



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Tesis

Antígona: Sección de Maestría en Ciencias Profesionales

Tragedia de Transmisión:
Intento de interpretación psicoanalítica de la
protagonista de Sófocles

Que para obtener el título de:

Licenciado en Literatura Dramática y Teatro

Presenta:

Gabriela Martínez Loera

Asesor: Ma. Del Carmen Conroy Paz



FACULTAD DE FILOSOFIA
Y
LETRAS



COORDINACION DE LITERATURA
DRAMATICA Y TEATRO

Ciudad Universitaria Noviembre 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Tesis

**Antígona:
Tragedia de Transmisión:
Intento de interpretación psicoanalítica de la
protagonista de Sófocles**

**Que para obtener el título de:
Licenciado en Literatura Dramática y Teatro
Presenta:**

Gabriela Martínez Loera

Asesor: Ma. Del Carmen Conroy Paz

Ciudad Universitaria Noviembre 2004

Agradecimientos

Este trabajo esta dedicado a todas aquellas personas que de alguna forma me han transmitido algo y que gracias a eso, he formando la visión que tengo del mundo.

A mis papas por serlo y por su gran dedicación a todas sus hijas, este trabajo es para agradecer su esfuerzo.

A la memoria de mi amigo Miguel Angel Calderón porque tuvimos la suerte de compartir los buenos y trágicos momentos de la vida, a tu salud Miguelón.

A Marc porque a sido la motivación para hacer mi tesis, gracias por tu apoyo y por ser parte de mi vida.

A la Maestra Carmen Conroy por compartir conmigo sus conocimientos, su tiempo y su confianza, muchas gracias profesora.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico o impreso el contenido de mi trabajo receptivo.

NOMBRE: Gabriela Martínez

Loera

FECHA: 16-11-04

FIRMA: 

*A todos los profesores del colegio de Literatura
Dramática y Teatro por compartir sus
conocimientos con sus alumnos.*

*Especialmente al Profesor: Rafael Pimentel,
por la confianza y porque su clase fue una
motivación para seguir adelante.*

*A la maestra: Aimmé Wagner, por su
confianza y
participación en mi trabajo.*

*A los profesores: Silvia Corona y Néstor Aldeco
por su participación en este trabajo.*

Índice

Introducción

Capítulo I.- La tragedia griega

- 1.1. Orígenes de la tragedia
- 1.2. Características de la tragedia
- 1.3. Sófocles

Capítulo II.- Psicoanálisis y tragedia griega

- 2.1. Que es el psicoanálisis
- 2.2. Freud y la tragedia
- 2.3. El Complejo de Edipo
- 2.4. La interpretación de Jacques Lacan
- 2.5. Principio de Compulsión a la repetición

Capítulo III.- Antígona: Tragedia de Transmisión

- 3.1. Tragedia y transmisión
- 3.2. Genealogía de Antígona
- 3.3. Antígona: efecto de la transmisión

Conclusión

Glosario I

Apéndice II

Bibliografía

Introducción

En este trabajo pretendo explorar la relación entre dos conceptos del pensamiento occidental; la tragedia clásica griega y el psicoanálisis Freudiano para explicar el por que de la fatalidad trágica, porque *“Los héroes se apresuran hacia sus feroces desastres, atenaceados por verdades más intensas que el conocimiento”*.¹

Así pues la creación de los grandes poetas griegos se ve enriquecida al incorporar la mitología como contenido de las tragedias representadas en las grandes fiestas dionisiacas.¹

Freud encontró, en los mitos y leyendas de la antigüedad clásica los temas que ilustraron sus teorías, particularmente en la obra de Sófocles *“...cristalizaciones psíquicas que lo llevan a la postulación del complejo de Edipo como una formación humana universal, ligada al destino”*.² (Esta afirmación la hace Freud en la carta número 71 a Fliess, p. 307.)

Más explícitamente que en otros textos literarios, y sin deformación ni censura, se le develan a Freud los deseos incestuosos y parricidas. Como ejemplo; en la tragedia de *Edipo Rey* de Sófocles se lleva a escena la

¹ Steiner, George, *Antígonas*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1986, p. 1.

¹ A fin de facilitar al lector en lo sucesivo, Glosario se menciona con el I.

² Wechsler, Elina, *Psicoanálisis en la tragedia*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2001, p. 15.

trasgresión a la prohibición del incesto y el parricidio, el cumplimiento del deseo llevado a la realidad a pesar de la oposición a que se cumpliera ¹¹.

El psicoanálisis está ligado a la obra creativa desde el momento mismo de que se trata de un constructo vinculado a lo poético humano.

En el discurso del sujeto aparecerá su manera de experimentar lo inconsciente, tal como lo demuestra en la práctica el psicoanálisis.

Lo que el psicoanálisis establece entre otras cosas, es el aspecto repetitivo de las historias personales.

El sujeto se coloca una y otra vez en la misma situación solo que no la reconoce. De manera que a la popular afirmación: *que se trata del destino*, Freud responderá con contundencia se trata de la repetición inconsciente (principio de compulsión a la repetición) y esto es lo que logra capturar la tragedia griega.

*La tragedia griega interroga a la genealogía y a la cuestión de la transmisión. Los linajes se unen según la ley fundamental de la cultura, la prohibición del incesto, que garantiza que el hijo no pertenezca ni a la madre ni al padre, o llevan por la trasgresión a los efectos malditos sobre la descendencia.*³

¹¹ A fin de facilitar al lector, Apéndice se menciona con el II.

³ Ibidem p. 11.

Así Antígona, hija de Edipo, queda atrapada en una cadena genealógica que la lleva a la inevitable fatalidad trágica, negándose la oportunidad de ser desposada y de llegar a ser madre. Antígona dramatiza el efecto de la transmisión simbólica, asumiendo su papel de hija como una maldición, como lo declara en la primera escena, en el diálogo con su hermana Ismena:

Antígona: ¿Sabes que nuestras desgracias empiezan con Edipo y que no hay una sola que Zeus no cumpla en nosotras dos aún en vida? Te digo esto porque no hay una sola cosa dolorosa ni exenta de calamidad ni vergonzosa ni deshonrosa que no haya visto yo entre las desgracias que nos afligen a ti y a mí.⁴

¿Por qué es irremediable el destino trágico de este personaje? Porque se inclina por el final trágico teniendo la opción de decidir. Freud expone en su teoría del *Complejo de Edipo*, lo que Sófocles anticipa en la tragedia y es ahí donde se encuentra el Psicoanálisis con la Literatura. Tomando en cuenta que la técnica y la teoría psicoanalíticas tienen como eje un mito dramático tomado por Freud de la obra de Sófocles intentaré dar una respuesta con el objetivo de mostrar –a través de la interpretación del personaje de Antígona-- como el sujeto mismo es el que perfila su “supuesto destino”, con la manera en que asume su fantasmática inconsciente: al mismo tiempo que no la reconoce.

⁴ Sófocles, *Tragedias completas*, Traducción de José Vara Donado, Ediciones Cátedra, Décima Edición, Madrid, 2001, Escena I, p. 147.

Es importante hacer notar en este trabajo, de la salida que hay de la tragedia para cualquier sujeto, el psicoanálisis ofrece desanudar el conflicto al localizar la causa de este.

A través de la obra dramática; en la tragedia de *Antígona*, recorreré y analizaré como se desarrolla el conflicto y el síntoma que conducen al sujeto a la repetición de las historias de su propia genealogía.

También intento compartir que podremos apreciar el valor del arte y de su interpretación a través del paso del tiempo y como sigue teniendo, un sentido y un valor práctico, al mismo tiempo que es una necesidad y una manera de sublimación para el hombre en todos los tiempos.

Capítulo I

La Tragedia griega

La tragedia-esencialmente la tragedia griega-es un esfuerzo del espíritu humano por aclarar el enigma del Universo, por entender el sentido último de la existencia humana. Vista así, es la tragedia una creación maravillosa, eterna, válida mientras el hombre aspire a comprender el por qué de las cosas...como medio de "comprensión".⁵

Albin Lesky,
La tragedia Griega.

1.1. Orígenes de la Tragedia Griega.

Los griegos eran un pueblo que amaba la vida y los placeres; en sus dioses estaba divinizado todo lo existente lo mismo lo bueno que lo malo. Al mismo tiempo supieron de los horrores y espantos de la existencia, *"el terrible instinto de existir y a la vez la incesante muerte de todo lo que comienza a existir."*⁶ Es decir el sentido trágico de la vida.

Nietzsche analiza este aspecto y supone que la filosofía de este pueblo podría resumirse como: *"lo mejor de todo es no existir, lo mejor en segundo lugar morir pronto."*⁷

El dolor del hombre griego se refiere a la muerte *"...no es indigno del más grande de los héroes el anhelar seguir viviendo, aunque sea como jornalero."*⁸

⁵ Lesky, Albin, *La Tragedia griega*, Barcelona, Editorial Labor, 1973, p. 10.

⁶ Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la Tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 254.

La creación de los dioses fue su manera –como en otras culturas- de explicar el mundo y la naturaleza.

Para poder vivir tuvieron los griegos que crear, por una necesidad hondísima estos dioses... y el auténtico dolor de los hombres homéricos se refiere a la separación de esta existencia, sobre todo de la separación pronta: de modo que ahora podrá decirse de ellos, invirtiendo la sabiduría silénica, lo peor de todo es para ellos morir pronto, y lo peor en segundo lugar el llegar a morir alguna vez.⁹

Esta necesidad de existir o instinto de existir fue lo que hizo que el genio de este pueblo crease sus dioses y, a través del culto dedicado a estos llegar, a la creación de la "tragedia".

El origen de la tragedia griega comprende a partir de la cultura helénica en la denominada época clásica (del 500 al 400 a. C.), se extiende por un periodo de algo más de cien años en el que se articula su estructura y se escriben las grandes obras que han permanecido hasta nuestros días como Tragedias Clásicas y sus destacados autores: Esquilo (525-456 a. C.), Sófocles (496-406 a. C.), y Eurípides (484-406 a. C.)

Si hay una figura clave en el nacimiento del teatro en Grecia, es el dios, Dionisos II, es la divinidad de la fecundidad, de la vegetación y de la vendimia, lo que le permitirá ser figura estelar en la sociedad agrícola y ganadera de la Grecia primitiva.

⁷ Ibidem. p. 252.

⁸ Ibidem. p. 56.

⁹ Ibidem. p. 55.

Los griegos celebraban sus fiestas al principio y al final de la siega, piden a los dioses que el campo sea fecundo, y concretamente, lo piden a Dionisos.

En honor a Dionisos, se sacrifica a un carnero cuya sangre fecunda los campos y se danza, danzan los trasgos ¹. Estos danzantes representantes de los sátiros a la vez que bailaban salmodiaban algunos textos: estamos ante el precedente del coro.

Mientras el carnero se sacrifica sobre un altar, los trasgos giran alrededor de él con sus salmodias y sus danzas. Esto es el ditirambo, un canto religioso dionisiaco, cantado por un coro en las festividades en honor del Dios. Que debió llevarse a cabo en las afueras de cualquier pueblo griego durante las fiestas de la siega, en honor a Dionisos.

Aristóteles (384-322 a. C.) en el capítulo IV de la *Poética* dice que la tragedia surge de los cantores del ditirambo.

Hay una relación indisoluble entre tragedia y el culto de Dionisos, este dios, al servicio del cual se desarrollo el drama de los griegos.

El elemento básico de la religión dionisiaca es la transformación. El hombre arrebatado por el dios, introducido en su reino por medio del éxtasis, es un hombre distinto del que era cuando se hallaba envuelto en

*el ajetreo del mundo. Pero la transformación es aquello de lo cual, y sólo de ello, puede surgir el arte dramático...*¹⁰

Esta transformación se da a través de la ingestión de una bebida narcótica: lo "dionisiaco", es el juego con la embriaguez, con el éxtasis.

La embriaguez posee el efecto de elevar al hombre hasta el olvido de sí. Este efecto está simbolizado en la figura de Dionisos. En este estado "el principio de individuación, queda roto, lo subjetivo desaparece totalmente ante la eruptiva violencia de lo general-humano, mas aún de lo universal-natural."¹¹ Es decir el hombre se encuentra en un estado de desinhibición y sensibilidad en el cual se atreve a romper con las convenciones de la cotidianidad, se deja arrebatar por sus sentidos, experimenta la vida de una nueva forma.

