intelectuales con los que el “Yo realidad definitivo” impugna o admite la existencia de una determinada representación sea en la realidad exterior, sea en el aparato psíquico. Pues bien, si hubo represión de representaciones que ofrecían un modo de satisfacción narcisista y si esta represión se mantiene por la fuerza de la repetición, nada más lógico que recurrir a la negación cuando se percibe que lo reprimido acecha a la consciencia con la finalidad de mantener su estatuto de coherencia.

Será el “examen de realidad” lo que marcará la oposición entre objetividad y subjetividad. Su condición de desarrollo es la pérdida de objetos que antaño proporcionaron una satisfacción real. Sin embargo, a la vez que se pierde o se renuncia a los objetos que proporcionaron una satisfacción narcisista, existe un intento de reencontrarlos en la realidad.

Dice Freud: “el juzgar es la acción intelectual que elige la acción motriz, que pone fin a la dilación que significa el pensamiento mismo, y conduce del pensar al actuar.

Si bien la actividad del pensar hace perder el objeto de la vivencia de satisfacción, no significa que la búsqueda de satisfacción se queda detenida en el pasado. Al contrario, el hecho mismo de disponer del recurso del lenguaje concede al sujeto la posibilidad de restituir este antiguo modo de satisfacción narcisista. Se puede decir que la realidad empieza a existir para el yo y que el yo se convierte en la sede del pensamiento cuando se abre la posibilidad de reencontrar la satisfacción mediante acciones eficaces. Sin embargo, no solamente el placer invade al Yo; el dolor será entonces lo que el Yo pugna por aplacar”⁴³⁷.

Así se inscribe el ulterior desarrollo del juzgar, regulado por el principio de placer. La afirmación como un representante de *Eros* y la negación como un representante de la pulsión de muerte, con el reconocimiento del inconsciente.

El término Superyó fue introducido en *El yo y el ello*, en 1923. Hace resaltar que la función crítica así designada constituye una instancia que se ha separado del Yo y parece dominar a éste, como muestran estados de duelo patológico o de melancolía, en

⁴³⁷ Freud, S. *Complemento metapsicológico a la teoría de los sueños*. Buenos Aires: Amorrortu. Vol V.2006

los que el sujeto se critica y menosprecia: “vemos como una parte del Yo se opone a la otra, la juzga en forma crítica y por así decirlo la toma como objeto.”⁴³⁸

La noción de Superyó forma parte de la segunda tópica freudiana. Pero, ya antes de designarla y diferenciarla así, la clínica y la teoría psicoanalítica habían reconocido la parte desempeñada en el conflicto psíquico por la función que tiende a prohibir la realización y la toma de consciencia de los deseos, por ejemplo la censura del sueño. Además reconoció que esta censura podría actuar en forma inconsciente, lo cual diferenció desde un principio su concepción de las opiniones clásicas acerca de la consciencia moral.

Asimismo observó que los autorreproches en la neurosis obsesiva no son necesariamente consciente.”... El sujeto que sufre de compulsiones y prohibiciones se comporta como si estuviese dominado por un sentimiento de culpabilidad que, sin embargo, ignora por completo, de forma que podemos denominarlo sentimiento de culpabilidad inconsciente, a pesar de la aparente contradicción de estos términos”.⁴³⁹

Pero fue la consideración de los delirios de autoobservación, de la melancolía y del duelo patológico lo que condujo a Freud a diferenciar, dentro de la personalidad, como una parte del Yo erigida contra otra, un superyó que adquiere para el sujeto valor de modelo y función de juez. Esta instancia la distingue primeramente en los años 1914-15 como un sistema que comprende a su vez dos estructura parciales, el ideal del Yo propiamente dicho y una instancia crítica.

Si se toma el concepto de Superyó en un sentido amplío y poco diferenciado, como en *El Yo y el Ello* comprende las funciones de prohibición y de ideal. Si se mantiene, como subestructura particular, el Ideal del Yo, entonces el Superyó aparece principalmente como una instancia que encarna una ley y prohíbe su transgresión.

La formación del Superyó es correlativa de la declinación del complejo de Edipo, el niño renunciando a la satisfacción de sus deseos edípicos marcados por la prohibición, transforma su catexis sobre los padres en identificación con ello e interioriza la prohibición. La renuncia a los deseos edípicos amorosos y hostiles se encuentra en el origen de la formación de esta instancia la cual se enriquece con las aportaciones ulteriores de las exigencias sociales y culturales (educación, religión, moralidad).

⁴³⁸Freud, S. *Duelo y Melancolía*, T. I de O.C.Biblioteca Nueva.p.2094

⁴³⁹Freud, S. *Los actos obsesivos y la práctica religiosa*, T. II de O.C.Biblioteca Nueva.pg 1940.

El psicoanálisis ha hecho de este complejo un eje de referencia fundamental de la psicopatología, intentado determinar para cada tipo patológico las modalidades de su planteamiento y resolución.

La antropología psicoanalítica se dedica a buscar la estructura triangular del complejo cuya universalidad afirma, en las más diversas culturas y no sólo en aquellas en que predomina la familia conyugal. Freud otorgó un carácter fundador al complejo de Edipo, como se desprende de la hipótesis anticipada en *Tótem y tabú*⁴⁴⁰ del asesinato del padre primitivo considerado como el momento de origen de la humanidad. Este mito discutible desde un punto de vista histórico, debe interpretarse sobre todo como un mito que traduce la exigencia que plantea a todo ser humano de ser un “vástago de Edipo”. El complejo no puede reducirse a una situación real, a la influencia ejercida efectivamente sobre el niño por la pareja parental. Su eficacia proviene de que hace intervenir una instancia prohibitiva (prohibición del incesto) que cierra la puerta a la satisfacción naturalmente buscada y une de modo inseparable el deseo y la ley.

Otro concepto freudiano habla a favor de la interpretación que hace que el Edipo trascienda lo vivido individual en el que se encarna: el de las fantasías originarias, “filogenéticamente transmitidas”, esquemas que estructuran la vida imaginaria del sujeto y que constituyen otras tantas variantes de la situación triangular (seducción, escena originaria, castración, etc).

Al dirigir su interés a la relación triangular atribuye un papel esencial no solo al sujeto y sus pulsiones, también a los otros focos de la relación (deseo inconsciente de cada uno de los padres, seducción, relaciones entre los padres, etc). Lo que será interiorizado y sobrevivirá en la estructuración de la personalidad. La misma situación psicoanalítica pone de manifiesto la revalorización de un elemento expresivo, en apariencia y relevante, pero que en tiempo antiguo tuvo ya gran valor terapéutico o maléfico: la palabra. En la cura analítica no hay auscultación ni se provoca reacciones orgánicas ni farmacológicas sino que, simplemente, se deja hablar al paciente cuanto desee. Incluso lo que aparentemente parezca más carente de sentido, lo tiene, y más profundo y sintomático que lo expresamente racionalizado. Y entre terapeuta y paciente se va trenzando una trama diagonal de lenguaje que viene a constituir un campo gravitatorio de la realidad humana, más allá de todas las abstracciones somáticas, neurológicas, sociales o económicas.

⁴⁴⁰ Freud S. *Tótem y tabú*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, Vol XIII.

Y no es sólo la palabra abstracta es precisamente la imagen arcaica o infantil enquistada funcionalmente en la intimidad del paciente con su concreción y sus cargas afectivas estrictamente biográficas, la que viene a constituirse en clave y centro de la terapia; primero viene regresivamente asimilada a la realidad, desde su vaguedad y fragmentarismo actual, para después volver a ser restaurada en su realidad propia, es decir, desasimilada de lo real.

Y en el influjo que el terapeuta como oyente de la palabra del paciente y como espectador de su drama íntimo, va ejerciendo sobre el mismo se comprueba el hecho de que el objeto no viene dado, en el conocimiento, terminado en todas sus partes, como un todo clauso en sí mismo, sino que el objeto real se constituye en su realidad en el campo gravitatorio del diálogo entre el sujeto y el objeto incoado; el oyente confiere realidad al discurso y al locutor, no una realidad física y fáctica, sino una realidad modulada y cualificada por su significatividad, que es la realidad en sentido fuerte.

A la concreción de la imagen se une otro momento concreto por vinculación afectiva: la transferencia, gracias a la cual el campo gravitatorio del lenguaje se dobla en un plano de realidad distinto y de mayor concreción aun: la vinculación interhumana con sus ondas de significación más acá del lenguaje. Un tipo de relación psíquica que en la infancia, habría tenido un mayor influjo aun que los elementos somáticos para la constitución de la personalidad, fundando la identificación con la persona o con la situación de uno de los progenitores, la cual, de haber quedado fijada y no haberse resuelto en identificaciones orgánicamente sucesivas vendría a constituir un complejo. La identificación transferencial con el terapeuta servirá para deshacer la fijación y movilizar la libido en la dirección conveniente. Pues la mayor parte de los fenómenos psíquicos dependen en Freud de una función relación social, solo que concebida de modo distinto a como lo hicieron los neo freudianos. Freud vincula el proceso de formación de la personalidad y del Yo, de un lado, al propio cuerpo en su fase narcisística y, del otro, a una sucesión de tres órdenes de identificación social: la madre, el padre, y el Súper-yo

II.II. 3 El proceso creativo según el psicoanálisis.

La mayoría de los autores psicoanalíticos sostienen que la creatividad en última instancia es un misterio⁴⁴¹. Proceso psíquico comprendido entre la “repetición” de vivencias, fantasías, comportamientos inconscientes y la generación de nuevos. Es entendida como un comportamiento intersticial, de aparición fugaz y siempre conectado a la energía de las pulsiones psíquicas. Como ya hemos expuesto, en el psicoanálisis las pulsiones, o mociones psíquicas, son energías, potencia, que buscan descargarse, realizarse de algún modo. Son la versión psíquica del instinto orgánico.

“La mayoría de los interrogantes del acto y la creación junto al placer, disfrute y gozo artísticos esperan aún ser el motivo de investigaciones que arrojen sobre ellos la luz de los descubrimientos analíticos y les señale su puesto en el complicado edificio de las compensaciones de los deseos humanos”⁴⁴².

El misterio de lo creador es un problema fundamental que la Psicología no puede explicar, sólo describir. Lo mismo ocurre con el hombre creador⁴⁴³.

Una de las definiciones precisas de cultura la expone Freud en *El porvenir de una ilusión*:... “Todo aquello en lo cual la vida humana se ha elevado por encima de sus condiciones animales y se distingue de la vida animal”⁴⁴⁴. Agrega que “ella muestra al observador, dos aspectos. Por un lado abarca todo el saber y poder-hacer que los hombres han adquirido para gobernar las fuerzas de la naturaleza y arrancarle bienes que satisfagan sus necesidades; por el otro, comprende todas las normas necesarias para regular los vínculos recíprocos entre los hombres y, en particular, la distribución de los bienes asequibles”⁴⁴⁵.

Estos dos aspectos: saber y poder-hacer y normas para regular los vínculos recíprocos, presuponen la existencia del lenguaje. Esta es la condición básica para la producción y transmisión de todo saber, así como para la existencia de leyes, reglas e instituciones. El lenguaje es lo específico de la especie humana. Solamente por él puede existir la representación, el símbolo y de este modo, la cultura. Por el lenguaje el hombre, a diferencia del animal, se anticipa a su propio devenir elaborando proyectos y no se limita, como el animal, a adaptarse a su medio para sobrevivir: lo modifica, lo transforma, lo altera radicalmente. El lenguaje hace del humano un animal insatisfecho,

⁴⁴¹ Freud, Sigmund, *Múltiple interés del psicoanálisis*. Ob.C. V II .Biblioteca Nueva. Madrid.

⁴⁴² Spector, Jack, *Psicología del proceso creativo*, México: FCE, 1984, pg 88

⁴⁴³ Ducoing, P., *Lo otro, el teatro y los otros*, México: UNAM, 2003

⁴⁴⁴ Freud, S., *El porvenir de una ilusión*, Ob.C, pg.6

⁴⁴⁵ Freud, S., *Ibidem*, pg.6

radicalmente desajustado y en conflicto con su mundo. Apoya en la palabra su malestar psíquico⁴⁴⁶.

Hace más de dos mil quinientos años Sófocles incluyó en su tragedia *Antígona* un coro que reflexiona sobre lo humano: "Muchas son las cosas admirables, pero nada hay más asombroso que el hombre. Este atraviesa el blanquecino mar surcando las olas bramadoras cuando sopla el *noto* en el invierno, y fatiga a la tierra, madre de los dioses, la tierra inmortal, infatigable, que rotura de año en año con el ir y el venir los arados arrastrados por caballos, El ingenio del hombre apresa con sus redes el incauto linaje de las aves, las razas de animales salvajes de los campos y atrapa en sus mallas a los peces de los mares; domina en sus artes las fieras montaraces, y somete al apretado yugo al caballo de velludo cuellos y al toro infatigable que habita en las montañas. Fecundo en recursos, ha aprendido por si mismo la palabra, el alado pensamiento, los modos de vida ciudadano y a escapar del rigor de los hielos, mal refugio en la intemperie, y a evitar el azote de las lluvias. De ningún medio carece en su camino para aquello que puede sucederle. Del Hades solamente no tendrá evasión posible, aunque haya inventado la manera de evitar las dolencias más rebeldes. Poseedor de tan sabios y tan hábiles recursos, como nadie hubiera imaginado, se dirige unas veces a lo malo y otras a lo bueno"⁴⁴⁷.

El rasgo más humano que el coro deja implícito es el asombro que causa lo humano en el hombre mismo. Asombro que aparece en un conjunto de matices que van desde la fascinación al terror ante un ser de excepción y que lleva a concluir que la característica fundamental que nos distingue a los humanos es asombrarnos los unos de los otros. Junto a esto la presencia de una dimensión inherente al lenguaje que no es la simple satisfacción de la necesidad sino el goce. Lo que distingue al hombre no es la condición de ser creado a imagen y semejanza de lo divino, sino más bien, comparado con otros seres, su imperfección; no algo con lo que cuente sino algo que le falta. Su carácter incompleto, de ser en falta, está en la base de su perenne inconformidad que hace de él un innovador, un transformador, un creador.

No hay creación sino a partir de una ausencia: falta en lo humano una naturaleza determinada por la realidad biológica, falta también un lugar predeterminado en el orden del universo y, por lo tanto, la posibilidad de un ajuste automático con el medio que lo circunda. Así la relación del ser humano con el mundo carece de la armonía que

⁴⁴⁶ Ducoing, P., *Lo otro, el teatro y los otros*, México: UNAM, 2003

⁴⁴⁷ Sófocles, *Antígona*, Gredos:Madrid,2003, pg.77

le permite al animal una perfecta adaptación a su medio. La causa de esta imposibilidad está en el lenguaje cuya existencia abre un abismo entre la palabra y la cosa nombrada, entre el ser y la representación. El lenguaje es causa cuyo efecto es el sujeto, hablado por las estructuras culturales antes que hablante. Sujeto dominado por la palabra que habla en él, antes que amo y señor de esta. El sujeto solo puede llegar a ser tal en el universo del lenguaje del cual es su criatura. “El hombre habla pues, pero es porque el símbolo lo ha hecho hombre”⁴⁴⁸.

La creación artística además de conectar con este rasgo del lenguaje (ser en falta del sujeto) liga también con otro fundamental del ser humano que es consecuencia del lenguaje: saberse mortal, poseer la certeza de la muerte como único seguro en su vida y anticiparse de esta manera al momento de su acaecimiento.

II.II. 3.1 Acto creativo y muerte simbólica.

La obra creada, en este sentido no es el objeto hecho para ser consumido y desaparecer, sino para durar, mucho más allá de la existencia de su creador. Hay entonces una relación estrecha entre creación y muerte en la medida en que sin esta última como trasfondo la primera sería imposible. La muerte es condición esencial de cualquier creación; no es solamente el punto final; está presente en todo momento y desde el inicio porque el lenguaje hace del cuerpo viviente un sujeto que puede tener una existencia en el mundo simbólico al precio de imponerle una distancia imposible de eliminar, con este mundo. Fondo mortal del que todo lo que hace vivir brota y distancia con el mundo que elimina la existencia de un objeto que restablezca totalmente la distancia con este mundo. El objeto que podría completar, constituir la unidad plena y total con el mundo, la armonía con él y el hombre: falta⁴⁴⁹.

El propio Freud reconoce que se le escapa el lado formal del arte, reservado a los teóricos de la estética⁴⁵⁰. Trata de estas temáticas en contados análisis: sobre *la Gradiva* (1906), *Leonardo da Vinci* (1910), el *Moisés de Miguel Angel* (1914) *Goethe* (1917-1930), *Dostowievski* (1927). El arte traspasa los umbrales psicoanalíticos bajo el

⁴⁴⁸ Lacan, J, *Función y campo de la palabra y el lenguaje en el psicoanálisis, Escritos I*, Siglo XXI: México, pg. 265.

⁴⁴⁹ Bataille, George, *Teoría de la religión*, Madrid: Visor, 1989,

⁴⁵⁰ Freud, S, *Psicoanálisis del arte*, Ob.C. pg 69-73.

marchamo de una producción psíquica, con la buena compañía de los cuentos y los mitos⁴⁵¹.

Desde *la Interpretación de los sueños* (1900) se intentan explicar estas actividades simbólicas a partir de una teoría de la interpretación, en la cual la obra artística es considerada como un texto a descifrar.

El arte junto al mito y a la poesía, es escogido por las personas como formaciones, satisfacciones sustitutivas y como actividad psíquica dedicada a la satisfacción sustitutiva de los deseos reprimidos, desde un retorno de lo reprimido que anticipa el goce y el disfrute.

Las fuerzas impulsoras del arte, escribe Freud, son aquellos mismos conflictos que conducen a otros individuos a la neurosis y han movido a la sociedad a la creación de instituciones⁴⁵². Básicamente la creación artística queda legitimada por este retorno de lo reprimido, por su capacidad para mitigar lo repulsivo de tales deseos insatisfechos, por desvelar fuentes ocultas de la liberación de los instintos. El artista, afirma Freud, es un hombre que se aparta de la realidad, porque no se resigna a aceptar la renuncia a la satisfacción de sus instintos (pulsiones) por ella exigida en primer término, y deja libres en su fantasía sus deseos eróticos y ambiciosos. “Pero encuentra el camino de retorno desde este mundo imaginario a la realidad, constituyendo con sus fantasías, merced a dotes especiales, una nueva especie de realidades, admitidas por los demás hombres como valiosas imágenes de toda la realidad⁴⁵³”.

El quehacer artístico queda justificado en base a aquello a lo que sustituye: los deseos inconscientes y reprimidos. “Las satisfacciones sustitutivas como nos las ofrece el arte, son frente a la realidad, ilusiones, pero no por ello menos eficaces psíquicamente, gracias al papel que la imaginación mantiene con la vida anímica⁴⁵⁴. El arte, a pesar de reconocer sus limitaciones, se alía con la ilusión, convive con la imaginación, se enfrenta con el principio de realidad. Si en un primer momento el artista

⁴⁵¹ Freud, S, “...” De los análisis de obras literarias efectuados por Freud, este, El delirio y los sueños en la *Gradiva* de Jensen, este fue el primero que se publicó, aparte, desde luego, de sus cometarios sobre Edipo rey y Hamlet en la *Interpretación de los sueños* (1900). Le había antecedido este breve análisis, enviado a Fliess con lacarta 20 de junio de 1988, de un cuento de Conrad Fedibnad Meyer. *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen* Vol. VIII, Buenos Aires: Amorrortu, p.4

⁴⁵² Freud, S, *En Múltiple interés del psicoanálisis, Esquema del psicoanálisis, El porvenir de una ilusión, Y en Malestar de la cultura*. Buenos Aires : Amorrortu, 2006

⁴⁵³ Freud, S, *Los principios del suceder psíquico*, Ob.C, Madrid: Biblioteca Nueva.

⁴⁵⁴ Freud, S, *El Malestar en la Cultural*. Ob. C. Biblioteca Nueva,

se aparta de la realidad , ante las renunciaciones impuestas por esta, retorna de nuevo a ella desde el mundo imaginario de la fantasía, instaura una nueva especie de realidades, es decir ,propone una tercera realidad a partir de dos principios separados .

El arte es un camino de retorno desde la fantasía a la realidad, y en la fantasía. En él consumen su existencia ilegal los deseos reprimidos por el principio de realidad.

A estas alturas no es necesario insistir en el enorme impacto que ha ejercido Freud en el arte y la literatura del siglo XX desde el Dadaísmo y el Surrealismo hasta la actualidad. No solo en la incidencia de ciertas nociones psicoanalíticas, como los sueños, el azar, la asociación libre, el automatismo psíquico, la catarsis, la libido, etc, sobre los diversos movimientos artísticos. Sobre todo, referidos al papel que desempeñan los procesos de elaboración onírica y psíquica en las teorías actuales de interpretación y de la función estética.

II.II.3 .2 Inconsciente y creatividad.

Freud elabora sobre el proceso creativo una teoría completa, aunque no sistemáticamente expuesta, aparece dispersa en multitud de trabajos: *El poeta y la fantasía*”(1908),”*Los dos principios del suceder psíquico*(1911),*El interés del Psicoanálisis para la Estética*(1913),*La interpretación de los sueños*”(1900),*El chiste y su relación con lo inconsciente*(1905),*Introducción al narcisismo*(1914), *El Yo y el Ello* (1923),*La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna*(1908) y *Nuevas aportaciones al Psicoanálisis*(1923).

La obra de arte en general, como toda producción cultural, surge en el Inconsciente del sujeto y posee mayoritariamente un origen sexual, sobre el cual actúa el mecanismo de la “represión”. La represión es un mecanismo de defensa del Yo, es una operación mediante la cual el sujeto intenta rechazar o mantener en el Inconsciente representaciones, pensamientos, imágenes, recuerdos, unidas a una pulsión y alejados del Yo. Es la represión la causante, en aquellos casos en que la satisfacción de la pulsión procuraría placer, la que amenaza con provocar displacer en relación con otras instancias (el Super-yo y/o el Yo). La amenaza surge de estas otras instancias.

Freud afirma que las fuerzas utilizables para el trabajo cultural provienen de la represión de los elementos de excitación sexual, que no están destinados a la satisfacción genital,

sino a procurar placer por otros caminos, desviados de su finalidad primariamente sexual⁴⁵⁵.

“Sobre este material, de origen sexual pero reprimido, actúa el mecanismo de la “sublimación”, la cual lo transforma en cultura, en material aceptable socialmente. La sublimación es el proceso psíquico que explica actividades humanas aparentemente no relacionadas con la sexualidad, pero cuya fuente primaria es la pulsión sexual. La pulsión sexual se sublima derivándose hacia un nuevo fin no sexual, hacia objetos social o moralmente valorados. Las principales actividades sublimadas descritas por Freud son la actividad artística y la investigación intelectual”⁴⁵⁶.

La transformación de una actividad sexual en una actividad sublimada (dirigidas ambas hacia objetos exteriores, independientes), necesita un tiempo intermedio: el de la retracción de la “libido”o energía erótica. La libido en este tiempo intermedio se retrae sobre el Yo, lo cual hace posible su desexualización. La energía del Yo es desplazada y sublimada, es así susceptible de reorientarse hacia actividades no sexuales. Este repliegue de la libido sobre el creador le parece a Freud imprescindible para toda actividad artística: es su base misma. Sobre ella van a actuar otros “mecanismos de defensa” del Yo, que Freud estudia a propósito del sueño en “*La interpretación de los sueños*”: la figuración, el desplazamiento, la condensación, la sobredeterminación, etc. Estos mecanismos también forman parte de la creación artística.

II.II .3.3 Origen sexual de la creatividad.

Toda posible armonía con el mundo está perdida desde el comienzo mismo, el objeto que podría completarlo para constituir la unidad plena y total, falta. Esta es precisamente la tesis propuesta por Freud en 1905 en *Tres ensayos de teoría sexual*, cuando introduce el concepto de pulsión sexual que distingue del instinto: mientras que éste es un comportamiento predeterminado que se repite conforme a modalidades estereotipadas en cada especie y se caracteriza porque su objeto es siempre el mismo, la pulsión en cambio, carece de esa fijeza y su objeto es absolutamente

⁴⁵⁵ Freud, S, *La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna*, O.C. Madrid: Biblioteca Nueva.

⁴⁵⁶ Paraíso de Leal, I, *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Madrid: Cátedra, 1994, p.268

variable⁴⁵⁷. Nunca determinado de antemano sino definido en función de los avatares de una historia singular. Con este concepto, la idea que el ser humano tiene con su mundo sufre una subversión radical: lo propio de lo humano es la ausencia del objeto que asegure la satisfacción plena; pero además no hay un estándar idéntico para todos los miembros de la especie que inexorablemente deban cumplir. Las nociones de comportamiento normal y patológico reciben así un cuestionamiento contundente.

A diferencia del instinto, la pulsión carece de un saber inequívoco de lo que conviene para su satisfacción. Por esto, en principio, cualquier objeto puede ser objeto de la pulsión, lo que significa que ninguno es el objeto adecuado, “normal”, completamente ajustado a ella. La sexualidad humana a diferencia de la animal, no tiene un modo de satisfacción preestablecida e idéntico para todos, y al no encontrar el objeto que asegure esa plena satisfacción es una fuerza constante, nunca apaciguada.

Lo propio de la sexualidad en el ser humano, como lo señala Freud, es que no posee vías de satisfacción únicas idénticas para todos y determinadas desde un principio por la constitución orgánica del individuo. Los modos singulares en que se produce el ingreso de cada sujeto en el lenguaje con la consiguiente pérdida de la posibilidad de la satisfacción “total” determinan la singularidad de cada uno en lo que se refiere a su sexualidad⁴⁵⁸.

Precisamente este carácter plástico de la pulsión que puede hallar satisfacción en objetos diferentes de lo que comúnmente se llama “la pareja sexual” lleva a Freud a introducir el concepto de sublimación. Con este fundamento propone una definición del concepto: “La pulsión sexual(...)pone a disposición del trabajo cultural unos volúmenes de fuerza enormemente grandes, y esto sin ninguna duda se debe a la peculiaridad, que ella presenta con particular relieve, de poder desplazar su meta sin sufrir un menoscabo esencial en cuanto a intensidad. A esta facultad de permutar la meta sexual originaria por otra, ya no sexual, pero psíquicamente emparentada con ella, se la llama la facultad para la sublimación”⁴⁵⁹. La energía necesaria para la creación es de naturaleza erótica. Es Eros, el instinto de vida y no la agresiva, el instinto de muerte, quien suministre la materia prima psíquica para la creatividad en el arte.

La cultura y el orden social, dice Freud en *Tótem y Tabú* y en *El porvenir de una ilusión*, serían mecanismos de defensa desarrollados por el hombre para frenar y

⁴⁵⁷ Ducoing, P., *Lo otro, el teatro y los otros*, México: UNAM, 2003, p.124

⁴⁵⁸ Ducoing, P., Ob.Cit, p.125

⁴⁵⁹ Freud, S, *La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna*. Ob.C. T.IX, Buenos Aires: Amorrortu, 1979, pg.168

canalizar los impulsos instintivos originarios. Sin embargo, de algún modo los instintos siguen actuando y cuando no pueden satisfacerse o ser reprimidos, un nuevo mecanismo es llamado a intervenir: la sublimación. Fruto de la sublimación son el arte, la moral, y la creencia religiosa. Sin embargo tampoco los productos sublimales pueden satisfacer plenamente la sed humana de placer; lo que a lo sumo se consigue es transferir al grupo social los problemas propios del individuo; de ahí que la sociedad viva bajo la perpetua amenaza de la neurosis colectiva.

II.II.3 .4 Teoría de la sublimación.

Freud recurre de esta manera al concepto de “sublimación” para explicar diferentes actividades que estarían motivadas por un deseo que no apunta de modo manifiesto a una meta sexual: la creación artística, la investigación intelectual y en general, todo aquello a lo que la sociedad concede un alto valor, como se desprende de la relación entre el término sublimación con el adjetivo sublime. En tanto que sublimación de impulsos originarios, el arte es una realidad aceptada y una realidad en la que símbolos y formaciones sustitutivas pueden, gracias a la “ilusión artística”, expresar libremente las emociones verdaderas. Desde este punto de vista “*constituye un reino intermedio entre la realidad, incapaz de actualizar los deseos y el mundo de la fantasía que los realiza*”, en el cual las tendencias de omnipotencia de la humanidad primitiva permanecen en vigor.

Desde el artículo sobre *la represión* (1915) Freud insiste que en semejante proceso sublimador se crean formaciones sustitutivas, satisfacciones sustitutivas, que se convierten en signos de ese retorno de lo reprimido, de las representaciones inconscientes reprimidas.

El hombre crea, elabora algo nuevo en diferentes campos como las artes y las ciencias; pero también desarrolla diferentes actividades y produce obras que parecen sin ninguna relación con la vida sexual cuando en realidad tienen una fuente sexual y están impulsadas por energías de la pulsión sexual. La posibilidad siempre vigente de cambio de objeto de la pulsión permite ese pasaje a otra satisfacción que es distinta de la sexual aunque siempre relacionada con ésta última; así, la sublimación “consiste en que la aspiración sexual abandona su meta dirigida al placer parcial o al placer que procura el acto de la procreación, y adopta otra que se relaciona genéticamente con la resignada,

pero ya no ella misma sexual, sino que se la debe llamar social”⁴⁶⁰. Con este fundamento Freud propone una definición del concepto:”Distinguimos con el nombre de sublimación cierta clase de modificación de la meta y cambio de vía del objeto en la que interviene nuestra valoración social”⁴⁶¹. Como se observa, la valoración social de la actividad o la producción es esencial para definir el concepto.

No obstante que esta formulación freudiana se ha convertido en lugar común, varias son las preguntas que abre. Las pulsiones se sublimarían en la medida en que su meta se desvía hacia aquello socialmente valorado. Si esto es así existiría entonces la posibilidad de una satisfacción directa de la pulsión y la sublimación sería consecuencia de que esa forma de satisfacción estaría prohibida por la sociedad. La cualidad sublime del objeto creado o de la actividad no se debe a alguna propiedad de estos o a la valoración social(es un hecho siempre comprobable que las sociedades han rechazado y rechazan muchas obras de artistas ,producciones científicas ,manifestaciones eróticas ,etc) sino a la posición del sujeto creador y receptor con respecto al objeto creado. Lacan aporta en este sentido una definición de la sublimación “elevar un objeto a la dignidad de la Cosa”, es decir colocado en el lugar del vacío esencial del ser, en el lugar de la falta, del hueco engendrado por el lenguaje.

La creación bordea entonces el lugar de la nada que es también el de la verdad, verdad que ella dice bajo la forma de una ficción que cierra el contorno del abismo. Crear es hacer desde el lenguaje la experiencia de los límites en una aproximación a la verdad. Como dice Kafka “El arte vuela alrededor de la verdad con la decidida intención de no quemarse en ella”. Lo sublime del acto creador es esa transposición del umbral de las seguridades confortables que gobiernan la cotidianeidad.

II.II.3 .5 La fantasía. Juego y creación artística.

El fantasma hizo pronta aparición en la escena psicoanalítica. Ya en los primeros artículos de Freud puede detectarse su presencia, en : *Pegan a un niño* (1919), *Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad*(1908) y *El creador literario y el fantaseo* (1908).El punto de emergencia de la fantasía es situado por Freud en los momentos de repliegue autoerótico de la pulsión, cuando ésta abandona al objeto real externo de la misma y se erige un objeto psíquico fantaseado, en torno al cual habrá una importante actividad mental, que se asocia a la obtención de placer. El fantasma es

⁴⁶⁰ Freud, S ,*Conferencias de introducción al psicoanálisis*, Ob.C, Buenos Aires: Amorrortu, Vol.XVI, pg.314

⁴⁶¹ Freud, S, *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*. Vol.XXII, Buenos Aires: Amorrortu, pg 89.

definido como una producción mental en la que se escenifica un deseo inconsciente. Por medio de su trama argumental o guión, el fantasma sostiene la actualidad del deseo, la vigencia del mismo en tiempo presente. Sostiene el deseo en escena. La propia constitución del sujeto es inseparable de la actividad fantasmática. Freud definió además las relaciones entre síntoma y fantasía. En el artículo *La negación* (1925) concluye que el mundo fantasmático mediará siempre en los vínculos del sujeto con el exterior. En la construcción de la realidad participa ineludiblemente la organización fantasmática de cada sujeto.

En *El poeta y la fantasía* (1908), elabora Freud la idea de que igual que el juego del niño es duplicación fantaseada de “cuanto los adultos hacen” y al niño le está vedado, así también la fantasía del hombre adulto: “cada fantasía es una satisfacción de deseos, una rectificación de la realidad insatisfactoria”.

Entre la fantasía del creador y la del no creador no hay diferencia de naturaleza: ambas giran en torno a la ambición y al erotismo. Pero frente a la crudeza de las fantasías del hombre corriente, que nos producirían desagrado, las del artista nos resultan placenteras, atractivas. El artista (poeta) mitiga el carácter egoísta del ensueño diurno mediante “modificaciones y ocultaciones” además de seducirnos por medio del “placer preliminar” de la forma artística. En este texto nos sugiere Freud que el artista (literato) introduce una distancia entre sus fantasías y el producto de ellas, y que esa distancia, además de embellecer y elevar la obra, es lo que permite al receptor aceptarla con placer, e incluso no llegar a percibir la fundamental coincidencia entre sus fantasías y las del creador.

Al sintetizar la teoría de Freud sobre la creatividad, nunca expresada como tal y sí extraída a retazos de varios escritos, no debemos omitir una curiosa cita de una carta escrita por Schiller (1795-1805) el gran filósofo poeta, donde explicita la importancia que tiene la “suspensión de la actividad racional” durante la etapa de inspiración. Y que este proceso de creatividad se articula en una “intensificación de la atención del creador sobre sus percepciones psíquicas, y una exclusión de la crítica”, “para muchas personas no parece ser fácil adoptar esta disposición a las ocurrencias libremente emergentes en apariencia y renunciar a la crítica que sobre ellas ejercen en todo otro caso”. Según Schiller, comenta Freud, “es también una tal disposición condición de la producción poética”. Es de fundamental importancia una tal suspensión de la consciencia crítica.

II.II.3.6 La inspiración.

Para todo el Psicoanálisis en sus diversas ramas y escuelas, la inspiración artística tiene un claro origen: el Inconsciente del artista. El Inconsciente es el nombre técnico de la musa. El concepto de Inconsciente es el eje de todo el Psicoanálisis, el punto de partida de toda sistemática. Podemos definirlo brevemente como aquel lugar del psiquismo humano que posee las pulsiones innatas y los contenidos reprimidos por el individuo, contenidos a los que no tiene acceso su Consciente. Estos contenidos son “representantes” de las pulsiones (la libido, la agresión) y están regidos por los mecanismos de defensa específicos del Yo, sobre todo por la “represión”, la “condensación” y el “desplazamiento”⁴⁶².

Los contenidos reprimidos, fuertemente “cargados” de energía pulsional, buscan dar un rodeo en la consciencia y en la acción (retorno de lo reprimido) pero sólo pueden acceder a la Consciencia después de haber sufrido la deformación de la censura. Se manifiestan entonces bajo la apariencia de una “formación de compromiso”: sueños, fantasías, síntomas, lapsus, etc.

Puesto que el retorno de lo reprimido y su complemento, las formaciones de compromiso, sueños, etc, son procesos fundamentales en la creación artística. El retorno de lo reprimido consiste en que los elementos que han sido reprimidos pero nunca anulados por la censura, tienden a reafiorar en la Consciencia, si bien dando un rodeo, de manera deformada. La formación de compromiso es el producto de ese rodeo, o modo desviado que adopta lo reprimido para hacerse presente en la consciencia: el sueño, el símbolo, el lapsus, el síntoma, el chiste y en general cualquier producto del Inconsciente. La obra de arte que vehicula tantos elementos inconscientes del creador puede ser considerada toda ella un magno “retorno de lo reprimido” o bien puede ser considerada un amplio conjunto de elementos reprimidos que retornan. En su resultado final es una “formación de compromiso” entre dos tendencias contrapuestas: la necesidad de expresión del creador (regido por el principio de placer) y el control de su Yo y Super-yo (regidos por el principio de realidad).

La inspiración tiene su origen en el Inconsciente del artista que es una instancia de la personalidad; es algo absolutamente individual, personal. Y que representa el “lado oculto” de un ser humano, el depósito de sus pulsiones, de sus deseos y temores más secretos.

⁴⁶² Paraíso Leal, I., *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Madrid: Cátedra, 1994, p.268

“Freud llegó al descubrimiento del Inconsciente mediante su práctica clínica, estudiando las resistencias de sus pacientes. Sin embargo, el nombre mismo de Inconsciente y su función como fuente básica de la inspiración ya aparecen en las reflexiones del maestro de la teoría literaria romántica, F.Schiller”⁴⁶³. Para este autor, el punto de partida de la creación literaria es lo inconsciente. Contiene además en germen la idea maestra en la teoría literaria de Freud: el punto de partida en el poeta es el Inconsciente. Hay que señalar que Schiller habla de lo inconsciente y Freud de “el” inconsciente: la nebulosa inconsciente se ha concretado en un lugar intrapsíquico⁴⁶⁴.

Para la segunda generación de románticos alemanes y filósofos del momento, tal como Schopenhauer, afirman que el genio es un ser inspirado, inconsciente e instintivo.

II.II.3.7 Psicología del creador.

¿Qué cualidades personales debe poseer el artista para que surja la creación?

La psicología de los artistas no suele ser abordada de forma sistemática en la bibliografía psicoanalítica.

Algunos de los rasgos que se han mencionado sobre esta psicología, hablan de una gran empatía con los otros y con su propio mundo interno. Además de la disminución de las diferencias individuales durante el período de creatividad. En los períodos de creatividad el sentimiento de plenitud es el imperante. Una comunicación fluida entre el mundo externo y el mundo interno del artista, en las dos direcciones. Este rasgo suele distinguir a las personas que sienten el arte y a las que pueden crearlo.

Los creadores poseen mayor independencia afectiva respecto a las vicisitudes de los cuidados familiares. Suelen manifestar relaciones objetales fluidas, empáticas con el mundo. La capacidad de los creadores para sentir dentro de sí el mundo externo, y por tanto para crear, les protege contra la soledad y el aislamiento, a pesar de su dificultad para establecer y /o mantener relaciones de objeto personales. Unido a cierta precocidad de experiencias mundanas.

La consideración más o menos generalizada de que la persona del creador importa poco para la obra, ya que el Yo que crea es distinto al Yo biográfico.

⁴⁶³ Paraíso Leal., *Ob.Cit*,p.268

⁴⁶⁴ Paraíso Leal, I, *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, *Ob. Cit*, p.268

La creatividad hace surgir un mundo lleno de empatía, tiene también una función protectora del Yo, donde el interior del artista comunica de forma segura con el exterior y sus impulsos (Ello) con el Yo y con la instancia moral (Super-Yo) sin fronteras ni conflicto.

Muy examinado en cambio, dentro de la literatura psicoanalítica, ha sido la relación entre neurosis y creatividad. El problema del genio siempre ha atraído y provocado una gran cantidad de teorías y reflexiones. No es solo atracción sino también angustia lo que el hombre genial suscita entre los demás. Ambas motivadas por la diferencia del genio respecto al resto de los hombres. No puede ser entendido a partir del nivel corriente de la experiencia y se convierte en algo inquietante, participa así del destino de todo lo completamente “otro” y ajeno.

II.II.3 .8 El receptor y el proceso de recepción.

La re-creación o proceso de recepción de la obra de arte, se explica por la “Identificación”. En la recreación hay comprometida una gran actividad psíquica, en cambio la Identificación es un proceso pasivo. Se trata de una identificación inconsciente con el artista. Surge un proceso psicológico afin al experimentado por el artista en la creación. Ocurren desplazamientos en el plano psicológico iguales a los que se dan en el artista. En el público el orden es el inverso al del artista. El va desde la consciencia, la percepción de la obra de arte, a la elaboración preconsciente y a las repercusiones sobre el Ello.

El proceso re-creador es opuesto al creativo pero de iguales componentes: desplazamiento de energía (catexias), trabajo preconsciente y orientación hacia el inconsciente. El núcleo del proceso reside en el desplazamiento de cargas de energías entre los distintos sistemas psíquicos: es decir del Superyo al Yo y de este al Ello, y en la función del Yo durante tales desplazamientos, la fascinación inmovilizadora de la Identificación con el artista y con la obra de arte. Como segunda fase, pero esta ya activa, la re-creación en el espectador, de la obra de arte.

Todo el Psicoanálisis considera la Identificación como el mecanismo básico e imprescindible de la recepción de la obra de arte. Si no hay identificación el receptor rechaza la obra: por inverosímil, aburrida, insoportable. Freud analizó esta cuestión a propósito de la fascinación y el horror que provoca en nosotros *Edipo Rey* y *Hamlet*.

Reconocemos en los protagonistas nuestros deseos infantiles reprimidos y olvidados. Nuestro inconsciente individual comunica a través de la obra y sus protagonistas con el inconsciente del autor.

La mimesis, todo el tema de la ficcionalidad es la fuerza que une a través del texto u obra de arte, al autor y al receptor. La “distancia” permite al receptor situar la obra como texto u obra de ficción, simulacro artístico separado de la realidad, opuesta y complementaria a la Identificación.

II.II.3 .9 El goce estético

Freud establece un paralelo, una continuidad, entre el placer sexual y el placer estético. Él va a dejar claro que la estética es un affaire, un tema del placer. Una manera de habitar lo sensible. Por tanto un tema de la tensión pulsional y su descarga.

Pone de relieve la importancia de la constitución de la sensibilidad y su transformación en sensualidad (sensorialidad sexual). Aquello que caracteriza el placer preliminar puede ser designado como sensualidad⁴⁶⁵. Es esta sensibilidad la que da paso o se transforma en sensualidad, cuando no se contenta solo con dar información sensorial. El placer estético no es otra cosa que una sensualidad que se comunica a todos.

Esta sensualidad, sexual o estética, es sin embargo sexual y estética; toma el placer de la tensión, como expansión de un sujeto. Ella se hace placer de desear. Esta sensualidad sostiene el placer de desear. Esta es la analogía freudiana entre placer sexual y placer estético. El goce estético se sostiene en el placer de desear.

Freud antepone una analogía entre el placer preliminar sexual y la “forma estética” calificada de primer placer. La “forma estética”, en su calidad de mediadora y preparatoria, conduce la seducción. La “forma estética” es ella misma o procede de una fuerza de penetración que lleva “el alma”. Remarca el placer de la forma constituido por el placer estético.

Placer/displacer es el denominador común de todas las actividades estéticas. El goce estético se constituye en el quiasma, en la intersección, de dos estéticas: la sensual y la artística. No se debe reducir ni a una sensualización del arte ni a una estetización de Eros. El arte como tal no aparece en los destinos de las pulsiones (la sublimación); pero en él se privilegia el momento de la tensión más que el de la obra ya

⁴⁶⁵ Freud, S, *Tres ensayos para una teoría sexual*, Ob. C.Madrid: Biblioteca Nueva, 1973

formada. El saber del arte se conforma como un diseño, como un esquizo, o boceto, no como un lenguaje, que pone en relación el sexo y el sentido de la belleza.

Freud distingue dos componentes en el placer estético: un placer libidinal que proviene del contenido mismo de la obra. Por otro lado un placer procurado por la forma que se ofrece a la percepción, no como objeto real, sino como objeto intermediario, a propósito del cual son autorizadas conductas y pensamientos en el sujeto, de las cuales no tendrá que rendir cuentas a la censura psíquica individual. Está en función del desvío de la pulsión entorno a la realidad. Freud la llama “prima de seducción”, aquello que la obra nos ofrece en virtud de su solo estatuto estético. Esto le lleva a privilegiar el sujeto de la obra, el motivo de la misma, detrás del cual se esconde una escena inaccesible.

PARTE III

II.III Tragedia y pulsión de muerte.

II.III.1 Freud y la pulsión de muerte

Tras haber descubierto el ámbito de la producción deseante, los objetos psíquicos, los flujos y vínculos Freud pesquisa un trascendental que sin oponerse al principio del placer, sin ser su excepción, es heterogéneo e irreductible a él. Un gran número de autores⁴⁶⁶ están de acuerdo en pensar que la noción de pulsión de muerte era para Freud a la vez producto de una exigencia especulativa (sugerida tanto por la insistencia de hechos precisos e irreductibles en la clínica y en la cura, por ejemplo en la cura del “hombre de los lobos”, y el resultado natural e inevitable de toda una serie de problemas que aparecieron en la teoría a partir de 1910. Ven entre las pulsiones la restauración de la división bipartita de la pulsión que había sido puesta en defecto por la teoría del narcisismo. Favorece el esclarecimiento de fenómenos misteriosos de la fijación al trauma y de la compulsión de repetición. Y la posibilidad de abastecer a Freud de un equilibrio bienvenido entre las fuerzas del crecimiento y evolución. Sugieren que uno de los motivos principales que condujeron a exponer la

⁴⁶⁶ Tuber, S., *Freud*, Madrid: EDAF, 1999, p.205

pulsión de muerte fue la consideración de la “compulsión de repetición” en la cual Freud veía la marca trágica de lo demoníaco. Una fuerza irreprimible, independiente del principio del placer y sin embargo susceptible de oponerse a él. En 1920 Freud introduce la noción de pulsiones de muerte en el cuadro de su teoría de las pulsiones, contraponiéndolas a las de vida que incluyen ahora tanto la libido como la autoconservación. Las pulsiones de muerte tienden a la reducción completa de la tensión, a conducir en última instancia al ser vivo a un estado inorgánico⁴⁶⁷. Orienta hacia el interior del individuo y tendentes en consecuencia a la autodestrucción, habrán de manifestarse luego en forma de pulsiones agresivas o destructivas. Esto es así porque la libido se une a la pulsión de muerte y, de este modo, le señala el camino hacia los objetos, lo que permite al sujeto desembarazarse de ella al derivarla hacia el exterior. Parte de estas pulsiones se pone al servicio de la sexualidad, asumiendo la figura del sadismo; otra parte no sigue ese desplazamiento hacia el exterior sino que se orienta hacia el propio sujeto y, gracias a su articulación con la libido, se manifiesta como másoquismo erótico. Ante todo, había observado los fenómenos de repetición, imposibles de explicar desde la perspectiva de la búsqueda de satisfacción libidinal o del simple intento de dominar activamente las experiencias desagradables que se habían sufrido pasivamente. La compulsión a la repetición pone de manifiesto lo demoníaco, es decir, una fuerza irreprimible, independiente del principio del placer y capaz de oponerse al mismo. Esto le sugirió la idea del carácter regresivo de las pulsiones, que lo condujo a considerar la pulsión de muerte como la pulsión por excelencia (“lo más pulsional de la pulsión”). Al mismo tiempo, en la experiencia psicoanalítica adquirieron cada vez más importancia las nociones de ambivalencia, agresividad, sadismo y másoquismo, elaboradas a partir de la clínica de la neurosis obsesiva y de la melancolía. Afirmó, en efecto, que si se toman en consideración las manifestaciones del másoquismo, la reacción terapéutica negativa y el sentimiento de culpa de los neuróticos, es imposible mantener la hipótesis de que el funcionamiento psíquico está regulado exclusivamente por la tendencia al placer. Lo que trata de conceptualizar mediante la pulsión de muerte es lo más radical de la noción de pulsión: el retorno a un estado anterior, al reposo absoluto de lo inorgánico. El reconocimiento de hechos clínicos que cuestionan el principio del placer lo llevan a concluir que éste “parece estar al servicio de la pulsión de muerte”. Establece una diferencia entre el principio del placer, que representa la exigencia libidinal de reducir el exceso de excitación

⁴⁶⁷ Tuber, S, *Deseo y representación*, Madrid: Síntesis, 2001

(displacer), y el principio del Nirvana (originalmente definido como principio de inercia) que corresponde a la exigencia de eliminar absolutamente las tensiones. Esta concepción modifica la representación freudiana de la sexualidad: ya no se define como una fuerza disruptiva, perturbadora, sino que, bajo el nombre de Eros, se convierte en principio de vida y cohesión. En su lugar, algo aún más irracional se instala en el corazón del sujeto psicoanalítico: la esencia del inconsciente en tanto indestructible e inmodificable; la irreductibilidad de la tendencia a la destrucción que se revela en el sadomasoquismo; la articulación indisoluble, en fin, de todo deseo, ya sea agresivo o sexual, al deseo de muerte⁴⁶⁸. Pero para los múltiples autores que refieren al caso, la importancia del problema que supone para la teoría psicoanalítica las nociones mismas de ambivalencia, sadismo, masoquismo, agresividad y sobre todo el odio fueron el motivo determinante para establecer esta exigencia especulativa.

Freud instituye una repetición, una compulsión de repetición, en la destinación, que es tomada sobre el modelo de la tragedia. Vale decir, sobre un modelo representacional; en el que siempre hay en último término un origen repetido a través de diversas máscaras o deformaciones. Hay un trauma que se repite disfrazándose (condensación, desplazamiento, dramatización) pero que incluye un elemento desnudo como fin de la cadena. Se repite porque se reprime, pero frustra una repetición originaria, un eterno retorno, a un querer dionisiaco. El aparato psíquico se ve obligado a un largo rodeo, a un principio de realidad, entendido este no como renuncia al placer sino como el desvío para diferir la satisfacción del deseo. Desvíos que sólo así hacen posible la satisfacción. Obligada travesía, diferimento, para conseguirla. Errancia infinita que alude a la tragedia de la destinación.⁴⁶⁹

Levantada en 1915 la existencia posible de un masoquismo primario se da como el índice que designaba el polo del nuevo gran dualismo pulsional a advenir. Así, la pulsión de muerte se inscribe en la exigencia dualista fundamental del pensamiento freudiano. Ella se va a oponer a la pulsión de vida, este nuevo dualismo subsume el conjunto de pulsiones (sexuales, de autoconservación y del Yo) precedentemente distinguidas por Freud. Retenidos por las pulsiones conservadoras, ofrecerán hor el cuadro de los fenómenos vitales. Las pulsiones de conservación no serían sino caminos “parciales” destinados a asegurar una determinada vía hacia la ansiada muerte y alejar cualquier posibilidad no inmanente de muerte. Las pulsiones de conservación, de la

⁴⁶⁸ Tuber, S, *Deseo y representación*, Op.Cit. p.87

⁴⁶⁹ Díaz Galán, J, *¿Malogró Freud la pulsión de muerte?*, Madrid: Revista Arbor, Nº 723, 2007

vida, serían las mortíferas a otro ritmo distinto idea que sugiere pero enmienda al decir que no todos los organismos están expuestos a esas fuerzas exteriores.

A partir de *Más allá del principio del placer* la muerte coge un nuevo lugar, esta vez no más como una manera de enmascarar la castración. La oposición entre vida formalizada y muerte se refuerza en la dupla de *Eros* y *Thánatos*. Lo vital es una fuerza irreprimible una inercia incontrolable hacia el reposo más absoluto. Todo lo viviente muere por fundamentos internos, volviendo a lo inorgánico, “la meta de toda vida es la muerte”. La característica principal de la vida consiste en una disminución de la excitación, de la tensión, capaz de provenir de distintos y muy variados lugares del aparato psicobiológico. En este contexto el principio de placer no es sino una tendencia al servicio de una función encargada de despojar de excitaciones al aparato psíquico, de volver a lo inorgánico. Y esto es así porque la primera pulsión en aparecer fue la de volver a lo inanimado. La pulsión de muerte es postulada a partir de hechos censados como fracasos de este principio. Sin embargo, en el mismo momento puede concluir afirmando que el principio del placer parece ser un hecho al servicio de la pulsión de muerte. En el sentido de que el principio del placer significa la reducción absoluta de las tensiones; según el principio económico de la reducción de las tensiones a cero. Ello es nombrado como puesto al servicio de la pulsión de muerte. Esta tendencia al cero absoluto de la tensión es nombrada como principio de nirvana. El principio del placer se distingue y se confunde con el principio de constancia. El representa la exigencia de la libido y de las pulsiones de vida en su tendencia a la homeostasis y a la síntesis. Así, las dos tendencias van a ser distinguidas del hecho de su correspondencia con los dos tipos de energía (libre, ligada a dos modos de funcionamiento psíquico, proceso primario, procesos secundarios y a los principios reguladores del funcionamiento mental: principio del placer, principio de realidad). Es aquí donde se puede ver en la tesis de la pulsión de muerte una reafirmación de lo que Freud ha tenido siempre por la esencia misma de lo inconsciente y de desreal. Sostiene de esta manera lo que hay de más radical en el deseo inconsciente. Asigna a la sexualidad y a *Eros* una verdadera mutación en su función última. Ella ya no es más definida como una fuerza de ruptura que perturba, pero si como un principio de unificación, de cohesión y de ligazón. La meta de *Eros* es establecer siempre más grandes unidades, y de esta manera se conservan las grandes unidades. La meta de la pulsión de muerte es, al contrario, quebrantar las relaciones, destruir las cosas. Ello nos permite pensar que su meta es la vuelta al estado inorgánico de la vida; y es la razón de llamarla pulsión de muerte.

Esta pulsión aporta al edificio freudiano una concepción nueva. Expresión privilegiada del principio más radical del funcionamiento psíquico. Ella hace de la tendencia a la destrucción un dato casi paradigmático en la medida que ella se liga indisolublemente a todo deseo, agresivo o sexual, deseo de muerte. La pulsión de muerte va a designar a la vez: la compulsión de repetición, el principio de nirvana y la reducción de las tensiones al cero y por último la tendencia a la destrucción y a la destructividad. En la especulación freudiana *Thánatos* representa todas las fuerzas de des-ligason, de lo negativo, la néantisación, del odio, una oposición interna a la constancia y a la aquiescencia, a lo anterior de toda perturbación por las tensiones internas o externas, tanto que ellas sean sexuales como no sexuales, instintuales o pulsionales y a todos los niveles del sujeto constituidos por sus equilibrios aleatorios.

Para Freud, las guerras no son solamente el producto de circunstancias infelices, ellas no proceden exclusivamente de decisiones políticas incomprensibles e irresponsables. Ellas tienen causas más profundas que son sociales y psíquicas. A los hombres les cuesta soportar el estado de paz. Y la guerra, a veces puede aparecer como una suerte de alivio, un derivado inesperado, por la pulsión de muerte, que obra de manera constante e inconfesada en toda sociedad también en tiempos de paz. En 1933, él integra en su teorización la pulsión de destrucción y la pulsión agresiva en la pulsión de muerte. La pulsión agresiva es la expresión parcial de la pulsión de muerte, que constituye una disposición individual como agresividad y que se vuelca hacia el exterior. Aunque más tarde quedará integrando el sadismo, a nivel comportamental. Pero es la pulsión de muerte asociada a la repetición la que más juego a dado en el análisis filosófico de las llamadas filosofías de la diferencia.

I.III. 2 La Repetición

En toda la obra freudiana y más especialmente en *Más allá del principio de placer* la repetición se presenta como una forma de conducta y una disposición general del funcionamiento vital y psíquico. Es de gran relevancia y trascendencia en el mantenimiento de la organización del individuo y en el logro de la constancia de la propia individualidad. Esta tendencia a la repetición tiene en principio y hasta 1920 una clara determinación práctica y adaptativa. En 1905 ya refiere Freud, en *El chiste y su relación con lo inconsciente* se refiere al valor económico de la repetición y a los insospechados ahorros de gasto psíquico que permiten la repetición y el placer la relación con que el niño recibe la repetición En 1911 en *Los dos principios del*

funcionamiento mental escribe: “Una tendencia general de nuestro aparato anímico, que puede reconducirse al principio económico del ahorro del gasto, parece exteriorizarse en la pertinencia del aferrarse a las fuentes de placer de que se dispone y en la dificultad con que se renuncia a ellas.(Amorrortu, Vol.XII,p.226). Es un fenómeno universal e irreductible del funcionamiento psíquico. Siempre se seguirá repitiendo. En 1920 en *Mas allá del principio del placer* afirma que es palmario que la repetición, el reencuentro de la identidad, constituye por si misma una fuente de placer que proporciona el objeto, como para la continuidad de la propia identidad del sujeto. Pero que además tiene otra función, aparentemente independiente del principio de placer, citada también y que es la función de deshacer el trauma, de tramarlo, la función traumatológica de la repetición (Amorrotu, Vol. XVIII, p35)⁴⁷⁰. Sostuvo que aquello que no se recuerda se repite. Caracterizó la repetición como memoria en acto y a la transferencia como modalidad de repetición: en ésta el conflicto reprimido se actualiza. La repetición queda consagrada como compulsiva.

Sin embargo casi sin solución de continuidad y sin más argumentación nos expone (id. P.36) que “En el analizado, en cambio, resulta claro que su compulsión a repetir en la transferencia los episodios del período infantil de su vida se sitúa en todos los sentidos, más allá del principio de placer. El enfermo se comporta en esto de manera completamente infantil, y así nos enseña que las huellas mnémicas reprimidas de sus vivencias del tiempo primordial no subsisten en su interior en el estado ligado, y aún, en cierta medida, son susceptibles del proceso secundario”. La tendencia a la repetición es garante adaptativa de la conservación de la vida mediante la insistencia en pautas estructurales y de conducta, que en el pasado individual y de la especie se han mostrado útiles e incluso imprescindibles.

Los cambios extremos o inesperados pueden reducirla a la incompetencia, haciéndola inadecuada e incluso mortífera. Por otra parte la repetición y muy especialmente la repetición masoquista, cumple una función de recuperación de la situación primaria de dependencia, y la erotización masoquista del dolor puede servir para conservar la imagen de una buena madre. La repetición literal consecuencia de una pulsión excesivamente rígida que no se contenta con ningún tipo de subrogado, exige la

⁴⁷⁰ “En el caso del juego infantil creemos advertir que el niño repite la vivencia displacentera, además, porque mediante su actividad consigue un dominio sobre la impresión intensa mucho más radical que el que era posible en el vivenciar meramente pasivo. Cada nueva repetición parece perfeccionar ese dominio procurado”

“identidad” de lo esperado, se convierte en demoníaca, al quedar siempre insatisfecha y siempre en búsqueda de la imposible adecuación absoluta del objeto de la pulsión. Frente a la concepción de una demoníaca pulsión de muerte que fuerza a una repetición desorganizadora, compulsiva, mortífera y sin otro sentido que la vuelta a lo inorgánico existen situaciones histórico genéticas que han dado lugar a patrones rígidos de conducta, más o menos perturbados y perturbadores.

Si bien la repetición viene a dar cuenta de ciertos hiatos básicos de la vida del ser humano, que tienen que ver con lo no pleno, lo que no se puede llenar o rellenar de la pulsión y lo inadecuado del lenguaje. Es precisamente el término pulsión de muerte que habla de esos hiatos.

Lacan conectó a Freud con Kierkegaard. Este último consideró que en cada repetición hay algo nuevo, que la repetición en sentido estricto es imposible⁴⁷¹. Ninguna repetición es igual a sí misma. Es en este desfase donde puede incidir la interpretación analítica sobre la compulsión repetitiva. Freud en la polémica sobre si el azar existe o no, se situaba en la posición de los que no lo niegan, pero añadía una cuestión: se atribuyen al azar algunos hechos porque se desconoce el encadenamiento causal riguroso que los determina. Al postular al inconsciente y su repetición como causa del acaecer psíquico, redujo el espacio del azar y la fortuna en dicho ámbito: lo aparentemente accidental puede estar determinado por el inconsciente, o cuanto menos que este tenga algún tipo de participación.

Junto a esta tendencia a la repetición del psiquismo Freud consideró la regresión la que tendría la máxima trascendencia de volver a lo inorgánico, y que presenta características propias y una muy específica, dinámica. Freud mantiene desde sus primeros escritos hasta el *Compendio de psicoanálisis* la idea de que la libido tiende a regresar cuando no encuentra una satisfacción genital adecuada por razones intrapsíquicas, o ante dificultades objetivas externas. La frustración produce un estancamiento e insatisfacción de la libido que intenta encontrar su salida por un medio regresivo a fases anteriores en las que encontraron una adecuada satisfacción. Se

⁴⁷¹ Kierkegaard, S., *La repetición*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1976. En este texto el filósofo plantea:... “Cuando se afirma que la vida es una repetición, se quiere significar con ello que la existencia, esto es, lo que ya ha existido, empieza a existir ahora de nuevo”. El texto gira en torno de la idea central de la imposibilidad de repetir con exactitud lo ya vivido. Deleuze retoma esta problemática en *Difference et Répétition*, Paris: PUF : La repetición es con diferencias; siempre habrá diferencias entre dos repeticiones.

constituye así en una de los mecanismos de defensa y adaptación más ubicuos y útiles⁴⁷².

II.III.3 El Narcisismo

El término “narcisismo” había sido puesto en circulación por P.Näcke en 1899 para designar los casos que toman como objeto sexual su propio cuerpo. Considerado primero como una perversión, llega a imponérsele a Freud la idea de que existe un “narcisismo primario” y normal (cf. *Introducción al Narcisismo*, 1914). La vida anímica de los primitivos y de los niños muestra el fenómeno de la hiperestimación dinámica del poder de los deseos, una fe en la fuerza mágica de las palabras y ritos y una técnica contra el mundo exterior, esto conduce a Freud a suponer, en esta obra que acaba de ser citada, la existencia de una “carga libidinal primitiva del Yo”, de la cual partirían inversiones de libido hacia los objetos externos, mas quedando siempre un fondo subsistente en el Yo. El Yo a su vez no existiría desde un principio como unidad constituida, sino habiendo de desarrollarse paulatinamente; en un primer momento tendería la libido a no traspasar los límites de la intimidad yoica, más a causa de su propio incremento llegaría a hacerse insoportable esta carga libidinal, que ha de ser evacuada mediante proyecciones sobre objetos externos. Si la libido, por el contrario deriva hacia los “objetos internos” e irreales (introversión), se llega a producir un estancamiento de la misma con las consiguientes perturbaciones psíquicas, las parafrenias y las manías.

En el escrito arriba mencionado, Freud tomó el mito de Narciso, al que dió carne y carácter como fuente legitimadora de estas propuestas clínicas. Tal como sucedió al mítico Narciso, se asomó al espejo de agua, y quedó atrapado por él. En su “Descripción de Grecia”. Libro IX: 31:7, Pausanias refiere la historia de Narciso. Son muchas las versiones sobre este mito, pero es a esta a la que refiere Freud. Ella dice:... “En la más alta cima del Helicón hay un río pequeño, el Lamo. En el territorio de Tespias está lo

⁴⁷² “El aparato psíquico ante la frustración libidinal. La imposibilidad de descarga o de contención de la excitación en el propio aparato mental, se embarca en una vía regresiva de funcionamiento, en busca de una mayor estabilidad y solidez. La dificultad surge cuando en esa dirección regresiva no encuentra puntos y estructuras relacionales de fijación y continúa en una cascada regresiva que le puede llevar hasta una desorganización incluso de la mentalización primaria protectora del normal funcionamiento somático”.

que llaman Donacón. Allí está la fuente de Narciso, en cuya agua dicen que Narciso se vió y no comprendiendo que veía su propia imagen, se enamoró de si mismo sin darse cuenta, y murió de amor en la fuente”⁴⁷³. Es totalmente absurdo que alguien llegado a edad de enamorarse, no distinga un hombre de una imagen de un hombre. “Hay otra leyenda referente a él, menos conocida que la anterior, pero también transmitida, que dice que Narciso tuvo una hermana gemela, totalmente igual en aspecto; ambos tenían la misma cabellera, se vestían con ropa igual e iban a cazar juntos. Narciso se enamoró de su hermana, y, cuando murió la muchacha, acostumbraba a ir a la fuente sabiendo que veía su silueta, pero, aunque lo sabía, tenía un consuelo para su amor, porque imaginaba que veía no su propia imagen, sino la de su hermana. La flor de Narciso ya la producía antes la tierra, a juzgar por los versos de Panfo⁴⁷⁴. En efecto, había nacido muchos años antes que Narciso de Tespías, y dice que Core, hija de Deméter, fue raptada mientras jugaba y recogía flores y fue engañada no con violetas sino con narcisos⁴⁷⁵.

En el libro III de *Las Metamorfosis* de Ovidio; el ciego Tiresias, había vaticinado, al nacer el niño y ser interrogado si vería prolongarse su vida hasta una avanzada senectud: “Si no se conociere”. Narciso hijo de Liríope era el niño, durante mucho tiempo tal sentencia fue tenida por vana mas la realidad con la muerte y la clase de locura que tuvo Narciso vino a confirmarlo. Un grande orgullo habitaba en su cabeza que ni jóvenes ni muchachas lograron tocarle. Había una limpia fuente; aquí el mancebo fatigado por el afán de la caza y por el calor, vino a echarse en tierra atraído por la belleza del lugar y ansias de la fuente. Y mientras quiere aplacar su sed otra sed se le produce, mientras bebe queda prendado al contemplar la imagen de su propia belleza, y se apasiona por una ilusión sin cuerpo. Piensa que es cuerpo lo que no es sino agua. Extasíase de si mismo, e inmóvil, mirándose de hito en hito, se queda como estatua labrada en mármol pario. Tendido por tierra contempla sus ojos, pareja de luceros, sus cabellos, dignos de Baco y aun de Apolo, sus mejillas de impúber, su ebúrneo cuello, la gracia de su boca, el rubor que se mezcla al níveo candor de su cutis; va, en fin, admirando todo aquello por lo que él mismo se siente admirable. Deséase el insensato, aprueba y es él el aprobado, pide y al pedir se pide él mismo, enciende el fuego y es él quien se abrasa...”. Luego de interrogar a ese espejo de agua que le prohíbe juntarse, ya

⁴⁷³ Pausanias, *Descripción de Grecia, Libro IX: 31:7*, Barcelona: Planeta, 1998, pp 227,

⁴⁷⁴ Iglesias, R-Mº, *Mitología. Himnógrafo de Panfo*, Universidad de Murcia, 2006

⁴⁷⁵ Díaz Berenguer, A, *El narcisismo en la Medicina Contemporánea*, Bogotá: Ediciones Trilce, 2010, p.144

que ansía él también ser poseído, cae en la cuenta: “Pero y este soy yo, Al fin caigo en la cuenta, ya no me engaña mi propia imagen, Me estoy abrasando en amor de mi mismo: yo enciendo las llamas que me queman!...¿Qué hacer? ¿Rogar o ser rogado? Mas ¿Qué voy a rogar ya? Aquello que deseo está conmigo: mi misma abundancia me hizo pobre. ¡Ojalá pudiera separarme de mi cuerpo! Afán nuevo en un amante: querría que estuviese lejos lo que amo...”⁴⁷⁶. Y pidiendo por que se le conceda un alivio a su triste locura, la emprende a golpes contra su cuerpo, hasta que nada queda en su cuerpo de aquella hermosura de la que se había antes Eco enamorado. Hasta después de recibido en las mansiones infernales seguía contemplándose en el agua de la Laguna Estigia, del Infierno mitológico. Y entre llantos de las ninfas, allí no apareció su cuerpo, sino una flor azafranada con el centro ceñido por unos pétalos blancos, que hoy se conoce con su nombre: Narciso.

En *Introducción al narcisismo* concluye Freud: “La enfermedad, la muerte, la renuncia al placer y la limitación de la propia voluntad han de desaparecer para él, y las leyes de la naturaleza, así como las de la sociedad, deberán detenerse ante su persona. Habrá de ser de nuevo el centro y el nódulo de la creación: *His Majesty the Baby*, como un día lo estimamos ser nosotros. Deberá realizar los deseos incumplidos de sus progenitores y llegar a ser un grande hombre o un héroe en lugar de su padre, o si es hembra, a casarse con un príncipe, para tardía compensación de su madre. El punto más espinoso del sistema narcisista, la inmortalidad del yo, tan duramente negada por la realidad conquista su afirmación refugiándose en el niño. El amor parental, tan conmovedor y tan infantil en el fondo, no es más que una resurrección del narcisismo de los padres, que revela evidentemente su antigua naturaleza en esta su transformación en amor objetal”⁴⁷⁷

En la elección amorosa de objeto, aquella cuyo desarrollo libidinal primario ha sufrido alguna perturbación, no suelen elegir su objeto erótico conforme a la imagen de la madre, sino conforme a la de sí mismos, elección de “tipo narcisista” y que es lo que movió a Freud a adoptar la hipótesis del narcisismo. Y no es que hay dos grupos diferentes de hombres, sino que cada individuo tiene ante sí las dos vías para la elección de objeto erótico, o dos objetos sexuales primitivos: él mismo y la mujer nutriz, dándose por tanto un verdadero narcisismo primario⁴⁷⁸.

⁴⁷⁶ Ovidio, *Las Metamorfosis*, Madrid: Gredos, 2002.

⁴⁷⁷ Freud, S, *Introducción al narcisismo*, Buenos Aires: Amorrortu, p217

⁴⁷⁸ Freud, S, *Ob.Cit*, pp 221-223

Ahora bien, las perturbaciones a que está expuesto este narcisismo primitivo producen una serie de consecuencias: entre las principales están el complejo de castración y la protesta masculina.

La evolución del Yo consistiría en un alejamiento del narcisismo primario mediante un desplazamiento de la libido hacia un Yo ideal impuesto desde el exterior, y la satisfacción procedente del cumplimiento de este ideal. El Yo real, habiendo segregado las cargas libidinales de inversión objetual, se habría empobrecido y tendería a enriquecerse de nuevo por las satisfacciones conseguidas de los objetos investidos, por el cumplimiento difícil y laborioso del “Yo ideal”, o, en caso anormal, por la recuperación retroyectiva de la carga libidinal investida. Los instintos sociales, edificados sobre los familiares, serían de carácter plenamente sexual, aunque impedidos por resistencias internas que los transformarían en sus manifestaciones, pero constituidos por inversiones libidinales de tipo homosexual incluso⁴⁷⁹.

En las menciones a las funciones del “Yo ideal” y a la libido respectivamente, están incluidas las referencias al Yo, Ello, y al Super-Yo. Hay en la obra de Freud una doble modelización, la libidinal más antigua, que habría tendido a ser enteramente sustituida en la última etapa por la del Ello, así como evolucionan las teorías de la neurosis y de los instintos; por ejemplo el binomio principio de placer- realidad tendría su paralelo en otro de instinto de Eros- instinto de Thánatos. En este caso más bien se trata de dos modelos complementarios o de dos pares de fuerzas integrantes de una misma orientación o curso de la libido⁴⁸⁰. Si bien, solo en un punto podría haber complementariedad: efectivamente, la libido, como energía móvil, puede indiferentemente situarse en el Ello, en el Yo y en el objeto. La libido puede ser transferida de una esfera a otra, además la presencia de la libido en el Yo daría una explicación perfecta del residuo de inconsciencia que el Yo siempre posee. La libido vendría a ser el aspecto energético y dinámico del Ello, que a su vez obedecería a una modelización topológica exclusivamente.

Freud dejó clara, en su madurez, la preferencia dada al modelo topológico sobre el libidinal-dinámico⁴⁸¹.

⁴⁷⁹ Freud, S, *Ibid* .pp 225 -7

⁴⁸⁰ Cencillo, L, *El Inconsciente*, Madrid: Marova, 1971, p.50

⁴⁸¹ Freud mismo no usa el término de modelos, sino el de factores “tópico” y “dinámico” del psiquismo. Esto podría hacer dudar de que en realidad se tratase de enfoques distintos y sugerir más bien se trate de dimensiones reales; pero la plena coincidencia en algunos puntos del Ello con la libido nos persuade, a la luz de la teoría de la conciencia, que en realidad tenemos que habérnoslas con modelos, aunque, cada modelo recoja matices diversos del objeto.

II.III .4 Las relaciones pulsión de muerte y objeto

Freud llegó a la conclusión de que la meta de toda vida es la muerte. Tres exigencias freudianas caracterizan la pulsión de muerte: la muerte es una cuestión de ser, siempre la muerte es de un individuo, de él mismo y no es hasta un segundo tiempo en el que se trata de la muerte infligida a otro. La pulsión de muerte esta estrictamente ligada al principio de descarga de la tensión, principio de Nirvana y a la compulsión de repetición. Jamás aparece como incompatible con las otras tesis que él afirma sobre lo inconsciente. Las referidas a la ausencia de negación, la no contradicción de ideas inconscientes y de la idea de la muerte. También hacia el interior mismo de la pulsión sexual llega el dualismo inevitable pulsión de vida, pulsión de muerte. La pulsión sexual es la única verdadera pulsión en la relación con el objeto no narcisista. Es el rechazo de la idea de una pulsión de muerte muda, previa, preexistente al objeto que le lleva a proponer una concepción unificada, sexual de la energía pulsional y a oponer las pulsiones sexuales de vida a las pulsiones sexuales de muerte; desde el punto de vista de su funcionamiento energético, de su meta y de su relación al yo. Su objeto- fuente es un objeto total regulador.

Las pulsiones sexuales de muerte funcionan según el principio de la energía libre (principio cero de la energía o Nirvana); su meta es la descarga pulsional total o parcial al precio de la destrucción del objeto. Ellas son hostiles al Yo al que ellas tienden a desestabilizar; su objeto fuente es un aspecto hendido, unilateral un índice de objeto. Esta oposición se concibe sobre la base de una energía libidinal común, sin embargo una disimetría fundamental persiste: la pulsión de vida tiende a la unión entre ella misma y el principio de desunión; la pulsión de muerte tiende a la desunión, y desunión desmezcla con la pulsión de vida y de la pulsión de vida ella misma.

Así, es el carácter sintético, regulador, capaz de hacer relaciones, que especifica la pulsión sexual de vida mientras que la pulsión sexual de muerte rinde cuenta a la imagen más próxima de lo que nombramos como proceso primario. Ella sería la responsable del desplazamiento compulsivo e indefinido de largas cadenas asociativas entre objetos reducidos a su aspecto de significados parciales, de índices, oponiéndose, entonces radicalmente, a la pulsión de objeto total. Sobre la pulsión de muerte se ha puesto el acento no sólo en su aspecto pulsional también en las consecuencias de su trabajo, del efecto de desligazón, desunión y desrealización. En lo

esencial la desunión de las investiduras significativas ligadas al objeto, en relaciones tanto internas como externas al mismo. La pulsión de muerte sería más del orden de un principio negativizante como si se tratara de una antipulsión⁴⁸².

II.III.5 Presencia de la escena trágica en el diván del psicoanalista

La tragedia es el fracaso del hombre como individuo, y el triunfo de la humanidad aunque sea esta siempre no más que una acción escénica y no más que un hombre, entre tantos, en situación. Nos dice que es de vidas y de muertes de lo que estamos hechos. Palabras y purificación de los que contemplan avanzan al unísono, construyendo el hecho. Ambas se corresponden dentro del tiempo trágico hasta que al final, siempre irrumpe la muerte. Purificación y expiación de todas las culpas y los males, de todas las faltas y los fallos, de las carencias y las ausencias de los hombres en un sentido precristiano componen la tragedia. Lo trágico es lo que iría a suceder, lo que sucedió o lo que está sucediendo tan solo por única vez.

Volviendo a *Totem y Tabu*, Freud supone que hay un primer tiempo donde un padre siempre muy potente, que él semeja a la horda primitiva de Darwin, dirige ferozmente el clan sobre el que reina y en el que ha gozado de todas las mujeres. En resultas de esto, los hijos se alían entre todos para realizar su muerte. Pero en un tercer tiempo, los hijos son llevados a descubrir que cada uno se puede encontrar en la posición de gozo absuto del padre, viéndose obligados a denominar reglas simbólicas que prohíban el incesto. Resultando de ello la exogamia, que obliga a buscar fuera el gozo de la cópula, fuera del clan. Se da así, la transformación del odio al padre en culpa y en amor. En la medida que los hijos son privados descubren el nacimiento del amor.

Considerando estos datos, Freud vuelve sobre los héroes trágicos explicando el hecho por el que deben sufrir y morir, porque como los hijos en el mito, han cometido una muerte. Si bien, no deja pasar el conflicto entre los hermanos y los hijos y el padre;

⁴⁸² Para Andre Green "Ningun argumento clínico constituye una prueba a favor de la pulsión de muerte, porque todo cuadro clínico es susceptible de interpretaciones diversas y no podría ser una expresión directa del funcionamiento pulsional", p.71

que no habrá como salvarlo después de la muerte del padre. Que la culpabilidad y el amor que condujeron a la misteriosa incorporación de una parte del padre, se han cobrado la ventaja de hacerle valer aún más, después de muerto. Esta no es sin evocar la comunión cristiana consecutiva a la muerte de Cristo, como anota Freud. El conflicto no ofrece ninguna discusión, es decir, el remordimiento y la culpabilidad se imponen como la única solución. En suma, llega a proponer la culpabilidad como ley originaria, como si ella misma hiciera origen. Esta concepción no puede ser aproximada a la concepción de pecado resultante de la falta original. Dicho de otra manera, es imposible de aproximar esto que propone Freud, judío y ateo, a la manera en que San Pablo, en la Epístola a los romanos, define la ley y el pecado; es decir que entonces él piensa recusar la religión, Freud no va más lejos que un Voltaire.

¿Qué es lo que hace que un hombre de la dimensión de Freud olvide lo que ha sido llevado a señalar? A saber, que la escena inconsciente es un lugar de origen donde puede advenir lo inédito, lo no dicho. Es decir, que el origen, adelanta el buen desear del hombre, ya que está ligado al misterio del verbo. Vale decir entonces, que si la culpabilidad puede responder, el inconsciente puede ser solicitado al inicio como respuesta cuando surge el defecto, la falla, tal como él ha propuesto en *La interpretación de los sueños*. Donde el sueño hace presente la escena inconsciente, la misma sobreviene cuando el ser hablante se ha encontrado con el fallo, con la equivocación, el sueño, o el dolor. El fallo permite al hablante autenticar que él mismo puede ser un ser de palabra, un ser hablante. Es en la medida en que él aparece montado en la escena que se le presentaba a él, esto es la culpabilidad, él puede entonces, en un tiempo diferente, volver a este punto de desfallecer, por y subir.

En otros términos hay una dialéctica, más precisamente el surgimiento de la escena inconsciente de esta dialéctica. En esta consideración, remarcamos que el término alemán por el cual Freud nombra la escena inconsciente, *Un-bewusst*, no corresponde a no-conciente. El resorte de este término está al nivel del No, es decir no al nivel de una simple negación sino al nivel del concepto de presencia de una ausencia, de no (ausencia) que afirma una presencia, de falta. El concepto de inconciente se articula en el surgimiento de un defecto, de una falta, de una negación y que la culpabilidad ha sido en primer término una manera inmediata de responder al surgimiento de una falta. El sueño permite de volver enseguida al mismo punto del desfallecer para subir sobre la escena. Es decir para dar una respuesta inédita ya que el remordimiento y la culpabilidad constituyen eternamente, el mismo tipo de respuesta.

Ellos nos fijan en el desfallecer, interpretado en falta. Cuando ella surge no podemos más que excluarnos y paradójicamente, la exclusión autentifica la dimensión de sujeto.

Hay una dialéctica problemática que es trabajada en el cuadro de la transferencia en el análisis: entre ser actor de su vida, es decir subir, montar sobre la escena y quedar de espectador de la misma. Todo nos suele llevar a quedar en esta última posición aquella en la que somos. En otros términos, todo se pasa como si, espontáneamente, asistimos como espectadores a cosas que nos conciernen, a nuestro destino, sin saber, y que nos empujan a coger la medida que no podemos rechazar, de ser desfallecientes como espectador.

El inconsciente responde al encuentro de una falla, que no es un saber de por sí, en sí mismo, puesto en un lugar y del que podríamos coger conocimiento. Es un saber que surge por eclipse y si tenemos a mal recibirlo es porque él necesita para advenir de cierta angustia. Es en este momento, en que obligados a obedecer a este comandante acompañado de culpabilidad se configura el subir, montar sobre la escena. Algunos autores⁴⁸³ suponen que es el momento de conmemoración del surgimiento de un tipo de discurso, inédito hasta allí, sobreviene a un cierto momento en el mundo griego, hacia el 535 a. C. Téspis, el primer trágico que triunfó en el concurso originario de este tipo de discurso instituido por Pisistrato para las grandes dionisiacas, tuvo la idea de destacar al jefe del coro del coro religioso al celebrar al dios sufriente Dionisos. Tal como lo describió Eurípides en *Las Baccantes*, se repite eternamente, la misma puesta en escena: el coro religioso, compuesto de Bacantes, dilacera en un primer tiempo un animal que representa a Dionisos. Mientras que en un segundo tiempo, a partir de trozos esparcidos del animal, es reconstituido el dios sufriente. El teatro religioso griego, el que precede al nacimiento de la tragedia, pone entonces en escena la reconstitución del Uno que es el dios sufriente. En otros términos, se trata de hacer renacer al dios, eternamente. El destacar en este momento histórico al jefe del coro dará lugar al advenimiento del actor. Destaque que tendrá por consecuencia que ya no será jamás posible reconstituir el Uno del coro. El actor aquel que será para siempre destacado del coro resulta como creación de falta en el lugar mismo de la totalidad del coro. Proponen inscribir el origen del discurso trágico en el lugar de esta falta. En el enfoque de esta falta. La cual da entrada al fallo, a los defectos en un discurso de faltas, de culpabilidad y según el cual es él, reducidos a una mirada el héroe, él mismo que ha hecho una falta y que debe morir. Es la dimensión de la falta la que sostiene el discurso trágico y que esta consideración del

⁴⁸³ Charmoin, J, *Sur les tragedies*, Paris: Seuil, 2000, p.98

discurso del coro no cesa de poner en primer plano que el buen sentido se alimenta de la culpabilidad de los héroes. El resultado de esto es que los espectadores, a distancia no podrán más que purificarse a partir de lo que ellos ven sobre la escena: así se opera la *catarsis*.

El discurso trágico está ligado al psicoanálisis en el punto de su origen idéntico, el de una falta, el de una falla o defecto en el lugar mismo de otro discurso. El discurso analítico, conmemora este momento de novedad en que consiste el nacimiento de la tragedia griega, es decir en el de la deuda del psicoanálisis al teatro, a los discursos trágicos, a este punto donde el hombre griego pasó del altar a la escena. El nacimiento de la tragedia griega permite pensar en que consiste la producción de un sujeto en la cura, la creación o nacimiento de un actor. Novedad que se sitúa como resultado de la separación del discurso instituido del coro y que no se efectuaría en el momento de la respuesta a la angustia de la separación con el coro: el actor no sabría ser más que un respondiente, al que luego, los griegos han llamado *Hypocrites*, el que lleva la máscara.

Bajo esta consideración, cuando se trata de la escena está siempre la angustia. Los actores conocen muy bien este momento, momento de espera de ser, donde ellos son, como nosotros angustiados, donde ellos son y se saben que son para el otro, para los espectadores. En este momento tienen la experiencia crucial de ser descubiertos, de estar en contacto con el engaño, librados a su suerte y que en cualquier momento puede aparecer el espectro del padre de Hamlet, surgir sobre la escena.

El joven Hamlet no puede responder a la demanda del espectro de su padre de vengarle, de matar al usurpador Claudius. Una explicación psicológica consiste en decir que el joven encuentra como ante un espejo su propio doble, Claudio ha realizado sus propios deseos inconscientes: matar al padre y copular con la madre. Esta interpretación que quiere explicar la tragedia con todos los cadáveres que quedan al final, no es suficiente. El espectro le propone otra cosa a Hamlet pero él no puede oírla, comprenderla. Él le dice que viene para reclamar venganza, pero sobre todo que no puede encontrar reposo, que erra, que no tiene descanso en el penar. Nombra los ritos necesarios para alcanzar el reposo, es una manera de hablar de la simbolización, una falta simbólica ha sido cometida y por tanto en su lugar el viene, retorno en el lugar de la falta cometida. Si el espectro vuelve es esencialmente para significar esta falta que hace que él, como espectro sea el efecto de ella.

El padre del joven Hamlet, ha sido sorprendido en la flor de sus pecados (Acto I, escena V) es decir en el lugar de un fallo de un defecto. En este punto él no

puede dar respuesta y nos trasmite que todos tenemos un defecto en la mirada, en la simbolización, pero sobre todo que es posible volver, volver a venir sobre esta falta simbólica. El joven Hamlet nos da a pensar que el adviene cuando este retorno no es posible. Nos habla de la extraña trasmisión que habitualmente funciona de padres a hijos, a saber la trasmisión de la falta y de las carencias. Hamlet lo sabía, él que desde el encuentro con el espectro no pudo más que decir: “Él no hablará más, entonces yo le seguiré” (Acto I, Escena 4). El joven Hamlet, sin él saberlo, significa que el espectro de esta parte del ser hablante que no puede entonces acceder a la palabra, que nos hace a todos hermanos de Hamlet de tener un espectro invisible a nuestro lado, con el que no podemos discutir, que no podemos más que seguirlo: tal es el destino.

El gancho de la tragedia de *Hamlet* es por el hecho de que hace presente sobre la escena lo que habitualmente es puro fluido, el espectro, el engaño, es decir esta parte de nosotros mismos, extraña a nosotros mismos. Que no podemos reencontrar más que en un exterior radical, aquella que reencuentra el joven Hamlet en el lugar mismo del espectro de su padre, y de cara a la cual, ya que ella nos concierne, no podemos más que obedecer.

El psicoanálisis expresa más que un mero complejo: que ante la incertidumbre lo que al hombre le queda es vivir otras vidas, otras muchas otras vidas. Más allá de las tragedias y de los héroes y de las culpas, el hombre viene al mundo a saber quién es realmente. Expresa que todos en alguna medida tendemos a repetir lo irrepetible. Que nos queda vivir otras tantas vidas simplificándolas a todas en la nuestra o multiplicándolas. Nos dice que más allá de las palabras siempre hay algo más para darnos nitidez a nuestras conciencias, eso que nos permite ver nítidamente la muerte.

LA ESCENA FILOSÓFICA

III.1 Contexto cultural del psicoanálisis freudiano.

Es difícil creer que un pensador de lengua alemana, en la vuelta del siglo XIX al XX no estuviera inmerso en el pensamiento clásico alemán. Hace ahora cien años que Freud produjo una revolución en el terreno de la ciencia que modificó radicalmente la concepción occidental del ser humano. Cuyos efectos habrían de conmover profundamente a todas las disciplinas que se ocupan de aquello que atañe a la especificidad de lo humano: la subjetividad, lo simbólico, el sentido, la creación literaria y artística, la reflexión filosófica y ética, la sociedad y la cultura. El pensamiento clásico alemán opera en Freud como una sustancia cultural dada, desde la cual articula lo novedoso de su creación⁴⁸⁴. Es imposible discernir eso nuevo si no se lo recorta contra el fondo de su contexto histórico. Esas tradiciones son constitutivas del discurso freudiano, donde son articuladas y proyectadas hacia otros objetos y una dimensión diversa. En el análisis del texto hacia su proyección en el horizonte cultural y de regreso a él⁴⁸⁵, acaso se esclarezcan muchos conceptos que de otro modo podrían mover a perplejidad.

Esta compenetración podría manifestarse en todos los niveles: el de las categorías descriptivas y explicativas, consciente, inconsciente y pulsiones. El de los términos epistémicos, la modalidad del conocimiento del mundo y el de las intuiciones o supuestos fundamentales. La polaridad, el materialismo mecanicista y el sentido.

Lessing, Goethe, Schelling pueden situarse dentro de una misma corriente de filosofía de la naturaleza, que llega hasta Haeckel. Los fundamentos de la gnoseología kantiana son conocidos por todos ellos. El pensamiento de Schelling y el de Hegel se desarrollan siguiendo líneas paralelas y polémicas, aún después de la ruptura entre ambos⁴⁸⁶. A lo largo del siglo XIX hay un sin número de obras de inspiración fichteana

⁴⁸⁴ Lalande, A, *Vocabulario técnico y crítico de la filosofía*, Buenos Aires: El Ateneo, 1953, p.258.

⁴⁸⁵ Braun, K. *Antología de los primeros años del romanticismo alemán*. Salamanca: Universidad de Badajoz.

⁴⁸⁶ Strachey, J, *Introducción a las Ob. C. de Freud*, Buenos Aires: Amorrortu

o schellinguianas, que operan como una suerte de tejido conjuntivo de la cultura alemana⁴⁸⁷. Entonces ya eran frecuentes las referencias a las relaciones entre la poesía y la locura, y la preocupación romántica por la enfermedad. Como consecuencia se observa un viraje de la estética hacia la medicina. El papel fundamental jugado por la naturaleza, y sobre todo, la dificultad que entraña dominar su lado oscuro, lleva al Absolutismo estético, en primer lugar, a elaborar la teoría del genio como elemento preeminente sobre la realidad; acto seguido a vincular al genio con la naturaleza: el genio crea a partir de una naturaleza anterior a la historia con lo que retorna al hombre primitivo; y, finalmente fundado en lo anterior, a propiciar la aparición de lo inconsciente. Todas ellas son acciones encaminadas a reconducir la parte oscura de la naturaleza hacia el arte merced a un retroceso de las actividades conscientes y de la historia y de un retorno a lo primitivo, o en virtud de un recurso a ciertos poderes, presuntamente curativos, de las tendencias más destructuras de la naturaleza⁴⁸⁸.

Freud asume aspectos de la teoría del genio, supremacía de la naturaleza, retorno a lo primitivo, y reflexiona sobre el arte en su obra, pero este ya no ocupa un lugar central “el arte es inofensivo” llega a decir. La categoría estética de lo inconsciente, central en la teoría del genio, se disuelve y amplía en la obra de Freud, pero ya no como aspecto del arte, sino de la totalidad de la vida psíquica. El arte ya no monopoliza la lucha contra el lado oculto de la naturaleza, sino que la comparte con otros fenómenos “sustitutivos” tales como el chiste, la locura, los narcóticos o la cultura.

Aunque el psicoanálisis remita al Idealismo y Absolutismo estético en virtud del recurso a la naturaleza. Al primar la terapéutica sobre el arte, podríamos decir que él se convierte en una modalidad desencantada de la Filosofía de la Naturaleza en su conflicto con la cultura y resalta las debilidades de esta (Schelling abordaba la pugna entre Naturaleza e Historia). Para Freud, la naturaleza no puede ser sojuzgada si no es por la acción médica. La Filosofía del arte pierde su posición excepcional.

III. 2 El materialismo en la cultura alemana.

⁴⁸⁷ Ferrater Mora, J. *Diccionario de filosofía*. Madrid: Alianza.

⁴⁸⁸ Villagran Moreno, E., *El pensamiento estético de Freud*, Rev. Cultura y salud,

Freud dio sus primeros pasos en la ciencia de la mano de Brücke. A propósito de esto, Jones cita a un escrito de Du Bois-Reymond, de 1842: “Brücke y yo hemos hecho el solemne juramento de dar vigor a esta verdad: no existen en el organismo otras fuerzas activas que las fuerzas físicas y químicas corrientes. En aquellos casos que, por el momento, no pueden ser explicados por estas fuerzas, se debe buscar de hallar la forma o vía específica de la acción de estas últimas, mediante el método físico-matemático, o bien, suponer la existencia de nuevas fuerzas, iguales en dignidad a las fuerzas físico-químicas inherentes a la materia, y reductibles a la fuerza de atracción y repulsión”⁴⁸⁹.

Las fuerzas contrapuestas que Freud pone siempre en la vida anímica se comportan como especificaciones de aquel par de opuestos. *Eros* atrae, la pulsión de muerte repele (“La negación “⁴⁹⁰). Estamos frente a la mecánica de Kepler-Newton conceptualizada a través de la cosmología de Kant (el éter, la atracción y la repulsión de su metafísica de la naturaleza)⁴⁹¹.

En *La interpretación de los sueños* refiriéndose a los pensamientos oníricos dice que casi regularmente, junto a una ilación de pensamientos se presenta su contrarreflejo contradictorio, conectado con ella por asociación de contraste. Y en el capítulo sobre los afectos del sueño “...en el pensar inconsciente cada itinerario de pensamiento es uncido con su contraparte contradictoria”⁴⁹² Más adelante se refiere a la mudanza en lo contrario, posibilitada por el íntimo encadenamiento asociativo que en nuestro pensamiento liga la representación de una cosa a la de su opuesto. Son muy numerosos los pasajes en los que sostiene que los opuestos coinciden en lo inconsciente. Una polaridad de connotación. No solo Freud sostiene esto sino buena parte del pensamiento alemán del siglo XIX, privilegiaba esa concepción de las oposiciones y los contrarios⁴⁹³. En el mundo de la electricidad, las fuerzas polares de atracción y repulsión. Jean Hyppolite⁴⁹⁴ explica que Schelling había intentado construir la naturaleza con ayuda de un juego de oposiciones y que de hecho era siempre la misma polaridad la que se manifestaba en diversos estadios: animal-planta, polo sur-polo norte, etc.

⁴⁸⁹ Jones, E. *Vida y obra de Sigmund Freud I*. Buenos Aires: Hormé, pags 51-52.

⁴⁹⁰ Freud, S. *La negación*. Buenos Aires: Amorrortu. Vol XVIII.

⁴⁹¹ Strachey, J, *Sobre la versión castellana de la obra de S. Freud*. Buenos Aires: Amorrortu.

⁴⁹² Freud S, *La interpretación de los sueños* Vol. V. Buenos Aires: Amorrortu, pp.214.

⁴⁹³ Strachey, J, *Ordenamiento, comentarios y notas a la versión castellana de la obra de S, Freud*. Buenos Aires: Amorrortu,

⁴⁹⁴ Hyppolite, J. *Génesis y estructura de La fenomenología del espíritu de Hegel*. Barcelona: Península. pgs 254-267.

Junto a estas polaridades del alma recién descritas, lo primordial apunta al nivel constitutivo del alma. Lo primordial es la marca de la filogénesis. Lo primero, rector, lo principal; adquiere un uso semejante al corriente en antropología. Freud habla de escena primordial, época primordial, etc. Primordial convoca la filogénesis. El nexo entre filogénesis y ontogénesis es un tema que Freud aborda de continuo. Su concepción científica proviene de Haeckel ⁴⁹⁵ en *Más allá del principio del placer* sostiene que la ontogénesis es una recapitulación abreviada e incompleta de la filogénesis. Con Haeckel, Freud sostendrá la creencia de los caracteres adquirido, en la tradición de Lamarck y de la filosofía zoológica ⁴⁹⁶.

En algún lugar Freud afirma que esa hipótesis, unida a la concepción de la ontogénesis-filogénesis, es el sustento de la importancia acordada en el psicoanálisis al complejo de Edipo.

Poco antes de Lamarck, Goethe había formulado ideas semejantes. Todo organismo ha nacido de la cooperación de dos fuerzas plasmadoras o tendencias formadoras opuestas. La primera es interna, la fuerza centrípeta, la tendencia formadora del tipo, que procura conservar constantemente iguales las formas específicas orgánicas en la serie de las generaciones. La tendencia formadora externa, o fuerza centrífuga, en cambio, definida como tendencia a la variación o a la metamorfosis, ejercita, por el continuo cambio de las condiciones externas de existencia, su acción transformadora sobre la especie; es la adaptación ⁴⁹⁷.

En *Pulsiones y destinos de la pulsión* menciona las acciones dirigidas a aplacar la necesidad como fuente interna de estímulos; adecuadas al fin, “acorde a fines”. Hace una combinación metodológica entre mecanicismo y finalismo. La noción de “acorde a fines” proviene de Kant. En el párrafo 81 de *La crítica de la facultad de juzgar*, bajo el título “De la composición del mecanismo con el principio teológico en la explicación de un fin natural como producto de la naturaleza”, sostiene que ni mecanismo ni teleología bastan por sí solos para la explicación del fenómeno orgánico. Postula la necesidad de componer el mecanismo de la naturaleza con el principio teleológico como el instrumento de una causa que actúa intencionalmente y a cuyos fines la naturaleza estuviera sometida a sus leyes mecánicas ⁴⁹⁸.

⁴⁹⁵ Haeckel, E. *El origen del hombre: La Antropogenia*. Barcelona: Anagrama.

⁴⁹⁶ Jordanova, L.J. *Lamarck*. Edit Oxford University Press, 1984, pp 71-84

⁴⁹⁷ Strachey, *Introductory lectures on Psychoanalysis*, London: Freud Library.

⁴⁹⁸ Kant, I. *Crítica de la facultad de juzgar*. México: Monte Ávila Latinoamericana.

Finalismo y adaptación junto a herencia y adaptación (Goethe) componen el proceso del universo orgánico y en él se retiene el argumento de Haeckel, a saber que lo inconsciente se refiere al orden de las causas eficientes (*Antropogenia*)⁴⁹⁹.

El mismo nexo entre filogénesis y ontogénesis está presente desde otra perspectiva en el fantasma; como mediadora entre lo subjetivo y lo objetivo. De la misma manera, como mediadora en *De la historia de una neurosis infantil en formación del sueño, formación del síntoma*, etc. Como imagen, tal que lenguaje figural activado, investido, actualizado de algo virtual o potencial. Esa imagen pues, devino actual desde el caos (caos), expresión que Freud empleará para referirse al Ello, de las huellas de impresiones o improntas inconscientes⁵⁰⁰. También se pregunta si esa imagen, fantasía, no supone un arquetipo. Podríamos acercarla a “tipo” como en la concepción de Goethe antes mencionada. Freud nos sugiere una posible alternancia entre una imagen actual de la consciencia y un prototipo o modelo filogenético. Se pregunta si no puede haber unos esquemas congénitos filogenéticamente, que como “categorías” filosóficas, cuiden de la colocación de las impresiones vitales. Serían unos sedimentos de la historia de la cultura, lo acorde a fines por excelencia, adaptativo y actual, devendría virtual, potencial, eficaz en tanto “inconsciente”. Prosigue Freud: toda vez que lo vivenciado (lo actual) no armonizase con el esquema hereditario, sería la fantasía la encargada de establecer el acuerdo. Dentro de la concepción de ontogénesis-filogénesis (de Goethe y Haeckel), nos vemos remitidos otra vez a la filosofía de Kant y la noción de esquema. En el párrafo 59 de *La crítica de la facultad de juzgar* nos dice que a fin de exponer la realidad (vale decir, el contenido objetivo) de nuestros conceptos, siempre son necesarias intuiciones. Si se trata de conceptos empíricos, las intuiciones se llaman “ejemplos”⁵⁰¹. Pero cuando se trata de conceptos puros del entendimiento, se los denomina esquemas. Parece que el movimiento del texto de Freud supone, como su horizonte, esta noción de Kant, para quién la fantasía, justamente es la facultad de los esquemas. Y además, en esas consideraciones de *El hombre de los lobos* tales esquemas sugieren una suerte de imaginación productora de la naturaleza misma en el sentido de Schelling⁵⁰².

⁴⁹⁹ Strachey, J, *Comentarios a la versión castellana de la obras de Freud*. Buenos Aires: Amorrortu.

⁵⁰⁰ Freud, S .*El yo y el ello*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol.XIX.

⁵⁰¹ García Enriquez, J, *Esquematismo trascendental kantiano*, Buenos Aires: Univ. De La Plata, 2008, p.97

⁵⁰² Schelling, F.W.J.*Relación de las artes figurativas con la naturaleza*. México: Aguilar.

Dentro de la filosofía kantiana la imaginación opera mediante figuración. Ahora bien, todo un capítulo de *La interpretación de los sueños* se refiere a este problema: “miramiento por la figurabilidad”. El sueño traduce a imágenes los pensamientos oníricos abstractos.

Freud desde los primeros escritos se refiere a la representación y la síntesis del objeto. La “representación-objeto” parece una “cosa del mundo” porque a raíz del recuento de las impresiones sensoriales que hemos recibido de un “objeto del mundo” admitimos todavía la posibilidad de una serie mayor de nuevas impresiones dentro de la misma cadena asociativa⁵⁰³. Establecerá que la palabra misma es una representación y el objeto mismo lo es; de ahí “representación-palabra” y “representación-objeto”⁵⁰⁴. La representación no espeja un objeto, sino que ella misma lo es. En Freud resuena la tradición kantiana para la cual la representación es síntesis pues supone algo dado en la sensación, ligado a la actividad del entendimiento. En la monografía sobre *Las Afasias* Freud remite a la lógica de Stuart Mill⁵⁰⁵, sosteniendo con él que todo hecho objetivo se funda en un hecho subjetivo correspondiente y, si se deja de lado el hecho subjetivo, aquel que carece de sentido para nosotros ; vale solo como nombre del proceso ignoto e inescrutable subrogado por el hecho subjetivo o psicológico. Los sentimientos incluyen en Mill, la sensación, la emoción, el pensamiento y la volición; las percepciones son un caso particular de creencia, y esta, un tipo de pensamiento. “Creencia en la realidad” es una categoría del análisis psicológico freudiano. Como “creencia en la objetividad” tal como el “examen de realidad” es “examen de objetividad”⁵⁰⁶.esta última expresión remite a subjetividad; lo objetivo y lo subjetivo se constituyen simultánea y simétricamente en el proceso de desarrollo del yo. El yo mismo, punto de encuentro entre lo real y lo ideal, se constituye en esos dos mundos. Vemos así como el pensamiento freudiano se ha ido entramando con la tradición del pensamiento alemán.

En *Pulsiones y destinos de pulsión* recurre a Fichte donde emplea las expresiones “yo” y “no-yo” características de aquel⁵⁰⁷. El grandor del yo o la condición de compuesto del yo, tomados de *Los principios de la doctrina de la ciencia* donde el yo es com-puesto tras su autoposición y sus sucesivas posiciones del no-yo con el “sentimiento de si” también en relación con el grandor del yo. O el devenir-consciente,

⁵⁰³ Strachey, James, *Ordenamiento, comentarios y notas a la versión castellana de la obra de Freud*.

⁵⁰⁴ Freud, S. *La interpretación de los sueños*. Buenos Aires: Amorrortu .Vol IV.

⁵⁰⁵ Mill, J, S. *Sistema de Lógica inductiva y deductiva*.Madrid: Edit Juan Pueyo.

⁵⁰⁶ Freud, S. *Examen de realidad*.Buenos Aires: Amarrortu.Vol.XXII.

⁵⁰⁷ Fichte, G.Para una filosofía de la intersubjetividad.Madrid: Universidad Complutense.

que es un acto psíquico particular, cabe entenderlo como posición de un no-yo que deviene yo.

Stuart Mill, en el citado pasaje, expone un punto de vista según el cual el “atributo” establece un “punto de comunidad entre clases”⁵⁰⁸.

Ahora prestemos atención en el terreno de la estética.

Estética designa no solo la disciplina que se ocupa del arte, también designa un modo de pensamiento que se despliega a propósito de las cosas del arte y al que le incumbe decir en qué sentido éstas son objetos de pensamiento. De modo más fundamental, es un registro histórico, una modalidad específica del pensamiento del arte, una idea del pensamiento según la cual las cosas del arte son cosas del pensamiento. Su genealogía remite generalmente a la obra que Baumgarten publicó en 1750 y a *La Crítica de la facultad de juzgar* de Kant⁵⁰⁹. Aunque en el primero el término no designa de ninguna manera la teoría del arte, sino el dominio del conocimiento sensible, de ese conocimiento claro pero todavía confuso que se opone al conocimiento claro y distinto de la lógica. La posición de Kant en esta genealogía es igualmente problemática. Tomando prestado del primero el término de “estética” para designar la teoría de las formas de la sensibilidad, recusa justamente lo que le otorgaba sentido, esto es, la idea de lo sensible como inteligible confuso. *La Crítica de la facultad de juzgar* no reconoce a la estética como teoría. Reconoce solamente el adjetivo “estético” para designar un tipo de juicio y no una categoría de objetos. Y como Freud en un pasaje del libro sobre los sueños, menciona a la “comunidad” como una relación, nos vemos remitidos a *La Crítica de la razón pura* de Kant, donde “comunidad” aparece en la tabla de categorías, como la tercera entre las de la relación: causa y efecto, sustancia y atributo y comunidad o acción recíproca⁵¹⁰. En *Tres Ensayos de teoría sexual*⁵¹¹ leemos que la boca es una “comunidad” para las pulsiones sexuales y las de autoconservación entenderemos que es un “campo de acción recíproca”. Lo mismo en la *Psicología de las masas y análisis del yo*, cuando es una “relación de comunidad” lo que posibilita la identificación entre las muchachas de un internado o entre los miembros de una masa⁵¹².

⁵⁰⁸ Mill, J. S. *Sistema de Lógica inductiva y deductiva*. México: Monte Ávila editores.

⁵⁰⁹ Givone, S. *Historia de la estética*. Madrid: Tecnos. pg 37

⁵¹⁰ Kant, I. *Crítica de la razón pura*. México: Porrúa.

⁵¹¹ Freud, S. *Tres Ensayos de Teoría sexual*. Buenos Aires. Vol. VII, Amorrortu, pag 239

⁵¹² Freud, S. *Psicología de las masas y análisis del Yo*. Buenos Aires: Amorrortu. Vol 18. pg 57.

Hemos destacado ya la presencia de la tradición kantiana y postkantiana en el pensamiento de Freud, y la indicación sobre el materialismo, al que él mismo se afilia de manera explícita en los últimos textos, refiriendo al “materialismo” como a un concepto evidente. Podríamos indicar el paso del “fisicismo” de Du Bois-Reymond a una ciencia igualmente materialista, pero que retoma ciertas tradiciones de la filosofía de la naturaleza⁵¹³.

Pero es en los mitos de los pueblos, donde aparecen los documentos del alma misma, por así decir en negativo. Es el alma quién se siente oscuramente y se proyecta al espacio y al tiempo de la cultura, sin saber, desde luego, que lo hace. Estudiará el microcosmo del alma en el macrocosmo figurado en el mito, buscará correspondencia entre ambos. El pensamiento mítico mismo, ahora controlado por la observación, la experiencia y el saber científico, tiene su núcleo de verdad como modo inmediato de conocimiento. En *La interpretación de los sueños*, capítulo VII, se dice : “Estos deseos siempre alertas, por así decir inmortales , de nuestro inconsciente, que recuerdan los titanes de la saga sepultados desde los tiempos primordiales bajo las pesadas masas rocosas que una vez les arrojaron los dioses triunfantes y que todavía ahora, de tiempo en tiempo , son sacudidos por la convulsiones de sus miembros; estos deseos que se encuentran en estado de represión, decía, son ellos mismos de procedencia infantil, como nos lo ha enseñado el estudio psicológico de las neurosis. La saga tiene que ser la “Teogonía” de Hesíodo⁵¹⁴.

El siglo XIX fue en Alemania el de la admiración por la antigua Grecia. El pathos que Freud trasmite con su referencia a la vieja saga tiene mucho que ver con su concepción de ese mundo sepultado, ese “caos”, como después llamará al Ello, siempre al acecho para destruir el orden cósmico. Y el mito de las Edades, retomado por Platón en *El político*⁵¹⁵, parece infundir vida, próximo a una categoría nuclear del pensamiento freudiano “el trastorno hacia lo contrario”.

En *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis* destaca que la doctrina de las pulsiones es nuestra mitología⁵¹⁶.

Discernimos en doble movimiento: validación del mito como proyección oscura del alma, por tanto de valor objetivo y denuncia de un pensamiento fisicista que

⁵¹³ Assoun, P.L. *Fundamentos epistemológicos del psicoanálisis*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

⁵¹⁴ Freud, S. *La interpretación de los sueños*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol IV, Cap.7. pags 185-205.

⁵¹⁵ Platón. *Diálogos. El Político*. Madrid: Gredos. 2.000

⁵¹⁶ Freud, S. *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol XXII.

del discernimiento científico sólo conserva un juego de representaciones; su falsedad consiste en no reconocerse como mito. Entonces recurre al mito. Como instancia del conocer, pero no como exaltación de las potencias demoníacas, sino como reconocimiento de una limitación. Además su concepción no es estática: lo que hoy es mito, mañana será conocimiento científico⁵¹⁷.

Lo que vale para el mito, rige también para la religión y la metafísica: he ahí la justificación metodológica para el uso en psicología de las concepciones filosóficas. Pero supone cierta circularidad sujeto y objeto son el mismo en el orden del ser, posición esta que diverge del fisicismo e indica el paso de Freud a un materialismo mecanicista afín al de Haeckel en el proceso de constitución del psicoanálisis. La psicomitología se presenta en la génesis y el núcleo de la epistemología freudiana⁵¹⁸.

En cuanto a otras categorías epistémicas que completan su núcleo epistemológico, la especulación ,en *Más allá del principio del placer* explica que es el intento de llenar los eslabones faltantes en la cadena de observación ; faltando la posibilidad de verificar y con ella surge el riesgo de extraviarse⁵¹⁹. En cambio, explicar en sus textos, es explicar por las causas. Puede observarse la diferencia explicitada entre causa y causación. Si se piensa que la realidad está formada por series u órdenes del ser, la causa de un fenómeno vendrá del nivel anterior, genéticamente .El mecanismo es explicación por las causas eficientes. Las pulsiones, por ejemplo, serán el punto de arranque del proceso de causación para lo psíquico. Lo mismo ocurrirá respecto del orden inferior, el de la vida. En *El yo y el ello* se lee “la génesis de la vida, sería entonces, la causa de su continuación”⁵²⁰.

Lo más frecuente es que Freud hable de “ocasión “y “ocasionamiento”. Explicar tiene que ver con las causas, esclarecer, más bien con la ocasión. Esclarecer es mostrar un proceso direccional en que la ocasión misma se entrama. Hasta sus últimos escritos mantiene esta concepción de una causalidad productora. “Causa” y “ocasión”, nivel explicativo y nivel del esclarecimiento, son relativos a cada ámbito de estudio. Esta doble dimensión de causalidad y ocasionamiento mantiene algún nexo con aquella otra perspectiva básica la de filogénesis y ontogénesis. Otro par de términos son “excitación “e “incitación”.Incitación se refiere más a lo actual, contingente y excitación a un nivel interno del aparato psíquico que podría asimilarse a un proceso

⁵¹⁷ Strachey, J, *Ordenamiento, notas y comentarios a las Obras Completas de Freud*.

⁵¹⁸ Strachey, J, *Ibidn*.

⁵¹⁹ Freud, S. *Más allá del principio del placer*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol XVIII.

⁵²⁰ Freud, S. Ob. Cit. Pag 189.

causal. Refiriéndonos a la filogénesis enuncia en *Más allá del principio del placer*: “El germen de un animal vivo está precisado a repetir las estructuras de todas las formás de que el animal desciende”⁵²¹ es la explicación histórico-genética. Hay pues una dualidad inherente a lo orgánico; un proceso actual es, al mismo tiempo, un proceso del pasado. Lo actual supone una potencia del pasado infantil, y lo actual infantil, a su vez, remite a lo infantil filogenético.

El núcleo de la concepción epistémica freudiana en lo que se refiere al devenir del alma, expuesta en *Lo inconsciente*: El supuesto psicoanalítico de la actividad anímica inconsciente nos aparece, por un lado, como una continuación del animismo primitivo, que donde quiera nos espejaba homólogos de nuestra consciencia, y por otro lado como la continuación de la enmienda que Kant introdujo en nuestra manera de concebir la percepción exterior. Kant nos alertó para que no juzgásemos a la percepción como idéntica a lo percibido incognoscible, descuidando el condicionamiento subjetivo de ella, así el psicoanálisis nos advierte que no hemos de sustituir el proceso psíquico inconsciente, que es el objeto de la consciencia, por la percepción que esta hace de él; no obstante el objeto interior es menos incognoscible que el mundo exterior⁵²².