*Dice Nietzsche ...todas las delimitaciones de casta que la necesidad y la arbitrariedad han establecido entre los seres humanos desaparecen: el esclavo es hombre libre el noble y el de humilde cuna se unen para formar los mismos colores báquicos... se siente mágicamente transformado y en realidad se ha convertido en otra cosa... se siente Dios: todo lo que vivía sólo en su imaginación, ahora él lo percibe en sí... el ser humano no es ya un artista se ha convertido en una obra de arte... la potencia artística de la naturaleza, no ya la de un ser humano individual, es la que aquí se revela.*¹²

Mucho se ha dicho acerca de que lo dionisiaco es el éxtasis y la aniquilación de las barreras y límites de la existencia a los que habitualmente

¹⁰ Lesky, Albin, op. cit. p. 60.

¹¹ Nietzsche, Friedrich, op. cit. p. 246.

¹² Ibidem. p. 246.

estamos acostumbrados. Al experimentar estos estados (de embriaguez) quedan separados el mundo real, de la realidad dionisiaca.

Al volver a la realidad, el regreso del éxtasis, la experiencia dionisiaca queda comprendida dentro de un orden superior... *“en la conciencia del despertar de la embriaguez ve por todas partes lo espantoso o absurdo de ser hombre.”*¹³ Esta revelación le produce náusea, este estado de animo negador sirve para producir la obra de arte trágica y la idea trágica. Es decir surge de la necesidad de transformar los horrores de la muerte y de las fuerzas de la naturaleza en algo con lo que se pueda vivir.

*Sobre todo se trataba de transformar aquellos pensamientos de náusea sobre lo espantoso y lo absurdo de la existencia en representaciones con las que se pueda vivir: esas representaciones son lo sublime, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo ridículo, descarga artística de la náusea de lo absurdo*¹⁴.

A través del arte, el griego pudo expresar sus vivencias y de esta forma sublimar aquel sufrimiento existente en la naturaleza. Empezaba el período trágico de Grecia.

Y es justamente a través del culto dionisiaco que surge una de las artes más antiguas y representativas: La tragedia griega.

En el culto a Dionisos participaba gente de todas las clases sociales: emperadores, prostitutas, esclavos y hombres libres, la festividad era anual y

se efectuaba año con año hasta abarcar casi dos milenios; cuando tuvo que sucumbir ante el cristianismo. Los participantes en el culto a Dionisos cantarían y danzarían en honor de Dionisos y Demeter 11 la madre sagrada y Persefone la hija sagrada también. A los participantes en el culto al dios se les revelaba un misterio, una visión la cual no podían revelar bajo pena de muerte amenaza vigente durante el resto de su vida.

Las formas orgiásticas del culto, sostenidas por el éxtasis, dionisiaco, conquistaron el suelo griego.

Hubo un movimiento que en los siglos VII a. C. y en el siglo VI a. C. dio cada vez mayor importancia al culto del dios Dionisos. El gobierno aristocrático se había debilitado, pero su sustitución por el gobierno del pueblo no fue un proceso fácil. Estos tiranos¹⁵ supieron compensar la falta de legitimidad de su gobierno con una administración inteligente y activa, no sólo se apoyaron en las grandes masas, sino que realmente gobernaron en favor del pueblo. Por este hecho creció la importancia en el dios, que no era un aristocrático dios del Olimpo, sino que pertenecía a todos los hombres y especialmente a los campesinos.

En tiempos de Pisístrato 11 (600-527 a. C.) gobernante de Atenas desde 561 a. C. se representó por primera vez una tragedia por Tespis 11 hacia 550

¹³ Ibidem. p. 259.

¹⁴ Ibidem. p. 260

¹⁵ Clístenes cambio el culto del héroe argivo Adrasto por el culto a Dionisos.

a. C., en las grandes fiestas Dionisiacas; que se celebraban en el mes primaveral de Elafebolion I.

El dios de esta fiesta es el Dionisos Eleutéreo, al que pertenece la representación de la tragedia a diferencia de la Comedia que pertenece al Dionisos de las leneas. Desde entonces se fija la relación entre el drama trágico y las dionisias urbanas o grandes dionisias. A cada certamen teatral le corresponde la presentación de una tetralogía, es decir, de tres tragedias y un drama satírico.

La tragedia por lo que se sabe de sus representaciones, permaneció estrechamente ligada al teatro de Dionisos, que estaba situado en la ladera meridional de la Acrópolis, en las inmediaciones del templo de Eleuteréo.

Así en el culto a Dionisos encontramos probablemente una de las fuerzas vivas que impulsaron el desarrollo del drama trágico como obra de arte, pero por su contenido, la tragedia griega fue configurada por otro terreno de la cultura griega, por el mito de los héroes.

Hubo un proceso mediante el cual estos mitos se fueron incluyendo como contenido o parte esencial de las tragedias; Lesky en su obra¹⁶ hace mención a un relato de Herodoto (V, 67 a. C.) en el que cuenta, que en la región de Sición existía desde la antigüedad el culto al héroe argivo Adrasto II, los sicioneces cantaban en coros trágicos los padecimientos que había sufrido

¹⁶ Lesky, Albin, op. cit. p. 64

en el combate de los siete contra Tebas. Este relato intenta explicar que los hechos y los padecimientos de un héroe del gran ciclo de leyendas constituían el tema de las canciones, entonadas por los coros. Esto es lo esencial en el relato de Herodoto.

A través de las reformas e imposiciones que hacían los gobernantes en relación al culto de los nuevos dioses, estos cantos heroicos pasaron a formar parte del culto a Donisos en este caso fue Clístenes II, el que decidió que estos cantos estuvieran en el servicio del nuevo Dios: Dionisos.

Lo trascendente de este hecho es (...) como unas canciones cuyo contenido estaba integrado por la leyenda heroica, fueron incorporadas al círculo del culto dionisiaco, y así nos ayudan a comprender aquellos procesos mediante los cuales la tragedia dionisiaca se fusionó con el tesoro de los mitos heroicos del pueblo helénico y en el encontró su contenido.¹⁷

Este proceso muestra como además del culto de Dionisos, ditirambos y sátiros se incorpora un elemento nuevo, el mito de los héroes. Esto podría revelar la importancia que tienen los grandes poetas trágicos que lograron plasmar la visión del pueblo griego al incorporar el Mito al contenido de las tragedias; así enriquecieron y atestiguaron la historia de su pueblo.

Lo podemos ver en sus grandes obras, que narran hechos históricos como las guerras; en las tragedias de *Los persas* y *Los siete contra Tebas* de Esquilo o *Las Troyanas* de Eurípides. O episodios de la vida de los dioses y

los hombres en *Prometeo encadenado* de Esquilo e historias de sus reyes como, *Edipo Rey* de Sófocles, sólo por mencionar algunas de las obras de los tres grandes trágicos griegos.

A continuación mencionaremos las obras que se conservan hasta nuestros días.

¹⁷ Ibidem. p. 65

<p>ESQUILO</p>	<p>Nacido en Eleusis en el año 525 a.C., participó desde muy joven en los concursos de poetas trágicos. En el año 484 a. C. consiguió el primer premio de su carrera, sólo frenada por la llegada del joven: Sófocles. Murió en Gela en 456 a. C.</p> <p>De Esquilo sólo nos ha llegado una trilogía completa, "<i>La Orestíada</i>".</p> <p>Se sabe que escribió un número de tragedias que oscila entre 60 y 90.</p>	<p>Los persas</p> <p>Los siete contra Tebas</p> <p>Las suplicantes</p> <p>Orestíada</p> <p>(Agamenón, Coéforos, Euménides)</p> <p>Prometeo Encadenado</p>
<p>SÓFOCLES</p>	<p>Nació en Colono en el año 497 ó 496 a.C. Su vida fue la de una carrera celebrada por constantes triunfos en el teatro, a los 28 años de edad venció a Esquilo en un concurso.</p> <p>Participó activamente en la vida social de la Atenas de Pericles y también en el ejército en Samos, murió en 406 a. C.</p> <p>De las ciento veinte o ciento treinta obras que debió escribir y representar Sófocles, sólo siete nos han llegado.</p>	<p>Áyax</p> <p>Antígona</p> <p>Las Traquinias</p> <p>Edipo Rey</p> <p>Electra</p> <p>Filoctetes</p> <p>Edipo en Colono</p>
<p>EURÍPIDES</p>	<p>Eurípides nació en el 484 a. C., en Salamina. Fue contemporáneo de Sófocles. Murió en 406 a.C. en la corte de Arquelaos en Pela de Macedonia.</p> <p>Eurípides debió escribir cerca de 75 tragedias, de algunas de ellas tenemos noticia de sus títulos e incluso algunos fragmentos, pero sólo se han conservado 18.</p>	<p>Alcetis – Medea - Hipólito</p> <p>Hécuba - Las troyanas</p> <p>Electra - Orestes</p> <p>Ifigenia en Áulide</p> <p>Ifigenia en Táuride</p> <p>Las bacantes</p>

Hasta aquí intento un acercamiento a la época más antigua de la tragedia y su estrecha relación con el culto de Dionisos.

Ahora vamos en dirección del contenido de las tragedias: Los mitos.

Los mitos significaron la manera como las culturas antiguas, entre ellas la griega, comenzaron a glorificar a sus héroes. La historia de estos héroes se basó en acontecimientos reales que formaron parte de los sucesos del pueblo griego y fue investida de rasgos fantásticos, convirtiéndose luego en leyendas que narraban los sucesos acontecidos en el pasado.

Desde este punto de vista los poetas debieron ser los primeros historiadores de las naciones y los caracteres poéticos tienen significados históricos que fueron en los primeros tiempos, transmitidos de memoria por los pueblos.¹⁸

A lo largo de la Historia han surgido distintas posturas de análisis frente a los mitos; con el paso de los años y la aparición de nuevos campos de estudio, surgen nuevas teorías que, -en los últimos tres siglos-, han intentado relacionar los mitos con el lenguaje, con la Filosofía, la Semiótica o la Psicología entre otras disciplinas. Así; cada disciplina puede ofrecer un punto de vista diferente que llega a enriquecer nuestra perspectiva y nuestro conocimiento sobre los mitos. En este trabajo intento interpretar el mito desde una perspectiva psicológica o mejor aún psicoanalítica.

¹⁸ Abbagnano, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, 1ª. Edición 1961, FCE, México, 1966, p. 808.

El mito es un relato, una narración, que viene de tiempos atrás y es conocido de muchos, aceptado y transmitido de generación en generación. Es lo contrario de los relatos inventados o de las ficciones momentáneas. Los mitos son "historias de la tribu" y viven "en la memoria" comunitaria.

El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, en el tiempo fabuloso de los "comienzos" (...) el mito cuenta como, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, (...) Es, pues, siempre el relato de una creación: se narra como algo ha sido producido, ha comenzado a ser (...) Los personajes de los mitos son seres sobrenaturales. Se les conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los comienzos.¹⁹

El relato mítico tiene un carácter dramático y ejemplar, se trata siempre de acciones de excepcional interés para la comunidad, porque explican aspectos importantes de la vida social mediante la narración de cómo se produjeron por primera vez tales o cuáles hechos. El dramatismo de los mitos los caracteriza por la narración de personajes que cumplen las acciones más extraordinarias: creación y destrucción de mundos, aparición de dioses y héroes, terribles encuentros con monstruos, etc. El mito explica e ilustra el mundo mediante la narración de sucesos maravillosos y ejemplares.

Los actores de los episodios míticos son seres extraordinarios, muy a menudo seres divinos, ya sean dioses o figuras emparentadas con ellos, como

¹⁹ ELIADE, Mircea, Aspectos del Mito, 1ª. Edición, 1968, Editorial Paidós, Barcelona, 1988, p. 17.

los héroes de la mitología griega. Son más que humanos y actúan en un marco de posibilidades superior al de la realidad natural. Ahí están los seres primigenios, cuya acción da lugar al mundo, y los dioses que intervienen en el orden de las cosas y de la vida humana, y los héroes que libran a los pueblos de las calamidades. En fin, ahí están los seres extraordinarios cuyas acciones han marcado y dejado una huella perenne en el curso del mundo. Mediante la rememoración de esos sucesos primordiales y la evocación de esas hazañas heroicas y divinas, la narración mítica explica por qué las cosas son así y sitúa las causas de esos procesos originales en un tiempo primordial. Hay unos temas esencialmente míticos, los que se refieren al comienzo de las cosas: la cosmogonía y la teogonía, y los que se refieren al final del todo, al más allá de la muerte y del tiempo terrestre: la escatología. Pero los mitos explican también la causa de muchos usos y costumbres de más o menos importancia, que son de interés colectivo. Los mitos tratan del comienzo y de las causas, del universo y, en especial, de la vida humana, y son la explicación más antigua y que en cierto modo subsiste.

Los mitos relatan todos los acontecimientos primordiales a consecuencia de los cuales el hombre ha llegado a ser lo que es hoy, es decir un ser mortal, sexuado, organizado en sociedad, obligado a trabajar para vivir, y que trabaja según ciertas reglas (...) Pero otros acontecimientos han tenido lugar después de la cosmogonía y la antropogonía, y el hombre, tal como es hoy es el resultado directo de estos acontecimientos míticos, está constituido por estos acontecimientos.²⁰

²⁰ Ibidem. p. 21.

Al incorporar los poetas griegos el contenido de los mitos, la tragedia se desarrolla al encontrar en ellos material suficiente, convirtiendo al héroe en el protagonista, la tragedia adquiere su importancia a través del dolor del héroe trágico; por las desdichas que se desencadenan sobre él, se trata del dolor más intenso y sin mitigaciones.

Los mitos (como el de Edipo 429 a. C.) en los que se inspiraron los poetas trágicos formaban parte del acervo común, "*del inconsciente colectivo*" del pueblo griego estos mitos conformaban su historia; ya que los ciudadanos atenienses podían seguir con detalle el desarrollo solemne del lenguaje trágico y comprender los acontecimientos de los protagonistas de la tragedia.

En el caso de Sófocles su logro fue el de plasmar la fantasmática inconsciente que constituye la estructura del sujeto, (ver la interpretación de S. Freud, en la carta 71 a Fliess, fechada en Viena el 15 de octubre de 1897.)

Sigmund Freud (1856-1939) se valió de la Mitología para ejemplificar algunos de los conflictos y mecanismos de la vida psíquica inconsciente. Tanto Sigmund Freud como Carl Jung (1875-1961) consideraron a los sueños como una forma de expresión de la vida inconsciente y lo compararon con la narración del mito en culturas en las que éste aún expresaba la totalidad de la vida como la cultura griega.

El mito se ha interpretado como algo que de otra forma hubiera quedado reprimido y oculto en el individuo desde el punto de vista del psicoanálisis.

Uno de los discípulos de Freud, Otto Rank (1884-1939) en su libro, *El mito del nacimiento del Héroe* expone una reflexión sobre la interpretación del mito; la cual nos permitirá profundizar y comprender mejor, el contenido trascendental de la tragedia y la interpretación del mito en este trabajo.

Otto Rank reflexiona acerca de la fuente última de la formación de los mitos: La facultad individual de la imaginación: facultad imaginativa que se da en la infancia de manera activa e incontrolada.

*Las civilizaciones más importantes, tales como la (...), griega (...), comenzaron desde las primeras etapas de su evolución a glorificar a sus héroes, reyes y príncipes míticos, fundadores de religiones, dinastías, imperios o ciudades, en suma, sus héroes nacionales, a través de una cantidad de leyendas y relatos poéticos. La historia del nacimiento y la infancia de esas personalidades llegó a ser investida, en particular, de rasgos fantásticos, que en diferentes naciones, aun aquéllas separadas por vastas distancias geográficas y de existencia totalmente independiente, presentan una desconcertante similitud.*²¹

La interpretación de Rank, parte de la premisa de que en diferentes épocas y culturas existen “analogías en el esquema fundamental de los relatos míticos, analogías que se tornan aun más enigmáticas por la coincidencia unánime de ciertos detalles y de su reaparición en la mayoría de los grupos míticos”²²

²¹ Rank, Otto, *El mito del nacimiento del héroe*, (1914), 1ª. Edición 1961, Buenos Aires, 1981, p.

9.
²² Idem.

Es decir hay una serie de rasgos comunes en estos relatos, con la cuál se puede elaborar una "leyenda patrón" y está será interpretada, partiendo de la vida imaginativa del niño.

Así que hay una similitud entre la fantasía que vive el niño en la infancia, cuando a medida de su crecimiento, se libera de la autoridad de sus padres y los mitos heroicos en diferentes culturas y épocas, "*(...) puesto que el mito revela, todo a lo largo de su desarrollo, un esfuerzo por liberarse de los padres; y ese mismo deseo se desprende de las fantasías del niño individual, por la época en que trata de lograr su emancipación.*"²³

El trabajo de Otto Rank se basa en datos que Freud le proporciono sobre la investigación psicológica de las neurosis y que Freud elaboraría con el nombre de "*La novela familiar de los neuróticos*" (1909.)

La conclusión de Rank es que psicológicamente debe interpretarse al Héroe de una tragedia como una proyección de las aspiraciones y deseos humanos; es decir, "*el héroe, debe siempre ser interpretado meramente como un yo colectivo, dotado de todas las excelencias. De modo semejante, en la ficción poética personal, el héroe por lo común representa al propio poeta o, por lo menos, un aspecto de su carácter.*"²⁴

Otto Rank considera que *(...) Al atribuir al héroe sus propias historias infantiles, se identifican con él, (...), reclamando para sí el mérito de*

²³ Ibidem. p. 86.

²⁴ Ibidem. p. 87.

*haber sido, también ellos, héroes similares. El verdadero héroe de la novela es, entonces, el yo que se encuentra a sí mismo en el héroe.*²⁵

Al parecer, el héroe del mito es una proyección de las aspiraciones y deseos del individuo.

*S. Freud, en su Interpretación de los sueños, muestra la relación de la fábula de Edipo con los sueños típicos de la muerte del padre y la cópula sexual con la madre, sueños experimentados actualmente por infinidad de individuos. He aquí lo que dice Freud de Edipo Rey: "Si el destino de Edipo nos conmueve es porque el oráculo ha suspendido igual maldición sobre nuestras cabezas antes de que nacióramos. Quizás nos estaba reservado a todos dirigir hacia nuestra madre nuestro primer impulso sexual y hacia nuestro padre el primer odio y el primer deseo destructor. Nuestros sueños testimonian de ello. El Rey Edipo, que ha matado a su padre y tomado a su madre en matrimonio no es sino una realización de nuestros deseos infantiles" La manifestación de la relación íntima que existe entre el sueño y el mito (...)*²⁶

La tesis de Otto Rank en *El mito del nacimiento del Héroe*, respalda la teoría Freudiana, de la universalidad del *Complejo de Edipo*.

Lo que ocurre al héroe pudiera ocurrirnos a nosotros mismos a través de la identificación con él: la Catarsis y es por eso que nos conmueve.

El goce estético y emocional del espectador se hace posible a través de la identificación con el héroe. Aristóteles en la *Poética*, plantea la identificación del espectador como resultado de los deseos reprimidos del espectador. La

²⁵ Ibidem. p. 101.

identificación con el héroe permite la catarsis y ahorra sufrimientos en la vida real.

El espectador... querría sentir, obrar y crearlo todo a su albedrío; en suma, ser un héroe. Y el autor del drama se lo posibilita, permitiéndole la identificación con un héroe. Y al hacerlo le ahorran también algo que el espectador sabe: esa promoción de su persona al heroísmo no sería posible sin dolores, sin penas, sin graves tribulaciones que casi le cancelarían el goce, bien sabe posee una vida, que podría perder en uno de esos combates contra la adversidad. Por eso la premisa de su goce es la ilusión o sea: el penar es amortiguado por la certeza de que, en primer lugar, es otro el que ahí, en la escena actúa y pena, y en segundo lugar, se trata sólo de un juego teatral que no puede hacer peligrar su seguridad personal. En tales circunstancias puede gozarse como "grande" entregarse sin temor a mociones sofocadas como lo son sus ansias de libertad en lo religioso, lo político, lo social y lo sexual, y desahogarse en todas direcciones dentro de cada una de las grandiosas escenas de esa vida que ahí se figura.²⁷

En la obra dramática se encuentran presentes las vivencias y las fantasías más profundas y ocultas del individuo. El artista plasma en su obra todos sus deseos, que las limitaciones de la vida real no permitirían realizar.

Como ejemplo de por que se da, esta identificación del espectador con el héroe, en la obra de Sófocles, Freud encontró que el personaje de Edipo lleva acabo los deseos incestuosos y parricidas que están presentes en cierta etapa del desarrollo infantil, en todos los sujetos.

²⁶ Ibidem. p. 14.

El personaje de *Edipo Rey* mató a su padre y se casó con su madre, la consecuencia de este acto fue un trágico final, que es inevitable en la tragedia: el protagonista se destruye cuando lleva a cabo una acción determinada por el destino. Así lo podemos ver también en el personaje de *Antígona*, de Sófocles.

Así la tragedia concreta todas las variedades del sufrimiento. Mientras el autor y el espectador toman partido por los héroes en lucha contra los dioses.

El héroe de la tragedia debe padecer; éste es, todavía hoy, el contenido esencial de una tragedia. Había cargado con la llamada "culpa trágica" que se fundamenta en una trasgresión llevada a cabo en el pasado por él o por algún miembro de su cadena genealógica, como el caso de *Edipo Rey* y *Antígona*.

*Es el mito el que impone la dinámica de la repetición ya que cada mito es hijo de otro mito que abarca a la generación anterior.*²⁸

Este hecho lo conectaremos más adelante con la transmisión que afecta al personaje de *Antígona*.

1.2. Características de la Tragedia.

Se sabe que en Occidente Aristóteles fue el primero que teorizó sobre los géneros literarios.

²⁷ Freud, Sigmund, *Personajes psicopáticos en el escenario*, (1905 o 1906), Buenos Aires Amorrortu, XI edición, 2000, vol. VII, p. 273.

²⁸ Wechsler, Elina, op. cit. p. 103.

En la *Poética* Aristóteles considera que *"la tragedia es, pues, la imitación de una acción elevada y completa, (...) que se efectúa con personajes que obran, (...) y que, con el recurso a la compasión y el terror, logra la expurgación (catarsis) de tales pasiones"*.²⁹

En esta obra Aristóteles aborda el problema del origen y definición de la tragedia y concluye que la tragedia es superior a cualquier otro género poético por el tipo de placer que provoca (la catarsis o identificación con el Héroe) y los efectos de purgación del temor y la compasión mediante su realización a través del ritual de su representación.

En los primeros capítulos de la *Poética* expone su teoría de la mimesis (imitación) y establece que esta imitación se realiza mediante el ritmo, el metro y la melodía. Aristóteles hace una división de los géneros en relación con los medios que usan.

*La epopeya y la poesía trágica y además la comedia y la poesía ditirámica y la mayor parte de la aulética y la citarística, todas ellas resultan ser imitaciones desde el punto de vista general; pero se diferencian unas de otras en tres aspectos; o por los distintos medios con que realizan la imitación, o por el objeto que imitan, o por que imitan de distinta manera y no del mismo modo.*³⁰

Por ejemplo, la tragedia forma parte del grupo de los géneros que utilizan todos los recursos dramáticos a la vez; es decir: el recitado, el canto, la danza, la música.

²⁹ Sofocles y la función de la Tragedia, p. 2.

(...) hay algunas artes que hacen uso de todos los recursos mencionados –me refiero justamente al ritmo, la melodía y el metro-, como la poesía ditirámica, el nómo, la tragedia y la comedia: pero difieren en que unas los emplean todos a la vez y otras en cambio, por partes. Esas pues, digo que son las diferencias entre las artes por los medios con los que se realiza la imitación.³¹

Otra diferencia que establece Aristóteles, es atendiendo a su objeto; es decir a la cualidad moral de los hombres representados. La tragedia exhibe a personas que parecen ser moralmente superiores a diferencia de la comedia que por el contrario, revela a hombres y mujeres reales ó de calidad moral inferior.