Consideremos el entronque del pensamiento freudiano con la tradición de la filosofía de la naturaleza. Mencionaremos solamente el título de un trabajo ⁵²³ de 1798 *Del alma del mundo*. Y la continuación de la filosofía de la naturaleza en Haeckel, cuya *Antropogenia* ocupa un lugar virtual en el texto de Freud. Para Haeckel, la célula primordial, así como las células unidas entre sí en un ser vivo pluricelular poseen alma. Pero el alma de la célula no supone un finalismo, una teleología en el sentido de la prueba fisico-teológica. El alma se explica desde sus causas eficientes; dicho de otro modo es “inconsciente”. Es que “consciente” supone fines, una explicación por la causa final; el genuino teatro del finalismo es la consciencia.” Alma “en Haeckel, es término descriptivo de la especificidad de ciertos procesos materiales⁵²⁴. También esto nos sugiere que la adecuación a fines que hallamos en los textos de Freud no se refiere a un finalismo trascendente, sino a uno inmanente en el sentido de la “adecuación” o “adaptación” al medio en el logro de ciertas “metas”, vale decir, atañe al segundo miembro del par haeckeliano “herencia” y “adaptación”⁵²⁵.

⁵²¹ Freud, S. *Ibdn.* pag 215.

⁵²² Freud, S. *Ob. Cit.* Pag 190.

⁵²³ Ferrater Mora, J. *Diccionario de filosofía*. T.I. Madrid: Alianza.

⁵²⁴ Haeckel, E. *El origen del hombre*. Barcelona: Anagrama.

⁵²⁵ Strachey, J, *Introductory lectures on Psychoanalysis*, London: Library.

En *Lo inconsciente* se dice: Hay un proceso psíquico inconsciente; he ahí, por tanto, la cosa en sí de un mundo interno, que, como tal, es objeto de la consciencia. Pero lo mismo que en el caso de la cosa en sí del mundo externo, no debe ser confundida con la percepción que la consciencia tiene de ella⁵²⁶. Parece un esbozo de gnoseología kantiana; que Freud lo mantiene consecuentemente, pues en uno de sus últimos trabajos Esquema del psicoanálisis hallamos este enunciado: “Lo real permanecerá siempre incognoscible”⁵²⁷. Freud no dice la realidad efectiva operante, sino, lo real. Y por otro lado en *Lo inconsciente* el objeto interior acaso sea menos incognoscible que la cosa del mundo externo.

El texto suele reenviarnos a su contrario, la expresión “lo real” evoca “lo ideal”. No está ausente este último del discurso freudiano. En algún pasaje de *Tres ensayos de teoría sexual* a propósito de la sublimación, dice que es una idealización de la pulsión; y el “Ideal del yo” es una de las categorías estructurales de la psique. Las nociones de real e ideal son nucleares en el pensamiento de Schelling y de Fichte.

El Sistema del idealismo trascendental de Schelling es de 1800 y marca su primera diferenciación respecto de Fichte. Esboza una nueva síntesis de materia y espíritu; el yo no opone al no-yo, como en Fichte, sino que más bien el no-yo es la premisa del yo⁵²⁸. En otro trabajo *Exposición de mi sistema de filosofía* de 1801 quiere aprehender todo lo que es como un proceso único, de ascenso al espíritu. Naturaleza y mundo humano forman una continuidad en el sentido de un sistema de grados o estadios. Lo Absoluto es real-ideal. El pensamiento de Schelling podría definirse como un real idealismo. El mundo es *explicatio Dei*, despliegue de Dios. Es el despliegue de los poderes ocultos, inactuados en Dios. Todo ente es de esencia idéntica, todos son idénticos cualitativamente. El sistema del real-idealismo es sistema de la identidad cualitativa de todo ente; solo hay diferencias cuantitativas entre estas, a saber, por la diversa proporción en que participan de lo real y lo ideal. La serie de lo real tiene su contrafigura en la serie ideal. Pero con esta particularidad: partiendo de una indiferencia, identidad de lo ideal y lo real en lo Absoluto, se produce un gradual desplazamiento recíproco de ambos, fuera de aquella indiferenciación. Todo ser es objetivo y subjetivo, reviste la forma de sujeto-objeto. Pero del siguiente modo: partiendo de un extremo, que sería subjetividad pura, se avanza hasta un punto central de indiferencia y en cada grado de avance la proporción de objetividad aumenta. Por

⁵²⁶ Freud, S. *Lo inconsciente*. Buenos Aires: Amorrortu. Vol. XX.

⁵²⁷ Freud, S. *Esquema del psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol. XVI.

⁵²⁸ Schelling, F.W. J. *El sistema del idealismo trascendental*. Barcelona: Anthropos.

otro lado, desde el punto de indiferencia hacia la rama contrapuesta, el grado de objetividad mezclada a la subjetividad va aumentando hasta llegar a la objetividad pura⁵²⁹. Es lo que Schelling llama “serie complementaria”, herramienta epistémica abundantemente empleada por Freud (por ejemplo en “Conferencias de introducción al psicoanálisis”⁵³⁰, donde considera la series del vivenciar actual y la constitución heredada).

Si en *El porvenir de una ilusión* Freud explica que a favor de nuestro conocimiento del mundo opera el hecho de que nosotros y nuestra consciencia no somos sino una de sus formás de manifestación, acaso la idea de las series complementarias de lo real y lo ideal, el mundo objetivo y su espejamiento en el mundo humano de la consciencia, nos sugiera la posibilidad enunciada, a saber, que el mundo interno se conocería con mayor facilidad que el mundo externo⁵³¹. Eso real incognoscible, cuando es lo real interno, puede devenir sabido en una serie ideal que no sería sino la inflexión de lo real mismo.

En *Esquema del psicoanálisis* dice que las ciencias se basan en observaciones y experiencias proporcionadas por nuestro aparato psíquico. Nuestra ciencia tiene por objeto ese aparato⁵³². En el estudio del aparato psíquico hacemos las observaciones por medio de las “lagunas” que lo anímico presenta. Lo psíquico es “lagunoso”, es decir, su concatenación presenta desgarramientos, partiendo del principio del determinismo universal, es preciso postular, entonces, la noción de lo psíquico inconsciente. Y, en tal caso, la tarea del psicoanálisis es el llenado de aquellas lagunas. Completamos lo que falta mediante inferencias evidentes, y lo traducimos a un material consciente. Sin olvidar que “traducciones” se operaban de manera espontánea en el aparato psíquico. Esta traducción de la ciencia obedece, al funcionamiento mismo del aparato. Y la traducción se hace a lo consciente. “así establecemos una serie complementaria” consciente respecto de lo psíquico inconsciente⁵³³.

Volviendo al *Esquema del psicoanálisis*, “lo real entonces permanecerá siempre incognoscible, pero podemos inteligir nexos presentes en el mundo exterior. Se aproximan a una intuición intelectual de nexos del mundo real. Esta es fruto de alguna

⁵²⁹ Strachey, J, *Ordenamiento, comentarios y notas a la versión castellana de las Obras de Freud*. Buenos Aires: Amorrortu.

⁵³⁰ Freud, S. *Conferencias de introducción al psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu. Vol XV.

⁵³¹ Freud, S. *El porvenir de una ilusión*. Buenos Aires: Amorrortu. Vol XXI.

⁵³² Freud, S. *Esquema del psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu Vol. XVI.

⁵³³ Strachey, J, *Ordenamiento, comentarios y notas a la versión castellana de la obra de Freud*, Buenos Aires: Amorrortu

actividad de conocimiento puesto que lo real solo nos es dado en la percepción. No percibimos en sentido estricto tales nexos; en cierto modo, los vemos con el intelecto. Ahora bien la tarea de la ciencia es reproducir o espejar esos nexos, esas tramas de lo real en el mundo interior de nuestro pensamiento. Y tener noticia de ellos nos habilita para comprender algo en el mundo exterior”⁵³⁴.

En estos pasajes del *Esquema del psicoanálisis* parece estar resumiendo concepciones que asomaron desde el comienzo de su labor científica. “Intercalamos los procesos inconscientes en los que nos son notorios, los sabidos, los consabidos, los familiares, aquellos de los que tenemos consciencia”⁵³⁵.

Comprender algo en el mundo es retomar aquel proceso primero de la comprensión, es establecer una identificación de la serie real a la ideal, de la cosa del mundo a lo sabido por la consciencia. Conocer es justamente esa descomposición del complejo perceptivo, es discernimiento. Conocer es discernir las propiedades de la cosa, en tanto sus atributos, de la cosa misma, en tanto su núcleo. Por ende, contiene un juicio. El yo discierne núcleos, residuos incognoscibles en las cosas del mundo, porque el mismo tiene un núcleo. Después de la segunda tópica, el yo, desde su núcleo discierne como el núcleo de su ser al oscuro Ello⁵³⁶.

Al final del capítulo V de *El porvenir de una ilusión*, Freud hace una relación con *La filosofía del como si* de Hans Vaihinger⁵³⁷. Encontramos allí uno de los ataques más violentos contra el ilusionismo filosófico en general. Ese capítulo V está destinado a determinar la significación psicológica de las representaciones religiosas⁵³⁸. Ya ha refutado el fundamento racional de la religión y descubierto una autodefensa de la sociedad en las seudopruebas de los dogmas. Ahora se trata de reconocer la verdadera génesis psíquica; la cual llevará a la tesis del capítulo siguiente (VI) en el cual se establecerá “el fundamento subjetivo de la realización de los deseos más antiguos...de la humanidad”⁵³⁹. Pero para terminar con la ilusión es necesario vencer el obstáculo fideísta que renuncia a la objetividad para justificar mejor la ilusión. En ese momento examina dos intentos para eludir el problema; el *credo quia absurdum* de los Padres de la Iglesia que alega la carencia de objetividad racional como motivo superracional para adherirse al dogma religioso, y la filosofía del como si de Vaihinger,

⁵³⁴ Freud, S. *Esquema del psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol XVI.

⁵³⁵ Freud, S. *Esquema del psicoanálisis*, Buenos Aires: Amorrortu, p. 178

⁵³⁶ Strachey, J, *Comentarios y notas a la obra de Freud en castellano*.

⁵³⁷ Châtelet, F. *Historia de la Filosofía*, Ideas, Doctrinas. T.III. Madrid: Espasa Calpe.

⁵³⁸ Freud, S. *El porvenir de una ilusión*. Buenos Aires: Amorrortu. Vol XXI .pg 346

⁵³⁹ Freud, S .Ob. cit... Pg 352

que presenta como la versión moderna, rejuvenecida y sutilizada de aquel primer intento. Aquí la filosofía se ve envuelta en el trabajo de mistificación del que la religión es el órgano principal: el viejo argumento fideísta cobra nuevo impulso en una forma filosófica a principios del siglo XX.

Freud resume el razonamiento de Vaihinger diciendo que en nuestra actividad de pensar hay muchas hipótesis de las cuales percibimos la falta de fundamento y hasta su absurdo, las llamamos “ficciones”. Pero en virtud de numerosas razones prácticas, nos comportamos “como si” creyéramos en esas ficciones. Tal sería el caso de las doctrinas religiosas, considerando la importancia que tienen para el mantenimiento de las sociedades humanas. De suerte que la existencia generalizada de “ficciones” sirve para dar fundamento a una justificación pragmática de la religión⁵⁴⁰.

Esta filosofía, del “como si”, surge para regenerar el viejo fideísmo⁵⁴¹. Hace uso de la racionalidad filosófica, pero en sentido pernicioso. El ficcionalismo de Vaihinger parece pues transformarse en un enjuiciamiento de la ficción filosófica en general, y el artificio del “como si” representará entonces el prototipo de la ficción filosófica. El argumento del “como si” se injertó sobre el siguiente esquema; la crítica caracterizó como ficciones a pseudo verdades teóricas que son las ideas trascendentales, pero en virtud de una necesidad práctica, debemos comportarnos como si ellas fueran verdaderas. Y es más aún, creemos efectivamente en ellas por el decreto de la razón práctica, ya que los postulados fundados en la libertad son los únicos que hacen posible la moral. No son las ficciones teóricas las que se convierten en verdades morales, sino que son las verdades prácticas las que revelan un orden autónomo de la razón práctica. Este filósofo introduce una perspectiva pragmática en el racionalismo kantiano del que él parte, con lo cual modifica su sentido. Al reducir la idea de “necesidad práctica” a la idea de “imperativos éticosociales”. Freud descubre en él una contradicción de fondo: a través de su médula racionalista, descubre la ambivalencia, mezcla de criticismo y pragmatismo, en sus consecuencias ideológicas crudas⁵⁴².

Este texto freudiano *El porvenir de una ilusión*, resulta revelador desde varios puntos de vista: indica el criterio selectivo en lo tocante a los sistemas filosóficos; traduce la ambivalencia que va desde la refutación de un sistema particular a la sospecha que despierta la especulación como virtualidad de artificio; muestra el

⁵⁴⁰ Assoun, P- L. *Los filósofos y la filosofía*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

⁵⁴¹ Schorske, C.C. *Viena fin-de-siècle*. Barcelona: Gustavo Gili.

⁵⁴² Assoun, P.L. *Fundamentos epistemológicos del psicoanálisis*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

provecho que puede obtener la argumentación freudiana de la referencia filosófica, aún cuando se trate de una forma negativa, pues esta referencia actúa en la racionalidad freudiana y crea importantes puntos de vista en momentos claves de la argumentación cuyo progreso facilita.

III. 3 El concepto filosófico como anticipación del concepto psicoanalítico

Sigmund Freud establece y desarrolla sus conceptos básicos y sus visiones de conjunto a partir de la empiria de su práctica analítica, desde aquella intuición fundante de un Inconsciente activo. Sin olvidar este valor, que la hace una invención muy original, la teoría psicoanalítica encuentra en el precedente filosófico un eco legitimante y anticipador, verdadero fermento de la investigación, la referencia filosófica es también una justificación teórica de fondo. Esta familia de referencias es abundante en el momento en que Freud introduce cada una de sus tesis principales del psicoanálisis y representa una legitimación por la anticipación filosófica. Dicho de otra manera, en el caso de cada tesis básica, Freud experimenta la necesidad de encontrar algún gran texto filosófico como un precedente o varios.

Según refiere L.Cencillo será la noción compleja de totalidad dinámica más allá de lo humano, o como reflexión de lo metahumano la que había hecho aparición en el pensamiento de Europa central. En este pensamiento centroeuropeo se había venido frecuentando, por lo menos desde el maestro Eckhardt y Paracelso, el concepto básico de una totalidad dinámica metahumana de la cual depende el actuar humano⁵⁴³.

Será Nicolás de Cusa, el que suministrará, si no este concepto, si en cambio el de fusión y transmutación dialéctica de los contrarios a un nivel distinto del de la cotidianidad humana. Influido por él y recogiendo gran parte de la mística alemana, Jacob Boheme, llegará a posiciones próximas a las de C.G.Jung. Boheme influye decisivamente en Schelling y en Hegel, y estos en la escuela romántica de Herder y de Carus y en la escuela histórica de Von Savigny y del *Volkgeist*.

⁵⁴³ Cencillo, L, (1971), *El Inconsciente*, Madrid: Morava, 1979.

Schelling en su *Filosofía de la naturaleza* así como en *Del Alma del Mundo*, Bruno o acerca del principio sobrenatural y divino de las cosas y en *Filosofía de la Mitología y de la Religión*, concibe la realidad radical como un *deus explicitus*, pasando por la consciencia humana y por la creación de la cultura. Los mitos serán una forma de saber especialmente cualificada a nivel de tales profundidades y el *Gemüt*, o fondo afectivo del ánimo, será lo más profundo del *Geist* o intelecto (capaz éste de desfigurar la visión adecuada de los fenómenos), mediante el cual el hombre se halla en comunión simpática con las profundidades de la Naturaleza, que no se abren sino en la medida en que nos mantenemos mudos ante ellas.

Franz von Baader es el discípulo de Schelling que influye incluso en su maestro y que transmite su concepción a la escuela romántica ; y de la generación anterior a la de Schelling es Goethe, el autor que con constantes alusiones y sobretodo en la segunda parte del *Fausto*, tiene siempre muy presente, la actividad de ese fondo transindividual e impulsor que él mismo llama “Inconsciente” (*das Unbewusste*)y en que el hombre y más aún el creador, el poeta, ha de sumergirse de tiempo en tiempo para restaurar sus fuerzas mentales y afectivas.

También en Leibniz , un siglo anterior todavía , pueden rastrearse ya como piezas fundamentales de su sistema notas características del Inconsciente: el mundo o la totalidad de los procesos cósmicos y aparienciales inscritos en el interior de la *mónada* desde sus orígenes , y que, enteramente imperceptibles en su totalidad y desde los comienzos de la vida conciente de cada *mónada*, se van presentando en su consistencia conforme les llega su turno ; y las *petites perceptions* , que constituyen el fondo inconsciente del cual resalta cada percepción conciente.

Es con C.G.Carus, con quien el Inconsciente comienza a formalizarse como una categoría dentro de la antropología.En la maduración, inconscientemente configuradora del individuo existe, según este autor, un modo de visión del pasado y del futuro fundado en la vida total y eterna del universo, en cuya realidad inconsciente radican el cosmos, las cosas reales y el hombre⁵⁴⁴.

Fuera de la escuela romántica a la que pertenecía Carus iba a ser el problema del significado de los sueños lo que orientase a diversos autores hacia una actividad distinta y aun opuesta a la conciente (in-conciente) por tanto, pero que juega un papel decisivo en las determinaciones y en la vida práctica del individuo.

⁵⁴⁴ Carus, C. G, *Psyche*, Jena: Ed. Klages, 1926

Burdach en su *Fisiología como ciencia experimental*(1830), define el ensueño como “la actividad natural del alma que no se halla limitada por el poder de la individualidad, ni perturbada por la autoconsciencia, ni dirigida por la auto-determinación, sino que constituye la vitalidad procedente en un libre juego de puntos centrales sensibles”⁵⁴⁵. Vitalidad que imaginaba ser un estado psíquico en el que el alma se rehacía y asumía nuevas fuerzas para la actividad cotidiana, como también suponía Goethe⁵⁴⁶.

Purkinje en su obra “Despertar, sueño, ensueño y estados similares”, de 1846, caracteriza con mayor énfasis el ensueño como una actividad perfectamente dirigida a la reparación de fuerzas del alma.

K.A.Sherner, en *La vida del sueño*, de 1861 cuarenta años antes de Freud, concibe el sueño como una liberación de los impedimentos de las categorías racionales de una energía más profunda e íntima del ánimo (*Gemüth*), que sólo puede recibir una expresión simbólica en forma de imágenes de la fantasía. Mientras que F.W.Hildebrandt en *El ensueño y su utilidad para la vida* de 1875 también descubre unas profundidades dinámicas y expresivas de mayor valor real y práctico más incluso que de la vida conciente: “El ensueño deja de vez en cuando al descubierto las profundidades y pliegues de nuestro ser, que en los estados de vigilia nos permanecen inaccesibles. Nos proporciona una síntesis tan fina de autoconocimiento, tales revelaciones de fuerzas y de disposiciones de ánimo medio inconscientes, tan ricas en enseñanzas, que al despertar hemos de admirarnos...”⁵⁴⁷.

El cuestionamiento del lenguaje, si bien ocupó un lugar central en Viena a finales del XIX y comienzos del XX, no era nuevo sino que tenía una larga historia. La reflexión filosófica ya había enunciado desde los griegos (*El Gorgias* de Platón) la duda acerca de que los seres humanos pudieran comprender al mundo y entenderse entre ellos mediante el lenguaje. La crítica radical de la función cognoscitiva del lenguaje fue realizada en el siglo XIX por Nietzsche, cuyo pensamiento marcó a la intelectualidad austríaca contemporánea de Freud⁵⁴⁸.

También el pensamiento francés, la concepción de una vida, de una fuerza de comprensión expresiva más certera, real y eficaz que las energías de la vida racional y

⁵⁴⁵ Cencillo, L, *El Inconsciente*, Madrid: Marova, 1971, p.9

⁵⁴⁶ Freud, S, *La Interpretación de los sueños*, Vol.IV, Buenos Aires: Amorrortu, p. 216

⁵⁴⁷ Cencillo, L, *El Inconsciente*, Ob.Cit. p. 10

⁵⁴⁸ Ya Freud mismo dice : “... he rechazado el estudio de Nietzsche aunque no estaba claro que en él iba a encontrar intuiciones muy similares a las psicoanalíticas (Carta a L.Bickel, 28 de junio de 1931, citada por P.Gay, ob. Cit, pág. 71)

consciente, recibirá una tematización sistemática en el *esprit de finesse* de Pascal y en el *sens intime* de Maine de Biran, discípulo de Rousseau y sobre todo ya de modo más propio de las teorías psicológicas. Aunque limita un tanto la amplitud y la eficacia del Inconsciente, no cabe duda de que supone una actividad no consciente en la que toda impresión, deja de registrar por la memoria conciente, queda operantemente integrada.

En los tiempos más próximos a Freud, Charcot en Paris, Bechterev en Rusia y Forel en Alemania, van formulando las siguientes conclusiones a partir de la práctica de la hipnosis:

- Ciertas alteraciones somáticas obedecen a Influjos psíquicos.
- Los fenómenos hipnóticos poseen una estrecha analogía con algunos procesos neuróticos.
- Se dan procesos inconscientes.

Freud, desde muy temprano, como atestigua la correspondencia con Fliess (carta del 31 de agosto de 1898) designa a Theodor Lipps como precursor de este concepto. Al final de sus escritos en el *Esquema del psicoanálisis*, al recusar una vez más la paridad de consciente y psíquico, declara: "Pero no ha de creerse que esta concepción diferente de lo psíquico sea una innovación que haya que agradecer al psicoanálisis. Un filósofo alemán, Theodor Lipps, proclamó vigorosamente que lo psíquico era en sí inconsciente"⁵⁴⁹. El precedente filosófico es evocado como la alta palabra que proclama de antemano la verdad que habrá de especificar el psicoanálisis'. Es Lipps, en quién Freud había encontrado expuesto muy claramente sus propios principios con una gran concordancia, es a sus ojos uno de los filósofos no consciencialista⁵⁵⁰. Así se comprueba en uno de sus libros *Los hechos de la vida del alma* de 1883 donde Lipps considera "los procesos inconscientes" como el fundamento mismo de los procesos conscientes. Freud reconoce que el concepto de inconsciente hacía ya mucho tiempo que golpeaba a las puertas de la psicología con miras a hacerse recibir. El psicoanálisis se apoderó del concepto y lo hizo entrar en la esfera de lo científico y en la formalización metapsicológica. Pero esta ruptura no destruye el sentido de precedente. Esta disonancia se percibe a lo largo de toda la obra freudiana. Dos polos que simbolizan muy bien el carácter perpetuo de la relación con la filosofía.

⁵⁴⁹ Freud, S. *Esquema del psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu. Vol XVI.

⁵⁵⁰ Lipps, T. *Los fundamentos de la estética*. Madrid: Edit. Luis Faure.

Nietzsche veía en la transvaloración de todos los valores la única esperanza para el avance de la cultura: se trataba, para él, de desintoxicar la vida del espíritu de las frases vacías. Ludwig Wittgenstein, ya en el siglo XX, situó en el centro de la discusión filosófica el problema del sentido y la significación de las expresiones lingüísticas. Para Wittgenstein toda la filosofía es lenguaje, si lo concebimos como una limitación entre el sentido y el sinsentido, entre lo decible y lo que sólo se puede mostrar. Karl Kraus, contemporáneo de Freud, entendió al lenguaje como enfrentamiento crítico con la decadencia de la cultura; una variante de esta perspectiva habría de ser desarrollada por Theodor Adorno en su concepción del lenguaje como crítica ideológica. Hugo von Hofmannsthal abordó esta problemática en el terreno de la creación literaria. Todos estos autores se enfrentaron a la crisis del saber clásico, fundado en la concepción del lenguaje como representación del mundo, del ser de las cosas. Esta crisis suscitó la fascinación por el polo opuesto: las diversas formas de irracionalismo, que perviven después de un siglo; la exaltación del silencio y de la nada, tal como lo ilustra Otto Weininger con su obra y el sacrificio de su propia vida muy tempranamente. El silencio como único medio para mostrar los límites del saber y del lenguaje⁵⁵¹. Desde esta perspectiva Freud intentó hacer hablar al silencio, describir y practicar la pluralidad contradictoria de lo real, en la medida que se aplicó al desciframiento de lo desconocido, de lo impensado, de todo aquello que había sido excluido de la racionalidad clásica y catalogado como alteridad y locura⁵⁵².

Con anterioridad a Freud el Inconsciente no designa siquiera un objeto, en Psicología, y no llega a merecer una existencia. El concepto fluctúa entre varias regiones, y más que un dinamismo típico o una estructura específica de la intimidad viene a designar una cualidad de determinados fenómenos psíquicos. Así se distinguen un inconsciente de la sensación, uno de los automatismos, otro de la telepatía, el de la doble personalidad, el de las emergencias eidéticas, el del fondo adquirido como pasado en retención, el pasional, el hereditario y el racional o metafísico que implica el “acto del espíritu”.

Por eso y a pesar de algunas analogías con el pasado, repite Freud con insistencia que la nueva región por él descubierta nada tiene que ver con lo que había sido designado como *das Unbewusste* hasta entonces. En efecto, el inconsciente del

⁵⁵¹ Rella, F, *Wittgenstein, El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempo de crisis*, Barcelona: Paidós, 1992, p.21

⁵⁵² Rella, F, *Wittgenstein, el silencio y las palabras*, ob .cit., pgs 21-22

romanticismo constituía un vago trasfondo metafísico, semejante al *apeirón* anaximandrino, del cual emanaban las energías vitales y creadoras del hombre.

Consideremos ahora el Complejo de Edipo: en un pasaje del *Esquema del psicoanálisis* al presentar el concepto y recordar la incompreensión del mundo literario, vuelve a referirse al precedente filosófico.” Y sin embargo más de un siglo antes de que naciera el psicoanálisis el francés Diderot había señalado la importancia del Complejo de Edipo⁵⁵³. Se refiere a un pasaje de *Le nouveau de Rameau*⁵⁵⁴ como lo indica en un lugar de su Introducción al psicoanálisis (XXI conferencia)⁵⁵⁵ en el cual Diderot declara que “si el salvaje se abandona a sí mismo, si conservara toda su imbecilidad y si uniera a su escasa razón de niño de cuna la violencia de las pasiones de un hombre de treinta años, le retorcería el cuello a su padre y se acostaría con la madre”. A través de una reflexión etnográfica fundada en una filosofía de la civilización Freud ve en este pasaje una anticipación del fenómeno edípico.

Lo que hace posible esa visión es la voluntad freudiana de mostrar la secreta continuidad de lo natural y de lo social a través del niño, vestigio del estado de naturaleza la inclusión de la leyenda edípica en el contexto de una teoría de la civilización es interpretada como una anticipación. De modo que también aquí Freud siente la necesidad de una palabra anticipadora procedente de un filósofo; sostiene que esa palabra es suficientemente clara para objetivar el conflicto de Edipo que la literatura expresa de manera viva sin conocer su naturaleza.

Correlativamente, Freud relaciona el imperativo categórico kantiano con el tabú edípico del cual aquel sería una expresión sublimada. En efecto, en el prefacio de *Totem y Tabú*⁵⁵⁶ podemos leer que el tabú, no es otra cosa que el “imperativo categórico” de Kant. Las diferencias consisten sólo en que está concebido de manera enteramente negativa, está dirigido a contenidos diferentes y está racionalizado. En “El problema económico del másoquismo” presenta el imperativo categórico kantiano como el “heredero del Complejo de Edipo”⁵⁵⁷ por intermedio del Superyo, según lo atestiguan sus caracteres comunes: la dureza, la crueldad. El imperativo de la razón práctica está, pues ligado con la instancia parental. Tal transferencia se realiza solo al precio de su transformación en “tabú social” (que no sería más que un imperativo

⁵⁵³ Freud, S. *Esquema del psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol. XVI.

⁵⁵⁴ Diderot, D. *Escritos filosóficos. Le Neveau de Rameau*. Madrid: Editora Nacional. Pgs 37-40.

⁵⁵⁵ Freud, S. *Conferencias de Introducción al psicoanálisis, XXI° conferencia*. Buenos Aires: Amorrortu. Vol. XV.

⁵⁵⁶ Freud, S. *Totem y tabú*. Buenos Aires: Amorrortu. Vol. XIII.

⁵⁵⁷ Freud, S. *El problema económico del másoquismo*. Buenos Aires: Amorrortu. Vol. XIV.

hipotético) y al precio de su psicologización. Asimismo en las *Nuevas aportaciones* interpreta la célebre fórmula sobre el “cielo estrellado” y la ley moral como la sublimación de la prohibición parental y su derivación hacia el sentimiento religioso⁵⁵⁸. Por eso, la teoría filosófica, al sistematizar lo pulsional vivido permite objetivarlo y por tanto pensarlo. En este sentido el superyo encuentra en el concepto kantiano una encarnación que obliga a pensarlo en todo su rigor, por más que se haya pasado por alto su origen pulsional.

En la teoría de los sueños, la anticipación filosófica se manifiesta de manera muy activa. En una serie amplia de textos, que van desde *La interpretación de los sueños* a *Nuevas aportaciones*, Freud recuerda la definición aristotélica del sueño como “actividad del alma del durmiente”. Asimismo evoca a Plotino, que anticipó la fórmula contenida en *La interpretación de los sueños*⁵⁵⁹ y que lo concibe como realización del deseo.

La teoría psicoanalítica encuentra en la filosofía el precursor. Cada vez que está en juego un interés teórico importante es indicio de que la referencia filosófica desempeña una función integrante y vital, que puede explicarse dilucidando la relación de este con la filosofía.

Volviendo ahora a considerar el pensamiento estético es recién en el contexto del romanticismo y el idealismo postkantianos, a través de los escritos de Schelling, de Schlegel o de Hegel, “estética” pasará a designar el pensamiento del arte, no sin que haya una insistente declaración acerca de lo inapropiado del término, es recién entonces cuando, con el nombre de estética se opera una identificación entre el pensamiento del arte, el pensamiento efectuado por las obras de arte, y cierta idea de “conocimiento confuso”: una idea nueva y paradójica, ya que, al hacer del arte el territorio de un pensamiento presente fuera de sí mismo, idéntico al no-pensamiento, reúne los contradictorios: lo sensible como idea confusa de Baumgarten y lo sensible heterogéneo en la idea de Kant. Es decir que la identificación hace del conocimiento confuso, no ya un conocimiento menor, sino exactamente un “pensamiento de lo que no piensa”⁵⁶⁰. Dicho de otro modo “estética” no es un nuevo nombre para designar el terreno del arte. Es más bien una configuración específica de ese terreno.

⁵⁵⁸ Freud, S. *Nuevas aportaciones. En Nuevas Conferencias de introducción al psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu. Vol. XXII.

⁵⁵⁹ Freud, S. *La interpretación de los sueños*. Buenos Aires: Amorrortu. Vol. IV. pgs 2-3, 102, 363

⁵⁶⁰ Griffero, T. *Il pensiero ermeneutico*. Genova: Marietti Editore. pgs 42-26.

No es una nueva rúbrica bajo la cual se ordena lo que anteriormente venía del concepto general de “poética”. Marca una transformación de la manera de pensamiento del arte. Ese nuevo régimen es el lugar donde se constituye una idea específica del pensamiento: pensamiento del arte y de la idea de pensamiento que le es inmanente. Vale decir, el pensamiento sobre el terreno de las artes pasa de la poética al de la estética.

Cierto número de objetos y modos de interpretación privilegiados de la teoría freudiana están ligados al cambio de estatuto de esos objetos en la configuración estética del pensamiento del arte.

La influencia de la escuela romántica o “romanticismo temprano”, particularmente la obra de Schlegel, suministra a Freud un valioso material para su análisis. A partir de la segunda mitad del S. XVIII, el romanticismo, abundando en las derivaciones de la “*querelle*”, debate que marca la transición hacia la Ilustración, cuestiona la concepción clásica de lo bello como categoría estética provisional y propugna, como alternativas, categorías tales como lo interesante, lo sentimental, lo individual o lo grotesco, que desplazan a la estética desde la concepción ilustrada del gusto y lo objetivo a la romántica del genio y lo subjetivo. Desde los cuentos o romances a lo fantástico, extraño, improbable, al sentimiento de la naturaleza y al paisaje. Como expresión de todo esto Schlegel considera la ironía como el principio literario y artístico primordial, en tanto evoca la síntesis o mezcla de operaciones realizadas en la creación artística, y Novalis interpreta la ironía schlegeliana como humor, mezcla de lo condicionado e incondicionado, o gracia, vínculo entre la fantasía y la capacidad de juzgar. Freud asume todas estas preocupaciones: en primer lugar en su estudio sobre lo siniestro⁵⁶¹ analiza la obra de un autor romántico (Hoffmann) y el uso que este hace de lo terrorífico y oculto, con el fin de ilustrar su hipótesis del retorno a la consciencia de los contenidos reprimidos. En sus trabajos sobre el chiste⁵⁶² o el humor⁵⁶³. Freud aborda estos temas románticos como material de análisis y señala sus similitudes con otros modos de contención y expresión de lo reprimido (la neurosis, la embriaguez o el arte).

En el pensamiento estético de Freud, Schelling constituye la referencia más clara. La teoría del genio, ya insinuada en la *Genieperiode* alemán en la segunda mitad

⁵⁶¹ Freud, S, *Lo siniestro*, Vol. XVII, Buenos Aires: Amorrortu

⁵⁶² Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Vol VIII, Buenos Aires: Amorrortu.

⁵⁶³ Freud, S, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Ob.Cit, p.108

del s. XVIII, adquiere con Schelling toda su significación e importancia⁵⁶⁴. Para este autor el arte se convierte en el órgano de la filosofía, en la función integral suprema que vertebra toda la conducta humana, por lo que más que hablar de Filosofía, habría que hacerlo de Filosofía del Arte o Filosofía Estética⁵⁶⁵ (Schelling, Sistema, citado por Marchán Fiz). El arte reunifica “lo consciente y lo falto de consciencia” lo que “en la naturaleza existe por separado”. Esta reunificación lograda mediante la intuición estética y plasmada en la obra artística, supera la simple mediación propugnada por Schiller, y se debe al genio, personificado en el artista como Yo absoluto que legitima la existencia y el mundo desde una óptica estética⁵⁶⁶. La figura del genio ya no abandonará nuestra modernidad, siendo recogida por las denominadas estéticas del genio y del inconsciente, especialmente preocupadas por el estudio de la actividad artística⁵⁶⁷.

La referencia filosófica obra directa y positivamente en la demostración freudiana. Es, por ejemplo el caso de la referencia a Schelling contenida en el estudio sobre *Lo siniestro*⁵⁶⁸. Al tratar de determinar la compleja noción de *Unheimlich*, Freud parte de la distinción de familiar. Sobre esta base, construye el campo semántico de la noción, es decir, busca la unidad de las múltiples acepciones en las diversas lenguas. Le llama la atención una cita de Schelling, en la serie de referencias a distintos sentidos de la palabra que figuran en la enumeración lexicográfica: “se llama *Unheimlich* a todo aquello que debería permanecer oculto y se manifiesta “. Freud aísla esta definición filosófica y dice: “Llamó nuestra atención una observación de Schelling que expresa algo completamente nuevo sobre el contenido del concepto de *Unheimlich*; se trata de lo siguiente:” todo lo que “debería permanecer siendo un misterio, un secreto, pero se manifiesta”⁵⁶⁹. Este interés se traduce también en la obra freudiana. La reunificación entre lo consciente y lo inconsciente, propuesta por Schelling, se realiza de modo instintivo, por lo que propugna un estudio de vuelta a la interioridad, a la naturaleza como campo de actuación y análisis. Para el filósofo la impotencia de la razón histórica para explicar lo que acontece hace preciso el retorno a los instintos, al inconsciente, a la Naturaleza. Filosofía del Arte y Filosofía de la Naturaleza constituyen los pilares básicos del sistema de Schelling. Este predominio de la naturaleza sobre la historia se

⁵⁶⁴ Villagran Moreno, J.M, *El pensamiento estético en la obra de Freud*, Rev Salud Mental y cultura, N° 26

⁵⁶⁵ Marchán Fiz, S, *La Estética en la cultura moderna*, Madrid: Alianza, 1989

⁵⁶⁶ Villagran Moreno, J.M, *El pensamiento estético en la obra de Freud*, Ob.Cit.

⁵⁶⁷ Marchán Fiz, S, *La Estética en la cultura moderna*, Ob.cit, pp. 35-86

⁵⁶⁸ Freud, S. *Lo siniestro*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol. XVIII.

⁵⁶⁹ Freud, S. *Lo siniestro*, Ob. Cit. pg. 79.

traducirá, en la modernidad, en los esteticismos decimonónicos, desde Nietzsche, a los vitalismos estéticos y por supuesto también al psicoanálisis freudiano.

La irrupción de la Naturaleza, con sus lados oscuros, inconscientes, ocultos, da paso a obras que anteceden lo que, más tarde, constituirá la aportación freudiana. La obra de Schubert *Simbolismo de los sueños* en la que se distingue, por vez primera, entre el lenguaje de la palabra y el lenguaje inconsciente del alma, manifestado por los sueños, ejerce gran influencia en el romanticismo ulterior. No obstante aunque glorificada y exaltada, esta irrupción de la naturaleza también crea problemás, en virtud de sus fuerzas destructoras que precisan ser controladas por el genio. El arte de este intenta mantener este difícil equilibrio: por un lado desvela el lado oscuro de nuestro psiquismo; por otro, actuar como freno e imponer un cierto orden en el caso de la naturaleza. Encontramos así un claro antecedente del pensamiento freudiano: la pugna entre la represión y lo reprimido, entre el principio de realidad y el principio del placer. El propio Schelling utiliza los términos inhibición o represión (*hemmung, verdrängung*) que anticipan el concepto freudiano de lo reprimido. Mediante la obra artística del genio, se conjura lo maldito, lo destructivo, lo primitivo, lo bárbaro y lo asocial. La ironía romántica, el humor, la gracia: todos ellos constituyen procesos para defenderse de los embates de la naturaleza. La compensación a través del arte que también recogerá Freud, aunque para éste el arte no constituye, como para Schelling, el único ni el primordial modo en que la naturaleza indómita es sojuzgada⁵⁷⁰. Una de las consecuencias de esta función compensadora del arte es que propicia la cuestión de sus límites y el interés por el análisis de ese lado oscuro de la naturaleza conjurado por la actividad artística y creadora del genio. La oposición a la estética clasicista de lo bello y el reconocimiento de las categorías estéticas románticas ya mencionadas hacen que aflore una Estética de lo feo, cristalizada en 1853 por Rosenkranz. El fundador del psicoanálisis participa de este interés en su trabajo sobre lo siniestro que desarrollamos a continuación.

Freud presenta este descubrimiento como algo inesperado: “Por cierto que no esperábamos encontrar semejante cosa”. El interés estriba en que la noción aporta “algo completamente nuevo”. De ahí su aspecto de revelación. La definición filosófica permite entrever algo inaccesible por otro camino. Ella sugiere la inversión de la realidad inmediata, en virtud de lo cual se anuncia la verdad pulsional. Se sugiere allí que el *Unheimlich* es el modo de ser de esa realidad ontológica absolutamente particular

⁵⁷⁰ Freud, S, *El malestar en la cultura*, Vol. XXI, Buenos Aires: Amorrortu, pp. 130-43

que, al exhibir “algo” muestra el secreto de ese algo, presentando lo invisible en lo visible: lo extraño inquietante. Ofreciendo a la vista lo oculto, manifestando lo no manifestable, esa realidad ontológica sella la alianza de lo misterioso y de lo revelado. La impresión de extrañeza es pues la refracción subjetiva de esa dualidad ontológica en un mismo sujeto y en el seno de una misma estructura perceptiva. Lo “inquietante” nace del vacilante límite de lo manifestado y de lo no manifestable, nace de poner en tela de juicio el principio de identidad que encarna esta manifestación simultánea del si-mismo y del no si-mismo. Lo decisivo es la contemporaneidad absoluta (tanto en el nivel objetivo como en el nivel subjetivo) de los dos momentos. Lo *Unheimlich* es menos el modo de revelación de “lo que debería quedar oculto” que ese modo de revelación paradójica que revela simultáneamente su necesidad de velarse, necesidad transgredida por la manifestación, pero presente in absentia⁵⁷¹. Sirve así para designar la transaparición que hay entre la aparición y la no aparición, el resquicio entre el abrir y cerrar una puerta.

La referencia permite resumir y superar al propio tiempo la adquisición de la investigación filológica que había mostrado la biunivocidad del término. La revelación metafísica, a través del discurso de Schelling, ofrece la intuición ontológica de esta duplicidad, ya significada en el plano del lenguaje, que nos coloca en situación de pensar analógicamente la ambivalencia pulsional. En realidad lo que se expresa aquí es el mecanismo de la represión: “La relación de represión ilumina...la definición de Schelling”⁵⁷² La combinación de familiar y de incongruente traduce el fenómeno de retorno de lo reprimido. La reactualización de complejos infantiles reprimidos explica este modo de ser doble, a la vez reconocido y pasado por alto.

La referencia metafísica suministra la síntesis intuitivamente anticipada que hace posible la intelección de la verdad pulsional. En efecto, la verdad pulsional tiene la característica de que no es posible llegar directamente a ella por los hechos, puesto que la pulsión no es otra cosa que aquello que se enmascara al manifestarse. La intuición metafísica⁵⁷³ es pues un punto de enlace que nos coloca en el camino de la explicación psicoanalítica y nos permite reunir los hechos, Por eso, después de haber presentado su explicación, explotando la idea de Schelling desarrolla las aplicaciones, especialmente valiéndose de documentos literarios.

⁵⁷¹ Trias, E. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo Editorial

⁵⁷² Freud, S. *El Malestar en la cultura*, Ob Cit p.116.

⁵⁷³ Trias, E. *La memoria perdida de las cosas*. Madrid: Mondadori.

La enunciación metafísica no suministra ninguna explicación; da simplemente una anticipación formal que será llenada por la explicación analítica. Para Freud lo siniestro será la forma de angustia que es provocada por algo reprimido que retorna. Tomado de esta manera quedaría explicado el paso de lo *Heimlich* a su contrario lo “*unheimlich*” en la acepción mencionada, así con la definición propuesta por Schelling. Pero aún admitiendo que lo siniestro es aquello que ha sido reprimido y ha retornado de la represión, no se puede afirmar que todo lo que alude a nuestros deseos reprimidos y a formás de pensamientos superados y primitivos es siniestro. Freud distingue entre lo siniestro vivenciado o experimentado y lo siniestro imaginado o ficcional. Lo siniestro vivido que acontece con menor frecuencia y que depende de condiciones mucho más simples, puede emanar, o bien de episodios de pensar primitivos aparentemente superados que salen a relucir ante cualquier suceso que pudiera confirmarlos y en donde se plantea la realidad material de aquéllos (la omnipotencia de las ideas, la inmediata realización de los deseos, las fuerzas ocultas, el retorno de la muerte o el fenómeno del doble); o bien de complejos infantiles reprimidos, en donde la cuestión de la realidad material ni se plantea, apareciendo en su lugar, la realidad psíquica. Aquí se trataría de la represión de su contenido psíquico y del retorno de lo reprimido, sin tener en cuenta la creencia en la realidad de este contenido.

Lo siniestro de la ficción, de la fantasía (o de la obra artística) por el contrario se manifiesta de una manera más multiforme y compleja. En la obra de ficción, el autor elige el mundo de la evocación en que se desarrolla la acción. Si este es ficticio, como en los cuentos, lo que en la vida real sería siniestro aquí no podría serlo. Si es real, al ser una mixtificación termina por provocar en el espectador una insatisfacción, perdiéndose el efecto siniestro. Solo cuando el espectador deja en suspenso el mundo de la evocación hasta el final de la obra, el efecto buscado puede ser conseguido.

Si bien lo siniestro que emana de complejos reprimidos conserva en la poesía todo el carácter siniestro que tendría en la vida real, lo siniestro superado presenta este carácter en la realidad y en aquella ficción ubicada en el terreno de la realidad material pero que pudiera perderlo en las realidades ficticias creadas por el poeta. De nuevo Freud reúne aquí el arte y el inconsciente, condicionando la razón de ser del primero a la expresión del segundo y responsabilizando a lo siniestro de la peculiar sensación que experimentamos ante ciertas obras artísticas.

La vinculación del arte al retorno de lo reprimido pone de manifiesto la supremacía que la naturaleza posee en el pensamiento freudiano⁵⁷⁴. El arte como expresión del retorno de lo reprimido, será así mismo consecuencia de los esfuerzos por resistir dicho retorno⁵⁷⁵.

No será la actividad intencional y consciente la que ocupe el primer lugar de la reflexión schellinguiana, sino el ámbito de un inconsciente creativo manifestado en el plano de lo artístico. Será, por otra parte, solo en este plano donde se nos permita captar en su perspectiva exacta el significado del problema de lo estético en este autor. Bajo esta óptica, el arte se constituye como el lugar primero en el que se manifiesta la íntima, intrínseca unidad del Yo y la Naturaleza, del Sujeto y el Objeto, de lo Consciente y lo Inconsciente. “Es esta unidad, adquirida trabajosamente a través de la mirada filosófica, la que se manifiesta de modo inmediato, prediscursivo, en el plano de lo estético. En el seno de este aparato conceptual, el genio estético se presenta, por así decirlo, como el lugar de paso de lo inconsciente a lo consciente”⁵⁷⁶.

Se rechaza el arte como artificio, el carácter de invención y de arbitrariedad implícito en la producción estética “...Pero esto desconocido que aquí se pone en inesperada armonía la actividad objetiva y la consciente no es otra cosa que aquello absoluto que contiene el fundamento universal de la armonía preestablecida entre lo consciente y lo no consciente”. “(...) Esto invariablemente idéntico que no puede llegar a la consciencia y sólo se refleja en el producto precisamente lo que el destino para lo actuante, es decir, un oscuro poder desconocido que añade completud u objetividad a la obra imperfecta de la libertad; y así como ese poder que realiza fines no representados a través de nuestro actuar libre sin saberlo nosotros, e incluso nuestra voluntad, se denomina destino, así se designa con el oscuro concepto de “genio” lo incomprendible que añade lo objetivo a lo consciente sin intervención de libertad y en cierto modo en contra, pues en ella se escapa eternamente lo que está unido en esa producción”⁵⁷⁷.

Como vemos en el centro de estas consideraciones se encuentra la naturaleza fundamentalmente inconsciente de la producción estética, que hunde sus raíces en una naturaleza de rasgos poéticos; y es a esta vertiente inconsciente a la que le es atribuida

⁵⁷⁴ Freud, S, *Un recuerdo Infantil de Leonardo da Vinci*. Vol. XI, Buenos Aires: Amorrortu, 2.006

⁵⁷⁵ Villagran Moreno, J.M, *El pensamiento estético en la obra de Freud*, Rev, Salud Mental y cultura, N° 26.

⁵⁷⁶ Vercellone, F. *Estética del siglo XIX*. Madrid: Balsa de la Medusa. pg 17

⁵⁷⁷ Schelling, F.W.J. *Sistema de idealismo trascendental*. (trad. J. Rivera y Lopez). Barcelona: Anthropos. pgs 413-4

la esencia de la poesía, mientras que a lo consciente compete el ámbito del arte⁵⁷⁸. En el equilibrio entre arte y poesía, entre consciente e inconsciente, será finalmente este último quien salga beneficiado. Es sobre la base de esta distinción entre consciente e inconsciente, y a través del énfasis del segundo de los términos, como se conforma el argumento general de la estética de este autor en el Sistema.

Se trata de un punto central en los planteamientos de este que volverá a encontrarse en la *Filosofía del arte*. “Mientras el arte se refiere a una producción consciente, la poesía pretende instalarse en una dimensión inconsciente, siendo ambas componentes indispensables de la obra. Será el “genio” quién ponga de acuerdo los dos aspectos, quién los mantenga unidos, tal y como es indispensable que lo estén.”⁵⁷⁹. Además si el arte se completa mediante dos actividades totalmente distintas entre sí, el genio no es ni la una ni la otra, sino lo que está por encima de ambas. Si en una de esas dos actividades, a saber, la consciente, hemos de buscar lo que se suele llamar arte, pero que sólo es una parte de él, por cierto, aquella que es ejecutada con consciencia, meditación y reflexión, la que también puede ser enseñada y aprendida, alcanzada por transmisión y por propio ejercicio por el contrario deberemos buscar en lo no consciente que forma parte del arte aquello que no puede ser aprendido ni alcanzado por ejercicio o de otra manera, sino que únicamente puede ser innato gracias a un don libre de naturaleza y que es lo que podemos llamar en una palabra poesía en el arte.”⁵⁸⁰ El carácter fundamental de la obra de arte es, sin duda alguna, su infinita inconsciencia. Toda obra de arte revela y pone al día un conflicto eterno, gracias al cual, por otra parte, sale a la luz una aún más profunda unidad de naturaleza y libertad.

El arte como expresión del retorno de lo reprimido; el carácter no tolerable de lo que ha de ser desvelado hace que debamos defendernos de su irrupción en la consciencia mediante la cultura y el arte. Por ello, “estos son productos de los peligros con los que nos amenaza la naturaleza”⁵⁸¹, peligros nunca totalmente conjurados. El arte se constituye en una de las formaciones sustitutivas que ejemplarizan esta defensa. La actividad artística actúa tanto facilitando el retorno de lo reprimido como domesticando los peligros que esto entraña. El arte proporciona un disfraz tolerable a los deseos que pugnan por ser desvelados. Por ello el arte se alía con la fantasía y la imaginación,

⁵⁷⁸ Neumann, E. *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*. Madrid: Tecnos.

⁵⁷⁹ Neumann, E, *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*, *ob.cit*, p. 45

⁵⁸⁰ Schelling, F.W.J. *Filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.

⁵⁸¹ Freud, S, *El porvenir de una ilusión*. 1927, Vol. XXVII, Buenos Aires: Amorrortu

enfrentándose al principio de la realidad⁵⁸². Si el artista se aparta de la realidad es para retornar de nuevo a ella desde la fantasía e instaurar una nueva realidad que sirva de mediación entre ésta y aquella⁵⁸³. El arte desde la fantasía favorece la existencia de deseos reprimidos, actuando de manera similar a la neurosis⁵⁸⁴. Si el artista no es neurótico es en tanto es capaz de disfrazar los deseos reprimidos de una forma socialmente aceptable, algo de lo que el neurótico es incapaz⁵⁸⁵. El arte como dominio intermedio facilitador de este retorno, lleva a cabo su tarea en virtud de ciertas propiedades que pueden ser halladas ya en el pensamiento primitivo, tales como la “omnipotencia de la idea” o “lo siniestro”⁵⁸⁶.

Si bien Freud asume esta herencia intelectual, no es del todo ajeno a los efectos que la filosofía romántica alemana produjo en la concepción de la crítica que, a partir de 1830, adquiere también un papel en el lenguaje político, en tanto los intelectuales comienzan a ocuparse de política y aplican a este campo el lenguaje al que están habituados.

III.4 Mapa conceptual filosófico freudiano

La obra freudiana está jalonada de referencias filosóficas. Desde el punto de vista diacrónico, se puede comprobar una continuidad de la referencia filosófica en los diferentes períodos de su pensamiento. En el período especulativo que se inaugura con *Más allá del principio del placer* se registra un gran vigor de esta referencia ya activa desde el comienzo de la obra freudiana. Desde el punto de vista diacrónico encontramos una línea continua de referencias que presenta zonas de mayor densidad en los momentos en que se lleva el nivel especulativo.

Desde el punto de vista sincrónico, percibimos una topografía filosófica estructurada con toda precisión en una especie de círculos concéntricos. Se manifiesta un centro ideológico claro: Schopenhauer. Alrededor de este centro Nietzsche, Kant y

⁵⁸² Freud, S., *Los dos principios del funcionamiento mental*, Buenos Aires: Amorrortu, 1978-82

⁵⁸³ Freud, S., *Multiple interés del psicoanálisis*, Buenos Aires: Amorrortu, 1978-82

⁵⁸⁴ Freud, S., *Lecciones introductorias al psicoanálisis*, Buenos Aires: Amorrortu, 1978-82

⁵⁸⁵ Freud, S., *Autobiografía*, Vol. III, Buenos Aires: Amorrortu

⁵⁸⁶ Freud, S., *Totem y tabú*. 1913, Vol. XIII, Buenos Aires: Amorrortu

Platón, además de otros tantos filósofos, según los contextos en que los emplee. En estas referencias se cifra el deseo especulativo freudiano y las que le sirven de mediadoras y reveladoras al mismo tiempo.

En el capítulo VI de *Más allá del principio del placer* evoca a Platón en el corazón mismo de la construcción especulativa. Recurre a Platón en el momento en que su análisis choca con una hipótesis de dos incógnitas que se expresa así: “Si uno no quiere renunciar a la hipótesis de los instintos de muerte, se ve obligado a asociarle desde el principio la hipótesis de los instintos de vida”⁵⁸⁷. Se encuentra aquí ante un problema de aporía si se atiende al plano estrictamente científico “...Lo que la ciencia nos enseña acerca del nacimiento de la sexualidad representa tan poca cosa que bien puede compararse este problema a las tinieblas que ninguna hipótesis logró penetrar con su rayo de luz”⁵⁸⁸. El discurso relativo al origen de la sexualidad no puede por tanto proseguir, sino mediante un resuelto cambio de “dominios” y de puntos de vista. Para poder continuar diciendo algo sobre esta cuestión cardinal del origen, hay que saltar del elemento científico al elemento antinómico.

Es en este terreno donde la reflexión encuentra el lenguaje mitológico. Vale decir reivindica ir más allá de los límites, como algo legítimo y necesario. Cambio del dominio de indagación sin abandonar el de Verificación experimental. Ese lenguaje mitológico al que recurre está insertado en un discurso filosófico, es el mito contenido en *El banquete* de Platón, en el discurso de Aristófanes⁵⁸⁹. Alude Freud a la famosa teoría según la cual la separación de los sexos sería posterior a una unidad primitiva. Al recurrir a la mitología platónica, retoma el principio de Haeckel sobre la recapitulación de la ontogénesis por la filogénesis, de la cual sabemos el uso que se hace en la concepción libidinal.

Siguiendo la señal que nos da el filósofo poeta (Platón), debemos atrevernos a enunciar la hipótesis de una multitud de pequeñas partículas que, desde entonces aspiran a la reunificación respondiendo al empuje de tendencias sexuales”⁵⁹⁰. El objeto de esta hipótesis es “la sustancia viva anónima” y no los individuos sexuales. Se sitúa en el plano del “principio de vida” y más tarde en el de las partículas vivas elemental. Es decir el sentido de la referencia platónica lo lleva mucho más allá. La sexualidad plantea el

⁵⁸⁷ Freud, S. *Más allá del principio del placer*. Buenos Aires: Amorrortu. Vol. XVIII.

⁵⁸⁸ Freud, S. *Más allá del principio del placer*, ob. Cit. pgs 146-153.

⁵⁸⁹ Platón. *Diálogos. El banquete*. Madrid: Gredos, 2000

⁵⁹⁰ Freud, S. *Más allá del principio del placer*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol. XVIII.

problema de la relación del universo con el principio vital, presente en el mismo y fuera de él.

Freud mantiene una relación constante con Platón. En su juventud traduce el estudio de Stuart Mill sobre el Platón de Grote. Habla de él en sus cartas a Marta Bernays (futura esposa, del 28 de agosto de 1833). En 1905, en el primer Ensayo de una teoría sexual⁵⁹¹ se refería a la fábula poética de la división del ser humano en dos partes, varón, y mujer, que se esfuerzan por reunirse de nuevo en el amor; en ella ve la mejor interpretación de la noción popular de impulso sexual.

Ahora bien, encuentra en el concepto platónico de *Eros* un principio heurístico bien preciso. En dos textos contemporáneos *Más allá del principio del placer* y en el capítulo IV de *Psicología de las masas y análisis del yo* al hacer ciertas consideraciones sobre la “sugestión y la libido”⁵⁹² evoca la concepción platónica del *Eros* valiéndose de la concepción ampliada de la libido. Definición de la libido como la “energía cuantificable de que están constituidos en su diversidad misma los movimientos pulsionales” supone una extensión de la idea restringida de amor sexual (el concepto popular de libido). Al pasar de una acepción a otra Freud conquista la unidad epistémica del concepto, ya que todas las tendencias quedan comprendidas en él a través de su diversidad misma como “la expresión de los mismos movimientos pulsionales”.

Desde el concepto ampliado de la libido es posible pensar toda una clase genérica de fenómenos. El *Eros* permite extender la sexualidad, que pierde su definición inmediata y limitada y la extensión se verifica no solo por el mayor número de fenómenos abarcados, también por el cambio de naturaleza del fenómeno mismo con esta concepción ampliada del amor; el *Eros* de Platón, muestra una coincidencia perfecta, por su origen, sus manifestaciones y su relación con el amor sexual, con la facultad amorosa, con la libido. El *Eros* es la primera forma en que se da la síntesis que el psicoanálisis promueve con su concepto de libido: *Eros* provee el concepto totalizador que permite introducir analógicamente la síntesis psicoanalítica⁵⁹³.

Asimismo en el prefacio de *Una teoría sexual*, Freud apela al precedente platónico en apoyo de la misma tesis. De manera que la verdad psicoanalítica, conquistada por la observación positiva, encuentra la verdad filosófica como anticipación intuitiva. La idea del *Eros* suministra la intuición monista que le es

⁵⁹¹ Freud, S. *Tres Ensayos para una teoría sexual*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol.VII.

⁵⁹² Freud, S. *Psicología de las masas y análisis del yo*. Buenos Aires: Amorrortu. Vol. XVIII.

⁵⁹³ Mannoni, M. *El objeto en psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa. 1990

necesaria a la concepción ampliada de la libido. También en este sentido en *Las resistencias contra el psicoanálisis* evoca al Eros continente universal y conservador universal de *El banquete* de Platón. En 1933 en *¿El por qué de la guerra?* declara que llama “eróticos” a esos instintos, exactamente en el sentido del Eros de *El banquete* de Platón o sexuales con la extensión del concepto popular de sexualidad⁵⁹⁴. Este punto particular se deduce del universalismo del *Eros* que también se expresa en las formás patológicas de la realidad humana.

Platón al tratar el alma irracional da un paso crucial en la identificación del “yo oculto” y separable, que es el portador de los sentimientos de culpa y potencialmente divino, con *la psykhé* socrática racional, cuya virtud es una especie de conocimiento. Ese paso implicaba una reinterpretación completa del viejo esquema cultural chamanístico. El conocimiento oculto que el chamán adquiere en el trance se convierte en una visión de la verdad metafísica; su recuerdo de las vidas pasadas⁵⁹⁵ se convierte en un recuerdo de las Formás incorpóreas, fundamento y base de la nueva epistemología; mientras en el nivel mítico el “largo sueño” y el “viaje a los infiernos” suministran un modelo directo para las experiencias de Er. Se trata de aquellos que renuevan su contacto con las fuentes profundas de la sabiduría, las que están más allá de la razón, las que son visibles en los sueños, con “retiros” al mundo de los espíritus⁵⁹⁶. Dedicó atención a los motivos que rigen la conducta humana ordinaria y ni aún el filósofo parece exento de su influencia. A la pregunta de si alguno de nosotros se contentaría con una vida en la que poseyera sabiduría, entendimiento, conocimiento y un recuerdo completo de la historia pero no experimentara ni placer ni dolor, grande ni pequeño, la respuesta que se da en el *Filebo*⁵⁹⁷ es No. Mantiene en el *Fedón* que sólo cuando por la muerte o por autodisciplina se purga el yo racional de la “locura del cuerpo”, puede reasumir su propia naturaleza, que es divina y sin pecado; la vida buena es la práctica de esa purificación⁵⁹⁸. Tan pronto como volvió la atención al “yo oculto” del hombre empírico, se vió forzado a reconocer un factor irracional dentro de la mente misma y a pensar así en el mal moral en términos de conflicto psicológico⁵⁹⁹. Esto es así ya en *La República* en la que se ilustra el diálogo del alma con las pasiones del cuerpo, y que se convierte en un diálogo interno entre “dos partes del alma”⁶⁰⁰; las pasiones no son vistas

⁵⁹⁴ Freud, S *¿El por qué de la guerra?* Buenos Aires: Amorrortu, Vol. XXI.

⁵⁹⁵ Platón. *Diálogos. Fedón*. pfo. 76c. Madrid: Gredos.

⁵⁹⁶ Dodds, E.R. *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza. pg 198

⁵⁹⁷ Platón. *Diálogos. Filebo*, pfo 21DE. Madrid: Gredos. 2000

⁵⁹⁸ Platón. *Diálogos. Fedón*, pfo 67^a. Madrid: Gredos. 2.000

⁵⁹⁹ Dodds, E. R. *Los griegos y lo irracional*. Pg 200.

⁶⁰⁰ Platón. *Diálogos. República*. pfo 439E 554D 603E; Madrid: Gredos

ya como una infección de origen extraño, sino como una parte necesaria de la vida de la mente tal como nosotros la conocemos, y aún como una fuente de energía, como la libido de Freud, que puede canalizarse hacia una actividad ya sensual, ya intelectual. La teoría del conflicto interior, vividamente ilustrada en *la República* por el relato de Leoncio, fue formulada con precisión en *El Sofista*⁶⁰¹ donde se la define como un desequilibrio psicológico resultante de alguna especie de lesión ,de una especie de enfermedad del alma y se dice de ella que es la causa de la cobardía,la intemperancia, la injusticia y del mal moral en generalcomo distinto de la ignorancia o del fallo intelectual.En el *Timeo* vuelve a aparecer el alma unitaria del *Fedón*, pero se ha construido sobre él (el yo oculto o llama del demonio) otra clase de alma o de yo :”la clase mortal,donde hay terribles e inevitables pasiones”.Un demonio indestructible que reside en la cabeza humana en nexo con un conjunto de impulsos irracionales alojados en el pecho o “atados como una bestia sin domar” en el vientre⁶⁰².Otro tipo de locura divina, además de la del poeta y la religiosa, la atribuye a la locura de *Eros*, algo que le ocurre al hombre sin que él lo elija, algo dado, la obra de un demonio temible; dando a *Eros* una importancia especial;ya que pone en contacto las dos naturalezas del hombre, el yo divino ,racional y la bestia amarrada. Porque *Eros* está francamente arraigado en lo que el hombre comparte con los animales, el impulso fisiológico del sexo. *Eros* suministra asimismo el impulso dinámico que lleva al alma adelante en su búsqueda de la satisfacción que trascienda la experiencia terrena. Abarca el ámbito entero de la personalidad humana y constituye el único puente empírico entre el hombre tal como es y el hombre como podría ser⁶⁰³.En las *Leyes* se insinúa que el Hades no es un lugar, sino un estado de la mente.

En *Análisis terminable e interminable* Freud habla largamente del filosofo del neikos y de la philia a quien celebra como “una de las más importantes y notables figuras de la historia griega de la civilización”⁶⁰⁴ lo que parece fascinarle de Empédocles son “las más agudas contradicciones que su espíritu parece reunir”. Pero esas múltiples contradicciones convergen en la ambivalencia del investigador y del pensador. Empédocles encarna la unión de la exactitud y paciencia del investigador, por un lado, y la audaz fantasía del forjador de “especulaciones cósmicas”⁶⁰⁵por otro. Esta

⁶⁰¹ Platón .*Diálogos. El Sofista*, pfo 227D-228E.Madrid: Gredos.

⁶⁰² Platón .*Diálogos.Timeo*. pfo 90A 398C. Madrid:Gredos

⁶⁰³ Dodds E. R .*Los griegos y lo irracional*. Alianza Edit., pg 205.

⁶⁰⁴ Freud, S. *Análisis terminable e interminable*. Buenos Aires: Amorrortu.Vol.XX.

⁶⁰⁵ Nietzsche, F. *La cultura de los griegos*.México: Aguilar. pag 381.

personalidad filosófica le fue revelada por la lectura de Gomperz Theodor (quién desempeñó un importante papel en el encuentro de Freud con la filosofía).

El interés del psicoanálisis se orienta hacia una doctrina particular de Empédocles, aquella según la cual “hay dos principios del devenir en la vida del mundo y en la del espíritu, principios que se encuentran en un eterno combate recíproco. Empédocles los designa con los nombres de Amor y Combate. Ahora bien, los dos principios fundamentales de Empédocles son el equivalente de las dos pulsiones originarias, *Eros* y Destrucción. Aunque Freud insiste en la diferencia entre esta fantasía cósmica y la de valor biológico.

El obstáculo animista se impone a la equivalencia absoluta de las dos tesis. Pero correlativamente hay una transferencia de la teoría partiendo del modelo de Empédocles: “La creencia en la mezcla y la separación de los elementos materiales pasó a ser analógicamente una creencia en la fusión y la composición de los elementos pulsionales”. De esta manera el “principio del combate queda reestructurado en función de determinaciones biológicas.” El auténtico pensamiento de Empédocles es la comunión de todo lo que ama: en todas las cosas existe una parte que las induce a mezclarse y a unirse; pero también un poder enemigo que las disgrega. Ambos impulsos luchan entre sí. Esta lucha da por resultado el nacer y el perecer. Es un terrible castigo estar confiado y sometido al furioso Odio”⁶⁰⁶.

El modelo schopenhaueriano es el punto en que convergen los intereses especulativos de Freud, es la referencia principal, pero también es la clave de referencias diversas; hacia él orienta su indagación. Este autor aparece con mucha frecuencia nombrado en los textos de Freud. Pueden señalarse quince referencias en la obra escrita sin contar con las alusiones a él contenidas en la correspondencia.

Freud lo evoca con referencia a la teoría de los sueños. En la reseña de introducción de la *Traumdeutung*, aunque esta no es más que una página un poco más larga que las otras, apela a él varias veces en cuestiones técnicas. Pero lo que hace pertinente la referencia es el lugar que ocupa el sueño en la filosofía de este autor. Schopenhauer otorgó al sueño la dignidad que el racionalismo occidental le negaba; expuesto en el libro I de *El mundo como voluntad y representación*. En el capítulo V, insiste en “el íntimo parentesco que existe entre la vida y el sueño” y vida y sueño no son sino las hojas de un libro único⁶⁰⁷.

⁶⁰⁶ Nietzsche, F. *Los filósofos preplatónicos*. Madrid: Trotta. p14, pag 127.

⁶⁰⁷ Schopenhauer, A. *El mundo como voluntad y representación (MVR)*. Libro III. Cap.36.

Concibe pues el sueño como la lectura fragmentaria que no forma un mismo cuerpo con la lectura continuada de la obra entera. Freud adivina aquí el principio de la continuidad entre sueño y realidad que postula como principio heurístico primero.” La técnica psicológica que permite interpretar los sueños, supone que el sueño es una configuración llena de sentido que puede insertarse perfectamente en la serie de las actividades mentales de la vigilia. Desde este punto de vista la continuidad es preciosa. El sueño es considerado “una breve locura”, y con esto ya estamos dentro de la problemática a través de la cual se traslucen los temas del inconsciente y de la muerte. Es el filósofo que se atreve a pensar especulativamente en el sueño, en lugar de abandonarlo a la intuición poética.

Aunque esto podríamos solo considerarlo en el terreno de la inspiración, ya que donde más claramente se ve esta relación es en torno al concepto de represión⁶⁰⁸. Respecto a este concepto es donde Freud lo señala de manera más clara su precursor.

El primer texto importante en el que Freud se refiere a este tema es Contribuciones a la Historia del movimiento psicoanalítico. Al citar la represión a la cabeza de los elementos básicos de la génesis del psicoanálisis, declara “...En lo que respecta a la teoría de la represión, seguramente llegué a ella por mi mismo sin que ninguna influencia, que yo sepa, me haya aproximado a ella y durante mucho tiempo consideré que esta idea era original mía, hasta que Otto Rank nos mostró el pasaje de *El mundo como voluntad y representación* en el que el filósofo se esfuerza por dar una explicación de la locura”⁶⁰⁹. Rank aportaba al círculo una importante cultura filosófica que le permitió convertirse en el mediador entre Schopenhauer y Freud.

Es en el capítulo 36 del libro III donde Schopenhauer partiendo de la analogía entre genialidad y locura y buscando la noción exacta y precisa de lo que distingue al loco del hombre cuerdo, desarrolla esta explicación. El filósofo observa que las divagaciones y quimeras se refieren siempre a lo que está ausente o en el pasado y que por lo tanto, solo se refieren a la relación del presente con lo que está ausente o pasado. Ahora bien ese pasado falsificado se forja llenando lagunas de la memoria falaz con ficciones. Es un pasado de fantasía, mezcla de fragmentos verídicos y de quimeras; por eso es una especie de memoria abstracta: “El loco... conserva en su mente el pasado

⁶⁰⁸ Maresca, S. *Filosofía y Psicoanálisis*. Buenos Aires: Grama Ediciones.

⁶⁰⁹ Freud, S. *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol. XIV. p53

in abstracto”⁶¹⁰. Correlativamente esboza una teoría del traumatismo: si se experimenta un dolor violento que afecta al psiquismo como consecuencia de los hechos terribles e inesperados y cuando se nos presenta como un dolor permanente, “la memoria es depositaria de tal pensamiento”. “Cuando este pensamiento se hace intolerable y el individuo va a sucumbir a él, la naturaleza, en su angustia, se aferra a la quimera como último medio de salvación; el espíritu atormentado rompe, por así decirlo, los hilos de la memoria, llena las lagunas con ficciones y se sustrae al dolor moral refugiándose en la quimera del mismo modo que un miembro gangrenado se corta y se sustituye por otro artificial. El hombre normal hace, una experiencia análoga que tiene el mismo principio del mecanismo de la locura: cuando un pensamiento penoso nos sorprende de improviso, nosotros tratamos de desechar el pensamiento doloroso de una manera en cierto modo mecánica, mediante una palabra pronunciada en voz alta o mediante un gesto; pretendemos así distraernos, sustraernos violentamente de nuestro recuerdo”⁶¹¹.

En Freud desde luego la represión está estrechamente asociada con el inconsciente. En Schopenhauer se dice del inconsciente que no está asociado al azar del hecho de que la problemática del inconsciente sea a la vez omnipresente y subordinada: el inconsciente es un predicado universal de la voluntad, siempre ligado a ella; y no puede comprenderse separadamente de ella. Así lo comprobamos en el procesado de objetivación de la voluntad que se encuentra en el Libro II (capítulo 27) de *El mundo como voluntad y representación*. Así vimos que, en el escalón más bajo, la voluntad se nos manifiesta como un impulso ciego, como un esfuerzo misterioso y sordo, alejado de toda consciencia inmediata... en su condición de tendencia, ciega y esfuerzo inconsciente la voluntad se manifiesta en toda la naturaleza orgánica”. De esta suerte el inconsciente connota el carácter más primigenio de la voluntad, impulso indeterminado que no se individualiza en ningún objeto determinado, fuerza ciega que no tiene un fin determinado ni consciente; misteriosa en cuanto a cosa en sí, es la inconsciencia misma. En esta arqueología y genealogía de la voluntad, la consciencia es un producto tardío. En su origen la voluntad está alejada de toda consciencia inmediata”. El inconsciente es su determinación prehistórica, pero también su carácter universal: mientras la voluntad se eleva de grado en grado en su objetivación, permanece absolutamente inconsciente, semejante a una fuerza oscura. Sólo al surgir la individualidad humana, el grado más elevado de la objetividad de la voluntad surge de

⁶¹⁰ Schopenhauer, A. *El mundo como voluntad y representación*. México: Porrúa. Libro III. pag 248-9

⁶¹¹ Schopenhauer, A. *ob. Cit.* pags 249-50

pronto el mundo como representación. La voluntad no renuncia a sí misma, sino que mientras “antes se desarrollaba sin esfuerzo en las tinieblas con una seguridad infalible, una vez llegada a este grado se provee de una antorcha. Si bien se perdió su esencia original, continúa siendo el primer motor: la representación consciente “está al servicio de la voluntad (inconsciente) y al servicio de la realización de sus designios”...⁶¹².

En esta línea son las ideas de Eduard von Hartmann quién hubo de transformar el inconsciente de predicado en sujeto⁶¹³. En su *Filosofía del inconsciente* nos encontramos frente a una teología universal del inconsciente, elevado al papel de agente providencial y antropomórfico, “algo desconocido que elige, obra con sabiduría y trabaja en interés del fin que nosotros perseguimos”. Hartmann describe el inconsciente mediante siete predicados : el inconsciente no conoce la enfermedad ni la fatiga, está exento de sensibilidad , no vacila ni duda nunca , no se equivoca nunca, no tiene memoria ; el inconsciente posee dos atributos: la idea inconsciente y la voluntad inconsciente (tomo II, capítulo I, pags 3-11). De ahí el realismo metafísico de Hartmann; el inconsciente está definido como la realidad colectiva cuyas actividades individuales todas son no sólo sus productos, sino sus elementos integrantes”.

“En una época posterior, me rehusé el elevado goce de las obras de Nietzsche con esta motivación consciente: no quise que representación –expectativa de ninguna clase viniese a estorbarme en la elaboración de las impresiones psicoanalíticas.

Por ello, debía estar dispuesto- y lo estoy, de buena gana a resignar cualquier pretensión de prioridad en aquellos frecuentes casos en que la laboriosa investigación psicoanalítica no puede más que corroborar las intelecciones obtenidas por los filósofos intuitivamente.”⁶¹⁴ Freud en sus diferencias con el filósofo, no deja de admirarlo y respetarlo, como desde su juventud.

La teoría psicosexual de la represión, cuya anticipación Freud reconoce a Schopenhauer y Nietzsche, supone una revisión de la concepción de la memoria, la conservación de las impresiones psíquicas, la doble inscripción (preconsciente-consciente e inconsciente), exige reconsiderar la función mnésica. Así, pues poco a poco, el conjunto de la concepción psicofilosófica de las facultades psíquicas se somete a un nuevo examen, a la luz de la lógica del conflicto⁶¹⁵.

⁶¹² Schopenhauer. Ibdn. pg 201

⁶¹³ Janik, Allan y Toulmin, Stephen, *La Viena de Wittgenstein*, Madrid: Taurus, 1974

⁶¹⁴ Freud, S. *Contribuciones a la historia del movimiento psicoanalítico*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol XIV. pg 15

⁶¹⁵ Nietzsche, F. *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Tecnos. pag 191

A enfrentarse con la “voluntad de poder”, vuelve a encontrarse con Nietzsche. La discusión psicoanalítica con Adler implicaba ya este debate, pero la alternativa se refleja en el plano de la gran conjunción con Nietzsche. En este último “la voluntad de poder” piedra angular de su última filosofía, es un hecho antropológico fundamental y un operador axiológico. Es, en otras palabras, aquello a lo que pueden “remontarse todas las funciones orgánicas” y “toda nuestra vida instintiva” y a la vez “un desarrollo y una ramificación de una forma fundamental del querer”⁶¹⁶ Pero también es lo que permite hacer un diagnóstico “sobre las actividades del hombre : por detrás de los “movimientos” y “pensamientos”, se puede captar “el deseo fundamental”, es decir, la “voluntad de dominar”, de la que aquellos son los “síntomas”. En el fondo, “toda significación es voluntad de poder” lo que la convierte en un operador hermenéutico : hay formas activas y reactivas de esa voluntad que presta significación a la vida misma y que va en este sentido, más allá del “querer vivir” de Schopenhauer. Este principio se inscribe como vivencia, mediante el “sentimiento que el poder crea”.

Se advierte la divergencia con Freud, por una parte la libido cumple ese papel motor en forma más radical que esta voluntad de poder; además, cuando revisa el papel de las pulsiones de muerte, coloca a la “voluntad de poder” del lado de este aspecto “destructor”, que a la vez está presente en el núcleo mismo del *Eros* y se expresa por un trabajo de desunión. En todos los casos la “voluntad de poder”, lejos de expresar la esencia pulsional y la “positividad” instintiva, traduce, en forma “detonante”, el gran combate entre *Eros* y *Tánatos*, entre *philia* y *neikos*, en la acepción de Empédocles⁶¹⁷.

Destacaremos más adelante el pensamiento trágico de Schopenhauer.

III. 5. La Noción filosófica de Pulsión; precursora de la noción psicoanalítica.

III. 5.1 Pulsión y reflexión en Fichte. Una ética pulsional.

“Facultad, instintos (*Instinkte*), herencia, hábitos”, son los términos con los que se intenta explicar una variedad de cosas con las que hoy hemos designado otras y que en el origen remiten a la pulsión. Galiani explicaba todo por hábitos e instintos, Hume

⁶¹⁶ Nietzsche, F. *En torno a la voluntad de poder*. Barcelona: Península, pgs 133-142

⁶¹⁷ Amati Mehler, J; Argentieri D. y Canestri J, *La Babele dell'Inconscio*, Milan: Edit Raffaello Cortina, 1990

explica en cambio por el hábito, los sentidos de la causalidad; Kant con gran calma sostiene que es una facultad. También descubren en ella una facultad moral. En Inglaterra los instintivistas y los intuicionistas de la moral, son los que sostienen su importancia.

El corpus nietzscheano al respecto es rico en sorpresas y la lectura de los textos en los que hace referencias al tema, en los que apela a la noción de instinto suscita inquietud: como Galiani, asocia el cierre, la terminación y el espíritu. Ambos conceptos asociados al instinto son frecuentemente celebrados en Nietzsche y en Kant. Hasta finales del siglo XIX el concepto aparece matizado o más bien mezclado en diferentes registros. Si bien iniciaremos el camino por Jena que a finales del siglo XVIII, tiempos en los que llega Hölderlin, se está fraguando las oposiciones conceptuales, las palabras clave y las metáforas con que se intenta pensar los problemás de una época de muchísimo cambio: escisión y unidad, partes y todo, reflexión y vida, razón e intuición intelectual, no-yo y yo, mundo moderno y mundo griego. En este momento Fichte y Schiller son el alma de Jena y los principales creadores de estos pares conceptuales y metafóricos.

Rechazo de la pasividad y de la resignación tal es el santo y seña de la filosofía fichteana; lucha para superar continuamente los límites de lo real, para doblegar la dureza y la opacidad del no-yo. Frente al realismo o dogmatismo, el idealismo consiste en optar por no soportar pasivamente los impedimentos y las ataduras del mundo que existe. Es el correlato teórico de la revolución que en la realidad se produce en Francia, esto es, la progresiva disminución de los condicionamientos externos e internos a la naturaleza humana. Significa activar dentro de sí todas las contradicciones latentes, rechazar cualquier conciliación, vivir en perpetua tensión teórica y moral, como forma de conciliación trágica.

Será Fichte quien proclame el tema de la “escisión” cuando enseñe que el Yo no tiene el carácter monolítico e indivisible de una mónada, sino que al contrario, por su propia constitución, está desgarrado, desdoblado⁶¹⁸. Decíamos en el capítulo I de esta tesis que: en efecto la autoconsciencia es escisión entre un Yo sujeto y un Yo objeto y, al mismo tiempo reconocimiento de la identidad con ellos mismos. El Yo es únicamente

⁶¹⁸ Reinhard Lauth, M, *La filosofía de Fichte y su significación para nuestro tiempo*, México: Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1968. “Desde cualquier parte, en forma invisible para ti y para todos los ojos mortales, cae sobre ti un chispa que te arrebatara violentamente y te conduce de aquel modo misterioso, sin que sepas como llegaste allí. No es otra cosa que el impulso cultivado de la verdad. Pero la fuerza de la libertad se presenta solo individualmente y esta es la gran escisión: verdad y libertad. pág.10

en la medida en que es consciente de sí⁶¹⁹. “En el momento en que reflexiono, la dirección de mi actividad es centrípeta, en el momento en que soy aquello sobre lo que se reflexiona, mi actividad es centrífuga”⁶²⁰.

La autoconsciencia es el esfuerzo por mantener unidos estos dos movimientos opuestos, el esfuerzo de aprehender de modo indivisible tanto la inextinguible identidad como la inextinguible escisión. Ciertamente la consciencia tiende enseguida a superar la antítesis con el no-yo, con aquello que la limita, y tiende a ponerse como identidad consigo mismo, yo=yo. Sin embargo, la identidad tiene un valor simplemente regulativo. Si tal identidad se consiguiera en efecto, anonadaría a la consciencia, cuya persistencia se basa precisamente en el límite y en la oposición⁶²¹. Acción viva, rechazo de la pasividad y de la resignación, lucha para superar constantemente los límites de lo real, para doblegar la dureza y la opacidad del no-yo. Nerval acusa a Fichte de haber introducido en el Yo, “el terrible combate entre yo y no-yo en el que habría sucumbido”⁶²².

La totalidad resplandece así en las escisiones; de suerte que cuanto más radicales, dolorosas e inconciliables sean las escisiones, tanto más intensamente se manifiesta en ellas “la unificación con todo cuanto vive”⁶²³. Lo trágico es el órgano supremo de la intuición intelectual y en los pliegues de la tragedia, en el alejamiento máximo entre el Dios y el hombre, se revela casi *per absentiam* la unidad del ser y la presencia de lo divino y de la plenitud de la vida del hombre⁶²⁴.

Fichte interpreta exactamente la necesidad de que el pensamiento se eleve por encima del turbio sentimiento de vivir, pero yerra cuando declara que la especulación es este salir fuera de la vida real, es este lugar de observación extraño a la misma vida. Al hombre le es posible conocerse a sí mismo, siempre y cuando se coloque en dos perspectivas distintas; en una elevada por encima de la vida y en la de la vida misma. Se puede vivir, y quizá vivir de un modo en todo conforme a la razón, sin especular, vida

⁶¹⁹ Fichte, F, *Principii di tutta la dottrina della scienza*, Bari: Montefeltri, 1910. pags. 54-55

⁶²⁰ Fichte, *Ob.Cit.* pp 56

⁶²¹ Reinhard Lauth, *La filosofía de Fichte y su significación para nuestro tiempo*, México: Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1968. [...]La razón actúa como instinto oscuro ahí donde no puede actuar a través de la libertad. Así actúa en la gran época de la vida terrena de la especie humana(...) Mediante esta(...) determinación de la primera época, gracias al contraste, queda determinada también al mismo tiempo la segunda gran época”, pág40.

⁶²² Fretet, J, *L'alienation poétique*, Paris:Vrin, 1967, p 32

⁶²³ Freter, J, *Ob.Cit.* p.47

⁶²⁴ Hölderlin, *Dístico de Sophokles*,...“En vano trataron muchos de decir dichosamente lo absolutamente dichoso/Aquí se me muestra finalmente, aquí en el duelo”donde el término duelo remite a la tragedia, juego luctuoso o doloroso y significa pr tanto “trágico”.

es, en sentido estrictamente específico, no filosofar. Filosofar es, en sentido estrictamente específico, no vivir⁶²⁵. El pensamiento y la autoconsciencia humanos constituyen únicamente una parte del ser, una potencia, aunque una de las más elevadas, de la naturaleza. No se puede poner el pensamiento como fundamento de la naturaleza, no se puede poner la consciencia como fundamento del ser. Solo la “intuición intelectual”, en el ápice de las escisiones, deja transparentar la unidad del Yo con la naturaleza infinita⁶²⁶. El mismo Hölderlin, aún cuando acepte la idea fichteana de un progresar infinito, de un tiempo sin límites, en el que acercarse al ideal absoluto frente al quietismo científico, no dejará de mostrarse reticente ante el extremado dinamismo de tal existencia violentamente unilateral, demasiado en contradicción con el mundo y que ha de mantener una relación de dominación y enemistad con la naturaleza; así que, la transitoria necesidad histórica de esta actitud, en un personaje de Hiperión, encarna sus extremos negativos.

Ciertamente, la esencia del pensamiento trágico en Fichte define la naturaleza, tanto interna del hombre como la que es externa a él, como la que está sometida y humillada.

La noción de pulsión interviene por primera vez y de manera decisiva, como concepto crucial de la comprensión del hombre, también al final de este siglo. Aparece en Alemania, en dos obras publicadas en 1795: en la tercera parte de *La base fundamental de la doctrina de la ciencia* de Fichte y en *Las cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller. Este último añadió en notas, que la teoría de las pulsiones gana considerablemente en amplitud con Fichte, en su Sistema de 1798 “El sistema de la ética según la doctrina de la ciencia”. “La constitución objetiva de un YO no es de ninguna manera un ser, una substancia; porqué esto sería su opuesto, la cosa (*Ding*). Su esencia es absoluta actividad y nada más que actividad. Si bien tomada objetivamente, como actividad esto es pulsión (*Trieb*)”. Si el YO, el Ego, es felizmente “desustancializado”, es en referencia a su esencia, a la comprensión de su esencia, como actividad.

⁶²⁵ Fichte, *Des Fragments*, Paris:Gallimard, 1969, p.87

⁶²⁶ Reinhard Lauth, *La filosofía de Fichte y su significación para nuestro tiempo*, México: Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1968, [...], “En ésta la razón actúa con libertad consciente. De los dos miembros opuestos se producen los miembros del tránsito: liberación del instinto racional, 1) como tránsito del instinto a la razón, y 2) como supresión del instinto por medio de la razón. Más en este lugar, empero, debe subrayarse expresamente que lo anterior acontece por y en libertad; pág41

Esto es realizado por primera vez en los escritos arriba mencionados de Fichte. Esta reconducción del Yo a la actividad no es a un elemento real ya que esta dimensión real, objetiva, efectiva, es precisamente la pulsión.

El yo, jamás es todo, simplemente⁶²⁷. Él no es nada que él no sepa, su ser se relaciona inmediata y necesariamente con su consciencia. Esta determinación simple que se encuentra en el ser y en *Ichheit*, en el “si mismo”, se lo llama sentimiento. Si el Yo es poseído por una pulsión constitutiva causando su determinación objetiva, él será poseído necesariamente por un sentimiento; el cual es expresión de esta pulsión. Si bien el Yo no es reductible a la sola pulsión, a la sola actividad en su forma objetiva, habrá que ligar a este elemento objetivo un elemento subjetivo⁶²⁸. Este elemento subjetivo es el sentimiento o la consciencia de la pulsión.

Que el sentimiento sea un estado subjetivo es que él no puede ser sentido si no es en relación a un objeto, en relación al objeto. Él es consciencia de si mismo, una consciencia necesaria e inmediata, que en el Yo está enteramente ligada, en relación a, ligada, no está libre. Se trata de esta consciencia necesaria, de esta constitución objetiva, pulsional del yo. Es este sentimiento originario, por así decirlo, el que se engancha por él mismo al destino de la consciencia. Es el que prepara “*la mise en oeuvre*” de la libertad.

En el que el sentimiento de la pulsión contrata, engancha, el destino de la consciencia, hasta el punto de poder ser estable. Esta consciencia originaria de la pulsión, me es necesariamente dada esencial y propia a fundar mi libertad. Es decir a servirle de basamento, de su propia base a la libertad.

A través del sentimiento de la pulsión, “el Yo se siente empujado hacia cualquier objeto desconocido”, sin tener consciencia de que es lo que le empuja, ni de algún sentimiento que le despierte el objeto de la pulsión⁶²⁹. Es decir, empujado por la pulsión, el sujeto como tal se produce en la representación de cualquier cosa vivida como objeto de la pulsión. También el objeto es producido. Es esta producción ideal del objeto de la pulsión la que para Fichte no viene a la consciencia; de suerte que “no nace todavía ningún sentimiento del objeto ni ninguna intuición de él.”. Es necesario insistir en que no pasa aún, no pasa todavía.

⁶²⁷ Reinhard Lauth, M, *La filosofía de Fichte y su significación para nuestro tiempo*, Ob.Cit, [...]“Quien teme a la necesidad de la naturaleza, tiene miedo de su propia sombra; en esas sombras permanece sobrecogida la vida, la filosofía del ser creyente en la muerte, y este ser presupuesto por ella. El yo jamás es todo, aquí está la gran escisión”, pág37.

⁶²⁸ Reinhard Lauth, M, Ibdn. pp 57-9

⁶²⁹ Madiney, P, *Fichte*, Paris: PUF, 2005.p 149.

El sentimiento de la pulsión, no es para Fichte el sentimiento de una *Poussée* de un “empuje “hacia lo desconocido”⁶³⁰. Como tal, es él el sentimiento de un empuje hacia un objeto cualquiera, desconocido, que no es todavía sentido ni intuido. No es todavía el objeto de una consciencia de objeto, pero si es solamente un producto. Es producido idealmente como una modificación interior del Yo. En definitiva que la constitución objetiva del Yo es la de una fuerza de crecimiento, de un empuje, que “va más allá de todo objeto”.

Fichte habla de una espera de objeto, de una necesidad, de un movimiento anticipativo y prospectivo enteramente orientado hacia una necesaria determinación del objeto de deseo. Fichte habla de una aspiración a cualquier cosa “otra”, o de “otro”, de cualquier cosa, indeterminada, que cuenta, como una *poussée* hacia la alteridad. Es como de doble sentido, de una pulsión dirigida al cambio y al reencuentro del otro⁶³¹. Pero del otro como alteridad singular, puede ser la más absoluta, aquella que Freud ha pensado bajo la categoría de lo siniestro, *unheimliche*, y que se define por la doble característica de ser: “a la vez nuestra y extranjera”, “familiar e inquietante” y ser en consecuencia propiamente inapropiable, siempre en retiro.

El sentimiento originario de la pulsión prepara a “la puesta en obra” de la libertad, que lleva una significación profundamente ética.

El sentimiento fichteano de la pulsión es una exacta anticipación de lo que él pensará más tarde sobre el término de la “interpersonalidad” y que define a la vez una capacidad infinita de abertura, tal como la describen desde Nietzsche hasta Sils Maria.

Es la posición de: “esperando- no esperando nada” sumada a una impresión originaria; la que Hölderlin, en un ensayo poetológico del período del Empédocles, toma como “lugar” en todo comienzo de todo arte: “la recepción por parte del poeta de todo su universo como nuevo y desconocido, que todo se presenta a él como la primera vez, por vez primera, es decir, todo es incomprensible, indeterminado al estado de pura materia y vida difusa”⁶³².

⁶³⁰ Reinhard Lauth, *M, La filosofía de Fichte y su significación para nuestro tiempo*, México: Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1968, [...] “Más con la filosofía trascendental es ganada nuevamente la unidad de la realidad y no se establece ningún extremo subjetivismo; no es todavía el objeto de una consciencia de objeto, sino el empuje que va más allá del objeto mismo”; pág 55

⁶³¹ Reinhard Lauth, *La filosofía de Fichte y su significación en nuestros tiempos*, Ob. Cit, págs 61-63

⁶³² Reinhard Lauth, *M, Ibdn*, [...] “Aquí pertenece también la grandiosa doctrina de la interpersonalidad, que Fichte, absolutamente el primero desarrolló en forma filosófica y de un golpe la perfeccionó en sus principios fundamentales, de tal manera que hasta hoy no ha sido alcanzada, menos aún, aventajada.

Así al fin de cuentas, el sentimiento fichteano de la pulsión ofrece la posibilidad de que sea susceptible de fundar la libertad, es decir de hacer fondo por ella, la capacidad de padecer por ella, de lo imprevisible.

Las siguientes tres características son las definidas por Fichte en torno al concepto de pulsión:

1. Abrir una crisis en el sentido de expresar la nada, allí donde se abisma lo óntico.
2. Ser receptivo a la factualidad, a la evidencia de un reencuentro imprevisible.
3. Ser transformado en y por esta aparición, al punto que la crisis abierta por la “interpersonalidad” deba ser dicha como una crisis personal.

Aquí se habla de transfiguración y abertura del viviente al *Umwelt* en Heidegger y de *Gestalt* como lugar de reencuentro del individuo y su *umwelt*, un lugar que en el ciclo de la estructura designa como Yo, para Weiszaker⁶³³. El *Trieb* como la gestalt tiende a fundar un reencuentro que sea absoluto para todo proyecto. El carácter de la personalidad orgánica es en los dos casos, *Trieb* y *Gestalt*, es abertura, propulsión hacia, génesis, transformación constitutiva, formación de una forma de reencuentro entre el viviente y su medio y es formación perpetua, “apropiación a ser”. La propulsión del viviente es propulsión hacia, “propulsión hacia sí mismo”⁶³⁴.

Aparece la oposición entre dos sentidos de la pulsión: como propulsión “hacia ser” y como “conservación de ser”; el de la pulsión como “abertura a nada” y como exigencia ética de existir a partir de nada, es decir la exigencia de una invención perpetua de ser⁶³⁵. Estos son dos sentidos antinómicos de la noción de pulsión que estructura también, por ejemplo en la filosofía de la vida propuesta por Renaud Barbaras, “el deseo y la distancia” y “la vida y la intencionalidad”.

En la filosofía de la vida Barbarás la comprende como un dinamismo vital, como un proceso de auto-conservación y como expresión en aquella de este dinamismo. Como una carga o una tensión referida a un objeto desinhibidor. Barbarás opone un *approche* alternativo de la vida que comprende el dinamismo vital. Definido como auto-realización, actualización de ser y que caracteriza la impulsividad, la pulsionalidad, centro, corazón de la vida, como deseo. Quiere retirar a la pulsión su sentido de *poussée*, la entiende como abertura, de una trascendencia pura, como pura recepción de

⁶³³ Weiszaker, J.G, *Le problème de l'interpersonalité chez J.G. Fichte*, Paris: Archives de Philosophie, 1962, pgss 167-89

⁶³⁴ Weiszaker, J.G, *Ob.Cit*, pgss 191-3

⁶³⁵ Hans Jacob, *Lecciones sobre lógica y metafísica; Johan Gottlieb Fichte*, México: I. Investigaciones Filosóficas, 1978, pág.36

una trascendencia que no es trascendente. Para Maldiney, lo fundamental en Fichte es esta "interpersonalidad". La singular posición de Barbaras es no restringir a lo humano la abertura propia del intercambio maldineysiense, pero si en hacerla la propiedad fundamental del viviente, de aquello que es propiamente vida.

La cuestión que aborda Fichte es saber cual es el valor acorde a esta objetividad del Yo en la auto-aparición originaria (que no es objetividad en sentido opuesto a subjetividad), pero en el mismo sentido que Schelling. Comprende la afirmación de la unidad indiferenciada del sujeto y del objeto, como lo propio de un idealismo objetivo. En ella aparece el yo como "absoluteidad" o más exactamente como "absoluteidad apareciente" o "fenomenal". Ajusta Fichte una imagen de ser que la filosofía trascendental podría muy bien transformar en apariencia⁶³⁶, lo hace de la misma manera que ella elucida la aparición de cosas determinadas, existentes en el espacio y el tiempo independientemente de nosotros. Es decir elucida la aparición como tal, la imagen como imagen.

Fichte funda la ética sobre esta capacidad de aparecer o "absoluteidad apareciente", al acordar un valor de ser a esta absoluteidad apareciente⁶³⁷. ¿Cuál es esta absoluteidad, esta apariencia, esta esencia del yo por el yo mismo, en la cual, él se aparece como cualquier cosa de subsistencia, de fijeza? Para el saber, es suficiente dice Fichte, que cada uno proceda a la abstracción de todo pensamiento determinado por una condición exterior e intuido interiormente, "aquello que resta, el residuo,". El Yo que se encuentra es esta sustracción. La respuesta dada por Fichte a esta cuestión que concierne a la "absoluteidad apareciente" es que concierne a la materia de esta absoluteidad "su número no nos puede en nada", hasta aquí el concepto todo entero es como si no se pudiera pensar y menos caracterizar".

El concepto de pulsión, abre el campo de la ética en cuanto refiere también a lo ilimitado en una *poussée*. La tendencia a lo ilimitado de esta, realmente exigente para el Yo, que lo determina a él mismo, absolutamente y libremente. Es por la pulsión, por ella misma que se desinhibe la tendencia a lo absoluto. Y permite acceder al sentido práctico de la razón y explicar la consciencia de ser como consciencia de imperativo categórico.

⁶³⁶ Reinhard Lauth, *La filosofía de Fichte*, Ob.Cit, [...] "En la perspectiva de la filosofía trascendental el realismo de Reinhold y Bardili, el idealismo de Schelling y Hegel, así como la doctrina del ser de Heidegger o la doctrina de la nada de Sartre, son comprobables recaídas en el dogmatismo, lo cual demuestra a la vez que en ellas nunca se había captado el punto de vista trascendental.

⁶³⁷ Adam t Tanery, *La Erscheinung de Fichte*, Paris:PUF,2003, pgs.187-90

La afirmación de ser, como actualización de la vida no está para Fichte del lado de la tendencia a lo absoluto, del deseo indeterminado; más bien del lado de la pulsión, se trata de que incondicionalmente el Yo solicita la libertad en su condición ética.

Sobre el Yo, por tanto, la objetividad y la subjetividad no se difractan en él. Él está fundamentalmente constituido por su aparición (a ser,) en la cual sujeto y objeto son indistintos. No solamente no existe el sentimiento como tendencia a lo ilimitado. Más bien la exteriorización, la manifestación de la tendencia absoluta a “lo absoluto” es que se manifiesta bajo la forma de pulsión. Ella tiene como resultado inmediato un pensamiento que por ser incondicionado, no es menos un acto de pensar determinado que un paso al acto en sí. Este pensar determinado, es el principio absoluto de nuestro ser, por el cual: “nos constituimos absolutamente nuestra esencia y en la cuál ella misma, nuestra esencia consiste”. Es una consciencia y al mismo tiempo es una consciencia determinada. A esta consciencia determinada, Fichte le da el nombre de “intuición intelectual”¹.

El *Trieb* como la *Gestalt* vienen a fundar un reencuentro que es un proyecto absoluto, libre de todo a priori y que constriñe hacia lo imposible, es decir a un total devenir otro, a un devenir tal que Yo recibo mi propio semblante, mi propio rostro. Esto viene a decir que el Yo como tendencia no es “causa”⁶³⁸.

La imagen refleja necesariamente en la intuición inmediata de sí mismo, como tendencia. Ella deviene en su entorno como el objeto de una nueva reflexión. En su *Sistema de la ética* de 1798, la pulsión, es reflexionada como “tendencia”, como causa, como *Trieb*, como presión, como pulsión en definitiva. Principio íntimo y real de explicación de una auto-actividad afectiva.

Solo este pensamiento como tendencia, como *Trieb*, permite envolver el ejercicio sobre el Yo de una solicitud efectiva unida a la libertad, en la perspectiva de la acción ética. El concepto de pulsión abre el campo de la ética, transformando la tendencia a lo ilimitado en una presión, empuje real. La pulsión le exige al Yo que se determine él mismo, absoluta y libremente. Solo la libre reflexión que lleva la consciencia inmediata de ser, como tendencia a la consciencia de pulsión, permite acceder al sentido práctico de la razón y explicar la consciencia de ser como consciencia del imperativo categórico.

⁶³⁸ Barbaras, R, *Introduction à une phénoménologie de la perception*. Paris : Vrin, 2006, p118

La pulsión es ella misma la que desinhibe la tendencia al absoluto, al Todo.

III. 5.2 Acto de voluntad: pulsión y subjetividad en Schopenhauer

En *El mundo como voluntad y representación* el filósofo expone su sistema metafísico, una teoría de la esencia del universo y del espíritu humano. Después de haber expuesto en los tres primeros libros de su obra, su teoría del conocimiento, su metafísica y su estética, se dedica en el cuarto libro a la moral. Expone una visión pesimista de la existencia humana, ineluctablemente confrontada a los espejismos de la felicidad y el bienestar y a las realidades del sufrimiento. Afirmando el primado de la vida y el principio fundamental de la voluntad. Una existencia humana condenada a oscilar entre el sufrimiento y el aburrimiento, el tedio.

Los fenómenos del instinto, aquellos donde hay acción sin representación, atrajeron a Schopenhauer. La ingeniosidad extraordinaria de las obras del instinto llamó mucho su atención y quiso descubrir la voluntad de vivir. Se niega con razón a compararla con el arte, ya que sería introducir la representación allí donde precisamente no opera. “Para la mayoría, la vida no es sino un combate perpetuo por la existencia misma, con la certeza de que al final seremos vencidos”⁶³⁹. Un examen de la fisiología metafísica del filósofo nos revela la vida como manifestación del querer, una cualidad oculta o incluso última. Por otra parte este movimiento de revelar la vida, debe ser conducido de abajo a arriba, es decir, según la excitación, la motivación y, el conocimiento. Niveles de la conceptualización de la vida misma.

Freud quedó profundamente marcado por los análisis schopenhauerianos que continúan siendo actuales. Si bien el pensamiento contemporáneo encuentra en el progreso técnico-científico las pruebas de un optimismo definitivo. La voluntad condena a los hombres a desear sin cesar y a ser siempre decepcionados. El sistema del filósofo alemán descansa sobre una visión pesimista de la vida. Todo es vano, la Razón es impotente. Solo el arte y la contemplación alcanzan a sobrepasar la absurdidad del mundo.

⁶³⁹ Schopenhauer, A., *Manuscritos berlineses. Sentencias y aforismos*, Madrid: Pre-textos, 1980. MamotretoII, Af.188, pgs. 174-177

El animal mudo por sus instintos, no tiene representación de la voluntad que le anima; ni del medio en que vive y muere. Lo humano, en el que la voluntad engendra el intelecto, no solamente toma consciencia de sus necesidades físicas y de sus tendencias afectivas (aptitud a la representación interna) sino también de fenómenos del mundo (aptitud a la representación externa). El humano se asombra de su propia existencia, pero asombro significa aquí estupefacción dolorosa de cara a una banalidad: el hecho de vivir y de morir, que no cesa de hacer sufrir. Porque el humano es afectado de una consciencia que hace que Schopenhauer le defina a la vez como un animal enfermo y un animal metafísico. Sin ninguna duda es la obsesión de la muerte, el dolor y las miserias de la vida que dan el más fuerte impulso a la reflexión filosófica. “Si nuestra vida tuviera un sentido y se desarrollara sin dolor, ninguno de nosotros se preguntaría porqué el mundo existe y porqué él es tal, todo iría de sí”⁶⁴⁰. Vivir es soportar una serie de dolores, de malestares grandes o pequeños. Los dolores nos afligen sin cesar.

Si el intelecto y los sentimientos son sometidos a un querer ciego, a una fuerza privada de toda finalidad que solo regla la causalidad, esta tiranía repetitiva de la necesidad se aplica a todas las formas de necesidad, engendra el sufrimiento y el aburrimiento. El sólo acto que puede poner fuera de juego esta opresión nacida de un querer inherente a toda vida, es la contemplación del mundo que nos hace aparecer las formas objetivas: el cuerpo del hombre y la naturaleza, como dos ideas estéticas. En otros términos, la contemplación estética tiende a reencontrar ideales como el hecho artístico en un cuerpo bello o en un paisaje, haciendo completamente abstracción del flujo incesante de la vida misma⁶⁴¹. Esto supone pensar que el arte no tuviera utilidad precisa, ni función social, política o psicológica, sino que él puede constituir una esfera perfectamente autónoma. Por su rechazo de toda utilidad y finalidad y su reivindicación de una autonomía estética, las concepciones artísticas de Schopenhauer no están siempre tan alejadas de las de Kant⁶⁴².

Para un pensador como Schopenhauer, la causalidad es menos método que necesidad, en la comprensión del encadenamiento de los fenómenos en el espacio y el

⁶⁴⁰ Schopenhauer, ob. Cit, (...) Todo lo primordial, todo genuino ser es inconsciente: cuanto pasa por la consciencia deviene representación y su exteriorización supone la participación de una representación. Todas las genuinas cualidades del carácter o el ingenio humanos son inconscientes y sólo en cuanto tales producen una profunda impresión. Todo cuanto de tal índole se hace consciente supone un semiamanamiento y es fraudulento. Lo que realiza el hombre de modo inconsciente no le cuesta esfuerzo alguno. p. 203

⁶⁴¹ Safranski, R, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. Madrid: Alianza, 1991, 2001

⁶⁴² Bahr, H, D, *Esthétique et contemplation dans Schopenhauer*, Paris: PUF, 1970

tiempo. Desde entonces la voluntad se manifiesta sola, realmente en lo fenomenal. A la serie de los fenómenos dados en una sucesión en el tiempo responde una serie de voliciones. Pero puesto que la voluntad y luego la libertad no están en el tiempo, aparecen aquí las diferencias con las precedentes consideraciones fenomenológicas. Los actos de una persona son como las propiedades de una “cosa”.

Hablando de esencias piensa menos en el modelo aristotélico que platónico ya que puede interpretarse en términos de reglas y de métodos. Meditando como psicólogo y como metafísico, se pregunta ¿somos claros a nosotros mismos? Y responde que nuestro carácter inteligible no nos es dado, realmente no lo piensa, “escapamos a nosotros mismos en la huida violenta y monótona de las noches serenas y del alba indecisa. Descubrimos en nosotros un “no-se-qué”, que es quizás el todo, límite sombrío, que nos hace, cuando reflexionamos en ello, insoportable incluso una serie de bellos días⁶⁴³.

Schopenhauer no anuncia el psicoanálisis, pero explica muy bien la secreta herida que cada uno lleva en sí⁶⁴⁴. El tema le obsesionará y le dará un valor cósmico, sosteniendo que Dante pintó un Infierno conveniente a partir del mundo, de la naturaleza, tal como nos vemos a nosotros mismos y fuera de nosotros. La afirmación de nuestro carácter inteligible, como esencia metafísica, se apoya en una anfibología de los conceptos de la reflexión. Más allá del tiempo y del espacio sólo es pensable la unidad.

Explicaré la piedad en la hipótesis de una unidad metafísica sin fisura de todos los seres. Además este agujero que yo no llego a comprender en mí, de nivel metafísico, por el cual yo me defino fenomenológicamente (el yo no-se qué) podría más bien indicar que él es la realidad. Una realidad que toda metafísica obligaría a rechazar la noción de mi esencia como la de otros, para no dejar subsistir sino el “se” en su impersonalidad metaempírica. No se encuentra en su doctrina ninguna potencia susceptible de legitimar el “yo” o el “tú”. Los actos que constituyen el carácter empírico, que está unido al carácter inteligible, cooperan en la unidad del cuerpo, que se debe considerar como fenómeno de la voluntad, e incluso fenómeno originario, ya que es el sustrato de ella⁶⁴⁵. En este estatuto de objetividad el cuerpo no es una rápida lectura de su condición de

⁶⁴³ Schopenhauer, *Manuscritos berlineses, sentencias y aforismos*, Af.46, Valencia: Pre-textos, 1996, p.93

⁶⁴⁴ Es cierto que Freud pudo inspirarse en Schopenhauer e incluso que leyó atentamente pasajes suyos. En el contexto de los años 1860-1890, la cosa era en suma banal. Pero en la deducción de sus relaciones intelectuales hay que tener la más grande prudencia.

⁶⁴⁵ Hulin, M, M, *Le principe de l'ego dans la pensée indienne classique*, Paris: PUF, 1999, p.48

sustrato, sustrato dado de manera contingente, como alguna cosa a la cual se aplicaría el querer.

El cuerpo es la verdadera revelación de la voluntad. Es la frase del querer, cuyos actos singulares, captados abstractamente, no son más que paráfrasis. El filósofo está en presencia de la inmediata entre-expresión del carácter inteligible y del cuerpo. La fisiología, que procede según la etiología, puede permitir acercar la “función” de esta entre-expresión.

Voluntad y cuerpo no son sino uno. En el fenómeno del cuerpo viviente el ensí de la voluntad llega a su objetividad. La voluntad se manifiesta tanto en la fuerza más oculta como en la reflexión más aguda. Todo está regulado por el régimen de la homogeneidad y sólo hay diferencia de grado, no de naturaleza. Por eso, el hombre no es un ente extramundano: es fuerza y libertad en la naturaleza. Esta fuerza siempre encontrará su raíz en la voluntad. Si bien el concepto de fuerza es abstraído del dominio donde reinan la causa y el efecto, es decir, de la simple experiencia⁶⁴⁶. En esta orientación, fuerza significa ser –causa de la causa, límite donde la etiología se calla. En cambio el concepto de voluntad es más amplio, más comprensivo, pues no está tomado de la esfera de la representación. Emerge en la inmediatez consciente del individuo, según su esencia, pero sin ninguna forma, no la del objeto y del sujeto, en la medida en que lo conocido y el cognoscente caen aquí uno fuera del otro. La voluntad no es ni cognoscible ni conocimiento. Sin duda los actos, el cuerpo mismo, son la expresión necesaria de una voluntad libre.

La voluntad es una potencia maligna, desde el punto de vista médico. No se trata solo de una teoría, sino también de la pragmática de la existencia. Ella obra en nosotros sin nosotros, y también “a pesar de nosotros”. La importancia de la dialéctica del carácter adquirido se intensifica una vez más: es una invitación a viajar al interior de nosotros mismos, no con la esperanza de doblegar la orientación de la voluntad, sino con la modesta pretensión de intuir el sentido de nuestro ser. Al asociar nuestro ser a este viaje podemos no renunciar a conquistar una cierta distancia con respecto a nosotros, pasando de simples actores o marionetas a espectadores. La voluntad no perderá nada de su magia, pero estará obligada a ser clara en su oscuridad, y mientras que su rostro nocturno será delimitado a la débil luz de la intuición, llegaremos a romper con ella. Las metáforas:

⁶⁴⁶ Bucher, Ewald, *On l'actualité de Schopenhauer*, Paris: Vrin, 1.972

potencia maligna, luz negra, núcleo de sombra, son muy propias para caracterizar a la voluntad que dicta nuestros pasos.

Schopenhauer no juzgó coherente el sentido cartesiano de la medicina del conocimiento de mí mismo que terminará por vencer el fondo oscuro y nebuloso del ser. El sentido de su obra no se agota en la afirmación de que el hombre debe saber que está dominado por un querer, o un destino, nebuloso y oscuro. Por eso la *medicina mentis* que propone es tan singular como extraña: viajar al interior de nosotros mismos para convertirnos en extraños para nosotros mismos. Es lo opuesto al psicoanálisis que ciertamente nos invita a viajar dentro de nuestra alma, no para convertirnos en extraños, sino para habitarla con seguridad. Queda aún por decir que el viaje metafísico abre todavía un poco más las puertas de la renuncia. El hombre schopenhaueriano es un enfermo metafísico, mientras que el enfermo de Freud es sencillamente un hombre enfermo⁶⁴⁷. No se puede curar un enfermedad metafísica. Esta constatación definitiva constituye la columna vertebral de la filosofía de la tragedia.