Y en esta misma diferencia se funda la distancia de la tragedia respecto de la comedia; pues ésta quiere representar individuos peores que los actuales, aquélla mejores.³²

Otra característica para clasificar los géneros es atendiendo al modo como se realiza la imitación. Solamente dos modos son posibles: narrando los hechos como en la obra de Homero, o bien haciendo que actúen y obren, como en la obra de Sófocles.

De manera que, por un lado, Sófocles vendría a ser idéntico a Homero en cuanto a imitador, ya que ambos imitan a individuos serios, pero, en otro sentido, idéntico a Aristófanes, pues ambos imitan a individuos que

³⁰ Aristóteles, *Poética*, Traducción de Antonio López Eire, Ediciones Istmo, Madrid, 2002, p. 33.

³¹ *Ibidem.* p. 35.

³² *Idem.*

*obran y actúan. De ahí viene también que, según dicen algunos, esas obras sean llamadas dramas, por que imitan a individuos actuando.*³³

Una vez establecidas las diferencias entre los géneros dramáticos, Aristóteles aborda el origen de la Poesía que ubica en dos causas de origen natural: 1a.- El carácter connatural al hombre es la imitación y, 2a.- El placer que el hombre obtiene de las representaciones, porque con ellas aprende "lo que representan las cosas", y por el deleite que surge al atender a la mera ejecución.

*Prueba de ello es lo que ocurre en la práctica: cosas que en sí mismas vemos con desagrado, sus imágenes realizadas con máxima exactitud las contemplamos gozosos... Y una causa de eso es también que el hecho de aprender es muy agradable no sólo para los filósofos, sino también para los demás hombres igualmente... Pues por eso se complacen contemplando las imágenes, por que acontece que al contemplarlas aprenden y se hacen deducciones sobre qué es cada cosa...*³⁴

Y sitúa a Homero en el origen de la Comedia y de la Tragedia, señala una última diferencia posible entre los géneros: también se distinguen por la extensión temporal de la acción: la tragedia trata en lo posible, de desarrollarse en una sola revolución de sol o poco más; en cambio, la epopeya es ilimitada en el tiempo.

Aristóteles establece también, los elementos que constituyen la tragedia y su jerarquía.

³³ Ibidem. p. 37.

El argumento es: *la composición de las acciones, y los caracteres aquello en virtud de lo cual afirmamos que los personajes son de una determinada cualidad, y pensamiento aquellas frases con las que los personajes manifiestan algo o revelan su juicio, así pues, es de necesidad que las partes de toda tragedia sean seis, (...) Y esas son: el argumento, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la composición musical.*³⁵

Sobre la música que junto con lo que llama "el buen efecto del espectáculo (la escenografía, etc.)", menciona que constituyen los elementos que añaden atractivo a la puesta en escena. Pero el efecto de la tragedia subraya Aristóteles, subsiste incluso sin representación y sin espectáculo.

Del capítulo VII al XII Aristóteles establece los principios que deben regir la acción de la tragedia: Unidad: que tenga principio, medio y fin.

Extensión: comenta que *"es suficiente el límite de aquella extensión en la que, en virtud de la verosimilitud o la necesidad de la sucesión de los acontecimientos, se produce el paso de la desgracia a la felicidad o de la felicidad a la desgracia"*³⁶.

Verosimilitud refiriéndose a que lo propio de la tragedia es hacer convincente lo posible mediante el paso de una situación a su contraria (la peripecia) o mediante el paso de la ignorancia al conocimiento (el

³⁴ Ibidem. p. 39.

³⁵ Ibidem. p. 45.

³⁶ Ibidem. p. 51.

reconocimiento) o mediante la emergencia de una acción destructora que provoca reacciones dolorosas (lo patético.)

Estos son los principios o elementos que constituyen la trama de la tragedia, es decir su dimensión cualitativa. En el duodécimo capítulo, Aristóteles plantea las diferentes partes que constituyen la tragedia: El Prólogo o la parte de una tragedia que precede la entrada del coro. El Episodio o porción comprendida entre dos cantos completos del Coro; y, por último: El éxodo o el fragmento de la Tragedia tras la cual no hay ya canto del coro.

Una vez establecida la estructuración de la tragedia, Aristóteles aborda (en el capítulo XIII) el efecto que la tragedia provoca: el efecto radica en el paso que se produce de la felicidad a la desdicha sin que esto sea la consecuencia de la maldad o la perversión del personaje que tampoco destaca por su virtud ni por su justicia, sino "a causa de un gran error" o por "culpa de alguna falla".

La compasión se orienta hacia la persona que no merece ser desdichada, y se suma al temor cuando la desdicha acontece a un semejante. Cuando los hechos que parecen terribles y dignos de compasión suceden entre personas que se aman, es necesario que el carácter revele el propósito de la acción o del discurso adecuándose, por tanto, a sus fines; pues en los caracteres "siempre hay que buscar lo necesario o lo verosímil".

La compasión surge por la desgracia ocurrida a un semejante, que es lo que ocurre en la tragedia, surge también el temor de que nos acontezca.

La tragedia es advertencia y produce la catarsis que logra sustituir las emociones penosas por el placer, las formas de lo terrorífico depuradas por la forma de lo bello, dando lugar al placer estético que produce la tragedia como toda obra de arte.

La clave de la teoría catártica de la purgación de los afectos por medio del terror y la piedad, es la identificación del espectador con el héroe de la que el espectador extrae un placer, ya que esta identificación se da a través de una creación artística que permitiéndole ahorrarse la desdicha en la vida real.

La obra de Sófocles, logra reunir los más perfectos personajes que con su gran desdicha afectan al espectador y le provocan compasión y terror a causa de ese gran error o falla se ven obligados a cumplir con su destino como si se tratará de una maldición, así como Antígona que se aferrará a enterrar a Polinice mostrando su carácter y su pensamiento a través de los diálogos que hacen posible la interpretación psicoanalítica.

1.3. Sófocles (497 ó 496-406 a. C.)

Las referencias que hace Aristóteles en su *Poética* acerca de las tragedias de Sófocles y de manera especial al personaje de Edipo, alaba su técnica, señala el ejemplar valor de la construcción del personaje, etc.

Demuestra claramente la consideración que desde su época tuvo Sófocles considerado cómo el más perfecto de los poetas trágicos.

Sófocles nació, vivió y murió en Atenas entre los Años 497/6 y 406 antes de Cristo. Algunos datos que existen sobre su vida nos revelan a un hombre a quien le fueron bien las cosas. Obtuvo el reconocimiento de su obra en vida; en su literatura y en el desempeño de los cargos públicos (fue tesorero.) Se sabe que participo en la guerra de Samos (441-439 a. C.), junto con Pericles, fue uno de los estrategas, cargo que desempeño otra vez, hacia el año 428 a. C. en la guerra contra los aneos.

A Sófocles le toco vivir los momentos más atractivos de la Historia ateniense; la época clásica, en las artes y en la política. Cuando Sófocles era adulto, la Ciudadela de Atenas, el monte de los Dioses, empieza a ser adornado con obras tales que elevaron el arte griego a su mayor altura y en la administración de Pericles parece ser que la democracia adquirió su forma definitiva.

Sófocles retrata en su obra el dolor más intenso, sus personajes hacen lugar al dolor al tiempo que revelan la visión trágica que tenían los griegos acerca de la vida.

Los héroes en las tragedias de Sófocles, no pueden escapar al dolor inherente al hombre, se trata de un dolor sin salida y absoluto.

Sófocles supo describir en sus obras este terrible sentimiento: creando las más bellas y trágicas figuras del teatro universal.

Hacia el año 468 a. C. triunfó Sófocles con su tetralogía aún no cumplía los 30 años y su primera representación fue al mismo tiempo su primer triunfo. Sin embargo; de su producción total sólo nos queda el conocimiento de sus últimas obras, las que escribió en edad madura y en la vejez.

En el Certamen de tragedias; los jueces le concedieron a menudo el primer premio, lugar que en varias ocasiones gano.

Hasta nuestros días se conservan; la tragedia de *Ajax* y *Las Traquinas* como las más antiguas, sigue su *Antígona* y *Edipo Rey*, *Electra*, *Filoctetes* y *Edipo en Colona*.

Este gran dramaturgo murió en el otoño del año 406 a. C., antes de que pudiera presenciar el desastre de su ciudad Atenas, cuando se rinde a Esparta.

Las diferencias entre Atenas y Esparta desembocaron en la destructora guerra del Peloponeso, en la que participaron casi todos los griegos unidos a uno u otro bando. La guerra duró hasta el 404 a. C. y acabó con la derrota de los atenienses y el establecimiento de la hegemonía espartana sobre Grecia.³⁷

³⁷ <http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd98/HisArtLit/01/grec.htm>, Grecia Antigua.

El teatro de Sófocles muestra a sus personajes en el extremo, en el límite del dolor como en las tragedias de; *Filoctetes* y *Antígona*, su arte, se orienta hacia el enigma de los límites, hacia las fronteras entre el ser humano y la divinidad, más bien Sófocles apunta al "conócete a ti mismo"³⁸.

Para orientarse en su camino; el héroe trágico sólo lo conseguirá conociendo sus límites mediante un tanteo doloroso, ante el cual sólo queda como salvación la humildad sofoclea de la "reflexión"

Ésta es una razón por la cual los héroes de las tragedias de Sófocles son fundamentalmente subversivos. Sus valores no se miden con la escala de lo común; para el héroe trágico la esencia no radica en los acontecimientos que transcurren a su alrededor. Si no que esta tensión se observa cuando vemos como el sentido del discurso que pronuncian los héroes trágicos ya no se corresponde con el sentido de la situación en que ha sido pronunciados. La unidad entre el sentido de las palabras y la fuerza oculta del momento, entre el tono y el destino que es lo propio de Esquilo deviene en tensión y entra en conflicto en las obras de Sófocles.

George Steiner en su libro *Antígonas* se cuestiona acerca de por qué un puñado de antiguos mitos griegos continúa dominando y dando forma vital a nuestro sentido del yo y del mundo. ¿Por qué estos personajes trágicos son verdaderamente eternos en nuestro presente y siguen tan cerca de nosotros? Esta trascendencia logró Sófocles con la creación de sus personajes.

³⁸ "Conocete a ti mismo y conocerás a Dios". Frase que estaba grabada en las puertas del templo de Delfos.

En en la carta número 71 a Wilhem Fliess, Sigmund Freud (1887-1902) recurrió al drama de Sófocles; *Edipo Rey* para afirmar la universalidad de una de sus primeras teorías del desarrollo psicosexual del hombre, El Complejo de Edipo.

En el siguiente capítulo examinaré la relación entre el psicoanálisis y la tragedia, particularmente en la obra de Sófocles.

Capitulo II

Psicoanálisis y Tragedia Griega

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 del sueño traído aquí a la realidad objetiva retrocede espantado, con todo el monto de represión que divorcia su estado infantil de su estado actual.

*Sigmund Freud
Cartas a Fliess³⁹*

2.1. Qué es el psicoanálisis

El psicoanálisis es la teoría y la práctica de un método de investigación de los procesos mentales fundado por Sigmund Freud, médico austriaco (1856-1939), quien desarrolla diversas hipótesis, basadas en el descubrimiento del inconsciente.

Sigmund Freud nació el 6 de mayo de 1856 en una pequeña localidad de Moravia llamada Freiberg. Su padre JaKob Freud fue un comerciante judío bastante acomodado, se caso por primera vez y tuvo dos hijos Emmanuel y Philippe. Viudo, se vuelve a casar con Amalia Nathanson segunda esposa del padre de Sigmund y 20 años menor que su marido.

³⁹ Freud, Sigmund, Cartas a Wilhem Fliess, (1887-1902), Traducción de José L. Etcheverry, 1ª. Edición en castellano, 1982, vol. I, Buenos Aires, Amorrortu, 1992. p. 307.

Freud será el mayor de los ocho hijos del segundo matrimonio de su padre. Cuando tenía 4 o 5 años, su familia se trasladó a Viena, donde viviría casi toda su vida.