En el viaje interior que nos volverá solamente extraños a nosotros mismos, encontramos la exacta definición de la tragedia según el filósofo: es la escisión de la vida y la consciencia, cayendo una fuera de la otra. No hay tragedia más grande que la de tener que concluir semejante viaje, que no nos quede más que llegar a ser espectadores impasibles de una vida de la que somos, a pesar nuestro, los actores⁶⁴⁸. Se nos muestra desde ese momento que aceptarse a sí mismo es cosa muy distinta que afirmarse; aceptarse es en realidad, consentir en soportarse y en todos los casos separarse de sí mismo en la medida en que se convierte uno, no en verdugo, sino en espectador. Sobre este fundamento se despliega el pesimismo, si bien la tragedia es la melodía mientras que el pesimismo la armonía.

III. 5.3 Pulsión y arte poético

Schopenhauer analiza la tragedia y el arte poético. Existe en el hombre una pulsión poetizante que capta el sentido de la tragedia, que la pone en representación.

El poeta dice con claridad donde está la tragedia:

⁶⁴⁷ Philonenko, A, *Schopenhauer, una filosofía de la tragedia*, Traducción Muñoz Alonso, G, Barcelona: Anthropos, 1989

⁶⁴⁸ Frauenstädt, J, *Schopenhauer Philosophie*, Paris: PUF, 1876, 1999.

“No está en el tiempo sucesivo. Sino en los reinos / espectrales de la memoria. Como en los sueños.../Somos nuestra memoria”⁶⁴⁹.

Esta unión entre Ser y memoria conlleva la misma ligazón entre acción, recuerdo y sentimiento. Acerca de cuya verdad también reflexiona Schopenhauer y los filósofos.

Dice Karl Jaspers: “Toda acción entraña en el mundo ciertas consecuencias de las que el actor no debería nunca dudar”⁶⁵⁰. En estas pocas palabras puede resumirse el sentimiento trágico, palabras que también desvelan la ilusión de una perspectiva total.

Lo trágico surge de la tragedia después puede provocar la reflexión filosófica y la acción política, hasta el punto de que las filosofías más activas y las revoluciones más decisivas de la era moderna pueden considerarse como los esfuerzos por afrontar un desafío lanzado, hace ya veinticinco siglos sobre cielo griego⁶⁵¹.

Friedrich Nietzsche vio en la tragedia el reencuentro y el logro de dos grandes corrientes constitutivas del genio griego: el espíritu apolíneo, luminoso y medido, y el instinto dionisiaco, salvaje y desencadenado, la razón y la desmesura⁶⁵². Relaciona también la tragedia al espíritu de la música, así como al verso dítirambo, insistiendo en la importancia de los coros. Esta visión es fecunda en cuanto a sus implicaciones psicológicas. La culpa, el error, el crimen, la maldición son los grandes recursos dramáticos de este género “literario” que no tiene equivalente en la historia cultural de la humanidad.

En el arte, a diferencia de la belleza natural, el sujeto trata de comunicar la Idea que le ha venido por la intuición. Las artes, cada una en su campo, observa una determinada objetivación de la voluntad, es decir, determinada modulación de la discordia entera que armoniza con el carácter insatisfecho del querer⁶⁵³.

Cada una de las artes nos permite desde ella el desasosiego eterno, la inagotable discordia que habita en cada cosa y permite su existencia. Cada una de las artes le revela al hombre que él mismo es el mundo, que él mismo es ese discordante deseo. Insiste el poeta “Los días y las noches están entretejidos de memoria y de miedo/ (...) Sé que las

⁶⁴⁹ Borges, *Elogio de la sombra*. Cambridge. Ob.C.V.II, Emecé :Barcelona,1989,pg.359

⁶⁵⁰ Karl Jaspers, *Esencia y formas de lo trágico*, Buenos Aires: Sur, (1960) pág 103

⁶⁵¹ Andre Benoist, *El retorno de lo trágico*, Buenos Aires:Sur, (1979)

⁶⁵² Nietzsche, *El origen de la tragedia*, Ob. C.Vol. II, Barcelona: Emecé

⁶⁵³ Escareño Acosta, J, *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno*, Tesis UCM, 2004

palabras que dicto son acaso precisas,/pero sutilmente serán falsas,/porque la realidad es inasible/y porque el lenguaje es un orden de signos rígidos./...”⁶⁵⁴ La pintura no representa otra cosa que esa misma objetivación eterna por la que existe lo múltiple. Lo múltiple en su estado naciente; la diferencia con la arquitectura, con la música, con la literatura, depende del grado de lo representado. La representación no es mimesis de un objeto; en realidad lo que el artista busca es representar lo múltiple en su único origen. Es elevarse a la Idea a partir de un caso particular. Llamar a una reflexión sobre la comunidad y la esencia de todas las cosas, el oriental “tú eres esto” que es un verdadero *Leitmotiv* de *El Mundo como voluntad y representación* ⁶⁵⁵.

Las artes irán ascendiendo en objeto en tanto asciendan en las Ideas, es decir, en cuanto más se aproximen a la idea de hombre; a la Idea donde la reflexión aparece. “El arte opera necesariamente con símbolos, con Ideas; la mayor esfera es un punto en el infinito; dos absurdos copistas pueden representar a Flaubert y también a Schopenhauer o a Newton”⁶⁵⁶ Lo más alto es lo más iluminado por la cognoscibilidad, el hombre observa más nítidamente en su propia Idea la objetividad de la voluntad .En la belleza humana el hombre reconoce mejor la perfección averiada por el tiempo, la perfección de una discordia , la perfección de un querer truncado : “Solo por eso tenemos de hecho una anticipación de la naturaleza, que a sí mismo es la voluntad que constituye nuestra esencia, se esfuerza por representar”⁶⁵⁷ .

Para Borges “la realidad era un palimpsesto de la literatura, del arte y de los recuerdos de nuestra infancia, tan semejante en su soledad”⁶⁵⁸. La poesía pone entonces en la alta materialidad del lenguaje, en la que se ejerce la cognición conceptual, aquello que la naturaleza humana balbucea en cada caso particular. El problema de la poesía consiste en trabajar con elementos polares a la Idea que son los conceptos. Su problema es que debe valerse de aquellas partículas que conducen al entendimiento, por lo tanto al

⁶⁵⁴ Borges, *El oro de los tigres, East lansing*, Ob.C.V.II, Emecé: Barcelona, 1989, pg. 514.

⁶⁵⁵ Véase por ejemplo el § 34 de MVR, p. 271: “Quién se ha abismado y perdido en la intuición de la naturaleza hasta el punto de seguir existiendo tan sólo como puro sujeto cognoscente, se percatará de que justamente por ello él es en cuanto tal la condición, o sea, el portador, del mundo y de toda la existencia objetiva, porque ésta se presenta ahora como dependiente de la suya. Por tanto, incorporará dentro de sí a la naturaleza, de suerte que solo la sentirá como un accidente de su ser. En este sentido dice Byron: ¿Acaso no son las montañas , las olas y los cielos , una parte de mi alma al igual que yo de ellos”.

⁶⁵⁶ Borges, *Discusión .Vindicación de Bouvard et Pecuchet*, Ob.C. V.I, Emecé :Barcelona,1989,pg260

⁶⁵⁷ Schopenhauer, (MVR), § 45, p. 313.

⁶⁵⁸ María Kodama,*Epílogo*,Ob.C.de Borges,V.II, Emecé :Barcelona,1989,pg.451

fenómeno. Debe entonces la poesía desviar al concepto hacia la Idea. Las palabras sujetas al régimen del principio de razón ofrecen nada más que verdades particulares, locales y fechadas, la poesía debe conducir hacia un saber de lo general, al generalísimo qué de las cosas.”...Por el verso/Que es la única memoria. El universo /⁶⁵⁹

La visión artística, la contemplación, debe consistir en este caso en la identificación de lo trascendente, de aquello que conduce desde el caso particular o todos los existentes de una clase, de entre lo particular, el poeta “escoge a propósito los caracteres significativos en situaciones significativas”⁶⁶⁰.

El trabajo de selección debería ofrecer, por medio del trabajo del poeta, la representación de la Idea de la humanidad⁶⁶¹. Ofrecer el espectáculo de la objetivación adecuada del hombre que, en este y en los anteriores casos se hace consistir en una inadecuación raigal, en una esencia rota, una íntima dislocación que no proviene del individuo, que no proviene de la objetivación. Una insatisfacción congénita con lo que no ha nacido, con la eternidad. “El joven Schopenhauer, que descubre/el plano general del universo; /... Son en su eternidad y no en la memoria/.Esas cosas pudieron no haber sido./casi no fueron. Las imaginamos”⁶⁶².

¿Cómo es posible que el poeta pueda observar y mostrar tal esencia? Porque tiene, dice Schopenhauer “las manos libres”⁶⁶³; mientras que el hombre que actúa bajo el principio de razón las tiene atadas; por la razón a un nivel potente pero superficial, por la voluntad en el fondo; por “la voluntad que fuerza a razonar”⁶⁶⁴.

El poeta observa el mundo, desde y en sí mismo. En su propia interioridad es en realidad donde el poeta observa al todo de los hombres, por lo que puede prescindir de observar a todos los hombres. Desde sí mismo conoce el poeta, el poeta ha captado la idea de la humanidad desde una determinada faceta que se le presenta, siendo la propia esencia de su yo la que se le objetiva en tal Idea⁶⁶⁵. El poeta se ve entonces a sí mismo como objetivación de la voluntad. Se ve a sí mismo como la humanidad. “Y que en la tarde del temor escrito /Defiéndeme de mi (...) Defiéndeme de ser el que ya he sido

⁶⁵⁹ Borges, *El oro de los tigres, Espadas*. Ob.C. V.II, Emecé:Barcelona, 1989, pg 451

⁶⁶⁰ Ibidem, §51, p. 337

⁶⁶¹ Ibidem, § 51, p.338

⁶⁶² Borges, *El oro de los tigres. El pasado*. Ob.C.V.II, Emecé:Barcelona, 1989, pg465

⁶⁶³ Schopenhauer, MVR, § 51, p.339

⁶⁶⁴ Fernando Savater, *Idea de Nietzsche*. Barcelona: Ariel, 1995, p.42

⁶⁶⁵ Escareño Acosta, J, *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno*, Ts, UCM, 224

irreparablemente./No de la espada o de la ropa lanza /Defiéndeme, sino de la esperanza”⁶⁶⁶.Desde lo determinado en, su yo, el poeta observa lo indeterminado : su catastrófica clave.

El poeta observa una faceta de eternidad sufriente. En un Yo concreto puede encontrar reflejado un nosotros, no un nosotros hegeliano: ese que se construye con la dialéctica de la superación y la reconciliación, un individuo ingente⁶⁶⁷ en el que resuena una ingente individuación; “la Idea de humanidad”.

En la poesía la Idea debe ser trasladada a los conceptos y para ellos los conceptos deben ser transmutados. El poeta debe llevar lo no relativo al mundo de lo relativo. Observa que el lenguaje no poético tiende hacia el principio de razón, que podemos entender como la prosa del mundo. Entonces, colegimos, el poeta insubordina las palabras, subvirtiendo su articulación cotidiana, el fenómeno poético rompe entonces con la red el sentido mundano: tiempo, espacio, causalidad. La experiencia poética emanciparía entonces a las palabras de su constricción al sentido fenoménico. Para dislocar el lenguaje se deben emplear los conceptos de una forma inusual, deben referirse al oscuro qué de las cosas. “Eres nube, eres mar, eres palabras, eres olvido. /Eres también aquello que has perdido”⁶⁶⁸. Deben entonces las palabras romper su oscura determinación. Prosaica determinación por medio de una combinación no usual, romper el uso, la utilidad del concepto, ya no estar al servicio del principio de razón⁶⁶⁹.

En la poesía se cortan las esferas del sentido, de tal manera que el universo de sentido fenoménico se fractura, para que así el lenguaje se corresponda con la experiencia de un sujeto contemplativo. Por ello dice Schopenhauer que los conceptos han de combinarse para que sus esferas se corten de tal modo que ninguna pueda persistir en su abstracta universalidad y que esta sea sustituida por un representante intuitivo de la fantasía, de suerte que las palabras del poeta vayan modificándose continuamente conforme a su propósito⁶⁷⁰. “Una valerosa y venturosa música griega nos acaba de revelar que la muerte es más verosímil que la vida y que por consiguiente, el alma perdura

⁶⁶⁶ Borges, *El oro de los tigres*.Religio Medici,1643,Ob.C,V.II.Emecé:Barcelona,1989, pg.481.

⁶⁶⁷ Schopenhauer,*El Mundo como Voluntad y Representación*,MVR,§51, p.338

⁶⁶⁸ Borges, *Los conjurados*,Ob.C.V.II,Emecé:Barcelona,1989,pg.478

⁶⁶⁹ Schopenhauer, MVR, § 51, p.336.

⁶⁷⁰ Schopenhauer, A,MVR, Ob. Cit, p. 236

cuando su cuerpo es caos⁶⁷¹»

Los conceptos remiten a un saber general a una generalidad fenoménica y no eidética; la poesía debe modificar el sentido de las palabras para sobrepasar las esferas de la abstracción razonante. La fantasía que ensancha la visión del genio debe enanchar el horizonte del concepto, sobrepasar la razón, sobrepasar el uso, sobrepasar el sentido mundano. “El ejercicio de las letras puede promover la ambición de construir un libro absoluto, un libro de los libros que incluya todos como un arquetipo platónico... Yeats buscó lo absoluto en el manejo de símbolos que despertaron la memoria genérica”⁶⁷².

Se puede leer en las apreciaciones del ritmo y la rima el valor de la persuasión, esa invitación a dejarse llevar por la experiencia estética, que en este aspecto significa un desplazamiento del sentido exotérico hacia un sentido esotérico: la Idea. El ritmo y la rima, afirma, producen una “ciega conformidad”⁶⁷³ por la que la mente es conducida mediante estos elementos estrechamente vinculados al tiempo.

Ritmo y rima significan repeticiones regulares que hacen seguir solícitamente el discurso poético mientras se va formando una convicción ajena a todo fundamento mundano. Es el momento en que la mente se emancipa, gracias a una modulación inusual, cadenciosa, iterativa, del tiempo y con él el espacio, y la causalidad, mundano.

Si la poesía tiene como materia el tiempo, su red de conceptos, entonces podríamos arriesgarnos a decir que, de acuerdo con la exposición de Schopenhauer, en la poesía el pensamiento es conducido y modulado musicalmente⁶⁷⁴.

En dicho estado el hombre contempla el continuo retorno del catálogo de las situaciones humanas, por ello puede expresar todo lo que los hombres han sentido y sentirán, en dicho estado el poeta contempla la Idea de eternidad.

⁶⁷¹ Borges, *Los Conjurados*, Abramowicz, Ob.C.V. II, Emecé: Barcelona, 1989, pg.467

⁶⁷² Borges, *Discusión. Nota sobre Walt Wittman*, Ob.C. Emecé: Barcelona, 1989, pg.249

⁶⁷³ *Ibíd.*

⁶⁷⁴ No nos desviaremos de Schopenhauer, creemos, si consideramos que la rima y el ritmo continúan de cierta manera incluso en la poesía de vanguardia, en la que un un ritmo y una rima profunda siguen experimentándose, con cadencias que van más allá de la concordancia de sonidos al final del verso, incluso más allá de la métrica. La concordancia entre la poesía y la música será luego defendida por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, cuando procura que en la poesía resuene el impulso dionisiaco, mediante una limitación de la música he incluso recuerda la experiencia de Schiller, para quien la inspiración no es sino un estado musical anterior a la imagen poética. *El nacimiento de la tragedia* § 5.

El poeta observa en una situación concreta lo que pasa eternamente. “Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad”⁶⁷⁵.

La tragedia es para Schopenhauer la suprema obra de arte poético. Tal superioridad le viene a la tragedia por la magnitud de su efecto, además de las dificultades en su ejecución. La conmoción que la tragedia causa, la magnitud de su efecto consiste en la mayor revelación que la poesía puede hacer al hombre, la de su pecado original e imperdonable⁶⁷⁶. La tragedia coincide de una manera perfecta con los postulados sobre el dolor que desarrolla Schopenhauer en *El Mundo como voluntad y representación* quizá por eso merece tal encomio por parte del filósofo. El fin de esta suprema obra de arte poética es la presentación del flanco horrible de la vida, de suerte que aquí se nos coloca ante el dolor .Anónimo, la aflicción de la humanidad, el triunfo de la maldad, y el eterno fluir del tiempo⁶⁷⁷.

Con la misma melancolía que se habla de la voluntad, con el mismo gemido por la racionalidad nunca acaecida de la voluntad, como suspirando por el espíritu que su repudiado Hegel imaginó, con ese mismo resentimiento contra lo que es , con cierto ardor melancólico , según Nietzsche , Schopenhauer habla sobre el arte. Incluso los tipos superiores de la humanidad están sometidos a la fatalidad a ese “insultante imperio del azar” sobre los más sublimes valores, porque la vida como Cronos no distingue, todo lo devora. A propósito nos dice Borges:

“He distinguido dos procesos causales presente en toda narración: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela pienso que la única posible honradez está en el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica”⁶⁷⁸.

Schopenhauer coincide con Calderón: el delito mayor del hombre es haber nacido. Pecado que la tragedia no expía, sino que descarga en el hombre como resignación,

⁶⁷⁵ Borges, *Los Conjurados. El hilo de la fábula*, Ob.C.V.II, Emecé: Barcelona, 1989, pg. 481

⁶⁷⁶ Borges, *Los conjurados*, Ob. Cit, p.346

⁶⁷⁷ Schopenhauer, MVR, México: Porrúa, 1987

⁶⁷⁸ Borges, *El arte narrativo y la Magia. Discusión*. Ob.C.V.I, Emecé: Barcelona, 1989, pg. 232

pecado sin culpabilidad, pecado que viene del inimputable hecho de existir. La tragedia parece trasladar la culpa a la existencia toda, a su siniestra consistencia. “El verdadero sentido de la tragedia es la honda comprensión de que el héroe no expía sus pecados particulares, sino el pecado original, la culpa del propio existir”⁶⁷⁹.

El pesimista postula la contemplación musical sin hacerla decaer en lo relativo, es decir, en el fomento del dolor y / o júbilo de un individuo. La música no conservaría grado alguno de resentimiento frente al mundo, mientras que la poesía, y en ella la tragedia conduce a la moraleja del pecado de existir. La música comprende al individuo en la ejecución eterna de una sinfonía, como nota que suena y resuena.

La música prefigura el *amor fati* de Nietzsche, debido a que alienta el corazón humano cuando lo hace pasar por encima del dolor. O más bien, del dolor relativo a un ente individual “la música alienta nuestro corazón, que le representa siempre la satisfacción de todos sus deseos”⁶⁸⁰.

La representación musical no puede ser entendida como promesa de satisfacción o como nostalgia por una satisfacción perdida. La música es satisfacción presente, y exposición de un presente eterno de satisfacción en la voluntad. Amor musical, *amor fati*.

“Por los íntimos dones que no enumero, / Por la música, misteriosa forma del tiempo”⁶⁸¹.

El concepto de *Trieb* es extrañamente “Uno” en el pensamiento único de Schopenhauer, aquel de un mundo conocido como voluntad. Esta voluntad es un *Wille zum leben*, o voluntad de vivir, es decir no solamente una tendencia individual a la autoconservación más bien una instancia cosmológica, una tendencia, impulso, pulsión, *Trieb*, universal hacia la vida como acercamiento, realización del *élan vital*, eclosión a la luz del conocimiento de un fondo oscuro: una voluntad de vivir.

⁶⁷⁹ Schopenhauer, MVR, § 51, p.347. México: Porrúa, 1987

⁶⁸⁰ Schopenhauer, MVR, § 39, p.508

⁶⁸¹ Borges, *El Otro. El mismo. Otro poema de los Dones*, Ob.C.V. Emecé: Barcelona, 1989, pg.315

O el *Trieb* reemplaza una función claramente delimitada en el problema metafísico de la articulación de lo Uno y lo múltiple. En otro lugar, el recurso al *Trieb* juega un rol decisivo en la elucidación de una cuestión omnipresente en Schopenhauer: ¿Qué es un acto de voluntad? Por el momento la relación entre la cuestión de la articulación de lo uno y lo múltiple y esta de la naturaleza del acto de la voluntad no es evidente, no más que el rol jugado por el *Trieb* en este entrelazamiento de conceptos. Conviene siempre abordar y clarificar el sentido.

La voluntad en Schopenhauer es un principio dinámico, activo, se podría decir que ella “crea”, si esta palabra no estuviera tan plena de connotaciones teológicas. Esta actividad, esta eficiencia, hecha de “natura naturans”.

Su acto total produce el mundo⁶⁸²: hacia todo fin de los suplementos, el es cuestión del acto de voluntad, donde nace el mundo. O este acto, donde nace, resulta el mundo, es un acto de manifestación, que el filósofo nombra como “objetivación “de la voluntad. Aquí resurge la cuestión de la articulación de lo uno y de lo múltiple. En efecto la objetivación de la voluntad no pasa solamente por resultar un empuje, una potencia, indefinida de singularidades y especialmente de individuos. Si hubo, de una parte la unidad de la voluntad y de otra la multiplicidad indefinida de singularidades, el mundo constituirá un simple caos de “diferencias”.

Schopenhauer rechaza la idea que el mundo pueda ser dicho de esta manera. Esta decisión filosófica, que retiene sobre toda su filosofía, hizo del filósofo, el heredero de concepciones que ven en el universo una jerarquía de formas susceptibles de ser ordenadas. Schopenhauer sintetiza las investigaciones de naturalistas franceses, esas de la Teosofía y la especulación shellinguiana.

Así la objetivación de la voluntad admite ella misma grados; el acto único de la voluntad donde resulta el mundo se difracta en diferentes actos de voluntad que se puede y que se debe distinguir como una jerarquía de grados de objetivación. Estos grados de objetivación Schopenhauer los nombra entonces tomando el término de Platón, pero también de Schelling, *die Ideen*, Las Ideas. La Idea constituye un grado determinado de la objetivación de la voluntad (u objetividad) y sin embargo la objetivación es un acto de la voluntad, la idea es un acto de la voluntad objetivada según un cierto grado⁶⁸³. En tanto que objetivación ella se presenta en la intuición, la estética

⁶⁸² Heinrich, D, *Psychologie der Weltanschauungen, dans Schopenhauer*, Paris: Vrin, 1989.

⁶⁸³ Toda Idea es así una “objetividad inmediata de la voluntad a un grado (...) determinado”. Schopenhauer, MVR, § 189.

de Schopenhauer se fundamenta precisamente en la contemplación de las Ideas. Estas últimas, a través de constantes formales, se manifiestan como presencias de tipo, de lo universal, en lo individual: la idea de tal animal es precisamente su arquetipo. Ellas son las características inmutables, la fijeza de las formas animales o morfológicas, que referencian y clasifican los naturalistas bajo el nombre de especies. La unidad de la Idea se diferencia en todo caso de la unidad metafísica última que es aquella de la voluntad como *natura naturans* y de la unidad espacio-temporal que es la del individuo⁶⁸⁴. Pero la unidad del acto determinado de la voluntad que es la Idea no es simplemente pensable como tipo específico. En efecto, las ideas se ordenan en tres grandes categorías, fuerza, especies, carácter inteligible, que corresponde a los tres estratos de naturaleza: inorgánica, orgánica y humana. Cada vez, la unidad del acto de voluntad determinada, encuentra su manifestación a través de una unidad fenomenal ya sea como identidad de formas o como unidad de acción. Así, al nivel más bajo de la jerarquía de grados de objetivación, las Ideas de fuerzas inorgánicas se objetivan como constantes fenomenales que formalizan las ciencias de la naturaleza. Cuando se enfoca al hombre, la unidad del acto de voluntad en las Ideas que representan el carácter inteligible, se manifiestan como unidad de comportamiento, o carácter empírico.

La referencia a la pulsión, aparece aquí necesaria para resolver una dificultad de la doctrina. Nuestro Ser es en sí mismo un acto de voluntad única. Somos un acto de voluntad única. El recurso al análisis del *Trieb*, de la pulsión, puede contribuir a aclarar esta dificultad⁶⁸⁵. Por eso el hombre no es un ente extra-mundano: es fuerza y libertad en la naturaleza. La voluntad se expresa tanto en la fuerza cuanto en la reflexión.

La palabra *Trieb* es empleada bastante raramente en los cuatro primeros libros del Mundo. Cuando Schopenhauer habla de *Trieb*, se trata en la mayor parte de las veces de instinto animal, bajo sus variantes, de instinto abierto y de instinto sexual. Hace notar que el *Trieb* no es exclusivamente tematizado bajo un punto de vista subjetivo. Su análisis revela un ámbito general de ciencias naturales, la observación del reino animal. En efecto se puede ver que el punto de vista subjetivo no es suficiente en su metafísica, que torna necesario el análisis de datos objetivos. Este axioma metodológico es entonces reforzado por una afirmación fundamental: que todo acto de la voluntad es subjetivamente una decisión, y objetivamente una acción del cuerpo. En

⁶⁸⁴ Bajo la unidad de la voluntad, extraña al principio de individuación fenomenal. MVR, §23.

⁶⁸⁵ Philonenko, A., Traducción de Gemma Muñoz-Alonso e Inmaculada Córdoba, *Schopenhauer, una filosofía de la tragedia*, Barcelona: Anthropos, 1989, pp.54-55

ciertos párrafos va a sugerir que es la ejecución sola que es la medida del acto de voluntad. La filosofía de Schopenhauer está lejos de poderse contentar del solo punto de vista subjetivo. Está en el entorno del análisis del instinto que nos permite comprender que es realmente un acto de voluntad y con el que nos podemos decir que somos un acto de voluntad única.

La observación del instinto animal nos lleva a dissociar de la voluntad el intelecto que le es espontáneamente asociado. Se figura que la voluntad sería una facultad de elegir según la representación de motivos. O la aparición del instinto bajo la forma de *Kunsttrieb*, instinto obrero, de instinto abierto animal, tiene por función en la economía del texto de Schopenhauer, de aclimatar la idea. Idea extraña para la consciencia común, que la voluntad no es necesariamente guiada por el conocimiento⁶⁸⁶. Es una evidencia indiscutible que la voluntad sea experimentada por el hombre no solamente como una potencia interior y más precisamente íntima. Romper esta evidencia en la negación del querer-vivir es el fin claramente indicado por Schopenhauer. El filósofo aclara en el párrafo 43 del Mundo, que los animales nos muestran la evidencia de acciones complicadas pueden ser cumplidas sin que sea necesario tal proceso de conocimiento. Así nos pone sobre la vía de una más justa y acabada comprensión de la productividad natural: el modo de producción de organismos no debe ser comprendido bajo el modelo que sería necesario ensayar para que nuestra voluntad ligada a la inteligencia, le produce, es decir una sucesión de deliberaciones. La consideración del instinto obrero sirve como una suerte de antídoto a la complejidad, explosión y sorpresa que nos da la maravillosa vida interna de los organismos vivos. “Es solamente el intelecto que nos sorprende como objeto, en medio de sus formas propias, espacio, tiempo y causalidad; el acto de voluntad en sí mismo metafísico e indivisible manifestado por el fenómeno de un organismo animal, creando la multiplicidad y la diversidad de partes y de funciones por asombrarse con frecuencia del concurso regular y perfecto que resulta de su unidad primitiva”⁶⁸⁷.

El organismo es un acto único, indivisible, en el que la unidad queda rebelada a la inteligencia. En efecto esto último nos lleva a creer que el acto de voluntad sería también complejo tal que las operaciones intelectuales necesarias para concebirla producción de este organismo.

⁶⁸⁶ Schopenhauer, A, Traducción Roberto Aramayo, *Manuscritos berlineses, sentencias y aforismos*, Valencia: Pretextos, 1996

⁶⁸⁷ Schopenhauer, A, MVR, Ob. Cit, p 1053

El instinto obrero nos pone bajo los ojos el modo de producción instintivo y común de los animales. A su vez es el que nos permite comprender de que manera un acto de voluntad no necesita de nuestra inteligencia, para crear los productos que nos parecen los más complejos.

El instinto animal nos da entonces indicaciones decisivas de las relaciones de la inteligencia con la voluntad. En efecto en el *Kunsttrieb*, como él lo dice en el párrafo 23, la actividad de la voluntad es una actividad ciega, pero ciertamente acompañada de conocimiento, pero no dirigido.

En el inicio del párrafo 27 es más preciso, muestra que el instinto obrero no está completamente desprovisto de inteligencia: prueba con esto que los animales poseen la capacidad de percibir las circunstancias favorables que motivan la ejecución de la acción instintiva⁶⁸⁸. Este conocimiento, muy pobre, es el que determina el motivo de la acción y no haría más que acompañar al instinto. No se puede decir que ella le dirija. Se trata de una simple causa ocasional que se pone en acción, en ruta, un proceso ya íntegramente montado.

El filósofo enuncia que el “motivo” no actúa solo bajo la condición previa de una pulsión interna, es decir de una constitución determinada de la voluntad que se denomina carácter⁶⁸⁹.

En las acciones humanas nos figuramos que la inteligencia, que rinde cuenta de la motivación, sería la facultad directriz. El capítulo 28 de *Los Suplementos* es del todo claro: “el análisis del instinto animal nos revela que estos seres no se presentan como arrojados, tirados hacia adelante, pero sí como fuerza, presión, impulso para el arrastre”⁶⁹⁰. Es aquí donde la cuestión de la pulsión toma una dimensión explícitamente cosmológica y física. El *Trieb* que me potencia hacia adelante, es de la misma naturaleza que la fuerza que mueve la tierra. Nuestra propia existencia se encuentra aquí radicalmente reducida a la alternativa siguiente: “seamos coincidentes con la pulsión que nos lleva, somos reconducidos por la fuerza, por el impulso hacia las cosas, en suma por la necesidad”. En este capítulo el filósofo remarca la agitación, cómica, grotesca,

El hombre se mueve como un personaje cómico que se desplaza hacia la salida, hacia el impulso final. Este acto de voluntad única que hace nuestro carácter, esta

⁶⁸⁸ Schopenhauer, A, Ibdn. p 1068

⁶⁸⁹ Schopenhauer, A, Ibdn, p. 1056

⁶⁹⁰ Schopenhauer, A, Ibdn, p.1068

pulsión que nos lleva, nos permite sin embargo poderle dar su nombre: “voluntad de vivir”.

La voluntad de vivir es la voluntad de la vida de la especie. Donde el lugar acordado por Schopenhauer a esta voluntad es el instinto sexual.

Freud, lo sabía, quien ha reconocido en el filósofo una suerte de precursor, y en la voluntad de vivir un ancestro de la pulsión⁶⁹¹.

Hay un punto en el que los dos pensadores no pueden oponerse, en el de la naturaleza plástica de la pulsión. En Freud, la multiplicidad de pulsiones es, en el estado pregenital, autónomo por relación a todo objetivo, meta sexual. Su única finalidad es la descarga placentera. Donde la perversidad polimórfica del niño no constituye una perversión sexual. La posibilidad del desacoplamiento, de la desunión de la pulsión y de su finalidad sexual rinde cuenta del carácter plástico de la pulsión y de sus aberraciones posibles.

Para Schopenhauer, al contrario, la posibilidad reproductiva orienta todo el análisis. La pulsión sexual es el nudo de la vida pulsional y la sexualidad su *telos* inevitable⁶⁹². Su análisis sobre la pulsión es puramente teleológico.

Sostiene contrariamente a las simples excitaciones de la voluntad, en sus formas afectivas diversa, que solo el acto de de la voluntad puede ser dicho “concentración de la subjetividad” y el instinto sexual sería la “concentración de la voluntad de vivir”. Ya que la esencia de la subjetividad es reconducida a la voluntad de vivir.

El acto de la voluntad concentra la subjetividad que debe encontrar su expresión esencial en las manifestaciones del instinto sexual. Así la manifestación del instinto sexual, como acto de voluntad propia pone en evidencia la unidad del acto de la voluntad que somos. Es como el punto nodal de esta concentración de la subjetividad. Por la subjetividad que caracteriza la consciencia de ser, este fenómeno de concentración se traduce en una saturación total de la consciencia por la pulsión. El toma entonces la figura de obnubilación, es decir del “engolfamiento” de la subjetividad en el movimiento asombrado, sorpresivo de la pulsión. Así la individualidad es ella misma, de cualquier suerte, movilizadora toda entera con todas sus facultades en vías de la realización de un fin, de una meta, donde ella no es consciente. Ella es condensada y

⁶⁹¹ Assoun, P, L, *Freud, la Philosophie et les Philosophes*, Paris: PUF, 1976.

⁶⁹² Schopenhauer, A, *Metafísica del amor sexual*, en MRV, p 122.

proyectada violentamente. Es justamente ella el efecto de la pulsión, del empuje, la potencia que es el *Trieb*.

A través de ella se manifiesta la voluntad de vivir, donde la vida designa fundamentalmente la vida de la especie. La voluntad de vivir no es simplemente un instinto de conservación del individuo, es un *Geschlechstrieb*.

Se puede hacer una relación entre el sacrificio de la vida individual comandada por el instinto y la idea de una totalización de esta vida: en todo acto de sacrificio, y es del que esta hecho su grandor hay como el resumen de una existencia. La idea de una totalización de la existencia por un acto único se aplicaría así a ciertas conductas instintivas animales.

En Schopenhauer, en efecto, la pulsión, no es en ningún caso pensada como ligada a un sentimiento de esfuerzo. Todo lo contrario, la valorización del instinto o de la pulsión como manifestación privilegiada del acto de voluntad va de par con la idea de que el acto de la voluntad se hace siempre sin esfuerzo. El pretendido esfuerzo no viene de la voluntad, viene siempre del intelecto.⁶⁹³ La voluntad es una instancia infatigable que agita siempre sin piedad⁶⁹⁴.

El acto de voluntad cualificado de concentración de la subjetividad es todo especialmente la actividad instintiva, aquella del *Trieb*. O en este último se manifiesta siempre y toda la potencia de la voluntad.

La facilidad de la pulsión, la ausencia de esfuerzo que caracteriza la acción de la voluntad son a la medida del carácter impotente de la subjetividad.

III. 5.4 La noción de pulsión en Nietzsche

¿Qué significa lo trágico?, soportar el sinsentido del Ser, la ausencia de finalidad moral del mundo y del hecho de nacer en sentido cristiano. Tomar la vida como experiencia universal de la irresponsabilidad humana respecto al tiempo. Este es el hombre trágico que no acude a la “ilusión moral” para soportar el hueco de Dios. Este hombre enigmático y trágico tiene que ser un creador. Tras la muerte de Dios, el hombre se ve obligado a ser él mismo esfinge y dilema. La consciencia de la absoluta falta de finalidad metafísica de la vida y del dolor. El decir “sí” a la vida incluso en sus

⁶⁹³ Schopenhauer, A, MVR, Ob. Cit. p. 904

⁶⁹⁴ Schopenhauer, A, MVR, Ob. Cit, p. 909

problemás más extraños y duros. La voluntad es un creador. Lo trágico viene a develarse en el lugar en que la Razón parece fallar, cuando al individuo le dejan perplejo las formas de conocimiento de la apariencia, por parecer que el principio de razón sufre, en algunas de sus configuraciones, una excepción. Lo trágico tendría su centro de gravedad en la ontología. Con este conocimiento se introduce una cultura trágica cuya característica más importante es que la ciencia queda reemplazada, como meta suprema, por la sabiduría e intenta aprehender en ella, con un sentimiento simpático de amor, el sufrimiento eterno como sufrimiento propio. Las razones de la Razón están gobernadas por lo otro de la Razón, por una voluntad de poder. Bajo esta idea se configura el sentido trágico y jovial que posee el Gai saber; admitir que la no-verdad es condición de la vida⁶⁹⁵. Es en este contexto de lo trágico y lo jovial de la ciencia en el que se desarrolla la noción de pulsión.

¿Qué es la pulsión? “Facultad, instinto, herencia, hábitos,” he aquí lo que se intenta explicar con esta noción. Decíamos más arriba que Galiani explicaba todo con la noción de hábitos e instintos. Hume explica por el hábito el sentido de la causalidad. Kant con gran calma dice que esto es una facultad. El corpus nietzscheano es rico en sorpresas, y la lectura de su texto. La noción de pulsión es de hecho uno de los filosofemas más presente en el corpus nietzscheano. Ella aparece en las primeras líneas que publica el filósofo y no cesará de jugar un rol de primer plano en su pensamiento hasta los últimos fragmentos de 1.888. Podía dar la impresión de que ella representa un presupuesto inanalizable, y como la marca característica, en suma, de un estilo original pero poco inclinado a su justificación o explicación⁶⁹⁶. El examen de los contextos en los que ella interviene indica que su legitimación no es simplemente ignorada, y que ella está en el cruce de dos líneas de investigación a veces mezcladas. Este es el caso, como se dirá más adelante, aparece como “deseo”, en el párrafo 110 de *La Gaya ciencia* o en el 191 de *Más allá del bien y del mal*, dos textos capitales en la cuestión de la pulsión. Ella queda ligada al descubrimiento de la insuficiencia de la Idea, y de la insuficiencia de la explicación por la libertad. Es frecuente que Nietzsche eligiese esta noción para dejar clara la insuficiencia de la Idea y de la Razón en la explicación de diferentes cosas, la exigencia universal de la Razón, de toda vez que se tiende a elucidar racionalmente una posición o una doctrina filosófica.

⁶⁹⁵ Vaihinger, H, *La voluntad de ilusión en Nietzsche*, Valencia: Cuadernos Teorema, N° 36, p.37

⁶⁹⁶ Heiss, R, *Nietzsche documents*, Paris: PUF, 1999

En otros términos, es al abordar la estricta aplicación de requisitos de la demarcación y del análisis racional que pone en evidencia la insuficiencia de este último. Pone en claro que no han sido suficientemente tratados, por los filósofos, los límites de la razón⁶⁹⁷.

De manera general, lo esencial está en las fuentes verdaderamente determinantes de todo pensamiento, en conjunto similar a la naturaleza no racional y no consciente. Esta línea de investigación atraviesa toda la reflexión de este filósofo, o bien porque ella sea puesta en juego de manera diferenciada o bien porque este segundo concepto de la consciencia y de la racionalidad junto a la naturaleza no racional, que los diversos textos ponen de manera directa y brutal, sea el objeto desplegado en sus análisis. Esto es uno de los puntos que indica la rigurosidad o la rigurosa continuidad argumental de la unión en la reflexión nietzscheana⁶⁹⁸. Las primeras líneas de *El nacimiento de la tragedia*, por ejemplo, indican ya con firmeza que la estética no es elucidable a partir de la racionalidad conceptual.

La actividad estética es reenviada a “lo otro” de la racionalidad consciente, que designa negativamente, y si se quiere utilizando el término de pulsión. Apolo y Dionisos son caracterizados como pulsiones naturales y por esta vía pulsional-dual, la concurrencia en la que deviene la creación artística. Así como también la forma específica que toman cada vez los diferentes tipos posibles de cultura. Esta conclusión no puede sin embargo hacerse únicamente para el arte. Como se decía, la continuación de “El nacimiento de la tragedia” contiene el análisis de la actividad del conocimiento. Estudiando la figura del hombre teórico, del cual Sócrates constituye el paradigma, aborda la investigación sobre el conocimiento y la racionalidad.

Bajo este ángulo la crítica del Socratismo ya presentada en *El nacimiento de la tragedia* se ve retomada y explicitada en *Más allá del bien y del mal*. Lo que indica en particular esta obra de manera positiva es el hecho de que el éxito de Sócrates se explica precisamente por el carácter derivado y superficial del pensamiento consciente: Sócrates inquieto, Sócrates encontrado, Sócrates desestabilizado por sus adversarios, precisamente porque él les demanda que le den razón⁶⁹⁹. Tratando de elucidar y justificar racionalmente una situación o un comportamiento que revela en realidad el instinto. Ello está aclarado en el párrafo 191 de *Más allá del bien y del mal*. La

⁶⁹⁷ Paul, Jean, *Nietzsche Ouvres*, Paris: Vrin 2001

⁶⁹⁸ Lefranc, J, *Comprendre Nietzsche*, Paris: Armand Colin/VUEF, 2003. pg. 97

⁶⁹⁹ Reichel, Ortrud, *L'ivresse nietzscheenne*, Paris: PUF, 2003

degeneración de la filosofía aparece claramente con Sócrates. Si se define la Metafísica por la distinción de dos mundos, por la oposición de la esencia y la apariencia, de lo verdadero y lo falso, de lo inteligible y de lo sensible, hay que decir que Sócrates inventa la Metafísica: él hace de la vida cualquier cosa que deba ser juzgada, medida, limitada y del pensamiento una medida, un límite, que se ejerce en nombre de valores superiores. Lo divino, lo verdadero, lo bello, el bien; según Nietzsche con Sócrates aparece un tipo de filósofo voluntaria y sutilmente sumiso⁷⁰⁰. Con el paso de los siglos Kant denuncia las falsas pretensiones del conocer, pero no pone en cuestión el ideal del conocimiento; él subraya la falsa moral, pero no pone en cuestión la pretensión de moralidad, ni la naturaleza y el origen de los valores. Nos reprocha el haber mezclado los dominios de intereses, si bien los dominios quedan intactos y los intereses de la razón sagrados: el verdadero conocimiento, la verdadera moral la verdadera religión.

Estamos lejos del primer Dionisos, aquel que Nietzsche concebía bajo la influencia de Schopenhauer, como desbordando la vida en un fondo originario, como haciendo alianza con Apolo para producir la tragedia. Schopenhauer había descompuesto el alma en un Yo cognoscente y un Yo deseante, de volitivo; de igual manera Nietzsche descompone lo trágico en un elemento dionisiaco y un elemento apolíneo. La tragedia ática: un espectáculo dramático, musical, religioso y a la vez político, manifiesta plenamente un período del ser griego, nosotros podríamos decir del “genio” griego en el sentido de los historiadores clásicos. Es verdad que desde *El nacimiento de la tragedia*, Dionisos era definido por su oposición con Sócrates, más que por su alianza con Apolo. Sócrates juzga y condena la vida en nombre de valores superiores pero Dionisos presentaba que la vida no puede ser juzgada que ella es bastante justa bastante santa para ella misma. A medida que Nietzsche avanza en su obra, la verdadera oposición le aparecía: no tanto en Dionisos contra Sócrates sino en Dionisos contra la Crucifixión. Sobre los diferentes aspectos de Dionisos el filósofo remarca, primero en su relación con Apolo, segundo en su oposición con Sócrates y por último en su contradicción u oposición con Cristo; por último en complementariedad con Ariadna⁷⁰¹.

Esta es la dificultad que explora en la consideración de Sócrates, pero al tradicional análisis del proceder socrático, Nietzsche ajusta un apéndice. La racionalidad de Sócrates es el resultante fundamental que asegura su éxito y que prefiere calificar en

⁷⁰⁰ Lefranc, J, *Comprendre Nietzsche*, Paris: Armand Colin/VUEF, 2003.p.56

⁷⁰¹ Deleuze, G, *Nietzsche*. Paris: PUF, 2008,p.62

términos psicológicos o morales de falsedad o de ser falso. El filósofo no espera conceder pura y simplemente la referencia a la racionalidad. Ella existe como efectos de relaciones entre pulsiones y razón, y el conflicto entre estos dos tipos de actividad. La dificultad misma que conlleva la racionalidad a identificar y controlar la pulsión constituye precisamente un índice capital que revela sus lógicos propósitos y la función que la razón es susceptible de ejercer en este contexto. Siempre es el caso de Sócrates, el que Nietzsche pone en escena en *Más allá del bien y del mal*, y que constituye un nuevo ejemplo de la estrategia la cual nos hemos referido: suponer que se acepta el lugar sobre el terreno de la explicación por la idea y que se admite el bien, fundado universalmente, y ahora en medida para afrontar ella misma lo que impone⁷⁰².

La fascinación por dar razón es prueba como una necesidad salvadora, ella podría bien reposar sobre una exigencia de otro tipo, no consciente no racional. Y ella no sería justamente la que Sócrates ha terminado por descubrir. El hecho, según el cual la exigencia de explicación racional no puede ser entendida como la parte emergente de una pulsión, de un proceso potente y disimulado a la que el filósofo le ha dado el nombre de “pulsión causa”. Sobre el análisis de la pulsión causal se extenderá en el *Crepúsculo de los dioses*, dentro de “los cuatro grandes errores”, concretamente en el párrafo 4 y 5.

Esta línea de análisis indica que la primera línea de acceso, la primera justificación que recurre a las nociones de pulsión o instinto puede ser descripta como el descubrimiento del primate, de lo infra-consciente en la actividad humana y sobre todo particularmente en el ejercicio del pensamiento. En este contexto es verdad que él trata de marcar la insuficiencia “epistemológica” del recurso a la racionalidad consciente. El filósofo elegirá generalmente usar el término de instinto⁷⁰³.

Nietzsche subrayará frecuentemente la fragilidad de la razón avanzada por los filósofos, que contrasta extrañamente con la firmeza inquebrantable de posiciones que ellos se esfuerzan así en justificar en particular, la existencia de un desfase temporal entre la adopción de sus posiciones fundamentales, si en lo inmediato ella parece a veces del orden de reflexión o de la inspiración misteriosa, y la exhibición de argumentos que aseguran su fundación objetiva. La razón invocada toma así el lugar de revelación de una dificultad, de una justificación invencible. Ella deja, así mismo, suponer el carácter arduo de su identificación; debido a que podría atender a la

⁷⁰² Wotling Patrick, *Nietzsche et le problème de la civilisation*, Paris: PUF, 1995, pg,87

⁷⁰³ Wotling, P, *Le vocabulaire de Nietzsche*, Paris: Ellipses, 2001, pg. 69-70

complejidad de factores realmente puestos en juego, cuando accedemos a ella.. Sólo es en efecto perceptible, es decir susceptible de ser identificada por el pensamiento consciente, la fase final de un proceso subterráneo de una riqueza extrema, heredada de una historia larga y tormentosa. El curso de pensamientos y conclusiones lógicas en nuestro cerebro actual corresponde a un proceso y a una lucha de pulsiones que en ser y a título individual son todas muy ilógicas e injustas. Nosotros no tomamos habitualmente conocimientos del resultado de esta lucha. Tanto el funcionamiento de este antiguo mecanismo es hoy muy rápido y valioso.

La naturaleza lógica, armoniosa y bien reglada del pensamiento no se podría explicar de otra manera que por su enraizamiento en un origen mismamente natural. El modo de elucidación clásica que privilegia la tradición filosófica, ignora sin embargo por principios la hipótesis de un pensamiento o de un juicio que puede constituir de hecho una suerte de armisticio final por un tiempo⁷⁰⁴.

Nietzsche evoca regularmente las agrupaciones pulsionales. Los dosages relativos en el sentido de estos agrupamientos que especifican la actividad del espíritu en un sentido original.

No es solamente el reconocimiento del primate y de sus procesos infra-conscientes, lo que nos permiten definir el pensamiento como el resultado producto de un cierto tipo de relación interpulsional. Ya que dicha relación es solo en la medida que es capaz de indicar una necesidad verificable. Y en esta perspectiva, la valorización de la investigación de la razón aparece bien como la traducción de una configuración pulsional particular; bien en el sentido de la pulsión dominante, o en el sentido de objetividad y pulsión causal. En definitiva aparece como la objetividad real.

Una segunda línea de investigación es a veces explorada de manera paralela a la que hemos expuesto, la del reconocimiento de la insuficiencia de la explicación de la libertad. Un muy vasto campo de interrogación nietzscheana, pero del que en principio solo tomaremos su relación con la pulsión. Para la comprensión de la libertad de manera intelectual, apela constantemente al concepto de: pensar como una forma de actuar⁷⁰⁵.

Los estudios de situaciones en los cuales la convicción de “ser libre” se impone como un hecho, muestra en otro, que nos acercamos siempre a un tipo idéntico de acción. A saber un éxito suscita un sentimiento de embriaguez, de triunfo o de fuerza

⁷⁰⁴ Stanek, V, *Acte de volonté et subjectivité chez Nietzsche*, Paris: PUF, 2004

⁷⁰⁵ Goddard, J,C, *Pulsion et interprétation chez Nietzsche*, Paris: Armand Colin Editeur, 2006

intensiva. El análisis detallado de un mecanismo que se ejecuta, de suerte que aparece la convicción de actuar libremente y por tanto de ser dotado de una voluntad libre.

La interpretación de actuar por la libertad se ejerce con éxito cuando en esta secuencia de acción está presente una limitación infra-consciente. Y es para designar este proceso limitante que Nietzsche utiliza el término de pulsión. En otros términos esta acción limitante equivale a una forma de necesidad, que es sufrida bajo la forma de ausencia de libertad. Se trata de un sentimiento de embriaguez engendrado por un alto grado de eficiencia propia a una actividad subterránea, oscura, que abandona toda posibilidad de identificación consciente. La acción es imputable a lo pulsional. Punto sobre el cual insiste el filósofo cada vez que se confronta a una interpretación que defiende la idea de libertad del sujeto, por ejemplo en el primer tratado de “La genealogía de la moral”.

Un *quantum* de fuerza es un quantum idéntico de pulsión, de voluntad, de producción de efectos. No es nada más que potencia, querer, poder y ejercer efectos el mismo. Es ir en contra de la seducción del lenguaje y de los errores fundamentales de la razón.

Es de la negación de la naturaleza estrictamente pulsional del actuar del que depende directamente y en efecto la libertad. A la que le sigue una doctrina de la responsabilidad moral. Tendencia popular, esta última, que explota la moral cristiana.

Muchas conclusiones pueden sacarse del análisis nietzscheano pero insiste en el que permite precisar el sentido de la noción de pulsión; a saber la identificación de una segunda determinación: el carácter imperativo del instinto o de la pulsión. Es la dimensión que subraya especialmente este término de pulsión, *Trieb*, que evoca un poder sordo, una potencia sorda pero invencible. El filósofo es llevado a subrayar repetidas veces la potencia, el poder intrínseco⁷⁰⁶.

La extraordinaria violencia irresistible que contrasta con la relativa debilidad de la regulación por la idea o por el concepto.

Esta potencia de la actividad pulsional en la orientación de las actividades humanas hace también que sea a la vez una fuerte limitación para otras. Esta regulación del actuar por la pulsión es un trato característico de lo viviente. El hombre se conduce por los instintos, el fin, los motivos, los deseos, los que no son elegidos al servicio de los instintos. Pero los instintos son antiguos hábitos de la acción, modos de generar y conducir la fuerza, la potencia, la energía disponible. No se puede llamar fin al

⁷⁰⁶ Harder, Yves-Jean, *La pulsión à philosopher*, Paris: PUF, 2006

resultado por el que deviene un instinto. Los animales obedecen a sus pulsiones a sus afectos, nosotros somos animales. Obedecemos a una moral que es sin duda una ilusión⁷⁰⁷. En verdad nosotros obedecemos a nuestras pulsiones y la moral sería un lenguaje figurado de nuestras pulsiones. ¿"El deber, la ley, el bien a qué vida pulsional corresponden estos signos abstractos?"⁷⁰⁸

Nietzsche, quien acuerda una importancia muy particular a la variación de modos de designación y desde entonces a los ejercicios de traducción en la descripción de un mismo tipo de fenómeno; traduce de manera frecuente este estado de cosas subrayando la tontería o lo estúpido de la pulsión: la pulsión es testaruda, tenaz, en apariencia ciega, obsesionante, si se acepta usar una terminología psicológica. Ella tiende a imponer una orientación siempre idéntica con una obsesión extrema.

Se comprende mejor esto que apunta Nietzsche subrayando el carácter de obstinación y tontería del instinto si se vuelve a la comparación entre lo pulsional y lo consciente que marca en el inicio de la reflexión sobre el carácter verdadero de la vida, de lo vital en si. Iniciando toda su potencia de manera instantánea, el instinto es en cualquier suerte presente. Él es siempre presente, aquí y ahora y reside impermeable a la posibilidad de una proyección en el futuro, en el porvenir, que es en revancha accesible al pensamiento consciente. Ella es capaz de considerar las consecuencias al largo término de una acción. Se remarca en esta reflexión no sin evocar ciertos análisis cartesianos sobre el control de las pasiones⁷⁰⁹.

Todos los juicios sobre el instinto son miopes, tienen a este respecto un conjunto muy variado de consecuencias. Ellos recomiendan que se trate de hacer un primer abordaje. Su entendimiento es esencialmente un "aparato que frena" la reacción inmediata al juicio del instinto. Él retiene, él continua la reflexión, él percibe una cadena de consecuencias más lejanas y más largas. El hombre se conduce por sus instintos; los objetivos, sus propósitos no son elegidos en función al servicio de los instintos. Pero los instintos son antiguos hábitos de la acción, de modos de descargar, desahogar la fuerza disponible. El filósofo estimó que no se debía llamar objetivo al resultado por el que un instinto se hace presente en la descarga de esa fuerza.

⁷⁰⁷ González Varela, N, *Nietzsche contra la democracia: el pensamiento político de Nietzsche (1862-1872)*, Sevilla: Montesinos, 2010

⁷⁰⁸ Nietzsche, F, *Humano demasiado humano, el viajero y su sombra*, Barcelona: Edicomunicación, S.A. 2003

⁷⁰⁹ Benoist, J, *Pulsion cause et raison chez Nietzsche*, Paris: Vrin Libraire, Philosophique Editeur, 2006

A título de consecuencias, esta violencia casi irresistible de pulsiones, constituye un peligro para la consciencia y que la hace esclava de sus obras. Problema este último que aparece con un relieve particular una vez situados ya en el cuadro de la moral. Las virtudes tales como el ardor por el trabajo, la obediencia, la castidad, la piedad, la justicia son la mayor parte del tiempo, dañinas para sus poseedores⁷¹⁰. Ellas son pulsiones que gobiernan con violencia, una violencia y una convicción excesiva. Ellas no quieren absolutamente que la razón las contrabalancee en medio de otras pulsiones. Si el hombre posee una virtud, una verdadera virtud, toda entera, no un pequeño objetivo de ella, entonces él es su víctima, la consciencia es su víctima. Es entonces, por una parte la naturaleza instrumental de virtudes de las que se hace el elogio cuando se elogia la virtud y seguidamente la pulsión ciega que gobierna cada virtud; que no se deja imponer los límites por el interés general de los individuos. Brevemente: el desatino en el que la virtud gracias a la cual el ser individual se deja transformar en función de todos. El elogio de la virtud es el elogio de cualquier cosa dañina sobre el plan privado. Es el elogio de pulsiones que privan al hombre de su más noble egoísmo y de su más alta fuerza de protección de sí mismo⁷¹¹. Pero inversamente, si se deja de lado provisionalmente el aspecto moral del problema y la cuestión del daño susceptible de amenazar el equilibrio del individuo, esta prodigiosa obstinación, esta formidable invariabilidad de la pulsión se deja entonces caracterizar positivamente en términos de seguridad.

La pulsión ejerce su acción con infalibilidad, sobre el modo de una casi instantaneidad que evita toda vacilación, toda duda y desprecio. Contrariamente a lo que se constata en el caso de una acción guiada por la reflexión racional o a todo lo menos consciente.

Se ve entonces aquí, que Nietzsche detecta una ligazón íntima, casi una unidad, entre la eficacia perfecta, la seguridad, la potencia irresistible y el carácter infra- consciente de la regulación.

Es, como ya sabemos, una tesis nietzscheana constante: sólo lo que es inconsciente es perfecto⁷¹².

Uno de los textos canónicos sobre esta cuestión está en el párrafo 11 de *La Gaya Ciencia*, consagrada al análisis del estatuto de la consciencia. La investigación del

⁷¹⁰ Harder Y-J, *La pulsión à philosopher*, Paris: Gallimard, 2005, pgs.10-36

⁷¹¹ Nietzsche, F, *La Gaya Ciencia*, Párrafo 21, O.C. Barcelona: Edicomunicación, 2003

⁷¹² Nietzsche, *El Anticristo*, párrafo 14. O.C. Barcelona: Edicomunicación, 2003

filósofo hace surgir por oposición la referencia a la vida pulsional. En este párrafo se dice que la consciencia es la última y la más tardía evolución de lo orgánico y que por consecuencia también se encuentra en él lo más inacabado y lo menos sólida. Que la consciencia suscita innumerables tonterías defectos que provocan la desaparición de un alma, de un hombre, más temprano de lo que sería necesario, “más allá del destino” como lo dice Homero. Y que si el grupo conservador de instintos no la sobrepasaba infinitamente en potencia, si no ejercía en el conjunto un rol regulador: la humanidad perecería ineluctablemente por sus juicios y contra sentidos y de su manera de rebasar los ojos abiertos, de su falta de profundidad y de su credulidad breve, precisamente de su consciencia. Sin embargo, sin estos fenómenos ella no existiría más después de largo tiempo.

Nueva determinación y nuevo ejercicio de traducción: esta seguridad reguladora de procesos instintivos que se opone a la claudicación y a la incertidumbre del pensamiento consciente, justifica que se les piense analógicamente sobre el modelo de “virtudes”. Nietzsche las entendía como actividades funcionales bien regladas adaptadas a la obtención de un resultado específico⁷¹³.

La pulsión sabe cada vez hacer la cosa precisa y la hace ciertamente con precisión, ignorando la duda del mismo modo que la aproximación. La lección de este análisis es dada de la manera más precisa por el parágrafo 6 de *Más allá del bien y del mal*: Toda pulsión es tiránica, despótica, autoritaria y mismamente más que autoritaria. Somos constantemente el juguete de los instintos que orientan nuestra acción, a nuestra espalda todo, haciéndonos creer la más frecuente autonomía. Es el caso también de la actividad que se pretende la más crítica, la actividad filosófica. “Yo no creo, por consecuencia, que un instinto de conocimiento sea el padre de la filosofía, pero todo lo contrario que un instinto, aquí como para el resto, es simplemente servirse del conocimiento y de lo irreconocible como instrumento. Pero aquel que examine los instintos fundamentales del hombre con el fin de hacerse una idea del grado preciso en el que pueden entrar en juego aquí, en tanto que genios, inspiradores o demonios; encontrará que ellos tienen ya, todos en tanto que son, hacen de la filosofía un día una luz, y que cada uno de ellos a título individual no sería demasiado feliz de darse él

⁷¹³ Goddard, J-C, *La pulsión*, Paris: Vrin, 2006

mismo por objetivo último de la existencia y por maestro y señor legítimo de todos los otros instintos. Pues todo instinto es tiránico: y es como tal que él busca filosofar”⁷¹⁴.

III.5.4.1 Pulsión e interpretación.

La última notación del párrafo de *Más allá del bien y del mal* que acabamos de citar indica una tercera determinación que aparece de manera recurrente en los textos consagrados por Nietzsche a la justificación de nociones de instintos y de pulsión. Ella concierne al reconocimiento del carácter productor, es decir interpretativo de todo instinto. Hay un dinamismo de pulsiones; esas no se agotan en la manifestación de su identidad a si misma. Ellas al contrario son todas condiciones de la aparición de otra cosa: de la actividad intelectual consciente y de sus obras en particular⁷¹⁵. Todo ejercicio específico del pensamiento, toda elaboración de doctrina reenvía a las cosas elegidas, a los surtidos, no reflexivos, Las pulsiones aparecen así como fuentes de elaboración de pensamientos y por vía de consecuencias de doctrinas desarrolladas. Está allí en esa disposición de fuente su dimensión artística o creadora, tesis que desarrollará entonces en el párrafo 3 de *Más allá del bien y del mal*.

La consciencia no se opone por más tiempo de manera decisiva a la instintiva. La más grande parte del pensamiento consciente de un filósofo está clandestinamente guiado y potenciado en vías determinadas por sus instintos. Esta producción entrenada por la actividad pulsional consiste en una puesta en forma de la realidad, una lectura o una interpretación que presente entonces una cierta imagen elaborada en función de una lógica de arreglo, re disposición, re acuerdo, operado en función de criterios que constituyen la tendencia distintiva de cada pulsión. Por vía de consecuencia todas las interpretaciones construidas por los vivientes, las cuales no sean de naturaleza, se pueden definir como lenguaje figurado de pulsiones o como lo dice a veces Nietzsche “de afectos”. Antes de decir cualquier cosa al sujeto de la realidad, una interpretación dice así cualquier cosa sobre los procesos infra- conscientes en los cuales ella es el producto; “las morales como lenguaje figurado de afectos”. Pero los afectos ellos mismos lenguaje figurado de funciones de todo lo que es orgánico⁷¹⁶.

⁷¹⁴ Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, párrafo 6. Ob.C.Barcelona: Edicomunicación.2003

⁷¹⁵ Arnaud, F, *Une éthique pulsionnelle*, Paris: Gallimard,2004

⁷¹⁶ Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, párrafo 7. Ob.C.Barcelona: Edicomunicación, 2003

Se comprende entonces el reconocimiento del primate de estos procesos de conmover, trastornar las condiciones del ejercicio filosófico y de hecho, los procedimientos de investigación. Viniendo a identificar fuentes pulsionales infra-conscientes pero productoras de pensamientos y de teorías. Las que son unos de los aspectos esenciales que el filósofo tematiza en 1887 gracias al concepto de genealogía. Identificar los instintos y las pulsiones secretamente en la obra en las diferentes producciones de la actividad humana. Así es que se revela desde ahora en adelante la condición previa a toda posibilidad de apreciación de la pertinencia de estas producciones. No asombra por consecuencia que una vez establecida la omnipresencia de la actividad pulsional, Nietzsche consagrara tantos textos a este despistaje. Por no considerar más que un caso, toda la primera sección de *Más allá del bien y del mal* muestra que las doctrinas filosóficas y a veces también científicas, testimonian siempre la actividad directriz de ciertas pulsiones⁷¹⁷.

El epicureísmo sería así guiado netamente por la perfidia, entendiendo por ella una pulsión feroz de rivalidad antiplatónica que no se prohíbe ridiculizar al adversario. El estoicismo, por una pulsión supremamente tiránica, el deseo de plegar la naturaleza a su voluntad propia, todo pretendiéndose conformar el mismo a la naturaleza. Pulsión que Nietzsche califica en un pasaje de *La voluntad de poder*, párrafo 9, la teoría física para una pulsión igualitarista, democrática, defendiendo en la igualdad de todos ante la ley, la estructura misma de la realidad (p.22). El pensamiento metafísico por una pulsión dualista, dicotómica de alguna manera; el deseo de encontrar por todo oposiciones contradictorias y de mantener las diferencias de esencias (párrafo 2). La tentación es fuerte, de explicar todo por los instintos, de hacer de los instintos o de la pulsión el principio del pensamiento, y por tanto de la actividad filosófica.

De los primeros años de su reflexión, Nietzsche detecta una deficiencia frecuente que vendrá a denotar ante sus ojos el sentido de la noción. Ella consiste en tratarla de manera anti histórica, como se subraya netamente en *Humano, demasiado humano*. La falta de sentido histórico es el pecado original de todos los filósofos, tal vez engañados por la forma estable de todas las últimas figuras del hombre; tal como la ha modelado la influencia de ciertas religiones, visiones de eventos políticos, etc. Ellos no quieren comprender que el hombre es el resultado de un cierto devenir, y que la facultad de conocer también lo es. Pero el filósofo percibe los instintos en el hombre actual y admite que forman parte de datos inmutables de la humanidad, que pueden ofrecer una

⁷¹⁷ Schnell, A, *Le statut du Trieb dans la pensée Nietzscheanne*, Paris: Vrin, 1998.

llave a la inteligencia del mundo en general. Toda la teología desconoce este hecho y habla del hombre como de un ser eterno sobre el cual todas las cosas del mundo son naturalmente alineadas después del comienzo. Pero todo resulta de un devenir, no hay más verdades eternas, absolutas⁷¹⁸.

La incoherencia denunciada en este texto consiste en hacer del instinto el equivalente de una esencia. Entonces se trata de un proceso variable estrictamente dependiente de una historia y de un cierto condicionamiento. Conviene entonces cuidar las tentaciones de manipular el instinto como un principio, como una ilusión epistemológica. Rechaza el recurso apresurado a esta noción de instinto. Pero este hecho se aclara simultáneamente en unos apuntes esenciales del recurso nietzscheano a la noción de instinto: a saber la necesidad de introducir un cambio radical en la manera de pensar, que preserva la investigación filosófica de débiles lugares a sus preposiciones usuales. Y esta es netamente su irrepresentable necesidad del absoluto.

El análisis genealógico, tal que Nietzsche lo practica bien antes de que aparezca su designación por la palabra de genealogía, aparece como una marca regresiva. Marca que remeda interpretaciones de sus fuentes productoras. Este análisis no reside menos que las pulsiones, en el análisis de las fuentes productoras, sino en aquellos objetivos de la investigación que no representan orígenes en sentido estricto. Vale decir instancias últimás, de puntos de anclaje absolutos.

La deshistorización va desde fuera haciendo par con tendencias orgullosas que buscan la simplificación muy característica de interpretaciones humanas. El hombre descubre lentamente la infinita complejidad del mundo. En el comienzo él se lo imagina extremadamente simple, es decir también superficial igual que el mismo. Él parte de sí mismo, del último éxito de la naturaleza y se representa las fuerzas primordiales, igual a la imagen que de él viene a su consciencia. La consideración de los efectos de mecanismos muy complicados, esos del cerebro, como si estos efectos fueran restos de la misma eternidad. El mecanismo complicado produce en poco tiempo algunas cosas inteligibles. El juicio que el mundo debe también hacer del ayer: él no puede pensarlo, el haber cortado mucho tiempo al creador. También cree tener explicación para cualquier cosa; con la palabra instinto él fracasa a su mismo proyectar de una finalidad

⁷¹⁸ Nietzsche, *Humano demasiado humano*, Párrafo 2. Ob.C.Barcelona: Edicomunicación, 2003

inconsciente en el devenir primordial de las cosas⁷¹⁹. Propone una finalidad inconsciente en el origen primordial de las conductas humanas.

Esencialización, simplificación exagerada, y por terminar el modo de análisis inconscientemente finalista. Hay entonces una manera de hacer jugar las nociones de instinto o de pulsión más que anulando la pertinencia. A defecto o a razón, Nietzsche piensa ver la obra en numerosas formas de pensamiento contemporáneo y en particular en el darwinismo. La consecuencia rechazable del darwinismo, es que se tenga por verdad toda nuestra veneración sobre las cualidades que nosotros tenemos por eternas: morales, artísticas, religiosas, etc. Los instintos no nos hacen avanzar en la explicación de la adecuación a fines. Pues estos instintos son justamente el éxito de procesos infinitamente largos⁷²⁰.

El instinto deviene, es variable, y no debe ser hipostasiado, entonces menos aun dar lugar a una nueva ontología. Pero Nietzsche va mucho más lejos en su trabajo de realización del instinto. Justo hasta poner en duda la legitimidad misma de la noción: los instintos no existen. Y usar una tal noción volvería finalmente a dejar que se fuera a una facilidad: la palabra instinto es una facilidad que se da, que se emplea para todo donde los efectos son regularmente observados sobre los organismos.

Una “facilidad” un nuevo refugio de nuestra ignorancia. Esta es una posición constante de Nietzsche: allí donde comienza nuestra ignorancia, nosotros ponemos una palabra, instinto, pulsión, usando estas palabras como pantallas, como palabras-pantallas, como palabras destinadas a hacer caer impudicamente nuestra impotencia, nuestra dificultad para explicar. Este nuevo giro conceptual es también lo que sorprende del filósofo. Se podría estar tentado de concluir que si la idea de un reduccionismo psicológico no parece tener lugar en Nietzsche. Esto puede ser al fin de cuentas porque toda realidad se vuelve en parte fisiológica. Un reduccionismo que intercepta a lo otro. Todas las veces a considerar la unión de cuerpos y de declaraciones de Nietzsche, el reenvía a la esfera de la vida orgánica, al conjunto de sus condicionamientos fisiológicos, puede ser que no responda a este objetivo.

Nietzsche precisa con certeza la relación de engendramiento que da lugar a la idea de pulsión o de afecto, término para el cual él pone el acento sobre la dimensión de sentimientos que caracteriza toda pulsión. Un afecto parece bien el resultado de una

⁷¹⁹ Nietzsche, consideraciones intempestivas, I-II, 19[118] Ob.C. Barcelona: Edicomunicación, 2003

⁷²⁰ Nietzsche, consideraciones intempestivas, I-II, 19[132] Ob.C. Barcelona: Edicomunicación, 2003

elaboración intelectual operada sobre un proceso relevante de la vida del cuerpo y muchas veces en diversos textos lo subraya: “cólera (y todos los afectos) es en el inicio un estado del cuerpo que es interpretado. Después de la interpretación se produce libremente el estado de cólera”⁷²¹.

Un nuevo elemento es subrayado de manera reiterada en estos textos: la idea de que la pulsión, el afecto o el instinto es el producto de una interpretación de la consciencia. Nosotros nos encontramos entonces de cara a una situación de lo más curiosa: el instinto es interpretado, pero él es él mismo el producto de una actividad interpretativa. En otros textos se hace notar un camino en la insistencia con la que el filósofo descalifica el valor explicativo de la referencia al instinto, en sus escritos póstumos. Y es un hecho que esto se debe a la vía de su práctica genealógica en la que no reivindica jamás el privilegio de haber explicado una doctrina o de manera general un fenómeno interpretativo. Por lo cual el pone en mira contra los instintos, no es únicamente contra el tratamiento esencialista de esta noción con la que él se rebela y también la cual el reprueba la de la pulsión como una “facilidad”. Sino a una ilusión imputable exclusivamente a nuestra ignorancia de leyes fisiológicas. Su objetivo no es tanto promover un fisiologismo materialista cuanto des-solidarizar la noción de instinto de la problemática del conocimiento. El reduccionismo fisiológico es un resto crítico de la misma manera que el reduccionismo psicológico. Nietzsche lleva simultáneamente los procesos corporales a manifestaciones derivadas de relaciones pulsionales.⁷²²

No conocemos los instintos y los instintos no permiten conocerlos en sentido estricto; no se recupera de cualquier manera la relación epistemológica al nivel de la pulsión. Esta es una tesis nietzscheana permanente que si hay a bien un primate de cuerpo, nosotros no podemos por tanto conocer el cuerpo. Nuestra relación con las pulsiones es ella misma una relación interpretativa. Y el objetivo fundamental es aquí mostrar la necesidad de pensar en términos de interpretación. Obrando sobre una teoría de la interpretación generalizada, la reflexión nietzscheana sobre las pulsiones descalifica así el proyecto clásico de conocimiento. Los diferentes elementos reagrupados precedentemente se reúnen aquí: la crítica asombrosa de la primera noción de instinto significa en particular que hay que mirar y reflexionar consistentemente en

⁷²¹ Nietzsche, F., *Humano, demasiado humano*, párrafo 9.O.C. Barcelona: Edicomunicación, 2003

⁷²² Wotling, Patrick, *Nietzsche et le problème de la civilisation*, Paris, PUF, reed. 1999.

relación a un proceso y a un soporte invariante, que es pensar en términos de ser. Hay que mirar al espíritu de esta orientación esencial de toda la reflexión nietzscheana “la acción es todo”.⁷²³

El objetivo de los textos des-realizantes de la noción de instinto es bien rechazar la comprensión atomista, vale decir, ontológica de esta noción y de rechazar la idea de un fondo de la realidad; que es el fondo infra consciente. No sería jamás un nuevo trasmundo. La realidad es considerada un proceso, es procesualizada, y nada de considerarla otra, según la fórmula que Nietzsche pone en guardia contra la mala filología que inyecta en su lectura de lo real elementos que no se encontraban.

Esto es así porque el pensamiento del filósofo no es asimilable a una monadología de la voluntad de poder. Las pulsiones no devienen átomos espirituales, menos aún seres o de manera general, referencias objetivas. La psicología nietzscheana no da lugar a lo que se podría llamar *mutatis mutandi* un nuevo alfabeto de pensamientos humanos, o más exactamente un alfabeto de pulsiones humanas. Se desplaza de cualquier manera la lógica de la composición atómica o la reflexión en términos de elementos; desde los cuales la combinatoria reglada permitiría garantizar la recogida de datos objetivos de la realidad. La teoría de los instintos indica todo lo contrario, la imposibilidad de una relación objetiva a la realidad en beneficio de una situación siempre interpretativa. La objetividad aparece en estas condiciones como una perspectiva posible para reglar nuestra relación con la realidad. De ello resulta que la reflexión filosófica no es la traducción consciente de una combinatoria inconsciente que constituiría la trama objetiva de la realidad. Pero la revelación de hechos de la realidad, no es pensable como identidad en sí misma. Ella es un resultado engendrado por la actividad interpretativa, o en otros términos, que ella es este juego infinito que juega la interpretación de sí misma.

Este resultado parece permitir clarificar otro punto de vista que se encuentra con cierta frecuencia en los análisis anteriores mencionados del filósofo y hace referencia a la multiplicidad de designaciones lexicales que usa Nietzsche para referirse al universo pulsional. Ya que, en efecto no sólo usa los términos instinto, pulsión, afectos, sino que además menciona tendencia, inclinación, aspiración, fuertemente presentes igualmente en su corpus filosófico. Las conclusiones precedentes hacen comprender que a él le importaba precisamente no absolutizar el léxico de la pulsión con la finalidad de no suscitar interpretaciones fijistas, ontologizantes, o realizantes en

⁷²³ Nietzsche, elementos para la genealogía de la moral, I, párrafo 13.O.C.Barcelona: Edicomunicación, 2003

grado sumo. Donde la utilización constante de la multiplicidad lexical, pero también de una escritura precisa para la relación: la pulsión es referida por ejemplo al análisis fisiológico. Si bien no hay que olvidar que la fisiología es referida por el pensador paralelamente a la psicología (el cuerpo siendo asimilado a un conjunto de pequeñas almás que son las pulsiones)⁷²⁴.

Pulsión, instinto o afecto, ninguno de estos términos posee un privilegio decisivo. Nos quedamos en el orden de una descripción imaginada, interpretativa, entonces no podemos salir de ella. La variación se explica desde el principio en función de la orientación crítica de la reflexión, las connotaciones de cada uno de estos términos sugieren más beneficio en un caso (instinto) la oposición a la esfera de la consciencia reflexiva, en el otro (pulsión) más provecho a la idea de una acción libre de coacción. Lo que importa es ante todo, evitar la creencia ilusoria en un modo de designación neutro, perfectamente adecuado. Que podría incitar a comprender la palabra como el signo de una cosa objetiva e idéntica a si misma.

“Pulsión” no designa una cosa: la lógica pulsional tiene por objeto indicar todo lo contrario, que la realidad no está constituida por cosas por “las cosas”, pero que ella es una circulación de “procesos”, siempre múltiples y que aún más, es de “procesos interpretativos”.

Tal es la razón que hace que Nietzsche evite quedarse en una terminología invariante y relacione constantemente instinto por pulsión, pulsión por afecto, o inclinación, o tendencia o inclinación, e inversamente. La equivalencia fundamental de estas designaciones se encuentra en los textos en los que Nietzsche pasa más rápidamente del término de instinto a aquel de pulsión para referirse o reinterpretar a un mismo proceso. Es el caso neto del párrafo 1 de *La Gaya Ciencia*⁷²⁵.

La exaltación de la Vida en su tesis “Inocencia del devenir” queda incompleta sin una reflexión sobre la Ontología de Nietzsche y la relación entre esta y su pensamiento socio- político. La crítica a la Metafísica y moral del cristianismo (nihilismo) viene proyectada desde la teoría del Hombre Superior, la “Gran política” donde aparecen las directrices fundamentales de una Ontología. Nietzsche arriesga un juicio sobre el influjo negativo de los siglos de cristianismo sintetizados en el europeo del siglo XIX. Juicio en el que se entrelaza una Ontología y una Política⁷²⁶.

⁷²⁴ Nietzsche, *El Ocaso de los dioses*, párrafo 3. Ob. C. Barcelona: Edicomunicación, 2003

⁷²⁵ Nietzsche, *La Gaya ciencia*, Párrafo 1, Ob, C. Barcelona: Edicomunicación, 2003

⁷²⁶ (...) Tal fue la tarea que la Iglesia se impuso, y que tuvo, “desmundanización, “desensualización” y hombre superior acabaron fundiéndose en un único sentimiento (:::©

III.5.4.2 La ligazón valor-pulsión.

Precedentemente hemos insistido en la idea de que la determinación específica del instinto es su dimensión productiva, que adopta la forma de una interpretación. Analizando más precisamente esta característica se constata que el instinto se despliega no solamente bajo la forma de un proceso, pero sobre todo de un proceso orientado, particularizado y este según un ángulo específico, o entonces según una perspectiva (tal será la fuente de la reflexión perspectivista elaborada por Nietzsche). Esta ligazón íntima entre interpretación y perspectiva significa que hay procesos particulares y más precisamente dirigidos en función de la elección previa realizada. Todo instinto presupone “el bien” para sí mismo, es decir una diferenciación interpretada, vivida, (y no simplemente pensada), vivida en términos axiológicos.

Los procesos que constituyen todo instinto aparecen, así, como la traducción in concreto de preferencias. Resultantes ellas mismas de un “compartir” de la realidad. Fijando lo preferible, lo indispensable, lo beneficioso, (o suponiéndolo) lo deseable y en sentido inverso, lo dañino, lo detestable, lo odioso, eso que es resentirse como antes ser rechazado, apartado, evitado a todo precio. Siempre a favor de una interrogación sobre la naturaleza interpretativa del instinto, se ve así, se revela de esta manera su parte funcional. El instinto tiene una parte funcional, y de un mismo golpe su ligazón con el universo de la apreciación de valor.

Hay entonces, actividad pulsional que está articulada a clivajes axiológicos, como lo señala un texto póstumo de 1884: “Todo instinto es instinto de cualquier cosa de bien, buena para el cuerpo., de un punto de vista o de otro. Hay un juicio de valor en ella, es por esta sola razón que pasó en la vida del cuerpo”⁷²⁷. Todo instinto ha sido como una condición de existencia, valedera por un cierto tiempo. Con un valor de bien durante un cierto tiempo. El se transmite largo tiempo, mismamente después que él ha cesado de ser.

Un cierto grado del instinto, por comparación con otros instintos, se transmiten siempre de nuevo en la medida donde es factor de conservación, un instinto

hasta que acabó formándose una especie empequeñecida, casi ridícula, un animal de rebaño, enfermizo y mediocre, el europeo de hoy”, “El ser religioso” en *Más allá del bien y del mal*, pgs 89-90.

⁷²⁷ Nietzsche, *Fragmentos Póstumos*, II. Ob.C. Barcelona: Edicomunicación, 2003

opuesto desaparecería⁷²⁸. Hay que, para coger la medida de estos juegos que recubren la prolongación del análisis, mirar en la memoria lo que designa la noción de valor y preguntarse que distingue de antemano un valor de otro para Nietzsche. Que es lo que distingue en el filósofo un valor de una simple representación. Ella es más que un simple contenido mental o que una significación teórica que se ofrece a la contemplación. Es una creencia, y una creencia divinizada, es decir investida de una autoridad absoluta, inatacable. Es en otro orden, una creencia que se encuentra investida de una función reguladora de la vida humana. Se trata entonces de una creencia capaz de ejercer una limitación, de orientar de manera imperativa la relación con la práctica, de los miembros de una comunidad. Vale decir, de los límites al cumplir ciertos tipos de actos, y de prevenir el cumplimiento de ciertos otros, que se ven bloqueados por un mecanismo eficaz (por una comunidad dada: los valores cambian de una comunidad a otra o de un grupo a otro) y fijando sentimientos de atracción y de repulsión fundamentales.

El valor no puede ser comprimido bajo la figura de la fijeza, la pulsión es movimiento viviente, sin embargo, en la medida que ella comanda y registra cualquier cosa: Nietzsche descubre entonces que existe una vida de valores que va más allá de la lógica de la representación. Más precisamente, estas interpretaciones fundamentales que son los valores expresan las exigencias fundamentales, capitales, propias de un tipo de vida orgánica particular: ellas traducen las necesidades fundamentales necesarias a su supervivencia, o, como lo dice frecuentemente, a la intensificación de su potencia⁷²⁹.

Numerosos textos insisten en el anclaje, de las pulsiones en los valores, y subrayan estos bienes y su variación de los últimos. De ellos deriva la variación de estructura pulsional registrada por el hombre en el curso de su historia. “El hombre ha sido educado por sus errores. Él no cesa de inventar nuevas tablas de bienes y les considera durante cierto tiempo como eternas e incondicionadas, de suerte que tales pulsiones y tal estado humano como tantos otros, ocuparan el primer rango y serán ennoblecidos por tal apreciación”⁷³⁰. Absolutizado y ocupado de todas referencias a preferencias axiológicas específicas, la noción de pulsión pierde toda significación, esto que se produce las cuales intenta hacer el fundamento autónomo de un campo específico

⁷²⁸ Nietzsche, *Fragmentos Póstumos*, X, 26 (72).

⁷²⁹ Bégout, Bruce, *Multiplicité de la volonté de puissance*, Paris: Vrin, 1997

⁷³⁰ Nietzsche, *Le gai savoir*, Párrafo 115, Paris: PUF, 1986

de la actividad humana, fundamento de la moral, fundamento del conocimiento, etc... No hay pulsión moral, pero todas las pulsiones llevan la huella de nuestra evaluación. En *Más allá del bien y del mal* potenciará la asociación de pulsiones y de criterios de valor hasta su casi identificación⁷³¹.

Pero, por otro lado, esta referencia indispensable a la lógica del valor permite comprender porque Nietzsche puede dar a entender que frecuentemente el instinto es devenido. Él es el producto de una educación particular impuesta por el cuerpo sobre una larga duración; es decir por un modo de vida determinado, por el primado de ciertos valores, que no es el único posible, pero que ha sido probado, comprobado como viable a lo largo del tiempo. Factor de intensificación de la potencia de vida que se conforme y que retiene de manera privilegiada. Los instintos como juicios fundados sobre las experiencias anteriores, no solo de experiencias de placer y de dolor.

Así se aclara también el sentido que posee esta extraña obstinación del instinto. El instinto representa una regulación orgánica. Su significado es igualmente el de prevenir toda variación en la regulación de la existencia, si bien la variación puede ser inmediatamente sentida como peligro. Es en esta perspectiva, la de la fijación progresiva de regularidades prácticas, que se designan por los términos de instintos o de pulsiones. Nietzsche hablará de “resto de incorporación” más bien que de educación, para recordar que el cuerpo no es otra cosa que un conjunto de pulsiones que caracterizan un tipo de vida particular. Este cuerpo es él también devenido y siempre susceptible de nuevas variaciones.

La incorporación designa así el estado final de la asimilación y de la integración de una nueva regularidad instintiva, de un nuevo proceso infra-consciente traduciendo prácticamente una cierta capitalización anterior de experiencias.

Estos análisis permiten también presentar y precisar lo que significa el carácter interpretativo del instinto. El instinto interpreta, en tanto que, él pone en obra, en acción en alguna suerte de, ya que no se trata de una descripción imaginada, una selección de la realidad en función de preferencias y de repugnancias. Pero este instinto no es él mismo más que el producto de la constitución de sus preferencias, o de estas preferencias y repugnancias cristalizadas bajo formas de valores.

⁷³¹ “El hombre desciende de una época de desagregación fabricando y mezclando las razas, desde las cuales el cuerpo se hizo depositario de la herencia, desde proveniencias múltiples, es decir de pulsiones y criterios de valor opuestos, y siguiéndose más bien que oponiéndose, que se combaten mutuamente y se quedan raramente en paz...” *Más allá del bien y del mal*,” Párrafo 200.

Esto significa, en otros términos que el valor, lejos de ser una suerte de tabla ideal, o de representación deseable y de respuesta reposada que el instinto habría enseguida de aplicar concretamente, opera por ella misma una selección elegida en la experiencia o en la porción de experiencia que reencuentra lo viviente. La pulsión es entonces el valor en acto, en alguna suerte del valor. Es decir, para hablar más precisamente de la evaluación, de la fijación de preferencias o de la cualificación, pensada de manera dinámica. De manera que Nietzsche puede también, haciendo a veces que la economía de la noción de valor juegue el rol de relación. De hacer de los instintos la traducción directa de necesidades del organismo considerado. “Ellos son nuestras necesidades que interpretan el mundo, nuestros instintos, su por y su contra. Cada instinto es una cierta necesidad de dominación, cada uno posee su perspectiva que querría imponer como norma a todos los otros instintos”⁷³².

Se ve desde el inicio que quiere decir el filósofo: instinto, pulsión, y frecuentemente afecto son nociones que no adquieren sentido en relación a una problemática epistemológica o gnoseológica, pero si por relación a una problemática axiológica. Hay que mantener el primado del instinto, es obligado, pero a condición de comprender que él obedece a una lógica que no es la del ser ni la del conocer.

La pulsión es una noción que exige la descualificación de modos de análisis esencialistas. La regulación de lo viviente es entonces fundamentalmente una regulación pulsional, y su vida espiritual es una traducción interpretativa de su estructura pulsional. Nietzsche entiende este análisis de la vida pulsional ligado a, en conjunto con la realidad, es decir lo hace pasar del mundo orgánico al mundo inorgánico. Muestra que para nosotros es imposible acceder a otra cosa que a la pulsión, entonces la realidad en su conjunto deberá ser interpretada como integralmente procesual, homogénea y pensada como un conjunto de procesos pulsionales. El nombre que da Nietzsche a estos procesos pulsionales en tanto que constituyen la realidad es el de “voluntad de poder”⁷³³.

III.5.4.3 El afecto: un revelador de la lógica pulsional.

Las pulsiones son siempre múltiples, ellas constituyen grupos complejos y que no son asimilables a entidades discretas o a pequeños seres que se puedan

⁷³² *Los fragmentos Póstumos* del inicio de los años 1870 insisten ya sobre “La muy lenta formación de los instintos”. Consideraciones Intempestivas I-II, P.19 (117).

⁷³³ Bégout, B, *Multiplicité de la volonté de puissance*, Paris: Vrin, 1997

manipular según la lógica combinatoria. Existe una lógica de la naturaleza que determina la comunicación interpulsional. Es a través del análisis del fenómeno de la voluntad el que constituye el mejor revelador de esta lógica específica de la comunicación pulsional. Es en el párrafo 19 de *Más allá del bien y del mal* en el que aparecen los pasos esenciales de su investigación sobre este concepto y que nosotros identificamos comúnmente como ejercicio de la voluntad⁷³⁴.

Nietzsche identifica la intervención reglada de tres tipos de instancias: una pluralidad de sentimientos, los estados sucesivos ritmos y variaciones que son percibidos. Un pensamiento: él llega hasta hablar de un pensamiento que “comanda”, que guía el despliegue del fenómeno complejo de la voluntad. Esta notación indica que el problema crucial es bien aquí el de la jerarquización de instancias movilizadas por este fenómeno. Y por último un afecto: un proceso del orden de la sensibilidad, de la pasión, pero con esta marca importante: que el afecto es en el fondo de naturaleza infraconsciente, porque él designa la fuente que para la investigación filosófica ha tratado de obtener, gracias al concepto de pasión. Llegado a este punto Nietzsche precisa entonces el estatuto de este último elemento que él describe como el “afecto comandante” o que comanda la voluntad⁷³⁵.

El filósofo ve en esta fórmula el tipo de afectividad que acompaña al hecho de dar orden, el elemento decisivo tiene un carácter relacional de este afecto, que va a permitir comprender como se organizan las relaciones entre las diversas instancias referidas. El afecto comandante se inscribe en el cuadro de una estructura jerarquizada y habituada a funcionar siguiendo reglas también jerárquicas. La instancia que comanda se considera siempre en relación a instancias subordinadas. La emisión del orden no se reduce jamás a la expresión neutra de un contenido del pensamiento que Nietzsche refería como segunda instancia del proceso. Ella se acompaña de un elemento afectivo que puede ser caracterizado como un sentimiento de potencia o de autoridad: la instancia directriz del orden tiende a ser obediente. La introducción de la psicología del comando como modelo para elucidar el fenómeno de la voluntad constituye en este análisis el parámetro fundamental; se trata del rol de los procesos afectivos. Se ve que se trata de cualquier manera de una psicología de relaciones jerárquicas, donde la limitación es una de las determinaciones capitales de la pulsión. Se ve que juega un rol fundamental, verdaderamente central.

⁷³⁴ Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, Párrafo 19, Ob.C.

⁷³⁵ Stanek, V, *Nietzsche et la volonté de vérité*, Reims: Cristophen Editeur, 2000.

Esta psicología de los comandos supone entonces una pluralidad de instancias exteriores las unas a las otras, pero ligadas entre ellas por una cierta forma de comunicación: cómo piensa entonces el filósofo estas relaciones de comunicación aportará el entendimiento a su noción de pulsión.

Una confrontación crítica permite al filósofo dar un relieve particular a las conclusiones de su investigación, se trata de comprender como, de una nueva manera, la intervención de la vida intelectual consciente sirve para enmáscarar la realidad de procesos que se juegan y a prolongar en particular la ceguera y la consideración de intercambios pulsionales que se acoplan. Esto se opera por medio de la inyección del concepto de sujeto en el esquema de la voluntad, que permite imponer con un fuerte grado de credibilidad la idea que la voluntad representa un acto simple que sería causa invencible de un afecto. Lo nuevo consiste en atribuirle una eficacia a la voluntad y considerarla como productora.

Ciertamente la metafísica clásica ha reconocido la posibilidad de que la voluntad no busque el objetivo que ella se había propuesto. Ella explicaba generalmente este hecho, por la intervención de factores externos más potentes, es decir de voluntades concurrentes. En ningún caso ese hecho no conducía a poner en causa la eficiencia interna de la voluntad, siempre pensada como agitadora, excitante, mismamente si el resultado de su acción podía resultar bloqueado.

La noción de “Yo”, en tanto que impone la visión del hombre como unidad simple, trabaja enmáscarando los intercambios subterráneos que estructuran los procesos de deseo, de querer, y acoge la estructura diferenciada del pretendido “sujeto”. La introducción unitaria del Yo presenta entonces, efectivamente, un inmenso interés, pero para el filósofo que analiza la regulación propia de lo viviente. Ella juega de esta manera, precisamente como revelador de la naturaleza exacta de las relaciones que le estructuran.

Nietzsche recuerda todas las instancias que intervienen en los procesos de la voluntad, pulsiones, afectos, sentimientos, pensamientos, deben ser pensados, así como lo sugiere el párrafo 12 de *Más allá del bien y del mal*, sobre el modelo del alma. Entendiendo por alma en este parágrafo todo proceso sensitivo o interpretativo elemental. “Nuestro cuerpo no es más que una estructura social compuesta de numerosas almas”⁷³⁶. Si cada instinto, cada afecto es una “pequeña alma” un proceso de percepción elemental, es lo que permite percibir y comprender el análisis de procesos

⁷³⁶ *Más allá del bien y del mal*, Párrafo 19, O.C. Barcelona: Edicomunicaciones, 2003

complejos de voluntad, y la crítica de su lectura como facultad derivada por un sujeto unitario. El objeto de esta percepción, son los otros procesos implicados en el fenómeno considerado, más exactamente la manera en la que los diversos procesos en presencia son jerarquizados. Cada pulsión percibe de alguna manera la autoridad o la fuerza de otras pulsiones, ella percibe o evalúa las relaciones de potencia, de suerte que la instancia que deriva y analiza los procesos de voluntad, las pone en orden.

Todo el fenómeno de la voluntad reposa así sobre una lógica de la pasión y del comandar que la tradición filosófica había ignorado.

La idea central que defiende Nietzsche es entonces que el poder rinde razón de la posibilidad de cambios en el seno del universo de las pulsiones, es decir de una comunicación entre estos procesos. Su conclusión esencial en este contexto es que no hay comunicación neutra, es decir comunicación que no traduce simultáneamente una situación jerarquizada, una diferenciación de rango, sobre la base de una apreciación interpretativa de relaciones de potencia, desde entonces de dominación relativa. Destacando junto a esta su dimensión afectiva⁷³⁷.

Las pulsiones no son substratos neutros, más bien son pequeñas almas. El afecto es así una noción que permite decir que la pulsión es siempre sensibilidad, capacidad de ser afectado, más que capacidad de afectar o de hacer acción sobre algo de manera limitante.

El problema fundamental que recubre la lógica pulsional es así un problema de organización, de jerarquización. Pulsión designa así un proceso infra-consciente, o también infra-racional, imperativo y limitante, tiránico, productor de interpretaciones, condicionado por valores y fundamentalmente afectivo. Y que: hablar de ellos es hablar siempre en plural⁷³⁸.

III. 6 La tragedia “viaje a los sonidos del Hades”

Las ideas podrían caracterizarse en un mundo entendido como voluntad, como la objetivación directa, mientras los objetos empíricos constituirían una de carácter indirecto⁷³⁹. La naturaleza de las ideas es susceptible de comprensión por medio no de

⁷³⁷ Kremer-Marietti, Angéle, *Hegel et Nietzsche, Quinze années d'études nietzschéennes en France*, Paris: La Revue des Lettres Modernes, N° 76-77, 1962-63

⁷³⁸ Nabert, Jean, *Essai sur pulsionle et le mal*, Paris: Aubier, 1970

⁷³⁹ Gardiner, P, ob.cit. pp.307-308

un método sino de un estado mental proporcionado por la esfera del arte. No se trata de un conocimiento independiente o a priori, sino posterior a la sensibilidad, en opinión de Gardiner:” Su posición es más bien (...) que el artista logra consciencia y comprensión de la Idea en y a través de los fenómenos individuales de la experiencia diaria”⁷⁴⁰. Platón señala en el *Fedro* el camino desviado de las artes representativas, que como la escritura, alejan del ser al lector/espectador; la pintura, por ejemplo, debería someterse a la reproducción fiel de un recuerdo: la escritura debería ser un recordatorio puntual para uso privado. Schopenhauer nos invita a pensar que el arte nos induce a contemplar ya no los objetos empíricos que legitimarían la función del artista, sino precisamente aquella idea contenido en ellos⁷⁴¹.

En la obra de arte, en la literatura, por ejemplo, la idea surge cuando algo particular e individual es captado por el artista de tal modo que “resulta revelador de la existencia humana en general”⁷⁴². La existencia humana no encuentra su exposición más íntima en el concepto, sino en la idea, uno susceptible de análisis, la otra siempre indisponible a la razón. La Idea para Schopenhauer se trata de manantiales inagotables de sentido. Manantiales para la experiencia humana en la que se refleja el carácter repetitivo de la existencia y de los individuos. Por medio del genio creativo se accede a la constitución íntima del mundo⁷⁴³.

En el arte a diferencia de en la belleza natural, el sujeto trata de comunicar la Idea que le ha venido por la intuición. Las artes, cada una en su campo, observa una determinada objetivación de la voluntad, es decir, determinada modulación de la discordia entera que es concomitante con el carácter insatisfecho del querer.

La arquitectura, por ejemplo, comunica la objetivación de la voluntad en su nivel más elemental, es decir, comunica las fuerzas: gravedad, cohesión, solidez, dureza y su contrapunto, la luz. La arquitectura revela una lucha eterna de fuerzas, una discordia perenne “incluso en estos profundos niveles de objetivación de la voluntad vemos ya revelarse su esencia en discordia, pues la lucha entre gravedad y solidez es propiamente el único material estético del bello arte arquitectónico”⁷⁴⁴. Cada una de las artes nos ofrece la ocasión de mirar desde el sosiego momentáneo el desasosiego eterno,

⁷⁴⁰ Gardiner, P, Ibdn, Pp.308-309.

⁷⁴¹ El mismo Gardiner nos recuerda la relación que esta postura tiene con la defendida por las academias del siglo XVI, p.311. La Academia Florentina, por ejemplo, en la que se defiende cierta dimensión filosófica de la actividad artística. Recordamos el caso de Marsilio Ficino o del mismo Leonardo.

⁷⁴² Gardiner, P. ,Ibdn,p.340

⁷⁴³ Carreño, J, *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno*, Ts. UCM, 2004

⁷⁴⁴ Schopenhauer,A, *El mundo como voluntad y representación* § 43, p.305

la inagotable discordia que habita en cada cosa y permite su existencia. Cada una de las artes le revela al hombre que el mismo es el mundo, que él mismo es ese discordante deseo. La pintura no representa otra cosa que esa misma objetivación eterna por la que existe lo múltiple. Lo múltiple en su estado naciente; la diferencia con la arquitectura depende del grado de lo representado; no son ya las fuerzas sino objetivaciones superiores, cuerpos y organismos, de cualquier forma la representación no es mimesis de un objeto ; en realidad lo que el artista busca es comunicar el grado más puro de la representación: lo múltiple en su único origen; elevarse a la Idea a partir de un caso particular, llamar a una reflexión sobre la continuidad de la esencia de todas las cosas, el oriental “tú eres esto” que es un verdadero *leit motiv* de “El mundo como voluntad y representación”⁷⁴⁵.

Las artes irán ascendiendo en objeto en tanto ascienden en las Ideas, es decir, en cuanto más se aproximan a la Idea de hombre; a la idea donde la reflexión aparece. Lo más alto es lo más iluminado por la cognoscibilidad, el hombre observa más nítidamente en su propia Idea la objetividad de la voluntad. La belleza humana es más reconocible así por nosotros mismos: en la belleza humana el hombre reconoce mejor la perfección averiada por el tiempo, la perfección de una discordia, la perfección de lo que la naturaleza (que así mismo es la voluntad que constituye nuestra esencia) se esfuerza por representar”⁷⁴⁶.

La poesía pone entonces en la alta materialidad del lenguaje, en la que se ejerce la cognición conceptual, aquello que la naturaleza balbucea en cada caso particular. El problema de la poesía consiste en trabajar con elementos polares a la Idea: los conceptos; su problema es que debe valerse de aquellas partículas que conducen al entendimiento, por lo tanto, al fenómeno. Debe entonces la poesía desviar al concepto hacia la Idea. Las palabras sujetas al régimen de principio de razón ofrecen nada más que verdades particulares, locales y fechadas, la poesía debe conducir hacia un saber de lo general: al generalísimo qué de las cosas.

La visión artística, la contemplación, debe consistir en este caso en la identificación de lo trascendente, de aquello que conduce desde el caso particular o todos los existentes e una clase; de entre lo particular, el poeta “escoge a propósito los

⁷⁴⁵ Vease por ejemplo el § 34 de MVR, p.271: “Quien se ha abismado y perdido en la intuición de la naturaleza hasta el punto de seguir existiendo tan sólo como puro objeto cognoscente, se percatará de que justamente por ello e’l es en cuantotal la condición, o sea, el portador, del mundo y de toda existencia objetiva, porque ésta se presenta ahora como dependiente de la suya. Por tanto, incorporará dentro de sí a la naturaleza, de suerte que sólo la sentirá como un accidente de su ser”.

⁷⁴⁶ Schopenhauer, A, *EL Mundo como voluntad y representación*, § 45, p.313

caracteres significativos en situaciones significativas⁷⁴⁷. El trabajo de selección debería ofrecer, por medio del trabajo el poeta, la representación de la Idea de la humanidad⁷⁴⁸, es decir ofrecer el espectáculo de la objetivación adecuada del hombre que, en este y en los anteriores casos se hace consistir en una in-adecuación raigal, en esencia rota, una íntima dislocación que no proviene de la objetivación, una insatisfacción congénita con lo que que no ha nacido, con la eternidad.

¿Cómo es posible que el poeta pueda observar y mostrar tal esencia?; porque tiene, dice Schopenhauer “las manos libres”⁷⁴⁹, mientras que el hombre que actúa bajo el principio de razón las tiene atadas; por la razón a un nivel potente pero superficial, por la voluntad en el fondo; por la “voluntad que fuerza a razonar”, según el comentario que formula Savater a propósito de la singularidad de Schopenhauer⁷⁵⁰.

El poeta observa el mundo desde y en sí mismo. En su propia interioridad es en realidad donde el poeta observa todo de los hombres, por lo que puede prescindir de observar a todos los hombres. Desde sí mismo conoce el poeta: “el poeta ha captado la idea de humanidad desde una determinada faceta que se le presenta, siendo la propia esencia de su yo la que se le objetiva en tal Idea”⁷⁵¹. El poeta se ve entonces a sí mismo como objetivación de la voluntad, es decir, se ve a sí mismo como la humanidad. Desde lo determinado en lo determinado, su yo, el poeta observa lo indeterminado: su catastrófica clave. El poeta observa una faceta de la eternidad sufriente. En un yo concreto puede encontrar reflejado un nosotros, no un nosotros hegeliano: ese que se construye con la dialéctica de la superación y la reconciliación, un individuo ingente en el que resuena una ingente⁷⁵² individuación: la Idea de humanidad.

En la poesía la Idea debe ser trasladada a los conceptos y para ello los conceptos deben ser transmutados. El poeta debe llevar lo no relativo al mundo de lo relativo, Schopenhauer observa que el lenguaje no poético tiende hacia el principio de razón, que podemos entender como la prosa del mundo. Entonces cogemos, el poeta insubordina las palabras, subvirtiéndolo su articulación cotidiana, el fenómeno poético rompe entonces con la red del sentido mundano: tiempo, espacio, causalidad: la experiencia poética emanciparía entonces a las palabras de su constrictión al sentido fenoménico. Para dislocar el lenguaje se deben emplear los conceptos de una forma

⁷⁴⁷ Schopenhauer, MVR, Ob. Cit, § 51, p.337

⁷⁴⁸ Ibdn, p.338

⁷⁴⁹ Id, § 51, p.339

⁷⁵⁰ Savater, F, *Idea de Nietzsche*. Barcelona: Ariel, 1995, p.42.

⁷⁵¹ Schopenhauer, A, MVR, § 51, p.338

⁷⁵² Ingente es el adjetivo que aplica al yo humano y a la ingente forma de nuestro ser.

inusual, deben referirse no a las relaciones sino al oscuro qué de las cosas. Deben entonces las palabras romper su prosaica determinación por medio de una combinación no usual, romper el uso, la utilidad, del concepto, ya no estar al servicio del principio de razón⁷⁵³.

Los conceptos abstractos de suyo, forman una serie de esferas de sentido, entendamos que Schopenhauer se refiere al campo semántico de las palabras, por las que es posible entender el mundo fenoménico, pero que al mismo tiempo dichas esferas condicionan el conocer a lo relativo.

En la poesía se cortan las esferas del sentido, de tal manera que el universo del sentido fenoménico se fractura para que así el lenguaje se corresponda con la experiencia de un sujeto contemplativo. Por ello dice Schopenhauer que los conceptos “han de combinarse para que sus esferas se corten de tal modo que ninguna pueda persistir en su abstracta universalidad y esta sea sustituida por un representante intuitivo de la fantasía, de suerte que las palabras del poeta vayan modificándose continuamente conforme a su propósito⁷⁵⁴”.

Los conceptos remiten a un saber general a una generalidad fenoménica y no eidética: la poesía debe modificar el sentido de las palabras para sobrepasar las esferas de la abstracción razonante; la fantasía que ensancha la visión del genio debe ensanchar el horizonte del concepto; sobrepasar la razón, sobrepasar el uso, sobrepasar el sentido mundano. Se trata de un trabajo contra la mente determinada para conducirla a la pureza indeterminada; pero ¿cómo lo determinado puede ser conducido hacia esa indeterminación observante?

Se puede leer en las apreciaciones del ritmo y la rima el valor de la persuasión, la *pheitó* griega, esa invitación a dejarse llevar por la experiencia estética, que en este aspecto significa un desplazamiento del sentido exotérico hacia un sentido esotérico, la Idea.

Schopenhauer afirma que el ritmo y la rima producen una “ciega conformidad”⁷⁵⁵ por la que la mente es conducida mediante estos elementos estrechamente vinculados con el tiempo. Ritmo y rima significan repeticiones regulares que hacen seguir “solicítamente” el discurso poético mientras se va formando una convicción ajena a todo fundamento mundano. Debemos entender entonces que es el

⁷⁵³ Schopenhauer, A, MVR, § 51, p. 336

⁷⁵⁴ Schopenhauer, Ob. Cit, p. 336

⁷⁵⁵ Schopenhauer, *Ibidem*. p. 356

momento en que la mente se emancipa, gracias a una modulación inusual, cadenciosa, iterativa, del tiempo y con él el espacio, y la causalidad- mundano.

Si la poesía tiene como materia al pensamiento- su red de conceptos- entonces podríamos arriesgarnos a decir que, de acuerdo con la exposición de Schopenhauer, en la poesía el pensamiento es conducido y modulado musicalmente⁷⁵⁶.

En dicho estado el hombre contempla el “continuo retorno” del catálogo de las situaciones humanas, por ello puede expresar todo lo que los hombres han sentido y sentirán, en dicho estado el poeta contempla la Idea de eternidad⁷⁵⁷.

El poeta observa en una situación concreta lo que pasa eternamente. La tragedia es para Schopenhauer la suprema obra de arte poético⁷⁵⁸.

No dice nada esencial que no hubiera dicho ya a propósito del sentimiento de lo sublime, cuyo placer experimentado en la tragedia, “posee el grado más elevado”⁷⁵⁹. La influencia de Kant y de Schiller es aquí predominante, abstracción hecha de la misión salvadora que este autor atribuye a la tragedia, por la que se distingue de sus inspiradores (el desgarramiento de la voluntad prevalece sobre la exaltación de la razón y la grandeza del hombre). El rasgo específicamente schopenhaueriano de los análisis de *El Mundo como voluntad y representación* consagrados a la tragedia radica en la asimilación de la existencia a un pecado. La tragedia es purificación , como decía Aristóteles , porque permite tomar consciencia de un crimen ancestral, de una mancha original: el ejercicio de la vida . La palabra clave de la tragedia pertenece a Calderón: “El delito del hombre es haber nacido”⁷⁶⁰. La tragedia representa “el lado terrible de la vida, los dolores sin nombre, las angustias de la humanidad, el triunfo de los malos, el poder de un azar que parece burlarse de nosotros, (...) la voluntad que lucha consigo misma, con todo el espanto de semejante conflicto”⁷⁶¹. Más aún es el reino del azar y del error. La excelencia trágica consiste en mostrar el infortunio humano como una necesidad ligada a su existencia, y no, por tanto, como la justa expiación de tal o cual crimen, ni tampoco, necesariamente, como el resultado de circunstancias desgraciadas y excepcionales. La catástrofe trágica sólo revela su significado más íntimo cuando se desprende forzosamente de la mera actuación de los personajes en escena. Este

⁷⁵⁶ La concordancia entre la poesía y la música será posteriormente defendida por Nietzsche en su *Nacimiento de la tragedia* §5, cuando procura que en la poesía resuene el impulso dionisiaco, mediante una imitación de la música he incluso recuerda la experiencia de Schiller, para quién la inspiración no es sino un estado musical anterior a la imagen poética.

⁷⁵⁷ Schopenhauer, A, MVR, § 51, p. 342.

⁷⁵⁸ Schopenhauer, A, Ob.Cit, §51, p.323

⁷⁵⁹ Schopenhauer, A. Ob. Cit, §51, p. 1.171

⁷⁶⁰ Calderón de La Barca, *La vida es sueño*, Barcelona: Planeta, 1981,

⁷⁶¹ Schopenhauer, A, MVR, p.323

procedimiento dramático⁷⁶² tiene “la ventaja de mostrar el colmo del infortunio, como una consecuencia sencilla, natural y casi necesaria de la conducta y de los caracteres humanos, de manera que tales catástrofes, debido a su fácil gestación, adquieren una proximidad temible para nosotros mismos”⁷⁶³.

La idea que revela el arte trágico puede ser calificada como perdición: la voluntad humana considerada en su lucha contra todo lo que se le opone, y en tanto que es perdedora en esa lucha. “Abandono gozoso del mundo, con consciencia de su vanidad y de su nada. El conocimiento perfecto del mundo, que actúa como calmante de la voluntad, introduce la resignación, la renuncia y hasta la abdicación de la voluntad de vivir”⁷⁶⁴. Perdición que asegura paradójicamente uno de los placeres estéticos más intensos que al arte le es lícito conceder. La esencia del espíritu trágico se asemeja a un camino de resignación. La revelación de que el mundo y la vida son incapaces de proporcionarnos ninguna verdadera satisfacción. El tránsito desde esta revelación hasta el placer trágico debe ser analizado del siguiente modo: la tragedia es la revelación de un fracaso y, al mismo tiempo, más allá de ese fracaso, la revelación de que el hombre de algún modo puede sobrevivir a ese fracaso al darse cuenta de que el destino ligado a los desiderata de su voluntad le resulta, en última instancia, menos esencial de lo que creía. El hombre enfrentado a su auténtico destino, podría muy bien rechazar su destino (esto es, apartar la vista, suicidarse, pero no puede renunciar a su voluntad). La experiencia de la tragedia muestra lo contrario. Libera al hombre de la idea de que, a pesar de las catástrofes, pueda existir alguna forma de felicidad, pero al mismo tiempo anuncia que puede renunciar sin daño a esa felicidad.

Lo que hace que la tragedia engendre en el espectador un sentimiento de placer, es su naturaleza calmante. Su esencia consiste en mantener a distancia su propia voluntad. En esta perdición de voluntad, en ese darse cuenta que se puede renunciar a ella, le queda al hombre esta constatación. En medio de la catástrofe trágica, que justo la tragedia permite reconocer, esta constatación es la fuente del placer trágico.

La objeción que Schopenhauer dirige a la tragedia griega que sólo habría cumplido a media su tarea, mostrando el horror ligado a la existencia, pero sin llegar a despertar en el espectador el sentimiento de la resignación. “El motivo de esto es que los antiguos aún no habían llegado a comprender el supremo objetivo de la tragedia, ni

⁷⁶² Del que según Schopenhauer, *Clavigo* de Goethe, *Wallenstein* de Schiller y *El Cid* de Corneille serían los ejemplos más característicos.

⁷⁶³ Schopenhauer, A, Ob.Cit, p. 326

⁷⁶⁴ Schopenhauer, A, MVR, p.324

siquiera a captar la verdadera concepción de la vida en general”⁷⁶⁵. El héroe de la tragedia griega se somete a los golpes del destino con demasiada constancia. Su serenidad ante la muerte no supone jamás una condena general dirigida hacia la vida, ni una renuncia a la voluntad. Sólo la tragedia moderna, de inspiración cristiana, supo alcanzar la plenitud trágica. Asimila lo trágico a una pena justificada: la tragedia “redime” del “pecado de existir”. Pero esto no significa que este autor se represente lo trágico a través de la culpabilidad y la responsabilidad. Lo propio de la tragedia consiste en mostrar el infortunio con independencia de toda justicia o mérito. “Pedir a la tragedia que practique lo que llamamos justicia poética supone desconocer por completo la esencia de la tragedia”⁷⁶⁶. Lo que precisamente garantiza lo trágico es que los infortunios se distribuyan según el azar y el error. Necesidad fundamental de lo trágico: rechaza la idea de que un mejoramiento mundano (la justicia, el progreso, etc) pudiera acabar con lo trágico del mundo. “Sólo los espíritus imbuidos de un insípido optimismo de protestante y de racionalista, o de judío, son los que reclaman esa justicia en el drama, sin la cual no pueden hallar ningún placer en él”⁷⁶⁷. El desconocimiento de lo trágico en este autor se refiere a la concepción de una culpabilización general de la voluntad (lo que debe ser negado debido a su horror, es la vida): “el héroe no expía sus pecados individuales, sino el pecado original, es decir, el crimen de la propia existencia”⁷⁶⁸

⁷⁶⁵ Schopenhauer, A, MVR, p. 1. 173

⁷⁶⁶ Schopenhauer, A, MVR, p. 324

⁷⁶⁷ Schopenhauer, A, MVR, p. 325

⁷⁶⁸ Schopenhauer, A, MVR, p. 325

IV ESCENA LITERARIA

PARTE I

IV. 1 El cuadro literario de la “Viena de fin de siglo”. Marco en el que surge la obra freudiana.

Freud vivió y trabajó en la Viena de los últimos tiempos del Imperio de los Habsburgos, en uno de los períodos más fértiles, originales y creativos de la historia en los dominios del arte, la arquitectura, la música, la literatura, la psicología y la filosofía. El Psicoanálisis no puede explicarse sólo recurriendo a las fuentes representadas por las corrientes científicas que influyeron en la formación de su creador (fiscalismo, monismo materialista,). Ni por las corrientes de filosofía alemana del XIX, tampoco por la influencia de la literatura. Se trató de la emergencia de un pensamiento original, algo nuevo en la historia de las ideas, que no surgió de la nada y que puede rastrearse en el espíritu de la época. En Freud no hay disociación entre el campo clínico de la interpretación y el terreno metapsicológico de la construcción teórica. Los descubrimientos del psicoanálisis representaron un cambio radical en la concepción del ser humano sobre su propia naturaleza. Freud elaboró una concepción radicalmente nueva del sujeto, que rompe con la tradición filosófica y psicológica del pensamiento occidental y, a si mismo, con las representaciones propias del sentido común.