Un punto que el mismo destacó merece ser recordado: el amor que su madre le dedicó siempre, al que atribuyó la confianza y la seguridad de las que dio pruebas en todas las circunstancias. Ingresó en la escuela de medicina; allí, se embarcó en la investigación bajo la dirección del profesor de fisiología llamado Ernest Brücke e investigo sobre la histología del sistema nervioso.

Brücke le ayudó a conseguir una beca de estudios, primero con el gran psiquiatra Charcot en París y posteriormente en Nancy donde había surgido una escuela que utilizaba la sugestión, con o sin hipnotismo para fines terapéuticos, allí trabajo con el que más tarde sería su rival: Bernheim. Ambos científicos estaban investigando el uso de la hipnosis en los pacientes histéricos.

Después de pasar un breve período de tiempo como residente de neurología y como director de una guardería infantil en Berlín, Freud se volvió a Viena y se casó con su prometida Martha Bernays (septiembre de 1886), de la que tendrá cinco hijos. Allí abrió su consulta de neuropsiquiatría, con la ayuda del Dr. Joseph Breuer.

En 1890, en colaboración con Breuer, escriben los "*Estudios sobre histeria*", aparecen en julio de 1895, comprenden cinco observaciones de

enfermos: la primera redactada por Breuer (la de Anna O.); las cuatro siguientes de Freud.

A partir de esta época su tarea principal es la de su auto-análisis. Freud comienza a analizar sistemáticamente sus propios sueños a partir de julio de 1895. El 23 de Octubre de 1896 muere su padre. Puede pensarse que este acontecimiento no es extraño al descubrimiento del complejo de Edipo, del que un año después, en la carta a Fliess del 15 de octubre de 1897, encontramos la siguiente formulación:

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 considero un suceso universal de la niñez temprana si bien no siempre ocurre a edad tan temprana como en los niños hechos histéricos. (...) 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 (...)⁴⁰

Freud continuó publicando sus trabajos para desarrollar y exponer el contenido del psicoanálisis. Emigró a Inglaterra justo antes de la Segunda Guerra Mundial, cuando Viena ya no era un sitio seguro para un judío y más aún de la talla del famoso Freud. Murió de un cáncer (Londres 1939.)

⁴⁰ *Ibidem.* p. 307.

2.2. Freud y la tragedia

Freud funda un conocimiento que explica los mecanismos de la mente humana, basados en el descubrimiento del inconsciente, al que llamó psicoanálisis, este método busca saber las causas que subyacen en el estado de angustia u obsesión (las neurosis) en el que se encuentran algunos sujetos, como los personajes de las obras literarias, más concretamente de las Tragedias Griegas, quienes se ven apresados hasta cumplir un destino fatal.

Tal es el caso de Antígona, a quien elegí para ser analizada como protagonista de este trabajo.

Freud plasma en su obra la relación entre tragedia griega y psicoanálisis. El contenido mítico de la tragedia y la interpretación del mito constituye un valor de prueba acerca del desarrollo de las relaciones sociales entre los individuos a través de la historia en Occidental.

En *Introducción al psicoanálisis* (1916), Freud plantea la necesidad del hombre de trabajar y como esta necesidad nos obliga a reprimir algunas de nuestras tendencias al placer. Todos los seres humanos tenemos que someternos a esta represión de lo que Freud llama "*Principio del placer*" mediante "*el Principio de realidad*". Esta represión tiene como consecuencia las neurosis y sin embargo es necesaria ya que según el psicoanálisis, esta represión es la que nos constituye como sujetos.

*(...) El complejo de Edipo constituye el nódulo de la neurosis, siendo el punto culminante de la vida sexual infantil y el foco del que parten todos los desarrollos ulteriores (...)*⁴¹

Es importante mencionar que estas neurosis así como se relacionan con la infelicidad, también pueden ser encauzadas en lo creativo, es decir, sublimar nuestros deseos, esto quiere decir orientarlos hacia un fin de mayor valor. Según Freud, a la sublimación de nuestros deseos se debe el surgimiento de la civilización: al orientar los instintos a metas más elevadas.

Los deseos no satisfechos son la causa de las neurosis, aun cuando no tengamos conciencia de esto: al reprimir nuestros deseos, estos pasan a ser parte del inconsciente y luego forman síntomas que son las representaciones de estos deseos inconscientes a los que se les niega acceso en la mente consciente.

El inconsciente se forma con la primera represión que es el deseo hacia la madre, el niño en esta etapa sólo se mueve bajo el *Principio del placer* y aun no reconoce la diferencia entre sexos. Su primer deseo es hacia la madre por que esta es la que le provee cuidados, el niño descubre cuando lo amamantan que esta actividad, biológicamente esencial es además placentera.

La relación con la madre toma una nueva dimensión libidinal: nace la sexualidad como una especie de estímulo en un principio inseparable del instinto biológico del cual se separa, alcanzando cierta autonomía.

⁴¹ Freud, Sigmund, Autobiografía, (1925), Alianza Editorial, 1ª. Edición 1969, Madrid, 2001, p.

*La sexualidad para Freud, es en sí misma una "perversión", un "alejamiento" del instinto natural de la propia preservación, hacia otra meta.*⁴²

El niño nace con impulsos sexuales y su energía libidinal, no reconoce diferencia alguna entre lo masculino y lo femenino. Cuando se da cuenta de que esta diferencia estriba en que tiene un pene, y la niña no, el niño supone que la niña ha sido castrada y entonces piensa que este castigo puede recaer sobre él.

2.3. El Complejo de Edipo.

Es decir el niño tiene que abandonar sus deseos incestuosos por que el padre amenaza con castrarlo esta prohibición no es formulada oralmente, sino, el niño al darse cuenta que la niña está "castrada" (según Freud), comienza a imaginar que puede caer sobre él, el mismo castigo.

Entonces reprime su deseo incestuoso, se ajusta al "*Principio de realidad*" se somete al padre, se identifica con él y en esta forma llega al papel simbólico de la masculinidad. Se ha convertido en sujeto, ha tenido que reprimir sus deseos y a través de esta represión primera se produce el inconsciente.

62.

⁴² Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCEconómica, p. 184.

Se organiza su libido a través del *Complejo de Edipo* que no es otra cosa que la prohibición al incesto y al parricidio simbólicamente y que se supera mediante el desplazamiento, es decir el niño renuncia al deseo hacia la madre por la amenaza de castración del padre y dirige su deseo hacia las otras mujeres, esta sería la conducta normal.

Freud aplica el famoso término de *Complejo de Edipo*, que está tomado de la mitología griega y plasmado en la obra de Sófocles en su famosa tragedia de *Edipo Rey*. La literatura le sirve a Freud como valor de prueba de sus teorías.

El dramaturgo como el poeta ponen en juego, sus deseos inconscientes en la obra de arte, tal como lo revela la obra de Sófocles.

Freud se siente, más en deuda del mito y del poeta que de la Medicina o de 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 y espectador".*⁴³ Así en su autobiografía se refiere a la tragedia;

(...) La elección y la ceración del tema de la tragedia, enigmáticas siempre, y el efecto intensísimo de su exposición poética, así como la esencia misma de la tragedia, cuyo principal personaje es el Destino, se nos explican en cuanto nos damos cuenta de que en el poema trágico se halla integrada toda la normatividad de la vida psíquica con su plena significación afectiva. La fatalidad y el oráculo no eran sino

⁴³ Wechsler, Elina, op. cit. p. 16.

*materializaciones de la necesidad interior. El hecho de que el héroe peque sin saberlo y contra su intención, constituye la exacta expresión de la naturaleza inconsciente de sus tendencias criminales.*⁴⁴

La Mitología plasmada en las narraciones de los poetas de la época clásica de la cultura griega, le sirven a Freud para ejemplificar su teoría sobre el inconsciente y lo llevan a la postulación del *Complejo de Edipo* como una formación humana universal ligada al destino del hombre.

Sófocles en su tragedia lleva a escena lo que simboliza el *Complejo de Edipo*, es decir, este personaje, lleva a cabo el acto del incesto y el parricidio precisamente lo que se prohíbe con la amenaza de castración que representa la ley del padre, por esto Edipo aunque no sepa de su culpa es castigado.

En la teoría de Freud este *Complejo de Edipo*, ocupa una posición muy importante puesto que no se trata de un complejo mas sino de la forma en que advenimos como sujetos, y de cómo estructuramos a partir de este mecanismo las relaciones por las cuales llegamos a ser los hombres y mujeres que somos.

*(...) en el Complejo de Edipo coinciden los comienzos de la religión, la moral, la sociedad y el arte, coincidencia que se nos muestra perfectamente de acuerdo con la demostración aportada por el psicoanálisis de que este complejo constituye el nódulo de todas las neurosis, en cuanto hasta ahora nos ha sido posible penetrar en la naturaleza de estas últimas.*⁴⁵

⁴⁴ Freud, Sigmund, Autobiografía, p. 70.

⁴⁵ Freud, Sigmund., *Tótem y tabú*, (1913), Madrid, Alianza Editorial, p. 182.

Es importante mencionar que este mecanismo es siempre en cierto sentido parcial y defectuoso y en este grado puede constituir para nosotros un problema. A través de este mecanismo pasamos del *Principio del placer* al *Principio de realidad* y desde el seno familiar a la sociedad.

Eagleton considera que (...) *para Freud el complejo de Edipo es el principio de la moralidad de la conciencia, de la ley y de todas las formas de autoridad social o religiosa. La prohibición real o imaginaria por parte del padre en lo relativo al incesto simboliza todas las autoridades superiores que aparecerán más tarde; y al "introyectar" (apropiarse) esta ley patriarcal, el niño comienza a formar lo que Freud denomina el "superego", la voz interior, imponente y punitiva.*⁴⁶

A partir de esta represión el individuo está listo para reforzar los roles sexuales posponer las satisfacciones (sus deseos), aceptar la autoridad y formar parte de la sociedad. "(...) *El super-yo es el heredero del Complejo de Edipo y el representante de las aspiraciones éticas del hombre.*"⁴⁷

En esta etapa el niño ya ha desarrollado un Ego o identidad individual y ocupa un lugar propio en la red, sexual, familiar y social, ya hemos mencionado que sólo puede hacerlo reprimiendo sus deseos, al inconsciente. El sujeto entonces emerge del proceso de castración, (paso por el complejo de Edipo) como dividido, entre lo consciente y lo inconsciente, y el inconsciente siempre puede volver a acosarlo.

⁴⁶ Eagleton, Terry, op. cit. p. 188.

⁴⁷ Freud, Sigmund, Autobiografía, p. 66

El inconsciente desconoce la lógica, la negación, la casualidad y la contradicción por estar ligado a los impulsos del instinto y a la búsqueda de placer.

Estos deseos inconscientes que no encuentran salida práctica son los causantes de las llamadas neurosis. En estas circunstancias los deseos buscan salir del inconsciente a la fuerza y el ego los bloquea defensivamente dando como resultado un conflicto interno, el paciente presenta síntomas, que expresan los deseos inconscientes de manera encubierta.

Una de las tareas propias del psicoanálisis es descubrir e interpretar las causas ocultas e inconscientes de las neurosis: conflictos no resueltos cuyas raíces datan de las épocas iniciales del desarrollo del individuo, para librarlo de sus conflictos y hacer que desaparezcan los síntomas que lo inquietan o que lo conducen a repetir idénticas historias a las de sus padres o sus abuelos, como en el caso de nuestra protagonista Antígona.

A este proceso de identificación el psicoanalista francés Jacques Lacan (1901-1981) lo llama Identificación con el ideal. Cuando ya anteriormente Freud había designado a este proceso como *Principio de compulsión a la repetición*.

2.4. La interpretación de Jacques Lacan (1901-1981)

Jacques Lacan ocupa hoy un lugar como uno de los grandes teóricos del psicoanálisis y algunas de las ideas centrales de su teoría, serán de gran ayuda para comprender la interpretación que expondré en este trabajo, del personaje de Antígona.

La teoría de Lacan, parte de la de Freud, sólo que para él, no se ha interpretado correctamente a Freud así que él lo reinterpreta e incluso innova en este campo del psicoanálisis.ii

Para Lacan el proceso por el que se llega a la repetición inconsciente, se llama identificación con el ideal.

El yo se constituye por una identificación alienante basada en que inicialmente el cuerpo y el sistema nervioso son incompletos.

Para entender este concepto, mencionaré brevemente, algunos puntos que considero importantes de la interpretación del psicoanalista francés.

En relación al postulado que Freud elabora acerca de la primera etapa del desarrollo de un niño, Etapa Oral, en la que no es posible una distinción clara entre persona y el mundo exterior, Jacques Lacan le da el nombre a esta etapa de "*imaginaria*" indicando una condición donde carecemos de un centro

definido del yo, en donde el "yo" que podamos tener parece pasar a los objetos y estos a ese "yo", dentro de un intercambio cerrado.

En la etapa pre-edipal, el niño vive una relación simbiótica con el cuerpo de su madre que vela cualquier línea divisoria entre los dos: la criatura depende de ese cuerpo para vivir, pero también podríamos imaginar que ese niño experimenta lo que sabe sobre el mundo exterior como si dependiera de él. Es decir se siente fusionado con el exterior.

Desde la etapa "*imaginaria*", comienza a darse en el niño el primer desenvolvimiento de un Ego, de una imagen de Sí Mismo integrada. Lacan la llama el "*estadio del espejo*", la imagen en el espejo es y no es él mismo, pues todavía predomina una diferenciación borrosa entre sujeto y objeto, ha dado principio el proceso de construcción de un centro del Yo. Este Yo, como lo sugiere la situación relacionada con el espejo es esencialmente narcisista: llegamos a un sentimiento de un "Yo" al encontrar ese "Yo" reflejado hacia uno mismo por algún objeto o persona que pertenece al mundo. Es decir el niño se identifica con una imagen externa a él, este objeto inmediatamente se convierte en una u otra forma en parte de nosotros mismos, nos identificamos con él, pero no en nosotros mismos, es un extraño.

La imagen que el niño pequeño ve en el espejo es, en ese sentido, una imagen "aberrante"; el niño cree reconocerse en la imagen, encuentra en ella una unidad agradable que en realidad no experimenta en su cuerpo.

*(...) insisto en este punto en mi teoría del estadio del espejo: la sola visión de la forma total del cuerpo humano brinda al sujeto un dominio imaginario de su cuerpo, prematuro respecto al dominio real (...)*⁴⁸

Para Lacan, el ego es este proceso narcisista por el cual fomentamos una individualidad unitaria encontrando en el mundo algo con lo cual podemos identificarnos. Es decir la relación de cualquier sujeto consigo mismo se construye desde afuera, aprendo quien soy por que otros me lo dicen.

El niño asumirá como elementos identificatorios los significantes del habla de los padres, que son pronunciamientos simbólicos, pues sitúan al niño en un linaje, en un Universo simbólico. El niño está ligado a su imagen por nombres y palabras, por representaciones lingüísticas. Si la madre le repite al niño "¡Qué malo que eres! Terminará teniendo un canalla o un santo. La identidad del niño depende de cómo asuma las palabras de los padres.

*No es que le niño decida de pronto parecerse a un antepasado o miembro actual de su familia; más bien, incorporará lo que escucha hablar, creando un núcleo de "insignias" inconscientes, cuya existencia puede deducirse del material clínico. El análisis revela las identificaciones centrales cómo **el sujeto se ha convertido en lo que el progenitor profetizó para él** o cómo repite los errores de su abuelo.*⁴⁹

Tal como lo ejemplificará la saga de Sófocles en las tragedias de *Edipo Rey* y *Antígona*.

⁴⁸ Lacan, Jacques, Seminario 1, 1a. Edición, 1981, Editorial Paidós, Argentina, 1996, p. 128.

⁴⁹ LEADER, Darian, y otros, *Lacan para principiantes*, Editorial Era naciente, Buenos Aires, 2002, p. 44.

Lacan reescribe este proceso –que ya habíamos visto al hablar del *Complejo de Edipo* según Freud- en función del Lenguaje.

En la fase antes del *Complejo de Edipo* o imaginaria, sólo hay dos términos el niño y el otro cuerpo, en el momento --ya hemos mencionado anteriormente, la madre representa para el niño la realidad externa--, cuando aparece el padre esta estructura cambia. El padre significa lo que Lacan denomina la Ley, en la cual ocupa el primer lugar el tabú social del incesto.

La aparición del padre separa al niño del cuerpo de la madre, y al hacerlo, como ya se dijo, relega sus deseos al campo subterráneo del inconsciente. En este sentido, la primera aparición de la Ley y el inicio del deseo inconsciente son simultáneos: sólo cuando el niño reconoce el tabú o prohibición simbolizados en el padre reprime su deseo culpable. Este deseo es, precisamente, lo que se denomina el inconsciente.

La aparición del padre significa la diferencia sexual, es decir el niño debe darse cuenta confusamente de la diferencia sexual, entonces, al aceptar la necesidad de la diferencia sexual, del distinto papel de cada sexo, el niño, que anteriormente no se había dado cuenta de esto, puede quedar socializado.

(...) el pasaje del organismo al lenguaje y a través de él es la castración, que introduce en el mundo la idea de pérdida y ausencia.⁵⁰

⁵⁰ Ibidem. p. 148.

El símbolo de este pasaje según Lacan es el falo. Así se representa el inconsciente la idea de pérdida.

Para Lacan este proceso de la represión significa entrar en el orden simbólico, entendiendo como el conjunto de redes sociales, culturales, y lingüísticas en las que nace el niño. Son anteriores a su nacimiento, por lo que Lacan afirma que el lenguaje está presente desde el momento mismo del nacimiento, en las estructuras sociales que operan en la familia y, desde luego, en la historia, ideales y objetivos de los padres. Antes de nacer el niño, sus padres ya han hablado sobre él o ella, le han elegido un nombre y le han trazado un futuro, aunque el recién nacido apenas pueda captar este mundo lingüístico, afectará toda su existencia.

Hay entonces una identificación que va más allá de la identificación con la imagen, y en cierto sentido es anterior: la identificación simbólica con un elemento significativo.

A través del análisis de Antígona podremos ver este proceso de la repetición inconsciente, como ella queda atrapada en la identificación incestuosa de sus padres.

Ya mencionamos que Lacan lo denomina identificación con el ideal, término que no pretende sugerir algo perfecto o "ideal" en el sentido corriente. Este ideal no es consciente.

Lo simbólico opera fuera del control o comprensión consciente de los partícipes. A través de esta identificación el sujeto asume un lugar en el mundo de lo simbólico, es decir en la sociedad.

Anteriormente vimos como para Freud, de este proceso -del paso por el Complejo de Edipo o castración simbólica- surge un sujeto dividido entre la vida consciente del ego y el inconsciente o deseo reprimido. Esta represión primaria del deseo es lo que nos hace ser lo que somos.

Para Lacan el niño debe resignarse a no tener nunca acceso directo a la realidad, en particular al ahora prohibido cuerpo materno. Ha sido expulsado de la posesión "completa" imaginaria y trasladado al mundo vacío del lenguaje II .

Freud y Lacan elevan la premisa edípica, a la categoría de universal, es decir sin esta operación no hay sujeto.

Y tal cómo se muestra en la tragedia el oráculo expresa el deseo de todo ser humano, de todo niño, y de todo lector y espectador, pero sin represión, es decir, en la obra de Sófocles se lleva a escena el deseo, esto es lo que fascina a Freud de la tragedia; la forma tan clara en que se muestra como estamos constituidos y como se llevan acabo las relaciones a través de las identificaciones a las que estamos sujetos.

Incluso captura también la repetición de historias personales tal como ocurre en la vida de algunos sujetos, en la obra de Sófocles lo podemos ver

claramente, en el terrible destino de Edipo y de sus hijos, que quedan capturados en una cadena de desgracias familiares, lo que Freud más tarde elabora como Compulsión a la repetición.

2.5. Principio de Compulsión a la repetición

Al final del capítulo III de *Más allá del principio del placer* (1920), Freud introduce la noción de compulsión de destino para mostrar la potencia de la pulsión de muerte « que es lo que impulsa a repetir en transferencia.

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.⁵¹

Freud extiende este concepto de repetición a la vida de personas no neuróticas:

*En estas hace la impresión de un destino que las persiguiera, de un sesgo demoníaco en su vivenciar; y desde el comienzo el psicoanálisis juzgó que este destino fatal era autoinducido y estaba determinado por los influjos de la primera infancia... **El destino, piedra basal de la tragedia, cobra ya toda su dimensión psicoanalítica al ser leído***

⁵¹ Wechsler, Elina, op. cit. p. 16.

*como determinismo inconsciente, no tan sólo ya del neurótico sino del sujeto humano como tal.*⁵²

Lo que da cuenta el psicoanálisis es el aspecto repetitivo de las historias personales tal como lo captura el contenido mítico de las tragedias griegas y como podemos constatar en la genealogía de nuestra protagonista en el capítulo siguiente.

Mientras que en la realidad el sujeto juzga estos actos como absurdos y sin embargo se ve obligado a cumplirlos, es decir el sujeto se siente apesadado por una compulsión que ignora como tal.

*Se conocen individuos en quienes toda relación humana lleva a idéntico desenlace: benefactores cuyos protegidos se muestran ingratos pasado cierto tiempo, y entonces parecen destinados a apurar entera la 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 sí 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.*⁵³

Justo lo que logra capturar la tragedia griega, una cadena en la que, lo único que se repite es la fatalidad.

⁵² Ibidem. p. 17.

⁵³ Freud. S., *La interpretación de los sueños*, (1900), Vol. IV, Buenos Aires Amorrortu, p. 271.

*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 se trata de la repetición inconsciente, tal es lo que nos muestra la tragedia...***⁵⁴.

Freud se fascina con la obra Sofocleana, por su carácter explícito no sometido a la represión, y así se crea este espacio de convivencia entre el mito, la tragedia y el psicoanálisis.

Sin deformación ni censura en la obra de Sófocles se ponen en evidencia, los deseos incestuosos y parricidas, claves de la Teoría sobre el inconsciente Freudiano.

*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 nació 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.*⁵⁵

Edipo rey de Sófocles no ha atravesado la represión al contrario ha llevado a escena como en una pesadilla la representación del deseo incestuoso y parricida y en consecuencia sufrirá un castigo; **un final trágico mismo que transmitirá íntegramente a sus hijos.**

⁵⁴ Wechsler, Elina, op. cit. p. 17

⁵⁵ Freud, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, p. 271

Puesto que la muerte promete liberación del conflicto, ya que la vida para el linaje de Edipo, era un proceso bastante doloroso y agotador, sus hijos terminan en un final trágico al igual que su padre.

Capítulo III

Antígona Tragedia de transmisión⁵⁶

Esa ley es en primer término algo que empezó articularse antes que él, en las generaciones precedentes, y que es hablando estrictamente la Até. Esa Até, aunque no siempre alcance lo trágico de la Até de Antígona, no por ello deja de ser pariente de la infelicidad.

*Jacques Lacan
La Ética del psicoanálisis.⁵⁷*

3.1. Tragedia y transmisión.

Si tomamos en cuenta que el *Complejo de Edipo* es la figura clave de nuestro destino, según el psicoanálisis, cuyo significado simbólico tiene que ver con la prohibición del incesto, que vincula deseo y ley; la prohibición del incesto se postula como la estructura de toda cadena genealógica: base de la transmisión simbólica. Es decir la prohibición, mantiene separados los elementos de la genealogía y funda el linaje.

Cuando el sujeto es introducido en el orden simbólico de la ley (Este paso es a través del lenguaje), se establece además una relación de identidad, fundadora del sujeto. Es decir se establece la relación con el otro *1*, entendido

⁵⁶ Wechsler, Elina, op. cit. p. 36.

como el conjunto de redes sociales, culturales y lingüísticas en las que nace un niño:

La emergencia de lo simbólico, basado en la palabra, crea el linaje resignificado 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 posibilita la nominación⁵⁸.

En la década de los cincuentas Lacan destacó cada vez más en sus obras lo simbólico como poder y principio organizador, entendido como el conjunto de redes sociales, culturales y lingüísticas en las que nace un niño.