El inconsciente constituye un nuevo fundamento común a la especie humana y nos permite descifrar el sentido de las neurosis y al mismo tiempo, descubrir el sentido de las creaciones culturales de los pueblos. Como se dijo en el primer capítulo de esta tesis, el Psicoanálisis subvierte la noción de sujeto, vigente en la filosofía y en la

psicología de la consciencia, infligiéndonos una profunda herida narcisista, pero sin caer en la afirmación nihilista de la muerte del sujeto. Hace además una crítica de la cultura, pues aparece como una confrontación con los poderes alienantes de la realidad social actual. Con la crítica de la cultura está asociada la crítica de la razón, los seres humanos están dominados por los deseos y las pulsiones. Hace una crítica del sentido de lo subjetivo: no es Uno el del ser individual, e indescifrable, sino, el sujeto es efectos de sentido. Postulados que habrían de conmover profundamente a todas las disciplinas que se ocupan de aquello que atañe a la especificidad de lo humano: la subjetividad, lo simbólico, el sentido, la creación literaria y artística, la reflexión filosófica y ética, la sociedad y la cultura.

La interconexión entre Literatura y Psicoanálisis comienza con el hecho de que el Psicoanálisis aparece con la culminación de la literatura romántica del siglo XIX, por otra parte él es determinante para muchos movimientos literarios del siglo XX: el surrealismo, la novela experimental (con técnicas como el fluido de la conciencia), etc. La obra de Freud está empapada de cultura germánica y muy especialmente de literatura. Por ejemplo en el *Fausto* aparecen conceptos que después Freud elaboraría con amplitud: lo inconsciente, la fuerza simbólica del falo- conocimiento, el Eros como fuente de todas las cosas etc.

Freud enlaza con el elemento irracionalista de la tradición romántica. Irracionalismo que se plantea en múltiples manifestaciones y propuestas. Freud estuvo en primera línea a la hora de sacar a la luz todas las dificultades inherentes a los modernos intentos de transformar la psique en un espacio de escritura. No es que él dejara de creer totalmente que la psique ha de producirse como un texto y que, por lo tanto, de algún modo se asemeja a un espacio de escritura, como desaparición de la presencia natural, Más bien, intentó desmontar ese mito moderno según el cual a dicho espacio podría convenirle la metáfora de la página en blanco.

Corrigió a fondo la moderna metáfora empirista según la cual la psique era como una obra teatral sin escenario sustancial. Nos deja un Yo que consiste en un tejido de contingencias antes que un sistema de facultades estructurado al menos virtualmente. El Yo freudiano es el residuo de un combate que ni tan siquiera se celebra directamente en su territorio: el de la vida como hibridación entre el instinto de conservación (*Eros*) y el instinto de muerte (*Thánatos*). En el que se integra la consciencia como un estado transitorio y de la que parten represiones, y exclusiones de

tendencias anímicas, pero que, al mismo tiempo incluye algo inconsciente que se conduce idénticamente a lo reprimido. Este Yo es un artefacto multilateral y muy conflictivo, hecho de sabiduría de la realidad, y restricciones funcionales, de sensibilidad perceptiva e inhibición precautoria.

Freud fue uno de los protagonistas de la fecunda crisis de la condición moderna, de aquella “Viena fin de siglo”, que simboliza *el finis Austriae*. Junto a él la condición moderna. Esta Viena ejerce la fascinación de la nitidez en la descomposición, en la caída de velos. Una Viena que situó al yo y al lenguaje en el vórtice de una catástrofe de grandes consecuencias filosóficas. Se diría que el lenguaje fin de siglo, es el autorretrato de un conjunto de dispositivos de comunicación en pleno desconcierto por la pérdida de la realidad sobre la que deberían decidirse.

Hemos de destacar que la problemática filosófica de la época se centra en gran medida en las relaciones entre lenguaje y subjetividad. Freud intentó asimilar las características del psiquismo a las del lenguaje, rompiendo con la tradición europea, al menos desde Locke, en la que la asimilación se había intentado en sentido contrario. Al menos dos generaciones de filósofos han aprendido a leer la cultura vienesa: para ser un artista o intelectual en la “Viena de fin de siglo”, consciente de las realidades sociales, se había de encarar el problema de la naturaleza y límites del lenguaje, la expresión y la comunicación. El cuestionamiento del lenguaje ocupó un lugar central en este período vienés, no era nuevo, sino que tenía una larga historia. La reflexión filosófica ya había anunciado desde los griegos, esencialmente en el *Gorgias* platónico, la duda acerca de que los seres humanos pudieran comprender al mundo y entenderse entre ellos mediante el lenguaje. La crítica radical de la función cognoscitiva del lenguaje fue realizada en el XIX por Nietzsche cuyo pensamiento marcó a la intelectualidad europea contemporánea de Freud. Nietzsche veía en la transvaloración de todos los valores la única esperanza para el avance de la cultura: se trataba, de desintoxicar la vida del espíritu de las frases vacías. Wittgenstein situó en el centro de la discusión filosófica el problema del sentido y la significación de las expresiones lingüísticas. Para él, toda la filosofía es lenguaje, si lo concebimos como una delimitación entre el sentido y el sinsentido, entre lo decible y lo que solo se puede mostrar.

Karl Kraus entendió el lenguaje como enfrentamiento crítico con la decadencia de la cultura, el lenguaje como crítica ideológica. Hugo Von Hoffmannsthal abordó esta problemática en el terreno de la creación literaria. La preocupación por el

problema de los alcances y límites del lenguaje constituye una de las notas definitorias esenciales de la cultura vienesa de principios del sigloXX. Se ocuparon del lenguaje como síntoma del estado de la cultura y de su vertiente literaria, respectivamente. Si bien con Wittgstein pudieron afirmar “el debilitamiento de una cultura no significa el debilitamiento del valor del ser humano, sino solo de ciertos medios expresivos de ese valor”

Todos estos autores se enfrentaron con la crisis del saber clásico fundado en la concepción del lenguaje como representación del mundo, del ser de las cosas. Suscitando esta crisis, la fascinación por diversas formas del irracionalismo que aún perviven; la exaltación del silencio y de la nada.

La preocupación por los alcances y límites del lenguaje constituye una de las notas esenciales de la cultura de la que Freud formó parte, aunque de manera ambivalente, y a la que contribuyó a dotar de sus rasgos distintivos.

Desde esta perspectiva Freud intentó, precisamente, hacer hablar al silencio, describir y practicar la pluralidad contradictoria de lo real, en la medida que se aplicó al desciframiento de lo desconocido, de lo impensado de todo aquello que había sido excluido de la racionalidad clásica y catalogado como locura y alteridad.

Hay una clara articulación del texto freudiano con la reflexión de autores como Wittgstein, Kraus y Hofmennsthal acerca del lenguaje. Articulación que aparece contenida en la dimensión crítica de la concepción freudiana del lenguaje. Concepción que expone la aporía del sujeto hablante que no puede sino mal-estar en la palabra, con el consiguiente malestar. A partir de esta crítica el lenguaje, el psicoanálisis cuestiona al sujeto, la razón y la cultura e intenta iluminar aquello de lo que es difícil o imposible hablar. Desarrolla una crítica de la razón con instrumentos racionales y es pensamiento crítico por excelencia por cuanto llega a tomarse a sí mismo como objeto de la crítica, trasciende al cuestionamiento del lenguaje para extenderse al sujeto, la razón, el sentido y la cultura.

La ausencia de un código ético, de un valor central que dé sentido y unidad a la multiplicidad de la vida, generó simultáneamente la crisis del sujeto y de la palabra, que suscita desconfianza y decepciona por su insuficiencia.

Lo que Wittgstein hizo con el lenguaje y Nietzsche con la moral, Freud lo intenta con la Conciencia: mostrar su carácter contingente. Ni el lenguaje, ni la moral, ni la consciencia triunfan sobre el tiempo, las apariencias y los registros privados. La modernidad europea y sus tradiciones filosóficas alcanzaron con estos tres pensadores

algunos de sus horizontes más críticos. El triunfo freudiano estuvo acompañado por una auténtica eclosión literaria: Rilke, Musil, Roth, Tralk, Zweig, Wedekind, Stifter, Werfeld, von Doderer, autores que hasta hoy se siguen leyendo. Estos intentan redimir a la sociedad a través del papel simbólicamente conciliador del arte. Pero el contexto cultural que más influyó en Freud hay que centrarlo en: Robert Musil, Hugo von Hoffmannsthal, Herman Broch, Karl Kraus quienes son los destacados intérpretes del apocalípsis hasbúrgico. Escritores postnietzscheanos que llevaron la condición moderna a uno de sus horizontes de mayor desasosiego porque se atrevieron a sacar a la luz la ambigüedad estructural de la *hybris* de la modernidad precedente.

La Viena de fin de siglo es la ausencia de pensamiento político, las categorías estéticas colonizan la vida haciendo que esta se retraiga hacia una pura decoración, fabricado con indiferencia ética y hedonismo. La de la desarticulación del espacio social y político.

Kafka, Musil, Weininger, Schnitzler y muchos otros escritores, llamados menores, ofrecen recíprocamente, bajo la constelación del complejo de Edipo, el problema de las filiaciones familiares, lo hacen tema de sus argumentos. Un mito en todas sus variantes, es definido como propio por su historicidad, encarnándose siempre como por primera vez, planteando una serie de cuestiones fundamentales del ser humano. Las vicisitudes edípicas. En esta diáspora de destino los extravíos son constantes, invariantes que apoyan más como línea de tendencia que como situación idéntica. Dicotomías entre naturaleza y cultura, individual y universal, sensualidad y poder, carnalidad y espiritualidad, ley y transgresión, amor y odio, violencia y ternura, frustración y gratitud, identidad y alieneación.

La obra de la mayoría de estos escritores no es ajena al enriquecimiento recíproco de la filosofía, la literatura, la psicología, la antropología y la medicina: especialmente en lo que concierne a la tragedia clásica y al estudio de los mitos. Como la mayoría de los profesionales de esta época vienesa Freud conservó su interés por el teatro, el arte, la arqueología y la literatura a lo largo de toda su vida. Con ello situó los confines del psicoanálisis fuera del ejercicio de la medicina. Si bien sus preferencias artísticas fueron por los clásicos.

El sufrimiento trágico, transformado en pregunta, y el deseo de saber, promueven la entrada en el análisis de Freud.

La tragedia de Fausto es la tragedia de una época en la que los seres humanos han llegado a confiar en el poder de la ciencia, creyendo que a través de ella habrá de alcanzarse el conocimiento de todas las leyes de la Naturaleza, que podrán dominar las fuerzas de la Naturaleza, descubrir y servirse de todas las reglas que rigen el mundo de la Creación. De lo que se trata es de marcar los límites al poder del hombre y de la ciencia. Las potencialidades de la racionalidad no bastan para habilitar al hombre para vivir en concordancia con reglas divinas, morales, con los imperativos de los impulsos espirituales; y poner de manifiesto que incurrir en la convicción de lo contrario es caer en una soberbia que solamente permitirá al hombre, a la postre, advertir su propia pequeñez frente a la grandeza de la Naturaleza y a la Creación. Freud retoma este cuestionamiento del racionalismo para mencionar la debilidad de la consciencia. Fausto es presa de la angustia y la frustración provocada por el fracaso de sus intentos de alcanzar la máxima sabiduría, no ha logrado penetrar hasta la esencia misma de las cosas. No encuentra sentido alguno a su vida y a sus esfuerzos. La permanente incertidumbre del hombre respecto del bien y del mal.

..

El descubrimiento freudiano se funda en un saber que falta a la consciencia.

Si Freud hace de la "castración" el articulador esencial del Edipo, pasando del mito al Complejo, la tragedia se convertirá, junto con la clínica, en un apoyo sistemático de sus postulados básicos. Edipo, además cae en la desgracia porque quiere juzgar, se tiene que juzgar a si mismo, "el ojo de más" (Hölderlin) que quizás tiene es el ojo de la ley. Su tragedia es la del que sabe y además juzga o sentencia.

Desde que el psicoanálisis dejó de interesarse por el trauma psíquico, como único constitutivo de la neurosis; la ficción trágica permitió el desarrollo de la dimensión hermeneútica del mismo. La verdad a partir de ahora hará referencia más a la ficción, no se encontrará ni en un destino, ni en otro lugar que no sea una trama de palabras, el discurso verbal del neurótico. Responderá más a la interpretación del fantasma que el mismo sujeto ha construido sobre las causas de su vida. La verdad será la interpretación de la interpretación del fantasma constituido como razón y causa del destino.

Cuando Freud eleva a la categoría de universal la premisa edípica, nos descubre que el oráculo expresa el deseo de todo ser humano, de todo niño, y aún, de todo lector y

espectador. Así en la escenificación de las tragedias, no ahorran al espectador las impresiones más dolorosas, no obstante lo cual puede sentir las como un elevado goce.

Fatídico reconocimiento del sujeto humano marcado por el padecimiento de la ignorancia de la consciencia. Descentrados por lo simbólico y exiliados de todo paraíso y aún más de nosotros mismos, el sujeto podrá ver el mundo en el que vive y su propia vida a condición de saberse descentrado, dividido, partido entre su inconsciente y su consciente. La división del sujeto es trágica, necesaria e irresoluble y justamente allí se encuentran la condición de lo trágico con la postulación del inconsciente freudiano. El psicoanálisis se ha nutrido de la tragedia pues contiene un código universal de enfrentamiento entre naturaleza y cultura, entre deseo inconsciente e imposible realización, *eterno retorno* de la condición humana.

La dimensión necesaria de la palabra no ahorra su condición trágica, que produce que el sujeto sea determinado por el desplazamiento (simbólico) en sus actos, sus éxitos, sus fracasos, en su destino.

Vuelta a la escena filosófica de la equivalencia trágica entre el saber (racional) y sufrimiento, entre la subjetividad y la racionalidad, supone la reunión de la gran trilogía de los enfermos del saber: Edipo, Hamlet y Fausto que se corresponden en "*La Interpretación de los sueños*" como lo hacían ya en *Las lecciones sobre estética* de Hegel. Su figura condensa las tensiones de la subjetividad, su claroscuro y su drama. La encrucijada que forman esas líneas de fuerza señalan que la "extimidad" es la estructura básica del sujeto y permite explorar su condición conflictiva y abrir la posibilidad de repensarlo.

La literatura le ofrecerá la "metáfora". El inconsciente es letra y sentido. Se apoya en la literatura realista y naturalista. El realismo del inconsciente es afirmar que él es letra y capaz de dar sentido. Es otra clase de pensamiento que se organiza bajo otras lógicas, identidad de contrarios, condensaciones, desplazamientos de sentido, inversiones, metáforas, metonimias, transformación en lo contrario, En suma que el inconsciente es la condición del lenguaje.

Desde 1896 a 1940 la literatura del área alemana reclama el esteticismo, el preciosismo, la vuelta al manierismo, el ornamentalismo, el culto a la belleza y la naturaleza erotizada, pero entre sus temas el de la muerte y la irracionalidad es muy frecuente. Surge entonces El *Jugendstil*, como la oposición al impresionismo. Los filósofos que

lo influyeron fueron Nietzsche (Zarathustra), Bergson, Klages y Simmel. Hace su aparición la crisis del lenguaje. Hacia 1900 aparecen varias voces que dudan de la vieja concepción unitaria entre poeta-objeto-lenguaje. Los simbolistas reaccionan (en Francia ya desde mediados del siglo XIX) con el distanciamiento del lenguaje común. En el viejo Imperio austrohúngaro destacan en esta línea: Mauthner, Musil, Rilke y Hofmannsthal, surgiendo a finales del siglo, el rechazo tanto del lenguaje banal como su excesiva estilización poética. El resultado es la crisis abierta del instrumento lingüístico, tal como se refleja en la “*Carta de Lord Chandon*” de Hofmannsthal.

Fritz Mauthner, compatriota cuyos escritos fueron conocidos por Hofmannsthal, constata en sus *Contribuciones a la crítica del lenguaje* que el conocimiento del mundo mediante el lenguaje es imposible. Es un error del que no están exentos los filósofos, creer que las palabras se refieren a cosas: no hay correspondencia entre ambas, porque los significados de las palabras sólo son sus usos corrientes. Admite solo como función del lenguaje, por un lado, la comunicativa, a la cual, sin embargo, descalifica como “mero ruido” y por otro la poética por su carácter plurivalente y por su capacidad metafórica. Es en este contexto en el Freud encuentra la metáfora literaria.

Como “analista del arte” Freud dejó claro en varios de sus trabajos, que hay una alianza objetiva entre el artista, el poeta y el psicoanalista. Que conocen la importancia, la racionalidad propia de ese componente fantasmático que la ciencia positiva expulsa. Siempre profesó una enorme admiración por los grandes escritores porque, guiados sólo por su intuición, plasmaron profundidades del espíritu humano.

¿Por qué la ficción, y especialmente la ficción trágica? Porque la verdad, desde el psicoanálisis, se presenta como ficción. Abandonada la teoría traumática nace la evidencia de que es el deseo el que hace decir. Ya no encontraremos la verdad en ningún lugar, ni aún en el destino, sino, en el laberinto de las palabras.

A su vez el psicoanálisis es determinante para muchos movimientos literarios del siglo XX. Su influjo más claro lo tenemos en la praxis literaria de los surrealistas, con André Breton a la cabeza, Louis Aragon, Max Ernst y un largo etc. Quienes adoptaron la técnica terapéutica de la asociación libre de ideas para su escritura automática, como medio que permitiese dejar aflorar directamente al inconsciente. Otra trasposición de esta misma técnica psicoanalítica de la asociación libre de ideas se dio a la creación novelística que emplea la técnica del *fluir libre* de la conciencia, en la que el escritor intenta imitar la libre y caótica actividad de la ideación inconsciente. Un ejemplo excelso de esta técnica, es el último capítulo del *Ulises* de Joyce. Para citar sólo un caso

más de novelista conocedor y admirador de la teoría freudiana Thomas Mann, especialmente interesado por la antropología de Freud, sobre mitos y prácticas mágicas. Además hay notables convergencias entre el mundo literario contemporáneo y el psicoanálisis. Así Proust, con su indagación sobre del tiempo perdido y con su interés por la desviación sexual, nos sitúa en la misma atmósfera freudiana de escarbar en el pasado, sobre todo infantil, y de explorar atentamente la sexualidad en todas sus manifestaciones. Y sin embargo es probable que Proust no hubiera leído a Freud.

Kafka exploró las nociones freudianas de culpa y castigo, así como los temas del sueño y el temor al padre. Posiblemente Joyce haya sido el más freudiano de los escritores, con su interés por los temas familiares, por las palabras ambiguas y por los estados crepusculares de la conciencia.

IV.2 Freud y su escritura

Los textos freudianos tienen una prosa sutil y una plasticidad dramática incomparable. Según Harold Bloom (1981:212), “Freud es tanto un asunto de la Crítica literaria como lo es del psicoanálisis, su intención fue fundar una ciencia y con ello nos dejó como legado un canon literario y una disciplina para la curación”. La influencia freudiana sobre la literatura y sobre la crítica literaria posterior es inmensa. Bien entendidas sus teorías, o tergiversadas, o deconstruidas, o simplificadas hasta parecer absurdas, la doctrina de Freud forma parte inseparable de nuestra cultura. La teoría y la crítica literaria actual, a sabiendas o no, debe al psicoanálisis la posibilidad de leer los textos escuchando los significados ambiguos y latentes⁷⁶⁹.

Además del plurilingüismo, encontramos en Freud desde su juventud un notable cultivo del estilo en la lengua escrita. Su estilo era correcto y personal. Entendemos el estilo como el sujeto atrapado y torturado por el lenguaje. Ya que nos es posible suponer que se establecen relaciones estrechas entre el conjunto de rasgos que atañen al lenguaje que utiliza un individuo y lo más íntimo de su personalidad. Estilo es el lenguaje habitado por el sujeto. Es vida y escritura. La escritura contemplada como la creación de un lenguaje personal sobre la base de una materia lingüística suministrada por la sociedad. Una nota distintiva del estilo de escritura de Freud es su pulcritud y muy medida adjetivación. El clasicismo de Freud caracterizado por un estilo sobrio pero a

⁷⁶⁹ Bloom, H., *Shakespeare o la invención de lo humano*, Bogotá: Norma, S.A., 2001

veces brutal, su erudición o su duda disfrazada de aparente certeza, pasa a configurarse., de la misma manera, que una retórica formalizante. Su arte para persuadir para implicar al lector, parecer convincente, orienta claramente su discurso. Lo dirige claramente hacia lo verosímil. Más que un expositor de verdades científicas, lo es de certezas. Es más o menos fácil “deconstruir” a Freud. Tal vez porque estaba más cerca de un estilo, que nuestra época parece ya no necesitar. De observar las relaciones que se entretejen entre la forma conferida a la superficie de la palabra y de lo escrito.

Su obra dice más por aquel trabajo de autor, enfrentado a los límites de su propio saber, que por los enunciados doctrinarios que se quisieran exponer. *El estilo es el hombre*, Ciertamente esa alteridad que contiene el estilo: el autor y su otro; incluye aquí no solo la escritura sino también la vida, con sus recorridos y sus riesgos. Esa alteridad de la que hablamos es problemática, porque seguramente toda la magia inconsciente del autor en su vida y en su obra, consiste en ocultarla. Y sin embargo permanece. Siempre escribir es hacerlo de lo otro, no de si mismo.

De no menor calado era lo que Freud estaba consiguiendo con el lenguaje. Paul Ricoeur ha sido uno de los últimos en reseñarlo: “el autor de “*La interpretación de los sueños* “ era un consumado maestro de la retórica y sabía que sus metáforas, sus eufemismos, sus sinécdoques, sus metonimias , sus antífrasis, se ocupan no de fenómenos del lenguaje, sino de los procedimientos de la subjetividad que se manifiestan en el discurso. Su influencia en otros escritores fue notable”.

Libros como “*El chiste y su relación con el inconsciente*” eran potencialmente una mina de oro para un estratega de la sátira de la talla de Kraus, quién además compartía con Freud una cierta concepción mágica del lenguaje en tanto venero de revelaciones antiguas. Asimismo, esta alteridad en la escritura freudiana contiene el diálogo – invisible a veces, explícito también- con las producciones culturales de su tiempo y de otros más o menos lejanos, como hemos visto en el párrafo anterior. Allí esa exterioridad, en tiempo, lugares, en conceptos, relación a lo otro que hace posible un presente , es planteada por él con la simplicidad de lo sabido desde siempre, pero que requiere ser repetido de nuevo. Así lo dice en “*Una neurosis demoníaca del siglo XVII*”. Habla de esta, para referirse a la neurosis de nuestro tiempo .Para Freud, un pasado remoto se esconde en las huellas visibles de lo actual. Pero más radicalmente un presente problemático: síntoma, sueño, acto fallido relato o fantasmas, crean, retroactivamente, las condiciones para que ese pasado se produzca como memoria y

olvido a la vez. Escritura y lógica que tramita el tiempo como presente anterior, está instalada de principio a fin en la obra de Freud. Esto ya sea que se trate de la formación de síntomas, de la naturaleza ficcional del fantasma y las fantasías, o de la transmisión de la cultura a través del retorno a una violencia primordial (*Tótem y Tabú*).

La escritura es un pálido reflejo de la memoria de la vida del escritor. Pero es la memoria de lo otro, de lo no sabido u olvidado. La historia amnesiada del escritor es lo que se intenta recuperar en el acto de escritura. Es recuerdo y saber de lo otro. Es *el farmákon* de la memoria y la sabiduría, si bien presenta una ambivalencia esencial: es memoria y es olvido. Es cosa externa, viene desde fuera, se apoya en lo externo: es olvido. Pero a la par es memoria de lo interno. Es sabiduría en tanto conocer también es recordar (transmisión de lo universal y reminiscencia para la filosofía platónica) desde dentro. Señala muy frecuentemente la antítesis entre memoria y percepción-consciencia, una antítesis del tipo lengua y habla.

El caso del *Hombre de los Lobos* reúne de manera ejemplar ese movimiento por el cual la historia es escritura: ya sea como síntoma, como presente y como relato del pasado. Aquí la escritura es reflejo de la palabra. Ella lo sitúa como aquel que piensa y que al pensar con fundamento, está llena de vida. Su escritura no es sombra, aquí es claramente reflejo de la palabra. Elogio a ese cauce de la escritura, que cuando tiene sentido y fundamento, deja pasar por él esa “semilla inmortal” que prolonga el tiempo humano más allá del cerco de cada naturaleza individual.

Formulará los síntomas neuróticos como otro lenguaje que es necesario descifrar y cuyas leyes hay que descubrir. Su escritura está repleta de despliegues de otros lenguajes en la interpretación de síntomas: clínicos, artísticos, filosóficos, históricos, etc. Llena de analogías nuevas y clarificadoras para la comprensión de hechos que son a la vez familiares y enigmáticos. Propone excelentes comparaciones como por ejemplo un sueño con un jeroglífico. Sus historiales clínicos constituyen casi un género literario, entre la biografía, la historia de vida y la narración. Esta referencia problemática a la historia, reaparecerá en *Moisés y la religión monoteísta*. La escritura es historia y viceversa, o la operación histórica marca las fronteras de una operación escritural; como relato remite a una ficción que, sin ser puro mito, es producción, desecho y también imaginario ideal. La historia como escritura marca la relación a lo otro que el lenguaje o la cultura señala como diferencia entre palabras y actos.

Se pregunta por la memoria a partir de lo que queda fuera de su inscripción y del archivo (*Proyecto de Psicología para neurólogos*) ello no ocurre sin que en ese mirar

atrás se pierda también. Es a través de estos restos inasimilables de la transmisión o de la comprensión histórica, tramitados mediante *el Recordar, repetir o elaborar*, por donde viaja esa relación del tiempo a las palabras, en una realidad que estas no logran decir totalmente.

No necesariamente en las Obras Completas se presenta la originalidad del estilo de Freud, aún cuando sus detalles pueden figurarla textualmente. Gran parte de las inflexiones teóricas de Freud están marcadas más por los detalles descuidados de una primera aproximación, por los intersticios de sus escritos monumentales, por sus intuiciones tal vez más insomnes, que por las leyes generales de su palabra. Deja representada la extrañeza de los pequeños detalles, la insistencia en torno a lo que falta por saber,: la insistencia pulsional ,el lado oculto de la imagen narcisista del sujeto, el retorno de lo reprimido como acto o como huella.

Los escritos freudianos oscilan entre la claridad sistemática de sus modelos teóricos a los textos episódicos, fragmentarios, de sus inquietantes y familiares extrañezas (*Lo ominoso*). Una misma tensión recorre a ambos tipos de escritura: en un caso, como despliegue de un decir lo mismo muchas veces, en otro mediante las inquietantes brevedades de lo puntual, del acontecimiento.

Escribe volviendo varias veces al mismo lugar, tal como vuelve a Roma para mirar de nuevo el Moisés de Miguel Angel. Escribe finalmente el Moisés y la religión monoteísta. Ahí construye una “novela histórica” que por muy insólita que parezca, habla de la verdad el origen, siempre múltiple, Y lo escribe al menos dos veces. La discusión sobre lo erótico, mueve el universo hacia lo eterno y lo divino.

La errancia, el viaje, el volver al mismo lugar también en la escritura fue su particular manera de representar el movimiento, el tiempo. Repite y regresa a un lugar que ya no es el mismo, porque el tiempo ha pasado y porque el retorno crea un nuevo lugar, el de su propio recorrido. La repetición no es pura memoria o pura compulsión. Poco antes de morir escribe de nuevo su Moisés, tal como había vuelto a mirar en él su mirada y su propio origen. Vuelve a él como quien regresa a su propia ciudad.

IV.3 El Pensamiento estético en el psicoanálisis freudiano.

El psicoanálisis conjuga dos posiciones en torno a la concepción estética que se despliega en su obra. Por un lado, la primera posición tal vez la más elaborada, la estética entendida como teoría de la sensibilidad, como una forma de habitar lo sensible en el discurso de las artes. Esta teoría de la sensibilidad se aproxima al deseo.

Una segunda posición en torno a lo saludable, es decir la estética como clínica, como empresa de salud que libera el deseo. La expresión sublimada del exceso de pulsión que interroga el déficit de la razón. El deseo creativo delinea espacios de fuga saludables. La sanación de las almas y la cura psicológica de las mentes mensajes de nuestra tradición occidental, son recogidos en esta concepción de la estética como empresa de salud. Es sensibilidad subjetiva puesta en acto por sujetos, tanto en la literatura como en las ciencias y en las artes.

El psicoanálisis freudiano se apropia de estas concepciones estéticas para dar cuenta de lo más propiamente subjetivo: las emociones, la sexualidad, las pasiones. Con ello logra articular la intuición sensible, la espiritual y la intelectual. Consigue apropiarse de la memoria de la tradición. La capacidad hermenéutica de la literatura, en especial, la del clasicismo y el romanticismo, es puesta en valor, dotando de eficacia esta capacidad. Despliegue de sensibilidad e interés que acerca del ser humano mostraba la literatura clásica. Las fuerzas subjetivas, el cuerpo sensible de personajes y argumentos literarios, son pesquisados como formaciones esenciales de la psique. La concepción del genio creador, humanización y autoconciencia presentes en la literatura le ofrecieron una casuística muy rica. Acercando los modelos heroicos de la tradición a las dimensiones de la subjetividad compartida por todos los seres humanos. Hizo verosímil una intensa relación entre vida y literatura. En este sentido podría pensarse que ultimó el programa ya emprendido por Nietzsche. El propio ser es algo que a uno mismo se le oculta. Es en la identificación imaginaria con personajes, héroes trágicos y perfiles artísticos que se les pueden revelar al sujeto. Las grandes figuras literarias mostraban los componentes de un sufrimiento universal compartido por todos los seres

humanos. Marcó que Edipo, Hamlet, El rey Lear o Don Quijote sufrían como todos los hombres, lo mismo y por lo mismo. Mostró el sufrimiento de convertirnos en seres humanos a partir de un caos de fuerzas psíquicas, pulsiones, angustias y deseos desordenados, recuerdos y desmemorias. El duro esfuerzo de la organización psíquica como advenir de lo humano. Veamos este desarrollo.

Platón inaugura la cuestión del texto, el discurso, la redacción, hasta transformarse en un dispositivo de escritura. Él “condena” la escritura pero al mismo tiempo pone en perspectiva una serie de escrituras, de críticas de escrituras: los poetas, los historiadores critican las tradiciones de los poetas, los filósofos critican a los poetas, y así continuamente. En este dispositivo de escritura hay formas específicas de pasajes del argumento a la redacción, a la escritura en sentido estricto. Este pasaje se hace especialmente a propósito de dos “nudos” de pensamiento. Primeramente, allí donde está en cuestión la relación del pensamiento y la verdad. Porque hay finalmente una heterogeneidad de la verdad en relación a todo lo que el discurso puede construir. En el fondo el discurso filosófico no se relaciona con la verdad más que a costa de devenir heterogéneo a él mismo. En el *Fedro*, en el momento en el que se despliega el gran discurso sobre el alma como “enganche alado”, Platón habla de la verdad que ningún poeta ha sabido ni sabrá cantar, y él dice que es el momento de hablar de verdad, decir verdad cuando se va a hablar de la verdad. Pero por decir verdad hablando de la verdad, él cuenta una historia. El segundo momento tipo donde el argumento deja el lugar a la redacción, al acto de escribir, es el que da lugar a la cuestión del compartir del pensamiento. Es aquí donde se liga a la cuestión del compartir e intercambio social.

El romanticismo, en un sentido muy general es de hecho el fin de géneros y de las artes poéticas, la instauración del reino de una poética generalizada, coextensiva a la lengua y que multiplica los procedimientos singulares por las cuales un discurso puede narrativizar su propia relación a la verdad. El cuento romántico nos da el evento acompañado a su explicación. El nos cuenta directamente la verdad del evento como coextensivo al evento mismo. El produce un discurso, una redacción- ciencia, en la que el *muthos* y su *logos* devienen indiscernibles. Se pueden expresar las cosas a partir de la oposición platónica entre *mimesis* y *diegesis*. La revolución romántica es la desvalorización de la *mimesis*, el privilegio de la *diegesis* que en la forma romántica en particular, destrona o absorbe la *mimesis*. Se sabía por Platón que en la *diegesis* en la que el poeta habla por sí mismo o aparece como el que hace hablar a un personaje es menos engañoso que la *mimesis*. Pero la *mimesis* no es solamente el modo engañoso de

la representación poética, es también el modo excesivo de la palabra democracia, de hablar de la ciudad que da voz al pueblo imitando a la gran retórica. Es la manera en la que ellos se apropian de la palabra del otro y hacen evento. El primado de la diegesis define entonces una operación política además que poética. La diegesis marca la proveniencia de voces, ella dice habla de la manera de ser de sus cuerpos, la cartografía de sus lugares. Ella inserta y suprime a la vez la gran mimesis errática del pueblo en la voz de su verdad. La redacción, el cuento romántico hace surgir la voz de su “sonido” cuerpo y el cuerpo de su sonido. Este poder literario de dar cuerpo es el mismo que sustrae cuerpo.

Se podría afirmar: el romanticismo es la manera en la que la literatura se hace filosofía. El instituye entre ambas relaciones muy complejas donde la filosofía a veces delega su trazo a la literatura, por ejemplo para hacer y deshacer la racionalidad de las ciencias sociales, mientras que otras veces ella denuncia su usurpación. El encuentro de la filosofía ante la revolución romántica aparece claramente en Hegel. “La Estética” hegeliana podría ser pensada como una máquina de guerra contra la pretensión romántica de una literatura como potencia de autoreflexión y contra este erratismo del humor romántico que corresponde a la errancia de la palabra democrática. Hegel privilegia una concepción de la poesía dominada por el paradigma épico de la inmanencia del decir poético a una manera de ser y de hacer. El encuentro literario puesto en la filosofía de nuestro tiempo es ligado al retorno de la provocación que él estaba empleando al rechazar.

El espíritu romántico característico de la literatura y el arte europeo tuvo la suficiente influencia en diversas ciencias: matemática, física, química, astronomía y medicina. Desde esta perspectiva el psicoanálisis es otro ejemplo de arte-ciencia⁷⁷⁰. En 1856 nace Freud en Moravia y tempranamente es llevado a Viena. En esta metrópolis las corrientes artísticas, filosóficas y literarias surgen oponiéndose a las tendencias positivistas. Él es el personaje que intentará ordenar las tormentas del *Sturm und Drang* generando a su vez otra tormenta de pasiones, alianzas, traiciones, separaciones, genialidades y exilios. Él es uno de los herederos de esta marejada que palpita en los abismos del ser y Viena es el escenario⁷⁷¹. En sus cartas de juventud, podemos constatar los nombres de una liga extraordinaria vinculados al romanticismo.

⁷⁷⁰ *Ciencia y Romanticismo*: Edición, Fundación Canaria OROTOVA de Historia de la Ciencia. Canarias, 2000.

⁷⁷¹ Gomà i Musté, F, *Conocer Freud y su obra*, Barcelona: Ed. Dopesa, 1977

Decíamos en el capítulo III de esta tesis que es con K.G. Carus, de la escuela romántica, con quien el Inconsciente comienza a formalizarse como una categoría dentro de la antropología germánica. “En la maduración inconscientemente configuradora del individuo existe un modo de visión del pasado y del futuro fundado en la vida total y eterna del universo, en cuya realidad inconsciente (*universelles Unbewusste*) radican el cosmos, las cosas reales y el hombre”⁷⁷². Fuera de la escuela romántica será el problema del significado de los sueños lo que orientase el pensamiento europeo hacia una actividad distinta y aun opuesta a la consciente (inconsciente), que juega un papel decisivo en las determinaciones y en la vida práctica del individuo.

La hipótesis mencionada filtra un nuevo referente: la significación que la obra de Freud posee para la teoría estética es variable según sea considerada como una estética general o analizadas en virtud de la influencia que haya podido tener en las distintas poéticas artísticas de este siglo. El compromiso de la estética con la emancipación humana se lleva a cabo gracias al nuevo sujeto burgués y al filósofo. Hay que reconocer que Freud no concibió una teoría del arte o de la estética, en el sentido de una teoría que definiera el papel desempeñado por el arte en la vida mental, al modo que Kant o Schelling lo hicieron⁷⁷³. Antes bien, al igual que ocurriera con determinados comportamientos, despertó en Freud la curiosidad por analizar la actividad artística.

El inconsciente era una noción que de una u otra forma poseían muchos pensadores prefreudianos. Sin embargo Freud reunió todas las intuiciones anteriores en un *corpus* articulado hacia una tarea en principio clínica, intentando dar al concepto de inconsciente un estatuto científico. Quedó así comprendido en una formulación del inconsciente, que adquirió unas leyes de funcionamiento, una operatividad psíquica significativa para la psicología general y, sobre todo, un campo específico de aplicación a las perturbaciones mentales⁷⁷⁴. El Siglo XIX encarna el espíritu moderno de la estética, el que sucede a la idea dieciochesca que la entendía sobre todo como teoría de la sensibilidad y el sentimiento. La estética alemana desde sus orígenes en la filosofía idealista hasta la configuración de las teorías formalistas, pasa de una filosofía de lo bello a una filosofía del arte, un pensamiento de gran originalidad.

⁷⁷² Cencillo, L. (1971), *El Inconsciente*, Madrid: Marova, 1979, p.9

⁷⁷³ Villagran Moreno, J.M., *El pensamiento estético en la obra de Freud*, Revista Salud Mental y cultura, N° 28., 2010.

⁷⁷⁴ Mayer Andreas, J., *Rêver avec Freud. L'Histoire collective de "L'Interpretation du rêve"*, Paris: Aubier, 2009

El idealismo trascendental rechaza el arte como artificio, el carácter de invención y de arbitrariedad implícitos en la producción estética. De tal modo, no será la actividad intencional y consciente la que ocupe el primer lugar de la reflexión estética (Schelling sobre todo) sino el ámbito del inconsciente creativo manifestado en el plano de lo artístico. Bajo esta mirada, el arte se constituye como lugar primero en el que se manifiesta la última e intrínseca unidad del Yo y la naturaleza, el sujeto y el objeto, de lo consciente y de lo inconsciente⁷⁷⁵. En el seno de este aparato conceptual, el genio estético se presenta, como el lugar de paso de lo inconsciente a lo consciente (la intuición estética). En este siglo, el arte se orienta a la imitación de la naturaleza, a la contemplación del ideal y ello sucede dentro de la indivisa unidad de los componentes, unidad de contrarios.

El psicoanálisis constituyó un aparato conceptual sumamente útil para el esclarecimiento de aspectos importantes de la creación artística en sus diferentes manifestaciones⁷⁷⁶. Como veremos, las distintas expresiones artísticas, fundamentalmente las literarias, suministraron a Freud un material muy valioso. Estas distinciones sitúan las múltiples referencias a grandes autores, tales como: Sófocles, Goethe, Shakespeare, Schiller, Tolstoy, Dostoievsky, y otros de menor calado⁷⁷⁷. Si bien solo se interesó por las manifestaciones de la actividad estética en tanto procesos, encuadrando la significación dinámica y la explicación funcional de estos en el marco de una teoría general del psiquismo y excluyendo los problemás referentes a la psicología del arte y de la experiencia estética⁷⁷⁸. Su interés por los poderes de la imaginación le llevó a mostrar gran interés por las obras de Cervantes, principalmente por *El coloquio de los perros* y por *El Quijote* en las que los temas de la realidad, la ilusión, de la relación entre cordura y locura, con sus respectivos ejes centrales fueron de su particular interés. Una de las posibles lecturas de la magistral obra cervantina es la que lleva a desdibujar los límites entre razón y sinrazón, hasta encontrar incluso “la

⁷⁷⁵ Assoun, P-L, *Freudisme*, Paris: PUF, 1990.

⁷⁷⁶ Freud, S, ... “No dicen las diez obras más grandiosas” de la literatura universal, a lo que hubiera respondido, con tantísimos otros: Homero, Las Tragedias de Sófocles, el Fausto de Goethe, Hamlet, Macbeth de Shakespeare, etc. Tampoco los diez libros más importantes, entre los cuales habría debido hallar cabida hazañas científicas como las de Copérnico, el médico Weier, sobre la creencia en las brujas. el libro de Darwin sobre el origen del hombre etc. Ni siquiera han preguntado por los libros predilectos, entre los que yo no habría olvidado al Paraíso perdido, de Milton, ni al Lázaro, de Heine. Vol. VIII, Buenos Aires: Amorrortu, p.223. Respuesta a una encuesta “Sobre la lectura y los buenos libros” de 1906.

⁷⁷⁷ Villagran Moreno, J.M, *El pensamiento estético en la obra de Freud*, Rev. Salud Mental y Cultura, N° 28.

⁷⁷⁸ Gomà i Musté, *Conocer Freud y su obra*, Barcelona: Dopesa, 1977

razón de la sinrazón”lo que nos haría esta comprensible y explicable⁷⁷⁹. Fantasía realizada, realidad fantaseada, pocas cosas preocupan más a Freud que hacer el deslinde entre ambas. Freud no es simple abogado de lo irracional, sino que trata de encontrar también “la razón de la sinrazón” que los neuróticos expresan en sus síntomas, los que quiso explicar hasta en sus más mínimos detalles.

Tal como sostiene Villagran y varios autores, las referencias a obras literarias son profundas e incluso ya en 1898 en carta a Fliess (20-6-1898) vincula por primera vez de forma manifiesta algunos conceptos de su incipiente teoría con dos poemas de uno de sus autores favoritos, C.F. Meyer, resaltando la analogía entre lo expresado en ellos y lo que ocurre en la neurosis.

En muchos libros y artículos, pero en especial en *La interpretación de los sueños*, establece por primera vez la analogía entre la destreza narrativa de Sófocles y el psicoanálisis. En trabajos sucesivos, la producción artística de un escritor, escultor o pintor se convierte en el punto de partida para la reflexión analítica: Moisés de Miguel Angel, Gradiva de Jensen, Goethe, Leonardo da Vinci, Hoffman, Dostoievsky, Schiller⁷⁸⁰. Abundando las referencias al arte, los artistas y sus obras como fuente de análisis o ilustración de sus hipótesis⁷⁸¹.

Los poderes de la imaginación son reconocidos desde primeros de siglo, si bien se la confía a la tutela del entendimiento o de la asociación de ideas; sin embargo Freud en su aproximación a la estética, no fue más allá de la adscripción de la actividad artística a los impulsos libidinales. La imaginación es interpretada como una fuerza configuradora, formadora y son reivindicados los derechos de la fantasía, de lo maravillosos, lo nuevo, de la metáfora poética. La teoría psicoanalítica hubo de esperar hasta las aportaciones de M. Klein y sobre todo a los trabajos de Fairbairn a finales de los años 30, a partir de los cuales ya puede afirmarse que existe una aportación psicoanalítica a la psicología del arte y a la fundamentación de la experiencia estética.

Para Freud cada idea latente de un sueño se relaciona de múltiples formas siendo representada de muchas maneras y repetidas veces. Como si fuera un verdadero foco de convergencia, en el que se reúnen para el sueño numerosas series de ideas como en una obra maestra de hilandería. Este entramado de ideas latentes logra su expresión en el sueño mediante un proceso análogo al de la versificación. La multiplicidad de

⁷⁷⁹ Gomez, C, *La realidad y la ilusión: Cervantes en Freud*, Madrid: Universidad a Distancia, 2006.

⁷⁸⁰ Villagran Moreno, J.M, *El pensamiento estético en la obra de Freud*, Ob.Cit, p.137

⁷⁸¹ Quénel, C, *Histoire de la folie*, Paris: Tallandier, 2009

sentidos interrelacionados característicos del sueño se halla también en la creación poética⁷⁸². Pero esta similitud no es la única ni la central. Las ideas latentes que pugnan por manifestarse en el sueño se refuerzan mutuamente en esta asociación y así vencen la represión y se manifiestan en la consciencia. Las ideas al entrelazarse, se refuerzan, pero necesitan un enmáscaramiento para hacerse conscientes⁷⁸³. Del mismo modo el chiste jugará un papel en esta trama, analizado más tarde por él. El núcleo central del sueño está relacionado con este nudo o anclaje de estas ideas y que son inaccesibles al análisis, pero determinantes en la accesibilidad de ciertas ideas que definen su sentido⁷⁸⁴.

La calidad literaria de Freud es reconocida por los intelectuales de la época, por el clasicismo de su escritura. Pero la lengua con la que él trabajó es un útil precioso. Por su estructura misma, ella le permite crear un vocabulario que todo el mundo comprende, al definir sus nuevos conceptos ella es vehículo muy apropiado de comunicación. Sin separarse del alemán clásico, el de Heine, de Schopenhauer o sobre todo el de Nietzsche, revuelve todo el pensamiento europeo por medio de una lengua accesible y precisa para la comprensión de sus conceptos. Son muy pocos los términos del lenguaje freudiano que no sean de uso corriente. A veces los modifica o no atiende a su acepción sino al lugar de su sentido. No ha inventado sobre el plan romántico del lenguaje que Novalis o Nietzsche expresaran. Tomás Mann reconoce en su célebre homenaje la cualidad literaria de la lengua de Freud y su clasicismo. Este recordará que utilizaba recursos gramaticales sin forzarlos jamás. Rechazando la facilidad, él va, como todos los grandes escritores, a utilizar su lengua en los recursos de su simplicidad y va a mostrarla como un instrumento particularmente eficaz para la elaboración de su pensamiento⁷⁸⁵.

Considerado por Freud como el autor que se encuentra en las cimas del conocimiento profundo de la vida en los *Wanderjahre* y en la conclusión de “Fausto”, Goethe es su ídolo. La literatura de Goethe no aparece en su obra como una mención culta, o mero adorno sino como una referencia de fondo⁷⁸⁶. Es un constante apoyo teórico y técnico para los descubrimientos psicoanalíticos. Podríamos decir que es la estructura de base que permite a Freud crear una ciencia hermenéutico –compresiva de

⁷⁸² Freud, S, *La interpretación de los sueños*, Vol. IV, Buenos Aires: Amorrortu

⁷⁸³ Villagran Moreno, J.M, *El pensamiento estético en la obra de Freud*, Ob.Cit.p.139

⁷⁸⁴ Assoun, P-L, *Dictionnaire thématique, historique et critique des oeuvres psychanalytiques*, Paris: PUF, 2009

⁷⁸⁵ Goldschmidt, G-A, *Quand Freud voit le mer*, Paris: Buchet-Chastel, 2000.

⁷⁸⁶ García de la Hoz, A, *Freud y Goethe, afinidades electivas*, Tesis doctoral, Madrid: UCM.

la naturaleza humana. Además de una ciencia explicativa, positivista, cientifista hay una disciplina del sentido, de la interpretación, para lo cual Goethe es una influencia fundamental. Freud afirmó que no quería que ninguna corriente filosófica se apropiase del psicoanálisis: que se desmarcó tanto de la medicina como de la filosofía como patrocinadores de la práctica analítica; en cambio no ha tenido impedimento a la hora de afirmar que Goethe es “su héroe secreto”⁷⁸⁷.

Sin aprehender lo trágico en una definición, Freud tomó de la lectura de sus obras completas la noción de la “consciencia trágica”. En la conclusión de Fausto, se aprecia esta consciencia, a saber: que la limitación al trabajo profesional, con la consiguiente renuncia a la universalidad fáustica de lo humano, es una condición del obrar valioso en el mundo actual, y que por tanto, la acción y la renuncia se condicionan recíprocamente de modo inexorable y esto no es otra cosa que el motivo radicalmente ascético del estilo vital burgués⁷⁸⁸.

La consciencia trágica logra en la obra de Goethe la corporeidad de su pensar. La atmósfera trágica permite que la tensión y la desgracia se hagan sensibles sobre todo en el acontecer presente o en el ser del mundo. Lo trágico se muestra en la lucha, en el triunfo y en el sucumbir, en la culpa⁷⁸⁹.

Es la grandeza del hombre en el fracaso. Se revela en la voluntad no condicionada hacia la verdad como la más profunda desarmonía del ente. Una suerte de atmósfera trágica que no se muestra todavía en lo precedido como tal, en el vivir y el morir, en el proceso circular del florecer y agostarse.

La atmósfera trágica crece como lo terriblemente lúgubre y espantoso a lo que nosotros somos entregados. Es algo extraño que amenaza ineludiblemente⁷⁹⁰. Está en el aire lo que habrá de aniquilarnos. En las tragedias griegas la atmósfera trágica no es un temple de ánimo cósmico de carácter universal, sino que está referida al acontecer presente, a este humano acontecer en el sentido de una tensión que, con anterioridad a todo hacer determinado y a cada acontecimiento particular, todo lo interpenetra señalando hacia una desdicha desconocida todavía. Así aparece en su grandeza en el “Agamenón” de Esquilo y en “Werther”.

El temple de ánimo trágico sustenta las numerosas formás del pesimismo y de sus representaciones del mundo. Para estos hombres que interrogaban al mundo, el arte

⁷⁸⁷ García de la Hoz, A. *Freud y Goethe, afinidades electivas*. Madrid: Universidad Complutense

⁷⁸⁸ Mann, T. *Goethe como representante de la época burguesa*, Buenos Aires: Losada, 1932.

⁷⁸⁹ Mann, T. *Cervantes, Goethe, Freud*, Buenos Aires: Losada.

⁷⁹⁰ Revista chilena de literatura, N°12, 1978

se convirtió en el medio de expresión de la genialidad demoníaca que el hombre lleva dentro. Para ellos cobra una importancia capital, lo mismo que para el psicoanálisis, la intuición, lo espontáneo, la ensoñación diurna, la imaginación activa, la asociación de ideas, la búsqueda del tercer espacio. Experimentaron fascinación y huida por las quimeras que poblaban los abismos del ser. Lo profundo y lo sepultado resplandecen en sus obras y también la locura y el desgarramiento existencial, como privilegio de los iniciadores. Rastreando la obra de Goethe encontramos nociones aproximadas de lo que en el futuro serán conceptos claves del psicoanálisis freudiano.

IV.4 Nociones psicoanalíticas en la obra de GOETHE.

Se recogen aquí las nociones psicoanalíticas fundamentales en la teoría del inconsciente en la obra de Goethe, para ello; estas referencias han sido siguiendo la guía de la *Hamburger Ausgabe, Band 14. Naturwissenschaftliche. SchriftenII.Materialen Register.*

INCONSCIENTE. *Bewusstsein, Un- bewusstsein, Unbewusstes, Unbewubtes.*

[H A .III, pag 26-30] en *FAUSTO*

Aparece como momentos inconscientes, “el comportamiento más excelente del hombre solo puede aparecer en momentos inconscientes”.

[H A .I, pag 307] en *Poesías*

“No se sabe que es lo que se piensa cuando se piensa, todo es como un don, como si te lo regalaran”.

“El filósofo en el que confío aprende donde no lo hace la mayoría, por él; él sabe que lo inconsciente es lo que le procura lo mejor. Solamente se vive con frescura en el Azul”.

[H A. III, pg 212] en *FAUSTO*, Parte II, 2º Acto.

Fausto hablando con el homúnculo en el laboratorio, sobre la belleza y la preparación para llegar a “las ideas madres”, las ideas primordiales, profundas, subterráneas.

En el 3º Acto aparece el mundo griego, Esparta, Fausto desposado con Helena de Troya, la mujer más bella, la belleza encarnada, con ella un hijo Euforión, hijo del

hombre moderno (Fausto) y de la belleza inmortal y su vida tiene necesariamente que ser inconsciente”.

En el 3º, 4º y 5º Acto, aparece inconsciente como “un encontrarse en inquietud positiva”.

[H A .X, pag 307] en *Campaña militar de Francia*.

Aparece la palabra inconsciencia, “En la inconsciencia en general como algo que provee de sorpresas, las ventajas de hacerlo de este modo, no tener que remitirse a los prejuicios, aunque también da desventajas, ya que no nos da referencias, lo inconsciente no nos da referencias, es como servirse exclusivamente de la improvisación, sorpresa por un lado y falta de referencia por otro.

“Me doy cuenta de un modo inesperado que produzco simpatía o antipatía, de un modo inconsciente, tal vez en este comportamiento, independientemente de que se alabe o sea censurado por los demás, es cuando se presentan los fenómenos más interesantes aunque no siempre los más gozosos”.

[H A, XII, pg 516] en *Máximas y reflexiones*

“Son raros los grandes talentos y a su vez es raro que los grandes talentos se conozcan a si mismos .Esto es porque la acción inconsciente es tanto satisfactoria como insatisfactoria y en ese conflicto que promueve lo inconsciente, hace que se pierda un significativo material.

[H A, XII, pg 517] en *Máximas y reflexiones*

Aparece nuevamente Jano y dice lo mismo “mediante la contemplación nunca, sino mediante la acción, abierto a tus latidos inconscientes, procura hacer tu deber”.

[H A, XIII, pg 38] en una reseña de un libro de Heinroth.”*Anthropologie*”.

Encomio, instancia significativa por medio de unas provechosas palabras. Aquí Goethe dice que es un dicho muy utilizado por los sacerdotes y muy interiorizado, que no es sino a través de la acción como el ser humano se conoce a simismo, pero esta acción esta fuera de la reflexión. En la medida que conoce el mundo, la acción le ayuda a situarse en el mundo y conocerse .Cada nuevo objeto bien observado nos abre, nos pone en funcionamiento un nuevo órgano.

EDIPO

[H.A, XII, p 293] en un artículo de 1813-1816, sobre Shakespeare y se compara con Edipo, “La antigua tragedia se basa en un deber incontrovertible que solo

se ve acelerado por un querer contrario, que intensifica ese deber y hace más rápida su consecuencia. Aquí está la sede de todo lo horrible del Oráculo en la que Edipo reina sobre todo. Nos parece más suave el deber a la razón, como las costumbres, la ley de la ciudad o de la naturaleza, como las leyes del devenir, del crecer y del desvanecerse de la decadencia de la vida y de la muerte.

[H.A, XII, p 342]

Comienza con la definición de Aristóteles de tragedia. El carácter acabado de tragedia es el que realmente hace la catarsis del espectador. Toma *Edipo en Colono*, describe el carácter de Edipo, de precipitada acción y grandeza de su carácter de criminal, hace como una expiación y se convierte en espíritu de los dioses, ofrenda de sacrificios, una reparación del mal cometido.

[H.A, III, pag 220] en *Fausto*.

Mefistófeles menciona a Edipo. Este que es del mundo cristiano, no puede entrar en el mundo griego más que como fealdad, como cosa horrible. Aquí invierte los términos y lo horrible no es el Oráculo o Edipo sino Mefistófeles, el mundo cristiano.

[H.A, V, pag 218] en *Los años de aprendizaje de Wilhem Meister*.

Intenta ser más objetivo en ese acercamiento a la tragedia de Edipo y toda la cuestión hamletiana.

IMPORTANCIA DE LO INFANTIL, kindliche, kindheit

[H.A, I, p 7 y p 310] en *Poesía y verdad*.

A los 8 años hace dos poemas a los abuelos, como idealización de los padres, y más tarde subrayará la idealización que todos los niños hacen de sus propios padres, hasta llegar a hacer todo para agradecerles.

[H.A, I, p 7] hay una referencia al teatro de marionetas que hacía la abuela, dando gran importancia a la ficción, el teatro y la ficción como modo que tienen los niños de acercarse a la realidad de las emociones.

Luego en la página 310, refiriéndose a la verosimilitud en la obra de arte ,narra que hay un teatro ,al que llegan dos individuos, en el que el escenógrafo dispuso un espacio algunos objetos irreales. Uno de los individuos indignado por esto discute con el

otro que afirma que, el arte es mera apariencia. Tal como en la infancia no hace falta lo real para manifestar diversas emociones.

[H.A, XII, p 67 y 73] en los *Escritos sobre Arte*.

Habla precisamente de lo contrario. Cuando el niño mira a su alrededor se encuentra con todo bien colocado, genealógicamente; pero se encuentra con que debe producir, debe amar, o como debe actuar, todo ello está para él ya escrito y lo que peor aún impreso y así el joven es humillado, postrado, sojuzgado, inclinado ante esto y finalmente se le revela que “él, solo era lo que fue otro”.

[H.A VI, pg 30] en *Werther*.

Que Werther se siente muy cercano a los niños, la identificación con los niños. Habla de la sensación de ser un niño por sentirse muy impresionado por ella Charlotte pero no ser capaz de ir a por ella.

[H.A, VII, pag 502] en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Se narran experiencias del protagonista y reflexiones cuando tiene un hijo.

Habla de la demanda del niño de diferenciación que crece día a día. Una vez que ha experimentado que las cosas tienen nombre, quiere saber el nombre de todo, cree que su padre lo debe saber todo, tortura al padre con preguntas y le da al padre la oportunidad de atender a objetos que antes apenas habían despertado su atención, también del impulso innato de buscar el origen y fin de las cosas se muestra pronto en el niño varón.

El niño recupera para el adulto con sus preguntas le hace formularse al adulto esas preguntas que han perdido para él fuerza y vida y luego es lo contrario en el niño que irá perdiendo inquietud e interés.

[H.A, VII, p 36] en *Los años itinerantes de Wilhelm Meister*.

Al niño hay que educarle, enseñarle, pero pobre aquel instructor que al niño no sea capaz de enseñarle más que aquello que al final el niño va a aprender por sí mismo. No es nocivo que el maestro calle lo que sabe, pero lo que no puede ser es ser superficial, inauténtico, erudito, puede ser ignorante, pero no puede suplantar su no saber con erudición.

[H.A, IX, p 11] en 1º libre de *Poesía y verdad*.

Viene a decir más suavemente lo que ya dijo en otro lugar “cuando uno se pone a recordar aquello primero que reparó o encontró en su niñez, viene a la cabeza lo

que nos dicen otros, lo que escuchamos de otros y nos equivocamos pues pensamos que eso es una experiencia que tuvimos por nosotros mismos”.

[H.A, XII, p 541] en *Máximas y reflexiones*, la N° 1316

“Con los niños siempre hay interacción, es imposible que no haya interacción, nunca se entra en contacto con ellos sin obtener algo a cambio, nunca hay estímulo sin respuesta”.

[H.A, XII, p 541] en *Máximas y reflexiones*

Rapidez del juicio del niño que casi es prejuicio y que una de las bondades del educador sea saber esperar que esa resolución del niño acabe aplacándose.

CONÓCETE A TI MISMO. Selbsterkenntnis, zueignung.

[H.A. I.p 149-152]

Idea recurrente el conocerse a sí mismo, reprocha Fausto que atiende demasiado a lo subjetivo y que no es capaz de ver lo natural, objetivo, que la acción ha de tener un fruto y en este poema ocurre algo parecido. Es un individuo adormecido al que se le presenta una figura femenina que representa a la naturaleza, el individuo está ponderando el autoconocimiento y esta figura apunta a lo contrario, a la objetividad, a la necesidad natural y tiene cierta pena por este descarreo subjetivo del individuo. La naturaleza le dice al individuo, “conócete y vive en paz con el mundo”

[H A. III, p24] en *poemás* Parte I, escena “Nacht”.

En el que se le acusa de exceso de subjetividad, es necesario actuar para conocerse.

[HA.III, ps 103-104] en *Bosque y caverna*.

“El bosque es la imagen de lo que él busca y caverna imagen del conocimiento y autoconocimiento”.

Fausto solo habla al espíritu de la tierra, parece que habría un proceso de enriquecimiento que Fausto va reconociendo lentamente. Desplazarse del deseo al placer y una vez en el placer ansío el deseo.

[HA. I, p308]

“Conócete,¿Qué significa eso? Significa se y también no seas. Es una sentencia de sabio que inmediatamente se contradice. Nadie se conoce a sí mismo

separándose de su propio yo, pero al mismo tiempo ha de probar cada día que hay fuera de él, lo que es y lo que fue, lo que puede y lo que desea.”

[HA.I, p 329]

“El filósofo en el que confío aprende si bien no contra todos, allí donde aprenden todos, si contra la mayoría. Lo que instruye es que obtenemos lo más valioso, lo mejor, inconscientemente y se vive también con gusto en el azar.

[H A. V, pg 166]

“Cuando parezca que estás perdido, compárate y conoce lo que eres”.

[H A. VII, p 411-12] en *Confesiones de un alma bella*.

La tía de Goethe⁷⁹¹, persona con una vida espiritual muy intensa y de gran virtud, un ser de gran interioridad, que manifiesta dudas sobre si las interiorizaciones son posibles”. Muy acostumbrada a ocuparme de mí y de las cuestiones de mi corazón y de mi alma; a ponerlas en orden, a estar en contacto con personas afines. Era como si tuviera que observar con atención una obra de arte sin luego volver a mí, como contemplando desde fuera, como estaba acostumbrado a ver una pintura o un grabado, tan solo como se miran los caracteres de un libro. Y se pregunta ¿una bonita impresión de esos caracteres de ese libro puede gustar? ¿Pero quién se llevaría un libro a casa solo por la impresión?.

[H A. VII, p493] en *Los años de aprendizaje de Wilhem Meister*.

“Jarno es un mentor de la logia másónica y habla aquí de lo interesante que puede ser la “introspección”, la interioridad, el autoconocimiento, pero más importante es actuar”.

[H A.VII, p 505]

“En la recapitulación que hace de su vida, W. Meister, el mismo no se ve como en un espejo, sino como otra persona”.

Esto lo dice el Abate, que es miembro de la logia y que es quien ha conseguido que se aparte del teatro y se dedique a la vida productiva.

[H A, VIII, p 283] en *los años itinerantes de Wilhelm Meister*.

Obra en la que se reproducen experiencias y reflexiones sobre ellas, de W. Meister:”reflexiones del viajero”,

Habla de esto Jarno “¿cómo puede uno conocerse?, nunca mediante la contemplación, si mediante la acción, procura cumplir tus deberes y sabrás de inmediato que es lo que te corresponde”.

⁷⁹¹ Susanne Kathanna von Kletemberg no era tía de Goethe, pero era llamada así por él.

[H A .VIII, p 466]

Otro de los personajes de esta obra es Macaria, la que tiene la capacidad de que en su cuerpo, sentimientos, intuiciones son como los del cosmos, y también tiene aforismos que son interpuestos, son los aforismos del “archivo de Macaria”, de aquí procede el siguiente.

“Conócete a ti mismo, no debemos entender esta frase en sentido ascético, sino que significa sin más, pon atención a ti mismo, pon noticia de ti mismo, de tal modo que te des cuenta, como has de comportarte con tu semejante y con el mundo”.

[H A.IX, p 579] en *Poesía y verdad*, 3º Parte, libro XIII.

“Lo que más hace temer al joven es el inopinado retorno de nuestros errores, pues nos cuesta mucho llegar a comprender que al igual que desarrollamos nuestras virtudes, también cultivamos al mismo tiempo nuestros errores”

[H A.X, p 7] del libro de *Poesía y verdad*

Los espíritus distinguidos son los que más consciencia tienen del sufrimiento, porque lo encaran con escritos, diarios, cartas .La autocontemplación está justificada por la emergente Psicología empírica que no considera necesariamente malo ni reprochable, todo lo que nos intranquiliza interiormente, pero al mismo tiempo no lo permite ni lo tolera todo.

[H A. XII, p 287] en *Escritos sobre literatura*.

“Shakespeare sin final”. “La gran importancia que el acontecimiento tiene, también para intuir como son los otros. Si uno se fija con detenimiento en las obras de Shakespeare, se da cuenta de que esas contienen menos hechos tangibles que pensamiento. El deja que ocurra aquello que se puede imaginar mejor que ver. Está apelando a nuestra imaginación y la trama tiene una función secundaria, subsidiaria a este juego de imaginación que nos está creando.”

[H A .XII,p 360] en un pequeño ensayo “Opúsculo sobre el poeta” “Una palabra más para el joven poeta”.

Alude a la necesidad de no dejarse llevar por los cánones, las normás, el debe encontrar su propio camino.

[H A. XII, p 413] en *Máximas y reflexiones*

No hay que entenderlo en sentido ascético, atiéndete a ti mismo, toma noticia de ti mismo, y así verás como comportarte con el resto del mundo. Es la misma referencia que el “archivo de Macaria”.

PULSIONES, Das Dämonische

[H A. X, p 177] en *Poesía y verdad*.

Aunque lo demoníaco se puede manifestar tanto en lo corporal como en lo no corporal, se muestra del modo más explícito en los animales pero también está en relación preferente con el hombre y constituye un “orden moral del mundo” en el que está presente un poder, que aunque contradictorio, si se entevera, se mezcla .Por un lado es como si se pasara una página y fuera tan vigente lo que se lee por una cara como por la otra. Acerca de los fenómenos que se generan de este juego se han dado innumerables nombres, pues todas las filosofías y todas las religiones tienen que resolver ya sea prosaica o poéticamente este enigma, para suprimirlo, para quitarlo. Para ellas, en última instancia este enigma no tiene nombre.

Lo más pavoroso es cuando lo demoníaco aparece de modo predominante en una persona.

A lo largo de mi vida en muchas ocasiones he mirado a la cercanía y a distancia. No son siempre los seres humanos más sobresalientes, los más dotados de cordialidad; pero hay una fuerza enorme que surge de ellos que hace que ejerzan un increíble poder sobre todas las criaturas, seres, entes e incluso sobre los elementos y ¿quién podría decir hasta donde podría llegar este poder:

Nemo contra deum nisi deus ipse .Todas las fuerzas morales aisladas no pueden nada contra este poder, es en vano que la parte más luminosa del ser humano quiera acusar a este poder de engañante y de atraer a las másas. En muy contadas ocasiones los contemporáneos se sienten semejantes a este. Y no pueden ser superados por nada más que por el propio universo con el que han superado en lucha y de esta experiencia puede que haya surgido el dicho, “nemo contra deum nisi deus ipse”

FANTASÍA, phantasie

[H A. I, pag 56] en Poema *En el nuevo Amadís*.

Habla de fantasía en términos infantiles, pueriles, de dragones y princesas y se personifica más como una imagen ruidosa, la extraña hija de Júpiter.

[H A. I, pag 144] en el poema *Mi diosa*

Habla de las características de la fantasía, es todo lo que puede trastocar las cosas; tiene mucho poder, de trastrueque de las cosas y de cambio, todo esto lo ejerce sobre los mortales, los dioses en cambio lo ven de otro modo. Une a todos los hombres,

ya que todos la poseen .Tienen poder lenitivo del dolor, la llama: la noble guía, el noble consuelo y la noble esperanza.

[H A.III, pg 27] en el *Fausto*, Escena I, “De noche”

La fantasía como fuente de fracaso y falsa esperanza, aquí Fausto habla de su malestar en la cultura, de acercarse a lo no conocido, anticipatoria de lo todavía no conocido. Para funcionar necesita mucha energía, genera mucha energía por ella misma pero es endeble, aleatoria, limitada, se cae con facilidad.

[H A: III, pg 188] en el *Fausto*.

El dinero, la creación del papel moneda al que se le da un valor de intercambio, nominal, que circule, hace que todo tenga una nihilización de las cosas, por medio de la fantasía, imaginarium que va creando el dinero y que da lugar a un mundo diferente.

[H A. III, pg 197]*Fausto* en 1º Acto 2º Parte.

Fausto hablando con el astrólogo, el arquitecto y Mefistófeles.

Habla de la magnífica fantasía, que emprende un amplio y libre vuelo. En el final del primer acto aparece Helena de Troya y buscando las fuentes originarias de la fantasía, que son las madres, arquetipos primordiales que encontrarán la belleza.

[H A.V, pg 243] en el drama *La hija Natural*.

Aquí habla del día del amanecer, es en una escena en el exterior, probablemente un jardín, habla una tal Eugenie, lleva un portaláminas y está haciendo un “canto a la naturaleza” da la impresión que va a pintar y dice que la fantasía se exalta y hace que la persona esté como sobre un trono y que todo el alrededor se le muestre como en círculo, de lo que disfruta de la naturaleza, le da el privilegio de disfrutar de la naturaleza.

[H A. VI, pg 9] en *Werther* carta del 10 de mayo.

En el “canto a la naturaleza “de Werther. Situación empática con el mundo y que luego se va convirtiendo en un infierno.

[H A. VII, pg 24] en *Los años itinerantes de Wilhelm Meister*.

Habla de la conocida situación de la bibliografía de Goethe, en esa época infantil, en la que describe marionetas y que le pasa a W. Meister. Esto sería la relación entre el escritor y la fantasía, gran fantasía infantil que se convierte en el anhelo de ser actor, configurador de su identidad. El valor de la fantasía infantil como configuradora de la identidad profesional futura.

[H A.VII, pg 395] en el Libro VI, del *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister*.

Aquí habla de la fantasía como esa fuerza que está dentro de las personas introvertidas que deriva en el mundo interior, aquí Goethe en “Confesiones de un alma bella” es un pietista, la fantasía introvertida, aquí fantasía como mundo interior, vivencia y camino hacia lo religioso. Goethe dice que es tía de él.. Susane Kletemberg, que es quien hace las confesiones del alma bella, usada por Shiller y Kant como acercamiento a la moralidad perfecta. Fantasía vuelta hacia adentro, como fantasía sin contenido, como fantasía reprimida.

[H A.VII, pg 398] En *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister*.

La capacidad de esta persona, que en un mundo externo muy pequeño, basándose en su fantasía llega a tener un placer suficientemente satisfactorio, de corto vuelo (todo esto en el marco del pietismo); es una confesión aquí intercalada, formal como un momento cerrado dentro de la obra, que no tiene mucho que ver con el resto. Describe un desarrollo dialéctico entre acción, luego reflexiones internas, confesiones y vuelta a la acción.

[H A .IX, pg 262] en *Poesía y verdad*, 2º Parte del libro VII.

Habla de sus lecturas de Gottsched, (poeta suiza) y de Horacio.”El hombre en contemplación estética desinteresada, todavía, que no llega a ser romántica, procelosa, se abandona a la fantasía.La fantasía es necesaria para la experiencia estética.

[H A. IX, pg 446] en *Poesía y verdad*,2º parte del libro X.

Después de un asobremesa se ponen a pasear por el campo, el padre de Friederike Viran (el pastor) y relatan el cuento de la “Nueva Melusina”, la enanita. Ese mundo pequeño lleno de lujos y “el rústico” (quien encuentra la cajita en el cuento) se mete por la noche en la cajita, entrando en él .Más tarde renuncia a este mundo para quedarse en la pobreza del día. Provoca cierto alivio entrar en ese mundo de la fantasía pero es engañoso, al final siempre vuelve el día.

[H A. X, pg 144] En *Poesía y verdad*, parte IV, libro 18.

Hay un hito de la vida de Goethe que habla de un viaje a Suiza, en el que se relata en grande y amplificada la vivencia que tenía Werther, es una reafirmación de esa naturaleza empática e introvertida de la noción. Esos viajes con fantasías y nuevas experiencias, le reafirman.

Vive como un logro haberse escapado del subjetivismo. Ante la naturaleza hay que obligarse a ser ingenuo. La verdadera ciencia es ingenua, hay que situarse frente a la naturaleza con la misma ingenuidad.

[H A. XII, pg 86] en *El coleccionista y sus allegados*, es un diálogo dramatizado, en el que se habla sobre estética, arte y fantasía. Hace esta modulación y al final una categorización de los diversos artistas. En el lugar más cercano a lo natural está el imitador y en el más extremo está el fantasmista. Da diversos grados de atenuación y modulación de la fantasía, según se haga el recorrido de un lado para otro.

[H A. XII, pg 355]

Goethe traduce una crítica de un francés sobre el arte del pintor Delacroix (también es una crítica de su Fausto), ensalzando al pintor por ser capaz de pintar toda la iconografía faustiana. Al describirlo habla del valor de la fantasía en el arte.

[H A .XII, pg 439] En *Máximas y reflexiones*.

Reflexión de tipo epistemológico .Cuando el ser humano no sabe como resolver un problema, hace un constructo de fantasía que se lo permita; cuando lo que tiene que hacer es ir a la naturaleza y resolver allí, no con tanto constructo, hipótesis, o artilugio.

[H A .XIII, pg 42] En una reseña que hace Goethe de un libro de psicología sobre las manifestaciones anímicas.

En este texto hace un resumen de la lucha de las diversas facultades de la psiquis: la razón, la sensibilidad y por otro lado la imaginación y el entendimiento. Aunque están en lucha, con todo, consigue englobarlas en un conjunto. Que todas las controversias de lo viejo y de lo nuevo proceden de la separación de aquello que Dios diseñó unido en la naturaleza .Esta separación es tomado como escisión, factor primordial en la psique. Habla además de dos tendencias del hombre, una la necesidad de verlo todo acabado en relación imitativa con el mundo y una segunda, trastocarlo todo por medio de su subjetividad.

ENFERMEDADES DEL ALMA. Krankheit, Seelenkrankheit

[H A.VI, pag 50] en *Werther*, carta del 12 de agosto.

“La enfermedad del alma consiste en que la naturaleza no encuentra ninguna salida del laberinto de las fuerzas confusas y contradictorias y entonces el hombre debe morir”.

[H A. VI, pg 54]

“Es verdad, si mi enfermedad fuera curable, estos hombres curarían”y entonces (el 28 de agosto es el cumpleaños de Werther y Goethe)y que ha recibido un regalo, se

lo manda Albert pero lo ha preparado Lothe y a partir de estos dos libros; empieza a recordarla, a ensoñarla, en la imaginación.

[H A. VII, pag 77] en *los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Primer capítulo del libro II.

El primer libro acabó con desengaño del amor de Marianne, porque le traicionaba a él con un hombre rico y pudiente, habló Wilhelm después del desengaño: el engaño todavía no ha asumido el duelo por la separación de una persona y que quiere mantenerse unido aunque sea por el dolor, para seguir unido a esa persona. Como un cadáver que todavía no está descompuesto; como si hubiera que esperar que se desintegre, que se pudra para asumir la muerte.

[H A.VII, pg 358] en el comienzo de *Las confesiones de un alma bella*.

Aquí está presente la enfermedad como apertura al mundo interior. Hablando de Susanne, cuya enfermedad la lleva hacia ese mundo interior. Pero también habla de la enfermedad de Goethe cuando vuelve del viaje de Estrasburgo, está en cama y eso le sirve a él para hacer una reflexión sobre como ha sido su vida. Pero a diferencia de la otra, este no hace una reflexión interior sobre su subjetividad, de esto hay que huir.

[H A. VII,pg 513] en *La historia del príncipe enfermo*.

El padre comprende su situación, este se va a casa y entiende que el hijo que ha caído enfermo lo está por haberse enamorado de su mujer (del padre). Comprende que es una enfermedad de amor como son las del alma .Esto hace que deje a su mujer para que el hijo sane. Esta será la salvación por el amor del propio Wilhelm Meister. Construye con esto un símbolo de la salvación por el amor.

[H A .VII, pg 524] en el 3º capítulo del libro VIII del W. Meister. Sobre Mignon.

Dice que gran parte de los males de Mignon es que” no se siente querida” por W. Meister, que no es capaz de llegar a él, a su profundidad.

El médico se pregunta si es conveniente o no que Wilhelm esté en contacto con ella o no, que deje de verla .El médico estima que si bien no puede curarla, en cambio podrá aliviarla aconsejándole estar cerca de él.

[H A .VIII, pg 281] en *Los años itinerantes de W. Meister*.

Es un momento en que hablan Jarmo y Wilhelm de una situación de la vida del propio Wilhelm en la que tuvo la experiencia, en la infancia, de ver a un niño ahogarse en el río. Esto hizo que quedara clavado, pegado al trauma a aquella visión .Aquella espina había contribuido a definir su deseo de ser médico, cirujano concretamente, y

ayudar a los demás. Los primeros años serían pues de deriva, aunque en ellos se fragüen las más importantes experiencias, frente a lo importante de la madurez que es convertirse en médico. Los primeros años, actos, experiencias serían una deriva previa a la final maduración en médico.

[H A. IX, pg 36] en *Poesía y verdad*. Primer libro, 1º capítulo.

Habla Goethe de cómo sufrió la viruela con ceguera temporal. Cuenta que tenía una cuidadora que atribuía su enfermedad al demonio y que se lamentaba la mujer, de lo duro que había sido con él; para que este le asestara con tantísimo vigor la viruela.

[H A. IX, pg 215] en *Poesía y verdad*. Libro V.

Habla con una tal Margarita:

“Que siente un gran quebranto, porque ella se tiene que marchar y esto es en Frankfurt después de una Coronación. La idea es que se siente invadido por la tristeza por esta separación. Al mismo tiempo fastidiado por esta invasión, se rebela contra la misma, se fastidia”.

Se trata de la Coronación de José II, Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, en Frankfurt y se produjo una ruptura con Gretchen (Margarita), que es su primer amor de adolescencia, reconocido por Goethe (13 años). Su figura solo es conocida por el Vº libro de *Poesía y verdad* y no es segura la autenticidad de esta historia. Esto sucede en el año 1764.

[H A. IX, pg 330] en *Poesía y verdad*. II Parte, Libro VIII.

Habla de una enfermedad que tuvo al volver de Estrasburgo a la casa paterna. La describe como una enfermedad psicofísica, Sucede el año 1768; en junio. Habla de una crisis anímica y física que dio lugar a una severa enfermedad con accesos de sangre y afección pulmonar. Aparecen en el relato dos amigos que lo están cuidando. Ernest Langer ejerce una gran influencia sobre Goethe en el sentido pietista, la enfermedad física abre al mundo interior. Este último era bibliotecario y le ayudó mucho a conversar, hablar de su enfermedad, hablar de sí mismo; cosa que le apoyó notablemente. Era un hombre muy culto con conocimientos científicos y literarios. Herman es el otro amigo que también le ayuda a través de la escucha de su interioridad. Refiere al padre de este y a su hijo Herman que posteriormente será Alcalde de Leipzig, individuo esforzado con un gran nivel académico, riguroso, concienzudo, y que luego será tutor.

[H A. IX, pg 335] en *Poesía y verdad*. IIº Parte, Libros VIII –X.

Habla nuevamente de Langer que hubo padecido una enfermedad que la había apartado de lo terreno, que le había acercado a la Biblia , la religión y elaborado una doctrina personal del padecimiento y como superarlo. Langer buscó posteriormente que Goethe enganchara con el mismo cuando enfermó, si bien Goethe no se dejó atrapar en esta doctrina que le transmitió.

[H A, IX, pg 394] en *Poesía y verdad*.

Habla Goethe de una mujer que está en la cama enferma, Emilia dice “su enfermedad mental o anímica, se aliviará sintiéndose antes corporalmente enferma”. Hablan también de una enfermedad imaginaria de esta mujer. Esto sucede en la vida del autor cuando está de vuelta en la casa paterna; al regreso de Frankfurt. En 1769 vuelve a recaer en la enfermedad que ya había sufrido.

[H A, IX, pg 338-339] en *Poesía y verdad* .IIIº Parte, Libro X.

Hay una semblanza de Susane Katharina von Kletenberg, como una figura sintética de todo este itinerario de la enfermedad del cuerpo como puente a la salud del alma, como puente a la autoconsciencia.

[H A.IX, pg 492] en *Poesía y verdad* .IIIº Parte, Libro XI.

Momento en Estrasburgo en el cual Goethe empieza a sentir interés por la medicina y comienza a mitigar la repulsa por los enfermos. Herder recomienda en sus clases el contacto con la naturaleza como forma de curación en cambio a diferencia del resto es un hombre extrovertido, que viaja mucho, que escribe libros de viaje, su antropología es muy de trabajo de campo. Estas últimas referencias marcan un itinerario desde la retracción narcisista, a la extroversión y la acción.

[H A. X, pg 41] en *Poesía y verdad*, IIIº Parte, Libro XV.

Aquí Goethe habla de su hermana Cornelia, refiriéndose a su enfermedad. Para consolar, cuidar de ella se remite a lo que le decía Susanne Katharina von Kletenberg cuando estuvo enfermo. Esto a él le sirvió mucho y ahora lo hace con su hermana en ese acercamiento de la enfermedad física a la salud del alma.

[H A. X, pg 65] en *Poesía y verdad*.IIIº Parte. Libro XV.

Habla de Heinrich Leopold Wagner, hombre hipocondríaco que daba un trato tiránico y muy peculiar a sus hijos. Goethe tiene referencias de él por su madre, sus hijos se sentían torturados por la hipocondría de su padre. Hablando aquí d efectos secundarios de la enfermedad.

[H A.X, pg 319] en *Campaña en Francia*

Goethe tiene un mal reumático y se entretiene dibujando y esta es la forma de sacar algún partido de la enfermedad.

[H A. X, pg450] en “Diarios” del año 1801

Un médico el Dr. John Brown, que instaura el “dogma de brown”, una serie de remedios contra los males del pecho en el que el bálsamo peruano junto a opio, mirra y coca, producía un alivio de los peores males pectorales e inhibía el empeoramiento de otros males.

[H A. X, pg 511] en *Diarios* del año 1811.

Habla de un libro de Johann Gustav Gotlieb Büsching:”Armer Heinrich”. Valioso poema acerca del dolor físico y estético en el que una valiente y valerosa muchacha se sacrifica por un leproso. El mencionado es un Caballero medieval. Es una obra originaria de Hartmann von der Aue y está modernizada por Büsching, también los hermanos Grimm hicieron una versión romántica de este libro. Es el sacrificio, arrojarse, riesgo total por el enfermo y que es precisamente lo contrario que hiciera Goethe. Este “Pobre Enrique” es el que cae leproso.

IV.5 Menciones a GOETHE en la Obra de FREUD.

Es Goethe el autor que con constantes alusiones, tiene siempre muy presente, aunque todavía sin formalizarlo y no empíricamente verificado, la actividad de un fondo transindividual e impulsor, que el mismo llama “inconsciente” (das *Unbewusste*) en el que el creador, sobre todo el poeta, ha de sumergirse de tiempo en tiempo para restaurar sus fuerzas mentales y afectivas. Esto aparece sobre todo en la segunda parte del *Fausto*⁷⁹²

Se recogen aquí y a continuación todas las menciones directas en la obra de Freud a Goethe y que hacen referencia al pensamiento trágico y a los conceptos claves del psicoanálisis; por entenderlo como fuente de inspiración conceptual. Todas las referencias directas que ha reconocido como tales.

Tomamos especialmente las notas sobre *Fausto* y *Werther*. Como notas a pie de página o directamente en el texto. Las menciones indirectas, o alusiones de algunas de sus obras, personajes, o estilo; menciones que no están explicitadas y que necesitan de un comentarista, crítico o experto en su obra, he recurrido al trabajo de García de la

⁷⁹² Cencillo, L, (1971), *El Inconsciente*, Madrid: Ediciones Marova, 1974

Hoz⁷⁹³. Existe un tercer nivel de menciones o influencia más oculta, que se reflejaría o bien en el estilo, o bien en algún tipo de frase retórica, donde las metáforas y comparaciones freudianas recuerdan a Goethe, que no he tomado en su mayoría o las he tomado del trabajo del autor arriba mencionado. Asimismo hemos utilizado el mismo sistema de ordenación que este autor. Estas notas han sido tomadas de las cartas, cuya referencia es (C) y de los diferentes artículos y libros de sus obras Completas, cuya referencia es (T). Si bien la referencia fundamental es el volumen XXIV de la versión castellana, de las Obras Completas de Freud, en la que se destacan las referencias directas a Goethe.

En Goethe, hermenéutica y acto poético nunca están separados. La crítica y la interpretación literarias son aquí invariablemente prácticas. Su campo de referencia se relaciona directamente con las necesidades de la propia producción de Goethe. Esta a su vez a menudo incorpora movimientos del discurso teórico y funcional. Las célebres consideraciones sobre *Hamlet* forman parte integrante de la ficción de los *Wilhelm Meister*. Las reflexiones más penetrantes sobre el espíritu de la literatura y el arte clásicos están expuestas en forma escénica en el “Acto de Helena” de la segunda parte de “Fausto”. Para el soberano pragmatismo de Goethe, así como para la epistemología de Kant, la crítica es acción y la acción interpretación.

La lectura goethiana de la tragedia griega, con ayuda de traducciones latinas y alemanas, se remonta a 1773. En los primeros años posteriores a esta fecha Goethe amplía sus conocimientos de los trágicos y lee por primera vez a Sófocles. En su obra *Shakespeare und kein Ende (1813)* hace una excelente comparación entre el drama clásico y moderno⁷⁹⁴.

Posteriormente se interesa profundamente por la práctica de la tragedia griega a la luz de la *Poética* de Aristóteles y de sus propios intentos de resolver los problemas formales planteados por el *Fausto II. Esbozo dramático Elpenor (1781-3)* y el fragmento Helena, escrito en septiembre de 1800; figuran entre las limitaciones más acabadas de la tragedia griega en la literatura moderna occidental⁷⁹⁵.

La vida y la obra de Goethe son inseparables de la autoridad de las artes y las letras antiguas y éticas en particular. Son muchos los testimonios sobre este aspecto de

⁷⁹³ García de la Hoz, A, *Freud y Goethe, afinidades electivas*, Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

⁷⁹⁴ Ritter Preller, H, *The poetic sources Goethe*, London: Princeton University Press, 1977.

⁷⁹⁵ STEINER, G. *La muerte de la tragedia*. Barcelona: Editorial Azul. P125

la obra de este gran autor: “Para afrontar los desafíos del mundo moderno un hombre debe guardarse las espaldas y volver a los griegos ”⁷⁹⁶. En el ensayo sobre “Winckelman y su siglo” había cristalizado su sentido del paradigma griego: si los poetas e historiadores griegos son considerados permanentemente maravillas para desesperación de aquellos que deben trabajar después de ellos en competencia, ello se debe a que aplicaron todas sus energías a las realidades de su propio tiempo y lugar. Se dieron cuenta de su propio potencial para la acción tanto en el plano personal como en el plano comunal. Para los antiguos griegos la realidad era el criterio del valor; para los modernos los valores consisten tan solo en lo que ha sido pensado y sentido. Para los antiguos, hasta las imágenes de la fantasía tienen hueso y médula. Sensibilidad y concepto no están separados, no están divorciados del hecho cotidiano. Una disociación “difícilmente curable” entre realidad y percepción vicia la mentalidad del hombre moderno. Así ha caducado la ingenua presencia suprema del arte. Los términos de la dicotomía de Goethe y la pena nostálgica están muy cerca del espíritu hegeliano.

De esta actitud surge ya muy temprano una clara reflexión sobre la vida. No era la curiosidad de un espectador. Necesitaba, en su infinita capacidad receptiva, ver claro en la vida, aprender a soportarla con sosegado espíritu; aprender a conllevarla en la plenitud de dicha y sentido que la vida encierra, tanto en sus limitaciones como en sus dolores.

Fue formándose así en él una capa de reflexiones cada vez más amplias y más profundas acerca de sus existencias. Por sus cartas vemos como va remontándose sobre la vida. Vemos del modo como un hombre se siente así mismo siente a otros hombres y siente el mundo y el sentido. Cada parte del mundo que ve le dice algo acerca de la fuerza y del sentido de la vida. Cada hombre eminente es, para él, expresión de la naturaleza humana en una determinada encarnación. Cada vivencia es, para él, una enseñanza acerca de un rasgo de la vida misma. Percibe con una sensibilidad sin igual la relación de la naturaleza consigo misma en el cambio de las estaciones, en la claridad de la aurora, y en las sombras del ocaso⁷⁹⁷. Atisba los movimientos que se producen en las cimbras ocultas de su alma y sabe interpretar, en base a ellos, la existencia humana y el desarrollo de los hombres.

Tiene siempre presente ciertas relaciones del carácter más general que discurre a través de nuestra existencia, tal la relación entre el movimiento incansable que hay en

⁷⁹⁶ Von Müller, *F.L'Antigone de Sophocle suivi de la césure du spéculatif*. Paris : PUF.1978. p. 183

⁷⁹⁷ Ortega y Gasset, *Goethe. Dilthey*, Revista de Occidente, Madrid: Alianza, 1982

ella y la quietud y la firmeza; la relación entre la fuerza y el arbitrio de la individualidad y el todo que la informa y determina. La relación entre lo inmutable dentro de nosotros y el desarrollo entre la originalidad de la personalidad y las influencias de fuera. Finalmente, la relación que determina de un modo más profundo y más general el sentimiento de nuestra existencia. La relación entre la vida y la muerte, pues la limitación de nuestra existencia por la muerte es siempre decisiva para nuestro modo de comprender y valorar la vida. Es significativo que esta relación que en la poesía de Sófocles, Dante y Shakespeare proyecta su sombra trágica sobre toda la existencia, aparezca desplazada en Goethe, en cierto modo, al horizonte de su contemplación de la vida⁷⁹⁸. Todas sus meditaciones sobre la vida fluyen de la vida misma, por eso abarcan a un tiempo mismo la conexión vivida y el valor de cada estado de la vida. Extrae de cada personalidad y de cada relación de vida, su significación. Es una interpretación de la existencia por la existencia misma, independientemente de toda metafísica y de toda religión⁷⁹⁹.

Este estrato de reflexiones acerca de la vida es el suelo del que brota su poesía. Y uno de los encantos inagotables de sus obras, presente con una fuerza especial en el *Wilhelm Meister, Las afinidades electivas* y *Poesía y Verdad*, estriba precisamente en el modo como se hallan informadas totalmente por esta sabiduría y este arte de la vida. La personalidad, las relaciones tejidas entorno a ellas, su formación, ocupan el lugar central del concepto de la vida en nuestro poeta⁸⁰⁰.

Su modo de convenir las cosas humanas estuvo condicionado siempre por lo que el pudo lograr en sus experiencias personales de vida. Desde este punto de vista enfocaba también el pasado histórico; y así, la vida parecía la misma en todos los tiempos. Esto hacía que todas las figuras, toda las experiencias del pasado adquiriesen un significado para él através de algo encuadrado dentro de su propia experiencia.

Prometeo, Mahoma, Fausto, le atraen, y el contenido anímico de estas figuras es para él una modificación intemporal de la naturaleza humana. El títere político-moral y los fragmentos afines a él no son exposiciones de un presente sino de los innumerables tragines humanos⁸⁰¹.

El héroe, aparece plasmado libremente como una figura personal y humana lo que le hace inverosímil en una proyección histórica y, en el fondo, una figura a-

⁷⁹⁸ Dilthey, W, *Vida y poesía*, México:Fondo de cultura económica, 1945, p. 198

⁷⁹⁹ Link, L, *El diablo. Una máscara sin rostro*, Madrid: Síntesis, 1995

⁸⁰⁰ Acosta, L, *El lector y la obra*, Gredos: Madrid, 1989

⁸⁰¹ Mann, T, *Goethe como representante de la época burguesa*, Buenos Aires: Losada, 1932

histórica. Entorno a él se manifiesta demasiado poco el poder de aquellas ideas libres protestantes y burguesas que actuaron en la revolución de los Países Bajos. No se ve desbordarse a través de esta obra la gran vida histórica. En cambio Schiller capta siempre en sus dramás el momento histórico-universal y esto es lo que hace de él un creador por excelencia del nuevo drama histórico.

Freud compartía con Goethe la divisa básica de la ilustración: sin un esfuerzo especial por mantener en su ser, el ser humano regresaba a un estado infantil y de minoría de edad, que le incapacitaba para hacerse cargo de su propia existencia⁸⁰² Contituye el legado de la época clásica burguesa, la época de la Bildung, que entregaba la formación del sujeto al trabajo de sí. Representante de esta filosofía humanista que concede su centralidad al logos y a la palabra no a la imagen y a otros elementos visuales. Como todos ellos Freud pensó que existía una relación entre la Bildung y la literatura y entre ambas cosas y el estatuto caótico del ser humano previo al trabajo del espíritu.

En obras como el *Werther*, el *Prometeo*, el *Fausto*, el *Torcuato Tasso*, la *Ifigenia*, el tema le brinda siempre la posibilidad de exaltar su propia vivencia o se acentúa el efecto de figura como las de Fausto o Mefistófeles cuando el poeta las contrapone con irónica complacencia a los trágicos del mundo. Si bien lo que dice de profundo y de nuevo brota directamente de su experiencia íntima y corre por las venas de Werther, de Fausto, de Tasso, y de tantos otros personajes de sus obras. No se trata simplemente de observar los procesos interiores y de exponer lo observado. Las experiencias que adquirimos por la observación de nosotros mismos se hallan siempre circunscriptas dentro de estrechos límites y por este camino incluso la introspección científica de la vida del alma aporta mucho menos de lo que suele admitirse. Al dirigir nuestra atención sobre nuestros propios estados estos desaparecen con harta frecuencia⁸⁰³. La acción de formarse, propia de cada sujeto, era el trabajo de analizar la propia vida a partir de los personajes de la literatura. Para ellos no había posibilidad de dominar el dolor de los seres humanos sin aproximarse a los personajes sufrientes de la literatura.

El método del poeta que expresa su vivencia personal es algo completamente distinto. Este método se basa en la conexión estructural entre lo que se vive y la expresión de lo vivido. A esto se debe la aportación reveladora de lo lírico, tomando

⁸⁰² Jones, E, *Freud, Vol I*, Barcelona: Paidós, p.334

⁸⁰³ Acosta, Esteve, Hernández, Raders, *Encuentros con Goethe*, Madrid: Trotta, 2009.

esta palabra en su sentido amplio. A esta misma relación entre lo vivido y la expresión se debe el que la música instrumental abra ante nosotros profundidades del alma que no se afrecen a ninguna observación. El don más genuino del Goethe consiste en que sabe dar expresión en su contenido pleno a su vivencia personal⁸⁰⁴. Para esta época clásica no había posibilidad de configurar un ethos sin interpretar la propia vida a la luz de los modelos literarios en circulación. Freud en su juventud llegó a decir que “la teoría en sí misma no es otra cosa que el género de psicología utilizada por los poetas”⁸⁰⁵ y que los filósofos no habían hecho nada decisivo para abrir el camino de la psicología. En este sentido, no habría un concepto apropiado de enfermedad psíquica sin referencia a los traumas controlados y descritos por los escritores de historias literarias.⁸⁰⁶

Su fantasía verbal le brinda todos los recursos necesarios para ello. Al cobrar expresión exhaustiva la vida incomparablemente rica y dinámica de su alma en la poesía lírica, en el drama y en la narración, surge su poesía de las almas, que nos enseña a captar de un modo más profundo, más puro, y más verdadero todo lo que hay en el interior del hombre. Su *Fausto* responde precisamente a esta orientación y sus poesías épicas o dramáticas más importantes están llenas del tono y el ritmo de esta vida del alma.

Goethe vive desde el primer momento en la fuerte consciencia de sí mismo. Jamás llega a perderse de tal modo en los objetos que no se sienta al mismo tiempo así mismo y no sienta su relación con ellos. Cada papel que se conserva de su juventud es una imagen de un estado de ánimo, que nos lo revela él mismo, movido por las agitaciones de su fuerza, en su situación determinada. Por eso sus poesías juveniles son también la expresión natural y libre de su sentimiento de la existencia en un momento dado. También cuando le vemos entregado como en el *Viaje a Italia* o en sus trabajos de ciencias naturales o de historia, a grandes temas, los trata por regla general de tal modo que el lector vive su relación con ellos y siente la fuerza gozosa con que el autor se entrega a la objetividad de las cosas.

De las condiciones históricas brota su tendencia a elevar su personalidad a su supremo desarrollo. Él y sus colegas vivían libres de la carga de las tradiciones. Los impulsaba la voluntad de desplegar todas sus fuerzas en la acción y en el goce. El individuo quería experimentar por sí mismo lo que encerraba la vida, pensarlo,

⁸⁰⁴ Hernández, I/Maldonado, M, *Literatura alemana. Épocas y movimientos desde los orígenes hasta nuestros días*, Madrid: Alianza, 2003.

⁸⁰⁵ Jones, E, *Freud, Vol. I*, Barcelona: Paidós, p.265

⁸⁰⁶ Villacañas Berlanga, J,L, *Freud sobre Fausto, sustituciones de la omnipotencia*, Madrid: ARBOR, N° 723, 2007, p.125

degustarlo con placer y en el dolor, sin limitación alguna. Y en esto radicaba, precisamente, lo que diferenciaba la poesía personal de Goethe de la de sus camaradas. Las aspiración al ver colmada su existencia, a realizar todo lo humano en su persona y en su vida, le hacía insaciable en el afán de asimilarse contemplativamente, comprensivamente, viviéndolo, todo lo que le rodeaba, fuerzas del espíritu, hombres destacados, grandes movimientos. Con aquella celeridad de espíritu que le era peculiar, captaba en los libros cuanto era adecuado a él. Era con Voltaire el hombre más universal del siglo XVIII. Su universalidad nacía de su talento para revivir, comprendiéndolo, todo lo humano. Los fenómenos espirituales más importantes se convirtieron para él en vivencia propia, podían asociarse a su destino más personal y podían emocionar y conmover. Así fue posible que surgiera el más grande poema creado después de Shakespeare, el Fausto⁸⁰⁷.

La tragedia de Fausto es la tragedia de una época en la cual los seres humanos han llegado a confiar en el poder omnímodo de la ciencia, creyendo que por medio de ella habrá de alcanzar el conocimiento de todas las leyes de la Naturaleza, que podrán dominar las fuerzas de la Naturaleza, descubrir y servirse de todas las reglas que rigen el mundo y la creación⁸⁰⁸.

La tragedia marca los límites del poder del hombre y de la ciencia. De profundo mensaje filosófico. Se procura destacar que las potencialidades de la racionalidad, no bastan por sí solas para habilitar al hombre a vivir en concordancia con las reglas morales, con los imperativos de los impulsos. En este sentido es visible su afinidad con los conceptos y postulados del *Sturm und Drang*, en particular el cuestionamiento del racionalismo y la inclinación mística. La obsesión de Fausto por adquirir todo el conocimiento, lo ha alejado del mundo y de la sociedad⁸⁰⁹. Es presa de la angustia y la frustración provocada por los intentos de alcanzar la máxima sabiduría. No ha logrado penetrar hasta la esencia misma, tampoco el reconocimiento de sus semejantes hacia su talento, ni las riquezas materiales que otros inferiores a él han cosechado. No encuentra sentido alguno a su vida y a sus esfuerzos. La ciencia faústica semejante a la freudiana, a pesar de todo, se trata de una ciencia muy especial, tan especial que, en el universo de Fausto, formaba más bien parte del mundo del arte. En realidad se trataba de hacer una ciencia de lo que hasta ese momento era un arte y sólo

⁸⁰⁷ Acosta, L., *El lector y la obra*, Madrid: Gredos, 1989

⁸⁰⁸ Dilthey, W., traducción Antonio Gomez Ramos, *Dos escritos sobre hermenéutica*, Madrid: Istmo, 2000.

⁸⁰⁹ Schöne, A., *Johan von Goethe, Fausto, Commentaires*, Paris: PUF, 2000

podía encontrar su camino expresado en literatura. El ser humano solo puede ordenarse seleccionando recuerdos, interpretándose. Esta fue la tarea de la filosofía y que caracterizó el talento de Freud es el trabajo que había llevado a Goethe a escribir el *Fausto*⁸¹⁰. Al reproducir este trabajo, Freud culminó una obra de conocimiento, de arte y de ética, estructura que mantuvo toda su vida. Hacerse un carácter, construirse a sí mismo, era una experiencia de naturaleza faústica e implicaba conocer las fuerzas que llevan al ser humano a perder la inocencia y le incitan al intento de controlarlas en su seno⁸¹¹: “Se trataba de fuerzas que podrían ser destructivas y que toda persona debía encontrar la manera de transformarlas en constructivas”.

La obsesión de sí mismo, la ambición individualista de ser él la expresión máxima del saber, el que supere a todos los otros del género humano hacen que no se amilane por la propuesta del Maligno. Si ese era el precio de alcanzar el conocimiento supremo, no sintió temor por el Infierno. Marca una duplicidad de conductas, todas ellas de dimensiones trágicas, que constituyen el modo en que Goethe parece evidenciar que en el hombre no existen formás absolutas ni las bondades ni las maldades; que la personalidad humana es variable y compleja. Disociado entre su mundo interior y el mundo externo.

Precisamente es la concordancia entre internalidad y mundo exterior lo que da a Homero y a los tres trágicos griegos su ejemplar preeminencia. En *La Ilíada* y en la tragedia griega, palabra y mundo están fundidos bajo la presión de una clara acción. Si para Goethe Homero es el sol de toda la poesía occidental, “los tres poetas trágicos son los planetas más próximos a él”⁸¹².

En el “Orestes” encuentra una incomparable inmensidad de prístinos medios poéticos. Eurípides es la principal fuente de los modernos experimentos del *pathos* lírico y de la sutileza de la motivación⁸¹³. Sófocles no se puede comparar con la enormidad de Esquilo ni con el nervioso virtuosismo de Eurípides. Pero en definitiva y precisamente en virtud de la posición armónica e intermedia que ocupa en la tríada, Sófocles es el más satisfactorio de los tres⁸¹⁴. Más bien, Sófocles es la piedra de toque de la forma trágica ideal. Es en el “Filoctetes” donde el *pathos* trágico está realizado con la

⁸¹⁰ Villacañas, Berlanga, J,L, *Freud sobre Fausto*, Madrid: ARBOR, N° 723, 2007,p.126

⁸¹¹ Jones, E, *Freud*, Vol. I, Barcelona : Paidós,p.135

⁸¹² Von Müller, F, Ob.Cit, p79.

⁸¹³ Desde 1823 a 1825, Goethe estuvo activamente ocupado en una posible restauración del *Faetón* de Eurípides. En 1827 volvió a ocuparse de ese proyecto y publica observaciones sobre el Cíclope y en 1827 sobre las *Bacantes*.

⁸¹⁴ Véase Goddard, J, *Le sens du destin*, Paris : Vrin, 1998

mayor perfección. La problemática noción de *catarsis* se hace radiante y obvia en el apaciguamiento del terror al terminar el “Edipo en Colono”. La transfiguración final de Fausto está ceñidamente modelada según la del ciego y anciano Edipo⁸¹⁵. Por su persona, por su eminencia cívica y maestría poética, Sófocles encarna además el ideal goethiano de la concordancia de pensamiento y acción. Y porque “Torquato Tasso” explora la rara cualidad de esta concordancia que parece tan Sófoclesiana⁸¹⁶.

La *Antígona* desempeña sólo una parte muda en las reflexiones de Goethe sobre el drama trágico, sentía que la conciliación, el hecho de hacer enmiendas en una escala de valores casi cósmica era el desenlace más maduro del drama trágico. Por su parte Aristóteles había compartido ese sentir. Pero la reconciliación debía lograrse a costa de una inmolación humana y hasta de la autoinmolación, una clase de sacrificio humano directo o por sustitución. Aquí no hay apaciguamiento del terror. Interasado en evitar toda tragedia terminante no hace comentarios explícitos sobre esta tragedia, pero está presente según Perrota, G en su obra “*eine Art Menschenopfer*” (“una clase de sacrificio humano”).

El fondo y antecedente de Ifigenia, en su drama “Ifigenia” son manifiestos⁸¹⁷. El tratamiento general del mito del sacrificio de Ifigenia y de su traslado a Tauride deriva de Eurípides. El relato que hace la heroína en el Acto III sobre la herencia de desdichas que castiga a la casa de Atreo procede de “Orestes”⁸¹⁸. Sin embargo la factura y el espíritu de la obra de Goethe no son ni esquilinos ni euripidianos. El genio que preside este drama es el de Sófocles. Elemento central de la obra es el choque entre instancias inmediatas y arcaicas del hombre y los refinamientos didácticos del proceso civilizador. Adorno dice de este drama *Ifigenia y Tasso* son dramas de civilización⁸¹⁹ en un provocativo ensayo en el que pone énfasis en la calidad hegeliana del tratamiento que da Goethe al choque entre “barbarie” y “civilización”. Lo mismo que en el *Ajax* y en el *Filoctetes* de Sófocles, los términos del conflicto son ambiguos. Si la “civilización” prevalece sobre la inocencia bárbara o lo irracional, puede hacerlo solo reconociendo las impurezas de motivos y la parte de ilusión que alberga en sí misma. En *Ajax* y en *Filoctetes*, como en la *Ifigenia* de Goethe la razón y el humanismo cívico recurren a tácticas que son mendaces. La dialéctica de la colisión, la paridad de

⁸¹⁵ Steiner, G, *Antígonas*, Barcelona: Gedisa, 1987, Cap. I , p.85

⁸¹⁶ Perrota, Gennaro, *Sófocle*, Milán: Edit. Messina , 1935

⁸¹⁷ Lesky, A, *Goethe und die Tragödien der Griechen*. Berlin: Suhrkamp. 1998

⁸¹⁸ Steiner, George, *Antígonas*, Barcelona: Gedisa, p.83

⁸¹⁹ Adorno, Th, *Zum Klassizismus von Goethe s Iphigenie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1967

inclinaciones y de autoengaños sugiere con fuerza el contorno hegeliano de la forma trágica, un contorno que estaba ya modelado en Sófocles⁸²⁰.

Goethe penetra en el centro mismo de la significación de Sófocles y comunica la suma de la visión más allá de las partes literales. En 1802 escribiendo a Goethe, Schiller hacía el comentario de que la acción primaria en *Ifigenia* era la acción de la consciencia ética. También era la manera de verlo de Hegel en relación con “*Antígona*”. El propio Goethe, en *Shakespeare und klein Ende*, veía en el determinismo de la consciencia ética, en el imperativo de la decisión moral, la raíz de la tragedia griega. Agregaba que ese imperativo había sido articulado de la manera más delicada en el personaje de *Antígona*. *Antígona* y la *Ifigenia* de Goethe son hermanas por su espíritu⁸²¹.

Goethe no está de acuerdo con Hegel en el concepto de que los choques entre familia y Estado engendran conflictos trágicos. La pretensión de que esta es la única fuente o la mejor fuente de los conflictos trágicos es excesiva. *Ajax* es abatido por el demonio del honor personal. Hércules perece por celos eróticos. Eckermann replica que Hegel tiene la mirada puesta en *Antígona* cuando construye su esquema general de la tragedia. Su error es considerar un drama de Sófocles como la realización de una idea abstracta. En realidad recurre a un mito local establecido con el fin de hacerlo teatralmente lo más efectivo posible. Sófocles no es un metafísico, es un dramaturgo. Y en *Ajax* un hermano se esfuerza por dar sepultura a su hermano, en “*Antígona*” una hermana realiza la misma tarea. La diferencia se debe al azar de la leyenda⁸²².

A continuación detallamos las referencias directas a este autor, en las cartas y temás freudianos:

1-C

A E. FLUSS Viena, 28-9-1872 (inédita en castellano) Cf. *Lettre de Freud adolescent en Nouvelle Revue de Psychanalyse* 1, 1970. p. 167-184

- Ciertamente nunca has asistido a una sesión de la Academia Española [Sociedad

⁸²⁰ Adorno, T, W, *Ob.Cit.* La estatua de *Ifigenia* sobrepasa ampliamente las duplicidades del conflicto en que ella está inmersa; más exactamente, *Ifigenia* impone a esas duplicidades intuiciones éticas de un raro orden, de un orden kantiano. Y este hecho nos remite repetidamente al antecedente de *Antígona*. P36.

⁸²¹ Falconi, C, *I tragedie moderne*. Milán : Feltrinelli, 1968, pp 50-62

⁸²² Lacoue-Labarthe, P, *Hölderlin: L'Antigone de Sophocles*. Paris : PUF, 1978, pp 125-43

formada por Freud y Silberstein en la que hablaban y escribían en castellano], así es como llamamos a nuestra sociedad de dos) pero has debido escuchar como la pobreza fue demolida, debes saber algo de otras representaciones de "nuestra" relación con ella. Para un relato más detallado haría falta que fueses introducido por estas palabras de Goethe: "Los cuentos dicen: Érase una vez" (...)

(.) [Goethe, *Fausto II*, acto 4, escena 2].

2-C

A Marta Bernays, Testche 16-7-1882 (S. Freud, Epistolario no.6)

- Quería contarte que, desde luego, deseaba sentarme en un café, y entonces vi en la calle a una rolliza muchacha de mejillas sonrosadas y la pregunte: "Mi bella señorita"... pero no añadí "puedo atreverme" (.) etc., sino: " ¿Puede usted decirme donde hay por aquí un café?". Y figúrate, el café era justamente la casa de enfrente a la cual me encontraba, y la muchacha la camarera o la hija de la casa.

[.] (Goethe, *Fausto I*, escena 7)

3-C

A Marta Bernays, Viena 29-8-1883 (S. Freud Epistolario N° 18)

—Tu encantadora e inteligente cartita y tu excelente descripción del Mercado de Wandsbeck me han alegrado mucho y han contribuido a mi continua mejoría -si no tuviese este catarro residual podría decir que me encuentro bien-. Casi piensas como Wagner en "Fausto" durante aquel bello paseo, y yo debería responder con la mayor indulgencia, al igual que el propio doctor Fausto: "Aquí me siento un ser humano, aquí lo puedo ser" t.)

(.)[Goethe, *Fausto I*, escena 2]

14-T

Estudios sobre la histeria, 1893-95 (Epicrisis del caso Emmy] Vol .II p 106

- Es cierto que, de las fobias, algunas corresponden a las fobias primarias del ser humano, en especial del neurópata; así sobre todo el miedo a los animales (serpientes, sapos y, principalmente, las sabandijas, de quien Mefistófeles se gloria de ser el señor. (.) el miedo a las tormentas, etc

(.) ["El señor de las ratas y ratones/ las moscas y las ranas, las pulgas y los piojos" Goethe, *Fausto I*, escena 3].

5-T

Estudios sobre la histeria, 1893-95 (Caso Isabel), vol. II pag. 154

- En el caso de la señorita Elisabeth, desde el comienzo me pareció verosímil que fuera consciente de las razones de su padecer; que, por tanto, tuviera solo un secreto, y no un cuerpo extraño en la consciencia, Cuando uno la contemplaba, no podía menos que rememorar las palabras del poeta: "La máscara presagia un sentido oculto" (.)

(.) ["Su máscara revela un sentido oculto" adaptado de Goethe, *Fausto I*, escena 16]. Se demostrará que me había equivocado en esto.

[La frase final de la cita, desde "Cuando uno...", omitida en la versión de Biblioteca Nueva. Nota de A. G. H.]

6-T

Estudios sobre la histeria, 1893-95 (Parte teórica de Breuer, vol. II, pag. 203

- ...introducimos [Freud y Breuer] y aplicamos sin más trámite el concepto de "la excitación que es preciso que sea drenada o abreaccionada.". Este concepto, en general de fundamental importancia para nuestro tema y para la doctrina de las neurosis, parece empero demandar y merecer una investigación más detenida. Antes de pasar a ella, debo pedir disculpas por tener que remontarme aquí a los problemas básicos del sistema nervioso. Ese "descenso a las madres" (.) siempre tiene algo de angustioso; pero el intento de sacar al aire las raíces de un fenómeno conduce casi siempre, inevitablemente, hasta los problemas básicos que no se pueden rehuir.

(.) [Alusión al *Fausto* de Goethe, parte segunda, acto primero, escena 5]

7-T

Estudios sobre la histeria, 1893-95 (parte teórica de Breuer), vol II, pag. 218

- [Sobre la "conversión histérica"] Escojo un ejemplo en extremo trivial. El reflejo de estornudo. Cuando por alguna razón un estímulo que actúa sobre la mucosa nasal no desencadena ese reflejo preformado, se genera, como es bien sabido, un sentimiento de excitación y tensión. Es la excitación que no puede drenarse por las vías motrices y que ahora, inhibiendo cualquier otra actividad, se difunde por el encéfalo. Este ejemplo, el más trivial, brinda empero el esquema para el proceso que sobreviene cuando se omiten reflejos psíquicos, aún los más complejos. Lo mismo ocurre en esencia con la emoción producida por la pulsión de venganza, de que antes habíamos; y podemos perseguir ese proceso hasta las más altas esferas de las operaciones humanas: Goethe no termina con una vivencia hasta no tramitarla en la actividad poética. En el, ese es el reflejo preformado de un afecto y. mientras no haya. consumado este, subsiste la excitación acrecentada penosa.

8-T

Estudios sobre la histeria, 1893-95 (Parte teórica de Breuer, vol II, pag. 239,

- [Habla de la "escisión" de Binet y Janet y de la "subconsciencia"] Esta media psique es entonces por entero completa, es consciente dentro de ella misma. En nuestros casos, la parte escindida de la psique ha sido "reducida a las tinieblas" (.). como los titanes han sido reducidos en el cráter del Etna; ellos pueden sacudir la tierra, pero nunca salen a la luz.

(.) [Mefistófeles dice esto de si mismo en *Fausto* I, escena 4]

9-C

A W. Fliess, Viena, 2-11-1895 IS. Freud, Los orígenes del Psicoanálisis, no. 34)

- Ahora tengo realmente un momento de satisfacción.

De todos modos no es oportuno disfrutar del instante sumo, para después volver a

hundirse. (.) Aun le espera mucho trabajo en las siguientes partes de la tragedia.

(.) [Referencia a las últimas palabras de Fausto en el "Fausto" de Goethe, parte II, acto V, escena 6]

10-C

AW, Fliess, Viena, 4-12-1896 (S. Freud, Los orígenes del Psicoanálisis, no. 51)

[Freud está comunicando a Fliess los lemas para los capítulos de la "Traumdeutung"] - Ante la "Formación de síntomas": *Flectere si nequeo superos, Aquaronta movebo*. Ante "la resistencia": *"Mach es Kurz ;Am Jüngsten Tag ist's doch nur ein..."* (.)

(.) [(Abrevia, el día del juicio, solo será un...) Goethe, *Zahme Xenien*. Este lema lo utilizó Freud como cabecera del tercer capítulo de su "Historia del movimiento psicoanalítico"]

11-C

A W. Fliess, Viena. 3-1-1897 (S. Freud, "los orígenes del Psicoanálisis, no. 54)

[Freud continúa comunicando lemas para los capítulos de la "Traumdeutung"] - El capítulo "terapia" va precedido por esta cita: *"Flavit et dissipati sunt"*; ante la "sexualidad" va el lema: *"Vom Himmel durch die Welt zur Hölle"* (...), si la cita es correcta,

(.) ("*Del cielo al infierno a través del mundo*". Goethe, "Fausto")

12-C

A W.Fliess. 31-5-1897, (Manuscrito N, Anexo a la carta No. 64) Vol. I, p 297-298

El mecanismo de la poesía (creación literaria) es el mismo que el de las fantasías históricas. Goethe reúne en *Werther* algo vivenciado, su amor por Lotte Küstner, y algo oído, el destino del joven Jerusalem, que se suicidó [ver manuscrito M, pag, 293].

Probablemente juega con el designio de darse muerte, halla en esto el punto de contacto y se identifica con Jerusalem, a quien presta los motivos tomados de su propia historia de amor.

Por medio de esta fantasía se protege del efecto de su vivencia.

Así, tiene razón Shakespeare cuando reúne poesía y delirio (en *Sueño de una noche de verano*, acto V, escena 1).

13-C

A W. Fliess, Viena, 27-10-1897 (S. Freud. *Los orígenes del Psicoanálisis*,)

- El negocio va desesperadamente mal, lo que en general ocurre hasta en las cimas de las profesiones, de manera que sólo vivo del trabajo "interno". Me atrapa y me arrastra a través de los viejos tiempos en rauda concatenación de Ideas; los estados de ánimo cambian como los paisajes ante el viajero del tren y como lo expresa el gran poeta, con su privilegio de ennoblecer (sublimación):

También el primer susto y el primer conflicto. Alguien triste secreto de la vida se remonta aquí a sus primeras raíces, algún otro orgullo y privilegio descubre su modesto origen.

(.) ["Y surgen algunas sombras amadas; igual que en una antigua y casi extinta leyenda, ascienden con ellas el primer amor y la primera amistad", Goethe, "Fausto", Dedicatoria. Freud cita estos versos en 1930, en su "Discurso en la casa de Goethe de Frankfurt (Vol. XXI, pag. 205-212), como "palabras que podríamos repetir para cada una de nuestros análisis".]

14-C

A W. Fliess. Viena, 3-12-1897 (*Los orígenes del Psicoanálisis*, no. 77)

— Desde que estudio el inconsciente, me he vuelto muy interesante para mí mismo. Lástima que siempre se cierre la boca para lo más íntimo.

"Lo mejor que puedas saber no debes decírselo a los chicos" (.)

(..) Goethe, *Fausto* I, escena 4. Ver tb. la "*Traumdeutung*" (Vol. 4 pag. 160 y Vol.

V pág. 452) así como la carta 63 a Fliess y el discurso del premio Goethe. Esta cita del "Fausto" surge en el curso de unas asociaciones referentes a lo que le cuesta superar a Freud la publicación de tantas cosas de su "escena Intima" en la "Traumdeutung". En el "Discurso", Freud dice de Goethe que "no solo fue, como poeta un gran confesor de lo suyo, sino también un celoso encubridor, a pesar de la abundancia de indicios autobiográficos.)

15-C

A W. Fliess, Viena, 29-12-1897, (S. Freud, *Los orígenes del Psicoanálisis*, no. 80, párrafo omitido). Ver Másson, 1985 pag, 290.

- Mi segunda y última conferencia sobre los sueños está terminada y fue entusiásticamente aclamada por los judíos. Tras ello un vehemente miembro de la audiencia me preguntó si los sueños completamente carentes de sentido podrían interpretarse en la misma forma. Este es el valor de las conferencias populares. Un colega médico no podía haber preguntado algo más estúpido.

(.) [Goethe, "Fausto", parte primera, escena 1 (No pretendo que yo podría ser un maestro para ayudar a convertir al prójimo)].

16-C

A W. Fliess, Viena, 30-1-1898 (Másson, 1985 pag. 296-298)

[Sobre la conducta de un conocido común: Gattel] . . .yo esperaba de él un informe sobre la anamnesis que practicó en neurasténicos. Es muy penoso para mí decirle que, incluso si ha perseguido ulteriormente estas cuestiones, posiblemente no las pueda publicar como su propio trabajo e incluso el que no concuerdo del todo con su informe, Pero lo haré [decírselo]

Agobiarse con imbéciles, etc...(.)El camino de la simetría y la razón numérica de las relaciones de nacimiento son, por supuesto, altamente impresionantes. En cuanto estas ocurrencias aisladas hayan sido reunidas y conformen una estructura, se producirá un gran asombro entre los peregrinos. (..)

(.) [Goethe, *Fausto* , parte II, acto 1, escena 7:

(Ya lo ves tratar con locos resulta funesto hasta para el propio diablo)

17-C

A W. Fliess, Viena, 9-2-1898 (*Los orígenes del Psicoanálisis*, no.83)
(Másson, 1985, pag. 299)

- Según un rumor, para el jubileo imperial del 2 de diciembre seremos investidos con el título de profesores. Yo no lo creo y he tenido un sueño precioso sobre ello, que por desgracia no es publicable, porque su trasfondo, su segundo sentido, va de aquí para allá entre mi nodriza (mi madre) y mi mujer [y uno no puede realmente someter públicamente a la propia esposa a reproches de este tipo -como una recompensa- por todo su trabajo y fatiga]. En fin, lo mejor que puedas saber, etc... (.)

(.) [Goethe, *Fausto I*, escena 4. [Lo que va entre corchetes, omitido en los "Orígenes..." Ver Másson 1985)].

18-C

A W, Fliess, Viena 27-9-1898 (S, Freud, *Los orígenes del Psicoanálisis*, no. 97)

— Ahora bien, un niño qua moja regularmente la cama hasta los siete años (sin ser epiléptico, etc.] tiene que haber experimentado excitaciones sexuales en la infancia más temprana. ¿Espontáneamente o por seducción?. Ahí estriba la cuestión y no ha de extrañar también la determinación más inmediata -en las piernas-

Como ves, en caso de apuro podría decir de mi mismo; "Lo cierto es que soy más listo que todos los fatuos", etc., pero tampoco eludirá la triste continuación: "Llevo por ahí a mi gente cogida par las narices y veo que no podemos saber nada" (.)

(.) [Del soliloquio en el comienzo del *Fausto* de- Goethe. La segunda cita esta ligeramente deformada].

19-C

A W. Fliess, Viena, 11-10-1899 (S. Freud, *Los orígenes del Psicoanálisis* no. 121)

- "De nuevo os acercáis, formás vacilantes" (.) Según un cálculo anterior tuyo (sobre cada siete años y medio) , en 1900-1 me esperaba una época productiva.

(.) Goethe. *Fausto*, dedicatoria, primer verso.

20-T

La interpretación de los sueños, 1900 (capítulo I. apartado 6) vol. IV, p.100

- Pero es el caso que no conseguimos preservar de estímulos nuestro dormir; de todas partes, y tal y como se quejaba Mefistófeles de los gérmenes de la vida (.), llegan al durmiente estímulos, desde afuera, desde adentro, y aun desde todos los ámbitos del cuerpo de los que, despiertos, siempre nos hemos desentendido.

(.) [Goethe *Fausto* I, escena 3. Mefistófeles se queja ante Fausto de que sus esfuerzos destructivos se veían continuamente frustrados por la aparición de nuevos miles de gérmenes de vida. Freud vuelve a editar este pasaje completo en "El malestar en la cultura"]

21-T

La interpretación de los sueños, 1900 (cap. 4, sueño "Tío de la barba amarilla) vol. IV, pag. 160

— La cortesía que practico cotidianamente es en buena parte una disimulación de esta índole; cuando interpreto mis sueños para el lector me veo precisado a producir desfiguraciones semejantes. También el poeta se queja de la compulsión a desfigurar las cosas: "Lo mejor que alcance a saber, no puedes decírselo a los muchachos " (.)

(.) Goethe, *Fausto* I, escena 4. Esta es una cita favorita de Freud. Ver esta obra pag. 452, cartas a Fliess nos, 77 y 83 y con ocasión del Premio Goethe].

22- T

La interpretación de los sueños, 1900, (cap, V, apartd. B, "Sueño de las tres parcas") vol. IV, pag. 220

- Y aún como si el afán de imponer enlaces no respetase nada sagrado, el querido nombre de Brücke [puente] (palabra-puente, véase anteriormente) me sirve ahora para traerme a la memoria aquel mismo Instituto en el que pasé las horas más dichosas como estudiante, sin inquietud alguna:

[Así estarás a los pechos de la sabiduría/más complacido cada día], (.) todo al revés que ahora, cuando los apetitos me atormentan mientras sueño.

(.) [Goethe, *Fausto* I, escena 4]

23-T

La interpretación de los sueños, 1900 (Cap. V, aprtdo B, sueño de "Las tres parcas") vol. IV, pag. 221

- Goethe hubo de observar cierta vez cuan susceptibles somos respecto de nuestro nombre, con el cual nos sentimos encarnados como si fuera nuestra piel [metáfora de Goethe en "Poesía y verdad"]- Fue cuando Herder hizo con el suyo estos juegos de fantasía:

- 24-T

La interpretación de los sueños, 1900, (Cap, V, aptdo. d "sueño de la muerte de personas queridas") vol. IV. Pag, 273

(Sobre *Hamlet*) La pieza se construye en torno de la vacilación de Hamlet en cumplir la venganza que le esta deparada; las razones o motivos de esta vacilación, el texto no los confiesa: tampoco los ensayos de interpretación, que son tantos y tan diversos, han podido indicarlos. Según la concepción abonada por Goethe, y que es todavía hoy prevaleciente. Hamlet representa el tipo de hombre cuya virtud espontánea para la acción ha sido paralizada por el desarrollo excesivo de la actividad del pensamiento (afectada por la palidez del pensamiento")

25-T

La interpretación de los sueños. 1900, (Cap. VI, aptdo. A, sueño de la " monografía botánica") vol. IV, pag. 291

— "Botánica" es, entonces, un verdadero punto nodal en el que convergen para el sueño numerosas ilaciones de pensamiento que, según puedo asegurarlo, con pleno derecho se entramaron con aquella conversación. NOS encontramos aquí en medio de una fábrica de pensamientos en la cual, como en la obra maestra del tejedor, "...un golpe del pie mil hilos mueve/mientras vienen y van las lanzaderas/y mil hilos discurren invisibles/y a un solo golpe se entrelazan miles".

, *Fausto* I, escena 43

26-T

La interpretación de los sueños, 1900, (Cap. VI, aptdo. A. "Un bello sueño") vol. IV, pag. 294

- {Asociaciones de un paciente en el sueño) El posadero de esta poesía de Uhland es, no obstante, un manzano. Y una segunda cita prosigue la cadena de pensamientos: "Fausto (bailando con la joven):

Tuve una vez un bello sueño vi un manzano, y en él dos bellas manzanas relucían; me excitaron y monté ahí. La bella:

Mucho apetecía las manzanitas
desde los tiempos del Paraíso
y me mueve a regocijo
pues yo las tengo en mi jardín" (.)

No puede caber la menor duda sobre lo aludido con "manzano" Y "manzanitas". Un hermoso busto era también el principal de los atractivos con que la actriz había cautivado a mi soñante. [El sueño de este paciente sigue luego hacia "el pecho de la nodriza", hacia la infancia del soñante].

(.) [Goethe, *Fausto* I, escena 21 (*Noche de Walpurgis*)]

27-T

La interpretación de los sueños, 1900, (Cap. VI, aptdo, C) vol. IV, pag. 320.

- Toda vez que muestra [el sueño] a dos elementos como vecinos, atestigua que sus correspondientes entre los pensamientos oníricos mantienen un nexo particularmente íntimo. Es como en nuestro sistema de escritura: 'ab' significa que las dos letras deben proferirse en una sílaba; en cambio, si entre 'a' y 'b' hay un espacio en blanco, debe verse en 'a' la última letra de Una palabra y en 'b' la primera de la otra. (.) [Freud señala una conexión lógica de ideas latentes en elementos contiguos o simultáneos]

(.) [Esta comparación es una de las favoritas de Freud. Ya la había usado en esta obra (pag. 257). También la emplea en el caso "Dora". Probablemente deriva de un poema de Goethe — 'Schwer in walde Busch'- donde aparece también la misma metáfora.

28-T

La interpretación de los sueños, 1900, (Cap. VI, aptdo. C, sueño "Goethe ataca Al señor M" -1-) vol. IV, pag. 331-2

— [Sobre la inversión en el sueño] También mi sueño sobre el ataque de Goethe al señor M [véase más adelante este sueño con amplitud] contiene un "a la inversa" semejante, que es preciso enderezar para lograr la interpretación del sueño. En este, Goethe ha atacado a un joven. el señor M; en la realidad, según esta contenido en los pensamientos oníricos, mi amigo (Fliess), fue atacado por un joven autor desconocido. En el sueño cuento desde la fecha de la muerte de Goethe; en la realidad la cuenta parte del año de nacimiento del paralítico. El pensamiento decisivo en el Material onírico resulta ser la contradicción a la idea de que Goethe sea tratado como si fuese un mentecato {"loco" en nuestra versión]. A la inversa, dice el sueño, si tu no comprendes el libro, eres tú (el crítico) el imbécil, no lo es el autor.

29-T

La interpretación de las sueños, 1900, (Capt. VI, aptdo. C) vol. IV, pag. 341-2,

[Nota al pie de pagina sobre la afirmación de Freud de que el sueño no puede expresar un "no", que se ve obligado a rectificar] En el análisis completo surgió a una referencia a una vivencia de mi infancia, a través del siguiente eslabón: " Der Mohr hat seine Schuldigkeit getan, der Mohr kann gehen" [El moro ha hecho su menester, el moro puede ir (gehen)- Schiller, "Fiesco", acto III, escena 4-J. "Schuldigkeit" (menester) es un error en la cita, en lugar de "Arbeit" (trabajo) , Y después una pregunta en broma: "Que edad tenía el Moro cuando hizo su menester?". "Un año, pues puede andar (gehen). (Parece que vine al mundo con un cabello negro tan enmarañado que mi joven madre declare que era un pequeño moro) . —El que yo no encuentre el sombrero es una vivencia diurna empleada con varios sentidos. Nuestra mucama, genial para guardar las cosas, lo había escondido.-- También se oculta, tras el final de este sueño, el rechazo de unas tristes ideas de muerte: Yo todavía no he hecho lo que debía; todavía no puedo irme.- Nacimiento y muerte, como en el sueño de Goethe y el paralítico, que había soñado poco tiempo antes [vease pag. 331-2 y más adelante].

30-T

La interpretación de los sueños, 1900, (Cap. VI, aptdo.5, edición de 1911) vol. V, pag. 401, nota 60.

- [Alusión posible a Goethe. Se trata en la nota de los sueños edípicos y de las maneras disfrazadas en que se presentan] Estos mitos e interpretaciones indican un acertado conocimiento psicológico. He averiguado que las personas que se saben preferidas o distinguidas por su madre poseen en la vida aquella confianza en si mismas y aquel indestructible optimismo que parecen heroicos muchas veces y conducen al verdadero éxito.
(.)

(.) Freud, en su trabajo "*Un recuerdo infantil en Poesía y verdad*" (1917, ver 124-T) , puso a Goethe como ejemplo del éxito alcanzado en la vida por alguien que había sido el hijo preferido de su madre]

31-T

La interpretación de los sueños, 1900, (Cap. VI. aptdo G) vol. V, pag. 428

-Que en el lecho de muerte se le veía tan parecido a Garibaldi, todos los que le rodeábamos lo observamos en realidad. Tuvo un aumento de temperatura "postmortem" sus mejillas se encendieron poniéndose cada vez más rojas. (...) Sin quererlo proseguimos:

"Und hinter ihm, in wesenlosem Scheine lag, was uns alle bändigt, das Gemeine"
(.)

Esta exaltación de nuestros pensamientos nos prepara para que tengamos que ocuparnos (en el análisis) precisamente de eso "ordinario" (Gemeine)

(.) [Versos pertenecientes al "Epílogo" al "Lied von der Glocke" (Canto de la campana), de Schiller, escrito por Goethe para el homenaje de su amigo realizado el 10 de agosto de 1805. Dice allí que el espíritu de Schiller avanza hacia la eternidad de la verdad, la bondad y la belleza. Mientras que "tras él, como una apariencia insustancial/ yacía lo que a todos nos ata, lo ordinario."

32-T

La interpretación de los sueños, 1900, (Cap. VI, aptdo. G, sueño "Ataque de Goethe contra M" -2-) vol. V, pag. 438-440

- Otro sueño absurdo que juega con números: Uno de mis conocidos, el señor M, ha sido atacado en un ensayo nada menos que por Goethe, y según todos opinamos, con una saña injustificada, Desde luego, el señor M. quedó aniquilado por este ataque. Con amargura se lamenta de ello en un convite; empero, su veneración por Goethe no ha sufrido menoscabo por esta experiencia personal. Yo procuro aclararme un poco las relaciones de tiempo, que me parecen inverosímiles, Goethe murió en 1832; y puesto que su ataque a M. tuvo que ser naturalmente anterior, el señor M. Sería por entonces un hombre joven en extremo. Se me antoja verosímil que tuviera dieciocho años. Pero no sé con certeza el año en que escribimos ("el año en que escribimos" es un giro muy utilizado por Goethe en su epistolario), y así toda la cuenta se hunde en la oscuridad. Por lo demás, ese ataque está contenido en el bien conocido ensayo de Goethe "Naturaleza",

Muy pronto tenemos a nuestro alcance la necedad de este sueño. El señor M., a quien conozco de un convite, me pidió no hace mucho tiempo que examinase a un hermano suyo que

presentaba signos de parálisis general. La conjetura era acertada; durante la visita ocurrió algo penoso: el enfermo, sin que viniera al caso, puso a su hermano en posición desairada aludiendo a travesuras juveniles de este. Yo había preguntado al enfermo en que año nació y repetidas veces lo moví a hacer pequeños cálculos a fin de comprobar el debilitamiento de su memoria; pruebas estas de las que, por lo demás, aun podía salir airoso, Ya advierto que en el sueño me comporto como un paralítico general (no se con certeza el año en que escribimos). Hay otro material del sueño que brota de una fuente reciente diversa. El editor de una revista médica, con quien tenía yo amistad, había dado cabida en ella a una crítica en extremo inmisericorde, aniquiladora, al último libro de mi amigo Fl. [Fliess], de Berlín; el autor de la crítica era un colaborador muy joven y de poco discernimiento. Yo creí tener derecho a inmiscuirme, y recibir del editor esta respuesta: lamentaba vivamente haber admitido la crítica, pero no quería proponer enmienda. Ante esto rompí mis relaciones con la revista y en mi carta de renuncia formule la esperanza de que nuestras relaciones personales no sufrieran menoscabo por lo ocurrido.

La tercera fuente de este sueño es el relato, que tenía fresco a la sazón, de una paciente acerca de su hermano, quien había caído en delirio frenético al grito de "¡Naturaleza, naturaleza!". Los médicos creyeron que el grito provenía de la lectura de aquel hermoso ensayo de Goethe y era indicio en el enfermo del surmenage provocado por sus estudios sobre filosofía de la naturaleza. Yo preferí atender al sentido sexual con que entre nosotros aún las personas de escasa cultura hablan de la "naturaleza". Y el hecho que más tarde el desdichado mutilase sus genitales pareció indicar que al menos yo no andaba descaminado. La edad de este enfermo, cuando sufrió el ataque del delirio frenético, era de 18 años

Si ahora añado que el libro tan duramente criticado de mi amigo ("Uno se pregunta si el autor es un loco, o si uno mismo lo es", había escrito otro crítico) se ocupa de las relaciones de tiempo de la vida, y también recondujo la duración de la vida de Goethe a un múltiplo de un número significativo para la biología, con facilidad se advierte que yo en el sueño me pongo en el lugar de mi amigo. (Yo procuro aclararme un poco las relaciones de tiempo), Pero yo me comporto COMO un paralítico y el sueño se disipa en lo absurdo, Esto implica también que los pensamientos oníricos dicen, irónicos: "Naturalmente, él [mi amigo Fl.] es el loco, el trastornado, y ustedes [los críticos] son los genios que todo lo saben mejor. Pero, "¿no será a la inversa?", Y esta inversión esta extensamente subrogada en el contenido del sueño; Goethe ha atacado al joven, lo cual es

absurdo, mientras que es fácil que todavía hoy un jovencito ataque al inmortal Goethe, Y además yo cuento desde el año de la muerte de Goethe, cuando en la realidad hice contar al paralítico desde el año de su nacimiento.

Pero yo había prometido también demostrar que ningún sueño es inspirado por otras mociones que las egoístas. Tengo que justificarme entonces por el hecho de que en este sueño hago más las cosas de mi amigo y me pongo en lugar de él. Pero la convicción crítica que de ello tengo en la vigilia no alcanza. Ahora bien, la historia del enfermo de 16 años Y la interpretación divergente de su grito " ¡Naturaleza!" aluden a la oposición en que me he puesto con la mayoría de los médicos a causa de mi tesis sobre la etiología sexual de las psiconeurosis. Puedo decirme: "Así como le ha ido a tu amigo, así te irá a ti con la crítica, y en parte ya te ha sucedido eso"; y ahora tengo derecho a sustituir en el interior de los pensamientos oníricos el "él" por el "nosotros": "Si, tienen razón; nosotros dos somos locos". Que "mea res agitur" me lo señala con vigor la mención del breve e incomparablemente bello ensayo de Goethe, pues su exposición en una conferencia popular fue lo que me impulsó, siendo yo un bachiller todavía vacilante, al estudio de la ciencia natural.

33-T

La interpretación de los sueños, 1900, (Cap. VI, aptdo. H) vol. V. pag. 479

— Ya he contado [pag. 424—5] que tanto mis calurosas amistades como mis enemistades con personas de mi edad, se remontan al trato que tuve en la niñez con un sobrino un año mayor que yo, en el que él era el que triunfaba y yo muy temprano debí aprender a defenderme; éramos inseparables y nos amábamos, pero entretanto, según lo se por testimonio de personas mayores, reñíamos y nos acusábamos. Todos mis amigos son en cierto sentido encarnaciones de esta primera figura que "antaño se mostró a mis ojos opacos" (..); son resucitados [revenants].

(.) (Goethe. *Fausto*, dedicatoria: Frúch sich dem trüben Blick gezeigt (De nuevo apareceis, formás flotantes/como ya antaño ante mis turbios ojos)]

34-T

La interpretación de los sueños, 1900, [Cap. VII, aptdo. F) vol. V, pag. 601.

- Pero esa operación intelectual [se refiere al trabajo del sueño que continúa y termina las tareas diurnas y que puede dar lugar a ocurrencias valiosas se debe a las mismas fuerzas del alma que cumplen durante el día todas las operaciones de esa índole. Incluso es probable que nos inclinemos en exceso a sobrestimar el carácter consciente de la producción intelectual y artística. Por las comunicaciones de hombres en extremo productivos, como Goethe y Helmholtz, llegamos a saber más bien que lo esencial y lo nuevo de sus producciones las fue dado a la manera de ocurrencias y adivino a su percepción casi lista. La cooperación de la actividad consciente nada tiene de sorprendente en otros casos en que todas las fuerzas del espíritu se convocaron en el empeño. Pero es privilegio de la actividad consciente, del que mucho se abusa, el poder ocultarnos todo LO demás siempre que ella participa [En el párrafo siguiente Freud menciona el concepto de lo demoníaco]

35-C

A W. Fliess, Viena, 14-10-1900 (S. Freud, *Los orígenes del psicoanálisis* no.139)

- La temporada ha estado animada y me ha traído un caso nuevo de una muchacha de 18 años, que se ha abierto sin dificultad con la colección disponible de llaves maestras [El caso "Dora"].

Para la psicología cotidiana me gustaría pedirte el hermoso lema de "Tan lleno esta ahora el mundo de esta fantasmagoría, etc" (.)

(.) [Nun ist die Welt von diesem Spuck so voll.... ("Fausto II", Goethe. acto V)
Freud utilizó efectivamente esta cita para el encabezamiento de la "Psicopatología de la vida cotidiana"]

36-T

Sobre el sueño, 1901, (punto VI, sueño "Goethe ataca al señor M."-4) vol. V. pag. 644-7.

- Puesto que este esclarecimiento que acabamos de dar ofrece la más fuerte objeción contra la concepción según la cual el sueño nace en virtud de una actividad mental disociada y falta de crítica, pondré énfasis en esto mediante un ejemplo.

Uno de mis conocidos, el señor M, ha sido atacado en un ensayo nada menos que por Goethe y, según todos opinamos, con una saña injustificada, Desde luego, al señor M. quedó aniquilado por este ataque, Con amargura se lamenta de ello en un convite; empero, su veneración por Goethe no ha sufrido menoscabo por esta experiencia personal. Ahora yo procuré aclarar un poco las relaciones de tiempo, que me parecen, inverosímiles- Goethe murió en 1832; y puesto que su ataque a M. tuvo que ser naturalmente anterior, el señor M. sería por entonces un hombre joven en extremo. Se me antoja verosímil que tuviera dieciocho años. Pero no se con certeza el año en que escribimos, y así toda la cuenta se bunde en la oscuridad. Por lo demás, ese ataque esta contenido en el bien conocido ensayo de Goethe "Naturaleza",

Lo disparatado de este sueño se hace más fulgurante si comunico que el señor M, es un joven hombre de negocios a quien le son ajenos cualesquiera intereses poéticos y literarios, Pero si me interno en el análisis de este sueño me será bien posible mostrar cuanto "método" hay tras este disparate.

El sueño extrae su material de tres fuentes:

1. El señor M., con quien yo trabe conocimiento a través de un convite, me rogó un día que examinase a su hermano mayor, que presentaba síntomás de una actividad mental perturbada. En la conversación con el enfermo aconteció algo penoso: sin que viniera al caso, puso a su hermano en posición desairada aludiendo a las travesuras juveniles de este. Yo había preguntado al enfermo por su año de nacimiento (año de la muerte en el sueño) y lo moví a hacer diversos cálculos destinados a comprobar el debilitamiento de su memoria.

2. Una revista médica, que ostentaba también mi nombre en la portada, había recogido en sus páginas: En el contenido del sueño, tras mi propio yo se oculta ante todo mi amigo, tan maltratado por la crítica. "Yo procuro aclararme un poco las relaciones de tiempo". Y en efecto, el libro de mi amigo se ocupa de las relaciones de tiempo de la vida y reconduce, entre otras, también la duración de la vida de Goethe a un múltiplo de un

número de días significativos para la biología. Ahora bien, este yo es equiparado a un paralítico ("YO no se con certeza el año en que escribimos"). El sueño figura, por tanto, que mi amigo se comporta como un paralítico, y con eso se pierde en la absurdidad. Pero los pensamientos oníricos rezan, a modo de ironía; "Naturalmente, el es un trastornado, un loco, y ustedes los genios son los genios que todo lo saben mejor. Pero, no será a la inversa? ".. Ahora bien, esta inversión esta ampliamente subrogada en el contenido del sueño. Por ejemplo, Goethe ha atacado al joven, lo cual es absurdo, pues más fácil es, todavía hoy, que un joven ataque al gran Goethe. Me atrevería a sostener que ningún sueño se apoya en emociones que no sean egoístas. El yo del sueño no hace en realidad meramente las veces de mi amigo, sino también de mi mismo. Yo me identifico con el, porque el destino de su descubrimiento me parece paradigmático para la recepción de mi propio hallazgo. Cuando yo salga a la palestra con mi teoría, que destaca el papel de la sexualidad en la etiología de las perturbaciones psiconeuróticas (vease la alusión a " ¡Naturaleza, naturaleza!" del enfermo de 15 años), tropezaré con idéntica crítica y hora le salgo al paso con el mismo escarnio.

Si sigo examinando los pensamientos oníricos, no hallo sino burla -y escarnio como el correlato de las absurdidades del sueño [manifiesto]. Es bien sabido que el descubrimiento de un cráneo hendido en el Lido de Venecia sugirió a Goethe la idea de la llamada teoría "vertebral" del cráneo. Mi amigo se jacta de haber desatado, siendo estudiante, una tormenta para sustituir a un viejo profesor, que, si bien en su tiempo se había hecho meritorio (entre otros ámbitos, también en esta parte de la anatomía comparada), por demencia senil se volvió inepto para la enseñanza. El tumulto ocasionado por él ayudó a combatir la dañina situación de que en las universidades alemanas no se hubiera trazado un límite de edad para el ejercicio de la cátedra. En efecto, ser anciano no es una excusa para ser tonto. En el manicomio de aquí tuve el honor de servir durante años bajo un médico jefe desde hacía tiempo fósil, notoriamente imbécil desde hacía decenios, a quién se le permitía seguir al frente de ese cargo de responsabilidad [según E. Jones, 1953, se refiere aquí al dr. Franz Scholz]. Es con relación a esto que se me impone aquí

Un término descriptivo del descubrimiento en el Lido

[“Schafkopf”; literalmente cabeza de oveja, tonto, necio,.Aludiendo a este hombre, unos colegas jóvenes del hospital inventaron cierta vez una canción basándose en un aire popular entonces en boga: “Ningún Goethe lo escribió, ningún Schiller lo poetizó.etc...”

37-C

A W. Fliess, Viena, 4-7-1901Freud. *Los orígenes del Psicoanálisis*, no. 144)

-Naturalmente me mantengo bien informado sobre los tristes cambios en Kaltenleutgehen (la casa de verano de los suegros de Fliess). Iremos allí la próxima semana y también visitaremos Königstein (oftalmólogo amigo de Freud) cuya hija espera allí su primogénito. “El nacimiento y la muerte, etc “(.)

(.) Alusión *al Fausto* I.escena I .de Goethe

38-T

Psicopatología la vida cotidiana, vol. VI, pag 1

- Iist die Luft von diesem Spuck so Vol.I, Dass niemand weiss, wie er ihn meiden soll (.)

(.) [Cita del Fausto II, acto V, escena 5: De esa lobreguez está tan lleno el aire /que nadie sabe como podría evitarla “]

39-T

Psicopatología de la vida cotidiana, 1901, vol. VI, pag. 6

[En la "Introducción" de J. Strachey, afirma este que en octubre de 1900 pide Freud a Fliess su anuencia para usar como epígrafe la cita del "Fausto" que luego incluyó en la portada de la Qbra, Ver "Los orígenes del Psicoanálisis", no. 139]

Psicopatología de la vida cotidiana, 1901, (Cap, III "Olvido de nombres y frases". Añadido de 1907), vol. VI, pag, 23-5.

— Conversaba conmigo un colega más joven, y manifestó la conjetura de que el olvido de poesías en la lengua materna podría estar motivado de manera semejante al olvido de elementos aislados dentro de una frase en lengua extranjera, al tiempo que se ofreció como objeto de indagación. Le pregunté con que poesía quería hacer la prueba, y eligió "La novia de Corinto" ("Die Braut von Korinth" de Goethe, poema este al que amaba mucho y del que creía conocer de memoria por lo menos algunas estrofas. Al comienzo de la reproducción le salió al cruce una incertidumbre en verdad llamativa. Pregunto "¿Quiere decir que él "viajó desde Corinto a Atenas" o que "viajo a Corinto desde Atenas"?"?. También yo vacilé por un momento, hasta que señalé, sonriendo, que el título del poema, "La novia de Corinto", no dejaba subsistir ninguna duda sobre el camino recorrido por el joven. Luego, la reproducción de la primera estrofa sobrevino, sin tropiezos; o al menos sin llamativa falsificación. Después del primer verso de la segunda estrofa, mi colega pareció rebuscar un instante; enseguida retomo su recitado:

"¿Más habrá de ser el acaso bienvenido
ahora que cada día trae algo nuevo?
Pues sigue siendo, con los suyos, un pagano,
y ellos son cristianos y están bautizados [getauft] " .

Ya antes de que terminara agucé mis oídos, extrañado; al concluir el segundo verso, ambos estuvimos de acuerdo en que ahí se había producido una desfiguración. Pero no consiguiendo rectificarla, nos precipitamos a la biblioteca para consultar el poema de Goethe y hallamos, con sorpresa, que el segundo verso de esta estrofa tenía MI texto totalmente diverso; la memoria de mi colega había arrojado fuera ese texto, por así decir, sustituyéndolo por algo en apariencia ajeno. La versión correcta decía;

"¿Más habrá de ser él acaso bienvenido
si a ese favor él caro no lo paga [erkauft]?"

Con "erkauft" ("el paga"] rimaba "getauft" "bautizado" y me pareció raro que la constelación "pagano", "cristiano", y "bautizado" lo hubiera ayudado tan poco para restablecer el texto.

¿Puede explicarse usted -preguNté a mi colega- como es que tachó así por completo ese verso de una poesía que presuntamente le era tan familiar, y vislumbra el nexo desde el cual pudo tomar el sustituto?

Fue capaz de dar un esclarecimiento, si bien era manifiesto que no lo hacia de muy buen grade: "El verso "ahora que cada día trae algo nuevo" se me antoja consabido; seguramente he empleado hace poco estas palabras con referencia a mi práctica profesional, de cuya prosperidad, como usted sabe, estoy ahora muy contento. Pero, ¿por qué se acomodó ahí esa oración ¿Sabría indicar un nexo. Es evidente que el verso " si a ese favor él caro no lo paga" no me resultaba grato. Esto se entrama con el cortejo a una dama, rechazado la primera vez, y que me propongo ahora repetir en vista de mi situación material muy mejorada. No puedo decirle más, pero por cierto no me resultará muy grato. de ser aceptado ahora, acordarme de que en un caso como en el otro una suerte de cálculo incline la balanza".

Me pareció iluminador, aún sin poder conocer yo las circunstancias con más detalles. Pero le pregunté todavía: " ¿Como ha dado usted en mezclar su persona y su situación privada con el texto de "La novia de Corinto"? ¿Puede ser que existan en su caso unas diferencias de credo religioso como las que cobran significación en el poema?".

("Cuando una nueva fe germina, amor y fidelidad suelen ser arrancados cual maleza dañina")

Yo no había conjeturado correctamente, pero fue notable presenciar como esa sola pregunta bien dirigida hizo que nuestro hombre lo viera todo claro, de modo que pudo darme una respuesta que sin duda el mismo desconocía hasta ese momento. Me echó una mirada que reflejaba una mezcla de mar-tirio y disgusto, murmuró para si un pasaje posterior del poema:

“¡Mírala bien ¡mañana estará gris”,

y agregó escuetamente: "Ella es algo mayor que yo". Para no

causarle más pena, interrumpí la averiguación. El esclarecimiento me pareció suficiente. Pero me sorprendió, eso sí, que el empeño por reconducir a su fundamento una operación fallida de la memoria hubiera de tocar en la persona investigada unos asuntos tan alejados, tan íntimos e investidos de tan penoso afecto.

41-T

Psicopatología de la vida cotidiana, 1901, (Cap. V. "Equivocaciones orales. Lapsus linguae", ejemplo 10}, vol. VI, pag. 69.

- [Asociaciones de una paciente sobre su sueño] En la prosecución de su sueño, ella acunaba a un niño en brazos, y sobre esta escena se le ocurre "Margarita" (.)

(.) [La "Margarita" del "Fausto" goethiano]

42- T

Psicopatología de la vida cotidiana, 1901, (Cap. X, "Errores"! vol. VI, pag. 213.

- Goethe ha dicho sobre Lichtemberg (.): "Donde él hace una broma es que hay un problema oculto". Algo similar se puede afirmar sobre los pasajes de mi libro [Traumdeutung] aquí citados: donde aparece un error es que hay una represión oculta, Mejor dicho: hay una insinceridad, una desfiguración, que en definitiva se apoya sobre lo reprimido.

(.) La acotación de Goethe es también citada por Freud en su libro sobre el chiste - Vol. 8, pag. 88-, obra en la que examina muchos de los epigramas de Lichtemberg; también lo cita en SUS "Conferencias de introducción al Psicoanálisis", Vol. 15, pag., 351

43- T

Psicopatología de la vida cotidiana, 1901, (Cap. XII, "Determinismo, creencia en el azar y superstición: puntos de vista", ejemplo 3), vol. VI, pag. 238.

- [Análisis del número 1734, al parecer totalmente al azar]

Entonces me pregunté: ¿Cuál es el número 17 en la U.B. [Universalbibliothek]. Pero no pude sacar nada en limpio. Como antes lo sabía CON toda precisión, supongo que quería olvidar ese número. Pensé y pensé, más en vano. Quise entonces seguir leyendo, pero lo hacía mecánicamente, sin entender palabra, pues me martirizaba ese 17. Al fin se me ocurre que el número 17 tiene que ser una pieza de *Shakespeare*. Pero ¿cuál?. Se me ocurrió *Hero and Leander*, Con toda evidencia un intento estúpido de mi voluntad por distraerse. Por último me levanto y busco el catálogo de la U.B. El número 17 es de *Macbeth*. Me veo forzado a comprobar, para mi confusión, que no se casi nada de ese drama, a pesar de haberme ocupado de esta obra no menos que de las otras de *Shakespeare*. Solo se me ocurre: Asesino, *lady Macbeth*, brujas, lo "bello" es vil, y que en su tiempo había hallado muy hermosa la traducción de *Macbeth* por *Schiller*. Sin duda he querido olvidar esta pieza. Se me ocurre, aún, que 17 y 34 divididos por 17 dan 1 y 2. Los números 1 y 2 de la U.B. son el "*Fausto*" de Goethe. Antes he hallado en mi mucho de faústico.

44-T

Análisis fragmentario de una histeria, "Caso Dora", 1905, vol. VII, pag. 16.

- Y por la prolijidad ya no tengo que disculparme, desde que se concede que los grandes requerimientos que la histeria plantea al médico y al investigador solo pueden satisfacerse con el mayor ahondamiento y dedicación, y no con un altanero desdén. En verdad:

Nich Kunst und wissenschaft allein

Geduld will bei dem Werke sein (.)

(.) {Goethe, "*Fausto I*", escena 6: "Ni arte ni ciencia solas/ ¡ paciencia pide el trabajo!.}

45-T

Tres ensayos de teoría sexual, (Las aberraciones sexuales), 1905, vol. VII, pag, 140.

[Sobre el fetichismo] – Requisito previo en todos los casos parece ser una cierta rebaja de la puja hacia la meta sexual normal (endebles ejecutiva del aparato sexual) .El anudamiento con lo normal es procurado por la sobreestimación del objeto sexual, que es psicológicamente necesaria; es inevitable que ella invada todo lo conectado con el objeto por asociación. Por tanto cierto grado de este tipo de fetichismo pertenece seguramente al amor normal, en particular en los estadios del enamoramiento en que la meta sexual normal es inalcanzable a su cumplimiento parece postergado: "Procúrame un pañuelo de su pecho/ o una liga para el amor que siento", (.)

(.) [Goethe, "*Fausto I*", escena 7. En la versión de B. Nueva, "para el amor que siento" se traduce por " que presionare su rodilla"]

46-T

Tres ensayos sobre teoría sexual (Idem, "La contribución de lo anímico a las perversiones"! 1905, vol. VII, pag. 147.

- Tal vez en ninguna parte la omnipotencia del amor se muestre con mayor fuerza que en estos desvíos suyos. En la sexualidad, lo más sublime y la más nefando aparecen por doquier en íntima dependencia: "Von Himmel duruch die Welt zur Hölle" (.)

(.) [Goethe, "*Fausto*", ("Prólogo en el teatro"), "Desde el cielo, a través del mundo, hasta el infierno". Ver carta a Fliess no. 54, donde Freud le sugería emplear esta misma cita para un capítulo sobre "sexualidad" que iba a formar parte de un libro proyectado. Esa carta fue escrita en momentos en que comenzaba a dirigir su atención a las perversiones.]

47-T

El chiste y su relación con lo Inconsciente, 1905, (Cap. IV, "El mecanismo de placer y la psicogénesis del chiste" , parte sintética), vol. VIII, pag. 116-7.

- Todos parecen admitir que el redescubrimiento de lo consabido, el "reconocimiento", es placentero. Groos 1899, *Die Spiele der Menschen*) dice: "El reconocimiento, toda vez que no este demasiado mecanizado, tcomo en el caso de disfraces..) se asocia con sentimientos placenteros. Ya la mera cualidad de lo familiar fácilmente va acompañada de aquel confortado sosiego que invade a Fausto cuando, tras un omi-noso encuentro, ae halla de nuevo en su gabinete de estu-dio." [-)

(.) (Goethe, "*Fausto I*", escena 3]

48-T

El chiste y su relación con lo inconsciente, 1905, (Cap. IV, Idem, parte sintéltca), vol. VIII, pag. 122.

- La alteración en el estado del talante es lo más valioso qua el alcohol depara al ser humano y por eso no todos pueden prescindir de ese "veneno". El talante alegre, sea generado de manera endógena o producido por vía toxica, rebaja las fuerzas inhibitoras, entre ellas la crítica, y así vuelve de nuevo asequibles unas fuentes de placer sobre las que gravitaba la supresión. Es sumamente instructivo ver como un talante alegre plantea menores exigencias al chiste. Es que el talante sustituye al chiste, del mismo modo como el chiste debe empeñarse en sustituir al talante, en el que de ordinario reina la inhibición de posibilidades de goce, entre ellas el placer del disparate:

"Con poca gracia [Witz] y mucho contento" (.)

Bajo el influjo del alcohol, el adulto vuelve a convertirse en el niño a quien deparaba placer la libre disposición sobre su decurso de pensamiento, sin observancia de la compulsión lógica,

(.) [Palabras de Mefistófeles en la taberna de Auerbach, Goethe, "*Fausto I*", escena 5. En la version de B, Nueva, estas palabras de Mefistófeles se han omitido]

49-C

A Hugo Heller, Viena, 1-11-1906 (Respuesta a una encuesta "Sobre la lectura y los buenos libros") Vol IX, pag. 223.

- Ustedes me piden que les nombre "diez buenos libros" y se rehúsan a agregar una palabra aclaratoria. Entonces, no solo me dejan librado elegir los libros, sino explicitar la demanda que me dirigen. Habitado a prestar atención, a pequeños indicios, no puedo menos que atenerme al texto en que envuelven su enigmático pedido. No dicen "las diez obras más grandiosas" de la literatura universal), a lo cual yo habría debido responder, con tantísimos otros: *Homero, las tragedias de Sófocles, el Fausto de Goethe, Hamlet, Macbeth de Shakespeare, etc.*

50-C

A Jung, Annenheim, 27-6-1907 (S. Freud-C. Jung, "Correspondencia", no. 40-F).

- Abraham se ha granjeado mi simpatía por ir directamente al problema sexual y por ello he puesto gustosamente a su disposición aquello que tenía. La descripción que hace usted de su carácter lleva de tal modo el sello de lo certero, que yo no admitiría su ulterior comprobación. No hay nada que objetar contra él y, sin embargo, hay algo que excluye la intimidad. Es un poco "hipócrita y seco" (.), dice usted, y ello tiene que contrastar duramente con su modo de ser abierto, y que arrastra a los demás.

(.) [Goethe, "Fausto". La actitud de Freud hacia Abraham se convirtió rápidamente en muy positiva, tras haber establecido una correspondencia con él y haberle visitado Abraham en Viena].

51-T

El poeta y el fantasear, 1908, vol. IX, pag. 129

- Preguntaran ustedes de donde se tiene una información tan exacta sobre el fantasear de los hombres, si ellos lo rodean de tanto misterio. Pues bien; hay un género de hombres a quienes no por cierto un dios, sino una severa diosa -la Necesidad-, ha impartido la orden de decir sus penas y alegrías. (.) Son los neuróticos, que se ven forzados a confesar al médico, de quien esperan su curación por tratamiento psíquico, también sus fantasías; 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,

(.) [Alude a unos celebres versos de la escena final de Torcuato Tasso, en los que Goethe le hace decir a su poeta—héroe:

"Y donde el humano suele enmudecer en su tormento un dios me concedió el don de decir cuanto sufro"]

52-C

A Jung, Viena, 9-3-1909 (S. Freud/C. Jung, "Correspondencia", no. 134-F)

- Ser calumniado y quemarnos a causa del amor con el que operamos: He aquí los riesgos de nuestro oficio, pero no por ellos renunciamos auténticamente al mismo. "Navigare necesse est, vivere non necesse" ["Navegar es necesario, vivir no lo es". Plutarco. Pompeyo, 50- Pompeyo dirigió estas palabras a unos marinos cobardes. Es el lema de Hamburgo y Brema]. Por lo demás:

"Estás con el diablo

y quieres asustarte de la llama? (.)

De modo similar hablaba el señor abuelo {...}. Menciono esta cita porque al describir su experiencia, incurre decididamente en el estilo teológico.

(.) [Goethe, *Fausto I* escena 6]

53-C

A Jung, Viena, 16-4-1909, (S. Freud/C. Jung "Correspondencia", no. 139-F)

- Hallará usted de nuevo confirmada la naturaleza específicamente judía de mi mística. Por lo demás, me inclino a pensar tan solo que aventuras como la relativa al número 61 pueden explicarse por dos aspectos; en primer lugar, por la atención enormemente aumentada a partir del inconsciente y que ve una Helena en toda mujer (.). Y en segundo término, por la innegablemente "salida al encuentro" por parte del azar, que desempeña para la formación del delirio el mismo papel que la "salida al encuentro" somática con respecto al síntoma histérico y verbal para el chiste,

(.) [Goethe, *Fausto I*, escena 6]

54-C

A Jones, 1-6-1909, (P. Gay, *Freud, una vida de nuestro tiempo*), pag. 356.

[Sobre Hamlet] - Cuando redacté lo que me parecía la solución del misterio, no estaba emprendiendo una investigación especial sobre los valores literarios de "Hamlet", pero sabía cuales eran los resultados de nuestros escritores germanos, y vi que incluso Goethe había errado el blanco.

55-T

A propósito de un caso de neurosis obsesiva, 1909, (Atdo. G)

"El complejo paterno y la solución del problema de las ratas , vol. X. pag. 160.

- Desde entonces, el onanismo solo afloró en raras y muy singulares ocasiones. La convocaban momentos particularmente hermosos que vivenciara. o pasajes particularmente bellos que leyera. Por ejemplo, una hermosa siesta de verano. Cuando en el centro de Viena oyó soplar soberbiamente [el cuerno a un postillón, hasta que un guardia se lo vedó, pues estaba prohibido soplar dentro de la ciudad, 0 bien cuando otra vez leyó en Poesía y verdad como el joven Goethe, en un arrebato de ternura, se libró del efecto de una maldición que una celosa había echado sobre la que besara sus labios después de ella. Durante mucho tiempo, como supersticiosamente, Goethe se había dejado persuadir por aquella maldición, pero en ese momento rompió el hechizo y beso con efusión a su amor.

56-T

A propósito de un caso de neurosis obsesiva, 1909, (Aptdo. G. idem),vol. X,pag. 169.

-[Hablando del significado de la rata] Es inseparable de la representación de la rata que ella roe y muerde con sus afilados dientes (.) . Ahora bien, la rata no es mordedora, voraz y roñosa sin castigo, sino que, como él había visto a menudo con horror, es cruelmente perseguida por los hombres, y aplastada sin piedad. Frecuentemente habia sentido compasión de esas pobres ratas. Y el mismo era un tipejo asqueroso y roñoso, que en la ira podía morder a los demás y ser por eso azotado terriblemente. Real y verdaderamente podía hallar en la rata "la viva imagen de si mismo" (...). En el cuento del

capitán, el destino le había convocado, por así decir, una palabra-estímulo de complejo, y el no dejó de reaccionar frente a ella con su idea obsesiva.

(.) Compárense las palabras de Mefistófeles [cuando quiere escapar a través de una puerta y una pata de elfo se lo impide]:

[Pero para romper el ensalmo de este umbral necesito un diente de rata (conjura a una rata)... ¡Otro mordisco y ya está hecho ¡ Goethe, "Fausto I", escena 3]

(..) ["El ve en la hinchada rata, claro está/ la viva imagen de sí mismo) Goethe, "Fausto I", escena 5].

57-C

A Jung, Viena, 11—11-1909 (3. Freud/C. Jung, "Correspondencia" F)

- Me alegra sobremanera que se haya entregado a la mitología. Así me siento algo menos solo, siento gran curiosidad por sus descubrimientos. El libro de Knight lo tengo encargado desde Julio y no lo he recibido aún. Espero que pronto compartirá mi opinión de que el complejo nuclear de la mitología es el mismo que el de las neurosis. Pero no somos sino pobres diletantes. Necesitamos urgentemente auxiliares hábiles.

"El diablo les ha enseñado, desde luego
pero el diablo, por sí solo, no puede hacerlo" (.)

(.) [Goethe, *Fausto I*, escena 6]

58-T

Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci. 1910, punto 1, vol. XI, pag. 64.

- Con frecuencia parecía indiferente hacia el bien y el mal, o pedía ser medido con un rasero particular. Con un puesto de mando, acompañó a Cesar en la campaña que pondría a este, el más despiadado y solapado de todos los enemigos ["caudillo", en la versión de B. Nueva.], en posesión de la Romagna. Ni una línea en los cuadernos de Leonardo deja traslucir una crítica o una toma de posición frente a los sucesos de esos días. Acaso no fuera desacertada la comparación con Goethe durante la campaña de Francia.

59-T

Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci, 1910, punto II, vol. XI, pag. 70.

- Se le ha llamado a Leonardo el Fausto italiano por su insaciable e infatigable esfuerzo de investigar. Pero al margen de cualquier duda sobre la reversión posible de la pulsión de investigar en el placer de vivir, que debemos suponer como la premisa de la tragedia de Fausto, uno se aventuraría a señalar que el desarrollo de Leonardo se aproxima a una mentalidad espinozista.

60-T

Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci, 1910, punto II. vol. XI, pag. 79-80

- No es indiferente lo que un hombre crea recordar de su infancia; por lo común, tras los restos mnémicos no bien comprendidos por el mismo se esconden inestimables testimonios de los rasgos más significativos de su desarrollo anímico (.).

(.) [Nota de 1919] Después de escrito lo anterior, he intentado también en otro gran hombre una utilización. Análoga de un recuerdo de infancia no entendido. Goethe en su autobiografía, redactada cuando tenía alrededor de 60 años, comunica en sus páginas iniciales como a incitación de unos vecinos arrojó a la calle, por la ventana, piezas grandes y pequeñas de una vajilla de terracota, haciéndolas añicos; y es esta, además, la única escena que refiere de su primera infancia. El hecho que el contenido de ese recuerdo estuviese por completo fuera de contexto, su concordancia con recuerdos infantiles de algunos otros mortales que no han devenido nada particularmente grande, así como la circunstancia de que en ese pasaje Goethe no mencionara al hermanito que nació cuando el tenía 3 años y nueve meses, y que murió cuando frisaba ya los diez años, me movieron a emprender su análisis, (En realidad, menciona a ese niño luego, cuando se detiene en las múltiples enfermedades de la niñez). Esperaba poder sustituir dicho recuerdo por alguna otra cosa que se insertara mejor en la trama de la exposición de Goethe y fuera digna, por su contenido, de ser recogida en el lugar que se le asigno dentro de la autobiografía. Ese pequeño análisis ("Un recuerdo de infancia en Poesía y verdad" 1917], permitió, en efecto, discernir el arrojar fuera la vajilla como una acción mágica dirigida contra un intruso perturbador, y el pasaje en que se informó sobre el episodio, estaba destinado a celebrar el triunfo por el hecho de que a la larga ningún segundo hijo pudo perturbar la íntima relación de Goethe con su madre. ¿Y

que tendría de asombroso que -tanto en Goethe como en Leonardo- el primer recuerdo de infancia, contenido en tales disfraces, se refiera a la madre?.

61-C

A Putnam, Viena, 18-8-1910, [J. Putnam and Psychoanalysis. Letters between Putnam and S. Freud, E. Jones, W. Janes, S. Ferenczi and M. Prince, 1877-1917) No. 22.

— “No soy tan intolerante como para desear hacer una ley de una síntesis moral, del mismo modo que no tengo oído para la música. Pero no me considero mejor hombre por esto. Me consuelo con esta reflexión: Las verdades realistas que vd. no está inclinado a abandonar no pueden ser tan ciertas si los principios básicos de la ciencia en los que estamos de acuerdo son tan difíciles de determinar. Pero le respeto a vd. y sus opiniones. Aunque estoy resignado al hecho de que yo soy, gracias a Dios, un "judío incrédulo" , no estoy orgulloso de ello y no me miro en los demás. Tan solo puedo decir con Fausto, "tiene que haber seres impares como esos" (.)

(.) {Goethe, *Fausto I*", escena 16]

62-C

A Jung, Viena, 22-11-1911, (S. Freud/C. Jung, "Correspondencia", no, 231-F).

- La próxima vez que vuelva a hablar del abuelito ancestral (ver 82-CI dígame que me intereso por su Mignon (.) y que es un maldito fulano en cuanto a esconderse.

63-C

A Jung, Viena, 27-4-1911, IS. Freud/C. Jung, "Correspondencia". No. 253-F)

— Mientras tanto Steckel se ha vuelto a aproximar a nosotros y quiero tratarle más amistosamente. En primer lugar, porque en conjunto es buena persona y siente apego por mi; en segundo lugar, porque he de soportarle como a una vieja cocinera que lleva ya mucho tiempo en casa y, sobre todo, en tercer lugar, porque no se puede sospechar las cosas que descubra y desfigure si se le rechaza. Es irremediamente ineducable, un espanto para

todo buen gusto, es un auténtico hijo del inconsciente, "el hijo admirable del caos" (.), más en SUS afirmaciones acerca del Inconsciente, con respecto al cual tiene una base mucho mejor que nosotros, tiene, sin embargo, razón la mayoría de las veces.

(.) [Alusión al "*Fausto II*", "El hijo amado del caos" (Noche de Walpurgis clásica, acto II, escena 3)]

64-T

Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente, 1911, (Punto II, Intentos de interpretación), vol. XII, pag. 42.

- Un único hilo nos permite seguir adelante. El almicidio es ilustrado por apuntalamiento en el contenido de la *saga del Fausto* de Goethe, *del Manfred* de Lord Byron, *del Cazador mágico* de Weber.

65-T

Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente, 1911, (Punto II, Intentos de explicación), vol. XII, pag. 51.

- Todas las veces que le preguntaron donde iba su padre ese verano, el respondió con las tonantes palabras del "Prólogo en el cielo": "...su prescrito viaje acaba / con el fragor del trueno" (.).

{.) [Goethe, *Fausto I*]

66-T

Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descritos autobiográficamente, 1911, (Punto III, Acerca del mecanismo paranoico), vol. XII, pag 65.

- El sepultamiento del mundo es la proyección de esta catástrofe interior: su mundo subjetivo se ha sepultado desde que el le ha sustraído su amor.

Tras la maldición con la que Fausto reniega del mundo, el coro de espíritus canta:

"¡ Ay !, ¡ Ay !

¡ Has destruido con puño poderoso
este bello mundo!

(Se hunde, se despeña!

¡ Un semidios lo ha hecho pedazos!

[Más potente
para los hijos de la Tierra,
más espléndido,
reconstrúyelo,
dentro de tu pecho reconstrúyelo!". (.)

Y el paranoico lo reconstruye, claro que no más espléndido, pero al menos de tal suerte que pueda volver a vivir dentro de él.

(.) [Goethe, *Fausto I*, escena 4]

67-T

Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente, 1911, Punto III, Acerca del mecanismo paranoico vol. XII. Pag.66.

— Es muy posible que el desasimiento de la libido sea el mecanismo esencial y regular de toda represión; nada sabremos sobre esto hasta que las otras afecciones de represión no hayan sido sometidas a un estudio análogo. Es seguro que en la vida anímica normal (y no solo en el duelo) consumamos de continuo tales desasimientos de la libido de personas u otros objetos, sin enfermar por ello. Cuando Fausto reniega del mundo con aquellas maldiciones (.), de ahí no resulta ninguna paranoia u otra neurosis, sino un particular talante psíquico global. Por tanto, la soltura libidinal no puede ser en si y por si lo patógeno en la paranoia; hace falta un carácter particular que diferencie el desasimiento paranoico de la libido de otras variedades de ese mismo proceso.

(.) [Goethe, *Fausto I*, escena 4]

68-C

A. Jones, Roma, 22-10-1912, (E. Jones, "*Vida y obra de S. Freud*", vol. II, pag.107)

- Aprecio muy mucho la bondad que me ha demostrado usted durante este último período lleno de contratiempos y me alegro de poder comunicarle que mi hija se esta estableciendo paulatinamente y que yo me siento fortalecido y aliviado por el aire y las impresiones de esta divina ciudad. En realidad me he sentido más dichoso que sano en Roma, pero me están volviendo las fuerzas y siento

"wieder Lust mich in die Welt zu wagen der Erde Leid, der Erde Glück zu tragen" .

(.)

(.) ["Una vez más me siento incitado a enfrentar el mundo/ a asumir la felicidad de la vida, a soportar su dolor". Goethe, "*Fausto I*, escena 1. Freud ya ha citado estos versos.

69-T

Prólogo a Jonh Gregory Bourke (*Der Unrat in Sitte, Brauch, Glauben, und Gewohnheitsrecht der Völker*) ("Elementos escatológicos en las costumbres, los usos, las creencias y el derecho consuetudinario de los pueblos, 1913, vol. XII, pag. 359.

— La lección de que la limpieza corporal va mucho más asociada con el pecado que con la virtud acudió a mí a menudo, cuando merced al trabajo psicoanalítico llegué a inteligir el modo en que los hombres de cultura enfrentan hoy el problema de su corporeidad. Es evidente que los embaraza todo cuanto recuerda con demásiada nitidez la naturaleza animal del ser humano. Quieren igualarse a los "ángeles más perfectos", quienes, en la última escena de Fausto se lamentan:

"Nos queda un terrenal resto
Sobrellevarlo es bien duro.
Por más que fuera de asbesto
no seria limpio y puro." (.)

(.) [Goethe, *Fausto* II, acto V]

70-T

Totem y tabú, 1913, (Cap. IV, "El retorno del totemismo en la infancia), vol. XIII, pag. 159,

En general, la psicología de los pueblos se cuida poco de averiguar la manera en que la continuidad de la disposición se establece en la vida anímica de las generaciones que se revelan una a la otra. Una parte de la tarea parece estar a cargo de la herencia de predisposiciones psíquicas, que, empero, necesitan de ciertos enviones en la vida individual para despertar a una acción eficaz. Acaso sea este el sentido de las palabras del poeta:

"Lo que has heredado de tus padres
adquiérelo para poseerlo" (.)

(.) [Goethe, *Fausto* I, escena 1. Estos versos vuelve a utilizarlos Freud en su Esquema de Psicoanálisis, 1940, Vol. 23, pag. 207]

71-T

Totem y tabú, 1913, (Cap. IV, idem anterior), vol. XIII, pag. 162.

- "Pero el neurótico está sobre todo inhibido en su actuar, el pensamiento es para él el sustituto pleno de la acción. El primitivo no está inhibido, el pensamiento se traspone sin más en acción; Para él la acción es, por así decir, más bien un sustituto del pensamiento; y por eso yo opino, aun sin pronunciarme acerca de la certeza última de la acción, que en el caso que ahora examinamos uno tiene derecho a suponer: "En el comienzo fue la acción"
(.)

(.) [Goethe, *Fausto* I, escena 3: "Im Anfang war die Tat". Son las palabras finales de "Totem y tabú"]

72-C

En carta a Abraham, Viena, 16-3-1914, (S. Freud/K. Abraham, "Correspondencia")

— “En Hamburgo las cosas parecen andar muy bien. Mi hija sigue comportándose valiosa e Inteligentemente. Todavía tiene leche, pero la criatura no succiona bien aun. ¡Es singular que hasta los instintos tan importantes para la vida como este se desarrollan con tanta dificultad! Siempre había pensado que la frase de Mefistófeles al estudiante: "Así el niño toma al principio sin ganas el pecho de su madre" (.) era errónea. Y sin embargo es cierta. Pero también, esperablemente, es cierta la continuación: Pero pronto se alimenta con placer”.

[Goethe, *Fausto* I, escena 4]

73-C,

A Ferenczi, 4-4-1915, (E. Jones, "Vida y obra de S. Freud". Vol. II. pag. 197)

- [A Ferenczi se le ocurrió la idea de que Freud se parecía mucho a Goethe, y describía una serie de rasgos comunes de los dos hombres, tal como el amor a Italia. La contestación de Freud fue la siguiente]:

Pienso que realmente me hace usted demasiado honor, y la idea, por lo tanto, no me produce ningún placer. Yo no conozco parecido alguno entre mi mismo y el gran caballero que usted cita, y esto no lo digo por modestia. Soy bastante devoto de la verdad -o digamos más bien de la objetividad -como para dejar de lado aquella virtud. Yo explicaría en parte esta idea suya por la impresión que nos produce, por ejemplo, el ver a dos pintores usando pincel y paleta. Este hecho no nos autoriza de ningún modo a equiparar sus respectivas producciones pictóricas- En parte se explica también por la semejanza de su actitud emocional frente a uno y otro. Permítame que admita que he encontrado en mi mismo un solo atributo de primera calidad: Una especie de coraje que no se deja afectar por las convenciones.

74-C

A Ferenczi, 23-4-1915, (E. Jones, *Vida y obra de S. Freud*, vol. II, Pag. 197)

(Ferenczi insistió en su idea del parecido, y Freud respondió):

- “Ya que usted insiste en esta comparación con Goethe, me permitire contribuir a ello con algunas indicaciones, unas positivas y otras negativas. En primer lugar esta el hecho de que los dos hemos pasado sendas temporadas en Karlsbad, y además, nuestro respeto por Schiller, a quien considero una de las personalidades más grandes de la nación alemana. Entre las cosas negativas esta mi actitud con respecto al tabaco, que Goethe simplemente aborrecía, mientras que por mi parte considero que es la única disculpa para la fechoría cometida por Colón. De todos modos, no me siento bajo el peso de sentimiento alguno de grandeza. . .”

75-T

Conferencias de introducción al Psicoanálisis, 1916-7, [Conferencia 21), vol. XVI, pag. 308.

Realiza el siguiente comentario:- [Sobre las circunstancias del Complejo de Edipo] Con respecto a sus nexos más alejados solo quiero indicarles todavía que se ha revelado como determinante en grado sumo para la producción literaria. Otto Rank ha mostrado, en un meritorio libro [1912], que los dramaturgos de todos los tiempos han tomado su asunto principal del Complejo de Edipo y del complejo de incesto, de sus variaciones y disfraces. Tampoco debemos dejar de consignar que los dos deseos el erótico y el criminal, en del complejo de Edipo, fueron reconocidos mucho antes de la época del psicoanálisis como los genuinos representantes de la vida pulsional no inhibida. Entre los escritos del enciclopedista *Diderot* hay un famoso diálogo, *Le neveu de Rameau*, vertido al alemán nada menos que por Goethe (.), Ahi pueden leer este asombroso pasaje: "Si le petit sauvage etait abandonne a lui meme, qu'il conservat toute son imbecilite et qu'il reunite au peu de raisoti de l'enfant au berceau la violence des passions de l'homme de trente ans il tordrait le col a son pere et cocherait avec sa mere". (.)

(.) ["vertido al alemán por Goethe", omitido en la versión de B. Nueva.]

(..) [Freud volvió a citar este pasaje (en la versión alemana de Goethe) en "El dictamen de la Facultad en el proceso Halsmann",] 1931 y (en francés) en su "Esquema de Psicoanálisis" (1940)].

76-T

Conferencias de introducción al Psicoanálisis, 1916-7 (Conferencia 22), vol. XVI, pag. 323,

- En los animales vemos, por así decir, todas las variedades de perversión cristalizadas en su organización sexual, ahora bien, en el hombre el punto de vista filogenético esta velado en parte por la circunstancia de que al menos en el fondo heredado es, empero, vuelto a adquirir en el desarrollo individual (.), probablemente porque todavía persiste, e influye sobre cada individuo, la misma situación que en su época impuso la adquisición.

(.) [Resuena en estas palabras de Freud, un *dístico del "Fausto"* de Goethe, que era una de sus citas preferidas. Ver, por ejemplo, 112-T y las frases finales de su inconcluso "Esquema de Psicoanálisis". Los versos rezan: "Lo que has heredado de tus padres, adquiérello para poseerlo".]

IV. 6 Influencia de Schiller en la obra freudiana

La obra de arte para Freud no es concebida en su "esteticidad", sino en tanto expresión de la conducta humana en general⁸²³. En este sentido, en el desarrollo de su aportación teórica, utiliza reiteradas referencias al artista, al proceso de creación y a su obra. Esta es comprendida como el resultado del retorno de lo reprimido, de lo inconsciente.

La influencia de Schiller y la utopía estética, dentro del pensamiento freudiano, puede observarse en aspectos como: la mediación del arte y el impulso lúdico. Schiller, siguiendo la ruptura provocada a mediados del siglo XVIII por Winckelmann, confrontaba el mundo griego clásico, caracterizado por la unidad y la armonía, con la época moderna, dominada por la

⁸²³ Castilla del Pino, C, *El psicoanálisis y el universo literario*, Madrid: Aullón de Haro P (editor).

división o fragmentación⁸²⁴. Esta fragmentación propia de lo moderno es, para Schiller provisional y será superada con el advenimiento del “nuevo sujeto”, del que brotará el ideal “de la bella humanidad”. De aquí surgirán las estéticas utópicas, desde Schiller a Marcuse, y, a su vez, la concepción del arte como mediación en la búsqueda del ser humano de la totalidad. Freud recoge esta línea de pensamiento: para él el arte actuará como mediación entre la fantasía y la realidad, del mismo modo que para Schiller, la mediación estética, surgida del “impulso”, concilia mediante el impulso lúdico lo sensible y lo formal. Schiller propone la realización de lo estético, posteriormente en línea con las estéticas de los jóvenes Marx y Nietzsche, como intento de superación de la fragmentación de la conducta humana. Freud por su parte intenta analizar las circunstancias, no solo de esta vertiente de la fragmentación, sino también de aquella vinculada a la obra artística, en virtud de la dicotomía forma/contenido. Para Freud el papel del arte como mediador no es primordial ni tan siquiera más importante que el de otras instancias de la cultura (por ejemplo la religión), mientras que para Schiller es el arte y la educación estética lo único que puede hacer al hombre recuperar la totalidad perdida⁸²⁵.

Si el jacobino Fichte es unilateral, porque atribuye a la lucha toda preeminencia y porque, en *La misión del docto*, exalta el desarrollo de una sola facultad, la razón, frente a todas las demás, Schiller, por el contrario trata de recomponer armónicamente el conjunto de las facultades, superando los efectos de la creciente división del trabajo e inspirándose, en la medida de lo posible, en la experiencia griega. Y ya, en *Los dioses de Grecia*, nos presenta a los griegos cumplidamente ensalzados como quienes supieron unir “en una espléndida concepción de lo humano la juventud de la fantasía y la virilidad de la razón. Tal como quienes supieron articular de un modo diverso aunque sin mutilarla la condición humana⁸²⁶. “Cabría casi afirmar que en nuestra época las fuerzas del espíritu se muestran tan escindidas en la objetividad como las considera el psicólogo en la teoría, y que no sólo vemos individuos aislados sino a clases enteras desarrollar únicamente una parte de sus aptitudes mientras que las otras, como en planos desfigurados, apenas están bosquejadas en leves esbozos”⁸²⁷

Las cuarenta y siete citas de Schiller en la obra de Freud, dan fe de su conocimiento íntimo y profundo del escritor, que también era *Dichterphilosoph* (poeta-filósofo) y que

⁸²⁴ Villagran Moreno, J-M, *El pensamiento estético en la obra de Freud*, Rev. Salud Mental y Cultura, N° 12, 2010, p.58

⁸²⁵ Marchán Fitz, S, *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza, 1987

⁸²⁶ Remo Bodei, (1980) *Hölderlin, La filosofía y lo trágico*, Madrid: Antonio Machado Editores, 1990, pp.16-17

⁸²⁷ Remo Bodei, *Hölderlin, la filosofía y lo trágico*, Ob.Cit, p. 17

articuló una teoría de las pulsiones: “ los instintos de los animales(*Triebe*) “despertar y desarrollar las unidades espirituales”, “ opone la unidad de material (*Stofftrieb*) a la unidad de la forma(*Formtrieb*)” También es la fuerza que impulsa la creación, es la unión del inconsciente y la reflexión que hace el artista”⁸²⁸. Schiller con el hambre y el amor, le dio un punto de apoyo inicial, distinguiendo los instintos sexuales de los instintos del yo⁸²⁹.

Goethe dijo una vez a Eckermann que el dominio propio de la creación de Friedrich Schiller era el de la idealidad⁸³⁰. La impresión que Schiller causaba en todos los períodos de su vida y en el que Goethe y Humboldt resumen sus experiencias con él, no era, primordialmente la de la genialidad poética, sino la de una indiscutible grandeza espiritual. Grandeza en la que ningún hombre de su época podía parangonarse con él. Su vida atestigua una voluntad a cuyo dominio se sometían sin esfuerzo alguno y como por naturaleza los movimientos de los sentidos, la comodidad, los pequeños placeres y alegrías de la vida. Sometía a la vida, a sí mismo y a su obra al enérgico patetismo de una moralidad sublime, cuyos valores supremos eran la libertad, la dignidad y la grandeza⁸³¹.

“Acortó conscientemente la duración de su existencia para vivir de un modo grande⁸³²”. Kant y Goethe habían incitado a Schiller a una más segura comprensión de la naturaleza del arte. Junto al segundo elaboró las leyes de la poesía dramática y épica y cuidó de la compostura literaria del teatro de Weimar.

No soportaba nada que fuese vulgar, ni en su alma ni en lo que le rodeaba. En medio del primer impulso de su vida, persigue con una plena soberanía frente a sus pasiones la gran meta que la naturaleza le había señalado. Aquel impulso turbulento y ajeno a toda cautela con el que se echó en brazos del teatro. Estudió a Aristóteles y la tragedia griega, tradujo “la Fedra” de Racine, adaptó el “Macbeth” de Shakespeare y, finalmente, volvió a su vocación propia: la tragedia. Para él en la tragedia se encierra ya una trasgresión de la norma clásica, a la que, mejor que la conmoción trágica, conviene la robusta naturalidad de la epopeya. El intelecto de Schiller presenta desde el primer momento una característica que lo distingue⁸³³. No permanece absorbido por la observación y la recopilación despreocupadas de hechos. El empirismo, la

⁸²⁸ Vermorel, Madeleine, *La pulsión, de Goethe y Schiller a Freud*, en Freud, *judéité, lumières et romantisme*, Lausanne: Delachaux y Niestlé, 1995, págs...133-49.

⁸²⁹ Sollers, Ph, *Éloge de l'infini*; Paris: Gallimard, 2003

⁸³⁰ Martín, Fritz, *Historia de la Literatura alemana*, Barcelona: Edit. Labor, 1964, pg. 268.

⁸³¹ Dilthey, W, *Vida y poesía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1945, p. 256

⁸³² Hell, V, (1974) *Friedrich von Schiller: les théories et les structures esthétiques dramatiques*. Paris: Aubier

⁸³³ Schiller, F, *Los bandidos*, Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones,

inducción, la acumulación de hechos para arrancar de ellos conclusiones irrefutables son demasiado preliminares, demasiado extensas para este espíritu acuciado por el afán de la gran práctica y de la gran plasmación.

En la consciencia mítica, la desarmonía fundamental del mundo está representada por la multiplicidad de los dioses; no es posible satisfacer a todos por igual, el culto de uno lesiona en algún lugar el culto del otro, entre sí los dioses están empeñados en luchas cuyo término tiene lugar en el destino del hombre. Los dioses mismos no son todopoderosos; sobre ellos, como sobre los hombres, impera la tenebrosa Moira. Pero no se busca con libre y desembarazada energía la unidad del todo; de ahí que tampoco el interrogante fundamental se concentre en una voluntad de saber exenta de determinación. El saber trágico en esta forma, en Homero, se cumple en el gozo de la contemplación, en el culto de los dioses, en espontáneos actos de resistencia y de firmeza en las actitudes⁸³⁴. La misma resistencia, la misma obstinada oposición frente al destino se hallan en otras expresiones trágicas, las de otras culturas (en la Edda y en las sagas). Es en su principio como un saber trágico que distingue los diferentes modos de la calamidad y la insondabilidad última de la destrucción trágica. En la tragedia griega es este mundo mítico el que constituye el material. Se busca el camino hacia los dioses justos y benévolos. La tragedia quiere *la catarsis* del alma, de abrirse al ser, que no resulta de la mera contemplación, sino de un ser afectado por algo; una apropiación de lo verdadero mediante la purificación de lo que en nuestras experiencias de la vida nos envuelve como entre velos, nos enerva y nos traba, estrechándonos y ennegueciéndonos.

Desde 1791 Schiller se dedica a producir, paralelamente a los grandes textos, unos cuantos ensayos en los que reflexiona sobre la tragedia y el tipo de placer que la acompaña, el sentimiento estético de lo sublime, más específicamente lo sublime patético⁸³⁵. Vuela de las observaciones a las conclusiones y por doquier se halla dispuesto en seguida a agrupar, a clasificar, a contraponer. Todo esto le sirve para dominar la materia, para poder transmutarla en fuerza y en acción. A través de ellos parece lograr comprender algo que va más allá de sus preocupaciones estéticas: la imagen de la tragedia, las reflexiones sobre lo bello, el arte, la labor del artista y la educación estética del hombre. A lo largo de estos años, todos sus escritos son diferentes intentos de responder a una de sus preocupaciones principales, esto es, las

⁸³⁴ Schiller, F., *Escritos sobre la estética*, Madrid: Tecnos, 2000.

⁸³⁵ Hell, V., *Schiller, événements littéraires, artistiques et historiques*, Paris: Pierre Seghers Éditeur, 1960, [...], Tout d'abord le poète découvre, avec enthousiasme, chez Kant, l'expression d'une loi morale que correspond à son propre idéal. "Aucun mortel n'a prononcé des paroles plus grandiose que celles de Kant qui renferment en même temps toute sa philosophie: Détermine-toi par toi-même", confie-t-il à son ami Körner. pág75

posibles relaciones entre la experiencia estética y la instauración en el mundo de la libertad humana.

Para el poeta, la cada vez mayor complejidad del mecanismo de los estados modernos, la cada vez más estendida subdivisión de las ciencias y de las artes y oficios, la cada vez más clara separación de las clases, han roto el armónico vínculo de las facultades humanas. La cultura es el espejo de esta escisión, del aislamiento y de la desvalorización de las facultades: La inteligencia intuitiva y la especulativa se han apartado, la una de la otra, hostiles, rieterándose a sus campos respectivos, desde donde vigilan los límites con desconfianza y con envidia; y, al restringir la propia actividad a un solo ámbito, nos han impuesto un patrón que en no pocas ocasiones acaba por suprimir también las otras facultades. Schiller no creaba partiendo de una profundidad inconsciente, no buscaba símbolos para vivencias. Mientras que la imaginación lujuriente sofoca por aquí los plantíos laboriosos del intelecto, por allí, el espíritu de abstracción extingue el fuego que al cual debería haberse calentado el corazón y en el que debería haberse inflamado la fantasía(...). La materia de su creación poética no se la daba a su existencia poética ni a los destinos privados que le rodeaban. Ligado eternamente a un pequeño fragmento del todo, el hombre mismo se forma únicamente como un fragmento y, no habiendo llegado a sus oídos ningún sonido que no fuera el monótono rumor de la rueda, que gira, nunca desarrolla la armonía de su ser; en vez de expresar con su natural a la humanidad, se convierte en mero trasunto de su ocupación y de su ciencia. Permaneció toda su vida en la región de las acciones históricas y políticas que dejaban margen para desarrollar el carácter y el destino hasta lo sublime⁸³⁶.

Su método consistía, en entregarse a las grandes objetividades del mundo histórico que trascendían por entero de su propia vida privada. Modelaba la materia que le entregaba la historia por un procedimiento de imaginación que consistía en infundirle el gran rasgo de su propia alma. Infundir en aquella materia las ideas hasta las que se había ido elevando.

Es esto lo más que puede exigirse de la imaginación, ampliar y exaltar las posibilidades de la vida que se dan dentro de nosotros mismos y que se hallan siempre condicionadas dentro de los límites de la existencia burguesa, hasta llegar a la región en que el hombre adquiere el poder de determinar creadoramente la trayectoria de la vida histórica⁸³⁷.

⁸³⁶ Schiller, F, *Escritos sobre Filosofía de la Historia*, Madrid: Secretariado de Publicaciones, 1991

⁸³⁷ Hell, V, *Schiller, et son temps*, Paris: PUF, 1999, [...] Dans ce dernier drame "Demetrius" de Schiller, c'est le roi, représentant la plus haute forme du pouvoir, qui parle avec l'éclosion idéaliste du marquis de Posa, tout en faisant preuve d'un sens politique qui

Hay que trasponer en un movimiento completamente libre, situado sobre las experiencias personales, como corresponde a los grandes sucesos, las posibilidades de trayectoria espiritual que se dan dentro de nosotros mismos. No hay pues a mano otro instrumento para elevar al hombre por encima de su actual disgregación, que una educación estética reservada a unos pocos, aunque quede el resto de los hombres, en especial los no europeos, abandonado a la deformante presión de la necesidad, de la barbarie y del despotismo. Manifiesta así la consternación que le causa el hecho de que las fuerzas más vitales del hombre operen en una parte tan pequeña del mundo. Las pocas almas bellas que esto les es dado tienen que recorrer un largo camino, porque es preciso salvar la desviación del sentimiento: Hay que abrir a través del corazón la vía que lleva a la cabeza. La necesidad más urgente de la época es, la educación estética del sentimiento⁸³⁸.

También puede leerse en estos escritos, que las intuiciones del poeta en los dramas y poesía anteriores pasan poco a poco a través del tamiz de la filosofía: la situación del hombre moderno, comprendida inicialmente, a los ojos del poeta y del dramaturgo, a partir de la nostalgia de una unidad perdida y desde el anhelo de la armonía clásica, como la desgracia de la escisión. Dicha desgracia comienza a ser valorada, a la luz de las reflexiones filosóficas, como una realidad que debe ser asumida en sus dimensiones y que trae consigo nuevas alternativas y sus propias posibilidades de resolución⁸³⁹.

Siguiendo este camino llegó a convertirse en el creador del moderno drama histórico. Este modo de entender las grandes objetividades se unía, además, a una tendencia progresiva hacia ideales del porvenir. Su fe en el progreso y en la solidaridad de los hombres lo hacía claramente hijo del siglo XVIII. Aspiraba ya con Rousseau a una potenciación de la cultura. Ésta debía basarse en la naturaleza y realizarse en su estado racional. Coincidiendo con Kant en apreciar que el libre estado racional constituye la obra suprema de la historia. Y va más allá que ambos filósofos, en el ideal de una humanidad en la que se reconcilien lo sensible y lo espiritual y en la energía con que aspira ver realizado por fin este ideal, mediante la cooperación de la vida, el arte y la filosofía. Aquí es donde reside para él el centro de todo.

semble devenir le drame des aventures coloniales: il exhorte Demetrius à ne pas fonder son pouvoir sur les succès militaires, toujours précaires, et surtout à ne pas imposer aux Russes les us et coutumes des Polonais. pág 87

⁸³⁸ Dilthey, W, *El mundo histórico*, México: Fondo de cultura económica, 1944, p.195

⁸³⁹ Jaspers Karl, *Esencia y forma de lo trágico*, Traducido por Silvetti Paz, N, Buenos Aires: Sur, 1960, "... El saber trágico no es modo alguno una despreocupada expectativa, solo empeñada en conocer. Trátase de un conocer a través del cual devengo yo mismo según el modo particular de pensar, advertir y sentir que conozco. El hombre se remonta hacia el ser por obra del camino de lo trágico, superando la disociación fundante que tan vivamente marcara el poeta (Schiller). pág 79

En estos ensayos reflexiona también sobre la tragedia, el tipo de placer que le acompaña, el sentimiento estético de lo sublime, si bien va más allá de sus preocupaciones estéticas y se les presentan como el espacio adecuado para comprender inicialmente, y enfrentarse en un segundo momento a la situación del hombre moderno, a la difícil relación de este con la naturaleza y razón en la Antigüedad. El pensamiento sobre lo trágico se convierte así, en Schiller, a su vez en una visión trágica del hombre y del mundo, que sirve como marco conceptual para la elaboración propia de la modernidad⁸⁴⁰. El saber trágico se presenta en dos formás: en el saber míticamente sencillo en virtud de un aceptado y consistente mundo de la intuición (en la epopeya) y en el saber, que interroga míticamente, de una penetración en la divinidad (en la tragedia). De ambas formás surgen dos maneras de predominio de la tragedia: la interpretación del mundo que ofrece la Ilustración, y la revelación de tipo religioso⁸⁴¹.

No es la aseveración especulativa del ser de los presocráticos y de Platón, polarmente opuesta a la tragedia y perteneciente a ella, sino la filosofía universalista de cuño racional que nace de la Ilustración de la época postaristotélica, la que saca las consecuencias del agnosticismo alcanzado a través del proceso de la poesía de los trágicos, mediante la descomposición de todas las falsas representaciones recibidas de la tradición. Ella proyecta una armonía, el Todo, sobre cuya base concibe las discordancias sólo como desarmonías relativas. Asigna valor relativo a la importancia del destino individual y contempla en el ser mismo del hombre individualmente considerado como algo incommovible que el destino mundano sólo asume y desempeña como un papel escénico, sin por ello identificarse con él⁸⁴². El progreso por el que él trabaja no es el progreso del saber o del orden social. Ve en el saber el cimiento y en el libre estado racional el remate del edificio. El saber no es otra cosa que la condición para la creación de una humanidad bella, y ésta la premisa de todo progreso político ulterior. Es en la entraña de esta humanidad donde arraigan las ideas que hacen comprensible toda objetividad. Son las ideas las que el espíritu, cuando se comprende a sí mismo, capta como su entraña más profunda y a través de las cuales comprende el pasado y plasma el porvenir. La actitud fundamental última en el saber despojado ya de su volumen trágico, no es ni la obstinada resistencia del héroe que se afirma en sí mismo ni la catarsis del alma presa de lo mundano, sino la apatía, la indolencia incommovible de la indiferencia⁸⁴³.

⁸⁴⁰ Dilthey, W, *Introducción a las ciencias del espíritu*, México: Fondo de cultura económico, 1978, p.95

⁸⁴¹ Schiller, F, *Escritos sobre la estética*, Madrid: Tecnos, 2000.

⁸⁴² Dilthey, W, *Introducción a las ciencias del espíritu*, pp 46-56

⁸⁴³ Jaspers, K, *Esencia y Formás de lo trágico*, Buenos Aires: Sur, 1960. pág.29

En toda la historia no hay un capítulo más instructivo para el corazón y la mente que los anales de los grandes errores humanos. En cada uno de los grandes delitos ha habido siempre una fuerza relativamente intensa en movimiento. Si el misterioso juego de las fuerzas del deseo se oculta tras la luz opaca de los afectos corrientes, resulta tanto más superior, más colosal, más fuerte, en un estado de violenta pasión; el más sutil investigador del hombre, que sabe hasta que punto se puede contar en realidad con la mecánica de la libertad humana⁸⁴⁴

Tras la aceptación de la necesidad de la belleza, y apreciar su muerte en el mundo moderno, el camino atravesado por lo sublime convertirá a la nostalgia schilleriana en este espacio de reflexión profunda sobre la situación del hombre moderno y traerá consigo la propuesta de una nueva alternativa para “ese mundo despoblado de dioses”. La tragedia que nace y adquiere sentido en la nostalgia, se transformará así en conjuro⁸⁴⁵. La muerte de la belleza será la constatación de una nueva valoración del presente a los ojos de quien ha logrado comprender, más allá de todo destino de la modernidad, a la modernidad como destino: la única realización posible de la libertad. Al poner en el centro de lo sublime estos textos nos sugieren que no nos está concedido perder un horizonte de finitud: eso significa la tragedia en Schiller. Y esto que siempre son formas de libertad es lo que nos recuerdan estos ensayos. El hombre, el escritor el poeta tienen su centro en este ideal de humanidad; el escritor sólo alcanza la altura necesaria para la laborar por ella y el poeta la fuerza precisa para representarla cuando se logra plasmar en la vida esta humanidad. Representa el poeta esa potencia gigantesca de pensamiento porque supo buscar en lo recóndito de nuestro ser las ideas que están siempre en la razón, pero que en la humanidad sólo prosperan mediante el lento trabajo del espíritu. Schiller representa esa poderosa fuerza de pensamiento porque sus poemas irradian la presencia constante de esas ideas en su espíritu. Porque sus ideales se fundan en conceptos de validez universal⁸⁴⁶. En la lucha con la vida; en el círculo de experiencias de Schiller y el carácter especial de sus experiencias se aprecian dos momentos. Una evolución en el pensamiento filosófico de este autor a partir de los diversos textos sobre el arte trágico y el sentimiento de lo sublime que compuso paralelamente a sus grandes ensayos filosóficos. De una valoración negativa de la modernidad, en contraposición a un ideal nostálgico de una

⁸⁴⁴ Schiller, *El delincuente por culpa del honor perdido* (1787), “La medicina y la dietética, si los médicos han de ser sinceros, han hecho de sus mejores descubrimientos y fijado sus preceptos más sagrados en los hechos de enfermos y moribundos. Disecciones de cadáveres, hospitales y manicomios han alumbrado las luces más claras de la fisiología. La psicología, la moral y el poder legislativo, deberían seguir con razón este ejemplo, y aprender de manera similar en las cárceles, los tribunales y las actas criminales, en las actas de las autopsias de la perversidad”

⁸⁴⁵ Acosta Lopez, M^a-R, *La tragedia como conjuro: el problema de lo sublime en Schiller*, Bogotá: U.N.de Colombia, 2008, pp. 17-20

⁸⁴⁶ Schiller, F, *La educación estética del hombre*, Madrid: Espasa Calpe, 1941, p.19

unidad armónica presente en el arte griego; Schiller pasa progresivamente a una comprensión y valoración positivas de las posibilidades que abre para el hombre la época moderna. Época marcada por una visión trágica del hombre y de sus relaciones con el mundo. La tragedia se presenta como imagen de la escisión del hombre moderno, pero se convierte progresivamente, a la vez, en el espacio en el que este destino trágico moderno es conjurado e interpretado positivamente como el ámbito adecuado para la realización efectiva de la libertad⁸⁴⁷.

“... Su obra poética es en *Los Bandidos*, expresión de una inmensa consciencia de libertad y de su conflicto trágico, en el *Fiesco*, y en *Cábala*, el reflejo del antagonismo entre la consciencia de la libertad y lo convencional”⁸⁴⁸.

Lo fundamental era la purificación interior de su propio ser por medio de la experiencia. La suprema experiencia de la vida que el hombre puede adquirir consiste en llegar a conocerse a sí mismo: sus verdades y permanentes necesidades, la calibración de los bienes de la vida que a él le corresponde, sus dolores, sus dotes, la clase de misión que tiene que cumplir en el mundo, pues bien mirada, hasta el hombre más insignificante tiene una misión que cumplir. No hay experiencia más difícil que esta.

En la satisfacción de nuestros anhelos es como aprendemos a conocernos a nosotros mismos. Sólo estados experimentamos en nosotros, las profundidades se manifiestan únicamente en la acción.

En el estudio sobre los géneros poéticos aporta una nueva forma de entenderlos que va más allá de lo formal, abarcando una perspectiva completamente humana. Schiller hace una exploración de las formas de sensibilidad poética, presentando el ideal como la expresión cuyo objeto es infinito porque es interior e idealizado. Diferencia los géneros literarios no por su objeto de imitación, sino por su modo de transportarlos⁸⁴⁹. De esta forma la poesía satírica será la que represente la realidad como objeto de aversión, y la elegíaca, la que toma el ideal como objeto de simpatía. La tragedia será para Schiller una sátira patética, es decir, sátira llevada a cabo por el poeta de manera seria y apasionada⁸⁵⁰. Por otro lado, la comedia se identifica en la obra de Schiller con la sátira festiva, aquella donde el poeta expresa de forma plácida y festiva.

⁸⁴⁷ Acosta Lopez, M^a del Rosario, *Tragedia y Modernidad en la teoría sobre lo sublime de Friedrich Schiller*, Rev, EPISTEME, Vol,27, N°2, diciembre, pgs 147-168

⁸⁴⁸ Annerl, Felix, *¿Existe el inconsciente?*, Buenos Aires:Alminda, 1999, p.73

⁸⁴⁹ Dilthey, W, *Poesía y verdad*, México:Fondo de cultura económica,1945,p.236

⁸⁵⁰ Malpartida, D, *Revista Actualidad Psicológica N° 10*, Buenos Aires, Enero-Febrero, pg.28

Este género suscita y alimenta el ánimo de los espectadores y tan solo es logrado por corazones bellos.

Sus cartas revelan lo que él mismo señala como sentimental. El nervio de su ser era lo que Lessing y Fichte captaron partiendo de la necesidad del hombre moderno, la infatigable aspiración. Pero al verse lanzado a la libertad, intenta recobrar la juventud perdida. Oponer a todas las apariencias de la vida la fe del hombre inexperto. Un hombre como éste podía encontrar su propia satisfacción en la filosofía, la historia, en la creación literaria, en la poesía misma⁸⁵¹.

El patetismo de la tragedia, rasgo que le hará alcanzar lo sublime, ha de alejarse del interés material para acercarse al juego de las ideas, lo cual guarda similitud con la teoría platónica. La tragedia hará al espectador recobrar la libertad de ánimo después de haber sido anulada artificialmente. Le proveerá de una acción universal, de escritor y permitirá la construcción dentro de su espíritu de un mundo objetivo determinado por las ideas y vivido afectivamente.

Schiller es con Rousseau, Kant y Goethe, uno de los más grandes de los auténticos hijos del siglo XVIII que aspiraban a transformar el mundo por medio de las nuevas ideas. Formado entre la tiranía y el impulso de libertad, entre la estrechez histórica y la humanidad apresando el pensamiento central de su vida: colaborar con la realización de una humanidad libre. Se había propuesto dar efectividad a sus ideas en sus dramas. El momento más grandioso en la historia de la literatura alemana es aquel en que Goethe y Schiller coinciden en Jena, al decir de varios autores. Momento en el que sostiene aquella conversación que inicia su amistad.

“... Fue esta la gran combinación que concedió unidad a la historia del espíritu alemán”⁸⁵².

La amistad forjada entre ambos y su sistemática cooperación marca el comienzo de la tendencia a instaurar un reino de la cultura espiritual, a fundar una especie de reino. Dado es recordar en este momento que es a través de Schiller que se enlazan con esta cultura del espíritu la filosofía trascendental y la historia con Goethe se entrelazan la filosofía de la naturaleza y la escuela romántica. Precisamente en los momentos en los que la Revolución

⁸⁵¹ Dilthey, W., *Poesía y vida*, Ob.Cit., p 258

⁸⁵² Castilla del Pino, C., *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid: Playor, 1984, p.252

francesa parecía inundarlo todo, estas fuerzas irradiaban ya dentro de un círculo reducido una acción que contrarrestaban los efectos de aquella, no era una Restauración:

“... La gran corriente impulsada por Rousseau y por la teoría política y orientada hacia la plasmación de la vida y de la sociedad en torno a la idea de la persona libre, tomaba. Aquí, en Alemania, un rumbo distinto al que había tomado en Francia”⁸⁵³.

El sistema natural habíase traducido en consecuencias completamente distintas en los diversos países, según el carácter de las condiciones religiosas bajo las cuales se había desarrollado.

En Alemania el sistema natural, hizo que surgiera el interés por un universo lleno de belleza. En esta línea surgieron Herder, quién capta el espíritu de los pueblos partiendo de la poesía, y un Winckelmann, que descubre en Platón el órgano para la comprensión del arte antiguo. Goethe y Schiller no son, pues, sino la culminación de una larga trayectoria nacional. “Y lo decisivo fue que gracias a su unión, se dio la posibilidad de que la contextura espiritual de Winckelmann, Herder, Goethe y Schiller y de los filósofos trascendentales echase los cimientos para la cultura nacional de todo un siglo”⁸⁵⁴.

La época de Rosseau había llegado a la comprensión profunda de la incapacidad de la sociedad existente para satisfacer al hombre. Este estado de ánimo, que se extendió arrolladoramente por Alemania, fue la atmósfera en que se desarrolló la juventud de Goethe y Schiller. El conflicto entre los postulados naturales del hombre y las normas convencionales es, enfocado desde distintos puntos de vista, el tema sobre que versan el “Werther”, “Los Bandidos” y “Cábala y Amor”. Estos poetas vivían rodeados por condiciones sociales en las que la nación pasaba del imperio de los vínculos económicos al régimen de libertad de los tiempos modernos, del despotismo a la participación de las clases burguesas en el gobierno, del predominio de la nobleza y de la corte a la preponderancia de la burguesía. Ante las luchas así empeñadas se alzaban los muy lejanos objetivos del progreso que alboreaban con el positivismo futuro. Schiller vivió con gran hondura este movimiento, que fue el que empujó y alentó. Surgió así en él una lírica peculiar, en la que habla un hombre de poderosa voluntad; no hay en ella nada de aquella urdimbre espontánea de los sentimientos que infunde un “...encanto especial a los versos de Goethe y que hasta se perciben en los de Herder y Lenz; el movimiento del alma que habla en ella se contiene con una gran intención, perfectamente

⁸⁵³ Schneider De, *El psicoanálisis y el artista*, Madrid: FCE, 1974, p. 187

⁸⁵⁴ Acosta, L, *El drama documental alemán*, Salamanca: Universidad, 1982

consciente y dominada por la idea. Impera en esta lírica una unidad que llega hasta la monotonía”⁸⁵⁵. Por eso la impresión fundamental de su ser es la de la grandeza.

Tal vez sea este el escritor alemán que más se acerque en su médula, a ese poder unitario de la voluntad que caracteriza a los temperamentos de acción. “Por eso hay que reconocer en él a uno de los primeros dramaturgos de todos los tiempos”⁸⁵⁶. Precisamente por esa cualidad fundamental que consiste en infundir ael aliento de un alma grande a la marcha sencilla e impetuosa y sin embargo, unitaria de la acción. Y además porque sabía cuál es el estado de ánimo de los héroes. Hecho este último que interesara tanto a Freud, su profundo conocimiento del estado de ánimo de sus personajes. De esta forma de su espíritu brotaba, al mismo tiempo que el contenido de sus pensamientos, la tendencia hacia la voluntad, hacia la realización.

Se revela de esta manera el rasgo en que confluyen sus dotes intelectuales y el temple espiritual de su tiempo y que imprime el sello a su personalidad. Sin olvidar que Schiller no se formó, como Goethe, en la época turbulenta e impetuosa en que preponderaba la vida de los sentimientos subjetivos, sino una década más tarde, arrastrado ya por una época orientada hacia la libertad social y política. “Hay siempre en él algo que descuella por sobre su destino personal. Algo que, con la más delicada susceptibilidad, va modelando la vida mediante la resignación y la renuncia a la plenitud de la vida y el disfrute personales”⁸⁵⁷.

El rasgo fundamental de su poesía, que es el de ser el poeta del ideal. La forma de su vida personal es la ampliación del alma mediante un contenido que trasciende de la persona y que se incorpora a la trabazón de la voluntad de ésta. Y este contenido es el ideal. Este idealismo identificaba a Schiller con lo que era el eje de su época, es decir, “... con la marcha progresiva hacia la realización de la dignidad, la libertad y la belleza humanas, que su tiempo creía tocar ya con las manos”⁸⁵⁸.

Schiller no ve en la historia, como los hombres de su tiempo, una trabazón pragmática, sino el juego de acciones y reacciones de las grandes fuerzas ideales y se adueña de la época en que han laborado las fuerzas espirituales, cuya forma última es la filosofía trascendental.

⁸⁵⁵ Martini, Fritz, *Historia de la literatura alemana*, Madrid: Labor, 1964

⁸⁵⁶ Roetzer, Hans Gerard, *Historia de la literatura alemana*, Madrid: Ariel, 1990-92

⁸⁵⁷ Acosta, J, *La literatura alemana a través de sus textos*, Madrid: Cátedra, 1997

⁸⁵⁸ Hernández Gonzalez, M^o I, *Literatura alemana épocas y movimientos desde los orígenes hasta nuestros días*, Madrid: Alianza, 2003

“...Y descubre en ésta, con la mirada infalible del genio, el punto decisivo que esta filosofía brinda al artista y al ciudadano del mundo: el espíritu humano constituye un poder unitario que, partiendo de su propia profundidad, plasma la materia de lo real, el poder que la constuye en el pensamiento, la anima con la facultad estética y le imprime en la acción la forma del ideal y de la libertad”⁸⁵⁹.

Partiendo de Rousseau, esta obra desemboca en el postulado de la destrucción de todas las trabas sociales y busca en la libertad de los bosques el símbolo poético de este ideal: es como la realización del estado de naturaleza de Rousseau en medio de la civilización. Esto envuelve diverso problemás, que tratan y desarrollan los otros dramás⁸⁶⁰. Y como los más importantes de estos problemás sólo se plantean y resuelven dentro del mundo histórico del estado, Schiller abraza el camino de la historia.

Este gran movimiento aparecía impulsado por la filosofía. Todos los grandes cambios de los siglos XVII y XVIII se operan bajo la influencia del sistema natural. Los primeros análisis de la economía, el derecho, la religión y el estado son obra de filósofos. La nueva pugna del sentimiento vital del hombre por romper todos los diques puestos a la humanidad se desarrollaba en última instancia sobre fundamentos filosóficos.

Sentíase como un ciudadano de la comunidad universal, vale decir Schiller había tenido como punto de partida, como hombre y como poeta la vida impersonal en las grandes ideas de la humanidad. Había descubierto en la naturaleza el objeto imperecedero a tono con él y había derivado de ella un un puro concepto de forma típica para su poesía. Sentía comunidad con todo lo progresivo, por un nexo de simpatía inmediata con el público alemán. Llenó el teatro con sus dramás.

Dos propuestas elaboradas ; por un lado la de Fichte de educación mediante la razón y explícitamente a partir de los Fundamentos del derecho natura, mediante el estado, con una intensificación de los desequilibrios provocada por el choque con lo existente y con la expectativa de una futura emanación de todos; por otro lado, la de Schiller, de educación mediante el sentimiento y al margen del estado, por el efecto del arte, que tiende hacia un equilibrio de las facultades sólo al aacance de unos pocos⁸⁶¹.

⁸⁵⁹ Beutin, W, Historia de la literatura alemana, Madrid: Cátedra, 1991

⁸⁶⁰ Dilthey, W, Vida y poesía, México: FCE, 1945, p.37

⁸⁶¹ Remo Bodei, (1980), Hölderlin , la filosofía y lo trágico, Madrid: Antonio Machado, 1990, p.19-20

Llamó mucho la atención de Freud el hecho de que entendiera que la poesía, en su más alto sentido, consiste en la creación de un mundo nuevo en la fantasía, en el que se descubre el sentido del mundo real al transfigurarlos por medio de un estilo; y esto explica la verosimilitud de este mundo, formado con arreglo a las leyes que radican en la naturaleza humana “Edificación del mundo partiendo de las categorías existentes dentro de nosotros”⁸⁶².

Si bien Schiller no la consiguió mediante la exaltación fantástica de un orden aristocrático, como lo hiciera Goethe, sino mediante la captación de lo que podía proclamarse como los valores supremos de toda la humanidad, prescindiendo del orden imperante. Ello exigía que se pusiera de relieve en grandes rasgos de alcance humano universal aquello que en una apreciación objetiva del mundo se destacaba como lo más vigoroso entre lo digno de ser vivido. Hecho que presupone a su vez, un trabajo sobre sí mismo y una concepción de la vida que estabilizase las pautas para enjuiciar los valores de ella y su sentido. Carácter y peripecia, destino y urdimbre de la vida a través de los caracteres: todo expresa el sentido de la vida misma. Esto exigía, además, una fantasía capaz de desarrollar, como basado en una conexión propia, este mundo aparte, que no era, ni con mucho, el mundo real⁸⁶³. Empezó la obra de expresar lo que en la historia se nos ofrece como los valores supremos de la vida, como máximas vivencias, como la más honda revelación del sentido misterioso de la naturaleza y del destino. Supo elevar este mundo a las leyes que rigen su acontecer y su sentido. Y fue Kant quien le infundió la gran confianza para ello. El hombre concibe el mundo a través de sus formas inductivas y de sus categorías y, para poder comprenderlo, necesita poner en pie la autonomía de su voluntad: esta idea fundamental de Kant reclamaba de la poesía la creación de una legalidad y de un sentido, a tono con un concepto supremo del valor que entrañaba un renacimiento del mundo en el espíritu y en la forma. En cada obra de Schiller pisamos el mundo propio del poeta⁸⁶⁴.

Este hombre tenía que ser capaz de sentir, en innata congenialidad con todos los grandes hombres de la historia en el transcurso de la existencia del género humano, la superioridad de la voluntad de poder, la grandeza innata del alma por encima de todos los valores de la vida. Tenía que apreciar más una vida grande, pero corta, que una vida larga pero mediocre. Tenía que comprender que toda grandeza entrega al destino su parte mortal.

⁸⁶² Schiller, F, *Escritos sobre estética*, Madrid: Tecnos, 2000.

⁸⁶³ Dilthey, W, *Vida y poesía*, México: FCE, 1945

⁸⁶⁴ Schiller, F, *Escritos de filosofía de la historia*, Madrid: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1991

Poeta de talento humano poderoso y universal, era la expresión de un espíritu y de un carácter de una gran sencillez y sobria veracidad, vuelto de espaldas a su propia vida y a su propia individualidad, con la vista puesta en el mundo objetivo y, principalmente, en el mundo interior. Vivía entregado a los grandes problemas y a las ideas, como la única atmósfera donde su espíritu podía respirar. Naturaleza dotada para la realización de grandes hechos a la clara luz de un pensamiento consciente y obedeciendo a las finalidades conscientes, se aprecia una imaginación de un vigor extraordinario. Imaginación y fantasías realizaciones espirituales complejas; nimbadas de experiencias intuitivas que pueden retenerse y valorarse en la simple imaginación sin que se halle presente en los sentidos ni tenga una representación externa. En esto la fantasía se parece al recuerdo, y sólo el fortalecimiento sensible de las imágenes y su movilidad para ser empleadas libremente preparan la actividad de la imaginación en sentido estricto. La obra del historiador requiere en este punto la misma organización espiritual que la del poeta⁸⁶⁵.

En sus dramas se proponía dar efectividad a sus ideas, lo dice él mismo a propósito del *Don Carlos*. En las cartas acerca de esta obra expresa que “ha querido llevar al terreno del arte las verdades más sagradas, que hasta ahora eran patrimonio exclusivo de la ciencia”. De las consecuencias de la Revolución se deriva la enseñanza de que el hombre necesita desarrollarse personalmente hasta la pura humanidad antes de hallarse en condiciones de actuar dentro del estado. El artista debe lanzar silenciosamente el ideal al tiempo infinito. En las grandes épocas políticas el arte debe volar muy alto. De esto arranca el prólogo al *Wallenstein*.

Resolvió su ideal de la misión de la poesía en su período filosófico, el problema de determinar desde el punto de vista trascendental la posición del arte dentro de la conexión interna de la conciencia humana. Se propone fijar en la marcha de la conciencia sensible a la conciencia moral, el punto en el que surge necesariamente el arte⁸⁶⁶. Después que la filosofía trascendental descubre el punto de unidad de las diversas “Críticas” de Kant en la facultad sintética del hombre, basada en la unidad trascendental de su ser, a Schiller, Schelling, Hegel y otros se les plantea el problema común de descubrir la conexión interna de las grandes realizaciones de la conciencia humana⁸⁶⁷. Lo que en Kant aparecía dissociado como sensibilidad que adquiere receptivamente en las sensaciones la materia de la realidad y como juego de los apetitos, aparece compendiado aquí como el impulso sensible. Este impulso sitúa

⁸⁶⁵ Dilthey, W, *Dos hermenéuticas*, Madrid: Istmo, 2000. pp.56-9

⁸⁶⁶ Dilthey, W, *Vida y poesía*, México: FCE, 1945

⁸⁶⁷ Schiller, F, *Escritos sobre la estética*, Madrid: Tecnos, 2000.

al hombre dentro de los límites de su tiempo y los convierte en materia, es decir, en lo real que cambiantemente llena el tiempo y que es limitado en sí. Lo que es en Kant facultad sintética y disposición moral se convierte en Schiller, unitariamente, en impulso formador, *Trieb* formador.

En las *Cartas sobre educación estética del hombre* (carta 12), leemos...

“...Aunque el impulso sensible es el único que despierta y desarrolla las disposiciones del hombre, también es él el único que hace imposible el perfeccionamiento de los mismos. Sujeta con lazos indisolubles el espíritu ansioso de volar al mundo de los sentidos y retiene a la abstracción dentro de los límites del presente, retirándola de su libérrimo deambular en lo infinito”⁸⁶⁸.

Los conceptos de la unidad de la persona, de la armonía, de la forma, de la aspiración infinita, se unen así para formar una unidad que sólo se distingue de la razón de Platón y de Aristóteles por el concepto moderno de la aspiración humana, es decir, por la capacidad de desarrollo.

La humanidad plena debe consistir en la facultad de adquirir consciencia de la propia libertad y, al mismo tiempo, sentir su existencia, de sentirse como materia y saberse como espíritu. Todo objeto que provoca este estado estético se convierte para el hombre en “símbolo de su determinación realizada”, en representación de lo infinito. Si para la filosofía de la identidad esta complejión estética constituye lo absoluto, para Schiller es simplemente un eslabón en la cadena de desarrollo de la consciencia⁸⁶⁹.

“El ánimo pasa, porque actúan al mismo tiempo los sentidos y la razón”. Libertad estética, infinitud colmada, alta serenidad y libertad del espíritu, unidas al vigor y la energía. En esto consiste la emoción artística, el secreto del arte del maestro; consiste en cancelar la materia por medio de la forma. Este estado es el necesario eslabón intermedio entre el hombre sensible y el hombre racional.

El espíritu deposita en él su independencia en lo mutable y su infinitud en lo sensible. “No hay más camino para convertir al hombre sensible en hombre racional que hacer de él previamente un hombre estético”. Estos conceptos se convierten en manos de Goethe, en el

⁸⁶⁸ Schiller, *Carta 12*, Madrid: Espasa Calpe, 1941.

⁸⁶⁹ Dilthey, W, *Vida y Poesía*, Ob.Cit.p.78

mediopara dar una cohesión de unidad a su Fausto, para construir a posteriori un desarrollo de Fausto y convertir a este en representante del hombre y hasta de la humanidad misma”⁸⁷⁰.

Schiller aparece en medio de apasionados debates filosóficos, se desarrollo en medio de circunstancias que constreñían su vigoroso impulso de expresar poéticamente el significado de la vida. Conducía hacia soluciones abstractas, intelectuales del problema de la vida. Dominaba en él el pensamiento sistemático. Pero este problema era insoluble por el camino de la teoría. Una cabeza con la inteligencia caviladora del poeta sólo podía crear el drama bajo la gran tensión de su espíritu, ávido de enfrentarse con los misterior de la vida. El drama surge siempre en conexión con una labor de este tipo⁸⁷¹.