Ser sujeto es someterse necesariamente, a las condiciones humanas del sexo y de la historia que preceden al nacimiento de un niño. La tragedia griega se sostiene en una cadena de transgresiones terribles que van de una generación a otra, por que este universo trágico es de la compulsión mortífera de llenar la falta 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.⁵⁹

La tragedia griega explora la necesaria vinculación del sujeto con la prohibición simbólica o su trasgresión que conduce irremediabilmente a la desgracia. Podemos observar en la tragedia de *Edipo Rey* que la trasgresión

⁵⁷ LACAN, Jacques, *La ética del psicoanálisis*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1997, p. 358.

⁵⁸ Wechsler, Elina, op. cit. p. 25.

provoca sufrimiento y castigo, existir se transformará entonces en un destino de adversidad.

Es decir; ser sujeto es estar sometido necesariamente a las condiciones humanas que nos preceden. La tragedia se sostiene en una cadena genealógica de transgresiones fatales Edipo transmite íntegramente la maldición, sólo hereda a sus hijos la necesaria repetición de la desgracia.

En la Antígona de Sófocles, la castración se experimenta bajo la compulsión mortífera de saturar la falta a cualquier precio dicho en otras palabras lo que aquí impera es el impulso de muerte.

Este impulso que a primera vista, es la búsqueda de la satisfacción del “Principio del placer”, retorno al nivel mínimo de excitación, es en cierto modo la tendencia que empuja al organismo a volver a su origen, a su estado primero donde no hay displacer, es decir, a la muerte.

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 pérdida del goce irreparable (castración simbólica, en términos de Lacan) y los actos sintomáticos con el exceso trágico que intenta recuperar tal goce imposible.⁶⁰

La tragedia dramatiza, la desgracia y fatalidad que proviene de la falta esta falta se refiere al paso por el *Complejo de Edipo*, paso por el cual

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Idem.

adviene un sujeto dividido o castrado, un sujeto deseante, que necesita llenar su falta.

Si la tragedia permanece aún entre nosotros es porque expone el pasaje de un tiempo incestuoso, refiriéndonos al mito de *Edipo Rey* que termina irremediabilmente en la desgracia. A un tiempo y una sociedad atravesada por la castración, que permanece siempre errante. Hay sujetos que al no poder enfrentar su castración, no hacen más que repetir los errores de su cadena genealógica. Evadir la realidad es también no asumir la castración, a través de conductas autodestructivas como el uso de narcóticos o más directamente el suicidio o el intento de éste.

El psicoanálisis insiste sobre la universalidad del *Complejo de Edipo*, no sólo por que a través de éste se opera la transmisión de la ley simbólica sino también porque a través de este proceso, el sujeto se identifica, asume un lugar en el mundo de lo simbólico y entra en la red de significantes de sus progenitores y aun de dicha y desdicha de las generaciones anteriores que constituyen la vertiente imaginaria de la transmisión.

“Mito Individual” es el término propuesto por Jacques Lacan para explicar las constelaciones imaginarias que presiden al nacimiento de un niño.

La construcción en el análisis, a posteriori, del trayecto de la historia marcada por el fantasma inconsciente situará a cada sujeto en la cadena de significantes en la que se halla inscripto. No se trata de la búsqueda de los hechos sino de nuestra inscripción en el lenguaje que nos precede, en aquellos significantes privilegiados, impuestos por la

*genealogía que, sin saberlo, marcan nuestro destino. Cuando un niño nace se sumerge en un mundo de lenguaje donde se entrecruzan las cadenas significantes y los destinos de los sujetos hablantes que lo determinan. Doble inscripción en los linajes materno y paterno. El niño nace sujetado, por tanto al campo del Otro.*⁶¹

Saber de ese otro que nos habita, para enfrentar la responsabilidad de nuestros actos y no sentirnos como tomados por un destino, que no es sino nuestra propia elección, aunque no seamos conscientes de que es lo que determina nuestras elecciones personales.

Romper con la fatalidad o con la repetición implicará entonces, crear un mito nuevo que permita emerger lo inédito, hacer una diferencia con el pasado y vencer la repetición que es fracaso.

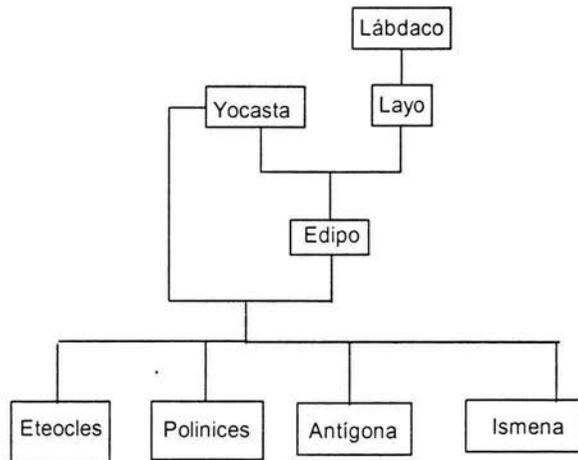
*El psicoanálisis propone escuchar el mito estructurante del sujeto y extraer la cadena hablante de cada genealogía como forma de liberar de las maldiciones familiares y cortar la repetición en las futuras generaciones. Saber del Otro que nos habita sin saberlo. Rastrear el anudamiento del goce i de cada cual con sus significantes privilegiados y liberar del destino maldito que sólo da lugar a la repetición y al sacrificio.*⁶²

Como lo revelara la interpretación que intento exponer en este trabajo, de Antígona en la versión de Sófocles.

⁶¹ Ibidem. p. 26.

⁶² Ibidem. p. 27.

3.2. Genealogía de Antígona



La familia de los Labdácidas, es una familia envuelta en la desgracia por una cadena de trasgresiones (ver antecedentes, II). **Layo**, como Edipo es apartado de su linaje y del trono de Tebas después de la muerte de su padre Lábdaco y la usurpación del reino.

Layo es recogido por Pélope, héroe anónimo del Peloponeso, se enamora de Crisipo, hijo de Pélope, lo rapta y lo viola. 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**.

Layo se casó con Yocasta y gobernó en Tebas. Afligido por no haber tenido hijos durante largo tiempo, consultó en secreto con el oráculo de Delfos, el cual le informó que esa aparente desgracia era un beneficio, porque cualquier hijo nacido de Yocasta sería su asesino. En consecuencia, repudió a Yocasta, aunque sin darle explicación alguna de su decisión, cosa que le ofendió a ella de tal modo que, después de hacer que se emborrachara, consiguió mañosamente que volviera a sus brazos en cuanto hubo anochecido. Cuando nueve meses, después, Yocasta dio a luz un hijo, Layo lo arrancó de los brazos de la nodriza, le taladró los pies con un clavo se los ató el uno al otro y lo dejó abandonado en el monte Citerón.

Un pastor corintio lo encontró, le llamó Edipo⁶³ porque sus pies estaban deformados por las heridas hechas con el clavo, y lo llevó a Corinto donde el rey Pólipo reinaba en aquel momento.

Edipo: fue educado por los reyes de Corinto. Quienes lo educan como si fuera su propio hijo.

Un día, habiéndole vituperado un joven corinto diciéndole que no se parecía lo más mínimo a sus supuestos padres, Edipo fue a preguntar al oráculo de Delfos que era lo que le reservaba el futuro. ¡Aléjate del altar, desdichado – le grito la pitonisa, con repugnancia-- **¡Matarás a tu Padre y te casaras con tú madre!** Para evitar que la maldición se cumpla, Edipo deja Corinto.

⁶³ Edipo significa "pies hinchados". <http://www.culturaclasica.com>

Pero sucedió que en el estrecho desfiladero entre Delfos y Dáulide se encontró con Layo, quien le ordenó ásperamente que saliese del camino y dejara pasar a sus superiores. Se debe explicar que Layo iba en carro y Edipo a pie. Edipo replicó que no reconocía más superiores que los dioses y sus propios padres.

- ¡Tanto peor para ti! -- grito Layo, y ordenó a su cochero Polifontes, que siguiera adelante.

Una de las ruedas magulló el pie de Edipo, quien, impulsado por la ira, mató a Polifontes con la lanza. Luego derribó a Layo, quien cayó al camino enredado en las riendas, fustigó a los caballos e hizo que éstos lo arrastraran y le mataran.

Layo se dirigía hacia el Oráculo para preguntarle como podría librar a Tebas de la Esfinge ⁱⁱ, que había enviado la Diosa Hera ⁱⁱ recientemente para castigar Tebas, por la transgresión que había hecho Layo en pisar al niño Crisipo.

La Esfinge se instaló en el monte Ficio, cerca de la ciudad, y proponía a cada viajero tebano que pasaba por allí un enigma ⁱ. A los que no podían resolverlo, los estrangulaba y devoraba en el acto. Edipo quien se acercaba a Tebas inmediatamente después de haber matado a Layo, adivinó la respuesta al enigma. La Esfinge, mortificada, saltó desde el monte Ficio y se despedazó en el valle de abajo. En vista de esto los Tebanos, agradecidos aclamaron a

Edipo como rey, y se casó con Yocasta, ignorando que era su madre. Tuvieron cuatro hijos, Ismene, **Antígona**, Polinices y Eteocles.

Poco después una peste invadió Tebas y cuando se consultó nuevamente al oráculo de Delfos, contestó: "¡Expulsad al asesino de Layo!". Edipo que no sabía con quien se había encontrado en el desfiladero, maldijo al asesino de Layo y lo condenó al destierro. El ciego Tiresias, el adivino más famoso de Grecia se presentó en la corte de Edipo y reveló la verdad: que Edipo había matado a su padre y se había casado con su madre. Yocasta se ahorcó de vergüenza y de pena Edipo se cegó. El hermano de Yocasta, Creonte, le expulsó y maldijo a Eteocles y Polinices.

Polinices y su mellizo Eteocles: habían sido elegidos co-reyes de Tebas después del destierro de Edipo su padre. Convinieron en reinar durante años alternados, pero Eteocles, a quien le tocó el primer plazo, no quiso entregar el trono al final del año, alegando la mala disposición mostrada por Polinices, y lo desterró de la ciudad. Polinices propuso que se diera la sucesión al trono mediante un combate singular con Eteocles. Eteocles aceptó el desafío y en una lucha enconada cada uno de ellos hirió mortalmente al otro. Creonte, su tío, se negó a que enterraran a Polinices en cambio a Eteocles sí.

Sobre este escenario que es parte de los mitos griegos, Sófocles comienza su tragedia de *Antígona*.

3.3. Antígona: efecto de la transmisión simbólica

Esta obra data del año 442-441 a. C., fue representada en la gran época de Pericles que gobernó del 444 al 429 a. C. cuando Grecia conoce su máximo esplendor en las artes.

El tiempo de la escena en que comienza la obra sigue a la muerte del padre de Antígona, Edipo, cuando Tebas ha sido liberada del peligro que la amenazaba por la muerte de los dos hermanos Eteocles y Polinices que pugnaban por el trono. Polinices ataca desde Argos y pone sitio a las siete puertas de Tebas; Eteocles, defiende la ciudad. En una gran batalla, los dos hermanos se encuentran frente a frente y se matan entre sí.

Creonte, ahora gobernante indiscutible de Tebas, decreta que Polinices, por haber luchado contra su propia ciudad; sea abandonado, por ello su cadáver debe permanecer insepulto, sirviendo de comida a los perros y a las aves en el campo de batalla, bajo pena de muerte al que se atreva a enterrarlo. Según las propias palabras de Creonte. 2ª. Escena.

Creonte: (...) a Eteocles, que murió combatiendo en defensa de esta ciudad, destacando en todo con su lanza, he ordenado darle sepultura y dedicarle todos y cada uno de los actos rituales que convienen a los más destacados difuntos de allá abajo. Pero en cambio a su hermano, me refiero a Polinices, que, no obstante su condición de desterrado, de regreso a la patria quiso pasar a fuego hasta los cimientos a esta

su tierra patria y a los dioses en cuyo seno el nació, y quiso también saciarse de sangre de todos y cada uno de los ciudadanos, y a algunos otros llevarlos como ganado, convertidos en esclavos, a sido anunciado a esta ciudad que ninguno de sus miembros lo honre dándole sepultura ni lo llore, sino que lo deje sin enterrar, de suerte que se pueda ver su cadáver devorado y maltratado por aves rapaces y por perros (...)⁶⁴

Ésta es la razón que desencadena los hechos. Antígona, presa en un conflicto de lealtades hacia sus hermanos, su prometido Hémon hijo de Creonte y el Estado desafía el edicto de Creonte a expensas de su vida.