El imperio de lo conciente y de lo querido impregna como fuerza y límite su obra de creación poética. En *Los Bandidos* y la *Antología* inicia un nuevo modo de valorar la vida, un modo heroico, guerrero, movido por la consciencia de la propia fuerza del hombre y de su necesidad de libertad, que se enfrenta con el mundo entero. Y acaba en *La Novia de Messina* con una interpretación conmovedora de la vida. Aquí está al lado de Goethe y de su “Fausto”. Esto imprimió a la poesía alemana lo que tiene de peculiar en el desarrollo moderno y lo que, al mismo tiempo, la une misteriosamente con el drama griego. Necesita grandes temás y grandes ideas para que la imaginación del poeta se ponga en marcha; su propia vida no es más que el receptáculo que encierra y modela algo grande que trasciende de sí mismo. Y esta condición de las fuerzas interiores no se fue destacando en el curso de su desarrollo, sino que están presentes desde sus obras juveniles.

Dado es recordar que a los veintiún años escribe *Los Bandidos*. A todo lo creado por Goethe proyecta su pasión política y social. Es una poesía que concibe el mundo objetivo partiendo de grandes ideas gobernantes, que extrae de ellas su pasión y produce con ella sus figuras.

Cuanto más tiempo vive, con mayor pureza se desprende sde su propia vida este entusiasmo de las ideas, con el cual hace remontarse a la gran realidad histórica a términos de expresión, conexión y plasmación patética. Schiller descubre en su poesía una lucha entre su inteligencia y su imaginación, entre su espíritu filosófico o científico y su fuerza poética.

⁸⁷⁰ Schiller, F, *Escritos sobre estética*, Madrid: Tecnos, 2000.

⁸⁷¹ Schiller, F, *María Stuart traverspiel*, Berlín: Reclam, 1956

“...Si soy capaz de dominar estas dos fuerzas lo suficiente para poder trazar a cada una de ellas sus límites por medio de mi libertad, aún me aguarda una hermosa suerte”⁸⁷².

Todo en él es actividad propia, energía espontánea y , como se manifiesta a través de la inteligencia, en este espíritu todo pasa a través de la reflexión, a través de actos conscientes y queridos, y hasta la fuerza creadora de la fantasía, cuyas formás más puras y genuinas sólo prosperan en la divina inconsciencia del crear, aparece aquí dirigida, sometida al impulso de la voluntad, puesta al servicio de un trabajo regular, desglosada de aquella misteriosa conexión de vida, goce, sufrimiento y poesía.

Esta es su fuerza y límites de su lírica de ideas. En él se halla muy desarrollada la peculiar combinación de lo intelectual con la imaginación creadora⁸⁷³. Forja en su cabeza una acción coherente que agota hasta el último detalle de cada escena. Luego escribe con toda sobriedad, preocupado solamente por el nexo inteligible de las escenas y los personajes en el encadenamiento de la acción; un argumento minucioso. Se concentra por completo en la trabazón, la cual muestra hasta el último momento una energía ascensional. La fantasía puesta en juego para ello se asemeja a la fantasía de los grandes historiadores en el hecho de que la invención de las escenas fuertemente impresionantes que se desarrollan con fuerza incontenible hasta desembocar en un final de intenso afecto se halla articulada con el más riguroso nexo causal. El centro de gravedad reside en los virajes, en los retardos, en las aceleraciones de la acción ascendente. La capacidad inventiva del poeta se concentra en la invención de estos virajes o puntos de giro. Su inventiva reside en la invención de giros o virajes de la acción que corresponden a distintas exigencias. Esto es también el eje de las fábulas antiguas, pero en ellas los virajes sirven directa y plenamente para dar lugar al lenguaje pletórico de sentimiento y de pasión⁸⁷⁴. En cambio en nuestro poeta los giros de la acción tienden a expresar el contenido concreto de la realidad por él representada. Esto se da tanto en *Cábala* , dentro del mundo burgués, como en el *Don Carlos*, Aparecen aquí ideas históricas a través de su representación. El rasgo fundamental de su fantasía no es, el nexo interno de las pasiones, la ilusión, la culpa, sino el contenido.

Su principio estilístico se deriva de la misión que su drama se propone. Se trata de describir el círculo de la existencia humana y de expresarlo en su significado; se representan en él los tipos extremos de lo humano; se trata de hacer ver la relación del hombre con las

⁸⁷² Schiller, F, *La educación estética del hombre*, Madrid: Espasa Calpe, 1941

⁸⁷³ Schiller, F, *Prólogo Don Carlos*, Madrid: Wizara, 1957

⁸⁷⁴ Dilthey, W, *Vida y poesía*, Ob.Cit.

potencias que gobiernan su vida. Dos cosas se contienen en su postulado, el arte debe ser veraz y no tiene más meta que la verdad. A esta voluntad pura de conseguir la más pura verdad sacrifica todos los grandes efectos que llevaba aparejada La poesía social y política de su juventud⁸⁷⁵. Pero la verdad que él busca no es “la interpretación corriente de las cosas”, sino el sentido eterno que se realiza en las figuras cambiantes de la vida humana. Pretende exponer con toda su pureza el sentido de la vida, tal y como se revela en la experiencia de ésta. La intención de todo poeta anterior a él es limitada, si se la compara con la que él se asigna.

En cambio en nuestro poeta los giros de la acción tienden a expresar el contenido concreto de la realidad por él representada. Esto se da tanto en “Cábala y Amor”, dentro del mundo burgués, como en el “Don Carlos”, Aparecen aquí ideas históricas a través de su representación. El rasgo fundamental de su fantasía no es, el nexo interno de las pasiones, la ilusión, la culpa, sino el contenido⁸⁷⁶.

Es el sentido mismo de la vida el que aparece ante el alma del poeta, determinado por su voluntad de grandeza, por su idealismo de la personalidad⁸⁷⁷. Deja tras de sí el hombre y también las tragedias de la consciencia. Es el conflicto eterno de los hombres llenos de potencia de vida con el destino, la pugna de la humanidad, la relación con lo trágico. Sabe sacar rendimiento a todo su vigor de ideas para crearse un drama propio⁸⁷⁸. Concentra en una gran escena lo que quiere decir en todo el drama y rodea esta escena de todos los medios para reforzarla. Pone en todos los elementos el empuje de la potencia ideológica o histórica del momento.

IV.6. 1 El drama histórico

Para Freud el artista, mediante la obra, posibilita la expresión de contenidos que, de otro modo, permanecerían velados. En esto, el arte se asemeja a otros procesos tales como el sueño o la neurosis: sirve de mediación entre lo que pugna por hacerse consciente (expresión de lo oculto en la naturaleza, el principio del placer) y la fuerza represora que intenta evitarlo

⁸⁷⁵ Dilthey, W, (1944) *La esencia de la filosofía*, Buenos Aires: Losada, 1968 [...] Su hermenéutica guarda relación con su psicología en lo concerniente a su poesía social y política. La verdad que él busca es el sentido eterno de la vida humana. pág.27

⁸⁷⁶ *Historia de las ideas estéticas en España, siglo XVIII, En Alemania siglo XIX*

⁸⁷⁷ Dilthey, W, *La esencia de la filosofía*, Ob.Cit. [...] .Pero en el campo de su experiencia, más amplio que el de sus contemporáneos, además de la naturaleza cabe el espíritu. Este empirismo integral, que hace justicia a la realidad de lo espiritual y lo histórico al lado de la mera naturaleza, anuncia ya su disidencia con sus contemporáneos y a la vez causa la superación del estrecho naturalismo. pág.40

⁸⁷⁸ Hell, V, *Schiller, événements littéraires, artistiques et historiques*, Poitiers: Editions Pierre Seghers, 1967, pgs 61-4

(elemento cultural, principio de realidad)⁸⁷⁹. El espectador de la obra participa en este proceso en tanto lo reconoce y aprehende como propio. Freud elabora su pensamiento estético a la luz de esta premisa. Su interés radica más en el contenido del arte que en su “forma”.

La formación del espíritu schilleriano se ordenó desde la juventud en la visión histórica. Su ideal de la libertad se halla también informado muy de cerca por esa visión. Su visión histórica se formó al contacto de las nuevas ideas del siglo XVIII y del período del *Sturm und Drang* con la realidad del despotismo de los príncipes suabos, dominadores y duros que por aquel entonces había llegado a su apogeo en la persona del príncipe Carlos.

Su drama “*Los Bandidos*”, nació de la tremenda opresión de la disciplina militar sufrida en la academia donde comenzó su formación⁸⁸⁰. Fue formándose el drama como nexo interno de la acción recíproca de estos caracteres hasta llegar al final trágico con el fondo de ciertas condiciones sociales. Este drama era afín con las tragedias de carácter, de pasión, y de consciencia de Shakespeare. La forma es también la de Shakespeare. La capacidad para tratar las escenas como un todo. Como en él los puntos culminantes son los diálogos y las escenas de consciencia. La opresión que siente cada uno de los personajes hace de “*Los Bandidos*” el drama más impresionante.

Don Carlos y *Los Bandidos* coinciden en que ambos aparecen contruidos sobre la gran antítesis de los tiempos, de una parte el convencionalismo cortesano, la hipocresía y la inmortalidad de buen tono, la sensualidad, la ambición de poder y la inteligencia. De otra parte, el idealismo, que anhela una nueva forma de vida⁸⁸¹.

“Cábala y Amor” es un documento formidable de un estado de la sociedad alemana, provocado por la dominación de clase de la nobleza cortesana. Esta sociedad veía en los burgueses un tipo inferior de gentes. Domina a través del poder del príncipe, abusa de este poder y abre un abismo entre los individuos de clases diferentes⁸⁸².

En los dramas de Schiller cada uno tiene su propio ambiente, aparece como héroe un joven apasionado, en el que se personifica el contraste entre lo convencional y la verdadera naturaleza humana. Este joven se halla animado por las ideas de Rousseau y por su sentimiento de fuerza, por su confianza en la gran naturaleza del hombre, por su fe en la opción individual

⁸⁷⁹ Villagran Moreno, J-M, *El pensamiento estético en la obra de Freud*, Ob.Cit,

⁸⁸⁰ Schiller, F, *Don Carlos*, Madrid: Wizara, 1957

⁸⁸¹ Schiller, F, *Los bandidos*, Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1975

⁸⁸² Dilthey, W, *Vida y poesía*, Ob.Cit.p.67

del amor, su convicción de la corrupción de la sociedad. Este mismo carácter reaparece luego en el *Don Carlos*.

En estos tres dramas se refleja, al mismo tiempo, la naturaleza del propio Schiller, la tendencia heroica hacia las grandes pasiones. Esto es lo que Freud indaga pacientemente en la lectura atenta de los dramas schillerianos.

Frente a esto los personajes que representan y aprovechan la sociedad tal y como es. Pero esta sociedad convencional, tiene en todas sus obras solo rasgos hipócritas, personajes que la representan hipócritas. En los dramas los personajes que representan a ambos sectores se comportan como figuras y contrafiguras. Los representantes del idealismo son seres juveniles, turbulentos, convencidos en general de la maldad de este mundo, pero carentes en lo particular de la experiencia necesaria para orientarse en cada caso. Los otros, en cambio, han vivido dentro de este mundo y son, por tanto, expertos en la intriga o llenos de experiencia, como Franz, por su falsa posición ante el mundo. En estas condiciones sucumbe el idealismo.

La acción consiste en asaltos y en reacciones. Por una parte intriga por otro interés, de la participación del corazón en pro del ideal, interés por la acción inteligente, supremo interés por los destinos de la idea.

El interés por el desarrollo psicológico de los personajes aparece aquí más en segundo plano que en Shakespeare. El destino de las personas no se deriva de su culpa, sino de la correlación de fuerzas.

“...En Franz, el Presidente y Fiesco, la culpa se venga en los remordimientos de conciencia, en Don Carlos en la completa desolación interior de Felipe, que protege al rey de los remordimientos de conciencia, pero que lo entrega, carente de familia, en brazos de los sacerdotes”⁸⁸³.

Don Carlos es el primer drama de Schiller en el que se siente asomar el viento de la nueva tragedia histórica. Lo humano es inventado, pero el contraste entre los dos puntos de vista que actúan en el plano político-religioso aparece expuesto con gran fidelidad. Lo escribió antes de haber abordado el estudio de la historia y la filosofía, pero supo captar en él la más fuerte antítesis dramática del mundo moderno: el papado y las monarquías católicas en lucha

⁸⁸³ Acosta, L, *El drama documental alemán*, Salamanca:Universidad, 1992

contra la Reforma y el proceso relacionado con la aparición de la libertad en Alemania, Inglaterra, Suecia y Países Bajos⁸⁸⁴.

Su desarrollo radicaré, pues, en la captación de la interioridad de la historia: drama histórico.

Trataba de combinar con la fuerza la más profunda inteligencia histórica, proyectada sobre la materia de la historia.

La evolución de Schiller pasó a través de estas concepciones: El drama de la antítesis histórica, en el que figura y la contrafigura son representantes de potencias históricas: “María Estuardo y Guillermo Tel”. Por otra parte, la situación histórica del héroe, la constelación del mundo, que se convierte para él en destino, puesto que no escapaz de superarla. “Wallenstein” la tragedia ruso polaca, los hermanos enemigos. Aquí de un modo más profundo y difícil, porque el conflicto es al mismo tiempo histórico y sin embargo, situado en el interior del protagonista.

El desarrollo se opera en el momento en que un drama adquiere forma interior. Tan pronto como esta se perfila, la misma experiencia se encarga de trazar el límite en determinados puntos. El drama histórico, nacido de la consciencia de la historia, adquiere la justificación de su nacimiento y de sus leyes por la relación entre la ciencia de la historia y la realidad histórica. Creó el drama histórico con el *Wallenstein*.

“...La influencia del drama schilleriano se proyecta sobre el drama histórico, sobre la novela histórica y sobre la misma Historia. Dedicó a la solución de este problema el mayor esfuerzo de su vida”⁸⁸⁵. Lo que el gran drama requiere: grandes condiciones dentro de las que pueda respirar y desenvolverse activamente un carácter heroico, lo ofrecía la leyenda, el mito y la historia.

El tema de este drama poético es el enigma de la más grande personalidad de la Guerra de los Treinta Años. Sobre el fondo de las fuerzas históricas que pugnan entre sí, lo que constituye el tema del drama son este hombre y su destino, el misterio; lo espantoso en que aparecen envueltos su destino y su carácter⁸⁸⁶. Este personaje es el verdadero tema sobre el que

⁸⁸⁴ Martini Fritz, *Historia de la literatura alemana*, Madrid: Labor, 1964

⁸⁸⁵ Beutin, W, *Historia de la literatura alemana*, Madrid: Cátedra, 1991

⁸⁸⁶ Roetzar, H, *El drama alemán*, Madrid: Ariel. 1990-92

versa el drama. En él se entremezclan el carácter de verdadero drama histórico y el drama típico-humano.

Es en el *Wallenstein* en el que lo demoníaco del poder de la voluntad se acusa con mayor fuerza espantosa y patética. Aborda en él la relación de una gran voluntad con el proceso moral. Voluntad que se impone a despecho de la muerte, que es inmovible contra todo destino en su constancia y su consecuencia y vive en los grandes contenidos del universo y de la historia, es, a su vez, una parte importante de toda acción moral.

A través de toda la poesía de Schiller vemos como discurre el contraste entre los hombres que son históricos por el contenido de sus vidas, que hacen historia, y las mujeres ajenas a la historia y, por ello, candorosas y naturalmente perfectas. Con esto coinciden también las teorías estéticas de Schiller. En su estudio sobre lo patético, llega a la conclusión de que lo que distingue la actitud moral de la actitud estética es el hecho de que la segunda nos libera mediante la exhibición de una capacidad absoluta, mientras que la primera nos ata mediante la de una ley incondicional. De este modo, la representación de la facultad volitiva absoluta en el drama y el efecto que tiene de producir un estado de ánimo sublime prepara el estado moral del hombre.

Esa voluntad demoníaca relacionada con los grandes objetivos del poder y de la libertad, y por tanto con los grandes contenidos, solo puede comprendérsela poniéndola en relación con la entraña misma de la historia que sirve de base a sus efectos.

IV.7 Notas sobre Schiller en el Psicoanálisis freudiano.

1-T

Historiales Clínicos (Breuer y Freud). Vol II, pg.47.

2. Señora Emmy von N (40 años, de Livonia) Freud, pg.71.

- No sé cómo cometí la estupidez de dirigir una sugestión a un paraguas; con posterioridad me dio vergüenza, y ni sospeché que mi sabia paciente se encargaría de salvarme ante su padre, quién era médico y asistía a la hipnosis. Al día siguiente el padre me refirió: ¿A que no sabe usted que hizo ella ayer? “Salimos de paseo por la Ringstrasse; de repente ella se

puso de espíritu festivo y empezó- en mitad de la calle-a cantar “Nuestra vida es libre”, canción liviana de la obra de Schiller “Los Bandidos” y en eso llevaba el compás con el paraguas contra la calzada, y el paraguas se quebró”. Desde luego ella ni sospechaba que tanto ingenio trágico había mudado una sugestión disparatada en otra soberbiamente lograda. Pg.118.

2-T

Historiales Clínicos. Parte Teórica. Breur y Freud. pg.196

3. La conversión histérica.

- La pulsión de venganza, tan potente en el hombre natural- y que la cultura, más que sofocar, disfraza-,no es otra cosa que la excitación de un reflejo no desencadenado. Defenderse de un daño mediante la lucha, y dañar en ella al enemigo, es el reflejo psíquico adecuado, preformado. Si no se lo lleva a cabo, o se lo hace insuficientemente ,volverá a desencadenarse siempre por el recuerdo; se genera así” la

- pulsión de venganza” como un impulso irracional de la voluntad, según lo son todas las “pulsiones”. Prueba de ello es, justamente, su irracionalidad, su independencia de toda ventaja y de toda adecuación a fines, y aun su triunfo sobre los miramientos de la propia seguridad. Tan pronto ese reflejose ha desencadenado, esta irracionalidad puede ingresar en la consciencia.

“Un semblante es el de la hazaña aún no acontecida

Y otro, diverso, el de la hazaña consumada”.

Schiller, *Die Braut von Messina*, acto III, escena 5.

Pgs 216-217

3-T

Sobre el mecanismo psíquico de la desmemoria, Vol.III de las Ob.C, pg 341

_ Ya no se la puede llamar inocente si ella, como lo hemos descubierto, está destinada a ilustrar los más importantes giros de su biografía, el influjo de los dos resortes pulsionales más poderosos: el hambre y el amor.

“Si , al hambre lo ha figurado bien, pero, ¿y el amor?.

Alusión a un verso predilecto de Freud, tomado del “Die Wallestein”.

4-T

II. *El método de la interpretación de los sueños. Análisis de un sueño paradigmático*, Vol.IV de las Ob.C,pg. 118

- Muchas personas encuentran difícil adoptar la actitud aquí exigida hacia esas ocurrencias que al parece “ascienden libremente”, con renuncia a la crítica que en otros casos se ejerce sobre ellas. Los “pensamientos involuntarios” suelen desatar la resistencia más violentas , que pretende impedir su emergencia. Ahora bien, si hemos de creer a nuestro gran poeta-filósofo, Friedrich Schiller, una actitud en todo semejante es también condición de la creación poética. En un pasaje de su epistolario con Körner, que me fue indicado por Otto Rank, Schiller responde a un amigo que se quejaba de su falta de productividad:”la explicación de tu queja está, me parece, en la coacción que tu entendimiento impone a tu imaginación. Debo aquí esbozar un pensamiento e ilustrarlo con una metáfora. No parece bueno, y aun es perjudicial para la obracreadora del alma, que el entendimiento examine con demasiado rigor las ideas que le afluyen, y lo haga a las puertas mismas, por así decir.

...Y sin embargo eso que Schiller llama “retiro de la guardia de las puertas del entendimiento” el estado de autoobservación, en que se ha abolido la crítica, en modo alguno es difícil. Pg. 124-5

5-T

El Trabajo del sueño, Vol.IV de Ob.C, pg.285.

_ Nota 47- En lo que sigue incluimos las voces alemanas derivadas de “*Schuld*”:” culpa, deuda”, indicando los juegos de palabras; véase la repetición de “*gehen*”, que traducimos por marchar y considerese que” *empfangen*” puede significar “concebir”. En el análisis completo surgía una referencia a una vivencia de mi infancia, a través del siguiente eslabón:”*Der Mohr hat seine Schuldigkeit getan, der Mohr Kann gehen*”: El moro ha hecho su menester, el Moro puede ir (*gehen*)”. Schiller, *Fiesco*, acto III, escena IV.-“*Schuldigkeit*”

(menester) es una error en la cita, en lugar de “Arbeit” (trabajo). Y después una pregunta en broma: ¿Qué edad tenía el moro cuando hizo su menester?”. “Un año pues pude andar (gehen). (Parece que vine al mundo con un cabello negro tan enmarañado que mi joven madre declaró que era un pequeño moro). Pg. 341.

6-T

El trabajo del sueño (continuación), Vol. V de Ob.C.pg. 345

XII.Sueño de un químico (1909)

-Asiste a la representación de “Fidelio”. Está en la platea junto a L., una personalidad que le es simpática y cuya amistad bien querría granjearse. De pronto se vuela de través por la platea hasta el final, y entonces se agarra la boca y se extrae dos dientes.

El mismo describe el vuelo como si fuera “lanzado” por el aire. Puesto que se trata de una representación de Fidelio, viene a cuento el verso:

“Wer ein holdes Weib errugen...”

Pero conseguir una mujer, aun la más dulce, no está entre los deseos del soñante. Otros dos versos armonizan mejor con ellos:

“Wem der grosse Wurf gelungen, /Eines Freundes Freund zu sein...”

NOTA 45, “Wem der grosse Wurf gelungen / Eines Freundes Freund zu sein/Wer ein holdes weib errugen...” Estos son los versos con que se inicia la segunda estrofa del *Himno a la alegría* de Schiller, al que Beethoven puso música en su *Sinfonía Coral*. Pero el tercero de ellos, es el citado en primer término por Freud.

7-T

Ejemplos .Cuentas y dichos en el sueño.Vol.5, pg.407

-La neurosis se comporta de igual manera que el sueño. Conozco a una paciente que padece de lo siguiente: oye (alucina) canciones o fragmentos de canciones sin quererlo y contra su voluntad, y no comprende el significado que puedan tener para su vida anímica. Digamos de pasada que no es paranoica. El análisis muestra que hace un uso impropio de estas canciones, permitiéndose ciertas licencias. En el verso (del área de Agata, en Freischütz, de Weber:

“Quedo, quedo, piadosa melodía”, las últimas palabras son tomadas por su inconsciente como si dijeran “*fromme waise*” (piadosa huérfana), y esta es ella misma.” *O du selige, o du fröhliche*” Oh bienaventurada, Oh dichosa... es el comienzo de una canción de Navidad y así la convierte en una canción de bodas., etc.

Es

sabido

que el chiste paródico no ha renunciado a este artilugio. La *Fliegende Blätter* (conocida revista humorística) trajo una vez entre sus ilustraciones de “clásicos” alemanes una referida a “*Siegesfest*”, de Schiller; la cita había sido truncada:

“*Und des frisch erkämpften weibes*

Freut sich der Atrid und strickt...”

(“Y el Atrida se regocija por la mujer que acabade conquistar, y teje...”)

La continuación era:

“*Um den Reiz des schönen Leibes*

Seine Arme hochbeglüket” (“Transportado de dicha, sus brazos en torno de los encantos de su hermoso cuerpo”). Pg.420

8-T

Idem, pg.421

-Y, cosa extraña, en la realidad hice una vez de Bruto. Ante un auditorio infantil representé una vez

La escena de Bruto y César tomada de una obra de Schiller. Se trataba en realidad de un diálogo en verso que recitaba Karl Moor en el acto IV, escena 5 de la primera versión de *Die Räuber*, de Schiller.

9-T

Idem pg.428

-Tuvo un aumento de temperatura *posmortal*, sus mejillas se encendieron poniéndose cada vez más roja (...) sin quererlo proseguimos:

“Und hinter ihm, in wesenlosem Scheine / lag, was uns alle bändigt, das Gemeine”

Versos pertenecientes al “Epílogo” al “*Lied von der Glocke*” (Canto de la Campana”), de Schiller, escrito por Goethe para la ceremonia en homenaje a su amigo realizada el 10 de agosto de 1805. Dice allí que el espíritu de Schiller avanza hacia la eternidad de la verdad, la bondad y la belleza, mientras que “tras él, como una apariencia insustancial, yacía lo que a todos nos ata, lo ordinario”.

10-T

Sueños absurdos, las operaciones intelectuales en el sueño. Vol.V, pg,426.

-El sueño empieza con el nombre de la estación que debe haberme despertado apenas. Sustituyo este nombre, que era Maribor, por Hollthurn. Que yo oí Maribor al primer anuncio, o quizás a uno posterior, lo prueba la mención de Schiller en el sueño, puesto que él nació en Marburgo, aunque no en el de Estiria. Aunque Schiller no nació en ningún Marburgo, sino en Marbach, como lo sabe cualquier alumno de escuela secundaria en Alemania, y lo sabía yo también. Es otro de aquellos errores que se deslizan como sustitutos de una falsificación deliberada en otro punto, y cuyo esclarecimiento de intentado en mi Psicopatología de la vida cotidiana (190 1b) (AE, 6, págs... 212-13). Pág.454.

11-T

Los afectos en el sueño, Vol.V.pág 458.

-Por su otro extremo, tal objeto recuerda a las barcas funerarias sobre las cuales, en tiempos primitivos, se depositaban los cadáveres para darle el mar por sepultura. A esto responde el hecho de que en el sueño los buques regresen:

“A salvo en su barco, el viejo navega tranquilamente hacia el puerto”

Parte de una alegoría de la vida y la muerte perteneciente a Schiller, *Nachträge zu den Xenien*, “*Erwartung und Erfüllung*”.

Pág.463.

12-T

Los afectos en el sueño, Vol.V, pág 458.

-Y en verdad mi sobrino regresó de jovencito, y esa vez hicimos entre los dos los papeles de César y de Bruto del drama de Schiller. Un amigo íntimo y un enemigo odiado fueron siempre los requerimientos necesarios de mi vida afectiva; siempre supe crearme a ambos de nuevo, y no rara vez ese ideal infantil se impuso hasta el punto de que amigo y enemigo coincidieron en la misma persona. Pág. 479.

13-T

Los afectos en el sueño. Vol. V, pág. 458

Me refiero al sueño en que me vengo de dos nada amables compañeros de viaje, y que a causa de su contenido groseramente escabroso dejé casi sin interpretar (cf. Págs... 453 y sigs.). La parte omitida era esta: "Digo a la pareja de hermanos, a propósito de un libretto de Schiller:"It is from...", pero me corrijo, reparando yo mismo en el error:"It is by...".El hombre observa sobre ello a su hermana: "El lo ha dicho correctamente". La autocorrección en el sueño que a muchos autores les parece tan asombrosa, no merece ocupar nuestra atención. Pág.513.

14-T

En el sueño de Goethe, Vol. V, pág 644

-Se me impone aquí un término descriptivo del descubrimiento en el Lido. Aludiendo a este hombre, unos colegas jóvenes del hospital inventaron cierta vez una canción basándose en un aire popular entonces en boga:"Ningún Goethe lo escribió, ningún Schiller lo poetizó, etc..."

15-T

Psicopatología de la vida cotidiana. Olvido de nombres y de frases, Vol.VI, pág.23.

-El análisis me enseñó que yo había establecido un paralelo entre el visitante y mi propio hermano, un paralelo que quería culminar en la pregunta reprimida:¿Se habría

comportado así mi hermano en parecido caso, o más bien de la manera opuesta? La conexión extrínseca entre los pensamientos sobre el extraño y sobre mi propia familia había sido posibilitada por el azar de que en ambos casos la madre llevaba idéntico nombre de pila: Amalia. Y así, con efecto retardado (*nachträglich*), comprendí también los nombres sustitutivos “Daniel” y “Franz” que se me habían impuesto sin esclarecerme. Son, como Amalia, nombres de *Die Räuber* (Los Bandidos), de Schiller, a los que se conecta una chanza de Daniel Spitzer, el “caminante de Viena”. Daniel Spitzer (1835-1893), conocido hombre de prensa que colabora regularmente con los periódicos firmando con el pseudónimo “El caminante de Viena”. Freud lo cita en su libro sobre el chiste (1905 C), AE, 8, págs. 33 y 40. Aquí se hace referencia al relato de Spitzer acerca de la conversación que mantuvo con una viuda romántica, alborozada por su suposición de que Schiller, en varias de sus obras, había designado a los personajes con los nombres de diversos miembros de la familia de ella. Cf. Spitzer, 1912, págs...134 y sigs. Pág.31

16-T

Psicopatología de la vida cotidiana. El trastrabarse., Vol, VI, pág.57

-Un buen ejemplo del trastrabarse, en virtud del cual no tanto se traiciona el que habla como se da a entender algo al espectador situado fuera de la escena, se encuentra en Wallenstein de Schiller. (Piccolomini, acto I, escena 5); nos muestra que el autor que así se sirve de este recurso está bien familiarizado con el mecanismo y el sentido del trastrabarse. En la escena precedente, Max Piccolomini ha abrazado con la pasión más ardiente el partido del duque (de Wallenstein), y ha echado a volar la imaginación sobre las bendiciones de la paz que se revelaron en su viaje, mientras acompañaba al campo a la hija de Wallenstein. Deja a su padre Octavio y al enviado de la corte, Questenberg, sumidos en total consternación. Y ahora prosigue la quinta escena. ...

En *El Mercader de Venecia* de Shakespeare (acto III, escena 2) encontramos un desliz en el habla motivado con extrema fineza dramática, brillante como recurso técnico, que nos deja ver, como el que Freud señaló en el “Wallenstein”, que los poetas conocen muy bien el mecanismo y el sentido de esta operación fallida, y presuponen que también los lectores habrán de comprenderlos. Pág.98

17-T

Psicopatología de la vida cotidiana.El trastrabarse.Vol V, pág 57.

-Otros ejemplos de trastrabarse que de acuerdo con el propósito del autor, se deben entender como provistos de sentido, casi siempre como autodelación, se encuentran en Shakespeare, Ricardo II (acto II, escena 2), y en Schiller, Don Carlos (acto II, escena 8; deslizo cometido por la Princesa de Eboli). Sin duda sería fácil ampliar esta lista.

Por otra parte la concepción del trastrabarse que aquí sustentamos resiste la prueba aun en detalles simios. He posiso mostrar muchas veces que los casos más ínfimos y triviales de equivocaciones al hablar tienen su buen sentido y admiten igual solución que los ejemplos más notables. Pág.101.

18-T

Psicopatología de la vida cotidiana. El trastocar las cosas confundido.Vol.V, pág 160.

-Sándor Ferenczi, de Budapest, me ha remitido para su publicación el análisis de un caso de herida de bala, en apariencia casual, que él declara un intento inconsciente de suicidio. No puedo menos que coincidir con la concepción que expone.

Es evidente que la situación en el campo de batalla es solicitante para un propósito de suicidio conciente que, empero, rehúye el camino directo. Véanse en Wallenstein Tod, de Schiller (acto IV, escena 11) las palabras del capitán sueco acerca de la muerte de Max Piccolomini:”Se dice que quería morir”. Pág.179

19-T

Psicopatología de la vida cotidiana.Errores.Vol.V, pág.212.

-En la página 266 de la primera edición designo como el lugar de nacimiento de Schiller a la ciudad de Marburgo, nombre que se repite en la Estiria. Este error se encuentra en el análisis de un sueño que tuve durante un viaje nocturno, del cual fui despertado por el guarda que anunciaba el nombre de la estación Marburgo. En el contenido del sueño pregunta por un libro de Schiller. Ahora bien, Schiller no nació en la ciudad universitaria de Marburgo, sino en la suaba de *Marbach*. Y sostengo, además, que siempre he sabido esto último; pág 213

20-T

Psicopatología de la vida cotidiana, Errores, Vol.V, pág.212

-Quien lea todo el sueño analizado en la página 266 sabrá, en parte porque está dicho sin disimulo y en parte porque podrá colegirlo basándose en otros indicios, que yo corté el hilo de unos pensamientos que habrían contenido una crítica inamistosa a mi padre. Ahora bien, en la continuación de este itinerario de pensamientos y de recuerdos hay una historia enojosa, en la que desempeñan cierto papel unos libros y un amigo de negocios de mi padre, que lleva el apellido Marburgo, el mismo nombre cuya exclamación me despertó en la estación homónima del ferrocarril del Sur. A este señor Marburgo quería yo escamotearlo a mi mismo y a los lectores en el análisis; se vengó entremetiéndose donde no le correspondía, y alteró, de *Marbach* en *Marburgo*, el nombre del lugar de nacimiento de Schiller. Página 214

21-T

Psicopatología de la vida cotidiana. Determinismo, creencia en el azar y su superstición: puntos de vista. Vol. V, pág.233

-“Entonces me pregunté: ¿Cuál es el número 17 de la U.B.? Pero no pude sacar nada en limpio. Como antes lo sabía con toda precisión, supongo que quise olvidar ese número. Pensé y pensé, más en vano. Quise entonces seguir leyendo, pero lo hice mecánicamente, sin entender palabra, pues me martirizaba ese 17. Apagué la luz y seguí buscando. Al fin se me ocurre que el número 17 tiene que ser una pieza de Shakespeare. Pero ¿cual? Se me ocurre: Hero and Leander. Con toda evidencia, un estúpido intento de mi voluntad por distraerme. Por último me levanto y busco el catálogo de la U.B. El número 17 es *Macbeth*. Me veo forzado a comprobar, para mi confusión, que no sé casi nada de ese drama, a pesar de haberme ocupado no menos de esta obra que de las otras de Shakespeare. Sólo se me ocurre: asesino, Lady Macbeth, brujas, “lo bello es vil”, y que en su tiempo había hallado muy hermosa la traducción de *Macbeth* por Schiller. Sin duda he querido olvidar esta pieza. Se me ocurre, aún, que 17 y 34 divididos por 17 dan 1 y 2. Los números 1 y 2 de la U.B. son el *Fausto*, de Goethe. Antes he hallado en mí mucho de fáustico”; pág.238

22-T

Psicopatología de la vida cotidiana. Determinismo, creencia en el azar y su superstición: puntos de vista. Vol.V, página 233.

-Porque ese tropezón no podía menos que probarle la existencia de una duda, de una corriente contraria en su interioridad, cuya fuerza, en el momento de la ejecución, podría restarse de la fuerza de la intención que a él lo animaba. En efecto, solo se está seguro del éxito pleno cuando todas las fuerzas del alma se aúnan en la aspiración a la meta deseada. ¿Cómo responde el Guillermo Tell de Schiller, quien titubea tanto en tirar a la manzana puesta sobre la cabeza de su hijo, cuando el alcalde le pregunta por qué ha aprontado una segunda flecha?

“Con esa flecha a usted lo atravesara / si mi hijo amado lastimaba;

Y a usted, ciertamente *no* le errara”. Schiller, Guillermo Tell,(acto III, escena 3);pág.252

23-T

Fragmento de análisis de un caso de histeria, 1905(1901), caso Dora, Vol.VII, pág.3

-La prima exclamó de pronto: “¡Dora ¿qué te pasa? Te has puesto mortalmente pálida!”. En su interior no había sentido nada de ese cambio, pero le expliqué que los gestos y la expresión de los afectos obedecían más a lo inconsciente que a lo consciente, y lo dejaban traslucir. Otra vez, tras varios días en que había mantenido un talante alegre, acudió a mí del peor humor.

Recuérdense los versos:

“Ruhig mag ich Euch erscheinen,

Ruhig gehen seben””Tranquila puedo asistir a tu venida,/tranquila a tu partida”

Palabras de la balada “Ritter Toggenburg”, de Schiller, dirigidas a un caballero por su drama en ocasión de la partida de aquel para las Cruzadas; la dama, en apariencia indiferente, estaba en realidad enamorada.

24-T

El chiste y su relación con lo inconsciente (1905).II.La técnica del chiste.Vol.VIII, pág.3

-Én un salón de Paris fue presentado un joven, supuesto parente del gran Jean-Jacques Rousseau y que también llevaba ese nombre. Era pelirrojo. Pero su comportamiento fue tan torpe que la dama de la casa dijo al caballero que lo había presentado, a modo de crítica: "Vous m'avez fait connaître un jeune homme roux et sot, mais non pas un Rousseau". Y mi maestro echó a reír de nuevo.

De acuerdo con la nomenclatura de los autores, este es un chiste fonético y por cierto de tipo inferior: uno que juega con el patronímico, como el chiste del sermón del monje capuchino en *Wallenstein Lager*, sermón que como es sabido, copia la manera de Abraham a Santa Clara:

"Se hace llamar *Wallenstein*

Y en efecto es para todos (*allen*) nosotros una piedra (*Stein*), de escándalo y enojo".

Schiller, *Wallenstein Lager*, escena 8 – Abraham a Santa Clara fue un famoso predicador popular y satírico austríaco (1644-1709). Que este chiste merece (el de Rosseau) ser mejor estimado a causa de otro factor, sólo después se lo podrá mostrar (pág.72). Pág.31

25-T

El chiste y su relación con lo inconsciente. II. La técnica del chiste, Vol. VIII, pág.3

-Si en este último los dos significados deben hallar expresión en la palabra idéntica y por eso casi siempre formulada una sola vez, en el retruécano basta que las dos palabras referidas a los dos significados se evoquen una a la otra por alguna semejanza, aun imperceptible, ya se trata de una semejanza general de su estructura, una asonancia al modo de una rima, la comunidad de las consonantes explosivas, etc. Una acumulación de tales ejemplos, no muy acertadamente llamados "chistes fonéticos", se encuentra en el sermón del capuchino en *Wallensteins Lager*:

"Se ocupa más de la botella que de la batalla/ prepara más la panza que la lanza/
Comerse prefiere a un buey que no a frente de Buey,"

La corriente del Rhin *se ha vuelto una corriente de aserrín, / los monasterios son cementerios, / los obispos están desertados, / y los países alemanes bendecidos están ahora todos pervertidos.*

Con particular preferencia modifica el chiste a una de las vocales de la palabra.
Pág.45

26-T

El chiste y su relación con lo inconsciente. VII. El chiste y las variedades de lo cómico.

Vol.VIII, pág 173

-Ahora bien, el desarrollo de afecto es la más intensa entre las condiciones que estorban la comicidad, y nadie le ha cuestionado ese valor. Por eso se dice que el sentimiento cómico se produce sobre todo en casos más bien indiferentes, en que no están envueltos intereses o sentimientos intensos. Sin embargo, es justamente en casos con desprendimiento de afecto donde vemos que una diferencia de gusto muy intensa que puede producir el automatismo de la descarga.

Así cuando el coronel Butler responde a las admoniciones de Octavio, “riendo amargamente”, con esta exclamación: “¡Agradecida la Casa de Austria!”. En la tragedia de Schiller Wallenstein Tod, acto II, escena 6, El coronel Butler, veterano soldado irlandés que sirvió bajo las armas imperiales durante la Guerra de los Treinta Años, piensa que el Emperador lo ha hecho objeto de un desaire y se prepara para desertar hacia las filas enemigas. Octavio Piccolomini, su oficial superior le ruega reconsiderar su posición y le recuerda la gratitud que a él le debe Austria por sus cuarenta años de leales servicios; en tales circunstancias cuando Butler responde lo que se lee en el texto.

27-T

Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci (1910), Vol. XI, pág.53

-Cuando la investigación del médico del alma, que suele contentarse con el frágil material humano, aborda a uno de los grandes de la humanidad, no lo hace obedeciendo a los motivos que tan a menudo los legos le atribuyen. No aspira a “ensuciar lo esplendoroso y

arrastrar por el polvo lo excelso”. (Del poema de Schiller, “Das Mädchen von Orleans” incorporado como nuevo prólogo a la edición de 1801 de su obra *Die Jungfrau von Orleans* (la doncella e Orleans). Se estima que dicho poema constituyó un ataque contra *La Pucelle*, de Voltaire) no le depara satisfacción ninguna estrechar el abismo entre aquella perfección y la insuficiencia de sus objetos habituales. Es que no puede hacer otra cosa que descubrir todo lo digno de inteligirse que pueda discernir en aquellos hombres arquetípicos, y opina que nadie es tan grande como para que le resulte oprobioso someterse a las leyes que gobiernan con igual rigor el obrar normal y el patológico. Pág.59

28-T

La Perturbación psicógena de la visión según el psicoanálisis (1910). Pág.207

-De particularísimo valor para nuestro ensayo explicativo es la inequívoca oposición entre las pulsiones que sirven a la sexualidad, la ganancia de placer sexual, y aquellas otras que tienen por meta la autoconservación del individuo, las pulsiones yoicas. Siguiendo las palabras del poeta Schiller, podemos clasificar como “hambre” o como “amor” a todas las pulsiones orgánicas de acción eficaz dentro de nuestra alma. Hemos perseguido la pulsión sexual desde sus primeras exteriorizaciones en el niño, hasta que alcanza la conformación final que se designa “normal”, y la hallamos compuesta por numerosas “pulsiones parciales” que adhieren a las excitaciones de regiones del cuerpo; inteligimos que estas pulsiones singulares tienen que atravesar un complicado proceso de desarrollo antes de poder subordinarse, de manera acorde al fin, a las metas de la reproducción.

“Hambre y amor mueven al mundo”, Schiller “Die Weltweisen”

29-T

Sobre la iniciación del tratamiento (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, I), 1913

Vol.XII, pág.122

-Nadie esperaría que se pudiera levantar con dos dedos una mesa pesada como se lo haría con un liviano escabel, o construir una casa grande en el mismo tiempo que una chocita; no obstante, tan pronto como se trata de las neurosis, que por el momento no parecen todavía insertas en la trama del pensar humano, aun personas inteligentes olvidan la necesaria

proporcionalidad entre tiempo, trabajo y resultado. Es por otra parte, una entendible consecuencia de la profunda ignorancia

que existe acerca de su etiología. Merced a tal desconocimiento, la neurosis es para ellos una suerte de “señorita forastera”. Uno no sabe de dónde vino, y por eso espera que un buen día haya de desaparecer. Alusión al poema de Schiller, “*Das Mädchen aus der Fremde*”. Pág. 134

30-T

Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico (1914).” Fluctuat nec mergitur”.

Vol.XIV.pág.2

-Quizá yo tenga parte de culpa por mi política de evitar la publicidad en vastos círculos. Si hubiera dado ocasión o prestado aquiescencia para que el psicoanálisis ocupase a las sociedades médicas de Viena en tormentosas sesiones, donde podrían haberse descargado todas las pasiones y haberse proferido en voz alta todos los reproches e invectivas que los participantes tenían en la lengua o guardaban en su corazón, quizás hoy estaría levantado el ostracismo que pesa sobre el psicoanálisis y este no sería ya un extranjero en la ciudad que fue su patria. Pero entonces puede estar en lo cierto el poeta que hizo decir a su Wallenstein:

*“Y los vieneses no me perdonan/ que les birlara un espectáculo”.*Schiller, *Die Piccolimini*, acto II, escena 7.)

La tarea para lo que yo no era apto, de ponerles por delante suaviter in modo a los oponentes del psicoanálisis su sinrazón y sus arbitrariedades fue emprendida después por Bleuler, en 1910 en su escrito “*Die Psychoanalyse Freuds, Verteidigung und Kritische Bemerkungen*”; y la realizó de la manera más digna de elogio. Pág.39

31-T

Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico (1916). II. Los que fracasan cuando triunfan. Vol. XVI, pág. 323

-Y ahora uno se pregunta ¿Qué fue lo que destruyó ese carácter que parecía forjado del metal más duro? ¿Fue sólo la desilusión, la otra cara de la hazaña cumplida? ¿Acaso debemos

inferir que también en *Lady Macbeth* una vida anímica en su origen dulce y de femenina blandura se fue empinando hasta alcanzar una concentración y una tensión extrema que no podían ser duraderas, o tenemos que salir en busca de indicios que nos hagan comprender humanamente ese derrumbe por una motivación más profunda?. Es una alusión a dos versos de *Die Braut von Messina* (acto IV, escena 5).

Considero imposible acertar aquí con una decisión. *Macbeth*, de Shakespeare, es una pieza de ocasión, compuesta para la coronación de Jacobo, hasta entonces rey de Escocia. Pág.327

32-T

Los actos fallidos, 2º Conferencia. Vol.XV, pág22

-Yo no sé si es de ustedes conocido que el trastrabarse puede ser provocado, inducido por sugestión, por así decir, Una anécdota lo ilustra: cierta vez, a alguien que debutaba en las tablas se le confió el importante papel de anunciar al rey, en *Die Jungfrau von Orleans* (de Schiller), que "*der Connétable schicket sein Schwert zurück*" (el Condestable le devuelve su espada); uno de los primeros actores se permitió la broma de apuntar al amilanado principiante repetidas veces durante el ensayo este otro texto, a cambio de aquel: "*der Komfortabel schickt sein Pferd zurück*" (el cochero le devuelve su caballo); y logró su propósito. En la representación, el desdichado debutó realmente con ese modificado anuncio, por más que iba bastante advertido o quizá precisamente por eso. Pág.28

33-T

Los actos fallidos, 2º Conferencia, Vol.XV, pág 22

Desde luego, no hemos de sobrestimar que el autor emplee el trastrabarse como provisto de sentido. En la vida real podría carecer de sentido, podría ser una contingencia psíquica o poseer sentido sólo el derecho de infundirle un sentido, mediante la presentación tipográfica, para sus propios fines. Pero no nos asombraría que el poeta nos enseñara sobre el trastrabarse más que el filólogo y el psiquiatra.

Un ejemplo de esta índole se encuentra en *Wallenstein* de Schiller (Piccolomini, acto I, escena 5). En la escena precedente, Max Piccolomini ha abrazado con la pasión más ardiente el partido del duque (de Wallenstein), y ha echado a volar la imaginación sobre las bendiciones

de la paz que se le revelaron en su viaje, mientras acompañaba al campo a la hija de Wallenstein. Deja a su padre (Octavio) y al enviado de la corte, *Questenberg*, sumidos en la consternación. Y ahora prosigue la quinta escena.

Octavio quiso decir “hacia él” (zu ihm), hacia el duque, pero se trataba y al decir “hacia ella” (zu ihr) nos deja traslucir al menos que ha reconocido muy bien la influencia que hizo soñar con la paz al joven guerrero.

Pág.33

34-T

Lo ominoso (1919) Vol.XVII, pág215

-Parte de las dudas así suscitadas se nos esclarecen mediante las indicaciones del diccionario de los hermanos Grimm (1877, 4, parte 2, pág, 873 y sigs.), leemos:

“*Heimlich*; adj. Y adv. *Vernaculus, occultus*; MHD *heimelich, heimlich*.

“Pag. 874:) En sentido algo diverso: “Me siento *Heimlich*. Bien, libre de temor”

“3 b. *Heimlich* es también el sitio libre de fantasmás...

“(Págs. 875: b) Familiar, amistoso, confiable.

“4. Desde la noción de lo entrañable, lo hogareño, se desarrolla el concepto de lo sustraído a los ojos ajenos, lo oculto, lo secreto, plasmado también en múltiples contextos...

“(Pág. 876:) “ A la orilla izquierda del lago se extiende un prado *heimlich* en medio del bosque...”(Schiller, *Guillermo Tell*, I,4). (...) Licencia poética, inhabitual en el uso moderno (...) *Heimlich* se usa asociado con un verbo que designa la acción a ocultar:”En el secreto de su tabernáculo me ocultará *heimlich*” (*Salmos 27:5*). (...) Parte *heimlich* del cuerpo humano, *pudenda* (...): “Quienes no morían eran heridos en las partes *heimlich*” (*1 Sam. 5:12*)... Pág.225

35-T

Lo ominoso (1919), Vol.XVII, pág 215

-Sólo de pasada puedo indicar qué el modo en que lo ominoso del retorno de lo igual puede deducirse de la vida anímica infantil; remito al lector a una exposición de detalle, ya terminada, que se desarrolla en otro contexto. En lo inconsciente anímico se discierne el imperio de una compulsión de repetición que probablemente depende, a su vez, de la naturaleza más íntima de las pulsiones; tiene suficiente poder para doblegar al principio del placer, confiere carácter demoníaco a ciertos aspectos de la vida anímica, se exterioriza todavía con mucha nitidez en las aspiraciones del niño pequeño y gobierna el psicoanálisis de los neuróticos en una parte de su decurso. Todas las elucidaciones anteriores nos hacen esperar que se sienta como ominoso justamente aquello capaz de recordar a esa compulsión interior de repetición.

En “El anillo de Polícrates”, el rey de Egipto, el poema de Schiller basado en Heródoto, se aparta con horror de su huésped porque nota que todo deseo de su amigo le es cumplido en el acto y el destino le aventa enseguida cada una de sus preocupaciones. Su amigo se le ha vuelto “ominoso”. La explicación que él mismo da a saber, que los demasiado dichosos tienen que temer la envidia de los dioses, nos parece todavía impenetrable, su sentido se oculta tras un velo mitológico. Pág.239

La prontitud con que se cumplen los deseos en “El anillo de Polícrates” sin duda nos resulta tan ominosa a nosotros como el propio rey de Egipto; pero en nuestros cuentos tradicionales son abundantísimos esos cumplimientos instantáneos del deseo, y lo ominoso brilla por su ausencia. Pág.245

36-T

Más allá del principio del placer (1920). Vol. XVIII, pág.2

- Hemos edificado ulteriores conclusiones sobre la premisa de que todo ser vivo tiene que morir por causas internas. Si adoptamos este supuesto tan al descuido, fue porque no nos pareció tal. Estamos habituados a pensar así, y nuestros poetas nos corroboran en ello. Quizá nos indujo a esto la consolación implícita en esa creencia. Si uno mismo está destinado a morir, y antes debe perder por la muerte a sus seres más queridos, preferirá estar sometido a una ley natural incontrastable, la sublime “Necesidad”, y no a una contingencia que tal vez habría podido evitarse. Pero esta creencia en la legalidad interna del morir acaso no sea sino una de las

Ilusiones que hemos engendrado para “soportar las penas de la existencia” (Schiller, Die Braut von Messina, acto I, escena 8). Esta creencia no es sin duda originaria: los pueblos primitivos desconocen la idea de una “muerte natural”; atribuyen toda muerte que se produzca entre ellos a la influencia de un enemigo o de un espíritu maligno. Por eso debemos acudir sin falta a la ciencia bilógica para someter a examen esta creencia. Página 44.

37-T

Más allá del principio del placer, Vol.XVIII, pág.2

Al comienzo el análisis de las neurosis de transferencia nos compelió a establecer la oposición entre las “pulsiones sexuales”, que están dirigidas al objeto, y otras pulsiones, que discernimos de manera muy insatisfactoria y provisionalmente llamamos “pulsiones yoicas”. Entre ellas debimos reconocer, en primera línea, pulsiones que sirven a la autoconservación del individuo. (...) El psicoanálisis que no podía prescindir de alguna hipótesis acerca de las pulsiones, se atuvo al comienzo a la diferenciación popular cuyo paradigma es la frase “por hambre y por amor”. Freud alude aquí a una frase de Schiller. Pág.50

38-T

II. Le Bon y su descripción del alma de las masas. Vol. XVIII, pág.69

-Resta todavía un punto de vista importante para formular un juicio sobre el individuo de la masa: Además, por el mero hecho de pertenecer a una masa organizada, el ser humano desciende varios escalones en la escala de la civilización. Aislado, era quizás un individuo culto; en la masa es un bárbaro, vale decir, una criatura que actúa por instinto. Posee la espontaneidad, la violencia, el salvajismo y también el entusiasmo y el heroísmo de los seres primitivos. Le Bon se detiene particularmente en la merma de rendimiento intelectual experimentada por el individuo a raíz de su fusión en la masa. Cf. El dístico de Schiller (G.G. uno de los Sprüche Aforismo)

“Cada cual, si se lo ve solo, es pasablemente sabio y listo; cuando están

In corpore, os parecerán unos asnos” pág73

39-T

X. La masa y la horda primitiva. Vol.XVIII, pág.116

-XII.Apéndice.

-A. La diferencia entre identificación del yo con un objeto y reemplazo del ideal del yo por este encuentra una interesante ilustración en las dos grandes masas artificiales que estudiamos inicialmente, el ejército y la Iglesia cristiana. Es evidente que el soldado toma por ideal a su jefe, en rigor al conductor del ejército, al par que se identifica con sus iguales y deriva de esta comunidad del yo los deberes de la ayuda mutua y el reparto de bienes, que la camaradería implica. Pero se pone en ridículo cuando pretende identificarse con el general en jefe. Por eso el montero, en Wallensteins Lager, se burla del sargento:

“Su modo de carraspear y de escupir

Es lo que ha copiado perfectamente usted...”

(Escena 6 de la obra de Schiller.)

40-T

Escritos breves (1920-32). Para la prehistoria de la técnica analítica (1920). Vol.XVIII, pág 256

- Los conocedores de la técnica analítica recordarán en este punto aquel hermoso pasaje de la correspondencia de Schiller con Körner de 1788, señalado por Otto Rank y citado en La interpretación de los sueños, donde el gran poeta y pensador recomendaba , a quien , quisiera ser productivo, el respeto por la ocurrencia libre.es de presumir que la técnica pretendidamente nueva de Wilkilson ya había sido entrevista por muchos, y su aplicación sistemática en el psicoanálisis no nos parecerá tanto una prueba de la naturaleza artística de Freud , cuanto una consecuencia de la convicción, mantenida a la manera de un prejuicio , sobre el estricto determinismo de todo acontecer anímico. Pág.258

41-T

Asociación de ideas de una niña de cuatro años (1920). Vol XVIII, pág 261

-El fundador asignó una suma menor para la creacción de una Editorial Psicoanalítica Internacional. Pero,

“¿Qué es de las esperanzas, de los proyectos del hombre, esa criatura transitoria?”

De Schiller, Die Braut von Messina, acto III, escena 5 Pág 264

42-T

¿Pueden los legos ejercer el análisis? Diálogos con un juez imparcial.(1926).Vol XX pág. 165

-Con tal de que no sea igualmente incomprensible!". Espero que no. Enseguida se orientará usted. Suponemos que las fuerzas que pulsionan el aparato psíquico a la actividad son producidas en los órganos del cuerpo como expresión de las grandes necesidades corporales. Recuerde usted la sentencia de nuestro filósofo poeta: hambre y amor. Un respetabilísimo par de fuerza por lo demás. "Hambre y amor mueven al mundo" Schiller, "*Die Weltweisen*". Llamamos a estas necesidades corporales, en la medida que constituyen estimulaciones para la actividad anímica Triebe, un término que muchas lenguas modernas nos envidian. pág.187

43-T

¿Pueden los legos ejercer el análisis? Diálogos con un juez imparcial. (1926). Vol.XX pág.165

-Sosiéguese; justamente eso pretendo decir. Y es la verdad; por cierto que no toda, pero si una parte muy considerable de ella. El enfermo quiere, si, sanarse, pero también no lo quiere. Su yo ha perdido su unidad, y por eso tampoco da paso a una voluntad unitaria. Si fuera de otro modo, no sería un neurótico.

"Si yo fuera juicioso no me llamaría Tell"

(Schiller, Guillermo Tell, acto III, escena 3)

44-T

El malestar en la cultura (1930/1929).Vol.XXI, pág59

-Me quiere parecer que el sentimiento oceánico ha entrado con posterioridad en relaciones con la religión. Este ser –Uno con el Todo, que es el contenido de pensamiento que le corresponde, se nos presenta como un primer intento de consuelo religioso, como otro camino para desconocer el peligro que el Yo discierne amenazándole desde el mundo

exterior.(...) Aquí se ofrecerían sugerentes nexos con muchas modificaciones oscuras de la vida anímica, como el trance y el éxtasis: Sólo que a mi algo me esfuerza a exclamar, con las palabras del buzo de Schiller:

“Que se llene de gozo

Quien respire aquí en la sonrosada luz”, (Schiller *“Der Taucher”*)

Página 73

45-T

El malestar en la cultura, Vol XXI, pág.

-El conjunto de la teoría analítica ha progresado lentamente; pero de todas sus piezas, la doctrina de las pulsiones es aquella donde más trabajosos resultaron los tanteos de avance. Empero era tan indispensable para el todo, que se debía poner algo en el lugar correspondiente. En el completo desconcierto de los comienzos, me sirvió como primer punto de apoyo el dicho de Schiller, el filósofo poeta: “hambre y amor” mantiene cohesionada la fábrica del mundo. En *“Die weltweisen”* .Pág113

46-T

Nuevas Conferencias de introducción al psicoanálisis (1933/1932). Vol.XXII, pág.1

34º Conferencia. Esclarecimientos, aplicaciones, orientaciones, pág.126

-Pero la multitud dará sin duda una entusiasta bienvenida a semejante doctrina, que no admite complicaciones, no introduce nuevos conceptos de difícil comprensión, nada sabe de lo inconsciente, elimina de un tajo el problema de la sexualidad que a todos oprime, se limita a poner en descubierto las tretas con que la gente pretende vivir cómoda. Es que la multitud es ella misma cómoda, exige un solo motivo como explicación, no agradece a la ciencia sus resultados provisionales, quiere tener soluciones simples y saber allanados los problemas. Si se medita en lo mucho que la psicología individual satisface esos reclamos no puede refrenarse el recuerdo de un pasaje de Wallenstein:

“Si la idea no fuera tan endiabladamente juiciosa, se estaría tentado

De llamarla francamente idiota” En *“Die Piccolomini, acto II, escena 7.* pág132

Moisés y la religión monoteísta (1939; 1934-38). Vol. XXIII, pág.1

E. Dificultades.

-Una repetición así fue el asesinato de Moisés; y más tarde, el presunto asesinato legal de Cristo, de suerte que tales episodios avanzan hasta el primer plano de la causación. Es como si la génesis del monoteísmo no hubiera podido prescindir de estos sucesos. A uno le viene a la memoria la sentencia del poeta:

“Lo que está destinado a una vida inmortal en el canto,

Tiene que sucumbir en la vida” Schiller, *“Die Götter Griechenlands”* (Los dioses de Grecia).

Para cumplir una puntualización que aporta un argumento psicológico. Pág 98.

IV .8 Influencia de Shakespeare en la obra de Freud

Sobre todo Edipo y Hamlet desempeñan un punto de apoyo evidente a lo largo de la elaboración teórica y clínica freudiana. La constante recurrencia freudiana a la tragedia tiene más un valor de prueba de sus paradigmas teóricos que de ejemplificación. La mitología y su elaboración trágica le revelan cristalizaciones psíquicas que lo llevan a la postulación del Complejo de Edipo, como formación humana universal, ligada al destino⁸⁸⁷.

El fundador del psicoanálisis leyó a Shakespeare a todo lo largo de su vida y reconoció que era junto con Goethe el más grande de los escritores. Freud se vió citando a Shakespeare en la conversación, en sus cartas, en sus obras, y en la creación de una literatura propia para el psicoanálisis. Junto a Goethe se volvió autoridad secreta de Freud.

De particular interés para Freud fueron las tres figuras intelectuales de la tragedia moderna: Shakespeare, Racine y Calderón. Si bien el primero es el más referenciado en sus obras completas. Junto a ellos es obligado mencionar, como lo hemos hecho ya, su interés por Lessing y la tragedia en el ámbito cultural germano, Goethe, Schiller y posteriormente la del

⁸⁸⁷ Freud, S, *¿Pueden los legos ejercer el análisis?*, Buenos Aires: Amorrortu, p.200.

siglo XIX. El saber trágico de Kierkegaard, Dostoiewski y Nietzsche. La gran tragedia nace en el decurso de los tiempos, en la Hélade y en la Modernidad, canalizándose por último en los fenómenos de formación estética. Se trata de la manifestación de lo trágico en la consciencia del ser, como determinante del comportamiento de la vida⁸⁸⁸.

Los dramas de Shakespeare “Hamlet, Macbeth, Julio César, Timón de Atenas”, etc, son profundamente tristes, si bien el artista se halla en plena posesión de sus fuerzas y las creaciones se suceden, numerosas, variadas, trágicas como la historia y sublimes como ninguna obra humana⁸⁸⁹. Al delinear las tragedias romanas, se ha atendido a un análisis riguroso de Plutarco. Las leyendas de los héroes muestran la visión de lo trágico como algo comprensible de suyo, algo natural. Su objeto lo constituyen el desnudo padecimiento, la muerte, la corrupción, la capacidad de resistencia y la gloria⁸⁹⁰.

El camino seguido por Shakespeare, la unión de lo popular y nacional con los medios artísticos y la belleza formal del Renacimiento le estaba cerrado a la poesía alemana. Todo lo que en la sociedad de su tiempo se agitaba como pasión por la fama y el mando, por el amor y por el honor, por la potencia suprema, el fracaso sangriento de grandes ambiciones, el destino interior y exterior de pasiones enérgicas, todo esto se reflejaba en la espléndida imaginación inagotable de Shakespeare y de Calderón, y era captada por ellos desde el punto de vista de un espíritu nacional con hechura: este espíritu hablaba a través de sus obras con toda su grandeza, y también con todos sus prejuicios. Durante la época del gran arte de la fantasía(S.XIV al XVII) se operó la acción conjunta de las diversas artes, la profundización en la vida interior secular, el descubrimiento del significado y la belleza de la naturaleza y la vida. Así dentro de esta trabazón, surgió la poesía de Petrarca, Dante, Lope de Vega, Cervantes y Shakespeare. Pero es el drama el llamado a convertirse en centro de la poesía. Esta forma adquiere su más alto desarrollo⁸⁹¹.

La tragedia griega es parte de un acto del culto. Es la ejecución de un certamen en torno a los dioses y en torno al sentido de las cosas; en torno a la justicia. Aparece primeramente (en Esquilo y Sófocles) ligada a la aceptación en el orden y la divinidad. En la aceptación de medidas propicias y fundadoras, en la polis. Posteriormente en la duda en todo eso, devenido

⁸⁸⁸ Green André, M, *La letra y la muerte, paseo de un psicoanalista a través de la literatura: Shakespeare, Proust, Borges*. Valencia: Promolibro, 2009

⁸⁸⁹ Dilthey, W, (1914), *De Leibniz a Goethe*, México: FCE, 1978, pág 347

⁸⁹⁰ Martín Rodríguez, Antonio M°, *Fuentes clásicas en Titus Andrónicus de Shakespeare*, Madrid: Tecnos, 1998

⁸⁹¹ Guerrero García, C, *William Shakespeare*, Granada: Planetbook, 2009

ya histórico, pero no en la idea de la justicia misma, no en la duda en el bien y el mal (Eurípides). Shakespeare aparece por el contrario en la escena mundana; una sociedad orgullosa se reconoce en sus agigantadas figuras⁸⁹². El ser humano muéstrase ocupado en sus posibilidades y en sus riesgos, en su grandeza y en su pequeñez, en su humanidad y en su satanismo, en su nobleza y en su bajeza, en su júbilo por la vida y en su horror por las calamidades y el aniquilamiento de la vida, en su amor, en su generosidad, en su franqueza y en su odio, su estrechez y ceguera, y todo en su plenitud: en la insolubilidad de sus problemás , en el descalabro final de sus realizaciones, sobre un fondo de ordenamiento favorables y del impasible y evidente antagonismo del bien y el mal.

El punto culminante del nuevo drama lo representa el teatro inglés de Marlowe y Shakespeare. El lenguaje se halla en ellos pleno de vigor sensual y plástico. La mirada va inseparablemente unida al pensamiento⁸⁹³.

Al delinear las tragedias romanas, se ha atendido a un análisis riguroso de Plutarco, no en el original griego, sino en la versión inglesa de Tomás North, publicada en 1579, cuyas vidas sigue punto por punto, conservando hasta los más insignificantes detalles. Una comparación entre lo que el referido autor griego cuenta sobre César, Marco, Bruto, Marco Antonio y Casio y el giro que da Shakespeare a su Julio César⁸⁹⁴, serían de suma utilidad e interés para los que no establecen distinción entre el historiador y el poeta. Veríase cómo el genio puede, guardando su personalidad, tomar de un historiador un relato dramático, y, transportando a la escena la verdad histórica, transformarla en verdad poética. Reconocido por los poetas alemanes, Lessing en particular, quien desbrozó el camino para su drama, al hacer que reconociesen la superioridad de la tragedia de Shakespeare, en su veracidad natural y en su pavorosa grandeza, sobre las obras altamente refinadas y bien aderezadas del teatro francés. Su genio dramático se dio cuenta enseguida de que Hamlet, el Rey Lear y Otelo quedaban, en sus rasgos esenciales, más cerca del teatro griego, del teatro antiguo, que las figuras de Corneille, Racine y Voltaire. El estudio de Homero, de Sófocles de Shakespeare, les enseña que toda gran poesía se halla vinculada a una técnica severa y bien estructurada. Fue así que Lessing y la Ilustración alemana reformaron su estética; la época europea del gran arte, cuyo representante en la poesía fue Shakespeare, muestra un poder irrefrenable de pasión y de fantasía. Una comprensión se generaliza y que tiene su base en Shakespeare: la esencia de la poesía, es la

⁸⁹² Hindle Maurice, L, *Studyng Shakespeare*, Madrid: Oniro, 2009.

⁸⁹³ Shakespeare, traducción de Marquez, José Arnaldo, *Tragedias*, Madrid: Espasa, 2010.

⁸⁹⁴ Martin Rodriguez, A, *Fuentes clásicas en Shakespeare*, Madrid: Tecnos, 1998

acción; esta acción representa la perfección interior⁸⁹⁵. Y esta perfección interior o el carácter verdaderamente poético, por ser el auténticamente humano y verdadero, se manifiesta en el movimiento libre de las grandes pasiones. La comprensión de la vida tiene como fuente única la vida misma. El espíritu se entregó con amor apasionado a la existencia de este mundo.

La tragedia absoluta como situación sin ninguna salida en el comportamiento general de la obra se ofrece tal vez en algunas de las tragedias de Eurípides, pero con posterioridad en los modernos dramas del siglo XIX. Recién aquí se alcanza simultáneamente con la no obligatoriedad estética, la profundidad insondable⁸⁹⁶.

Con el drama shakespeareano, el pensamiento ahondó de un modo no metafísico en los caracteres, los temperamentos, las pasiones y en el arte de vivir⁸⁹⁷. Dio así a la fantasía de los poetas una base firme con la recopilación, el análisis y la comparación de los fenómenos de la naturaleza humana y le dejó el camino libre para que pudiese remontarse a regiones de la interpretación del mundo, de la vida y del destino. En su época, la consciencia del poder del pensamiento se identifica con su vinculación a la naturaleza de las cosas, pues sólo conociendo la realidad, de cualquier clase que ella sea, puede el hombre llegar a dominarla. Las unidades dramáticas, las reglas poéticas fijas, la razón de estado, la teología natural, el derecho natural, todo es uno y lo mismo⁸⁹⁸. De esta conformación de la vida deriva el nuevo ideal del arte dramático. Se pide que la acción sea verosímil y se base en una rígida conexión causal.

La psicología minuciosa de los caracteres, el encadenamiento perfecto de todas las partes de la acción y, a base de él, el tratamiento realista de la conexión causal en el tiempo, se sobreponen al tratamiento del tiempo y el espacio gobernado por la fantasía y ajustado solamente a valores estéticos⁸⁹⁹. En sus dramas se proclama la independencia de la voluntad. El sentimiento encuentra en ellos su expresión natural. Esta forma permanece como fundamental para la tragedia en el arte dramático de Shakespeare. Que junto a los poetas de la época de la fantasía rara vez presentan caracteres filosóficos, religiosos o artísticos y que cuando lo hacen, estos caviladores se convierten en figuras trágicas como el Fausto de

⁸⁹⁵ Lopez García, J-R, *William Shakespeare*, Barcelona: Teide, 2009.

⁸⁹⁶ Ezpeleta Piorno, Pilar, *Teatro, aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*, Madrid: Espasa, 1990

⁸⁹⁷ Shakespeare, traducción de Marquez, A, *Dramas*, Madrid: Boradilla, 2010.

⁸⁹⁸ Emerson Ralph Waldo, J, *Figuras señeras: siete conferencias o la valía de grandes hombres*, Palma de Mallorca: Mestral, 2009

⁸⁹⁹ Pujante, A-L, *Shakespeare, textos*, Madrid: Cátedra, 1989

Marlowe, el Hamlet o el Mágico de Calderón, o son como Próspero, figuras solitarias y sin relación alguna con el mundo.

Shakespeare se entrega plenamente en actitud de comprensión, a un acontecimiento exterior, le infunde su propia vida y surgen así sus criaturas, tan variadas como las ofrece la naturaleza misma y tan profunda como la vivencia de su creador. De la relación entre la vivencia y su expresión, brotan las cosas de la vida psíquica ocultas siempre a la observación, todo su proceso y toda su hondura. Se entremezclan en dosis diversas la relación de la vivencia personal con la expresión y la relación entre lo que se da exteriormente y la comprensión. La vivencia personal entraña un estado de ánimo, y al mismo tiempo, y en relación con él, la objetividad del mundo circundante⁹⁰⁰. En la comprensión y la recreación se capta la vida del alma de otros, pero siempre a través de la propia que se infunde a ella. Lo que varía constantemente es la fuerza y la combinación de estos factores en las diversas “modificaciones” de la experiencia poética. Así en el fondo de su creación poética se encierran las vivencias personales, la comprensión de estados ajenos, la ampliación y profundización de la vivencia por medio de ideas.

El punto de partida de su creación es siempre la experiencia de la vida, como vivencia personal o como comprensión de la de otros seres, presentes o pasados, y de los acontecimientos en que estos seres cooperan⁹⁰¹. Cada uno de los infinitos estados de vida por que pasa el poeta puede calificarse como vivencia en un sentido psicológico; pero sólo aquellos momentos de su existencia que le revelan un rasgo de la vida guardan una relación profunda con sus dramas. Cuando los trágicos griegos destacaron el mundo religioso interior en un plano de visibilidad dramática, surgió una expresión de la vivencia más honda, que era, sin embargo, al mismo tiempo, la representación de una poderosa realidad exterior, y la obra de aquellos hombres debió tener una repercusión sin igual.

Las obras de Shakespeare ofrecen un volumen de imágenes perceptivas certeras, concienzudas y absolutamente positivas, con el que no puede compararse ni de lejos la suma de imágenes precisas que nos brinda ningún otro poeta⁹⁰². Hay que suponer en él una fuerza de percepción y de memoria junto a la cual palidece incluso lo que Goethe y Dickens nos

⁹⁰⁰ Dilthey, W, *Vida y poesía*, México: FCE, 1945, p.234

⁹⁰¹ Green André, L, *La letra y la muerte, paseo de un psicoanalista a través de la literatura: Shakespeare, Proust, Borges*, Valencia: Promolibro, 2009

⁹⁰² Granville-Baker, H, *Introducción a Shakespeare*, Buenos Aires: Emecé, pág 244

Cuentan de si mismos. Shakespeare no vivía en él mismo, sino en lo que desde fuera, actuaba sobre él. Era todo él un gran ojo espiritual. Y con esto se halla a tono su modo de representar, que exhibe a los hombres tal como los ve el observador en la vida exterior, con claridad completa de sus contornos corporales y en el movimiento de su voluntad, aunque sus motivos últimos sean, a veces, impenetrables⁹⁰³.

El pulso vertiginoso, casi febril de sus héroes palpita también en él como en Marlowe y en Ben Jonson. No adquirió el conocimiento de la vida y de los hombres como un espectador que se limitase a mirar y hablar, sino interviniendo como un actor más, lo mismo en las comedias más regocijantes que en las tragedias; era uno de esos temperamentos enérgicos y activos que prefieren cometer errores a no hacer nada. Comparable a Cervantes en el conocimiento de la vida; la trayectoria de la misma le suministró la inmensa experiencia del mundo. También Esquilo y Sófocles adquirieron en el curso de una vida activa de ciudadanos y soldados su conocimiento del mundo⁹⁰⁴.

El temperamento de Shakespeare propendía ya de suyo a sentirse como un conjunto de individuos, contemplando así el mundo y la vida, lo cual debía reforzar necesariamente en él su posición de actor. Su profesión de tal, no sólo le entregó el conocimiento de la escena sino que parece haber desarrollado en él hasta un virtuosismo el don de transformarse en los personajes más distintos. Los frescos colores de la vida tal como se había desplegado en la Edad Media, lo personal y de relieve en los diferentes destinos y, sobre todo esto, el ojo moderno, educado en la escuela de los humanistas, de los investigadores de la naturaleza, y de los políticos: esta era la posición que ocupaba Shakespeare. La esencia de su genio fue la penetración y la concentración. Un genio que miraba el mundo con los ojos de todos los tipos de hombre, se volcó libremente con todo el poder de su espíritu en mentalidades y caracteres de todo género⁹⁰⁵.

Le interesaban, las sutilezas de la dialéctica del pensamiento, pero sólo como la coloración intelectual de los caracteres, como material intelectual para el juego de los sentimientos y también, acaso, como posibilidades que podrían seguirse⁹⁰⁶. De vez en cuando apunta en sus sonetos y en sus dramas doctrinas metafísicas, pero no sabemos hasta que punto

⁹⁰³ Auden, W-H, *El mundo de Shakespeare*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editores, 1999.

⁹⁰⁴ Dilthey, W, Ob.Cit, p.179

⁹⁰⁵ Luque, A, *Filosofía y tragedia en Shakespeare*, Madrid: Espéculo, Revista de estudios literarios, Universidad Complutense. N° 14.

⁹⁰⁶ Harley Granville -Baker y Harrison, *Introducción a Shakespeare*, Buenos Aires: Emecé, pag241-158

pueden ser considerados como convicciones duraderas de su autor. La filosofía, hacia la que revela una íntima relación, es aquella sabiduría romana de la vida que nos consuela y nos enseña a sobrellevar los golpes del destino: la filosofía de los humanistas y de Montaigne. A veces le ayuda a sobreponerse a la tragedia de la vida la consciencia de que no es sino ilusión y sueño, pensamiento proclamado también reiteradamente en la literatura de su tiempo. Un indicio de ella lo constituye ya, en realidad, el descubrimiento de su íntimo conocimiento de Montaigne, en concreto lo referido al análisis de los caracteres y sentimientos humanos.

Su labor de análisis intelectual versaba sobre aquellos hechos en medio de los que vivía y a través de los que sostenía su existencia espiritual con la penetración exclusiva de su genio: la naturaleza del hombre, la diversidad de sus caracteres y modos de pensar, sus sentimientos, y los destinos que de ellos fluían⁹⁰⁷. Se hallaba influido por la literatura de su entorno, la cual pretendía penetrar hasta en las más finas trabazones de la estructura psíquica del hombre. Los ilimitados poderes de los príncipes y la vida cortesana educaban en aquella época el espíritu de observación de los hombres. En estas literaturas se investigaba la fisonomía, la figura, los ademanes como signos de cualidades de carácter y de estados de espíritu. Se describían y analizaban las pasiones humanas. Estas reflexiones sobre la vida llegaban a todo el mundo a través de canales innumerables, y Shakespeare mantenía trato constante con hombres nutridos y orientados por esta clase de literatura⁹⁰⁸. Su talento para presentar la estructura de los individuos con tal transparencia, además su meditación sostenida se dirige a las grandes conexiones del carácter, la pasión y el destino en la vida humana; decíamos este talento es guiado por el humanismo formado en la literatura romana en consonancia con el nervio central de las ideas protestantes. Ideas que reciben una nueva hondura por sus propias experiencias vivas. Los dramas de Shakespeare son el reflejo de la vida misma: instruyen a cerca de la existencia humana más que otras creaciones de la cultura europea, por sus contribuciones al estudio de la individualidad, su psicología y teoría del conocimiento⁹⁰⁹.

Nunca percibimos en sus dramas la tendencia a un ideal de futuros hombres o situaciones. Acepta el mundo social que le circunda como una orden natural inmutable. Vive en perfecta armonía con el mundo monárquico-aristocrático de la Inglaterra de su época. De él brotan los problemas de vida de sus dramas. Sus personajes son réplicas de lo que encuentra en

⁹⁰⁷ Carbajosa, N, *Shakespeare y el lenguaje de la comedia: teoría, crítica y análisis*, Madrid: Verbum, 1971

⁹⁰⁸ Ackroyd, P, *Shakespeare, Biography*, Londres: Macmillan, 2007

⁹⁰⁹ Cassirer, Ernest, *Antropología filosófica*, (1944) México: FCE, 1968.

ese mundo⁹¹⁰. Contempla sin crítica, el contraste entre los hombres felices y los dominadores que cabalgan sobre las cabezas de los otros hombres, y la arrogante nobleza rural, los eruditos ridículos, los aventureros y los caballeros de industria. Este contraste sirve de base a la doble acción, más aún, al doble mundo de sus dramas. Aceptaba todo esto como un destino impuesto por este orden social, condición al mismo tiempo de toda la fuerza y toda la belleza de la vida que nos pinta en sus dramas. Pues este orden aristocrático de cosas es el que determina el temple vital de los hombres de Shakespeare.

En sus dramas puede leerse, en las ricas mutaciones de lo trágico, algo que es un elemento común. Lo que propiamente es y acontece, es contemplado en aspectos desmesurados, y lo que es posible para la fuerza del hombre, aparece prometido y ejecutado bajo la forma final de tranquilidad. Hay que señalar que en estas intuiciones está oculta la filosofía, la suya, dado que ellas señalan ante todo lo absurdo de la injuria. De ella nos apropiamos mediante la repetición de las intuiciones originarias.; este mundo carece de compensación. Los grandes fenómenos del saber trágico se presentan bajo forma histórica. En el estilo, en la sustancia de sus contenidos, en el material de las tendencias, poseen los rasgos de su época. A través de ellas obtenemos la apreciación de los grados de consciencia trágica, las posibilidades de las interpretaciones del ser mediante lo trágico, los contenidos fundamentales en virtud de los cuales la redención es hallada en lo trágico. A partir del núcleo histórico del saber trágico, desarróllase la sistemática de las posibilidades de interpretación.

Sus héroes trágicos viven alentados por el sentimiento de su poder y las figuras nobles y alegres de sus comedias juegan con la vida animadas por la consciencia orgullosa de que su miseria no les llega ni a la punta de los pies⁹¹¹. En todos estos personajes alienta el supremo y el más sensible sentimiento de su propio yo; respetan además, a quienes llevan esa misma noble existencia. Y de este orden aristocrático irradia también el brillo exterior que los rodea y que nimba el medio en que se desenvuelven y sin el cual podría concebirse la fuerza de estos dramas. En la jerarquía de la sociedad aristocrática de aquellos días se encerraban para él diversos efectos artísticos de carácter supremo.

A medida que avanza el drama van cobrando relieve los contrastes en cuanto al temple vital y la peculiaridad de las personas, en el recuerdo del espectador se agrupan esta variedad

⁹¹⁰ Luque, A, *Filosofía y tragedia en la obra de Shakespeare*, Madrid: Espéculo, Revista de estudios literarios, Universidad Complutense, N° 14

⁹¹¹ Victor Hugo, *Manifiesto romántico, Escritos de batalla*, Barcelona: Península, 2002, págs. 126-28

de disonancias y armonías que resuenan como series musicales entrecruzadas y hacer nacer así el sentimiento heterogéneo de la vida⁹¹². Logra un efecto musical; lo que hay de musical en su poesía y en sus dramas no brota solamente de la música interior que irradia de las figuras líricas, sino también del efecto de conjunto de toda la obra, tal como emerge en el recuerdo del espectador.

Desde los tiempos de Bacon, Platón y Aristóteles no ejercían ninguna autoridad sobre las corrientes nacionales del pensamiento. Solo se interesan por el estudio de los hechos naturales y sociales que le rodean. Fue en la época de Shakespeare en que el platonismo alcanzó en Inglaterra su máxima influencia, no alteraba en lo más mínimo la tendencia empírica del espíritu inglés. A esta responde, manifiestamente, el modo poético de contemplar el mundo, que encontramos en Shakespeare y en Ben Jonson, en Dickens y Walter Scott⁹¹³.

Shakespeare vivía en la experiencia el mundo, tendiendo todas las fuerzas de su espíritu a lo que en torno a él sucedía en el mundo y en la vida; lo más importante es plasmar en la obra de arte la propia vida, la propia personalidad. Tiene siempre presentes ciertas relaciones del carácter más general que discurren a través de nuestra existencia: tal, por ejemplo, la relación entre el movimiento incansable que hay en ella y la quietud y la firmeza; la relación entre la fuerza y el arbitrio de la individualidad y el todo que la informa y determina; la relación entre lo inmutable que determina de un modo más profundo y más general el sentimiento de nuestra existencia por la muerte es siempre decisiva para nuestro modo de comprender y de valorar la vida. Es significativo que esta relación, que en la poesía de Sófocles y Dante proyecta su sombra trágica sobre toda la existencia aparezca desplazada en Shakespeare, en cierto modo, al horizonte de su contemplación de la vida⁹¹⁴. Todas las meditaciones sobre la vida fluyen de la vida misma, por eso abarcan a un tiempo mismo la conexión vivida y el valor de cada estado de la vida, de cada personalidad, de cada relación de vida, su significación. Es una interpretación de la inexistencia por la existencia misma, independiente de toda metafísica y de toda religión.

Shakespeare construye sobre los motivos y sentimientos dominantes un personaje y sus actos; Goethe en cambio, yuxtapone diferentes partes vivientes. La imaginación tiene sus límites hasta en los más grandes poetas. A sus figuras no les falta la redondez de la vida; con

⁹¹² Pujante, A-L, *Shakespeare, textos*, Madrid: Cátedra, 1989

⁹¹³ Cassirer, E, *Antropología filosófica*, México: FCE, 1968, pp97-104

⁹¹⁴ Ezpeleta Piorno, P, *Aproximación interdisciplinaria a la obra de Shakespeare*, Madrid: Espasa, 1990

frecuencia, parecen hechas solamente de fibra orgánica humana. Y las experiencias, van siempre unidas a la reflexión acerca de ellas. El pensamiento abstracto penetra de este modo en la médula más íntima de la vida, convirtiéndose en la consciencia formadora de las necesidades⁹¹⁵.

El drama de este autor provoca efectos, en cuanto hace ver de afuera hacia adentro, solo en los grandes momentos un monólogo. Es lo propio del hombre como tal, dirigir su mirada hacia el fundamento de la verdad. La verdad siempre existe en él y para él, mediante un lenguaje por oscuro y rudimentario que este sea. El trato permanente con las intuiciones que apuntan a esas verdades, sea cual fuere el sentido en que se realice, termina por convertirlas en el *organon* del filosofar. Estas intuiciones como lenguaje de la verdad, son originariamente un “todo” de vasto alcance, una inseparable unidad que configura y realiza la vida del hombre⁹¹⁶.

Shakespeare vivió en la época en que comenzaba la historiografía pragmática. Ésta explica los hechos partiendo de los estados interiores, de las relaciones de poder de los individuos. Corresponde al tráfago interno de los tiempos de la autocracia, tras el cual se esconden, evidentemente, las grandes correlaciones de fuerzas del mecanismo económico y de las relaciones de unos estados con otros. Esta concepción apuntada hacia lo personal se destaca todavía con mayor fuerza en las fuentes más directas de Shakespeare, en Plutarco, y en las crónicas. Como poeta veía en este material ciertas trayectorias impresionantes, universalmente humanas, de despliegue de una pasión, de descomposición de un carácter, etc. Como a Plutarco le interesaban primordialmente las personalidades y sus relaciones, podía dejar a un lado las condiciones de vida⁹¹⁷. Una actitud distinta es la que adopta Voltaire. Cuando Shakespeare en sus dramás romanos, representaba caracteres históricos, limitábase a dramatizar a su Plutarco. Su mirada se paseaba sobre los hombres reales de su época para encarnar sus personajes históricos. El poder inmenso de la voluntad constituye el tema supremo del drama desde “Prometeo” hasta Edipo y de éste a Ricardo III y a los demás caracteres de voluntad de Shakespeare. Su enorme fuerza poética de plasmación, y su imaginación son los elementos que nimbaban el drama.

En esta época predomina el efecto, la fuerza y, a tono con la concepción psicológica de aquel tiempo, la teoría de los temperamentos, de las pasiones y de los tipos de carácter. Nos presenta a un hombre en el momento en que se apodera de él una pasión. El hombre es como

⁹¹⁵ Auden, W.H. *El mundo de Shakespeare*, (1948) Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 1962

⁹¹⁶ Auden, H.W., *Ibíd.*, p. 13

⁹¹⁷ Hindle Maurice, P., *Sudying Shakespeare*, Madrid: Oniro, 2009

un aparato movido por esta pasión. Toda la vida del personaje parece concentrarse en esta pasión. El héroe se ve siempre empujado por la violencia interior de una pasión abstracta; en él la muerte no es consecuencia de la culpa⁹¹⁸. Exalta en los personajes el poder de la fantasía. En cambio Goethe y Schiller, a tono con su época exaltan la percatación, la reflexión humana sobre sí mismo. Como aparece en la filosofía trascendental: es la consciencia del hombre acerca de sí mismo y de la vida, nacida de la suprema reflexión socrática, pero en una etapa más alta; su última expresión es la filosofía de la autognosis y de la vida, en la que se respetan también los derechos de la poesía.

Crea personajes llenos de potencia vital que chocan unos con otros en su esfera de acción y obran respondiendo a móviles que muchas veces se contradicen en el detalle. Esa el desastre externo, el resultado necesario de una creciente inadecuación del carácter con respecto a los problemás que ha de resolver. Es el mismo proceso patológico que corroe interiormente un carácter con respecto a los problemás que ha de resolver. El dramaturgo inglés presenta una superioridad decisiva sobre el tratamiento de las individualidades patológicas abstractas⁹¹⁹.

Homero, Cervantes y Shakespeare, con su conocimiento intuitivo, parecen captar el mundo tal y como es en sí; parece como si la naturaleza misma mirase a través de sus ojos, con un sentido que lo abarca todo, sin preferencias ni exclusiones, actuando en una atmósfera de formás y colores. Lejos de ellos aparecen esos otros poetas que contemplan el mundo como a través de un medio refractario y absorbente; todas las cosas vistas por ellos cobran el color de su espíritu.

A continuación detallamos las menciones concretas a este autor en los elementos precisos de aparición (cartas, temás, escritos, conversaciones)

IV.9 Menciones a Shakespeare en la obra de Freud

1-C

Correspondencia con Fliess (1950 (1892-1899). Carta 71; Vol. I, pág211

⁹¹⁸ Dilthey, W, *De Leibniz a Goethe*, México: FCE, 1979.

⁹¹⁹ Auden, W.H. *El mundo de Shakespeare*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores.1962.

-Ser completamente sincero consigo mismo es un buen ejercicio. Un solo pensamiento de validez universal me ha sido dado. También en mí he hallado el enamoramiento de la madre y los celos hacia el padre, y ahora lo considero un suceso universal de la temprana niñez, si bien no siempre ocurre a edad tan temprana como en los niños hechos históricos. (Esto es semejante a lo que ocurre con la novela de linaje en la paranoia: héroes, fundadores de religiones). Si esto es así, uno comprende el cautivador poder de *Edipo rey*, que desafía todas las objeciones que el intelecto eleva contra la premisa del oráculo, y comprende porque el posterior drama de destino debía fracasar miserablemente. Nos rebelamos contra toda compulsión individual arbitraria (de destino), como la que constituye la premisa de *Die Ahnfrau* (de Grillperzer), pero la saga griega captura una compulsión que cada quien reconoce porque ha registrado en su interior la existencia de ella. Cada uno de los oyentes fue una vez en germen y en la fantasía un Edipo así, y ante el cumplimiento de sueño traído aquí a la realidad objetiva retrocede espantado, con todo el monto de represión (esfuerzo de desalojo y suplantación) que divorcia a su estado infantil de su estado actual.

Fugazmente se me ha pasado por la cabeza que lo mismo podría estar también en el fundamento de *Hamlet*. No me refiero al propósito conciente de Shakespeare; más bien creo que un episodio real estimulo en él la figuración, así: lo inconsciente dentro de él comprendió lo inconsciente del héroe. ¿De que manera justifica el histórico Hamlet su sentencia :” Asi es como la consciencia moral hace de todos nosotros unos cobardes”(*Hamlet*,acto III, escena 1). De que manera explica su vacilación en vengar al padre matando a su tío ese mismo Hamlet que sin reparo alguno envía a sus cortesanos a la muerte y asesina sin ningún escrúpulo a Laertes?. No podría explicarlo mejor que por la tortura que le depara el oscuro recuerdo de haber meditado la misma fechoría contra el padre por pasión hacia la madre, y “tratase a cada hombre según se merece, y ¿quién se librará de ser azotado?”. Su consciencia es su consciencia de culpa inconsciente. Pág.308

2-T

Proyecto de Psicología, 1950 (1895). Vol.I; pág.323

-A Freud se le aplica poco menos que literalmente lo que Ben Jonson dijo de Shakespeare: “Jamás tachó un solo verso”. Las hojas por él escritas casi no tienen ninguna alteración.

Empezó a escribir de nuevo pero de un amañera curiosa; escribía con la mano izquierda ágil, pero en letras de imprenta del tipo “Antigua”, con un alfabeto que se había construido a partir de su Shakespeare.pág.329

3-T

La interpretación de los sueños (1900, (1899)) “*Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*”. Vol.IV, pág 1.

-E. Las particularidades psicológicas del sueño.

-Ya estamos bien preparados para esperar que este menosprecio de las operaciones psíquicas del sueño haya encontrado sus contradictores. Por cierto, tal contradicción parece aquí difícil. Que uno d3e los desvalorizadores de la vida onírica asegure (Spitta, 1882, pág.118) que las mismás leyes psicológicas que gobiernan en la vigilia presiden también el sueño, o que otro (Dugas, 1897 a) afirme que “*le rêve n’est pas déraison ni même irraison pure*”, poco significa en la medida que ninguno de los dos se tome el trabajo de armonizar esta apreciación con la anarquía psíquica y la disolución de todas las funciones en el sueño, tal como ellos mismos las describieron. Pero otros parecen haber vislumbrado la posibilidad de que la locurqa del sueño quizá no carezca de método, quizá no sea sino disimulo, como el del príncipe de Dinamarca, a cuya locura alude el inteligente juicio aquí citado:” hay algo de método en su locura” *Hamlet*, acto II, escena 2. Pág.83

4-T

La interpretación de los sueños.Vol.IV, pág1

IV. La desfiguración onírica.

-(Nota agregada en 1909). Es apenas creíble la obstinación con que lectores y críticos cierran los ojos a esta consideración y omiten el distingo fundamental entre contenido manifiesto y contenido latente del sueño- (Agregado en 1914) Por otra parte , ninguna de las aseveraciones consignadas en la bibliografía se acerca tanto a mi hipótesis como un pasaje del ensayo de James Sully.(...) Parecía, pues, que los sueños no son después de todo el completo disparate que autoridades como Chaucer, Shakespeare y Milton han afirmado que son.

Las caóticas acumulaciones de nuestra fantasía nocturna tienen una significación y comunican un nuevo conocimiento. Como ocurre con ciertas cartas cifradas, cuando la inscripción onírica es examinada de cerca pierde su primera apariencia de monserga incoherente y cobra el aspecto de un mensaje serio e inteligible. O bien, para emplear una metáfora algo distinta, podríamos decir que, al igual que ciertos palimpsestos, el sueño revela por debajo de sus fútiles caracteres superficiales, huellas de una antigua y preciosa comunicación. En el original alemán las dos últimas oraciones están destacadas mediante el espaciado de las letras. Pág.155

5-T

La interpretación de los sueños. Vol. IV, pág 1

Sueño de la monografía botánica.

-Con la representación de la monografía sobre el ciclamen se habría enlazado, de no mediar influencias de otro origen, solamente la idea de que esta flor predilecta de mi mujer y quizás el recuerdo del ramo de flores que echó de menos la señora L. No creo que estos pensamientos segundos bastaran para provocar un sueño.

“There needs no ghost, my lord, come from the grave to tell us this “

Leemos en Hamlet. Pero veamos: en el análisis se recordó que el hombre que perturbó nuestra conversación se llamaba Gärtner y que yo hallé floreciente a su mujer. Pág.192

6-T

Idem.

-Que la solterona solitaria transfiera su ternura a los animales, que el solterón se convierta en un coleccionista apasionado, que el soldado defienda a costa de su sangre un paño con rayas de colores, la bandera, que en la relación amorosa un apretón de manos prolongado durante unos segundos provoque dicha o que en el *Otelo* un pañuelo perdido ocasione un estallido de furia, he ahí otros tantos ejemplos de desplazamientos psíquicos que nos parecen inobjetables.

El proceso psíquico que reconocimos en el desplazamiento onírico se dilucidará, no por cierto como perturbado patológicamente, sino como un proceso diverso del normal, de naturaleza más primaria. Pág 193

7-T

La interpretación de los sueños. Vol.IV

B. Lo infantil como fuente de los sueños; pág 204

-Esta viene de otro recuerdo de mi infancia más temprana. Cuando tenía seis años y mamaba de mi madre las primeras letras, hube yo de creer que estamos hechos de polvo y por eso al polvo volveremos. Eso no me gustó y puse en duda la enseñanza. Entonces mi madre se frotó las palmas de las manos y me mostró las negruzcas escamas de epidermis que así se desprendían como prueba del polvo del que estamos hechos. Mi asombro ante esta demostración ad oculos fue ilimitado, y me rendí ante lo que después oiría expresado con estas palabras: “Debes a la naturaleza una muerte”. Entonces eran de verdad las parcas esas mujeres que vi entrar en la cocina. Evidentemente una reminiscencia de las palabras que el príncipe Hal dirige a Falstaff en *Enrique IV*, acto V, escena 1: “Debes a Dios una muerte” Freud usa las mismas palabras “Thou owest God a death” y consigna que son de Shakespeare. Pág.219

8-T

La interpretación de los sueños. Vol. IV.

B. Lo infantil como fuente de los sueños, pág 204

- La actitud arrogante que adopta el conde en el sueño esta tomada de una escena que viví en la escuela cuando tenía quince años. Habíamos urdido una conjura contra un profesor Odioso e ignorante. El inspirador era un condiscípulo que desde entonces parece haber tomado por modelo a *Enrique VIII de Inglaterra*. La conducción del golpe decisivo recayó sobre mí, y una discusión acerca de la importancia del Danubio para Austria (¡Wachau!) fue la ocasión de la rebeldía franca. Uno de los conjurados, el único condiscípulo aristocrático que teníamos y a quien llamábamos la jirafa por su estatura, adoptó la misma actitud que el conde en el sueño cuando el tirano de la escuela, el profesor de lengua alemana, le pidió explicaciones. La declaración de la flor predilecta y el ponerse-en –el-ojal algo que también

tiene que ser una flor (lo que me trae a la memoria las orquídeas que ese mismo día obsequié a una amiga y además una rosa de Jericó) recuerdan llamativamente la escena del drama de Shakespeare que representa el comienzo de la guerra civil entre la rosa roja y la rosa blanca; la mención de *Enrique VIII* ha facilitado el camino a esta reminiscencia.

9-T

La interpretación de los sueños. Vol.IV

B. Lo infantil como fuente de los sueños, pág204

-La interpretación correcta, de la cual el alma del durmiente es perfectamente capaz , reclamaría un interés activo y exigiría dejar de dormir ; por eso, de todas las interpretaciones posibles sólo se admiten aquellas compatibles con la censura que el deseo de dormir ejerce de manera absolutista. Por ejemplo, “Era el ruiseñor y no la alondra”; pues si fuese la alondra, la noche de amor habría tocado a su fin (.). Y entre las interpretaciones permitidas se escogerá aquella que pueda conseguir el mejor enlace con las mociones de deseo que acechan en el alma. Así, todo queda comandado unívocamente y nada se deja al azar. La interpretación errónea no es ilusión sino, por así decir, subterfugio. Pág.246

(.) Shakespeare, *Romeo y Julieta*, acto III, escena 5: “Era el ruiseñor y no la alondra lo que hirió el fondo temeroso de tu oído”

10-T

La interpretación de los sueños. Vol.IV

D.Sueños típicos.pág 252

-La pieza se construye en torno a la vacilación de Hamlet en cumplir la venganza que le está deparada; las razones o motivos de esa vacilación, el texto no son tantos ni tan diversos, el texto no los confiesa; tampoco los ensayos de interpretación, que son tantos y tan diversos, han podido indicarlos. Según la concepción abonada por Goethe, y que es todavía hoy la prevaleciente, Hamlet representa el tipo de hombre cuya virtud espontánea para la acción ha sido paralizada por el desarrollo excesivo de la actividad del pensamiento (“debilitada por la palidez del pensamiento”). En *Hamlet*, acto III, escena 1 . Pág273

-Desde, luego, no puede ser sino la vida anímica del propio creador la que nos sale al paso en Hamlet; de la obra de George Brandes sobre Shakespeare (1896) tomo la noticia de que el drama fue escrito inmediatamente después de la muerte de su padre (1601), y por tanto en pleno duelo, en la revivencia, tenemos derecho a suponerlo, de los sentimientos infantiles referidos a él.

También es sabido que un hijo de Shakespeare muerto prematuramente llevaba el nombre de *Hamnet* (idéntico a *Hamlet*). Si *Hamlet* trata de la relación del hijo con los padres, *Macbeth*, escrito por esa misma época, aborda el tema de la esterilidad. Así como cualquier síntoma neurótico, y también el sueño, son susceptibles de sobreinterpretación, y aún esta es indispensable para la comprensión plena, de igual modo toda genuina creación literaria surgirá en el alma del poeta por más de un motivo o incitación y admitirá más de una interpretación. Aquí solo he ensayado interpretar el estrato más profundo de las mociones que se agitaban en el alma del creador.

Ernest Jones ha señalado también la relación entre el material de Hamlet y los mitos del nacimiento de los héroes examinados por Rank (1909). Pág.275

11-T

La interpretación de los sueños. Vol.V, pág1

F. Ejemplos, cuentos y dichos en el sueño.

En un único pasaje que se graba profundamente en el lector; en el discurso justificatorio de Bruto, en el *Julio César* de Shakespeare (Acto III, escena 2): "Porque César me amó, lloro por él; porque fue afortunado, regocíjome; porque fue valiente, lo venero; más porque fue ambicioso lo maté". Pág.24

12-T

La interpretación de los sueños. Vol.V

G. Sueños absurdos. Las operaciones intelectuales en el sueño. pág 426

-El sueño hace en la realidad lo mismo que hace en el drama el príncipe que tiene que hacerse pasar por loco; y por eso puede enunciarse de los sueños lo que Hamlet, sustituyendo las condiciones verdaderas por un incomprensible juego de ingenio, afirmó de sí mismo: "Sólo

estoy loco con el Nor-noroeste; cuando el viento sopla del Sur, puedo distinguir una garza de un halcón”. Hamlet, actoII, escena 2.

13-T

La interpretación de los sueños. Vol.V, pág.1

H. Los afectos en el sueño.pág.458

_Serie onírica del escritor que en su juventud había sido sastre resulta difícil reconocer el imperio del cumplimiento de deseo.Todo lo gozoso se contiene en la vida diurna, mientras que el sueño parece arrastrar las sombras fantasmales de una existencia desdichada, que por fin se superó.

“Las primeras luces del alba entraban por las ventanas y ponían en claroscuro mi hogar familiar. Objetos de arte me rodeaban, en la primorosa biblioteca me esperaban el eterno Homero, el gigantesco Dante, el incomparable Shakespeare, el glorioso Goethe...los emperadores, los inmortales todos...”. Pág 472.

14-T

La interpretación de los sueños. Vol.V.Pág 1

H. Los afectos en el sueño.pág.458

- Desde luego unos años antes yo tuve el mismo deseo de ocupar un lugar que dejaran libre, y aún fue en mí más ardiente; dondequiera que en el mundo hay jerarquía y promoción, está abierto el camino para la sofocación de unos menguados deseos. El príncipe Hal, de Shakespeare, ni siquiera frente al lecho de su padre enfermo pudo sustraerse a la tentación de probar una vez cómo le iba la corona.(*Enrique IV*, acto IV, escena 5). Pero como es comprensible el sueño castiga ese deseo inmisericorde, no en mí, sino en él. Pág.481

15-T

Psicopatología de la vida cotidiana (Sobre el olvido, los deslices en el habla, el trastocar las cosas confundido, la superstición y el error) 1901. Vol.VI, pág 1

V. El trastrabarse.

- Otto Rank ha descubierto en Shakespeare otro ejemplo de utilización poética del trastrabarse.
Cito la comunicación de Rank:

“En *El mercader de Venecia* de Shakespeare (acto III, escena 2) encontramos un desliz en el habla motivado con extrema fineza dramática, brillante como recurso técnico, que nos deja ver, como el que Freud señaló en el *Wallenstein*, que los poetas conocen muy bien el mecanismo y el sentido de esta operación fallida, y presuponen también que los lectores habrán de comprenderlo. Pág.98

16-T

Psicopatología de la vida cotidiana. Vol.VI, pág1

V. El trastrabarse.

-Nota agregada en 1920. Otros ejemplos de trastrabarse que, de acuerdo con el propósito del autor, se deben entender como provistos de sentido, casi siempre como autodelación, se encuentran en Shakespeare, Ricardo II (acto II, escena 2), y en Schiller, Don Carlos (acto II, escena 8; desliz cometido por la princesa de Eboli) . Sin duda sería fácil ampliar esta lista.

17-T

Psicopatología de la vida cotidiana. Vol.VI, pág1

VI. El desliz en la lectura y en la escritura. Pág107

-Es como si al poner por escrito el apellido Burkhard, que era el de aquel tocólogo, hubiera yo pensado entre mi algo malo contra el otro B, el publicista, pues la tergiversación de nombres significa a menudo un denuesto, según dije ya a propósito del trastrabarse. Véase por ejemplo, el pasaje de *Julio César*, acto III, escena 3:

Cinna: Sinceramente mi nombre es Cinna

Un ciudadano ¡Háganlo pedazos! Es un conspirador.

Cinna : Yo soy Cinna el poeta...

No soy Cinna el conspirador.

Otro ciudadano: No importa, su nombre es Cinna; arránquenle el nombre del corazón y déjenlo partir.

(En el final esta nota se hace corresponder erróneamente con el final de la oración).

18-T

Psicopatología de la vida cotidiana, Vol.VI, Pág1

XII. Determinismo, creencia en el azar y su superstición: puntos de vista.Pág233

-Por último me levanto y busco el catálogo de la U.B. El número 17 es Macbeth. Me veo forzado a comprobar, para mi confusión, que no sé casi nada de ese drama, a pesar de haberme ocupado no menos de esta obra que de las otras de Shakespeare. Solo se me ocurre: asesino, Lady Macbeth, brujas, “lo bello es vil”, y que en su tiempo había hallado muy hermosa la traducción de Macbeth por Schiller. Sin duda he querido olvidar esta pieza.Pág238

19-T

Sobre psicoterapia (1905(1904). Vol.VII, pág 243

-En efecto, el instrumento anímico no es fácil de tocar. A raíz de esto no puedo menos que acordarme de lo que dijo un neurótico mundialmente famoso, que por cierto jamás estuvo bajo tratamiento médico, pues vivió solo en la fantasía de un dramaturgo. Aludo al príncipe Hamlet de Dinamarca. El rey envía a dos cortesanos, Rosenkrantz y Guildenstern, para que lo espíen, le arranquen el secreto de su desazón. El se defiende, aparecen unas flautas en el escenario. Hamlet toma una y pide a uno de sus martirizadores que toque en ella; es, dice, tan fácil como mentir. El puede moverlo a que haga el intento, Hamlet le espeta al fin: “Pues ved ahora qué indigna criatura hacéis de mi ;

Querriás tañerme; (...) pretendéis arrancarme hasta el corazón de mi secreto, extraer desde la nota más grave hasta la excelente voz en este pequeño instrumento, no lográis hacerle hablar. ¡Mil diablos! ¿Pensáis que soy más fácil de pulsar que una flauta? ¡Tomadme por el instrumento que os plazca, y por más que me sacudáis no sacaréis de mí sonido alguno!”.

Hamlet, (acto III, escena 2). Pág251.

20-T

Personajes psicopáticos en el escenario.1942 (1905 ó 1906) , Vol.VII,pág273

-El primero de estos dramas modernos es *Hamlet*. He aquí su tema: un hombre hasta entonces normal se vuelve neurótico por la índole particular de la tarea que se le encomienda; un neurótico en quien una moción hasta entonces reprimida con éxito procura imponerse. Hamlet se singulariza por tres características que aparecen importantes para el problema que tratamos: 1 El héroe no es un psicópata, sino que se vuelve tal en la acción considerada.2 La moción reprimida se cuenta entre aquellas que lo están en todos nosotros por igual; siendo su represión uno de los fundamentos de nuestro desarrollo personal, lo que la situación pone en entredicho es esa represión misma. Estas dos condiciones nos permiten reencontrarnos en el héroe; somos susceptibles del mismo conflicto que él, pues “quien en iertas circunstancias no pierde su entendimiento, es que no tiene ninguno que perder” (Lessing Emilia Galotti, acto IV, escena 7.). 3 Pero parece condición de la plasmación artística que a esa moción que pugna por llegar a la consciencia, pese a ser ciertamente notoria, no se la llame por su nombre; así el proceso se consume de nuevo en el espectador cuya atención ha sido distraída, y él es presa de sentimientos, en vez de darse cuenta de lo que ocurre. De ese modo se ahorra, sin duda, una cuota de resistencia como la que vemos en el trabajo analítico, donde los retoños de lo reprimido, por provocar una resistencia menor, llegan a la consciencia, lo cual es rehusado a lo reprimido mismo. Y en Hamlet, en verdad, el conflicto está tan oculto que yo pude colegirlo apenas.Pág281

21-T

El chiste y su relación con lo inconsciente (1905). Vol.VIII, pág1

-Es que si el efecto de “famillona”, de Heine, descansa en la resolución de su aparente falta de sentido, el chiste ha de situarse en la formación de esa palabra y en el carácter de la palabra formadora.

Sin conexión alguna con los puntos de vista que acabamos de considerar, otra propiedad del chiste es admitida como esencial de él por todos los autores. “La brevedad es el cuerpo y el alma del chiste, y aun él mismo”, dice Jean Paul (1804, parte II, parágrafo 42); con ello no hace sino parafrasear lo que expresa Polonio, el viejo parlanchín, en el *Hamlet* de Shakespeare (acto II, escena 2) :

“Puesto que la brevedad es el alma del gracioso ingenio/y la prolijidad su cuerpo y ornato externo, /será breve”.

Pág.15

22-T

El chiste y su relación con el inconsciente, Vol VII, pág1

II. La técnica del chiste.

-Los casos de doble sentido de un nombre y su significado material; por ejemplo: “Descárgate de nuestra compañía, *Pistol!*” (En Shakespeare). En *Enrique IV*, escena 4. Página36

23-T

El chiste y su relación con el inconsciente.Vol.VII, pág1

II.La técnica del chiste.

-El espejo que manejaba el padre del poeta, el famoso médico doctor Schnitzler, era el laringoscopio; de acuerdo con una consabida sentencia de *Hamlet*, la finalidad del drama, y por tanto también de su creador, es, “por así decir, ponerle el espejo a la naturaleza; mostrar a la virtud sus propios rasgos, a la infamia su imagen, y a la edad y cuerpo del tiempo su forma y estampa”(acto III, escena 2). Pág37

24-T

El chiste y su relación con el inconsciente. Vol.VII, pág1

II.La técnica del chiste.

-O la acepción múltiple del mismo material no es más que un caso especial de condensación; el juego de palabras no es otra cosa que una condensación; el juego de palabras no es otra cosa que una condensación sin formación sustitutiva.; la condensación sigue siendo la categoría superior. Una tendencia a la comprensión o, mejor dicho, al ahorro gobierna todas estas técnicas. Todo parece ser cuestión de economía, como dice el príncipe Hamlet.

Es tal y como Hamlet quiere concebir la rápida sucesión de la muerte de su padre y las bodas de su madre:

“Las comidas horneadas para el funeral se sirvieron, frías, en las bodas” (Hamlet,

(Acto I, escena 2)

25-T

El chiste y su relación con el inconsciente.

-O la intencionada defensa aparente de la sabiduría académica por Lichtenberg:

“Hay más cosas en el Cielo y la Tierra que las que tu sabiduría académica sueña”, había dicho despreciativamente el príncipe Hamlet. (*Hamlet*, acto I, escena)

Página69

O “Cada braza, una reina”, modificación de la consabida sentencia shakespereana, “Cada pulgada un rey”. Página 73

26-T

V. Los motivos del chiste. El chiste como proceso social., pág 134

-También en la tercera persona del chiste tropieza este último con unas condiciones subjetivas que pueden volver inalcanzable la meta de la excitación de placer. Shakespeare lo advierte en *“Trabajos de amor perdidos”*, acto V, escena 2

Pág138

27-T

VII El chiste y las variedades de lo cómico.pág173

-El humor del propio Sir John proviene en verdad de la superioridad de un yo a quien ni sus tachas físicas ni sus defectos morales pueden quitarle la alegría y la seguridad. Falstaff aparece tanto en *Enrique IV*, partes 1 y 2, como en *Las alegres comadres de Windsor*, ambas de Shakespeare. Pág219

26-T

El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W.Jensen (1907(1906)). Vol.IX, pág2

-De los análisis de obras literarias efectuados por Freud, este fue el primero que se publicó, aparte, desde luego, de sus comentarios sobre *Edipo rey* y *Hamlet* en *La interpretación de los sueños* (1900^a), AE,4,págs...270-4. Le había antecedido, no obstante, su breve análisis, enviado a Fliess con la carta del 20 de junio de 1898 (Freud, 1950^a, Carta 91), de un cuento de Conrad Ferdinand Meyer, “Die Richterin” (La juez).Pág.4

27-T

El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W.Jensen. Vol.IX, pág2

-(...) sólo los poetas parecen situarse del mismo lado que los antiguos, que el pueblo supersticioso y que el autor de *La interpretación de los sueños*. En efecto, cuando hacen soñar a esos personajes que su fantasía ha plasmado, responden a la cotidiana experiencia de que el pensar y sentir de los hombres prosigue en su dormir; y lo que ellos procuran no es otra cosa que pintar los estados de alma de sus héroes por medio de los sueños que les sobrevienen. Ahora bien, los poetas son unos aliados valiosísimos y su testimonio ha de estimarse en mucho, pues suelen saber de una multitud de cosas entre cielo y tierra con cuya existencia ni sueña nuestra sabiduría académica. Y en la ciencia del alma se han adelantado grandemente a nosotros, hombres vulgares, pues se nutren de fuentes que todavía no hemos abierto para la ciencia.(Alude a *Hamlet*, acto I, escena 5 : “*There are more things in heaven and earth, Horatio/ Than are dreamt of in your philosophy*”. Página8.

28-T

El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W.Jensen. Vol IX, pág2

-El autor que ha subtítulo “fantasía” a su relato, no ha hallado todavía ocasión ninguna de aclarar si se propone dejarnos en este universo nuestro que se proclama positivo, gobernado por las leyes de la ciencia, o conducirnos a algún otro mundo fantástico en que se atribuyera realidad a espíritu y espectros. Como lo demuestran los ejemplos de *Hamlet*, *de Macbeth*, estaríamos prontos a internarnos con él, sin vacilar en un universo así. En ese caso habría que medir con otro rasero el delirio de ese arqueólogo embelesado de fantasía. Pág.15

29-T

El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W.Jensen. Vol.IX, pág2

-Claro está, más prudente que entregarse a semejante especulación sería averiguar del propio artista las fuentes de donde ha brotado esta pieza de su creación, de este modo tendríamos buenas perspectivas para resolver en leyes otro fragmento de presunto albedrío. Más como no nos son accesibles las fuentes en la vida anímica del poeta, le dejamos íntegro el derecho de edificar un desarrollo enteramente verosímil sobre una premisa improbable, derecho que por ejemplo también Shakespeare, en *El rey Lear*, ha reclamado para sí.

Pero en lo demás, hemos de repetirlo, el poeta nos ha brindado un estudio psiquiátrico totalmente correcto, en el que podemos medir nuestra comprensión de la vida anímica. Pág37

30-T

Respuesta a una encuesta "Sobre la lectura y los buenos libros", Vol.IX, pág223

-(...) No dicen las diez obras más grandiosas de la literatura universal, a lo cual yo hubiera respondido, a lo cual yo habría debido responder, con tantísimos otros: Homero, las tragedias de Sófocles, el *Fausto* de Goethe, *Hamlet*, *Macbeth* de Shakespeare, etc. Pág.223.

31-T

Análisis de la fobia de un niño de cinco años (1909).Vol.X,pág 1

II.Epicrisis

-(...) Tales sabios, son consecuentes cuando desaconsejan, por el amor de Dios, ocuparse de las cosas malas que se esconden tras las neurosis. Pero lo cierto es que al hacerlo olvidan que son médicos, y caen en un fatal parecido con Dogberry, cuando aconsejó al guardián que evitar todo contacto con cualquier ladrón o delincuente a quien sorprendieran: la gente honrada no deb tratar con semejante canalla. Dogberry, en Shakespeare, *Mucho ruido y pocas nueces*, acto III, escena 3. Pág 115

32-T

A propósito de un caso de neurosis obsesiva (1909).Vol.X, pág119

-En el caso de personas indiferentes, motivos para una simpatía moderada y una antipatía también regular (...).Por lo demás, algo parecido dice Bruto sobre César, en Shakespeare (acto III, escena2): "porque César me amó, lloro por él, porque fue afortunado, regocíjome; porque

fue valiente, lo venero; más porque fue ambicioso lo maté “. Estas mismas palabras de *Julio César* desempeñaron un imponente papel en las asociaciones de Freud a uno de sus propios sueños, pág143

33-T

A propósito de un caso de neurosis obsesiva (1909). Vol.X, pág119

C. La vida pulsional y la fuente de la compulsión y la duda.pág185

-Con esto queda dado el imperio de compulsión y duda, tal como nos sale al paso en la vida anímica de los enfermos obsesivos. La duda pertenece a la percepción interna de la irresolución que se apodera del enfermo a raíz de todos sus actos deliberados, como consecuencia de la inhibición del amor por el odio. Es, en verdad, una duda en cuanto al amor, que debería ser lo más cierto subjetivamente; esa duda se ha difundido a todo lo demás y se ha desplazado con preferencia a lo ínfimo a lo más indiferente. Quien duda en cuanto a su amor, ¿no puede, no debe, dudar de todo lo otro, de menor valía?. Así en los versos de amor que Hamlet le dirige a Ofelia (Hamlet, acto II, escena2):

“Duda de que los astros fuego sean; /Duda de que el sol en movimiento esté; /Duda de la verdad por si es una embustera; /Más de que yo te amo, no lo dudes jamás”. Pág188.

34-T

Cinco conferencias sobre psicoanálisis (1910 [1909]). Vol XI, pàg.1

-Estamos autorizados a formular la conjetura de que con sus ramificaciones constituye el complejo nuclear de toda neurosis, y estamos preparados para tropezar con su presencia, no menos eficaz en otros campos de la vida anímica. El mito del rey Edipo, que mata a su padre y toma por esposa a su madre, es una revelación, muy poco modificada todavía, del deseo infantil, al que se le contraponen luego el rechazo de la barrera del incesto. El Hamlet de Shakespeare se basa en el mismo terreno del complejo incestuoso mejor encubierto. Pàg 43

35-T

Cinco conferencias sobre psicoanálisis (1910 [1909]). Vol XI, pàg.1

-Todos nosotros mostramos aun muy poco respeto hacia esa naturaleza que, según las oscuras palabras de Leonardo (que nos traen a la memoria el dicho de Hamlet), “está llena de infinitas causas (ragioni) que nunca estuvieron en la experiencia”. Cada uno de nosotros, criaturas humanas, corresponde a uno de los incontables experimentos en que esas ragioni de la naturaleza penetran en la experiencia. “La natura è piena d’infinita ragioni che non furono mai in isperienza”. –Parece aludir a las conocidas palabras de Hamlet hay más cosas en el cielo y la tierra, Horacio, de las que pueda soñar tu filosofía..

36-T

Sobre un tipo particular de eleccion de objeto en el hombre (contribuciones a la psicología del amor, I) (1910). Vol XI, pàg.155

-El nacimiento es tanto el primero de todos los peligros mortales cuanto el arquetipo de todos los posteriores ante los cuales sentimos angustia; y es probable que el vivenciar el nacimiento nos haya dejado como secuela la expresión de afecto que llamamos angustia. Por eso no conocio la angustia Macduff el de la saga escocesa, pues no fue parido por su madre sino arrancado de su vientre. Shakespeare, Macbeth, acto V, escena 7. Es esta la primera amplia referencia de Freud, al vínculo entre el nacimiento y la angustia.

37-T

El motivo de la eleccion del cofre (1913). Vol XII, pàg.303

-Dos escenas de Shakespeare, una divertida y la otra trágica, me han dado hace poco tiempo ocasión para plantearme un pequeño problema y resolverlo.

La alegre es la elección de los pretendientes entre tres cofres en *El mercader de Venecia*.

Este mismo es el contenido de otra escena en uno de sus dramás más conmovedores; no se trata esta vez de elegir una novia, a pesar de lo cual muchisimás afinidades secretas enlazan esta escena con la eleccion de los cofrecillos en *El mercader de Venecia*. El viejo rey Lear decide repartir en vida su reino entre sus tres hijas según la medida del amor que le muestren. Las dos mayores, Goneril y Regan, se desacen en juramento y alabanzas de su amor; en cambio, la tercera, Cordelia, se rehúsa a hacerlo.

Cordelia no se hace notar, es modesta como el plomo, permanece muda, ella “ama y calla”. Acto I, escena 1. Pero, cosa singular, un indicio de ello se encuentra en otros dos. Y del plomo dice Bassanio, en su breve discurso durante su elección de los cofres, tan intempestivo realmente: “Tu palidez (paleness) me mueve más que la elocuencia”. Pág.310

38-T

El motivo de la elección del cofre (1913). Vol XII, Pág.303

-Es llegado ya el momento de volver al motivo de la elección entre tres hermanas, motivo que sometimos a la interpretación. Con profundo descontento notaremos cuán incomprensibles se vuelven las situaciones consideradas si en ellas introducimos la interpretación descubierta, así como las contradicciones a su aparente contenido que de ese modo resulta. La tercera de las hermanas debía ser la diosa de la muerte, la muerte misma, y en el juicio de Paris es la diosa del amor, en el cuento de Apuleyo es una beldad comparable a esta última, en El mercader de Venecia es la más hermosa y prudente de las mujeres, en el rey Lear es la única hija fiel. ¿Puede concebirse una contradicción más completa? Sin embargo, acaso hallemos ahí mismo esa inverosímil contradicción mayor. Y en verdad ella existe, pues en este motivo, eligiéndose libremente entre tres mujeres, la elección siempre recae sobre la muerte; y nadie elige la muerte de quien se es víctima por una fatalidad. Pág.314

39-T

El motivo de la elección del cofre (1913). Vol XII, Pág.303

-Lear es un hombre viejo. Ya dijimos que por eso las tres hermanas aparecen como sus hijas. A la relación paterna, que podría originar tan fecundos motivos dramáticos, no se recurre más en esta obra. Ahora bien, Lear no solo es un viejo, sino un moribundo. La premisa de la distribución de la herencia, tan singular, pierde así toda su extrañeza. Pero este condenado a muerte no quiere renunciar al amor de la mujer, quiere oír que le digan cuanto es amado. Considérese ahora la sobrecojedorá escena final, una de las cumbres de lo trágico dentro del drama moderno: Lear lleva el cadáver de Cordelia sobre el escenario. Cordelia es la muerte. Si la invertimos, la situación se nos vuelve inteligible y familiar. Es la diosa de la muerte quien se lleva al héroe muerto fuera del campo de batalla, como las Valquirias en la mitología alemana. Una sabiduría eterna, con el ropaje del mito primordial, aconseja al hombre anciano renunciar al amor, escoger la muerte, reconciliarse con la necesidad del fenecer. Pág 317

40-T

Totem y tabù. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuroticos. (1913 [1912-13]). Vol XIII, Pàg.1.

a.. El trato dispersado a los enemigos.

-Pero antes de considerar otras clases de prácticas del tabú en el trato a los enemigos, tenemos que pronunciarnos sobre una objeción que parece natural. Con Frazer y otros, se nos dirà que la motivación de estos preceptos de apaciguamiento es bien simple y nada tiene que ver con una ambivalencia. Estos pueblos estan dominados por el miedo supersticioso a los espíritus de los enemigos abatidos, miedo que no era ajeno a la Antigüedad clasica, y que el gran dramaturgo británico llevo al teatro en las alucinaciones de Macbeth y Ricardo III. De esa superstición, se sostendría, derivan de una manera consecuente todos los preceptos de apaciguamiento, como tambien las restricciones y expiaciones, de que luego hablaremos. Pàg.45.

41-T

III. *Animismo, magia y omnipotencia de los pensamientos.* Vol XIII, Pàf.79.

-En el estadio del pensar animista no existe todavía oportunidad alguna de demostrar objetivamente el verdadero estado de cosas; esa oportunidad se presentara sin duda en estadios posteriores, cuando aun se cultivan tales procedimientos pero ya se ha vuelto posible el fenómeno psíquico de la duda como expresión de una inclinación a reprimir. Entonces los seres humanos conceden que los conjuros de espíritus no consiguen nada si no media la creencia en ellos, y que aun la virtud ensalmadora de la oracion fracasa si esta no es movida por la fe. Véase el rey en Hamlet (acto III, escena 3):

“My words fly up, my thoughts remain below: Words without never to heaven go”

(“Mis palabras vuelan, mis pensamientos quedansè aquí abajo: sin pensamientos, nunca las palabras van al cielo”). Pàg 88.

42-T

IV. *El retorno del totemismo en la infancia.* Vol.XIII, Pàg.113.

-Un proceso como la eliminación del padre primordial por la banda de hermanos no podía menos que dejar huella imperecedera en la historia de la humanidad y procurarse expresión en formaciones sustitutivas tanto más numerosas cuanto menos estaba destinado a ser recordado èl mismo. Ariel, en la tempestad: “A cinco brazas plenas yace tu padre;/ coral se ha hecho de tus huesos;/ perlas son los que sus ojos fueron:/ todo lo que en el decae/ sufre una conversión marina/ en algo extraño y rico”. Pàg 156.

43-T

El Moisés de Miguel Angel. (1914). Vol XIII, Pàg.213.

-Consideremos ahora Hamlet, el magistral drama de Shakespeare que ya lleva tres siglos de vida. He rastreado la bibliografía psicoanalítica y adhiero a la opinión de que sólo el psicoanálisis, reconduciendo su asunto al tema de Edipo, ha resuelto el enigma del efecto que esta tragedia nos produce. Pero antes, cuantos intentos de explicación divergentes e inconciliables entre si, que variedad de opiniones sobre el carácter del hèroe y los propositos de su autor. ¿Ha captado Shakespeare nuestra simpatía para un enfermo, para un deficiente mental o simplemente para un idealista demásiado bueno para el mundo real? Pàg 218

44-T

Duelo y melancolia (1917 [1915]). Vol XIV, Pàg.235.

-Cuando en una autocrítica extremada se pinta como insignificante, egoísta, insincero, un hombre dependiente que solo se afanò en ocultar las debilidades de su conclusión, quizás en nuestro fuero interno nos parezca que se acerca bastante al conocimiento de si mismo y solò nos intriga la razón por la cual uno tendría que enfermarse para alcanzar una verdad así. Es que no hay duda; el que a dado en apreciarse de esa manera y lo manifiesta ante otros, una apreciación que el príncipe Hamlet hizo de si mismo y de sus prójimos, ese esta enfermo ya diga la verdad o sea más o menos injusto consigo mismo. “Dad a cada hombre el trato que se merece y ¿Quién se salvaría de ser azotado?”. (Hamlet, acto II, escena 2). Pàg 244.

45-T

De guerra y muerte. Temás de actualidad (1915). Vol XIV, Pàg.273

-Conocedores del hombre y filosofos nos han enseñado desde hace mucho que caeremos en un horror si concebimos nuestra inteligencia como un poder autónomo y descuidamos su dependencia de la vida afectiva. Nuestro intelecto, nos han dicho, solo puede trabajar de manera confiable apartado de las influencias de poderosas mociones afectivas; en caso contrario, se comporta simplemente como un instrumento al servicio de una voluntad, y ofrece el resultado que esta quiera arrancarle. Los argumentos lógicos son entonces impotentes frente a los intereses afectivos, y por eso el disputar con argumentos, que, según el dicho de Falstaff, abundan como la zarzamora, es tan bien infructuoso en el mundo de los intereses. Pàg 288.

46-T

De guerra y muerte. Temás de actualidad (1915). Vol XIV, Pàg.273.

II. Nuestra actitud hacia la muerte. Pàg 290.

-El segundo factor por el cual, según yo infiero, nos sentimos así de ajenos en este mundo otrora tan hermoso y familiar es la perturbación en la actitud que hasta ahora habíamos adoptado hacia la muerte. Esa actitud no era sincera. De creernos, estábamos desde luego dispuestos a sostener que la muerte es el desenlace necesario de toda vida, que cada uno de nosotros debía a la naturaleza una muerte y tenía que estar preparado para saldar esa deuda; en suma, que la muerte era algo natural incontrastable e inevitable. (Reminiscencia de las palabras del príncipe Hal a Falstaff en Henry IV (acto V, escena 1). Pàg 290.

47-T

Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico (1916). Vol XIV, Pàg.313.

I. Las “excepciones”. Pàg 319.

-Tampoco quiero profundizar en la sugerente analogía entre la deformación del carácter tras un prolongado achaque en la infancia y la conducta de pueblos enteros que tienen un pasado de graves sufrimiento. En cambio, no me privar de aludir a una figura plasmada por el más grande de los creadores literarios, en cuyo carácter la pretensión de excepcionalidad se enlaza íntimamente con los factores del daño congénito y es motivada por este último. En el monólogo introductorio de Ricardo III, de Shakespeare, dice Gloucester, el que después es coronado rey (...). “Me aburro en este tiempo de ocio y quiero divertirme. Pero ya que por mi

deformidad no puedo entretenerme como amante, obraré como un malvado, intrigaré, asesinaré y are cuanto me venga en ganas”. Pàg 321.

48-T

Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico (1916). Vol XIV, Pàg.313.

II. Los que fracasan cuando triunfan. Pàg 323.

-Una persona que se derrumba tras alcanzar el triunfo, después que bregò por el con pertinaz energia, es Lady Macbeth, de Shakespeare. Antes, ninguna vacilación y ningun indicio en ella de lucha interior, ninguna otra aspiracion que disipar los reparos de su ambicioso pero sentimental marido. A su designio de muerte quiere sacrificar incluso su feminidad, sin atender al papel decisivo que habra de verle a esa feminidad después, cuando sea preciso asegurar esa meta de su ambición alcanzada por el crimen. (Acto II, escena 2). Pág 325.

49-T

Conferencia. Los actos fallidos. Vol XV, Pàg.22.

-En El mercader de Venecia de Shakespeare (acto III, escena 2) encontramos un desliz en el habla motivado con extrema fineza dramática, brillante como recurso técnico, que nos deja ver como el que Froid señaló en el *Wallenstein*, que los poetas conocen muy bien el mecanismo y el sentido de esta operación fallida, y presuponen que también los lectores habrán de comprenderlos. Pàg 34.

50-T

Parte II. *El sueño.* (1916), Vol XV, Pàg.73.

-Es un aspecto del trabajo del sueño que ha de interesarnos, porque quizás nos acerque más a la esencia del sueño: cuando un individuo hace algo movido por su hesitación, esta última no agotara forzosamente la obra de aquel. Por ejemplo, Macbeth, de Shakespeare, es una pieza de ocasión, compuesta para celebrar el acceso al trono del rey que por primera vez ceñía en su cabeza las coronas de los tres reinos. Pág 87

51-T

10º conferencia. El simbolismo en el sueño. Vol XV, Pàg.136.

-El partir significa en el sueño morir. Es también usual en la crianza de los niños, cuando preguntan por el paradero de un muerto a quien hechan de menos, decirles que se fue de viaje. De nuevo me opondría ya a la creencia de que el símbolo onírico previene de este subterfugio a que se recurre con el niño. El dramaturgo se sirve de esta misma relación simbólica cuando habla del más allá como de una tierra no descubierta una comarca de la cual ningún viajero regresa. También en la vida cotidiana es totalmente habitual que hablemos del último viaje. (Shakespeare en Hamlet, acto III, escena 1) Pág 147.

52-T

21º conferencia. Desarrollo libidinal y organizaciones sexuales. Vol XVI, Pàg.292.

-¿En qué contribuye el análisis al ulterior conocimiento del complejo de Edipo? Bien; puede responderse muy brevemente. Lo revela tal como la saga lo cuenta; muestra que cada uno de estos neuróticos fue a su vez un Edipo, o lo que viene a ser lo mismo, se ha convertido en un Hamlet en la reacción frente al complejo. El primer comentario impreso de Freud sobre Hamlet y sobre Edipo rey es el que figura en La interpretación de los sueños. Pág 306.

53-T

De la historia de una neurosis infantil. (“El hombre de los lobos”)
(1918). Vol XVII. Pàg.1.

-Los lectores pueden tener al menos el convencimiento de que solo informo lo que se me ofreció como vivencia independiente, no influida por mi expectativa. Así pues, no puedo hacer más que recordar el sabio aforismo de que entre el Cielo y la Tierra hay cosas con las que la sabiduría académica ni sueña. (Hamlet, acto I, escena 5). Pág 13.

54-T

Pegan a un niño. Contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales. (1919). Vol XVII, Pàg.173.

-En efecto, sabemos que al acercarnos al origen suelen borrarse todos los signos distintivos sobre los cuales estamos habituados a edificar nuestras diferenciaciones. Entonces, quizás suene parecido a la profecía que las tres brujas hicieron a Banquo: “No indudablemente sexual, no sádico tampoco, pero si el material desde el cual ambas cosas estan destinadas a nacer después”. En Macbeth (acto I, escena 3), las brujas le profetizan a Banquo que será “menos grande que Macbeth, y más grande / no tan feliz, y más feliz, / procrearàs reyes, pero no seras rey”. Pàg 185.

55-T

Lo ominoso (1919).Vol XVII, Pàg.215.

-Como es notorio tiene derecho a hacer lo uno o lo otro, y si por ejemplo ha escogido como escenario de sus figuraciones un mundo donde actuan espíritus, demonios y espectros, tal el caso de Shakespeare en Hamlet, Macbeth, y en otro sentido, en La tempestad y en Sueño de una noche de verano, hemos de seguirlo en ello y todo el tiempo que dure nuestra entrega a su relato, tratar como una realidad objetiva ese universo por el presupuesto. Pàg 230.

56-T

Lo ominoso (1919).Vol XVII, Pàg.215.

-El autor literario puede tambien crear un universo que, menos fantástico que el de los cuentos tradicionales, se separe del universo real por la aceptación de unos seres espirituales superiores, demonios o espíritus de difuntos. En tal caso, todo lo ominoso que habria adherido a estas figuras se disipa en tanto constituye las premisas de esta realidad poética. Las ànimas en el Infierno de Dante o las aspiraciones de espectros en Hamlet, Macbeth, Julio Cèsar, de Shakespeare, pueden ser arto sombría y terrorífica, pero en el fondo son tan poco ominosas como el festivo universo de los dioses homéricos. Adecuamos nuestro juicio a las condiciones de esa realidad forjada por el autor y tratamos a ànimás, espíritus y espectros como si fueran existencias de pleno derecho, como nosotros mismos lo somos dentro de la realidad material. Tambièn en este caso està ausente la ominosidad. Pàg 249.

57-T

Sobre algunos mecanismo neuroticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad. (1922). Vol XVIII, Pàg.213.

-Reconocer el factor orgánico de la homosexualidad no nos dispensa de la obligación de estudiar los procesos psíquicos que concurren en su genesis. El proceso típico establecido para incontables casos consiste en que el hombre joven, está intensamente fijado a la madre. Algunos años después de la pubertad emprende una vuelta, se identifica el mismo con la madre y se pone a la busca de objetos de amor en los que pueda reencontrarse, para amarlos entonces como la madre lo amó a él. Pág 224.

58-T

Presentación autobiográfica (1925 [1924]). Vol.XX, pág1.

-El complejo de Edipo, cuya ubicuidad discerní poco a poco, me proporcionó una serie de incitaciones. Si desde siempre habían resultado enigmáticas la elección (por el poeta), y la creación misma, de ese tema cruel, así como el efecto conmovedor de su figuración poética y, en general, la esencia de la tragedia de destino, todo esto quedó explicado al inteligir que se había asido ahí una legalidad del acontecer anímico en su plena significación efectiva. El destino fatal y el oráculo no eran sino las materializaciones de la necesidad interior; que el héroe pecara sin saberlo y contra sus propósitos era, evidentemente, la expresión correcta de la naturaleza inconsciente de sus aspiraciones criminales. Comprendida esta tragedia de destino, no habíamos más que un paso para el esclarecimiento de la tragedia de carácter de *Hamlet*, pieza

que se admiraba desde hacía tres siglos, pero sin poder indicar su sentido ni colegir los motivos del dramaturgo. Era bien llamativo que este neurótico creado por el literato fracasara en cuanto al complejo de Edipo como sus numerosos compañeros del mundo real: en efecto *Hamlet* se enfrenta con la tarea de vengar en otro los dos crímenes que constituyen el contenido de la aspiración del Edipo; ello vuelve posible que su propio, oscuro, sentimiento de culpa le paralice el brazo. *Hamlet* fue escrito por Shakespeare muy poco después de la muerte de su padre.

-Nota agregada en 1935: Es esta una construcción que preferiría retirar expresamente. Ya no creo que el actor William Shakespeare de Stratford sea el autor de las obras que durante tanto tiempo se le atribuyeron. Desde la publicación del libro de J.T.Looney, "*Shakespeare Identified* (1920), estoy casi convencido de que tras ese pseudónimo se oculta de hecho Edward de Vere, conde de Oxford.pág60

59-T

¿Pueden los legos ejercer el análisis?. Diálogos con un juez imparcial (1926)
Vol.XX, pág165

-El rostro de nuestro juez imparcial muestra ahora señales inequívocas de alivio y distensión, pero también deja traslucir nítidamente cierto menosprecio. Es como si pensara: “¿Eso es todo? Palabras, palabras y nada más que palabras, como dice el príncipe Hamlet”. Sin duda se le pasa además por la mente la sátira de Mefistófeles sobre lo fácil que es salir del paso con palabras, versos estos que ningún alemán olvidará.Pág175

60-T

Dostoievski y el parricidio. (1928 [1927]. Vol.XXI, pág171

-En la rica personalidad de Dostoieski, uno distinguiría cuatro fachadas: el literato, el neurótico, el pensador ético y el pecador. ¿Cómo orientarse en medio de esa desconcertante complicación? . Lo menos dudoso es el literato; él tiene su sitio no muy atrás de Shakespeare.

Pág175

61-T

Dostoievski y el parricidio. (1928 [1927]. Vol.XXI, pág171

-Difícilmente se deba al azar que las tres obras maestras de la literatura de todos los tiempos traten del mismo tema, el del parricidio: Edipo Rey, de Sófocles; Hamlet, de Shakespeare, y Los hermanos Karamazov, de Dostoievski. Además en las tres queda al descubierto como motivo del crimen la rivalidad sexual por la mujer. Sin duda la figuración más sincera es la del drama que retoma la saga griega. En él es el héroe mismo el que cometió el crimen. Pero la elaboración poética no es posible sin suavizamiento y disfraz.

(...) Se recogen indicios de que el héroe siente esa culpa como supraindividual. Desprecia a los demás no menos quea sí mismo. “Dad a cada hombre el trato que se merece y ¿quién se salvaría de ser azotado?”.(Hamlet, acto II, escena 2.

62-T

*Alocución en la casa de Goethe, en Frankfurt.*Vol.XXI, pág208

- Es innegable que a todos nos resulta penoso no saber todavía quién fue el autor real de las comedias, tragedias y sonetos de Shakespeare, si lo fue de hecho el indocto hijo del pequeñoburgués de Stratford, que alcanzó en Londres una modesta posición como comediante, o más bien Edward de Vere, decimoséptimo Conde de Oxford, hereditario Lord Great Chamberlain of England, de alta cuna y refinada cultura, apasionado y turbulento, un aristócrata en alguna medida desclasado. Pág211.

63-T

Moisés y la religión monoteísta (1939[1934-38].Vol.XXIII, pág1. Parte I, pág 52

-Entre los judíos las circunstancias políticas, eran en extremo desfavorables para el progreso desde la idea del dios exclusivo de un pueblo hasta la del que gobierna el universo entero.¿Y de dónde esta nación diminuta e impotente extraería la audacia para presentarse como predilecta del Gran Señor? Así quedaríasin responder la pregunta por la génesis del monoteísmo entre los judíos, a menos de contentarse con la espuesta corriente, a saber, que sería la expresión del particular genio religioso de este pueblo. Bien se sabe, el genio es insondable e irresponsable, y por eso no se debe recurrir a él como expediente explicativo hasta que se haya denegado toda otra solución. La misma consideración es válida para el maravilloso caso de William Shakespeare, de Stratford. Pág63

64-T

Moisés y la religión monoteísta (1939[1934-38].Vol.XXIII, pág1

VII. Una muestra de trabajo psicoanalítico.pág183

-La condición de no sapiencia de Edipo es la legítima figuración de la condición de inconsciente en que toda la vivencia se ha hundido para el adulto, y la compulsión del oráculo, que libra de culpa al héroe o está destinada a quitársela, es el reconocimiento de lo inevitable del destino que ha condenado a los hijos varones a vivir todo el complejo de Edipo. Cuando en otra ocasión se hizo notar desde el campo del psicoanálisi que fácil solución se hallaba el enigma de otro héroe de la creación literaria, el irresoluto Hamlet pintado por Shakespeare, refiriéndolo al complejo de Edipo, pues el príncipe fracasa ante la tarea de castigar en otro lo que coincide con el contenido de sus propios deseos edípicos, la universal incomprensión del mundo literario mostró cuán pronta estaba la mása de los hombres a retener sus represiones

infantiles.El nombre de William Shakespeare probablemente sea un seudónimo tras el cual se oculta un gran desconocido.Pág192

65-T

Construcciones en el análisis (1937). Vol.XXIII, pág255.

-Yo no creo que esta concepción del delirio sea nueva en todas sus partes, pero lo cierto es que destaca un punto de vista que por lo corriente no es situado en el primer plano. Lo esencial en ella es la afirmación de que no sólo hay método en la locura, como ya lo discernió el poeta (alusión a Hamlet, acto II, escena 2.), sino que esta también contiene un fragmento de verdad histórico-vivencial (historisch); lo cual nos lleva a suponer que la creencia compulsiva que halla el delirio cobra su fuerza, justamente de esa fuerza infantil.Pág269.

IV ESCENA ESTETICO- LITERARIA

PARTE II

IV.1 Psicoanálisis y Teoría estética

Un “objeto” a pensar comanda la abertura de una temporalidad específica, comanda el presente de un proceso de escritura. Dirige la construcción de una forma específica, el encuentro de un paso que ha hecho a un caso particular entrar en las clases de objetos o eventos preformados. Pensar es siempre repensar, es desplazar un objeto de lugar donde él se muestra ordinariamente, donde se da a ver. Donde él se coge a los discursos esperados. Esto es, lo somete a una variación específica: un cambio de registro discursivo, de universos de referencia, de coordenadas temporales. Basicamente esto es lo que ha hecho el psicoanálisis freudiano con las teorías estéticas. Repensarlas desde otras coordenadas.

El empleo sustantivado del adjetivo inconsciente hace del mismo un ser, una sustancia, una fuerza, una metáfora, siendo algo más que una cualidad o un estado. El inconsciente es una antigua metáfora. En parte, la visión freudiana de la psicología humana y del inconsciente, se deriva de sus lecturas y conocimiento de la literatura europea y universal⁹²⁰.

Jean Paul Richter parece ser que fue el primero en hacer este uso del término en su novela *Selina* (1827)⁹²¹: “Al enfrentarnos con el campo del inconsciente atribuimos al imperio del yo unas dimensiones demasiado pequeñas y estrechas, cuando en realidad se podría decir que en cierto sentido es una auténtica África interior (...) No disponemos de otra estancia y otro reino para colocar nuestras potencias vitales que la

⁹²⁰ Cassirer, E, *Antropología filosófica*, México: FCE, 1989, p.169

⁹²¹ Souriau, E. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal. Pg 682.

inmensa región del inconsciente, situado en la propia alma”⁹²². El trabajo “La interpretación de los sueños” es una verdadera y extensa fuente de referencias y alusiones a obras artísticas, no solo de la plástica o la filosofía también y en mayor número literarias. Además este trabajo recoge la principal analogía apuntada por Freud: “lo existente entre el sueño y la obra artística”. Realiza con mucha frecuencia en la extensión de la obra comparaciones entre la construcción del sueño y la de un poema. Compara el proceso de construcción, la forma en que el soñante elabora un sueño y el poeta un poema. Establece la comparación no en cuanto al contenido latente o a los deseos que se ocultan en el contenido manifiesto de un sueño, sino en cuanto a la operativa, la forma en que éste es construido por el soñante o en la interpretación por el psicoanalista.

Es un hecho bastante claro que el psicoanálisis construyó un entramado conceptual y referencial muy útil para la comprensión y esclarecimiento de aspectos muy importantes de la creación artística en las más importantes de sus manifestaciones. Pero a su vez, en verdadera reciprocidad las mismas, las distintas manifestaciones artísticas, en especial las literarias, otorgaron a Freud un material de análisis y de comprobación de hipótesis y teorías muy valiosas. Esto es lo que nos permite interpretar la lectura de tantas y múltiples referencias a grandes autores de la cultura occidental y también a otros menores tales como Jensen, o el mismo Hoffman. Sin embargo es necesario resaltar el hecho de que el psicoanálisis freudiano se interesó por las expresiones y manifestaciones del registro estético en tanto actividad, en tantos procesos, señalando la significación dinámica y la explicación funcional de estos en el marco de una teoría general del psiquismo. Los diferentes problemas que suscita la comprensión de referentes de la psicología del arte, las experiencias estéticas, los gozos de la creación y expresión estética quedan excluidos del análisis freudiano. La obra de Sófocles, más explícitamente que otros textos literarios, saca a la luz, sin deformación y sin censura, los deseos incestuosos y parricidas, claves de la existencia de hasta allí negada sexualidad infantil, de la hasta allí incongruente producción onírica, y de la desconocida fantasmática inconsciente. La fascinación de Freud por la obra de Sófocles se debía a su carácter explícito, no sometido a la represión.

⁹²² Bergson, H. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Presses Universitaires de France. 2000, P. 63

Estudiar la cultura para Freud no fue un mero complemento. En estos se apoyó para describir y crear hipótesis y conceptos. Para él es la sexualidad- pulsional, no instintiva- es la que se reprime y estructura el psiquismo. El análisis del ensamblaje entre lo cultural y la sexualidad, hecho fundamentalmente en *Duelo y melancolía* y *El Yo y el Ello* establece con claridad la relación entre el deseo y la norma. Además de su concepción de la historia y apuntar las principales líneas de influencia en el pensamiento filosófico del siglo XX desplegó un discurso sobre la estética. Sin embargo no concibió una teoría del arte o de la estética, en el sentido de una teoría que definiere el papel desempeñado por el arte en la vida mental, como lo hicieran otros pensadores de la filosofía. Antes bien acaso fuera el carácter aparentemente incomprensible de algunas obras de arte lo que, al igual que ocurriera con determinadas conductas, despertó en Freud la curiosidad por analizar la actividad artística. En 1898, Freud vincula por primera vez de forma manifiesta algunos conceptos de su incipiente teoría con dos poemas de uno de sus autores favoritos, C.F. Meyer, resaltando la analogía entre lo expresado en ellos y lo que ocurre en la neurosis (carta a Fliess, 20-6-1898). En la Interpretación de los sueños, las referencias a las obras literarias son profusas e incluso, se establece por vez primera la analogía entre la destreza narrativa de Sófocles y el psicoanálisis.

En trabajos sucesivos, la producción artística de un escritor, escultor o pintor se convierte en el punto de partida para la reflexión analítica (*Gradiva de Jensen*, *Moisés de Miguel Angel*, Goethe, Dostoievski, Leonardo da Vinci, Hoffmann), abundando las referencias al arte, los artistas y sus obras como fuente de análisis, e ilustración de sus hipótesis.

En su aproximación a la estética, no fue más allá de la adscripción de la actividad artística a los impulsos libidinales. Hasta las aportaciones de Melanie Klein y Fairbairn, y el papel desempeñado por el “principio de destrucción”, a finales de los años 30, el psicoanálisis no contó con una aproximación psicoanalítica a la psicología del arte y a la fundamentación de la teoría estética.

Durante los siglos XVII y XVIII en Alemania y en Francia hay un conjunto de elementos comunes y obras filosóficas, literarias y artísticas que abrazan, en todos los casos a las tragedias antiguas; que sustentan una visión trágica del mundo y de

la vida⁹²³. Entre ellos podríamos citar los escritos de Shakespeare, Calderón y las tragedias de Racine. Los escritos de Kant y de Pascal, y un cierto número de esculturas de Miguel Ángel y probablemente, otras obras de diversa importancia. Las diferentes visiones del mundo: racionalismo, empirismo, visión trágica, pensamiento dialéctico; no son realidades empíricas. Pero son conceptualizaciones destinadas a ayudarnos en el estudio y la comprensión de obras individuales como pueden ser los escritos de Freud, Descartes, Locke, Hume, Pascal, Kant, Hegel o Marx.

Lo que de manera hiperbólica podría llamarse el pensamiento estético freudiano se nutre de las fuentes de los grandes sistemas estéticos precedentes, fundamentalmente del Absolutismo estético de Schelling a Nietzsche, también del idealismo trascendental de Kant, de Schiller, el Romanticismo o del período ilustrado. En todos ellos el pensamiento trágico está presente. Ya en este último, el ilustrado, encontramos referencias significativas a lo que más tarde conformará el pensamiento estético en Freud. Aspectos tales como el “retorno de la naturaleza” propiciado a mediados del siglo XVIII por Diderot a partir de la hipótesis de la “identidad de los orígenes” y el subsiguiente retorno a lo primitivo y antiguo, o la incipiente preponderancia del genio como fuerza creadora. Presente especialmente en el denominado *Genieperiode* alemán (1730-1800), con nombres como los de Hamann, Herder o Goethe y el grupo *Sturm und Drang*, pueden ser destacados, como vimos, en la obra freudiana. La consideración de la estética como “teoría de la sensibilidad”, propugnada por su fundador Baumgarten, el cada vez más importante papel juzgado por los sentidos en la apreciación artística y, sobre todo, la inestimable aportación kantiana del juicio estético como mediador entre el conocer y el desear que posibilita el “juego libre de las facultades psíquicas” y, por ende, el acento en la vertiente subjetiva de lo estético, están presentes no solo en el psicoanálisis, sino en todo el pensamiento de la modernidad. Freud establece la analogía entre sueño y poema como una intrincada y compleja obra de “hilandería”, en la que se entrelazan múltiples significados interdependientes. Kant en su “Crítica del Juicio”, atribuye a las “ideas estéticas” características similares: por un lado, representan aspectos tales como lo sobrenatural, lo divino o la más completa realización de una idea, siendo estos difícilmente encontrables en la experiencia real; pero además, una idea estética implica una multiplicidad de facetas o imágenes interrelacionadas que la mente nunca podrá conocer, de la misma

⁹²³ Brunschwigg, León, *Descartes et Pascal lecteurs de Montaigne*, (1944) Paris: Brentanos New York, 2004

manera que se le escapa el conocimiento de lo divino o lo trascendente⁹²⁴. Para Kant, la profusión de imágenes interrelacionadas vendría a ser el modo en que nuestra mente se asoma a lo suprasensible. Freud recoge esta idea pero para él la profusión de imágenes constituye el medio por el cual las ideas aseguibles se organizan de forma tal que ciertos pensamientos demasiados turbadores para serlo, pudieran penetrar en la consciencia. Estos pensamientos, a su vez, serían indicativos de que existe algo dentro de nosotros que no puede ser conocido. Mientras que Kant se refiere a algo extremo, a una realidad a la que aspiraría nuestro conocimiento, en Freud se trata de una realidad a partir de la cual derivan nuestras urgencias.

En Kant ya vislumbramos otro aspecto que se extenderá a través de la modernidad, desde Kierkegaard y Nietzsche a Marx y Freud: la confrontación entre el Yo trascendental (protagonista del sistema) y el Yo empírico (sujeto de la historia e impulsor de las transgresiones al Sistema)⁹²⁵. La dicotomía entre la belleza pura (*pulchritudo vera*) y la impura (*pulchritudo adherens*) se traduce en la modernidad por un conjunto de antinomias (artes puras versus aplicadas, arte abstracto vsus representativo) que , a la postre, determinarán dos grandes puntos de vista del fenómeno estético: la estética que pone el acento en el contenido de la obra, estética del contenido, y la que impulsa el análisis del aspecto formal de la misma, estética formalista , como ejemplo la de Herbart, de quién Freud toma, no obstante, ideas tales como la “condensación” o la “sobredeterminación”⁹²⁶ o la pura visibilidad (Fiedler).

El análisis estético de Freud parte desde *La interpretación de los sueños*, de una teoría de la interpretación en la cual se considera a la obra de arte como un texto que ha de ser descifrado. Es por ello por lo que la reflexión estética freudiana se alinearía con las estéticas del contenido o interpretativas, las cuales, siguiendo la línea que va de Nietzsche a Freud han sido especialmente influyentes a partir de los años setenta.

Los dos principales pensadores trágicos, Pascal y Kant, han sido precedidos por otros como Descartes y Montaigne en el primer caso y por Leibniz, Wolff y Hume en el segundo. Ello significa que una vez que la visión trágica aparece en la escena de la

⁹²⁴ Kant, I, (1790) *Crítica del Juicio*, México: Porrúa, 1985,

⁹²⁵ Marchán Fitz, S, *La estética en la cultura moderna*, Madrid: Alianza, 1987

⁹²⁶ Podro M, *Freud y el desplazamiento de la estética en el arte* En Miller J (ed), *Freud el hombre, su mundo, su influencia*. Barcelona: Destino, 1977.

historia, el racionalismo y el empirismo que no la hayan quitado sino al contrario, ello establece que serían fuerzas activas y creadoras de la misma visión⁹²⁷.

La línea que lleva desde Descartes a la *Monadología* de Leibniz, del “*Cid*” de Corneille a la monadología literaria que será *La Comedia Humana* de Balzac y también a Voltaire, Fichte, Valery, etc es sinuosa pero no menos real y continua. Con el desarrollo de la sociedad europea occidental, burguesa y capitalista el valor intelectual y afectivo de la comunidad desaparece progresivamente de la consciencia efectiva de los hombres para hacer lugar a un egoísmo que no dejara subsistir a no ser más que en las relaciones privadas de la familia o de la amistad⁹²⁸.

Al hombre social y religioso del medievo le sustituye el yo cartesiano y fichteano; la mónada sin puertas ni ventanas de Leibniz, el *homo economicus* de los economistas clásicos. Esta transformación de perspectivas ha tenido repercusiones considerables sobre el plano moral y religioso. Con ello la aparición de una renovada categoría de sujeto.

. “El yo se sabe otro y se reconoce, desconcertado”, que hay en él servidumbres voluntarias, como lo definiera Montaigne y De la Boetie⁹²⁹. La defensa del “amor asimismo”, de La Rochefoucauld⁹³⁰, convive con la afirmación de Pascal de que “el yo es odioso”. En pleno auge del saber racional, que tiende a identificarse con la verdad, surge la idea de inconsciente; y la vigilancia de las pasiones como amenazas y patologías del alma lleva a descubrir que los afectos son fuerzas decisivas para la integridad singular y colectiva. Todo ello cristaliza en la afirmación spinoziana: “el deseo es la esencia del hombre”. Estas líneas de fuerza señalan la extimidad como estructura básica del sujeto y su condición conflictiva⁹³¹. Si bien quien profundiza y da a conocer la doctrina del inconsciente, de forma más acabada será Eduard von Hartmann en su *Filosofía del Inconsciente* (en 1869).

⁹²⁷ Cassirer, E, *Antropología filosófica*, México: FCE, 1989

⁹²⁸ Goldmann, Lucien, *Le Dieu Caché*, Bibliotheque des Idees, Paris : Gallimard, 1959, pgs 32-49. Traducción propia : Si bien se da por supuesto que la categoría de sujeto es uno de los fundamentos de la modernidad y que su valor radica en el Yo pensante, que con su saber y su técnica logra ser dueño de sí y señor del mundo, es decir libre y poderoso en el centro del universo racionalmente ordenado. Pero en el núcleo de esa constelación se definió un elemento extraño: las pasiones o afectos. A lo largo de ese proceso la construcción de un sujeto protagonista, asentado en la mismidad del “ego cogito” de Descartes, se muestra paradójica

⁹²⁹ La Boetie, E. *De la servitude volontaire*. Paris : Gallimard.

⁹³⁰ La Rochefoucauld. *Ouvres Complètes* (La pleiade) Paris : Gallimard.

⁹³¹ Domínguez, A. *Vida, pasión y razón en grandes filósofos*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha. pgs 27-38.

La noción de inconsciente en estética ha sido tratada desde el punto de vista del inconsciente del artista y del papel que desempeñaría en el proceso de creación artística, dejando a un lado el papel que juega el inconsciente en el receptor de la obra o en su intérprete. De todos modos las teorías del inconsciente en el arte son muy variadas. Las más antiguas son las teorías románticas que ven en el inconsciente una vida interior oscura, fuente de riquezas misteriosas. Algunas de estas tesis tienen su origen en la teoría platónica de la inspiración en la que el poeta es poseído por un dios, aunque cristalizándola o al menos trasladándola al campo de un teísmo más o menos vago.

La concepción del inconsciente como una fuerza espiritual superior se encuentra en Hartmann, pero siempre dentro de un panteísmo espiritualista que parte de Schopenhauer y sigue su propio curso. En la IIª Parte, capítulo V de la Filosofía del Inconsciente en los apartados “El inconsciente en el juicio estético” y “La producción artística”,... “Este autor ve en la inspiración el proceso por el que el artista se hace intuitivamente con la idea que ha de guiar su obra, pensando según unas asociaciones de las que él no es consciente”⁹³². La función de la ciencia estética sería pues la de explicitar “las relaciones lógicas a la vez que pertenecientes al campo de la sensibilidad”, estas formas que “configuran la belleza”. “El estético traduce analíticamente lo que el artista experimenta de un modo global, aunque el contenido sea él mismo en el fondo. Ahora bien, los inconscientes particulares no son más que afloramiento de un inconsciente único, de una sustancia divina e impersonal, común a todos los hombres e infalible. De esta concepción procede la idea de que quepa objetividad en el juicio estético, situándose por encima de la ilusión de la individualización, pues las personas individuales son actos del ser único” (IIª Parte, capítulos VII, VIII y XIII) con todo esto se corre el riesgo de que la humanidad dé la espalda al arte por no ver en él más que un modo de diversión, de que se extingan los “genios creadores” tanto en el arte como en la ciencia, cayendo a la sombra del progreso técnico, en la indiferencia”⁹³³.

Son incontables, desde hace un siglo, las contribuciones de psicoanalistas o pensadores inspirados por el psicoanálisis a la reflexión sobre el arte. Esa insistencia se

⁹³² Bouveresse, R. *Freud et la littérature*. Paris Ellipse. Pag 101.

⁹³³ Quillot, R. *Philosophie de l'Art*. Paris. Ellipses. Pags67-105.

entiende si se toma en cuenta la relación inversa. Si Freud hace muchas veces referencia en su obra a poetas y escritores no es para probar la capacidad del psicoanálisis para descifrar las fantasías de los artistas. Lo hace, ante todo, para mostrarles a los médicos que la obra de esos artistas da testimonio de una racionalidad de la “fantasía” que ellos no quieren ver⁹³⁴. Se puede llevar más lejos este razonamiento y decir: si Freud necesita el testimonio de los poetas no es sólo porque las obras de estos llevan la huella de alguna eficacia del pensamiento inconsciente. Es, en forma más profunda, porque las obras y los modos de pensamiento del arte del siglo XIX constituyeron en si mismos cierta equivalencia entre racionalidad del arte y racionalidad del inconsciente⁹³⁵. La generación mayor, los clásicos, encuentran una salida en la teoría del arte; Schiller la formula magistralmente en *La educación estética del género humano*. Pero la joven generación tuvo este camino cerrado, apenas establecida y con pocas posibilidades de ascenso en Alemania de finales del siglo XVIII, esta dividida en ella misma, dominada por un miedo que no puede borrar ninguna razón y por aquella nostalgia inapagable que es característica de todas las corrientes verdaderamente románticas. El arte sirve para una mejora, pero solamente para aquel que escribe en el sentido de que él se hace consciente de sí mismo y que puede trasladar al terreno de la escritura los sufrimientos corporales y anímicos, para exteriorizar su caos interno. Estos jóvenes intelectuales exigen espacio para lo aparentemente inútil, lo superfluo, lo insignificante y lo disparatado de su vida anímica; el presentimiento que no significa nada, el sueño angustioso, la intuición que se inclina hacia la simpatía o hacia la animadversión, los pensamientos que se originan momentáneamente.

La estética, en tiempos de Schelling y Hegel, se había declarado tal analizando los productos del arte como frutos de la unión entre un proceso consciente y un proceso inconsciente⁹³⁶. El primero insiste una y otra vez, en el poder de la fantasía, para constituir realidad en la autoconsciencia. Nos habla de un estado de consciencia del sujeto fuera de si como momento incondicionado; dotado sin embargo de realidad intelectual. En la inspiración el sujeto está fuera de si mismo es otro y sin embargo su voz es consciencia intelectual. Con esto define la aspiración de la fantasía a la transformación formal del sujeto en algo íntegro que reconoce su propia realidad y la

⁹³⁴ Bouveresse, R. *Freud et la littérature*. Ob. Cit. pag99.

⁹³⁵ Talon-Hugon, C. *L'Esthétique*. Paris. Presses Universitaire de France. pg 69.

⁹³⁶ Talon-Hugon. *L'Esthétique*, Ob. Cit. Pags 85-93.

asienta⁹³⁷. Pero la inspiración se experimenta, por el contrario, como movimiento en el que la consumación se resiste a ser; se establece una finalidad consciente a partir de un motor incondicionado que se retrae en el momento de la limitación. Existe, por lo tanto, la necesidad de que la finalidad introducida en la cognición se identifique con el primer impulso incondicionado para que este logre leyes propias y se cumpla así la compenetración del genio consigo mismo y poder ser fijado. La fantasía establece la naturaleza de realidad del sujeto, posee libertad de conocimiento.

En el estado anímico previo a la idea poética, aquella disposición que no significa y es puro impulso, no solo es un momento de no conocimiento, tampoco es momento artístico alguno. La integridad incondicionada carece de expresión distinta al mero impulso. Es necesario un principio regulador explícito para la expresión poética propiamente dicha. Es un principio proveniente del espíritu que no ha de contradecir el impulso original, sino establecer su finalidad consciente, se trata en la inspiración de una “cognición paradigmática”. Un impulso formal incorpora la autoconsciencia al momento del entusiasmo o puro desposeimiento. La idea poética aparece en el momento exacto de la expresión que se rige como subjetividad paradigmática. El proceso inspirador se yergue en tema implícito de la idea poética, para el cual la fantasía refleja las propias leyes al determinar su mundo efectivo. Al que Novalis llamaba la “vía de la autoobservación genial” o metódica de la iluminación, en la que se instaura la pura finalidad, sin fin explícito⁹³⁸. Al girar con la rueda del espíritu la rueda del lenguaje instaura una finalidad desposeída de categorías normativas y el sujeto se desprende de la concretización del discurso. Este es un medio de conocimiento, de autoconocimiento, para el que es cierta condición nuestra la que sabe. Con Novalis, la poesía había proclamado que todo es lenguaje y, por su parte, la literatura y la pintura revelaban la potencia de los sentidos y emociones presentes en las cosas consideradas vulgares e insignificantes⁹³⁹. “La poesía es lo absolutamente real, tal es el núcleo de mi filosofía. Cuanto más poético más verdadero. Lo que el poeta narra es la palabra de todas las cosas, es la historia de la eternidad”⁹⁴⁰. En torno a la idea poética, la objetivación por el lenguaje es una limitación de lo íntegro y otorgan a la fantasía el valor de ley universal fundamental. La fantasía es considerada por estos como absolutidad en la limitación en

⁹³⁷ Vergely, B. *Les grandes interrogations esthétiques*. Paris : Essentiels Milan.1998.pag 25.

⁹³⁸ Lacoste, J. *La Philosophie de L'Art*. Paris : Presses Universitaire de France.pag 83

⁹³⁹ Lacoste, J. *Ob. Cit.* Pag 95.

⁹⁴⁰ Novalis .*Himnos a la noche. Cánticos espirituales*. Madrid: Pretextos-poesía, pag 9.

sentido afirmativo de este movimiento del espíritu. En el existe una compensación neta de los dos extremos de la intuición en beneficio de un tercero.

Schelling enfrentará lo absoluto más elevado como un todo libre de determinación a lo particular condicionado y considerará que en esto particular la fantasía llega a compensar la limitación opuesta a la que procura el entendimiento, que solo puede referirse a lo derivado y lo establece en la limitación, mientras que aquella deja de ser ella misma al significar lo absoluto. Al no condicionar lo absoluto, la limitación pura abole la subsunción a que somete el entendimiento. Desaconseja anteponer un uso técnico a la expresión del sentimiento, pues este debe ser conformado, pero no subsumido en la norma. El proceso artístico, consiste en un alejamiento de la naturaleza para “volver a ganarla” en una imitación del proceso de creación mismo que ha de hallarse implícita en el móvil técnico. Frente a la naturaleza, en cuyo proceso creativo el concepto y el acto son la misma cosa, en el arte encontramos un proceso final de creación cuyo desarrollo se convierte en concepto independiente de su móvil⁹⁴¹. La filosofía de Schelling es la expresión del espíritu del romanticismo. Todo está impregnado por el espíritu, la intuición lírica de la naturaleza, la representación del mundo físico como visibilidad del espíritu. Domina una fantasía poética exuberante y puesta al servicio de un interés especulativo insaciable de verdad. De este deriva una perenne movilidad del pensamiento que transcurre de forma en forma. El que traspasa de una fase a otra y pide alimento vuelta a vuelta de frío pensamiento matemático del naturalismo spinoziano, “el deseo es la esencia del hombre”. Y a la alta poesía del idealismo platónico, a los recientes resultados de la ciencia positiva de la naturaleza y a la tórbida fantasía de la mística alemana y a la construcción ideal del Renacimiento italiano. Exaltación entusiástica de la Razón; lo irracional como raíz de la realidad.

El arte, órgano de la filosofía habla de la evolución inconsciente de la naturaleza pero con el desarrollo del espíritu llega a la luz de la consciencia. El espíritu encontrándose con el resultado de la actividad inconsciente de la naturaleza puede seguir dos caminos: el del yo teórico que trata de construir un mundo de representaciones concordantes con la realidad de las cosas, con el mundo de las cosas. O bien traspasar al mundo real y arribar, venir a la realidad objetiva y actuar como yo práctico tendente a traducir a la realidad objetiva el mundo de sus representaciones

⁹⁴¹ Lacoste, J. *La Philosophie de L'Art*. Ob.Cit. pg.31.

libremente construido⁹⁴². La reconstrucción de la serie de los actos por los cuales el espíritu se eleva de la sensación a la reflexión y se objetiva en el mundo moral, la historia de la autoconsciencia, en la que consiste la filosofía del espíritu. En la obra de arte el infinito se plasma en modo finito: el inconsciente infinito se refleja en esa consciencia, sobre, en la consciencia. Este es el trato característico que distingue la verdadera obra de arte de aquello que es artificioso y quiere disimular el carácter de la primera. En la primera cada elemento es capaz de una interpretación infinita como si en eso fuese una infinidad de intenciones y no se puede decir de esta infinidad que esté en la mente del artista, solo se encuentra en la obra de arte⁹⁴³. En el segundo en cambio “la intención y la regla” aparecen en la superficie y el producto no es otro más que la fiel reproducción del consciente de la actividad del artista. Esta composición infinita de una contradicción infinita es la obra del genio, y el genio verdadero no está solo en el campo del arte⁹⁴⁴. Pero solo el género artístico es creador, es la inteligencia que opera como naturaleza, solo es el revelador del modo de operar de la fuerza productiva de la naturaleza, de la más absoluta identidad indiferenciada, el revelador de aquel artista inconsciente que agita en el universo.

El arte abre al filósofo el espacio donde en eterna y originaria unión se expresa aquello que en la naturaleza y en la historia está separado, aquello que en la vida y en la acción, como en el pensamiento, eternamente se encuentra y eternamente se rechazan se fugan de ellos mismos. Esto es lo que llamamos naturaleza. El enigma se puede develar y esto es la odisea del espíritu, el cual por ilusión, acercándose se fuga de sí mismo. Puede porque se muestra a través del mundo sensible solo como el sentido, la palabra, solo a través de una niebla sutil, de la tierra de la fantasía a la que miramos.

La novela, con Balzac y Hugo, se consagraba a descifrar los signos de historia escritos en las cosas⁹⁴⁵ y a viajar por las profundidades ocultas bajo el escenario de los acontecimientos singulares. La ficción realista ha sido una expresión característica de la sociedad burguesa europea⁹⁴⁶. A lo largo de cinco generaciones sucesivas de escritores y de forma muy notable con Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola y Proust fueron los más toscos plasmadores de la vida en crudo. Tal como dijo Taine “han hecho un arte que ha

⁹⁴² Jiménez, M. *La tradition esthétique*. Paris. Presses Universitaires de France. Pgs 151-156.

⁹⁴³ Jiménez, M. *La tradition esthétique*, Ob. Cit., p.167

⁹⁴⁴ Jiménez, M. *Ibdn.* pgs 167-171.

⁹⁴⁵ Bouveresse, R. *Freud y la literatura*. Paris : Elipses.1999

⁹⁴⁶ Levin, H. *El realismo francés*. Madrid: Tecnos. Pag 12

intentado osadamente expresar el alma y sus más íntimas profundidades, la realidad y su totalidad ⁹⁴⁷. Los realistas deberían ser reconocidos como ilusionistas de la realidad como sugiriera Ortega y Gasset⁹⁴⁸ que al realismo se le podía llamar aparentismo. Estos novelistas declaran la intención de transcribir la vida, como un espejo colocado ante la naturaleza. Sostienen la idea de que la literatura refleja la vida, tal como lo mencionara Platón. Para estos la literatura y la vida son complementarias. La ficción registra una historia de los sentimientos sin confundirla con la autobiografía. La imaginación literaria, al reflejar el mundo real, manifiesta una tendencia clara hacia la descripción de los deseos, hacia la ansiedad, pone de relieve las aspiraciones y las revulsiones de personajes y de su época⁹⁴⁹. Con ello producirá un idilio o una sátira. Como Balzac están más obsesionados por pesadillas que por sueños de dicha.

El teatro, en tiempos de Ibsen, Maeterlink y Strindberg, se ocupaba de hacer hablar, en el núcleo mismo del diálogo de los personajes, al “silencio” testigo de determinada potencia del tercero, de lo Desconocido⁹⁵⁰.

IV .2 El Inconsciente en la estética.

El inconsciente freudiano se constituye sobre el fondo de otro inconsciente que el filósofo Rancière llamó “inconsciente estético”⁹⁵¹.

El paisaje de la gran igualdad de las cosas nobles o viles, del lenguaje proliferante de las cosas mudas o, por el contrario, retiradas en el silencio de los oradores son los mimbres con los trabaja Freud. El inconsciente freudiano se constituye en un diálogo con la racionalidad propia de esa manera novedosa de percepción y pensamiento del arte .El arte no es un objeto del psicoanálisis como cualquier otro. Es un objeto privilegiado⁹⁵², en el arte prevalece ese momento inconsciente que se

⁹⁴⁷ Taine. *Philosophie de l'art*. Paris .Gallimard.

⁹⁴⁸ Ortega y Gasset, J *Meditaciones sobre el Quijote*, Madrid, 1914, p 105

⁹⁴⁹ Benjamín, W, *Libro de los pasajes...*“Sobre los Siete viejos. Ya sólo el hecho de que este poema figurase aislado en la obra de Baudelaire hace que no sea tan improbable suponer que esconda algún pasaje aislado clave; este como Balzac no parece aquí muy obsesionado por sueños de dicha. Si hasta ahora ha pasado desapercibido, quizá se deba a que también ha fracasado con él el puro comentario filológico. Y sin embargo, el contenido en cuestión no es tan extraño. La composición se corresponde con un pasaje concreto de los *Paraísos artificiales*. Pero este pasaje es el que puede iluminar al mismo tiempo su alcance filosófico...”. p.381

⁹⁵⁰ Marion, J.L. *La croisée du visible*. Paris : Presses Universitaire de France.pgs 112-115.

⁹⁵¹ Rancière .J.“*La división de lo sensible. Estética y política*”. Salamanca:Edit Centro de Artes de Salamanca.2000

⁹⁵² Talon-Hugon, C. *L'Esthétique*. Paris : Presses Universitaire de France.pg 82.

concentra en un punto, el instante de la producción del genio, que no obstante pertenece a todo un pueblo.

Para el filósofo se podría decir que la teoría psicoanalítica del inconsciente si es formulable, es porque ya existe en otro terreno, no propiamente clínico, una cierta identificación de un modo inconsciente del pensamiento y que el terreno de las obras de arte y de la literatura se define como el dominio de efectividad privilegiada de este inconsciente. Sobre esta configuración ya existente del pensamiento inconsciente, en esta idea de relación entre el pensamiento y el no-pensamiento en el que se forma y desarrolla ya estaba delimitado como terreno en la estética del XIX⁹⁵³. Aquello que la estética definió como lo propio del arte son el campo ya abonado de ideas sobre las que se ha levantado el edificio freudiano: pensamiento consciente e inconsciente, identidad de contrarios, saber y no-saber, bipolaridad pulsional, represión originaria, claridad-confusión, sentido-sinsentido. Porque este inconsciente de la estética no es un simple telón de fondo histórico del que se desprendería el inconsciente freudiano. Es una constelación que tiene su dinámica, su filosofía y su política propia.

Esa dinámica se puede resumir en la tensión, fijada por Nietzsche, entre Apolo y Dioniso. Su filosofía, en la consciencia de lo trágico. Y su política en: por un lado, el pensamiento estético del arte alimenta el sueño apolíneo del sentido presente en las formas. De él extrae el proyecto de una educación estética de la humanidad que forje un mundo nuevo donde el arte la política y la religión sean una sola y la misma respiración de la comunidad⁹⁵⁴. Pero ese mismo sistema de pensamiento tampoco cesa de oponerle a su propio sueño aquello que lo contradice: la música dionisiaca del fondo oscuro e insensato de las cosas.

Lo apolíneo y lo dionisiaco se muestran en un primer momento como dos instintos estéticos de los helenos. Apolo simboliza el instinto figurativo ,es el dios de la claridad , de la luz, de la medida ,de la forma ,de la disposición bella; Dionisos es, en cambio, el dios de lo caótico y desmesurado , de lo informe, del oleaje hirviente de la vida, del frenesí sexual , el dios de la noche y, en contraposición a Apolo , que ama las figuras, el dios de la música; pero no de la música severa ,refrenada , que no pasa de ser

⁹⁵³ Lacoste, J.L *l'idée de beau*. Paris: Bordas. pg 87.

⁹⁵⁴ Lacoste, J.L *l'idée de beau*, Ob.Cit. pgs 114-131.

una arquitectura dórica de sonidos , sino, más bien, de la música seductora ,excitante, que desata todas las pasiones.

El antagonismo de estos instintos artísticos los metaforiza en una contraposición fisiológica de la vida humana, saltando así a la psicología. En el sueño, y la embriaguez, aparece de nuevo la contraposición. El sueño es la fuerza inconsciente, creadora de imágenes, del hombre⁹⁵⁵. “La bella apariencia de los mundos oníricos , en cuya producción cada hombre es artista completo , es el presupuesto de todo arte figurativo...”,se nos dice⁹⁵⁶.El sueño crea el mundo de las imágenes, el escenario de las formás, de las figuras; produce mágicamente la bella apariencia , que regala un curso caprichoso , el soñar trae imágenes ,siempre imágenes ; es una fuerza plástica , una visión creadora .A Apolo los griegos lo concibieron como esta fuerza creadora del mundo imaginativo que aparece en el sueño del hombre, pero es una fuerza más poderosa todavía. “ y aquí Nietzsche da un salto directamente desde la interpretación psicológica del sueño : Apolo no solo crea el mundo de imágenes del sueño humano , sino que crea también el mundo de imágenes de aquello que el hombre toma de ordinario por lo real. Podríamos denominarle la magnífica imagen divina del “*principium individuationis*” por cuyos gestos y miradas nos hablan todo el placer y sabiduría de la apariencia junto con su belleza.”⁹⁵⁷ Eleva así una comprobación psicológica, una psicología del instinto artístico del hombre, a la categoría de un principio del universo. Al sueño humano creador de imágenes corresponde el poder ontológico que produce figuras e imágenes, este poder de la bella apariencia es el creador del mundo de los fenómenos, la individuación, la separación es un engaño apolíneo. Lo mismo podríamos decir de la embriaguez. “El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza enterase revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez”⁹⁵⁸ ; es el gran ímpetu vital.

⁹⁵⁵ Benjamín, W, *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal”...Constucciones oníricas del colectivo: pasajes, invernaderos, panoramas, fábricas, gabinetes de figuras de cera, casinos, estaciones de tren.El interior sale fuera. Es como si el burgués estuviera tan seguro de su sólido bienestar que despreciara la fachada para decir: mi casa por donde quierais que hagáis el corte, es fachada. Fachadas del ser, así se encuentran sobre todo en las casas berlinesas.El mirador no sale hacia afuera, sino que como nicho está remitido. La calle se vuelve cuarto y el cuarto se vuelve calle. El paseante curioso se encuentra, por decirlo así en un mirador de sueños.El hombre se encuentra aquí con imágenes del sueño inmersas en la literatura”. P.412.

⁹⁵⁶ Nietzsche .*El nacimiento de la tragedia*. pag 41.

⁹⁵⁷ Fink Eugen, F. *La filosofía de Nietzsche*.Madrid: Alianza universidad. pag 27

⁹⁵⁸ Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia* .Ob.C.Vol.III, Barcelona: Aguilar, pag 52

Lo trágico está ante la intuición como un acontecer que muestra el cruel excitante de la existencia, pero de la existencia humana, y esto en las redes envolventes del ámbito material del ser hombre. La intuición de lo trágico opera, sin embargo, por sí misma una liberación de lo trágico, un modo de purificación y redención. El ser aparece en el fracasar. El ser no se pierde en el fracasar, sino que es directa y decididamente perceptible. No existe ninguna tragedia no trascendente. Aún en la tenacidad de la mera autoafirmación, en el momento de hundirse, frente a los dioses y el destino, existe un trascender hacia el ser que es propiamente el hombre y que como tal experimenta en el instante del hundimiento⁹⁵⁹.

La consciencia de lo trágico convertida en fundamento de la consciencia del ser, conforma una actitud trágica. Si bien la consciencia de lo perezoso no es la consciencia trágica propiamente dicha. El acontecer fáctico hacia la declinación, el carácter de la vida como acontecer temporalmente perezoso, es contemplado por el hombre como un proceso circular del devenir y del perecer y de un nuevo devenir. El hombre se ve a sí mismo en la naturaleza formando unidad con ella, y como naturaleza⁹⁶⁰.

La consciencia propiamente dicha de lo trágico, por la cual simultáneamente lo trágico se hace real, no solamente comprende el sufrimiento y la muerte, no la mera finitud y lo perezoso. Para que todo esto devenga trágico, es preciso que el hombre actúe, que accione. Solo mediante su propio hacer opera el hombre la madeja que lo envuelve, y después, mediante esta inevitable necesidad, opera la calamidad, la ruina. No es meramente la ruina de la vida como existencia, sino la frustración de todo fenómeno de perfección. Es la esencia espiritual del hombre la que fracasa en una inmensa riqueza de posibilidades, cada una de las cuales, merced a una peculiar materialización, hace aparecer y a la vez consuma el fracaso⁹⁶¹.

Con el saber de lo trágico anúdase desde el comienzo el impulso hacia la redención. La dureza de lo trágico es el límite en el cual el hombre es recogido no como

⁹⁵⁹ Gambaro, G, *La rebelión de Antígona*, Santiago: Univ. De Chile, 2006, p.78

⁹⁶⁰ Marchán Fitz, S, *La estética en la cultura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 1982

⁹⁶¹ Benjamín, W, *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal, ... "Pero las grandes reminiscencias, el estremecimiento histórico, el saber de lo trágico, son un trasto viejo que él lega al viajero por las literaturas. Nuestro amigo puede callar. Cuando sus pasos se acercan, el lugar ya ha entrado en actividad, su simple cercanía íntima, sin hablar, sin espíritu, le hace señas e indicaciones. Se planta y recuerda: aquí está el lugar donde antaño daría todo su saber por dar con Balzac o Gavarni, por la intuición de un umbral trágico que es dado tanto al hombre como a cualquier perro doméstico". P.421

de suyo en la capacidad de ser redimido; más bien halla en el acto de ser él mismo, mientras desaparece como existencia, la liberación redentora. Esto acontece por virtud del mudo soportar en un no saber, en la ignorancia, en un puro poder aguantar, en una tenacidad incommovible, y es la redención en germen y en forma menesterosa; o bien la liberación acontece mediante el acceso a la intuición de lo trágico como tal, el cual por obra de la elucidación misma, actúa purificando. O también acontece ya antes de la intuición del acontecer trágico, en los casos en que la vida es llevada de antemano, mediante la creencia, hacia la redención, apareciendo entonces lo trágico, desde un principio, como algo superado, antes de su intuición, en el trascender hacia lo suprasensible. El sentido de las tragedias que se nos ofrecen en la obra poética es imposible de reducir a una fórmula única. Estas creaciones constituyen una tarea en el saber trágico. Situaciones, acontecimientos, poderes sociales, representaciones de la fe, caracteres, he ahí los medios por los que lo trágico hacerse manifiesto en el fenómeno. Grandes creaciones poéticas que ninguna permite una visión interpretativa hasta su mismo fondo. En ellas se ofrece sólo los lineamientos de la interpretación.

En las creaciones poéticas adviene a su validez lo que en el poeta es una construcción de pensamiento. Una tendencia filosófica, no la fuerza de la visión de lo trágico, es la que inspira y produce la obra. Queda en ella si representado el saber trágico en general.

En cuanto a su política, hemos de decir que a lo largo de todo el siglo XIX, la novela realista, la ópera wagneriana y el teatro naturalista o simbolista contaron en esencia, una única historia cuya fórmula filosófica nos fue dada por Schopenhauer: la disolución de las ilusiones de la representación en la fuerza ciega de la voluntad y la disolución de esa voluntad en el querer de la nada o la nada del querer que es su voluntad última. Lo esencial de las concepciones estéticas de este autor sitúan la comprensión de la actividad artística del hombre, tanto la del creador como la del consumidor, consiste en mirar hacia la Voluntad, es decir hacia la vida, pero sin la participación de la Voluntad. ¿Cuál es la naturaleza de la mirada que el arte(contemplación) dirige hacia la vida(repetición)? ¿Significa solamente un distanciamiento frente a la repetición, cuyo juego se niega a jugar el artista . Afirmativo hasta cierto punto dado que una de las fuentes del placer estético es la liberación de las funciones de la representación respecto de las funciones de la voluntad. Pero este placer

no agota el significado de la experiencia estética. A su estética le corresponde la importancia de haber destacado el vínculo que une el arte a la repetición, y haber interpretado el trabajo del arte en función, no de un significado trascendental, sino su inserción en lo cotidiano. La tarea del arte consiste en decir como actúa la vida, como repite la voluntad: en desdoblar lo cotidiano para revelar su esencia. El dominio estético no significa evasión, sino contacto permanente con lo cotidiano, con aquello que en lo cotidiano es esencial, esto es, la repetición y que por otro lado, permite una interpretación filosófica de la vida y de sus repeticiones a la que no puede aspirar el estudio científico o analítico. Para este autor el arte no solo es libre mirada hacia las actividades repetitivas de la voluntad; también es una mirada explicativa dirigida hacia la repetición misma, de la que facilita una nueva lectura con respecto a las interpretaciones científicas y filosóficas. Solo el arte remite de hecho a un elemento anterior a la voluntad y arroja luz sobre ella y su misterio⁹⁶². Anterior al tiempo, al mundo y a la voluntad, que hace las veces de origen de todas las repeticiones, puesto que es mirada contemplativa dirigida hacia la voluntad repetitiva. Pero es también, en cierto sentido lo contrario, vale decir, la única forma de actividad no repetitiva: en tanto que remite a una instancia anterior a la repetición, que la voluntad nunca llegará a encontrar y en la que la inteligencia jamás llegará a pensar⁹⁶³. Supone un presentimiento intuitivo del origen de las repeticiones como la de los pensamientos racionales, esto es, las funciones de la voluntad y las funciones de la representación. “El resultado de cualquier concepción artística de las cosas es, además, una respuesta a esta pregunta: ¿Qué es la vida?”⁹⁶⁴.

La teoría de la voluntad mostró que el *substratum* de toda existencia era una ciega e incesante repetición. Lo que el arte enseña de más sobre la vida es la idea de un sombrío precursor en el origen de las repeticiones: idea de posibilidad para el hombre, gracias a la experiencia estética⁹⁶⁵, de acceder a una realidad anterior a la voluntad, independiente de la repetición, puesto que es esa realidad la que repite a la voluntad. El privilegio del arte, consiste en escapar a la repetición. Mientras que la vida es repetición, el arte es reminiscencia, pero en un sentido muy diferente del platónico: oscura reminiscencia de lo que fue, antes de todo tiempo, el origen de las

⁹⁶² Lacoste, J. *La Philosophie au XX^e siècle*. Paris : Hatier.pgs 245-279.

⁹⁶³ Audi, P. *L'ivresse de l'art*. Paris : Libraire Général Frances ; Le livre de Poche.2000.pgs 67-79.

⁹⁶⁴ Shopenhauer, A. *El mundo como voluntad y representación*.México: Porrúa. Pg.138

⁹⁶⁵ Quesada, J.M. *Nietzsche. Afirmación y demonio melancólico*.México: Univ Veracruzana.El placer estético pg 107-108.

repeticiones⁹⁶⁶. La estética de Schopenhauer no sólo es, por tanto contemplación de la voluntad; sobre todo es mirada hacia un antes de la voluntad, que únicamente ella, en el conjunto del sistema filosófico de este autor, puede hacer presentir. La música lejos de ser una repetición de la voluntad, significa la reaparición de un tema original cuya voluntad, la vida, consiste en una perpetua repetición. El placer estético tiene naturaleza compleja, ambigua; es placer de liberación, con respecto a la desiderata de la voluntad y placer de intuición, visión de lo que en su origen ha determinado a la voluntad, ¿qué nos enseña en definitiva la estética sobre el valor de la vida?

Sin ocultar que esa intriga nihilista, reverso del gran sueño romántico de una nueva comunidad sensible, que constituye el trasfondo histórico de la invención freudiana, sino que le propone a esa invención su filosofía⁹⁶⁷. La misma que lee en las novedades del arte los síntomas de esa insistencia del fondo oscuro de la civilización que desenmascara las bellas ilusiones del mundo nuevo⁹⁶⁸ y la vanidad misma del movimiento por el cual la vida se encarniza en perpetuarse. Freud parece proponerse desligar el psicoanálisis de la filosofía que la lógica del inconsciente estético le presta espontáneamente, aflojar el lazo “nihilista”⁹⁶⁹ entre arte y síntoma de la civilización. De ahí por ejemplo, lo detallado del análisis de las razones del suicidio del estudiante *Nathaniel*⁹⁷⁰ en “*El hombre de la arena*” de Hoffman o la renuncia de la heroína de “Rosmersholm de Ibsen”⁹⁷¹ a ese casamiento que es la coronación de sus intrigas. Debe dejar bien sentado que a la Rebeca de Ibsen, la guía la culpa provocada por la revelación del incesto y no el gusto por la nada, y que a Nathaniel lo perturba el miedo a la castración y no la fascinación por el autómatas y la muerte. En síntesis, la racionalidad de la historia contada por el escritor no debe identificarse con la intriga de la pulsión de muerte, teoría que Freud comenzaba a elaborar por entonces⁹⁷².

Desde esta perspectiva, si tuviéramos que resumir en una palabra la investigación y el descubrimiento freudiano, esta sería sin lugar a dudas el término “inconsciente”. Sus rasgos principales son: que se trata de una noción tópica y dinámica,

⁹⁶⁶ Schopenhauer, A. *Meditaciones sobre el dolor del mundo, el suicidio y la voluntad de vivir*. Madrid: Tecnos.

⁹⁶⁷ *Pensamiento de los confines*, N°14-17, Revista de la Universidad de Buenos Aires, 2004.

⁹⁶⁸ Rochlitz, R et Rusch, P. *Walter Benjamin. Critique philosophique de l'art*. Paris : Presses Universitaire de France. Pgs48-90.

⁹⁶⁹ Schopenhauer, A. *Critica de la filosofía kantiana*. Apéndice a *El mundo como voluntad y representación*.

⁹⁷⁰ Freud, S. *Obras completas*. Buenos Aires : Amorrortu

⁹⁷¹ Freud, S. *Obras Completas*. Amorrortu. Buenos Aires.

⁹⁷² Bouveresse, R. *Freud et la littérature*. Paris : Ellipses. pg 38.

deducida de la experiencia de la cura. Esta ha mostrado que el psiquismo no es reductible a lo consciente y que ciertos contenidos solo se vuelven accesibles a la consciencia una vez se han superado las resistencias ; la cura ha revelado que la vida psíquica está saturada de pensamientos eficientes , aunque inconscientes , y que de éstos emanan los síntomas; ha conducido a suponer la existencia de “grupos psíquicos separados” y , de un modo más general, a admitir la existencia del inconsciente como un lugar psíquico particular que es preciso representarse, no como una segunda consciencia ,sino como un sistema que tiene contenidos, mecanismos y posiblemente una “energía”específica. Esos contenidos fueron llamados “representantes de la pulsión”. Situando esta última en el límite entre lo psíquico y lo somático, se encuentra más allá de la oposición entre consciente e inconsciente; por una parte no puede devenir objeto de consciencia, y, por otra, solo se halla presente en el inconsciente por medio de sus representantes, esencialmente el “representante representativo”⁹⁷³. Las representaciones inconscientes se hallan ordenadas en forma de “fantasías”, “guiones imaginarios” a los cuales se fija la pulsión y que pueden concebirse como verdaderas escenificaciones del deseo. La mayor parte de los textos freudianos anteriores a la segunda tópica asimilan lo inconsciente a lo “reprimido”; también clásicamente se ha asimilado a lo infantil que hay en todos nosotros, si bien es la represión infantil la que da lugar a la primera escisión entre el inconsciente y el sistema preconsciente – consciente. El inconsciente freudiano es algo que se constituye, incluso aunque la primera fase de la represión originaria pueda considerarse como mítica; no se trata de un vivir indiferenciado. Es sabido que fue el sueño el “camino real”hacia el descubrimiento del inconsciente. Los mecanismos de desplazamiento, condensación, simbolismo, deducidos del sueño, en “La interpretación de los sueños” y constitutivos del proceso primario se vuelven a encontrar en otras formaciones del inconsciente (actos fallidos, equivocaciones orales, etc, que equivalen a los síntomas por su estructura de compromiso y su función de “cumplimiento de deseo”⁹⁷⁴.

En “*La interpretación de los sueños*”⁹⁷⁵, Freud explica que hay un “material legendario” cuya eficacia dramática universal descansa en su conformidad universal con los datos de la psicología del niño. Ese material es la leyenda de Edipo y la tragedia

⁹⁷³ Freud, S. *La interpretación de los sueños*.Cap VI.Buenos Aires: Amorrortu.

⁹⁷⁴ Laplanche, Pontalis, Lagache, *Diccionario de Psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós, 1996.

⁹⁷⁵ Freud, S.*La interpretación de los sueños*.Obras completas.Buenos Aires: Amorrortu .Vol IV y V.

homónima de Sófocles⁹⁷⁶. Plantea así la universalidad del esquema dramático edípico bajo un doble aspecto: como explicitación de deseos infantiles universales y universalmente reprimidos, pero también como forma ejemplar de revelación de un secreto escondido. La revelación progresiva y conducida con el arte de Edipo Rey es comparable, nos dice Freud, al trabajo de una cura psicoanalítica. Engloba así, en la misma afirmación de universalidad, tres cosas: una tendencia general del psiquismo humano, un material ficcional determinado y un esquema dramático planteado como ejemplar. La pregunta que entonces surge es: ¿qué es lo que le permite a Freud afirmar esa adecuación y hacer de ella el centro de su demostración? O, de otra forma: ¿es posible dar cuenta de la universal eficacia dramática de la historia edípica y del esquema de revelación instrumentado por Sófocles? La tragedia plasma para el goce los propios presagios de desdichas y por eso “muestra al héroe derrotado en su lucha, con una complacencia casi másoquista”⁹⁷⁷. La tragedia concreta todas las variedades del sufrimiento; el espectador extrae de ellas un placer, primera condición de la viabilidad de la creación artística. Autor y espectadores toman partido por los rebeldes, por los héroes, por los héroes que se levantan contra alguna divinidad.

En el psicoanálisis freudiano el complejo de Edipo es entendido como un conjunto organizado de deseos amorosos y hostiles que el niño experimenta respecto a sus padres. En su forma llamada positiva, el complejo se presenta como en la historia de Edipo Rey: deseo de la muerte del rival que es el personaje del mismo sexo y deseo sexual hacia el personaje del sexo opuesto. En su forma negativa, se presenta a la inversa: amor hacia el progenitor del mismo sexo y odio y celos hacia el progenitor del sexo opuesto. De hecho estas dos formás se encuentran, en diferentes grados, en la forma llamada completa del complejo de Edipo⁹⁷⁸. Desempeña un papel fundamental en la estructuración de la personalidad y en la orientación del deseo humano. Y un eje de referencia fundamental de la psicopatología, intentado determinar para cada tipo patológico, las modalidades de su planteamiento y resolución. La antropología psicoanalítica se dedica a buscar la estructura triangular del complejo de Edipo, cuya

⁹⁷⁶ Sófocles. *Tragedias*. Madrid: Biblioteca clásica Gredos. pp 312 ,368

⁹⁷⁷ Freud, S, (1905), *Personajes psicopáticos en el escenario*, Vol. VII, Buenos Aires: Amorrortu, p.278

⁹⁷⁸ Freud, S, *La interpretación de los sueños*, Vol.IV, Buenos Aires: Amorrortu,

universalidad afirma, en las más diversas culturas y no solo en aquellas en que predomina la familia conyugal⁹⁷⁹.

En cambio en la escena filosófica dos rasgos van a caracterizar a Edipo y hacer de él, el héroe de una idea nueva del pensamiento, que pretende reconciliarse con aquel que testimoniaba la tragedia griega⁹⁸⁰. Edipo, primero testimonia cierto salvajismo existencial del pensamiento en el que el saber se define ,no como el acto subjetivo de captura de una idealidad objetiva, sino como cierta afección ,una pasión ,incluso una enfermedad del viviente⁹⁸¹. El saber mismo es un crimen contra la naturaleza: tal es según *El origen de la tragedia*, la significación de la historia edípica “...Vemos con claridad que toda la interpretación del poeta no es más que la imagen luminosa que se nos ofrece por la generosa Naturaleza después de haber echado una mirada en el abismo. ¡Edipo, asesino de su padre, esposo incestuoso de su madre; Edipo, vencedor de la esfinge! ¿Qué significa para nosotros esta misteriosa tríada de acciones fatales?Una antiquísima creencia popular, de origen persa, exige que un mago profeta no pueda ser engendrado si no es por el incesto; en cuanto a Edipo, adivinador de enigmas y que poseyó a su madre, debemos interpretarlo así: cuando por una fuerza mágica y fatídica es desgarrado el velo del porvenir, pisoteada la ley de la individualidad y violado el misterio de la Naturaleza, una monstruosidad antinatural como el incesto debe ser la causa previa. Pues ¿cómo forzar a la Naturaleza a entregar sus secretos si no es resistiéndola victoriosamente , es decir, por actos contra Naturaleza ¿ En esta horrible tríada de los destinos de Edipo reconozco la marca evidente de esta verdad : aquel mismo que resuelve el enigma de la Naturaleza –la híbrida Esfinge- debe también ,como asesino de su padre y esposo de su madre, quebrantar las más santas leyes de la Naturaleza. Sí; el mito parece murmurar en nuestro oído que la sabiduría, y justamente la sabiduría dionisiaca, es una abominación contra la Naturaleza; que aquel que por su saber precipita a la Naturaleza en el abismo de la nada, debe atenerse también a experimentar por sí mismo los efectos de la disolución de la Naturaleza. La cima de la sabiduría se vuelve contra el sabio; la sabiduría es un crimen contra la Naturaleza”, tales son las terribles palabras que nos grita el mito “ ...⁹⁸².

Edipo y la tragedia son testimonio de que, en materia de pensamiento, siempre se trata de sufrimiento y de medicina, de la unión paradójica entre ambos. ¿Qué representa la

⁹⁷⁹ Freud. S. *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Buenos Aires: Amorrortu.

⁹⁸⁰ Vergely, B. *Les grandes interrogations esthétiques*. Paris : Editions Milan.

⁹⁸¹ Audi, P. *Nietzsche et l'esthétique. L'ivresse de l'art*. Paris : Librairie Générale française. Pgs 115-137.

⁹⁸² Nietzsche. F. *Obras Completas T .3, El Origen de la tragedia*. Edit Edicomunicación. Barcelona 2003. p 1210, 1211

tragedia?, muestra el lado terrible de la vida, los dolores sin nombre, las angustias de la humanidad, el triunfo de los malos, el poder de un azar que parece burlarse de nosotros, la voluntad que lucha consigo misma, con todo el espanto de semejante conflicto. Más aún, es el reino del azar y del error. La excelencia trágica consiste en mostrar el infortunio humano como una necesidad ligada a su existencia, y no, por tanto, como la justa expiación de tal o cual crimen, ni tampoco como el resultado de circunstancias desgraciadas y excepcionales. La catástrofe trágica sólo revela su significado más íntimo cuando se desprende forzosamente de la mera actuación de los personajes en escena. La esencia del espíritu trágico, se asemeja a un camino de resignación. La revelación de que el mundo y la vida son incapaces de proporcionarnos ninguna verdadera satisfacción⁹⁸³. El tránsito desde esta revelación hasta el placer trágico puede ser así analizado: la tragedia es la revelación de un fracaso y al mismo tiempo, más allá de ese fracaso al darse cuenta de que el destino está ligado a esa desiderata de su voluntad le resulta, en última instancia, menos esencial de lo que creía. La posibilidad de renuncia no es una evidencia a priori, ya que el hombre, enfrentado a su auténtico destino, podría muy bien rechazar su destino (esto es suicidarse o apartar la vista, afirmando con ello que no puede renunciar a su deseo). Ahora bien, la tragedia muestra justo lo contrario; libera al hombre de la idea de que, a pesar de las catástrofes, puede existir alguna forma de felicidad, pero al mismo tiempo le anuncia que puede renunciar sin daño a esa felicidad. El héroe de la tragedia griega se somete a los golpes del destino. Su serenidad ante la muerte no supone jamás una condena general dirigida hacia la vida, ni una renuncia al deseo. Muestra el infortunio con independencia de toda justicia o mérito. Y lo trágico garantiza que los infortunios se distribuyan según el azar y el error. El héroe trágico no expía sus errores individuales, sino el original, es decir el crimen de la propia existencia⁹⁸⁴.

La modernidad nace con un sujeto que admite la culpa, con un héroe trágico que a diferencia del griego ya sabe que ser es ser otro, que admite no saber porque hace lo que hace o no hace lo que debería hacer. El héroe de la tragedia moderna no se siente digno de vivir. Esta vuelta a la escena filosófica de la equivalencia trágica entre el saber (racional) y sufrimiento, entre la subjetividad y la racionalidad, supone la reunión de la gran trilogía de los enfermos

⁹⁸³ Benjamin, W, *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal, 2005, "...Banville, después de referirse a los desposorios del antiguo Olimpo con los espíritus del bosque dice "Baudelaire, por su parte poco deseoso de unirse a la caravana de imitadores que aumenta increíblemente, por momentos, en la amplia senda del romanticismo, buscaba a derecha e izquierda un sendero por donde escaparse hacia la originalidad. Siu indecisión era grande, la excelencia consistía en mostrar el infortunio humano como una necesidad ligada a la existencia. Y Hugo hizo del satanismo un decorado fantástico para expresar la esencia del espíritu trágico".p.313

⁹⁸⁴ Lacoue-Labarthe, P et Nancy, J.L. *L'Absolu littéraire*. Paris: Seuil.

del saber⁹⁸⁵: Edipo y Hamlet, que se corresponden en *La interpretación de los sueños* como lo hacían ya en las *Lecciones sobre estética* de Hegel⁹⁸⁶, y Fausto, que también está allí presente. Hamlet se transformará en el paradigma del neurótico trágico freudiano. Se siente culpable y por tanto lo es, a diferencia de Edipo, cuya culpa era dicha por el oráculo. Edipo no sabía. Hamlet sabe algo más aunque el fantasma permanezca oculto: el espectro de su padre le ha hablado. Su figura condensa las tensiones de la subjetividad, su claroscuro y su drama. La encrucijada que forman esas líneas de fuerza señala que la “extimidad” es la estructura básica del sujeto y permite explorar su condición conflictiva y abrir la posibilidad de repensarlo.

El psicoanálisis entendido como un método de investigación consiste primordialmente en hacer perceptible, evidenciar la significación inconsciente de las palabras, los actos, producciones imaginarias, sueños, fantasías, delirios, de un individuo. Se basa en las asociaciones libres del sujeto, que garantizan la validez de la interpretación. Esta última puede extenderse también a producciones humanas para las que nos se dispone de asociaciones libres. Además como método psicoterapéutico basado en esta investigación y caracterizado por la interpretación controlada de la resistencia, de la transferencia y del deseo. Por último es además un conjunto de teorías psicopatológicas en la que se sistematizan los datos aportados por el método psicoanalítico de investigación y de tratamiento. El psicoanálisis se inventa en ese punto donde la filosofía y la medicina vuelven a cuestionarse una a la otra, para hacer del pensamiento una cuestión de enfermedad y de la enfermedad una cuestión de pensamiento. Pero esa solidaridad de las cosas del pensamiento y las cosas de la enfermedad es también solidaria del nuevo régimen de pensamiento de las producciones del arte. Si Edipo es un héroe ejemplar es porque su figura ficcional emblematiza las propiedades que les otorga a las producciones del arte la moderna estética. Edipo es el que sabe y no sabe, el que actúa absolutamente y el que padece absolutamente⁹⁸⁷. Ahora bien esa identidad de los contrarios es lo que la nueva estética define como lo propio del arte. A primera vista, parece sólo oponer a las normas del régimen representativo un poder absoluto del hacer. La obra deriva de su propia ley de producción y es su propia prueba. Pero, al mismo tiempo, esta producción incondicionada se identifica con una absoluta pasividad. El genio kantiano resume esa dualidad. Es el poder activo de la

⁹⁸⁵ Bloom, H. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.

⁹⁸⁶ Hegel, G.W.F. *Lecciones sobre estética*. Madrid: Akal. pgs. 152- 157

⁹⁸⁷ Maldiney, H. *Regard, Parole, Espace*. Paris: L'Âge d'Homme.

naturaleza el que opone su propia fuerza a todo modelo, a toda norma o, más bien, se hace norma ella misma. Pero, al mismo tiempo, es el que no sabe lo que hace, es incapaz de dar cuenta de lo que hace. Lo bello artístico ha sido reconocido como uno de los términos que disuelve la oposición y contradicción del espíritu, que se funda abstractamente en sí, y la naturaleza, y la reconduce a la unidad. Kant pone como base tanto del entendimiento como de la voluntad, la racionalidad, es decir, la libertad que se descubre y se sabe en sí como autoconsciencia infinita para el fundamento. Si bien, este punto de partida no supone eliminar la oposición rígida del pensamiento subjetivo y las realidades objetivas. Examina los juicios estéticos y teleológicos en la *Crítica del Juicio*. Según el concepto de libertad de la razón práctica la realización del fin permanece en el simple deber; más en el juicio teleológico, que trata de lo viviente, tiene que considerar el organismo animado, puesto que el concepto universal, contiene aquí aún lo particular y como fin determina lo particular y lo externo, la estructura de los miembros, no desde fuera sino desde dentro y en forma que lo particular corresponde por sí mismo al fin. Con tal juicio no se puede conocer la naturaleza objetiva de la cosa. El juicio estético ni nace del entendimiento ni de la intuición sensible y de su abigarrada multiplicidad, sino del libre juego del entendimiento y de la imaginación.” Lo bello debe ser lo que se representa sin concepto, es decir, con exclusión de la categoría del entendimiento, como objeto de un agrado universal⁹⁸⁸. Para estimar lo bello se necesita un espíritu cultivado; el hombre corriente carece de juicio alguno sobre lo bello, puesto que el juicio pretende validez universal⁹⁸⁹. La reflexión kantiana fija lo bello de modo que sea reconocido, sin concepto, como objeto de un placer necesario. El primero en rebelarse contra la abstracta infinitud del pensamiento, del deber por el deber mismo y el informe entendimiento fue Schiller, un profundo espíritu artístico y filosófico. Este tiene el mérito de haber interrumpido a través de la subjetividad kantiana del pensar e intentado ir más allá para captar la unidad y la reconciliación, por el pensamiento como lo verdadero y realizarlo artísticamente⁹⁹⁰. Sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* representan una incursión sobre la naturaleza del arte. Cada ser humano contiene en sí la predisposición del hombre ideal. Al igual que Schlegel señala la virtualidad de una vida irónicamente artística, que se capta como genialidad divina, para lo cual todo y cada cosa es una criatura inesencial, a la que el creador, que se sabe libre y exento de todo no se une, porque puede tanto

⁹⁸⁸ Kant, I. *Lo bello y lo sublime*. Madrid: Espasa Calpe.

⁹⁸⁹ Hubert-Rodier. *La Esthétique au XIX^e siècle*. Paris : Seuil

⁹⁹⁰ Hubert-Rodier, C. *Notions d'Esthétique*. Paris : Gallimard. pg 107.

aniquilar como crear⁹⁹¹. Quien se coloca en tal punto de la genialidad divina, observa desde lo alto a los demás hombres, con cierto desdén y los encuentra limitados y vulgares.

En el siglo XVIII, el discurso sobre la belleza y sobre el arte adquiere un nuevo aire, más sistemático y más consciente de su entidad, discurso propiciado tanto por la propia evolución interna del discurso sobre la belleza y el arte como por la evolución del arte y el sentido de su recepción. “Se unen la reflexión sobre el arte con la reflexión sobre la belleza y se llega a vivir la experiencia estética. Como la manifestación de la verdad de lo sensible, que no tiene otro modo de aparecer más que a través de la belleza y hacerse de este modo comprensible”⁹⁹².

En el pensamiento estético es el hecho mismo del arte, esa identidad de un saber racional y de un no-saber sensible, de un obrar y de un padecer, lo que Baumgarten radicaliza en identidad de contrarios⁹⁹³. Tema que será permanente a partir de este momento en el pensar humano: el conocimiento sensible, con su halo misterioso, es el calco negativo ante la razón positiva y, de esta forma, figura como el reconocimiento de los límites de la razón. Parece que el conocimiento del arte habitará, desde estos momentos primeros de extremo racionalismo, el campo de lo que se encuentra más allá de la razón, en sintonía con el pensamiento místico y negativo. La estética es “teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte del pensar bellamente, arte de la razón análoga”⁹⁹⁴, se legitima como saber de todo aquello que la razón no puede comprender sólo por sí misma. La oscuridad de las formas de relación propias de las representaciones sensibles se ilumina desde el momento en que se denota su posibilidad de perfección o su belleza. La estética ha de ocuparse de diferenciar estas oscuras perfecciones de lo sensible en la racionalidad de las obras de arte⁹⁹⁵. En ese sentido los fuertes cambios en la estética ya habían comenzado en el siglo XVIII cuando Vico, en su *Ciencia Nueva*⁹⁹⁶, había intentado establecer contra Aristóteles y la tradición representativa, la figura de lo que llamaba “el verdadero Homero”. Quien tras examinar cuidadosamente todos los argumentos sobre la dificultad para establecer su

⁹⁹¹ Chalumeau, J-L. *Les Theories de l'art*. Paris : Vuibert. pg.55.

⁹⁹² Hamann, J.C. *Belleza y verdad. Sobre la Estética*. Barcelona: Alba edit. p13.

⁹⁹³ Baumgarten, A. G. *Reflexiones filosóficas en torno al poema*. Barcelona: Edit Alba. p 25

⁹⁹⁴ Baumgarten, A.G. *Ob. Cit* p 23

⁹⁹⁵ Hume. *Essais esthétiques*. Paris: Flammarion. pgs 14-31.

⁹⁹⁶ Vico, G. *Ciencia Nueva*. Libro Tercero del descubrimiento del verdadero Homero. Madrid: Tecnos. pp 401 -433

existencia histórica, deduce que, efectivamente nunca existió como individuo concreto. Y, por tanto, los avatares de Homero son los mismos que los de sus protagonistas; es decir, al igual que Ulises, es un personaje ficticio, un carácter heroico. Homero como Aquiles es una creación necesaria para los pueblos. La ceguera y la pobreza de este fueron la de los rapsodas, que en realidad eran los autores, puesto que eran parte de aquel pueblo que compuso sus historias. No hay hombres geniales los hacemos así a través de la tradición cultural. Si bien el blanco original de Vico no es la teoría del arte, sino la vieja cuestión teológico-poética de la sabiduría de los egipcios, la de saber si el lenguaje jeroglífico es el lenguaje encriptado, depositario de un pensamiento religioso prohibido al profano, y si, asimismo, las antiguas fábulas poéticas son la expresión alegórica de un pensamiento filosófico. Rebate la opinión falsa de que estos jeroglíficos fueran inventados por los filósofos para ocultar en ellos sus altos misterios de sabiduría profunda; rechazando toda interpretación hermética de las imágenes. Esta cuestión se remonta hasta Platón. Cuando denunciaba la inmoralidad de las fábulas homéricas, refutaba, en efecto, a quienes veían alegorías cosmológicas en los adulterios divinos que ellas narran. La cuestión reaparece en la época protocristiana cuando los autores paganos, para refutar la acusación de idolatría, hacen valer otra vez la sabiduría críptica presente en las escrituras ideogramáticas y en las fábulas de los poetas.

Luego vuelve con fuerza en los siglos XVII y XVIII, sostenida a la vez por los desarrollos de los métodos exegéticos y por la *querelle* filosófica sobre el origen del lenguaje.

Vico se inscribe en ese contexto con un doble propósito. Su intención es liquidar la idea de la sabiduría misteriosa oculta en las primeras escrituras gráficas y en las fábulas poéticas. Opone una hermenéutica nueva que relaciona la imagen no con un sentido oculto, sino con sus condiciones de producción. Toda imagen responde a una necesidad natural, así como el lenguaje. Pero, al mismo tiempo, Vico arrasa con la imagen tradicional del poeta. Su descubrimiento del “verdadero Homero” refuta en cuatro puntos la imagen aristotélica y representativa del poeta como inventor de fábulas, de personajes, de imágenes y de ritmos. Así los privilegios tradicionales del poeta /inventor son transformados en propiedades de su lenguaje, de un lenguaje que es suyo, natural y a la vez no le pertenece. Que no es un instrumento que está ahí a su disposición, sino, el testimonio de un estado de infancia del lenguaje, del pensamiento y de la humanidad. Homero no existió como individuo concreto, es un personaje ficticio, un carácter heroico. Como Aquiles, Homero es una creación necesaria para los pueblos.

Los rapsodas fueron los autores. No hay hombres geniales, los hacemos a través de la tradición cultural. Es poeta por la identidad de lo que quiere y de lo que no quiere, de lo que sabe y de lo que ignora, de lo que hace y de lo que no hace. Fue el primer historiador y padre de todos los poetas griegos. El hecho poético está ligado a esta identidad de los contrarios, a la distancia entre una palabra y lo que ella dice. Para él, a diferencia del neoplatonismo y posteriormente el romanticismo, fantasía, memoria, incluso ingenio, es una misma facultad. “Memoria cuando recuerda las cosas, fantasía cuando las altera y distorsiona; ingenio, cuando las da forma y las presenta convenientemente y en orden”⁹⁹⁷. Atribuye la génesis de la metáfora a una operación fantástica y pre-racional de “hombres dotados de sentido y de pasión” que hacen una comprensión de lo real a través de medios no reflexivos⁹⁹⁸. La verdad poética es el fundamento de la relación hombre-mundo. El hombre va plasmando en el mundo que le rodea su propia interioridad y acaba creyendo con certeza aquello que él ha creado. La materia de la poesía es lo imposible creíble ya no hay una distinción entre poesía e historia bajo el criterio estético de lo formado frente a lo informe. La primera poesía es la primera historia. Vico llama a los poetas historiadores, e hizo de la dimensión estética la experiencia originaria en el hombre, creadora, pero no solo del arte, sino también del orden cognoscitivo, práctico y social.

La figura de Edipo como sujeto trágico ejemplar y universalmente válido tiene por condición a esa figura hermeneútica del “verdadero Homero”. Ella supone un régimen de pensamiento del arte en el que lo propio del arte es ser la identidad de una acción consciente y de una producción inconsciente, de una acción deseada y de un proceso involuntario; en síntesis, la identidad de un *logos* y un *pathos*. Esa identidad es la que, en adelante, testimonia el hecho del arte. Pero esta puede pensarse de dos maneras opuestas: como inmanencia del *logos* en el *pathos*, del pensamiento en el no-pensamiento, o, a la inversa, como inmanencia del *pathos* en el *logos*, del no-pensamiento en el pensamiento.

La primera manera es ilustrada por los grandes textos fundadores del modo estético del pensamiento y se resume de la mejor manera posible en las *Lecciones de estética* de Hegel. El arte es, la odisea de un espíritu situado fuera de sí mismo, es preparación para la realización de la Idea o Espíritu Absoluto⁹⁹⁹. La Idea no puede contentarse con una manifestación de la verdad en el plano de la imagen artística. La

⁹⁹⁷ Vico, G. Traducción R. De la Villa, *Ciencia Nueva*. Madrid: Tecnos, 2006,

⁹⁹⁸ Vico, G. *Ciencia Nueva*, *Ob cit.*

⁹⁹⁹ Bras, G. *Hegel et l'art*. Paris : Presses Universitaire de France. pgs 11- 21.

obra de arte es únicamente un instante provisional dentro de la evolución dialéctica de la Idea¹⁰⁰⁰. Este espíritu en la sistematización hegeliana, busca manifestarse, es decir, ante todo hacerse manifiesto a si mismo a través de la materia que se le opone: en lo compacto de la piedra edificada o esculpida, en el espesor del color o en la materialidad temporal y sonora del lenguaje. Se busca a si mismo en la doble exterioridad sensible de la materia y de la imagen. Se encuentra allí y allí se pierde. Pero en ese juego sensible se hace la luz interior de la materialidad sensible, la bella apariencia del dios de piedra, el impulso de la bóveda y la flecha gótica, o el esplendor espiritual que anima la insignificancia de la naturaleza muerta. En las más antiguas religiones se intuye ya una potencia absoluta. La cual es invocada o conocida mediante cultos de objetos físicos. Lo absoluto como equivalente de lo sacro se confunde con la cercana solidez de las cosas materiales. Así, “la divinidad queda identificada con la naturaleza misma”¹⁰⁰¹. Pero lo natural es materia todavía sin Idea, sin la universalidad del espíritu. Por lo que luego lo absoluto se concebirá ya no en la esfera del objeto físico sino en “un ser distinto y universal”. Solo mediante el símbolo “el principio invisible” del espíritu puede unirse al mundo, y a las cosas. El símbolo se entrelaza con la materia, se hunde en ella para trasponer su densidad empírica y entregar una significación de amplitud universal. El símbolo originariamente une la forma material de la cosa con la subyacente dimensión del espíritu que funda la existencia y el sentido.

Más el símbolo no debe ser confundido con la alegoría. Lo alegórico convierte la imagen y la forma en signo de algún rasgo moral o una fuerza natural. La alegoría, a su vez, necesita de un momento interpretativo. Es necesaria una comprensión razonada de su sentido. Lo alegórico es “símbolo reflexivo”, una simbolización en segundo grado. Es entonces falso símbolo, porque el símbolo verdadero es “el símbolo inconsciente, irreflexivo, cuyas formas aparecen en la civilización oriental”¹⁰⁰². El símbolo palpita en los comienzos de la aventura dialéctica del espíritu en Asia, en la infancia, en Oriente. Aquí encontramos la primera forma histórica del arte, del arte oriental, el arte simbólico, donde la materia se sobrepone a la Idea, y se diversifica en múltiples ornamentos, decoraciones, en las exuberancias de lo imaginativo. En su meditación sobre el simbolismo de la esfinge egipcia. Hegel destaca la lucha entre lo animal y lo humano. La Esfinge “son cuerpos animales que descansan, y en cuya parte superior lucha un

¹⁰⁰⁰ Hegel, G.W.F. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas. El arte*. Págs 556-563. Madrid: Alianza.

¹⁰⁰¹ Hegel, G.W.F. *Lecciones sobre la Estética*. Madrid: Akal. pg.148

¹⁰⁰² Hegel, G.W.F. *Lecciones sobre estética, Ob. Cit.* Pg 149

cuerpo humano; aquí, o allá aparece una cabeza de carnero ,pero casi en todo lo demás se advierte una cabeza de mujer”¹⁰⁰³. La Esfinge egipcia denota que el hombre y su consciencia espiritual puja por liberarse de la animalidad. Busca la espiritualidad, pero de forma nebulosa, imprecisa; de ahí que lo real como espiritualidad autoconsciente no sea aprehendida aún, sino sólo simbolizada. Por un oscuro símbolo como la Esfinge. La insuficiencia de lo simbólico impide al espíritu mostrarse. La Esfinge es “por así decir, el símbolo, y en la Esfinge como su máxima simbolización, el espíritu todavía se recluye detrás de formas animales. Y de un neblinoso enigma. El símbolo de la Esfinge está impregnado por la inconsciencia de lo animal. El enigma de la Esfinge es lo monstruoso que obstruye el genuino alumbramiento espiritual.

Luego por Edipo, por lo griego, lo humano se emancipa de lo animal. Y entrega la individualidad de su cuerpo y de su personalidad moral como medio sensible para la manifestación del espíritu. Pero, en el horizonte egipcio, “el espíritu humano trata de desprenderse de los poderes tenebrosos y de la fuerza de la bestia”¹⁰⁰⁴. En definitiva, piensa el arte como un momento crucial en la manifestación de lo real.

A esta odisea se opone el modelo inverso que vuelve de la bella apariencia estética y racional al fondo oscuro, subterráneo y desprovisto de sentido de la cosa en sí: el mundo del querer- vivir desnudo, insensato, de esa “voluntad”, paradójicamente así llamada, ya que su esencia es precisamente no querer nada, recusar el modelo de la elección de los fines y de la adaptación de los medios a los fines que le da a esta noción su significación usual. Hegel subraya, que en los mitos griegos la idea general no está separada de la imagen concreta ,no se piensa con independencia de ella. En sentido lato, el símbolo se caracteriza para Hegel por una relación necesaria entre el significado y la expresión. El significado hace referencia a cierta idea universal. La expresión es una imagen sensible cuyas cualidades se adecuan de algún modo al significado que ha de hacer patente. Pero la adecuación necesaria entre la expresión y el significado que ha de hacer patente, cuenta ante todo, con un fundamento antropológico, y es, en sentido estricto, norma cultural. El símbolo es ambivalente en un doble sentido, participa las cualidades del significado a la vez que otras de la propia expresión y, por otro lado, la expresión es simbólica solo en los casos en los que el hábito de la cultura lo requiere. Si bien hay cierta contradicción en estos términos si se observa que en la relación de los términos o elementos en el símbolo presenta siempre la posibilidad de separar el objeto

¹⁰⁰³ Hegel G.W.F. *Ibdn.* Pg.114

¹⁰⁰⁴ Hegel, G.W.F. *Idm.* pg.114

sensible de su contenido. Tal contradicción no lo es en realidad. Cuando admite la unidad intrínseca del objeto sensible y la idea universal en el mito griego, el mito en sí, lo hace en conformidad con el contexto cultural de los antiguos, que “no eran conscientes de lo profundo e interior suyo en la forma del pensamiento”.

Para el sujeto histórico moderno esa determinación natural ha cesado y el pensamiento extrañado construye la relación de los significados. La verosimilitud de los símbolos míticos acaece ahora “porque narran acerca de la divinidad”. La referencia absoluta se vuelve en parte intrínseca al mito. Así encuentra el paradigma de la auténtica simbología en la mitología antigua. Schelling identifica los mundos mitológicos y simbólicos. En el símbolo se halla la identidad plena e indiferencia plena entre lo general y lo particular¹⁰⁰⁵. Por su infinitud de sentido el mito también puede ser comprendido alegóricamente, esto es como imagen que contiene otro significado, aunque en este caso lo general sólo se encuentre ahí como posibilidad, y se trata siempre de un modo posterior de interpretación. Las pasiones son señales de una condicionante presencia de la naturaleza, de lo instintivo en el hombre¹⁰⁰⁶. La unidad con la naturaleza, en tanto igualación del hombre y lo natural, fija lo humano en lo vulgar y en el salvajismo carente de reflexión y espiritualidad. La representación artística de las pasiones implica un grado de *catarsis* o purificación. La liberación de la densidad pasional que surge de la representación artística es bálsamo moralizador que disipa la pesada gravedad instintiva y no racional. Así, el arte representa la integración de lo humano con lo natural de lo consciente con lo inconsciente natural y animal sólo a condición de “elear al hombre por encima de la naturaleza”. Por lo que el arte debe contener algo elevado al que estén subordinadas las inclinaciones y las pasiones, debe emanar de una acción moral, susceptible de alentar al espíritu y al alma en la lucha contra las pasiones, lo irracional, lo que está más allá de su consciencia”¹⁰⁰⁷.

Es, en Nietzsche, la identificación del hecho mismo del arte con la polaridad de la bella apariencia apolínea y de esa pulsión dionisiaca de goce y sufrimiento iguales que se manifiestan en las mismas formas que pretenden negarla. Pensará lo corporal, lo biológico e instintivo animal, como fuente primaria de la vida, anterior al concepto. El cuerpo es un sabio desconocido que inventa al yo racional consciente como su juguete¹⁰⁰⁸. Y mucho antes para la mentalidad mítica del antiguo Egipto, los animales

¹⁰⁰⁵ Schelling, F.W.J. *El Discurso de la Academia*. Madrid: Biblioteca Nueva. pg 35.

¹⁰⁰⁶ Ierardo, E. *Arte y filosofía*, Buenos Aires: Sur, 2005

¹⁰⁰⁷ Hegel, G.W.F. *Lecciones sobre la Estética*. Ob. Cit. pag 55

¹⁰⁰⁸ Nietzsche .F. *Así hablaba Zaratustra*. Madrid: Alianza. pg61

representan una alteridad donde lo no-humano del animal constituye una forma de existencia más cercana a la divinidad, por su sabiduría natural vinculada con su comportamiento seguro y repetido¹⁰⁰⁹.

La disolución de la experiencia estética enfrentada a una única actitud que señala la disolución de la obra de arte como lugar de la experiencia estética. Dicha disolución de la obra de arte en la experiencia de lo vivo, en la vida humana, en la experiencia estética. Apolo, Dionisos, pulsiones del espíritu humano; una estructura bipolar en lo que lo dionisiaco aparece como lo rechazado en el origen; el que define la cultura. La visión dionisiaca del mundo contiene tanto el conocimiento trágico cuanto la consciencia trágica del sin-sentido metafísico, trascendental del mundo, asimismo esta visión incluye la idea de que detrás del sujeto cognoscente siempre se encuentra el sujeto creador. La justificación del universo sólo podía venir desde un juicio estético. Sobre la base de esta polaridad se estructura la escena trágica¹⁰¹⁰. El tema de la tragedia es siempre el mismo. Dionisos desmembrado resurge a partir de sus propios restos. Lo trágico es sobre todo un juego de espejos, un infinito multiplicarse de lo Uno en la apariencia. La pluralidad de figuras de Dionisos y el Apolo interprete de sueños, aparecerán en la red de la voluntad individual.

No es cuestión de olvidar el contexto médico y científico en el cual se elabora el psicoanálisis ni de disolver el concepto freudiano de inconsciente, la economía de las pulsiones y el estudio de las formaciones del inconsciente en una idea secular del saber no sabido y del pensamiento que no piensa. No se trata de mostrar como el inconsciente freudiano depende, de esa literatura y ese arte cuyas secretos ocultos pretende de-velar. Se trata más bien de marcar las relaciones de complicidad y de conflicto que se establecen entre el inconsciente estético y el inconsciente freudiano. Podemos definir lo que se juega en el encuentro de esos dos inconscientes, ante todo a partir de las indicaciones del propio Freud acerca de la invención psicoanalítica tal como la esboza en La interpretación de los sueños. La obra opone el psicoanálisis a cierta idea de la ciencia: la idea de la medicina positivista que trata como datos desdeñables a las rarezas del espíritu adormecido o las reduce a causas materiales desdeñables. Contra ese positivismo, Freud lleva al psicoanálisis a establecer una alianza con la creencia

"Detrás de los pensamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un soberano poderoso, un sabio desconocido, llamáse "si mismo".En tu cuerpo habita, es tu cuerpo. Hay más razón en tu cuerpo que en tu mejor sabiduría".

¹⁰⁰⁹ Frankfurt. H. *La religión del antiguo Egipto*. Barcelona: Edit. Laertes. pg.98. "El egipcio interpretó lo no- humano como sobrehumano, en concreto cuando vió la sabia espontaneidad de los animales, su certeza ,su comportamiento seguro y ,sobre todo, su realidad estática"

¹⁰¹⁰ Cometti, J.P. *Esthétique*. Paris: Libraire Vrin. Pg 76.

popular, con el viejo fondo mitológico de la significación de los sueños¹⁰¹¹. Pero, en realidad, es otra alianza que se teje a través de la Interpretación de los sueños y esta será explicitada por el libro sobre la Gradiva: una alianza con Goethe o con Schiller con Sófocles o con Shakespeare, o con otros escritores menos prestigiosos y más cercanos, como Popper- Lynkeus¹⁰¹² o Alphonse Daudet¹⁰¹³. No se trata simplemente de que Freud ponga en juego, contra la autoridad de los maestros de la ciencia, la de los grandes nombres de la cultura. Más profundamente, esos grandes nombres son guías en la travesía del Aqueronte que emprende la nueva ciencia. Pero si lo son es precisamente porque el espacio entre la ciencia positiva y la creencia popular o el fondo legendario no está vacío. Ese espacio es el del inconsciente estético que redefinió las cosas del arte como modos específicos de unión entre el pensamiento que piensa y el que no piensa. Está ocupado por la literatura del viaje por las profundidades, de la explicitación de los signos mudos y de la transcripción de las palabras.

Esa literatura ya vinculó la práctica poética de la exhibición y la explicitación de los signos con cierta idea de la civilización, sus apariencias brillantes y sus profundidades oscuras, sus enfermedades y las medicinas que le son apropiadas. Y esa idea va mucho más allá del interés de la novela naturalista por las figuras de histéricas y por los síndromes de degeneración. La elaboración de una medicina y una ciencia de la psiquis nueva, es posible porque existe todo ese campo de pensamiento y de escritura que se extiende entre la ciencia y las creencias, o superstición. La consistencia misma de esa escena semiológica y sintomatológica prohíbe toda táctica de simple alianza entre Freud y los escritores o los artistas. La literatura a la que recurre tiene su propia idea de inconsciente, su propia idea de pathos del pensamiento, de las enfermedades y de las medicinas de la civilización¹⁰¹⁴. No puede haber ni uso pragmático, ni continuidad inconsciente. El ámbito del pensamiento que no piensa no es un reino en el que Freud esté solo, está ya ocupado, donde su inconsciente entra en rivalidad y conflicto con otros.

Para entender esta doble relación es necesario preguntarse por el interés de Freud por la historia del arte. Que busca en los ejemplos de Leonardo, Miguel Angel, la

¹⁰¹¹ Freud, S. *Obras completas. Conferencias de introducción al psicoanálisis*. T. XV. Amorrortu editores. Pp 75-114

¹⁰¹² Freud. S. *Mi contacto con Josef Popper-Lynkeus* 1932. *Obras Completas*, T XXII. Amorrortu editores.

¹⁰¹³ Freud, S. *La interpretación de los sueños*. *Obra Completa*. Amorrortu. Buenos Aires. 2003. Vol IV

¹⁰¹⁴ Bouveresse, R. *Freud et la littérature*. Paris :Ellipses. pgs 79.86.

Gradiva de Jensen o el hombre de la arena de Hoffman o sobre Rosmersholm de Ibsen. ¿Qué busca en ellos y como los trata? ¿Cómo pensar el lugar de Freud en la historia del arte?

No solo como “analista del arte”, sino el del médico de la psiquis, interprete de sus formaciones y perturbaciones. La historia del arte así entendida es algo muy distinto de la sucesión de obras y escuelas¹⁰¹⁵. Es la historia de los regímenes de pensamiento del arte un modo específico de conexión entre prácticas y un modo de visibilidad y de pensabilidad de estas prácticas, es decir una idea del pensamiento mismo. La doble pregunta puede entonces reformularse ¿qué busca y encuentra Freud en el análisis de las obras o de los pensamientos de los artistas? ¿Qué lazo mantiene la idea del pensamiento inconsciente, empleada en sus análisis, con la que define un régimen histórico, el régimen estético del arte? Freud afirma, que hay una alianza objetiva entre el psicoanalista y el artista y en particular, entre el psicoanalista y el poeta¹⁰¹⁶. El comienzo de *El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen*¹⁰¹⁷ afirma que los poetas y novelistas son valiosos aliados. En materia de psiquis, de conocimiento de las formaciones singulares del psiquismo humano y de sus resortes ocultos, el saber de éstos es más avanzado que el de los científicos. Ellos saben cosas que los científicos ignoran, pues conocen la importancia y la racionalidad propia de ese componente fantasmático que la ciencia positiva expulsa a la nada de las quimeras o atribuye a simples causas psíquicas y fisiológicas. Ellos son, por lo tanto, los aliados del psicoanalista, ese profesional que declara la igual importancia de todas las manifestaciones del espíritu y la racionalidad profunda de sus “fantasías”, aberraciones y sinsentidos. El abordaje freudiano del arte no está de ninguna manera motivado por la voluntad de desmitificar la sublimidad de la poesía y el arte reduciéndolas a la economía sexual de las pulsiones. No responde al deseo de exhibir el pequeño secreto, siempre tonto o siempre sucio, que hay detrás del gran mito de la creación. Freud más bien les pide al arte y a la poesía que testimonien positivamente a favor de la racionalidad profunda de la “fantasía”, que apoyen a una ciencia que pretende, en cierta forma, volver a poner a la fantasía, a la poesía y a la mitología en el centro mismo de la racionalidad científica. También les reprocha a novelistas y poetas no haber otorgado a la racionalidad la suficiente dosis de sueños y fantasías. No haberse pronunciado

¹⁰¹⁵ Miller, J.A. *Causa y Consentimiento. Psicoanálisis y filosofía*. Buenos Aires: Grama Ediciones. pg25.

¹⁰¹⁶ Freud. S. *Obras Completas, El creador literario y el fantaseo* Amorrotu,

¹⁰¹⁷ Freud, S. *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*, en *Obras Completas*, ob.cit., vol IX.

claramente a favor del valor significativo de esas fantasías cuyos movimientos han representado. Tal vez esto les hubiera comprometido a ser hermeneutas de su arte y a renunciar a las ventajas del hechizo.

El segundo punto de referencia se extrae de las figuras ejemplares elegidas por Freud. Algunas son tomadas de la literatura contemporánea, del drama naturalista del destino a la manera de Ibsen o de las fantasías, como las de Jensen o Popper-Lynkeus¹⁰¹⁸, herederos de una tradición que, a través de Hoffmann, se remonta a Jean-Paul y a Tieck. Pero esas obras contemporáneas quedan en la sombra de otros grandes modelos. Las dos grandes encarnaciones del Renacimiento: Miguel Ángel, el demiurgo sombrío de creaciones colosales, y Leonardo da Vinci, el artista, sabio, inventor, el hombre de los grandes sueños y los grandes proyectos, de quién nos quedan sólo algunas obras, que son como diversas figuras de un mismo enigma. Y también los dos héroes románticos de la tragedia: Edipo, el testigo de una antigüedad salvaje, opuesta a la antigüedad civilizada de la tragedia francesa, y de un pathos del pensamiento, opuesto tanto a la lógica representativa de la disposición de acciones como a su distribución armoniosa de lo visible y de lo decible; y Hamlet, el héroe moderno de un pensamiento que actúa o, más bien, de un ¹⁰¹⁹ pensamiento que actúa por propia inercia.

Encontramos, en síntesis, al héroe de la Antigüedad salvaje, la de Hölderlin o Nietzsche, y a los héroes del Renacimiento, o el de Shakespeare, pero también el de Burckhardt y el de Taine, opuestos al orden clásico¹⁰²⁰. El orden clásico no es simplemente la etiqueta de un arte cortesano a la francesa, o del ciudadano. Es propiamente el régimen representativo del arte, ese régimen que encuentra sus legitimaciones teóricas primeras en la elaboración aristotélica de la mimesis, en su emblema en la tragedia clásica francesa, pasando por los *Comentarios sobre Corneille* de Voltaire¹⁰²¹. Aritóteles halló la motivación para la poesía en la colaboración entre dos instintos, *mimesis* y armonía: imitación, por la que los hombres aprenden y armonía, en la que se deleitan. Insistió mucho en el primer instinto porque este establecía una conexión más íntima entre las artes y la realidad de lo que los argumentos platónicos habían permitido. En el corazón de ese régimen había cierta idea del poema como disposición ordenada de acciones que tienden a su resolución mediante la confrontación

¹⁰¹⁸ Freud, S. *Obras Completas. Mi contacto con Josef Popper-Lynkeus*. Amorrortu. Buenos Aires. 2003

¹⁰²⁰ Maldiney, H. *Regard, Parole, Espace*. Paris: L'Âge d'Homme. pg. 105

¹⁰²¹ Maldiney, H. *Regard, parole, espace*, Ob. *Cit.* pg. 147.

de personajes que persiguen fines conflictivos y que manifiestan, a través de sus palabras, sus voluntades y sus sentimientos, según todo un sistema de convenciones. Ese sistema colocaba al saber bajo el imperio de la historia y a lo visible bajo el de la palabra¹⁰²², en una relación de moderación mutua de lo visible y de lo decible. Aristóteles mantuvo que la verdad poética es superior a la verdad histórica. Defendía la poesía contra las censuras de Platón. Considerando la naturaleza misma como la realidad, veía el arte como la encarnación de una realidad más elevada. El canon de verosimilitud alcanzó su más alto nivel de generalidad, la naturaleza como norma estética¹⁰²³. Ese orden es el que resquebraja el Edipo romántico, héroe de un pensamiento que no sabe lo que sabe, que quiere lo que no quiere, que actúa padeciendo y que habla a través de su mutismo. Si Edipo, arrastrando detrás de él el cortejo de los grandes héroes edípicos, está en el centro de la elaboración freudiana es porque es el emblema de ese régimen del arte que entiende las cosas del arte como cosas del pensamiento, a manera de testimonios de un pensamiento inmanente a su otro y habitado por su otro, escrito por todas partes en el lenguaje de los signos sensibles y escondido en su oscuro corazón.

El nacimiento del psicoanálisis se inscribe históricamente en el seno de ese contramovimiento del que Schopenhauer y el joven Nietzsche, los héroes filosóficos y que reina en esa literatura que, de Zola a Maupassant, Ibsen o Strindberg, se hunde en el puro sinsentido de la vida bruta o en el encuentro con fuerzas tenebrosas. Pero no se trata simplemente de la influencia de las ideas y los temas de un tiempo, se trata propiamente de una posición en el marco de los sistemas posibles definida por cierta idea del pensamiento y por cierta idea de la escritura. Trabajan lo que hay de verdad en lo horrible, en lo bruto, en la vida descarnada y de horrible en la verdad. Un realismo histórico consciente de la coyuntura socio político y económico¹⁰²⁴.

La estética del siglo XIX, abre el espacio de elaboración de una idea del pensamiento y de una idea correspondiente de la escritura. Esa idea del pensamiento, descansa en una afirmación fundamental: hay pensamiento que no piensa, sino que, hay pensamiento que obra, no solo en el elemento extranjero del no-pensamiento, sino en la forma misma del no-pensamiento. A la inversa, hay no-pensamiento que habita en el pensar y le da una fuerza específica. Ese no-pensamiento no es solo una forma de

¹⁰²² Lledó, E. *El surco del tiempo*, Barcelona: Crítica, 2000

¹⁰²³ Aristóteles. *Poética*. Buenos Aires: Andrómeda ediciones. pgs 61-63.

¹⁰²⁴ Herlen Pascal, J, *À propos de la critique littéraire psychoanalytique*, Paris: CAIRN, 2000

ausencia del pensamiento, es la presencia eficaz de su opuesto. Hay pues en uno u otro aspecto, una identidad del pensamiento y del no-pensamiento que está provista de una fuerza específica¹⁰²⁵.

A esa idea del pensamiento le corresponde una idea de la escritura. La escritura no significa solo una forma de manifestación de la palabra. Significa una idea de la palabra misma y de su fuerza intrínseca.

En Platón, se sabe que la escritura no es simplemente la materialidad del signo escrito en un soporte material, sino un estatuto específico de la palabra. Es, para él, el logos mudo, la palabra que no puede ni decir de otra manera lo que dice, ni dejar de hablar : ni dar cuenta de lo que profiere, ni discernir quiénes son aquellos a los que conviene o no conviene dirigirse. A esta palabra muda y locuaz a la vez, se opone una palabra en acto, una palabra guiada por una significación a transmitir y un efecto a asegurar. En Platón es la palabra del maestro que sabe, a la vez, explicitar su palabra y reservarla, sustraerla a los profanos y depositarla como una simiente en el alma de aquellos en quienes puede fructificar¹⁰²⁶. Si algo caracteriza a la cultura griega es su culto a la palabra, y que testimonia su vasta cultura oral, representada por los rapsodas. Basta recordar algunas palabras con las que empieza la *Retórica* de Aristóteles¹⁰²⁷. El *Crátilo* de Platón inquiriere si son convencionales o naturales las palabras demostrando que ambas posturas son insostenibles de una forma ciega. El lenguaje sigue cifrando en si otro mundo y experiencia y en el *Fedro*¹⁰²⁸. La palabra desborda la experiencia, la dimensiona, la crea, la enriquece¹⁰²⁹. Con respecto al mito en el *Fedro*, Sócrates criticaba el criticismo de la mitología; juzgaba huera la intención de revisar si los mitos eran o no eran verdad¹⁰³⁰. Un mito funda la relevancia de la palabra oral. La obra de Platón no

¹⁰²⁵ Maldiney, H. *Regard, Parole, Espace*. Paris: L'Âge d'Homme.

¹⁰²⁶ Platón. *Diálogos. El Crátilo*. Madrid: Gredos. 2000

¹⁰²⁷ Aristóteles, *Retórica*,... A parte de que si es vergonzoso que uno mismo no puede ayudarse con su propio cuerpo, sería absurdo el que no lo fuera también en lo que se refiere a la palabra, ya que esta es más específica del hombre que el uso del cuerpo. Madrid: Gredos. pg 217.

¹⁰²⁸ Platón. *Diálogos. El Fedro*... "El nombre de inmortal no puede razonarse con palabra alguna; pero no habiéndolo visto, ni intuido satisfactoriamente, nos figuramos a la divinidad, como un viviente inmortal que tiene alma, que tiene cuerpo unidos ambos, de forma natural, por toda la eternidad."

¹⁰²⁹ En la transición entre el Iluminismo y el Romanticismo, J. G. Herder en el Ensayo sobre el origen del lenguaje, atendiendo al círculo práctico de animales y hombres, no dejó de señalar la fuerza que adquirirían los brutos al especializarse en una actividad y lo indefenso que era en comparación el hombre, quien demandaba largos meses para comenzar a familiarizarse con las cosas por medio de palabras. "No posee una obra única en la que actúe de forma inmejorable, pero tiene espacio libre para ejercitarse en muchas cosas y, consiguientemente, para perfeccionarse constantemente. Ningún pensamiento es obra inmediata de la naturaleza pero gracias a ellos puede convertirse en la obra propia del hombre, esta dialéctica lleva consigo una promesa de felicidad y terror."

¹⁰³⁰ ..Me parece ridículo, por tanto, que el que no se sabe todavía, se ponga a investigar lo que no le va ni le viene. Por ello, dejando todo eso en paz, y aceptando lo que se suele creer de ellas, no pienso, como ahora decía, ya más en esto, sino en mi mismo

reniega de los numerosos modos expresivos y narrativos que la palabra permite: la palabra-imagen, la palabra-relato, la palabra mito.

O a nivel de la palabra etico-estética en *El Banquete* en que Pausanias haciendo una loa del amor y criticando las prácticas bárbaras del mismo dice: “Es preciso creer que en estos países está autorizado así el amor para allanar las dificultades y para hacerse amar sin necesidad de recurrir a los artificios del lenguaje, que desconoce aquella gente”¹⁰³¹. Los bárbaros ceden al encuentro de la fuerza porque carecen de prácticas discursivas. Se admite, pues, no que el amor exista sólo nominalmente dentro del lenguaje o más exactamente la palabra sino que se estilice en virtud de él. Es como si en el uso de la palabra estuviera cifrado todo un ethos y un destino. Dice Sócrates, la mayoría de la gente no se ha dado cuenta de que no saben lo que son y de lo que son las cosas.¹⁰³² Este desconocimiento de la palabra desembocaría en aquella sentencia de Calicles “Pues si hablas en serio y es realmente verdadero lo que dices, ¿no es cierto que nuestra vida, la de los humanos, estaría trastocada y que según parece, hacemos todo lo contrario de lo que debemos?”¹⁰³³. La excelencia de la Dialéctica dirá en el *Fedro* en los pasajes 276e-277^a es plantar palabras con fundamento en las almás bien dispuestas, aptas, que conducirán a nuevas palabras a su vez. La dialéctica sería un comienzo, un camino para ponerse en movimiento, no anquilosando los discursos. Y En el párrafo 266bc del mismo diálogo” Y de esto es de lo que soy yo amante, “Fedro”, de las divisiones y uniones, que me hacen capaz de hablar y de pensar. Y si creo que hay algún otro que tenga como un poder natural de ver lo uno y lo múltiple, lo persigo yendo tras sus huellas como tras las de un dios. Por cierto que aquellos que son capaces de hacer esto (...) les llamo, por lo pronto, dialécticos”¹⁰³⁴.

En el orden representativo clásico esa “palabra viviente” está identificada con la gran palabra que hace acto: la palabra viviente del orador que conmueve y persuade, que edifica y anima a las almás o a los cuerpos. También es así concebida, siguiendo ese modelo, la palabra del héroe trágico que va hasta el límite de sus voluntades y de sus pasiones. El orden de la representación esencialmente dice dos cosas: cierto orden de las

, por ver si me he vuelto una fiera más enrevesada y más hinchada que Tifón o bien en una criatura suave y sencilla que, conforme a su naturaleza, participa de divino y límpido destino.

¹⁰³¹ Platón, *Banquete*, 237c

¹⁰³² Platón, *Fedro*, 136 b

¹⁰³³ Platón, *Gorgias* 481c

¹⁰³⁴ Platón *Diálogos*, *Fedro*, párrafo 266bc

relaciones entre lo decible y lo visible. En este orden la esencia de la palabra es hacer ver. Y en segundo lugar, es cierto orden de las relaciones entre el saber y la acción¹⁰³⁵.

A esta palabra viviente que normativizaba el orden representativo, la estética le opone el modo de la palabra que le corresponde, el modo contradictorio de una palabra que habla y calla a la vez, que sabe y no sabe lo que dice. Le opone, entonces, la escritura. Pero lo hace según dos grandes figuras que corresponden a las dos formás opuestas de la relación entre el pensamiento y el no-pensamiento. Y la polaridad de esas figuras diseña el espacio de un mismo terreno: el de la palabra literaria como palabra de síntoma¹⁰³⁶.

La escritura muda, en un primer sentido, es la palabra portada por las cosas mudas mismás. Es el poder de significación inscripto en el propio cuerpo de estas, que se resume en el “todo habla”¹⁰³⁷ de Novalis”son los poemás que nos preparan para la audición elástica de las cosas; en ellos, como en señas, las innumerables lenguas de las cosas, sus infinitas vocaciones en un mundo vacante; “el hombre no es el único que habla, también habla el universo, todo habla, lenguajes infinitos, teoría de las asignaturas, el poeta mineralogista. Todo es traza, vestigio o fósil. Toda forma reconocible es elocuente. Cada una porta, inscripta en estratos y en volutas, las huellas de su historia y los signos de su destino. La escritura literaria se presenta entonces como desciframiento y reescritura de esos signos de historia escritos en las cosas. Esta nueva idea de la escritura es la que Balzac resume y exalta al comienzo de *La piel de Zapa*, en las páginas decisivas que describen el negocio del anticuario como emblema de una mitología nueva, de algo fantástico hecho por la acumulación de las ruinas del consumo¹⁰³⁸. El reconocimiento de Taine de las fuerzas sociales detrás de la escritura, de la literatura, coincide con la resolución de los escritores realistas de expresar estas fuerzas en sus obras. La intrusión de la tecnología, de la realidad social en la literatura, de la cruda vida, compartió Balzac con Stendhal¹⁰³⁹. Describían el genio como producto del ambiente; la literatura y la vida son complementarias. El gran poeta del tiempo nuevo no es Byron, es el reportero de las perturbaciones del alma¹⁰⁴⁰. Sostiene que la novela es el más tangible de los documentos históricos, sin el testimonio de Balzac los

¹⁰³⁵ Rancière, J., *La división de lo sensible: Estética y Política*, Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2002

¹⁰³⁶ Rancière, J., *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris : Hachette littérature.

¹⁰³⁷ Novalis .*Escritos escogidos* .Madrid: Visor.

¹⁰³⁸ Rancière, J. *La parole muette*. Paris: Hachette. 2004

¹⁰³⁹ Taine, L. *Philosophie l'art*. Paris : Gallimard. Pgs37-65.

¹⁰⁴⁰ Bloom, H. *Los poetas visionarios del romanticismo inglés: Blake, Byron, Shelley, Keats*. Barcelona: Barral.

anales del rey Luis Felipe hubieran quedado incompletos. Resucitar tantas cosas del pasado como sea posible, reintegrar los esfuerzos diseminados, situar las ideas en su contexto original, objetivos todos de los historiadores modernos, fueron ya antes objetivos claros de estos novelistas.

Es George Cuvier, el geólogo, el naturalista, que reconstruye poblaciones animales a partir de huesos, y bosques a partir de huellas fosilizadas el que define una idea nueva del artista en especial del novelista: como aquel que viaja por los laberintos o por los subsuelos del mundo social. Que recoge los vestigios y transcribe los jeroglíficos pintados en la configuración misma de las cosas oscuras o mediocres. Que devuelve a los detalles insignificantes de la prosa del mundo su doble poder poético y significativo. En la topografía de un lugar o en la fisonomía de una fachada, en la forma y el desgaste de un traje o en el caos de un escaparate de mercaderías o de desechos, reconoce los elementos de una mitología. Y en las figuras de esa mitología, permite reconocer la historia verdadera de una sociedad, de un tiempo, de una colectividad; deja presentir el destino de un individuo o de un pueblo.

“Todo habla” también quiere decir que las jerarquías del orden representativo son abolidas. La gran regla freudiana que dice que no hay “detalles” desdeñables y que que, al contrario, son los detalles los que nos ponen en el camino de la verdad, se inscriben en la continuidad directa del cambio estético. No hay temás nobles y temás vulgares, como tampoco episodios narrativos importantes y episodios descriptivos accesorios. No hay episodio, descripción o frase que no lleve en sí la fuerza de la obra. Porque no hay cosa que no porte el poder del lenguaje. Todo está en pie de igualdad, todo es igualmente significativo, todo es igualmente importante.

El poeta nuevo, el poeta geólogo o arqueólogo, hace en cierto sentido, lo que hará Freud. Este plantea que no hay nada insignificante, que los detalles prosaicos, que el pensamiento positivista desdeña o reduce a mera racionalidad fisiológica con signos en los que se cifra una historia. Pero plantea la condición paradójica de esa hermeneútica: para que lo banal libere su secreto, previamente debe ser mitologizado. La casa o la cloaca hablan, portan trazos de verdad, como lo hacen el sueño o los actos fallidos siempre que primero sean transformados en elementos de una mitología o de una fantasmagoría.

Así el escritor es el geólogo o el arqueólogo que viaja, por los laberintos del yo. El que recoge los vestigios, exhuma los fósiles, transcribe los signos que son testimonio de un mundo y escriben una historia.

Esa literatura se vincula así con la otra identidad del *logos* y del *pathos*, la que va de lo claro a lo oscuro y del logos al pathos, al puro dolor de existir y a la pura reproducción del sinsentido de la vida¹⁰⁴¹. También instrumenta otra forma de la palabra. Esta ya no es el jeroglífico inscripto en el cuerpo y sometido a desciframiento. Es el soliloquio, aquella palabra que no le habla a nadie y que no dice nada, salvo las condiciones impersonales, inconscientes de la palabra misma. Es Maeterlinck quién, en la época de Freud, teorizó con mayor fuerza esta segunda forma de la palabra, del discurso inconsciente, de una especie de palabra muda, al analizar en los dramas de Ibsen el “diálogo de segundo grado”. Este ya no expresa los pensamientos, los sentimientos y las intenciones de los personajes, sino el pensamiento del “tercer personaje” que aparece en el diálogo, la confrontación con lo desconocido¹⁰⁴². Con las fuerzas anónimas e insensatas de la vida. Ese lenguaje de “la tragedia inmóvil” transcribe los gestos inconscientes del ser que pasan por sus manos luminosas a través de las almenas de esa muralla de artificios donde estamos encerrados”; los golpes de “la mano que no nos pertenece y que golpea a las puertas del instinto”. No se pueden abrir esas puertas, dice en esencia Maeterlinck¹⁰⁴³, pero sí, se pueden escuchar esos “golpes detrás de la puerta”... “Se pueden abrir del poema dramático, antaño consagrado a la “avenencia de las acciones”, el lenguaje de esos golpes, la palabra de la muchedumbre invisible que atormenta nuestros pensamientos. Tal vez solo sea necesario un nuevo cuerpo para encarnar esa palabra en la escena: ya no el cuerpo humano. Hoy falta casi siempre ese tercer personaje, enigmático, invisible, pero presente en todas partes, a quién podría llamarse el personaje sublime, que acaso no es sino la idea inconsciente, pero fuerte y convencida, que el poeta se hace del universo y que da a la obra un alcance más grande, el “no sé qué”, que continúa viviendo después de la muerte de los demás y que permite volver a ello sin agotar nunca su belleza...”¹⁰⁴⁴

Del actor personaje, sino el de un ser que tuviera apariencia de la vida sin tener la vida, un cuerpo de sombra o de cera otorgado a esa voz múltiple y anónima. Y de ahí extrae esa idea de un teatro de androides que comunica el ensueño novelesco de Villiers de L'Isle-Adam¹⁰⁴⁵ con el futuro del teatro: la supermarioneta de Edward Gordon Craig o el teatro de la muerte de Tadeusz Kantor.

¹⁰⁴¹ Kierkegaard, S. *El concepto de la angustia*. Buenos Aires: Libertador Ediciones. Cap. La angustia subjetiva. pgs 72-86.

¹⁰⁴² Lacaste, J. *La Philosophie au XX^e siècle*. Paris: Hatier. Cap. VI.

¹⁰⁴³ Maeterlinck, M. *Obras*. Madrid: Edit Renacimiento. 1968

¹⁰⁴⁴ Maeterlinck, M. *Avant le grand silence*. Paris: Fasquelle. p18

¹⁰⁴⁵ Villiers de l'Isle Adam. *Nuevos cuentos crueles*. Madrid: Biblioteca Nueva.

El inconsciente de la estética, consustancial al registro estético del arte, se manifiesta en la polaridad de la doble escena de la palabra. Estético designa aquí un registro específico del arte opuesto al representativo el cual distingue las distintas formas de arte, en el sentido de maneras de hacer, de artes especificadas por un fin común, la imitación. El registro estético distingue el dominio del arte a partir de un modo de ser sensible atribuido a los productos del arte. Este registro realiza las manifestaciones de un modo específico del pensamiento; de un pensamiento devenido exterior a él mismo; dentro de un sensible si-mismo arrancado al modo ordinario de lo sensible. El pone los productos del arte como equivalencia del desear, querer o no-querer, de hecho y no hecho, de consciente y de inconsciente (“finalidad sin fin” de Kant, definición Schellingiana de la producción artística como unidad de un proceso consciente y de un proceso inconsciente). Por un lado la palabra muda: la palabra escrita en los cuerpos, la palabra del síntoma histérico, que debe ser restituida a su significación de lenguaje; mediante un trabajo de desciframiento y reescritura. Por otro lado, la palabra de un poder sin nombre que se mantiene detrás de toda significación, a la cual es necesario dar una voz y un cuerpo, aunque esa voz anónima y ese cuerpo fantasmático arrastren al sujeto humano por la vía del gran renunciamiento. Que le arrastren hacia esa nada de la voluntad cuya sombra schopenhaueriana pesa fuertemente sobre esta literatura del inconsciente.

No se trata de una poética, tal que la conceptualizada por Aristóteles como *muthos*, o Poética del saber que contiene una construcción narrativa de saber y un discurso que se interroga sobre esta construcción. Se trata de una estética, entendida como *aisthesis*: una manera de ser afectada por un objeto, un acto, una representación, una manera de habitar lo sensible. Estética está más del lado de la recepción y poética más del lado de la actividad.

CONSIDERACIONES FINALES

A modo de conclusiones

La obra de Freud no es ajena al enriquecimiento recíproco de la medicina, la psicología, la filosofía, la antropología y la literatura, especialmente en lo que concierne a la tragedia clásica, al estudio de los mitos y al pensamiento trágico moderno. Dado que la noción de tragedia augura un reconocimiento. Como la mayoría de los profesionales vieneses, conservó su interés por el teatro, el arte, la arqueología y la literatura a lo largo de su vida. No solo no se restringió a la práctica de su profesión sino que además, situó el psicoanálisis fuera de los confines del ejercicio de la medicina para poder incorporar a la ciencia la comprensión de ese fondo vital pulsional que habita detrás de las numerosas máscaras metafísicas del pensamiento y la cultura.

La riqueza de la obra freudiana le da a la investigación psicoanalítica una polisemia que permite hacer de ella, según lo muestran la experiencia y la teoría, un uso abierto. Nuestra interrogación sobre la tragedia adquiere el sentido en relación con el problema planteado por Freud, de las relaciones entre el impulso y su *Vorstellung-Repräsentanz* representación y, como consecuencia, del Deseo y su representación. Y a la inversa, situamos la representación en las huellas del deseo, de la relación con el otro. Encontramos un acuerdo entre las expresiones de esas formas sucesivas del logos y los planos que deduce la teoría freudiana: el del impulso, de su *Vorstellung-Repräsentanz* y el del lenguaje. La tragedia es un ejemplo privilegiado de esa conjunción de la representación del Deseo y los efectos del discurso. Expresión de una modalidad de la palabra donde esta es solidaria de su modo de aparición y cuyas manifestaciones son la percepción visual y auditiva del espectáculo. Entre el psicoanálisis y el teatro existe un vínculo misterioso y a la vez real y destacable. Cuando Freud cita las obras más grandes de la literatura: *Edipo rey*, *Hamlet*, *Los hermanos Karamazov*, como prueba de que las tres tienen como tema el parricidio; se ha atribuido menos importancia al hecho de que dos de ellas sean obras de teatro. ¿Acaso el teatro no es la mejor encarnación de esa otra escena que es el inconsciente? El movimiento propio de la tragedia es un constante descenso de la prosperidad al sufrimiento y el caos, como es un descenso para la consciencia entrar en el mundo onírico o en el de las mociones inconscientes. La tragedia cumple esencialmente una función catártica, lo que la aproxima al psicoanálisis, cuando este basa su eficacia en la descarga de aquello que ha quedado en

suspense a partir de un suceso traumático. Pero además, estar en la raíz refiere esencialmente a la articulación que la tragedia propone entre el discurso mítico y la *episteme*, es decir, el recurso a la palabra, a la *catársis*.

El poder excepcional de la tragedia antigua, que hoy se mantiene intacto, nos muestra que los dioses desempeñan en ella un papel necesario y que no se puede ver en su influencia el resultado de una organización tan cruel como fortuita. Privado de su presencia lo trágico puede subsistir como en sus expresiones posteriores, en Shakespeare o Racine. En ellas se transforma en fruto de una situación imposible, de una pasión sin salida, de acontecimientos que exceden las fuerzas del sujeto. Pero faltará entonces lo esencial de lo trágico griego y quizá de lo trágico en sentido estricto. Si la función de los dioses consistía en la representación de una fatalidad absoluta o de una arbitrariedad total, no sería inteligible una culpabilidad que afecta al héroe, a pesar de la pureza de las intenciones de su corazón. Es necesario que se establezca una extraña mezcla entre cierta responsabilidad del hombre y su inocencia en el interior de un juego que él no controla pero que padece. El carácter específico de esta responsabilidad no es fácil de comprender, pues no surge de una asunción clara de lo que se imparte al héroe en la coyuntura en que se encuentra. Está siempre en posición de emisario, de delegado de un poder que lo supera, pero su acción nunca puede reducirse a la de un ejecutante. Esta situación ambigua no puede aclararse si no se plantea el hecho de que, originariamente, antes de la existencia de toda situación trágica se reclama una garantía del dios. Dicho de otro modo: porque hay un deseo del héroe trágico, mediatizado por una demanda que debe sancionar el acuerdo del dios, se establece lo trágico en la inversión ulterior de esa sanción. Pero a la inversa: porque ese deseo, según se entiende siempre, pone en juego una transgresión oscura es necesario el acuerdo del dios y su desenlace imprevisto, trágico. Así pues el cebo de la palabra oracular permite develar la máscara ilusoria del deseo y de la demanda que lo sostiene. Signa el fracaso de todo intento de comprender y captar el saber de una verdad en el lugar del otro. El espectáculo muestra, como primera enseñanza, la búsqueda de una complicidad entre el deseo humano formulado en demanda y la palabra divina cuya respuesta debe traducir su coincidencia con el deseo del que lo enuncia.

El espacio simbólico que la tragedia tejía era deudor de una complementariedad tensa entre pulsiones estéticas divergentes y que más tarde Nietzsche catalogara: lo dionisiaco donde se encarnan las fuerzas musicales de la

naturaleza, expresivas, el éxtasis orgiástico y la embriaguez, transposición , si se quiere, de lo sublime kantiano) y lo apolíneo(donde se encarnan las fuerzas plásticas de la naturaleza, representativas, el principio de individuación, el sueño, transposición si se quiere de lo bello kantiano).En los griegos la atmósfera misma es trágica.

Si lo trágico de Edipo proviene de ese camino contra la corriente que lo obliga , para encontrar la solución que requiere el porvenir de Tebas, a la reconstitución de un pasado que le resulta extraño y cuyo destinatario insospechado sin embargo es; si en este reconocimiento posterior a la experiencia es donde se establece nuestra solidaridad con él, y si sufrimos con él por la obligación de tener que llamarse, al término de la investigación, contra su voluntad y por orden del dios, parricida e incestuoso, el problema de Orestes es bien distinto. Aquí no hay enigma a descubrir sino una historia demasiado clara, que está en todas las bocas; no hay ambigüedad aparente en la situación sino una causa que reclama justicia. Orestes sólo se detendrá apenas por una duda en el momento de la venganza, justo el instante de escuchar la confirmación de su irrecusable deber. Se le recuerda la imperiosa tarea de tener que escribir su historia, borrada por su madre. Pues un padre dos veces muerto, una vez por el crimen y otra por la imprescripción de los ritos que deberían haberlo acompañado en su entierro, no puede inscribirse en una genealogía. “Los hijos de un héroe salvan su nombre de la muerte”, dice el hijo de Agamenón. La suerte individual de Orestes sólo puede apoyarse sobre ese vacío que le cuestiona el derecho de ciudadanía. En realidad no es hijo de nadie, puesto que lo que garantiza al individuo su lugar en el mundo de los humanos no es su presencia física, sino los significantes por los cuales se hace conocer, tanto en la vida como en la muerte. Así, en el crimen de su madre, su rencor contra ella, si existe, no sería, en todo caso, el móvil: éste reside en el pasaje necesario que él debe realizar para llamarse hijo de Agamenón. Para inscribir un pasado que él no conoce más que por el lugar marcado pero no significado de la tumba de su padre, para liberar el camino a la epopeya de Troya, que dió gloria a su raza y le es inaccesible, indisponible, debe devolver la vida a Agamenón, pues de esta rehabilitación depende el aval de toda la existencia paterna. Por este gesto accede, finalmente, a una identidad, aunque le cueste caro.

Hay lugar para un análisis psicoanalítico sobre la tragedia en nombre de un encuentro con los helenistas o filólogos, ocupados de la literalidad del texto, desconfiados de toda interpretación que pretenda restablecer el sentido pleno todavía

hoy velado, y los especialistas en los trágicos, preocupados por compartir en su interpretación, la emoción trágica mediante una comunicación no trabada por los vericuetos de una crítica esterilizante.

Hay lugar para una hermenéutica que no olvide ninguno de estos dos polos en beneficio exclusivo del otro. La razón de la investigación psicoanalítica se esforzaría entonces por encontrar en su seno, esa letra de la tragedia unificada. El psicoanálisis tiene una gran deuda con el pensamiento de la tragedia y con el pensamiento trágico moderno y es en virtud de ese “don” que recibió de ella, que puede sentir que tiene sus razones para tratar de develar, para quienes se sienten tocados por los efectos del sentimiento trágico, los caminos y medios por los cuales este actúa. La perspectiva en la que se colocó para analizar no es ni la del estudio de un “género literario”, ni la de las relaciones entre un autor y su obra. El psicoanálisis se sintió atraído por la cultura griega aún más que por cualquier otra y esto se comprende: en ese período histórico los hombres manifestaron con claridad, a través de las proyecciones divinas, las apuestas concretas del deseo; desgarramientos por la posesión de una mujer, traición a los juramentos de amor, decepciones y heridas de la amistad perdida, encarnizamiento en la lucha destructora contra el adversario sin embargo estimado, contradicción entre la solidaridad de las alianzas en el sacrificio común y la envidia en el momento de distribución de las glorias conquistadas, búsqueda del poder y voluntad de su reconocimiento, cuestionamiento del derecho divino y humano, lucidez valiente ante la muerte, oposición de los deberes del corazón y de los de la ley, el aguijón de la desmesura y hasta esa búsqueda constantemente rechazada de la verdad o de la luz que se sustrae o hiere.

En esta abundancia de mitos la tragedia opera una decantación, los deja depositar y los fija. Pero abordando tan directamente el problema general no es como podemos brindarle una respuesta a la medida de nuestros medios. En esta abundancia temática la tragedia nos fuerza a elegir y a reconocer en estas constelaciones trágicas las que tienen un valor formador. Para el psicoanálisis los ciclos de Argos y de Tebas son de los que partió, y los constituye como modelos de los que se debe partir. Si bien aparentemente, no hay nada en los trágicos que autorice esta selección. La obra de Esquilo, de Sófocles y de Eurípides no escapó al desconocimiento que marca a todo sujeto respecto del significante que enuncia. De las tragedias la *Edipíada* y la *Orestíada* constituyen modelos esenciales, fundamentales, donde se erige la problemática de toda la tragedia y quizá de toda la empresa humana. Las demás situaciones trágicas son con

seguridad, igualmente conmovedoras y eficaces, y esa emoción y esa eficacia se vinculan con el modo en que se tratan los problemas que evocan. Entre todas las situaciones trágicas las dos arriba mencionadas, tienen un valor paradigmático privilegiado, puesto que su tema central gira alrededor de las relaciones entre progenitores o de las relaciones entre los progenitores y los hijos. Aristóteles en su *Poética* considera a la familia como el medio trágico por excelencia. Es en las relaciones de parentesco donde la movilización emocional del espectador produce los efectos más grandes por la violencia del contraste entre el amor y el odio. El psicoanálisis encuentra en el análisis de estas relaciones su lugar.

Preguntarse si son esas relaciones de parentesco las que constituyen lo trágico y si lo trágico es lo que ilumina esas relaciones de parentesco quizá no tenga sentido, formulado de este modo. Digamos más bien que ellas nos revelan algo esencial sobre la subjetividad, que es inseparable de lo trágico, por la manifestación de la relación del sujeto con sus progenitores, o bien que el estudio de esas relaciones, para develar su función constituyente de la subjetividad, no se concibe plenamente sino en el marco de lo trágico.

Pero lo trágico está tan profundamente inserto en la vida del hombre, es tan resistente, que vuelve a salir a la luz una y otra vez. Es como una enfermedad a veces latente, siempre recurrente. Que es causa de desdichas pero a veces, de las más profundas penetraciones en la verdad de las cosas, más allá de los tranquilizantes religiosos o políticos. El protagonista del drama debe enfrentar su destino en la acción. Hay pues una urgente necesidad de actuar, una *anánke* de la praxis que constituye el drama y esa actuación constituye una terrible experiencia, un *pathos*, que es sufrimiento, pasión y agonía. Esta es la lección básica de la tragedia, que retoma los mitos ya cantados por la épica para subrayar ante el público ateniense la grandeza espléndida de los héroes, no es el auge de sus aventuras guerreras, sino en el trance de su mayor desventura.

¿Qué significa lo trágico?, soportar el sinsentido del Ser, la ausencia de finalidad moral del mundo y del hecho de nacer en sentido cristiano. Tomar la vida como experiencia universal de la irresponsabilidad humana respecto al tiempo. Este es el hombre trágico que no acude a la “ilusión moral” para soportar el hueco de Dios. Este hombre enigmático y trágico tiene que ser un creador (para Nietzsche). La tragedia representa “el lado terrible de la vida, los dolores sin nombre, las angustias de la humanidad, el triunfo de los malos, el poder de un azar que parece burlarse de nosotros,

(...) la voluntad que lucha consigo misma, con todo el espanto de semejante conflicto (para Schopenhauer)

¿Cuál es el modelo representacional de la tragedia? , Movidos por la desmesura (*hibrys*), los héroes no actúan contra su voluntad, sino que eligen su respuesta. No hay un mecanismo externo, tramado por las tejedoras *Moiras* que elimine la decisión humana. El héroe elige, pero esa decisión le encamina hacia su destrucción o el sufrimiento. “El héroe cuando se decide electivamente, hace casi siempre lo contrario de lo que cree realizar” .Dicho de otro modo, aunque el héroe hace lo que quiere a la postre no quiere lo que hace. Es decir elige una actuación que tiene fatales consecuencias.

Ante el conflicto el héroe toma una decisión equivocada. Porque puede equivocarse y suele hacerlo, no es una mera víctima del azar o de un mecanismo externo. Está obligado a actuar, pero él decide el sentido de su acción, que le llevará a la catástrofe. Como Aristóteles destacó en su *Poética*, cap. 13, el error, *hamartía*, es un rasgo arquetípico de la tragedia. Esa ruina del héroe que los trágicos identifican con *Até*, locura, destrucción, perdición, viene de un extravío que los dioses consienten o que ellos ya han planeado. “La voluntad del héroe no es otra cosa sino el movimiento interior que impulsa al héroe hacia el acto que requieren los dioses”.

Lo específicamente trágico es que ese avance hacia la ruina se realiza a través de los actos asumidos por el protagonista. Aunque los dioses le envíen su *até*, como alguna vez sugiere Esquilo, sólo mediante el consentimiento del héroe le llega su *infausto daímon*, su destino aciago. Podríamos decir, de otra manera, que ese movimiento fatal que no puede evitarse, está inscrito en el propio carácter del sujeto. Lo demónico está en el mismo carácter, en el *ethos* del héroe. *Ethos anthropoi daímon* como digera Heráclito “el carácter del hombre es su destino”, designio divino y decisión humana en un extraño acuerdo. Ni fatal determinismo, ni tampoco una total libertad. No hay una libertad absoluta en un mundo urdido por los dioses. Pero en el plan divino hay sitio para la actuación trágica, con su exceso, *hybris*, su error, *hemartía*, y su peripecia catastrófica hacia *ate*, la destrucción.

El destino: “el perenne vencedor que no es un personaje”. Toda la tragedia está dominada por esta noción”; no la resignación oriental, sino el *fatum* de los romanos. En este sentido puede decirse del mundo actual que, sobre las ruinas de la idea de una razón universal (que en la creencia anterior, otorga inmediatamente un sentido a la vida), también ha provocado una vida existencial sobre la cual puede ser de nuevo elaborado el pensamiento trágico. Ser consciente de que la muerte es inevitable y continuar

actuando para devenir inmortal. Aceptar lo inexorable como voluntad propia. Elegir una forma de vida entre otras miles de formas posibles. Comprender a un tiempo la inutilidad final de toda acción sobre las cosas y la necesidad de emprender tal acción. En suma el deseo consciente de lo que debe ser. La concepción del destino es una de las menos claras que se haya propuesto jamás a la meditación de los hombres, abunda en aporías y antinomias. La filosofía se ha esforzado en tratar de mantener sin contradicción la rigidez inflexible del destino y la libertad moral. Los dioses griegos están por encima de los héroes, pero no les fuerzan a tomar una determinada actitud. A lo más le sugieren que tal o cual decisión les es más grata. La visión de los trágicos no está muy distante de la del poeta épico respecto a este punto.

El hombre trágico es el que ama los acontecimientos por los acontecimientos. Prefiere las situaciones también malvadas, en las que puede actuar, a los buenos momentos en que no sucede nada. Ama lo que viene. *Amor fati*, máxima de Nietzsche que hizo suya Montherlant. No se trata de un gusto masoquista en la desgracia, ni de una simple aceptación de la suerte. Es el deseo posesivo y consciente de lo que debe ser.

La obra de arte para Freud no es concebida en su “esteticidad”, sino en tanto expresión de la conducta humana en general. En este sentido, en el desarrollo de su aportación teórica, utiliza reiteradas referencias al artista, al proceso de creación y a su obra. Esta es comprendida como el resultado del retorno de lo reprimido, de lo inconsciente.

La influencia de Schiller y la utopía estética, dentro del pensamiento freudiano, ocupa un lugar relevante junto a Goethe y Shakespeare. Despliegan en su obra la mediación del arte y el impulso inconsciente. Schiller, siguiendo la ruptura provocada a mediados del siglo XVIII por Winckelmann, confrontaba el mundo griego clásico, caracterizado por la unidad y la armonía, con la época moderna. Otro tanto hacía Goethe. Pero sobre todo Edipo y Hamlet desempeñan un punto de apoyo evidente a lo largo de la elaboración teórica y clínica freudiana. La constante recurrencia freudiana a la tragedia tiene más un valor de prueba de sus paradigmas teóricos que de ejemplificación. La mitología y su elaboración trágica le revelan cristalizaciones psíquicas que lo llevan a la postulación del Complejo de Edipo, como formación humana universal, ligada al destino. Lo llevan a desplegar la dramática del deseo, la compulsión de repetición, el concepto de representación de la pulsión, la ambigüedad ontológica de la pulsión y sobre todo el modelo de la cura psicoanalítica.

El fundador del psicoanálisis leyó a Shakespeare a todo lo largo de su vida y reconoció que era junto con Goethe el más grande de los escritores. Freud se vió citando a

Shakespeare en la conversación, en sus cartas, en sus obras, y en la creación de una literatura propia para el psicoanálisis. Junto a Goethe se volvió autoridad secreta de Freud. De particular interés fueron también estas tres figuras intelectuales de la tragedia moderna: Shakespeare, Racine y Calderón. Si bien el primero es el más referenciado.

En la permanente recurrencia freudiana al testimonio de la literatura, en especial de la tragedia y el drama, además de tener un claro valor de prueba de sus teorías, doctrinas y conceptos teóricos, se ve que marcan claramente el pasaje de este tipo de ficción a la hermenéutica psicoanalítica; sin descuidar la distancia entre ambas. En especial las mitologías y su expresión en tragedias y dramas son las que le muestran formaciones psíquicas, sobre todo, formaciones del inconsciente, que le llevaron a formular el complejo de Edipo como formación humana universal, ligada al destino.

La obra de Sófocles, más explícito que otros textos literarios, saca a la luz, sin deformación y sin censura, los deseos incestuosos y parricidas, claves de la existencia de la hasta allí negada sexualidad infantil, de la hasta allí incongruente producción onírica, de la hasta allí desconocida fantasmática inconsciente. La fascinación de Freud por la obra sofocleana mencionada varias veces en diversas de sus obras y en especial en las más relevantes es muy explícita. Obras tales, que de hecho consideraba leyenda y mitología griega, el interés que ofrecían era debido a su carácter explícito, no sometido a la represión. Esta puesta en escena, sin represión en la tragedia griega, reprimida en la tragedia moderna, creará una connivencia entre mito, tragedia y psicoanálisis presente a lo largo de toda la obra freudiana. Mientras que en *Edipo Rey* el fantasma es realizado como en un sueño, (una pesadilla en realidad), en la duda, la hesitación de *Hamlet* permanecerá reprimido, y se dejará advertir sólo a través del síntoma, como en la neurosis.

Un héroe trágico, dramático que admite la culpa, ya sabe que ser es ser otro, es un hombre que reconoce que no sabe porque hace lo que hace o que no hace lo que debería hacer. Es con este sujeto con quien se abre la modernidad

Freud vertebró en teoría lo que Sófocles anuncia en la tragedia. Edipo se transforma así en la figura mediadora entre el mito y el descubrimiento freudiano. Si la transgresión provoca sufrimiento y castigo, existir se transformará entonces en un destino de adversidad. Ser sujeto es estar sometido, necesariamente, a las condiciones humanas del sexo y de la historia que nos preceden. La tragedia se sostiene en una cadena genealógica de transgresiones fatales. Edipo transmite íntegramente la maldición. Sólo deja a sus hijos en herencia la necesaria repetición de la desgracia. El

universo trágico no es el de la falta, el del objeto perdido, motor del deseo, sino su contrario: el de la compulsión mortífera de rellenarla a cualquier precio. La exaltación de las figuras heroicas está ligada al culto de la destrucción, a la desaparición de la alteridad y a la fijación incoercible a las determinaciones pretéritas. Verdadero enigma de la repetición. Repetición del deseo inconsciente, indestructible, comandado por la pulsión de muerte y adosado a los significantes privilegiados del mito edípico conectados con los fantasmas edípicos de los padres.

La tragedia tiene una función de memoria y de representación pero sólo puede enunciar su discurso por medio del actor. Hegel en su *Fenomenología del espíritu* lo observó “Esta individualización universal descende aún, como se lo ha mencionado, hasta la efectividad inmediata del ser, allí verdadera”. Loc. cit, II, p.249. La representación teatral se sitúa en la encrucijada de la oposición entre lo sensible y lo inteligible, entre lo existente y lo inexistente, lo real y lo irreal, y no pertenece ni a uno ni al otro. Al insistir en el valor de espectáculo que tiene la tragedia acentuamos la función que cumple, en este caso, la representación, el proceso ligado al fenómeno teatral. En esta línea, representar es animar una acción construida como relato o fábula que no basta con decir u oír, sino poniéndola en boca de personajes que se hace vivir para dar un soporte a su discurso, de tal modo que los acontecimientos contados por ese relato o esa fábula sean promovidos a una existencia renovada y no ya únicamente narrados. El teatro permite que las historias revivan durante el tiempo del espectáculo. Pero también nos referimos con representación (*Vorstellung*) a esa actividad del espíritu que designa tradicionalmente una figuración, una reproducción de alguna situación u objeto percibido anteriormente que se retrotrae así al primer plano de la consciencia. La representación en sentido freudiano alude a otra cosa. La representación es la delegación mediante la cual se manifiesta la actividad impulsiva, que adquiere así una forma gracias a la cual se da a conocer. Este sentido otorga una importancia mayor a la simbolización, puesto que la representación aparece como una de las mitades de una realidad cuya otra mitad está oculta. Para calificar a la tragedia insistiremos en este último sentido, viendo en ella al proceso por el cual el deseo es delegado por el mundo de los impulsos, que es su realidad oculta. Esta noción designa en concreto lo que uno se representa, lo que forma el contenido concreto de un acto de pensamiento y especialmente la reproducción de una percepción anterior.

Representación y afecto son dos nociones contrapuestas en la teoría freudiana, y ello significa que el destino seguido por cada uno de ellos en los procesos psíquicos

son diferentes: habla de la distinción entre *quantum* de afecto y representación para explicar las psiconeurosis, de representaciones inconscientes, de huellas mnémicas, de representaciones de palabra y representaciones de cosa, de representación inconsciente patógena y de representación -fin.

Freud apela a la voz de los antiguos cuando habla del deseo y de la pulsión. Con relación al deseo, se inspira en los griegos, vincula el *éros* platónico con las afinidades electivas goethianas, estableciendo su lazo con la sexualidad. Para hablar de la indestructibilidad de los procesos inconscientes se sirve del símil tomado de Homero en “La Iliada” y lo compara con esas sombras subterráneas que cobran nueva vida tan pronto bebían sangre. Las referencias más importantes con relación a los antiguos aparecen en la formulación de sus distintas teorías acerca del dualismo pulsional. Y los caminos de la destinación en la búsqueda de la satisfacción. Los largos rodeos en la realidad en la búsqueda del placer. En la primera de ellas, Freud alude al término *éros* contraponiéndolo a los términos griegos, *logos* y *ananké*. En la última no deja de apoyarse en Empédocles de Agrigento para aludir a los principios en eterna lucha, pulsión de vida y pulsión de muerte, amor y discordia. Freud instituye una repetición, una compulsión de repetición, en la destinación, que es tomada sobre el modelo de la tragedia. Vale decir, sobre un modelo representacional; en el que siempre hay en último término un origen repetido a través de diversas máscaras o deformaciones. Hay un trauma que se repite disfrazándose (condensación, desplazamiento, dramatización) pero que incluye un elemento desnudo como fin de la cadena. Se repite porque se reprime, pero frustra una repetición originaria, un eterno retorno, a un querer dionisíaco. El aparato psíquico se ve obligado a un largo rodeo, a un principio de realidad, entendido este no como renuncia al placer sino como el desvío para diferir la satisfacción del deseo. Desvíos que sólo así hacen posible la satisfacción. Obligada travesía, diferimento, para conseguirla. Errancia infinita que alude a la tragedia de la destinación.

Para Freud, las guerras no son solamente el producto de circunstancias infelices, ellas no proceden exclusivamente de decisiones políticas incomprensibles e irresponsables. Ellas tienen causas más profundas que son sociales y psíquicas. A los hombres les cuesta soportar el estado de paz. Y la guerra, a veces puede aparecer como una suerte de alivio, un derivado inesperado, por la pulsión de muerte, que obra de manera constante e inconfesada en toda sociedad también en tiempos de paz.

En 1933, él integra en su teorización la pulsión de destrucción y la pulsión agresiva en la pulsión de muerte. La pulsión agresiva es la expresión parcial de la pulsión de muerte, que constituye una disposición individual como agresividad y que se vuelca hacia el exterior. Aunque más tarde quedará integrando el sadismo, a nivel comportamental. Pero es la pulsión de muerte asociada a la repetición la que más juego a dado en el análisis filosófico de las llamadas filosofías de la diferencia.

En toda la obra freudiana y más especialmente en *Más allá del principio del placer* la repetición se presenta como una forma de conducta y una disposición general del funcionamiento vital y psíquico.

La tragedia es el fracaso del hombre como individuo, y el triunfo de la humanidad aunque sea esta siempre no más que una acción escénica y no más que un hombre, entre tantos, en situación. Nos dice que es de vidas y de muertes de lo que estamos hechos. Palabras y purificación de los que contemplan avanzan al unísono, construyendo el hecho. Ambas se corresponden dentro del tiempo trágico hasta que al final, siempre irrumpe la muerte. Purificación y expiación de todas las culpas y los males, de todas las faltas y los fallos, de las carencias y las ausencias de los hombres en un sentido precristiano componen la tragedia. Lo trágico es lo que iría a suceder, lo que sucedió o lo que está sucediendo tan solo por única vez.

Hay una dialéctica problemática que es trabajada en el cuadro de la transferencia en el análisis: entre ser actor de su vida, es decir subir, montar sobre la escena y quedar de espectador de la misma. Todo nos suele llevar a quedar en esta última posición aquella en la que somos. En otros términos, todo se pasa como si, espontáneamente, asistimos como espectadores a cosas que nos conciernen, a nuestro destino, sin saber, y que nos empujan a coger la medida que no podemos rechazar, de ser desfallecientes como espectador.

El inconsciente responde al encuentro de una falla, que no es un saber de por sí, en sí mismo, puesto en un lugar y del que podríamos coger conocimiento. Es un saber que surge por eclipse y si tenemos a mal recibirlo es porque él necesita para advenir de cierta angustia. Es en este momento, en que obligados a obedecer a este comandante acompañado de culpabilidad se configura el subir, montar sobre la escena

Si en *El porvenir de una ilusión* Freud explica que a favor de nuestro conocimiento del mundo opera el hecho de que nosotros y nuestra consciencia no somos sino una de sus formas de manifestación, acaso la idea de las series complementarias de lo real y lo ideal, el mundo objetivo y su espejamiento en el mundo humano de la

consciencia, nos sugiera la posibilidad enunciada, a saber, que el mundo interno se conocería con mayor facilidad que el mundo externo. Eso real incognoscible, cuando es lo real interno, puede devenir sabido en una serie ideal que no sería sino la inflexión de lo real mismo.

La totalidad resplandece así en las escisiones; de suerte que cuanto más radicales, dolorosas e inconciliables sean las escisiones, tanto más intensamente se manifiesta en ellas “la unificación con todo cuanto vive”. Lo trágico es el órgano supremo de la intuición intelectual y en los pliegues de la tragedia, en el alejamiento máximo entre el Dios y el hombre, se revela casi *per absentiam* la unidad del ser y la presencia de lo divino y de la plenitud de la vida del hombre.

La significación que la obra de Freud posee para la teoría estética es variable según sea considerada como una estética general o analizadas en virtud de la influencia que haya podido tener en las distintas poéticas artísticas de este siglo. Hay que reconocer que Freud no concibió una teoría del arte o de la estética, en el sentido de una teoría que definiera el papel desempeñado por el arte en la vida mental, al modo que Kant o Schelling lo hicieron. Antes bien, al igual que ocurriera con determinados comportamientos, la estética despertó en Freud la curiosidad por analizar la actividad artística.

Freud afirmó que no quería que ninguna corriente filosófica se apropiase del psicoanálisis: que se desmarcó tanto de la medicina como de la filosofía como patrocinadores de la práctica analítica; en cambio no ha tenido impedimento a la hora de afirmar que Goethe fue “su héroe secreto”. Sin aprehender lo trágico en una definición, tomó de la lectura de sus obras completas la noción de la “consciencia trágica”. En la conclusión de *Fausto*, se aprecia esta consciencia, a saber: que la limitación al trabajo profesional, con la consiguiente renuncia a la universalidad fáustica de lo humano, es una condición del obrar valioso en el mundo actual, y que por tanto, la acción y la renuncia se condicionan recíprocamente de modo inexorable y esto no es otra cosa que el motivo radicalmente ascético del estilo vital burgués. La consciencia trágica logra en la obra de Goethe la corporeidad de su pensar. La atmósfera trágica permite que la tensión y la desgracia se hagan sensibles sobre todo en el acontecer presente o en el ser del mundo. Lo trágico se muestra en la lucha, en el triunfo y en el sucumbir, en la culpa.

Es la grandeza del hombre en el fracaso. Se revela en la voluntad no condicionada hacia la verdad como la más profunda desarmonía del ente. Una suerte de atmósfera trágica que no se muestra todavía en lo precedido como tal, en el vivir y el

morir, en el proceso circular del florecer y agostarse. La atmósfera trágica crece como lo terriblemente lúgubre y espantoso a lo que nosotros somos entregados. Es algo extraño que amenaza ineludiblemente.

Es un hecho bastante claro que el psicoanálisis construyó un entramado conceptual y referencial muy útil para la comprensión y esclarecimiento de aspectos muy importantes de la creación artística en las más importantes de sus manifestaciones. Pero a su vez, en verdadera reciprocidad, las mismas, las distintas manifestaciones artísticas, en especial las literarias, otorgaron a Freud un material de análisis y de comprobación de hipótesis y teorías muy valiosas. Esto es lo que nos permite interpretar la lectura de tantas y múltiples referencias a grandes autores de la cultura occidental y también a otros menores tales como Jensen, o el mismo Hoffman. Sin embargo es necesario resaltar el hecho de que el psicoanálisis freudiano se interesó por las expresiones y manifestaciones del registro estético en tanto actividad, en tantos procesos, señalando la significación dinámica y la explicación funcional de estos en el marco de una teoría general del psiquismo y de una praxis clínica. Los diferentes problemas que suscita la comprensión de referentes de la psicología del arte, las experiencias estéticas, los goces de la creación y expresión estética quedan excluidos del análisis freudiano.

Fatídico reconocimiento del sujeto humano marcado por el padecimiento de la ignorancia de la consciencia. Descentrados por lo simbólico y exiliados de todo paraíso y aún más de nosotros mismos, el sujeto podrá ver el mundo en el que vive y su propia vida a condición de saberse descentrado, dividido, partido entre su inconsciente y su consciente. La división del sujeto es trágica, necesaria e irresoluble y justamente allí se encuentran la condición de lo trágico con la postulación del inconsciente freudiano. El psicoanálisis se ha nutrido de la tragedia pues contiene un código universal de enfrentamiento entre naturaleza y cultura, entre deseo inconsciente e imposible realización, de *eterno retorno* de la condición humana.

BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL

Para LOS trabajos de Freud, hemos utilizado las siguientes versiones:

FREUD, S., Traductor: Luis Lopez-Ballesteros y de Torres, Obras completas, [3 vols], Madrid: Edit. Biblioteca Nueva, 1973. Editor: José Ruiz castillo.

FREUD, S., Traductores: José Luis Echeverry y Leandro Wolfson, Obras completas, [24 vols]. Buenos Aires: Amorrortu, 1978-82, 2006, Editor: José Luis Etcheverry.

Hemos seguido la clasificación y ordenación de la obra completa de Freud que efectuó James Strachey, para la *Standar Edition*. Los trabajos van colocados según su aparición en cada uno de los 23 volúmenes de esa edición, que se ajustan perfectamente a la versión de Amorrortu editores. La paginación que aparece en las menciones a Goethe, es, asimismo, la correspondiente a esta versión. La fecha entre corchetes [], es la de redacción del trabajo, cuando no coincide con la fecha de publicación, que va entre paréntesis.

Goethe, Johan Wolfgang von. *Werker. Hamburger Ausgabe. Band 14* . *Naturwissenschaftliche. Schriften II. Materialien-Register*. Múnich, dtv, 1982.

Goethe, W. *Obras completas*. traducción de Rafael Cansinos Assens (tres tomos) Editorial Aguilar.

Para la confección de la Bibliografía hemos seguido la Norma de la APA (Publication Manual of the American Philosophical Association, 2005, 6º edición.

- Ackroya, P., *Shakespeare, Biography*, London: Macmillan, 2007
- Acosta, Esteve, Hernández, Raders, *Encuentros con Goethe*, Madrid: Trotta, 2009
- Acosta, L., *El drama documental alemán*, Salamanca: Universidad, 1982
- Acosta, J., *La literatura alemana a través de sus textos*, Madrid: Cátedra, 1997
- Adorno, T.W., *Teoría Estética*.Madrid: Taurus.1986
- Alsina, J., *Obras Completas Esquilo, Sófocles, Eurípides*, Madrid: Cátedra, 2004
- Althusser, L., *Freud y Lacan*, 1968, Barcelona: Anagrama, 1970
- Amati Mehler, J., *La Babele dell'Inconscio*, Milano: Raffaello Cortina, 1990
- Andrade, N., *Discurso y poder en la tragedia y la historiografía griega*, Buenos Aires: Eudeba, 1999
- Argullol, R., *El héroe y el Unico, el espíritu trágico del romanticismo*, Madrid: Taurus, 1984
- Aristófanes, *Las ranas*, Gredos: Madrid, 2002
- Aristóteles. , *Metafísica*, Madrid: Gredos, 2007
- Aristóteles. , *Ars Poética*.Traductor Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1974
- Aristóteles, *Ética Eudemia*, Madrid: Gredos, 1998
- Arnaldo, J., *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos.1987
- Arnaud, F., *Une éthique pulsionnelle*, Paris: Gallimard, 2004
- Assoun, P-L. ,*Fundamentos epistemológicos del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Prometeo Libros.1999

- Assoun, P-L. , *Los filósofos y la filosofía*. Buenos Aires: Prometeo Libros.2003
- Assoun, P-L., *L'entendement freudien, Logos et Ananké*, Paris: Gallimard, 1984
- Assoun, P-L., *Freud, la philosophie et les philosophes*, Paris: PUF, 1997
- Assoun, P-L., *Freudisme*, Paris: PUF, 1990
- Assoun, P-L., *Dictionnaire thématique, historique et critique des oeuvres psychoanalytiques*, Paris: PUF, 2009
- Aubenque, P., *La prudence chez Aristote*, Paris: PUF, 2000
- Auden, W.H., *El mundo de Shakespeare*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo edit, 1999
- Audi, P., *L'Ivresse de l'art. Nietzsche et l'esthétique*. Paris : Libraire General Française.
- Audi, R., *Diccionario Akal de Filosofía*. Madrid: Akal, 2004
- Balzac, H. , *Le Cabinet des Antiques*. Paris: Editions Baudelaire. (Orig 1827).Barcelona: Grijalbo, S.A. 1966
- Badenas de la Peña, P., *Estructura del diálogo platónico*, Madrid: Tesis UCM, 1974
- Bahr, H., *Esthétique et contemplation dans Schopenhauer*, Paris: PUF, 1970
- Barbaras, R., *Introduction à une phénoménologie de la perception*, Paris: Vrin, 2006
- Barrios, M., *La voluntad de poder como amor*, Barcelona: Serbal, 1990
- Bataille, G., *Teoría de la religión*, Madrid: Visor, 1989
- Baumgarten, A.G. , *Reflexiones filosóficas en torno al poema*. Barcelona: Alba.1976
- Begout, B., *Multiplicité de la volonté de puissance*, Paris: Vrin, 1997
- Beach, S., *Shakespeare y Compañía*, León: Universidad de León.2000
- Benjamín, W., *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona: Gedisa.1976
- Benjamin, W. , *La Metafísica de la juventud*, Barcelona: Paidós, Universidad Autónoma de Barcelona, 1977.
- Benjamin, W., *Libro de los pasajes, Edición de Rolf Tiedemann*, Madrid: AKAL, 2005
- Benjamin, W., *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Madrid: Akal, 2003

- Benois, A., *El retorno de lo trágico*, Buenos Aires: Sur, 1979
- Benoisat, J., *Pulsion cause et raison chez Nietzsche*, Paris: Vrin, 2006
- Bergson, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*.
Paris : Presses Universitaire de France.2005
- Bernard, H., *Psiquiatría y tragedia*, Barcelona : Toray Masson, 1974
- Beutin, W, *Historia de la literatura alemana*, Madrid : Cátedra, 1991
- Bieda, E. *Aristóteles y la tragedia, una concepción trágica de la felicidad*, Buenos Aires :
Altamira, 2008
- Bloom, H., *El canon occidental*.Barcelona: Anagrama. 2000
- Bloom, H., *Los poetas visionarios del romanticismo inglés: Blake, Byron, Shelley, Keats*.
Barcelona: Anagrama. 1974
- Boella, Carmagnola, Franzini, Necchi, Pozzo., *Trágico e Modernitá*, Milano: Franco Angeli
Editori. 1985
- Bodei, R., *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*. Madrid: Visor.1990
- Bodei, R., *El Doctor Freud y los nervios del alma*, Valencia : Pretextos, 2004
- Bodei, R., *Esperanza en lo trágico*, Madrid : SugarCo, 2003
- Boella, L. Carmagnola, F., *Trágico e Modernitá*, Milano : Franco Angeli Libri, 1985
- Bollack, J., *L 'Edipe Roi de Sóphocle, Cahiers de Philologie*, Lille : Presses Universitaires, 2003
- Boudot, P.L., *L 'Ontologie de Nietzsche*, Paris : Presses Universitaire de France, 1971
- Bouveresse, R., *Freud et la littérature*. Paris : Ellipses.1998
- Bouveresse, R., *Mitologie et philosophie*, Paris : Editions de L'Eclat, 1991
- Boyer,A., *Les historien de l 'art héritiers de la philosophie esthétique allemande*, Paris : Vrin,
2001
- Bras, G. (1989).*Hegel et l'art*.Paris: Presses Universitaire de France.

- Braun, K, Seijo, M.A., *Antología de los primeros años del romanticismo alemán*. Salamanca: Universidad de Badajoz.1993
- Brioso, M. Gonzalez Ponce, J., *Las letras griegas bajo el imperio*, Sevilla: Pórtico, 1996
- Bucher, E., *On l'actualité de Schopenhauer*, Paris: Vrin, 1972
- Calonge, J., *Tres temas de cultura clásica*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1975
- Carbajosa, N., *Shakespeare y el lenguaje de la comedia: teoría crítica y análisis*, Madrid: Verbum, 1971
- Carus, C.G., *Psyche*, Jena: Ed. Klages, 1926
- Castilla del Pino, C., *El psicoanálisis y el universo literario*, Madrid: Aullón de Haro, 1998
- Castilla del Pino,C., *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid: Playor, 1984
- Castro Escario, M.E, (1982), *El lenguaje del poder de Shakespeare*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Cassirer, E., *Les écrivains en personne*, Paris: PUF, 1973
- Cencillo, L., *El Inconsciente*, Madrid: Morava, 1979
- Chalumeau, J-L., *Les Théories de L'Art*.Paris: Vuibert.2002
- Chalumeau, J.L., *La philosophie de l'art allemande*, Paris : Vuibert, 1998
- Châtelet,F., *Historia de la filosofía, ideas, doctrinas*. 3 Vol...Madrid: Espasa Calpe.1984
- Cometti, J.P., *Esthétique*. Paris : Librairie Vrin.2005
- D'Angeli, C. Paduano., *Lo cómico*, Madrid : Visor, 2001
- Deleuze, G., *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.(Orig 1972).1995
- Deleuze, G., *Pourparlers*, Paris: Editions de Minuit, 1995
- Deleuze, G., *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, 1989
- Devereux, G., *Les revés dans la tragédie grecque*, Paris: Les belles lettres, 2006
- Devereux, G., *Verités des mythes*, Paris: Les Belles Letres, 1998
- Diaz Tejera, A., *Manifestaciones histórico-literarias de lo trágico*, Sevilla: Alfar, 1999
- Diderot, D., *Escritos filosóficos.Le Neveau de Rameau*. Madrid: Editora Nacional, 1977

- Dilthey, W., *Vida y Poesía*, versión de Wenceslao Roces, México: Fondo de Cultura Económica, 1953
- Dilthey, W., *De Leibniz a Goethe*, México: FCE, 1979
- Díaz Tejera, A., *Ayer y hoy de la tragedia. Manifestaciones histórico literarias de lo trágico*, Sevilla: Ediciones Alfar, 1989
- Dodds, E. R., *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza. Ediciones Península. 1998
- Domenach, J.M., *El retorno de la tragedia*, Madrid: Fundación Pastor, 1996
- Dominguez, A., *Pasión y razón en grandes filósofos*, Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2001
- Duque, F., *Nietzsche y la "arqueología romántica" de la cultura*, en *La Estrella errante. Estudios sobre la apoteosis romántica de la historia*. Madrid: Akal, 1997
- Duran, Will y Ariel., *La Edad de la Razón*, 2 Vol. Buenos Aires: Sudamericana, 1964
- Escareño Acosta, J., *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno*, Madrid: Tesis UCM, 2004
- Emerson, R., W., *Figuras señeras: siete conferencias o la valía de grandes hombres*, Palma de Mallorca: Mestral, 2009
- Esteban Enguita, J. E., *El joven Nietzsche, Política y Tragedia*, Madrid: Ediciones de la UAM, 2004
- Ezpeleta Piorno, P., *Teatro aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*, Madrid: Espasa, 1990
- Eugen Fink, R., *La filosofía de Nietzsche*. Madrid: Alianza Universidad. 1976
- Fernández Galiano, M., *Estudios sobre la tragedia*, Madrid: Fundación Pastor, 1966
- Ferrari, A., *Novalis. Himnos a la Noche. Cánticos espirituales*. Madrid: Alianza. 1988
- Ferrater Mora, J., *Diccionario de Filosofía*. Madrid: Alianza, 1988
- Festugière, A.-J., *La esencia de la tragedia griega*, Barcelona: Ariel, 1986

- Fichte, J.G., *Para una filosofía de la intersubjetividad*. Madrid: Universidad Complutense.1993
- Fichte, J.G., *Philosophie et art*, Paris: PUF, 1985
- Formosa, F., *Lessing y Shakespeare*, Barcelona: Cátedra, 1986
- Frankfurt, H.(1998). *La religión del antiguo Egipto*. Barcelona: Alertes.
- Franzini-Necchi, Pozzo., *Trágico e modernità*, Milano: Franco Angeli, 1985
- Freud, S *Epistolario 1873-1939*. (1979).Barcelona: Plaza Janés.
- Freud, S, Jung, C. *Correspondencia*. (1978). Madrid: Taurus.
- Freud, S, Abraham. *Correspondencia*.(1979). Barcelona: Gedisa.
- Freud, S, Groddeck, G., *Correspondencia*. Barcelona: Anagrama, (Orig 1977).
- Freud, S, Pfister, O., *Correspondencia 1909-1939*.(1966)México : Fondo de cultura económica.
- Freud, S, Salome, L.A. *Correspondencia*.(1977). México: Siglo XXI.
- Freud, S, Zweig, A. *Correspondencia*.(1974). Buenos Aires: Granica.
- Gay, P. (1988).*Freud, una vida de nuestro tiempo*. Barcelona.
- García Calvo, A., *Contra el tiempo*, Zamora: Lucina, 1993
- García Calvo, A., *Contra la realidad*, Zamora: Lucina, 2002
- García Calvo, A., *De la felicidad*, Madrid: Lucina, 1989
- García de la Hoz, A, *Goethe en Freud: afinidades electivas*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.1991
- García Enriquez, J., *Esquematismo trascendental kantiano*, Buenos Aires: UNi. De La Plata. 2008
- García Gual, C., *Figuras helénicas y géneros literarios*, Madrid: Mondadori España, 1991
- García Gibert, J., *Shakespeare o el espíritu de la disolución*, Bilbao: Ediciones Episteme.1998
- García Novo, E., *Dramaturgia e messa in scena nel teatro greco*, Madrid: Ediciones Clásicas, 1998
- Gardiner, P., *Kierkegaard*, London: Oxford Press, 1999
- Gershom Scholem., Traducción de Ibarlucía y García Baró, *Los nombres secretos de Walter Benjamin*. Madrid: Trotta, S.A, 2004

- Giarcovich, N., *Tragedia y deseo*, Buenos Aires: Letra Viva, 1998.
- Gillespie, W.H.(1971). *Agresión and instinc theory*. London: Iner Psychoanal N° 52.
- Givone, S.*Historia de la estética* .Madrid: Tecno .1990
- Givone, S, *Ermeneutica e romanticismo*, Milano: Mursia Editore, 1983
- Givone, S., *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*, Madrid: Visor, 1991
- Glover, E. *The technique of psychoanalysis*. London: Ballerie Tindall and Cox. 1975.
- Goddard, J.C., *Pulsion et interpretation chez Nietzsche*, Paris: Armand Colin Editeur, 2006
- Goldman, L., *Le dieu cache, Bibliotheque des Idees*, Paris: Gallimard, 1959
- Gonzalez, M., *El Werther y el wertherismo que hemos heredado*.N° 21, pag 7-9.Madrid .1985.
- Gonzalez Varela, N., *Nietzschecontra la democracia: el pensamiento político de Nietzsche*, Sevilla: Montesinos, 2010
- Granville-Baker, H y Harrison, G, B, (1952), *Introducción a Schakespeare*, Buenos Aires: Emecé, 1987
- Green, A., *La letra y la muerte, paseo de un psicoanalista a través de la literatura: Shakespeare*, Buenos Aires: Emecé, 1999
- Green, A., *El complejo de Edipo en la tragedia*, Buenos Aires: EBA Ediciones, 1982
- Greer Germaine, M (1939), *Shakespeare*, New York: Oxford University Press (1997)
- Griffero, T., *Il Pensiero ermeneutico* .Genova: Marieti editore, 1989.
- Grinstein, A. (1981). *Los sueños de Freud*. México, 1968.
- Guyon, D., *Des Oresteia*, Paris: PUF, 1990
- Haeckel, E., *El origen del hombre: La Antropogenia* .Barcelona: Anagrama.1972
- Hamann, J.C., *Belleza y verdad. Sobre la Estética* .Barcelona: Alba.1969

- Hans Jacob, G., *Lecciones sobre lógica y metafísica, Johan Gottlieb Fichte*, México: Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1978
- Harder, Y-J., *La pulsión à philosopher*, Paris: PUF, 2006
- Harley Granville., *Introducción a Shakespeare*, Buenos Aires: Emecé, 2000
- Hartmann von, E., *Philosophie de L'Inconscient*. Paris : Germer Baillière.(Orig 1872).1905
- Hartmann von, E., *Filosofía de lo bello.Una reflexión sobre lo inconsciente en el arte*. Valencia: Universidad de Valencia. (Orig 1875).2001
- Hauser, A., *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid: Visor, 1999
- Havelock, E., *La musa aprende a escribir*, Barcelona: Paidós, 1996
- Haym, R., *Herder nach seinen leben und seinen werken*, 2 Vols. Berlin: Nueva Edit, 1954
- Heitner, A., *Shakespeare und der deutsche geist*, Berlin: Und Esth, 1998
- Hegel, G.W.F., *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*, Madrid: Alianza. (Orig .esta Edit. 1997). 2.005
- Hegel, G.W.F., *Fenomenología del Espíritu*. Valencia: Pre-Textos. (Orig 1807).2006
- Hegel, G.W.F., *Filosofía de la Naturaleza*. Buenos Aires: Editorial Claridad. (Orig 1823).2006
- Hegel, G.W.F., *Filosofía del Espíritu*. Buenos aires: Editorial Claridad. 2006
- Hegel, G .W .F., *Lecciones sobre la Estética*. Madrid: Akal.(Orig 1842).1989
- Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*. Madrid: Alianza (Orig 1830). 2004
- Hegel, G.F., *Carta a Schelling, 16 de abril de 1795, Berna. Correspondencia de Hegel con Hölderling y Schelling (1794-1795)*.Versión de Zoltan Szanskay y Ripalda, México: FCE, 1978
- Hell, V., *Schiller, événements litteraires, artistiques et historiques*, Paris: Pierre Seghers Éditeur.1960
- Hell, V., *Schiller et son temps*, Paris: PUF, 1999
- Heller, A., *La teoría de la Ilustración*, Madrid: Península
- Herder, G.,, *Cartas para el fomento de la humanidad, Samtliche werke*, BerlinSuphan, 1987

- Hernández, I; Sabaté, D., *Narrativa alemana de los siglos XIX y XX*. Madrid: Síntesis.2005
- Hindle, M., *Studying Shakespeare*, Madrid: Oniro, 2009
- Hyppolite, J.(1974).Génesis y estructura de la Fenomenología del espíritu de Hegel .Barcelona: Península.
- Hölderlin, F., *Hiperión o el eremita en Grecia*. Madrid: Ediciones Hiperión. (Orig 1797). 2007
- Hölderlin, F., *Empédocles*, Madrid: Azul, 1966
- Hölderling, F., *El Archipiélago* .Madrid:Alianza.1978
- Hölderling, F., *Sobre la religión*, Buenos Aires: Azul, 1976
- Hubert-Rodier, C., *Notions d`esthétique*. Paris: Gallimard.2005
- Hume. *Essais Esthétiques*. Paris : Flammarion.2000
- Hulin, M.M., *Le principe de L `Ego dans la pensé indienne classique*, Paris : PUF, 1999
- Jaccard, R.(1985).Freud el conquistador. Barcelona: Ariel, (Orig.1983).
- Janik, A. Toulmin, S., *La Viena de Wittgestein*, Madrid: Taurus, 1974
- Jaspers, Karl., *Esencia y formás de lo trágico*, Buenos Aires: Sur, 1960
- Jaspers, K., *Philosophie*, Bruxelles: Brion, 1932
- Jaspers, K., *Autobiografía filosófica*, Buenos Aires: Sur, 1964
- Jiménez, M., *La tradition esthétique*, Paris: Presses Universitaires de France, 2000
- Jiménez, J., *Presente y futuro del arte, en: Aqué llamamos arte: el criterio estético*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, Molinuevo, J-L, Editor, 2001.
- Jiménez, J., *Teoría del arte* , Madrid: Tecnos, 2002
- Jiménez, J., *Cuerpo y tiempo: la imagen de la metamorfosis*, Madrid: Destino, 1993
- Jiménez, J., *El angel caído*, Madrid: Galaxia Gutemberg, 2007
- Jones, E., *Hamlet y Edipo*.3 Vol. Barcelona: Mandrágora, (Orig.1955).1981

Jones, E, *Vida y obra de Sigmund Freud*, Buenos Aires: Horme, 1975

Jordanova, J.L., *Lamark*. New York: Oxford University Press.1984

Jung, C.G., *Transformaciones y símbolos de la libido*. Buenos Aires: Paidós.1952

Kant, I., *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*.Madrid:F.C.E de España.2005

Kant, I., *Crítica del Juicio*, México: Porrúa, 1985

Kant, I., *Lo bello y lo sublime*.Madrid: Espasa Calpe.1979

Kant, I., *Crítica de la Razón Pura*. México: Porrúa. (Orig 1883).1982

Kant, I., *Crítica del discernimiento* .Madrid: Antonio Machado libros.S.A. (Orig 1781).2003

Kant, I., *Crítica de la facultad de juzgar*, México: Monte Avila Latinoamericana, 1982

Kant, I., *Antropología práctica*. Madrid: Tecnos, 1990

Kant, I., *Crítica de la facultad de juzgar*.México: Monte Ávila Latinoamericana Editores.1988

Kaufmann, W., *Tragedia y filosofía*, Barcelona: Seix Barral, 1987.

Kaufmann, W., *L'Art Tragique*, Paris: Vrin, 2004

Kierkegard, S. *El concepto de la angustia*. Buenos Aires: Libertador Ediciones.2006

Kierkegaard, S., *Diario de un seductor*, Buenos Aires: Leviatán, 2006

Klein, M., *Algunas reflexiones sobre la Orestíada, Ob. C, Vol. III*, Barcelona: Paidós, 1998

Kohut, H., *Análisis del self. El tratamiento psicoanalítico de los trastornos narcisitas de la personalidad*. Buenos Aires: Amorrortu .1980.

Kohut, H., *La restauración del si-mismo*. Buenos Aires.1977.

Kommerell, M., *Lessing y Aristóteles. Investigación acerca de la teoría de la tragedia*, Madrid : Visor.1990

Kommerell, M., *Investigación acerca de la teoría de la tragedia*, Madrid : Visor, 1996

Kremer- Marietti, A., *Hegel et Nietzsche*. Revue de lettres Modrenes, N° 76-77, 1962-63

LaBoetie, E., *De la servitude volontaire*, Paris : Gallimard. 1986

La Botie, E., *De la servitude volontaire*. Madrid : Tecnos. 1993

Lacan.J., *La chose freudienne, en Ecrits*, Paris : Gallimard, 1966

Lacan, J., *Función y campo de la palabra y el lenguaje en el psicoanálisis, Escritos I*, México : Siglo XXI, 1996

Lacoste, J., *La Philosophie de l'art*. Paris: Presses Universitaire de France, 2007

Lacoste, J., *La idée de beau*. Paris: Bordas, 1986

Lacoste, J., *La Philosophie au XX° siècle*. Paris : Hatier.1988

Lacoue-Labarthe, P et Nancy, J.L, *L'Absolu litteraire*. Paris: Seuil.1978

Lacoue- Labarthe, P., *Hölderlin: L'Antigone de Sophocles*, Paris: PUF, 1978

Lalande, A., *Vocabulario técnico y crítico de la filosofía*, Buenos Aires: El Ateneo, 1953

Laplanche, J y Pontalis, L., *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Labor.1978

Larochefoucault., *Ouvres Complètes (La Pleiade)*. Paris: Gallimard. 1964

Lehmann, H., *A conversation between Freud and Rilke*. Psichoanal, Qurt, N° 35.pag 423-427.1966

Lebeck, A., *Eurípides. The irrationalist*, London: Philologus, 1987

Leibniz., *Principes de la nature el la grace, fondés en raison, Ouvres*, Paris: PUF, 1985

Lesky, A., *La tragedia griega*, Madrid: Gredos, 1999

Lessing, G.E., *Dramaturgia de Hamburgo*, Murcia: Universidad, 1998

Levin, H., *El realismo francés*. Madrid: Tecnos.1996

Lessing, G.E., *Dramaturgia de Hamburgo*, traducción de Feliu Formosa, Madrid: Publicación de la Asociación de directores de escena de España, Comunidad de Madrid.1993

Lessing, G.E., *Werke. 3 Vol.*Berlin-Weimar: Edit Hans Joachim, 1978

Link, L., *El Diablo. Una máscara sin rostro*, Madrid: Síntesis, 1995

Lipps, T ., *Los fundamentos de la Estética : La contemplación estética y las Artes plásticas*. Madrid: Edita Luis Faure.1924

Lledó, E., *Elogio de la infelicidad*. Valladolid: Mauricio Jalón editor. 2005

Lledó, E., *El surco del tiempo*. Madrid: Taurus, 2000

López Férez, J.A., *Historia de la literatura griega* .Madrid:Cátedra.2003

Lucas de Dios, J.M., *Estructura de la tragedia de Sófocles*, Madrid: Tesis Doctoral UCM, 1972

Lukács, G., *Goethe y su época*.Madrid: Ediciones Herramientas, 1968.

Lukács, G., *El alma y las formas; la teoría de la novela*. Barcelona: Grijalvo.1975

Lukács, G., *Il dramma moderno*, Milan: SugarCo, 1976

Luque, A., *Filosofía y tragedia en Shakespeare*, Madrid: Espéculo, Revista de estudios literarios, UCM, N° 14

Maceira, M. F., *Schopenhauer y Kierkegaard: sentimiento y pasión*, Madrid: Cincel, 1984

Mahler, M. *On human symbiosis and the vicissitudes of individuation*. New York: Internat.Universities Press.1968.

Magris, A., *L Idea del destino nel pensiero antico*, 2 Vol, Udine: Montefeltrino, 1982

Maldiney, H., *Regard, Parole, Espace*. Paris:L'Âge d'Homme.1973

Mann, T., *Cervantes, Goethe y Freud*. Buenos Aires: Losada, 1955

Mann, T., *Goethe como representante de la época burguesa*, Buenos Aires: Losada, 1932

Mannoni, M. *El objeto en Psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa. 1987.

Mannoni, O., *El descubrimiento del Inconsciente*. Buenos Aires: Nueva Visión.1975

Marchan Fiz, S., *La estética en la cultura moderna*, Madrid: Alianza, 1987

Maresca, S., *Filosofía y Psicoanálisis*. Buenos Aires: Grama Ediciones, 2004

Marion, J., *La croisée du visible*. Paris : Presses universitaires de France .2007.

Martin Fritz, *Historia de la literatura alemana*, Barcelona : Labor, 1964

Martinez Rodriguez, A, M., Fuentes clásicas en Titus Andronicus de Shakespeare, León : Universidad de León.2003

Másotta, O. Introducción a la lectura de Lacan. Buenos Aires: Proteo .1970.

Másson, J.M.*Freud, The complete letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess 1887-1904*.Harvard University Press.(Orig 1975).México: Porrúa.(Orig 1818).1985

Maeterlinck, M., *Obras*. Madrid: Edit. Renacimiento. (Orig 1923). 1968

Maeterlinck, M., *Avant le grand silence*. Paris:Fasquelles. (Orig 1920).1934

Maeterlinck, M., *Les caractères principaux du génie*.Bruxelles : Castaigne, 1938

Magris, A, *.L'Idea del destino nel pensiero antico*, Udine : Bolsanto, 1984

Maldiney, P., *Fichte*, Paris : PUF, 2005

Marion, J.L., *La croisée du visible*. Paris : Presses Universitaire de France, 2004

Martinez Marzoa, F., *El saber de la comedia*, Madrid : Antonio Machado ,2005

Martin Rodriguez, A., *Fuentes clásicas en Shakespeare*, Barcelona : Teide, 2009.

Meloni, C., *Pasajes : el pensamiento como puesta- en – camino Freud, Heidegger, Derrida*,
Revista ARBOR, Vol 183, N° 723, Madrid : 2007

Meloni, C., Traduce : *Vivir : Tratado de la desesperanza y la felicidad*, de Compte Sponville
Madrid : Antonio Machado Libros, S.A, 2009

Meyer, M., *Le philosophe et les passions*. Paris Libraire Générale Française.1991

Mill, J.S., *.Sistema de Lógica inductiva y deductiva* .Madrid: Editorial Juan Pueyo.1917

Miller, J.A.*Causa y Consentimiento. Descartes, Kant, Dilthey*. Buenos Aires: Grama Ediciones.2003

Miller, J. A. y Otros., *Filosofía y Psicoanálisis*, Buenos Aires: Tres Haches.2005

Molinuevo, J-L., *A qué llamamos arte: el criterio estético*,Salamanca: Ediciones Universidad,2001

Morey, M., *De lo trágico*, Barcelona: Ariel, 1985

Moritz, K., *Sobre la imitación plástica de lo bello*, Tubingen: Joachim, 1962

Monnerot, J., *Las Leyes de la tragedia*, Madrid: Machado, 2002

Muñoz Grandes Lopez de Lamadrid, M., *La creación dela realidad en el Psicoanálisis*.
R.I.P, N° 29, 2008

Nabert, J., *Essai sur pulsionele et le mal*, Paris: Aubier, 1970

Nasio, J.D., *El Edipo. Concepto crucial del psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós, 2007

Neumann, E., *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*.Madrid:
Tecnos.1992

Nietzsche, F., *Obras Completas*. Barcelona: Edicomunicación.2003

Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.1970

Nietzsche, F., *Estética y Teoría de las Artes*. Madrid: Tecnos. 2001

Nietzsche, F., *El origen de la tragedia*. O.C. Buenos Aires: Aguilar. (Orig 1873). 1976

Nietzsche, F., *En torno a la voluntad de poder*. Barcelona: Edicomunicación, 1973

Nietzsche, F., *Los filósofos preplatónicos*. Madrid: Trotta. (Orig 1876).2003

Novalis., *Escritos escogidos*. Madrid: Visor.1984

Novalis, *Himnos a la noche. Cánticos espirituales*. Madrid: Pretextos, 1998

Ortega y Gasset, *Goethe, Dilthey*, Revista de Occidente, Madrid: Alianza, 1982

Ortega y Gasset., *Meditaciones sobre el Quijote*, Madrid: 1914

Paraíso Leal, I, *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Madrid: Cátedra, 1994

Paraíso Leal, I., *Literatura y Psicología*, Madrid: Síntesis, 1995

Parry, M., *The making of Homeric verse*, New York: Oxford University Press, 1987

Patocka, J., *Ensayos heréticos sobre filosofía de la historia*, Barcelona: Península, 1988

Paul, J., *Nietzsche Ouvres*, Paris: Vrin, 2001

Pereña, F.,(1981). *Freud y la sexualidad femenina*. *Revista de la Asociación española de neuropsiquiatría*. Nº 2.pag 9-30.

Perrota, G., *Sofocle*, Milan: Edit. Messina, 1935

Pigeaud, J.,(2006), *La Maladie de L'Âme*, Paris: Le Belles Lettres,2006

Plató., *Diálogos*. Madrid: Gredos S.A.2006

Philonenko, A, Traducción de Gemma Muñoz-Alonso, Revisión de Córdoba Inmaculada., *Schopenhauer, una filosofía de la tragedia*, Barcelona: Antrophos, 1989

Podro, M., *Freud y el desplazamiento de la estética en el arte de*, Barcelona: Destino, 1977

Pohlenz, M., *La tragedia greca, 2 Vol*. Brescia: Paidea Editrice, 1978

- Pontalis, J.B., *Vigencia de Sigmund Freud*, Buenos Aires: Siglo XX, 1957
- Prigogine, I, *La nuova alleanza*, Milán: Longanesi, 1981
- Pujante, A-L., *Shakespeare, textos*, Madrid: Cátedra, 1989
- Quesada, J.M., *Un pensamiento intempestivo .Ontología, Estética y Política en Nietzsche*. Barcelona: Anthropos, 1988
- Quesada, J.M., *Nietzsche. Afirmación y demonio melancólico*. México: UNiversidad Veracruzana, 2007
- Quilliot, R., *Philosophie de L'Art*, Paris: Ellipses, 2004
- Ramoneda, J., *Apología del presente. Ensayo de fin de siglo*, Barcelona: Península, 1989
- Rancière, J., *La división de lo sensible, Estética y Política*. Salamanca: Centro de Artes de Salamanca, 2002
- Rancière, J., *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile: ediciones Palinodia.2005
- Rancière, J., *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris : Hachette Litterature. 1998
- Reichel, O., *L'Yvresse nietzscheanne*, Paris : PUF, 2003
- Reinhard Lauth, *La Filosofía de Fichte y su significación para nuestro tiempo*, México : Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1968
- Rella, F., *Wittgenstein, El silencio y las palabras. El pensamiento de crisis*, Barcelona : Paidós, 1992
- Ricoeur, P., *Hermenéutica y psicoanálisis*, Buenos Aires : Megalópolis, 1975
- Rohland, R.M^a., *La teoría del drama en Alemania, 2 Vols*. Madrid : Gredos, 2004
- Roazen, P., *Freud y sus discípulos*. Madrid: Alianza, 1978
- Robert, M., *De Edipo a Moisés*. Buenos Aires: Granica. (Orig 1974). 1976

Robert, M., *La revolución Psicoanalítica*. México: Fondo de cultura económica. (Orig 1964). 1966

Robert, R.E., *Heinrick Ibsen. Estudio crítico*. Barcelona: Península. 1990

Rochlitz, R et Rusch, P., *Walter Benjamin. Critique philosophique de l'art*. Paris : Presses Universitaire de France. 2005

Rodriguez Adrados, F., *Sófocles y el panorama ideológico de su época*, Madrid : Fundación Pastor, 1976

Rodriguez Adrado, F., *Eurípides*, Madrid : Alianza, 1990

Rodriguez Adrados, F., *Aristófanes, Las Aves*, Madrid : Aguilar 1998

Rodriguez Adrados, F., *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid : Alianza, 1999

Rodriguez Adrados, F., *Fiesta, Comedia y Tragedia, sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona : Planeta, 1972

Rodriguez Adrados, F., *El héroe trágico y el filósofo platónico*, Madrid : Fundación Pastor, 1968

Rosset, C., *Lógica de lo peor, elementos para una filosofía trágica*, Barcelona : Seix Barral, 1976

Rusker, V., *Goethe en el mundo hispánico*, México: Fondo de cultura económica.(Orig 1958).1977

Safranski, R., *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, Madrid: Alianza, 1991

Saïd Suzane, M., *La faute tragique*, Paris: Mouton, 1987

Sala Rose, R.(2007).El misterioso caso alemán. Alemania a través de sus letras. Barcelona: Alba Editorial.

Sánchez Meca, D., *Nietzsche, La experiencia dionisiaca del mundo*. Madrid: Tecnos. 2008

Sarassen, P., *Goethes Mignon*.Revista Imago, Tomo XV.1929

Savater, F., *Idea de Nietzsche*, Barcelona: Ariel, 1995

Schneider De, *El psicoanálisis y el artista*, Madrid: FCE, 1974

Serrano, V., *Nietzsche, El pensamiento trágico de los griegos, Escritos póstumos*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2004

Shakespeare, W., trad. Marquez y Arnaldo, J., *Tragedias*, Madrid: Espasa, 2010

Shakespeare, W, trad. Marquez, A., *Dramas*, Madrid: Boradilla, 2010

Schrade Léo, J., *La representation d'Oedipe-Tiranno au teatro Olimpico*, Paris: CNRS, 1960

Schelling, F.W.J., *El Discurso de la Academia.Sobre la relación de las arte plásticas con la Naturaleza*.Mdrid: Biblioteca Nueva, (Orig 1807).2004

Scop, A., *Sigmund Freud*, Paris: Gallimard, 1982

Schelling, F.W.J., *La relación de las artes figurativas con la Naturaleza*. México: Aguilar, (Orig 1807).1963

Schelling, F.W.J., *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*. Madrid: Anthropos, (Orig 1809).1997

Schelling, F.W.J., *Filosofía Della rivelazione*. Milano: Rusconi Libri. (Orig 1858). 1997

Schelling, F.W.J., *Filosofía del arte*, Madrid: Tecnos.1999

Schelling, F.W.J., *Sistema del Idealismo Trascendental*. Barcelona: Anthropos, (Orig 1832).1988

Schelling, F., *Cartas*, Madrid: Tecnos, 2001

Schiller, F., *Kallias, Cartas para la educación estética del hombre*.Madrid: Antrophos, 2005

Schiller, F., *La educación estética del hombre*, Madrid: Espasa, 1941

Schiller, F., *Los bandidos*, Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1978

Schiller, F., *Escritos sobre estética*, Madrid: Tecnos, 2000

Schiller, F., *Escritos de filosofía de la historia*, Madrid: Universidad, Secretariado de publicaciones, 1991

Schegel, F., *Sobre el estudio de la poesía griega, Obras Selectas*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983

Schnell, A., *Le statud du Trieb dans la pensé nietzscheanne*, Paris: Vrin, 1998

Schöne, A., *Johan von Goethe, Fausto, comentaires*, Paris: PUF, 2000

Schopenhauer, A., *El Mundo como voluntad y representación*. México: Porrúa. 1987

Schopenhauer, A., *Crítica de la filosofía kantiana. Apéndice a El mundo como voluntad y representación*. Valladolid: Trotta. 2000

Schopenhauer, A., *El mundo como representación artística: el alcance del arte*. Pamplona: Universidad de Navarra. 2001

Schopenhauer, A., *Le sens du destin, (Extraits des Parerga et Paralipomena)*, Paris: Vrin, 1988

Schopenhauer, A. *Meditaciones sobre el dolor del mundo, el suicidio y la voluntad de vivir*. Madrid: Tecnos. 1999

Schopenhauer, A., *De la cuádruple racine du principe de raison suffisante*, Paris: Vrin, 2008

Schopenhauer, A., *Pensamiento palabras y música*, Madrid: Biblioteca EDAF, 2005

Schopenhauer, A., *Manuscritos berlineses. Sentencias y aforismos*, Valencia: Pre-textos, 1996

Schopenhauer, A., *Crítica de la filosofía kantiana. Apéndice a El mundo como Voluntad y Representación*, Madrid: Tecnos, 1999

Schorske, C.C. (1981). *Viena fin-de-siècle*. Barcelona: Gustavo Gili. (Orig 1961).

Schur, M. (1980). *Sigmund Freud, enfermedad y muerte en su vida y en su obra*. Barcelona: Paidós studio. (Orig 1972).

Shakespeare, W., *Obras Completas*. 3 Vol. Madrid: Aguilar. 1974

Sófocles., *Tragedias*, Madrid: Gredos, 2002

Sófocles., *Edipo en Colono, Tragedias*, Madrid: Gredos, 1986

Sófocles., *Edipo Rey, Tragedias*, Madrid: Gredos, 1986

Souriau, E., *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal. 1998

Spector, J., *Psicología del proceso creativo*, México: FCE, 1984

Stanek, V., *Acte de volonté et subjectivité chez Nietzsche*, Paris: PUF, 2004

Stanek, V., *Nietzsche et la volonté de vérité*, Reims: Cristophen Editeur, 2000

Steele, R.S., *Psychoanalysis and hermeneútica*. Rew, of Psychoanalysis, N º6.pag 389-411.

Steiner, G., *Antígonas*, Traducción de Alberto Bixio, *Una poética y una filosofía de la lectura*, Barcelona : Gedisa, 1987.

Steiner, G., *La muerte de la tragedia*, Barcelona : Monte Avila Editores Latinoamericana, 2000

Steiner, H., *Freud contra si mismo*. México: Consejo Nacional de ciencia y desarrollo.2000

Strachey,J., *Introducción a las obras de Freud*, Buenos Aires: Amorrortu,1978-82

Strachey,J., *Introductory lectures on Psychoanaisys*, London: Freud Lybrery

Szondi, P ., *Teoría del drama moderno (1880-1950)*,Barcelona: Institut del teatre de la Diputación de Barcelona, Monografías de teatro,1988

Szondi, P., *Das tragische und die geschiche*, Hamburgo: Groisnt, 1973

Taine, L., *Philosophie de L'Art*. Paris : Gallimard.2007

Talon-Hugon, C., *L'Esthetique*. Paris : Presses Universitaire de France, 2006

Tanery Adams, T., *La Erscheinung de Fichte*, Paris : PUF, 2003

Thoma, H, Kachele, H., *Teoría y práctica del psicoanálisis*. Barcelona: Herder.(Orig 1985).

Tonerstson, M., *La teoría dramática de Lessing, Introducción y comentarios*, Buenos Aires: Tres Haces, 1975

Tort, M., *La interpretación o la máquina hermenéutica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976

Tovar, A., *Aspectos de la "Helena" de Eurípides*, Madrid: Fundación Pastor, 1966

Trías, E., *La memoria perdida de las cosas*. Madrid: Mondadori España.1978

Trías, E., *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo.2006

Tuber, S., *Deseo y representación*, Madrid: Síntesis, 2001

Tuber, S, *Freud*, Madrid: EDAF, 1999

UNED., *Encuentros con Shakespeare*, Madrid: UNED, 1985

- Urdanoz, T., *Historia de la Filosofía*. Vol IV. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.1975
- Vaihinger, H., *La voluntad de ilusión en Nietzsche documents*, Paris: PUF, 1999
- Vara Donado,J., *Origen de la tragedia griega*, Salamanca: Universidad de Extremadura, 1995
- Vedda, M., *La teoría del drama en Alemania (1730-1850)*, Madrid: Gredos, 2004
- Vega, M.J., *La formación de la teoría de la comedia*, Salamanca: Europa Press, 1997
- Vercellone, F., *Estética del siglo XIX*. Madrid: Machado, 2004
- Vergely, B., *Les grandes interrogations esthétiques*, Paris: Editions Milan, 2000
- Vermorel, M., *La pulsión desde Goethe y Schiller a Freud*, Lausanne: Delachaus, 1995
- Vernant, J.P., *Mito y tragedia en la Grecia clásica, Antigua*, Madrid: Visor, 1987
- Vernant, J.P., *Une ethnographie philosophique inédite*, Paris: PLON, 1987
- Vergely, B.,*Les grandes interrogations esthétiques*. Paris : Edition Les essentiels Milan.2005
- Vico, G., *Ciencia nueva .Libro Tercero del descubrimiento del verdadero Homero*, Madrid: Tecnos.1995
- Victor Hugo., *Manifiesto romántico. Escritos de Batalla*, Barcelona: Ediciones Península, 2002.
- Vidan Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, Madrid: Taurus, 2003
- Villiers de L Isle´Adam., *Nuevos cuentos crueles*.Madrid: Biblioteca Nueva. 1968
- Villacañas Berlanga, J.L., *Tragedia y teodicea de la historia, el destino de los ideales en Lessing y Schiller*, Madrid: Visor, 1993
- Villacañas Berlanga, J.L., *Especulación, nihilismo y cristianismo en la obra de Jacobi*, Barcelona: Antrophos, 1989
- Villacañas Berlanga, J.L., *Quiebra de la razón ilustrada*, Barcelona: Antrophos, 1991
- Villagrán Moreno, J.M., *El pensamiento estético en la obra de Freud*, Revista Salud Mental

y Cultura, N° 26, 2010

Von Müller, F.L., *L'Antigone de Sophocle suivi de la césure de spéculatif*, Paris: PUF, 1978

Wechsler, E., *Psicoanálisis en la tragedia. De las tragedias neuróticas al drama universal*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2001

Weil, S., *La fuente griega*. Madrid: Trotta. 2005

Weiszaker, J. G., *Le problema de l'interpersonalité chez J. G. Fichte*, Paris: Archives de Philosophie, 1962

Winckelman, *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*. Berlin: Ed Rehm, 1968

Winckelman, *Historia del arte en la antigüedad*, Madrid: Iberia, 1987

Wotling, P., *Nietzsche et le problème de la civilisation*, Paris: PUF, 1995

Wotling, P., *Le vocabulaire de Nietzsche*, Paris: Ellipses, 2001

Yankelevich, H., *Revista, Cuadernos Sigmund Freud, N°26*, Buenos Aires: Escuela Freudiana de Buenos Aires, 2009

Zola, D., *Emilio Zola, lo que su hija cuenta de él*. Madrid: Zeus Edit. 1930

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Acosta, L., *El lector y la obra*, Madrid: Gredos, 1989

Adam y Tanery., *La Erscheinung de Fichte*, Paris: PUF, 2003

Banfi, U., *La persona*, Urbino: 4 venti, 1980

Bartra,A., *Diccionario de mitología*, Barcelona: Grijalvo, 1985

Barrios, Manuel, *La voluntad de poder como amor*, Barcelona: Edic del Serbal,1990

Bourgois, C., *La forcé de l árt, une histoire a nos jours*, Paris: Direction de Musées de France, 2006

Bergson, H., *Essai sur les dones inmediate de la coscience*, Paris: Presses Universitaires de France, 2005

Bodei, R, *La filosofía del siglo*, Madrid: Alianza, 2006

Bonnard, J., *Civilisation grecque*, Paris: Clairefontaine, 1998

Borges, J.L., *Obras Completas,3 Vols*, Barcelona: Emecé, 1989

Boyer, A., *Porquoi nous ne sommes pas nietzschéens*, Paris: Grasset Fasquels, 1991

Boyer, A., *Le cahier Schopenhaueriene*, Paris: Vrin, 2000.

Brion,M.,*Heinrich Von Kleist,Ludwig Tieck,La Alemania Romántica*,Barcelona:Barral,1971.

Brunschwigg, L., *Descartes et Pascal lecteurs de Montaigne*, Paris: Brentanós New York, 2004

Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Barcelona: Planeta, 1981

Charmoin,J., *Sur le tragedie*, Paris: Seuil, 2000

Compte-Sponville, A., *Verité romanesque* , Paris: PUF, 1998

Compte-Sponville, A., *La chose Schopenhaueriene*, Paris: Grasset Fasquels, 1979

Dawn Ades, J., *El dada y el surrealism*, Barcelona: Labor,2001

Delcourt, M., *Oreste et Alcmon*, Paris: PUF, 1998

Deleuze, G, *Nietzsche par*, Paris: PUF, 2008

Deleuze, G y Guatari, F, *Kafka, (1975) por una literatura menor*, México: Eras, 1978

Díaz Galán, J., *¿Malogró Freud la pulsión de muerte? Las lecturas de Deleuze y Derrida*, Madrid: Rev. ARBOR, N° 723, 2007

- Dilthey, W., *La esencia de la filosofía*, Buenos Aires: Losada, 1968
- Frauenstädt, J., *Schopenhauer Philosophie*, Paris: PUF, 1999
- Freter, J.L., *L'alienation poétique*, Paris: Vrin, 1967
- Fichte, F.G., *Principii di tutta la dottrina della scienza*, Bari: Cansttata, 2005
- Formosa, F., *Lessing y Shakespeare*, Madrid: CAM, Asociación de directores de escena, 2000
- Girard, R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris: Bernard Grasset, 1977
- Goldmann, L., *Le Dieu Caché, Bibliotheque des Idées*; Paris: Gallimard, 1959
- Goldschmidt, G-A., *Quand Freud voit le mer*, Paris: Buchet-Chastel, 2000
- Gomá y Musté, F., *Conocer a Freud y su obra*, Barcelona: Dopesa, 1977
- Hamann, J.C., *Belleza y verdad. Sobre la Estética*. Barcelona: Alba, 2000
- Havelock, Eric., *La musa aprende a escribir*, Barcelona: Paidós, 1986.
- Heinrich, D., *Psychologie del weltanschauungen, dans Schopenhauer*, Paris: Vrin, 1989
- Heistner, A., *Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlin: Muünsteroin, 1998
- Hell, Victor, *Friedrich von Schiller: Les theories et les structures esthétiques dramatiques*,
- Heller, A, *La Teoría de la Ilustración*, Madrid: Península, 1983
- Hölderlin., *Dístico de Sophokles*, Buenos Aires: Azul, 2001
- Hubert-Rodier, C., *Esthétique au XIX^o siècle*. Paris: Seuil, 1998
- Iglesias, R-M^a. , *Mitología. Himnógrafo de Panfo*, Universidad de Murcia, 2006
- Kociancich Vlady, H., *William Shakespeare*, Buenos Aires: Emecé Ed, 1984
- Lausanne: Delachaus y Niestlé. -*La pulsión, de Goethe y Schiller a Freud, En Freud, judéité, lumières et romantisme*, Revista de psicoanálisis N° 17 , México: Aubir, 1995
- Lacaste, J., *La Philosophie au XX^o siècle*. Paris: Hatier, 2001

Lefranc, J., *Comprendre Nietzsche*, Paris: Armand Colin, 2003

Lukács, G., *Il drama moderno*, Milán: SugarCo, 1976.

Lukács, G., *El alma y las formás*, Barcelona: Grijalbo, 1976.

Mayer Andreas, J., *Rêveravec Freud. L 'Histoire collective de L 'Interpretation du rêve*, Paris: Aubier, 2009

Ortiz Oses, Patxi Lanceros, *Diccionario de Hermenéutica*, Universidad de Deusto, 2006

Ovidio., *Las Metamorfosis*, Madrid: Gredos, 2002

Pausanias., *Descripción de Grecia, Libro IX: 31*, Barcelona: Planeta, 1998

Prigogine, I., *La nuova alleanza*, Milán: Longanesa, 1981.

Pris: Aubier. 1995

Reinhard Lauth, M., *La filosofía de Fichte y su significación para nuestro tiempo*, México: Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1968

Rohland, R.M., *La teoría del drama en Alemania*, Madrid: Gredos, 2004

Rochlitz, R.Rusch.P. *Walter Benjamin. Critique philosophique de l 'art*, Paris: Presses Universitaire de France, 1990

Sauri, J., *las histerias*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1975

Schiller, F.G., *Scritti estetici*, Torino: Cassertina, 1999

Schorske, C. C., *Viena fin de siècle*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000

Sollers, Philippe, *Éloge de l 'Infini*, Paris: Gallimard, 2003

Szondi, P., *Poésie et poétique de l 'Idealisme allemand*. Traduction Jean Bollack, Paris: Les Editions de Minuit, 1974.

Szondi, Peter., *Poésie et poétique de l 'Idéalisme français et allemand*, Paris: Aux Editios de Minuit, 1986

Storm, A., *Comentary on Kierkegaard, Fear and Trembling, Problemata I*, and London: Fourth, 1997

Vermorel, Madeleine., *La unidad Trieb, de Goethe a Freud*. Revista Internacional, 1990

Wain, J., *El mundo vivo de Shakespeare*, Madrid: Alianza, 1967