En la primera escena aparece Antígona, proponiendo a su hermana Ismena, para que se le una en el entierro de Polinices, argumentando la grave falta contra el orden divino que exige que se honre a los muertos; esto significaría que las dos serían sentenciadas a muerte y así todos los miembros de la familia estarían unidos de nuevo. Ismena se niega a tal propósito justamente por la amenaza de Creonte al que se atreviera a enterrar a Polinices.

En cambio Antígona, se aferrará a enterrar a su hermano, sabe bien que morirá y no siente reparos, así que se encarga de asegurar la sepultura a su hermano. Su carácter y su decisión aparecen opuestos al modo de ser de su hermana Ismena, que se resigna y conforma pronto tras la imposición de

⁶⁴ Sófocles, *Tragedias completas*, Traducción de José Vara Donado, Ediciones Cátedra, Décima Edición, Madrid, 2001. p. 154.

Creonte. Cuando Ismena: en el curso de esta escena se aparta de Antígona; esta tiene que realizar su obra sola. 1ª. Escena.

Antígona: Es un honor para mí morir cumpliendo este deber. Querida por él, en su compañía yaceré, en compañía de quien yo quiero, tras haber perpetrado santas acciones, porque es más largo el tiempo durante el que debo agradar a los de abajo que el tiempo durante el que debo agradar a los de aquí arriba, pues allí yaceré por siempre.⁶⁵

En la segunda escena, un dialogo entre Antígona y Creonte descubre aún más como Antígona se aferra a toda costa a desafiar a Creonte; a dirigirse a una muerte segura.

Antígona: (...) Pues que había de morir lo sabía bien, ¡cómo no!, aun que tú no lo hubieras advertido en tu comunicado. Por otro lado, si he de morir antes de tiempo, yo lo cuento como ganancia, pues todo aquel que, como yo, vive en un mar de calamidades ¿cómo se puede negar que hace un gran negocio con morir? Por eso, ¡lo que es a mí, obtener este destino fatal no me hace sufrir lo más mínimo (...)

Creonte: Sin embargo, tienes que saber que los temperamentos duros en demasia son los que más se desmoronan y que el potentísimo hierro, por muy duro que resulte al ser templado a fuego, podrías ver que se quiebra y hace añicos infinidad de veces. (...) Esa, ya antes cuando

⁶⁵ Ibidem. p. 149.

transgredía las normas propuestas, sabía muy bien que su comportamiento era un desafío, y, después de haber cometido esa barbaridad, he aquí el segundo desafío: ufanarse de ello y reírse por haberlo cometido.⁶⁶

Durante la impartición del Seminario *La ética del psicoanálisis*, Lacan supone que ambos personajes; Antígona y Creonte parecen desconocer la compasión y el temor lo podemos ver claramente en el diálogo anterior como cada uno se aferró a su decisión y es Antígona la que hasta al final se mantiene en esta posición.

Para Jacques Lacan, ella es el verdadero héroe, *“en cambio Creonte, impulsado por su deseo, se sale manifiestamente de su camino y busca romper la barrera apuntando a su enemigo Polinice más allá de los límites dentro de los que le está permitido alcanzarlo –quiere asestarle precisamente esa segunda muerte que no tiene ningún derecho a infligirle. Creonte desarrolla todo su discurso en este sentido y esto solo basta para precipitarlo a su pérdida.”*⁶⁷ Polinices ya está muerto, que más da enterrarlo, además es su sobrino sin embargo Creonte se empeñara en no sepultarlo y dejar su cadáver a la intemperie.

No obstante, Antígona permanece fiel a su deseo, e incluso no entierra a Polinices una si no dos veces, aun sabiendo que esto le traerá la muerte segura. Renuncia así a las comodidades del palacio de Creonte y a todo su bienestar material en aras de su deseo. Creonte

⁶⁶ Ibidem. p. 163.

⁶⁷ Lacan, Jacques, op. cit. p. 306.

*solo quiere el bien general, y que las cosas sigan andando sin tropiezos.*⁶⁸

En consecuencia Antígona es enterrada viva en una cueva y morirá, capturada por el destino trágico de su familia, solo podrá repetir la desgracia familiar.

En opinión de Lacan, Creonte quiere el bien de la comunidad pues es su papel como jefe de ésta. Está ahí para el bien de todos. Pero cometerá una falta, un error, que será reconocido al final cuando cae abatido y se deje conmovido por el temor, cuando descubre que su hijo sé ha suicidado a causa de la muerte de Antígona que era su prometida y como consecuencia de estas muertes, Euridice la madre de Hémon se suicida, estalla la tragedia.

Creonte tras estas desgracias reconoce su error, decide enterrar a Polinices, pero antes se dirige a Antígona cuando ya es demasiado tarde para rectificar su error. 8ª. Escena

Creonte: ¡Ay, yerros de mis mentes demenciales, intransigentes, mortales! ¡Oh vosotros que contempláis a los asesinos y a las víctimas entre sí emparentados! ¡Ay de mí, qué cosa más desdichada las decisiones que tomé!

¡Ay, muchacho, moriste, te quitaste de en medio prematuro con prematura muerte, ay, ay, ay, ay, por intransigencias mías no tuyas!

⁶⁸ Leader, Darian, op. cit. p. 133.

Corifeo.- ¡Ay de mí, qué tarde parece que has visto lo acertado!

Creonte.- ¡Ay de mí lo he aprendido en medio de mis desgracias! Por lo visto fue la divinidad quien entonces, sí, entonces me cogió y descargó sobre mi cabeza todo el enorme peso de sus golpes y quien me zarandeó metiéndome en un poder salvaje ¡ay de mí! derribando mi alegría que rueda por los suelos! ¡Ay, ay, penosas penas de los mortales!⁶⁹

La lealtad a Polinices de Antígona ha sido interpretada por Philip Weissman, en su libro *La Creatividad en el Teatro*, como una motivación inconsciente de volver a estar reunida con su familia aunque sea en la muerte. Antígona “*está determinada por su devoción irracional a la unidad familiar*”.⁷⁰

Ambos hermanos: Polinices y Eteocles se volvieron contra su padre Edipo, cuando éste se cegó y Antígona permaneció con su padre. Se ve obligada a vagar con su padre ciego y exiliado. Edipo muere en Colona y queda sepultado en una tumba conocida solo por Teseo, en la tragedia de *Edipo en Colona*. A la muerte de su padre, Antígona regresa a Tebas.

*La lealtad que ella muestra posteriormente a cualquiera de los hermanos sólo puede entenderse como una devoción irracional hacia la familia.*⁷¹

⁶⁹ Sófocles, op. cit. p. 191.

⁷⁰ Weissman, Philip, “La Creatividad en el Teatro”, Siglo Veintiuno Editores, México, 1967, p. 182.

Para Weissman la actitud de Antígona “es una elaboración de su deseo inconsciente de la unidad madre e hija.”⁷² Deseo que debe ser trascendido al pasar por el complejo de Edipo, para dirigir su deseo hacia otra meta, al padre y después hacia los hombres, que sería la conducta normal de una chica según la teoría de Freud.

Lacan coincide con esta interpretación en el sentido de que Antígona se mueve por un deseo de muerte.

*(...) Antígona lleva hasta el límite la realización de lo que se puede llamar el deseo puro el puro y simple deseo de muerte como tal. Ella encarna ese deseo.*⁷³

Jacques Lacan, en su seminario sobre La ética del psicoanálisis, sitúa a Antígona en el límite que la vida humana no podría atravesar mucho tiempo.

(...) más allá de esa Ate⁷⁴ no se puede pasar más que un tiempo muy corto y allí es a donde quiere ir Antígona (...) Tienen ustedes el testimonio por la misma boca de Antígona acerca del punto al que llegó –literalmente no puede más-. Su vida no vale pena ser vivida. Vive en la memoria del drama intolerable de aquel de quien ha surgido de ese linaje que acaba de terminar de aniquilarse bajo la figura de sus dos hermanos. Vive en el hogar de Creonte, sometida a su ley y esto es lo que ella no puede soportar. (...) Antígona no puede soportarlo y eso

⁷¹ Idem.

⁷² Idem.

⁷³ Lacan, Jacques, Op. cit. p. 339.

⁷⁴ Ate: En griego significa extravío; calamidad; fatalidad y la diosa correspondiente.

*tiene todo su peso para explicar su resolución, afirmada desde el inicio en su dialogo con Ismena.*⁷⁵ 1ª. Escena.

Antígona: Si vas a razonar así yo te odiaré, y odiada por el muerto serás, y con justicia. En fin, deja que yo y este mi destino corramos ese riesgo, pues no correré ninguno tan grave hasta el punto de morir sin honor.⁷⁶

Según la interpretación de Lacan, Antígona sale de los límites humanos es decir su deseo apunta al más allá de la Ate.

Uno se acerca o no a Ate y cuando uno se acerca a ella eso se debe a algo que en este caso, está vinculado con un comienzo y con una cadena, la de la desgracia de la familia de los Labdácidas. Cuando uno comenzó a acercarse a ella, las cosas se encadenaban en cascada y lo que se encuentra en el fondo de lo que sucede en todos los niveles de este linaje es, nos dice el texto... "El mérimna de los Labdácidas empuja a Antígona hacia las fronteras de la Ate."⁷⁷

Todos estos acontecimientos que han ocurrido: La ceguera y muerte de Edipo, el suicidio de Yocasta, la muerte de los dos hijos varones, marcan el destino de Antígona. Rechaza a Hémon, su prometido, hijo de Creonte y con él a su posibilidad de ser madre.

⁷⁵ Lacan, Jacques, Op. cit. p. 315.

⁷⁶ Sófocles, Op. cit. Escena I, p. 150.

⁷⁷ Lacan, Jacques, op. cit. p. 316.

Fiel hasta la muerte a los dioses, a las leyes no escritas, reafirma la fidelidad a su linaje maldito, oponiéndose a Creonte hasta sus últimas consecuencias.

*Antígona está capturada en el destino trágico de su familia y solo podrá repetir la desgracia familiar. Pondrá en juego un puro deseo de muerte, metáfora del goce incestuoso y mortífero realizado por sus padres.*⁷⁸

Se retira de la transmisión de la vida; no podrá ser mujer ni madre. Su heroísmo de enterrar a su hermano evidencia el hecho de unirse a los miembros de su familia.

*(...) esta adolescente-surgida del deseo incestuoso entre una madre y su hijo encarnará el fantasma de sus padres rechazando todo aquello y a todos aquellos fuera del lo propio, de la philia, de la familia. La unicidad sólo incluye el incesto. Un incesto la ha hecho nacer y una fijación incestuosa la hará morir.*⁷⁹

Para la citada autora Elina Wechsler; miembro titular de la Asociación Psicoanalítica de Madrid, considera que, el amor por el hermano Polinice, puede interpretarse como una pasión incestuosa que reedita el incesto de los padres. *“No puede ir más allá de esa identificación en la que queda petrificada”*⁸⁰

Cuando ya todo ha pasado y está al borde de la tumba, se recupera y dice: 5ª. Escena.

⁷⁸ Wechsler, Elina, op. cit. p. 36.

⁷⁹ Ibidem. p. 38.

⁸⁰ Idem.

Antígona: Pues bien, ¿en gracia de que ley me expreso así? Simplemente porque marido, muerto uno, otro habría, y un hijo de otro hombre si hubiera perdido al primero. Pero, ocultos en el Hades madre y padre, no hay hermano alguno que pueda retomar jamás.⁸¹

En cambio la actitud de su hermana Ismena, es interpretada por Weissman como, la de una hija leal y madura; "(...) *da muestras de un amor Edípicamente derivado más maduro. Cuando Edipo muere, Sófocles no hace decir a Ismena que también ella quiere morir, como Antígona.*"⁸²

En *Antígona*, la heroína insta a Ismena para que se una a ella y sepulte a su hermano. "*Siendo Ismena leal a su padre y a su hermana, no ve ningún sentido en el deseo de Antígona de morir por su hermano deshonrado. Su deseo es vivir, ser perdonada y quizá realizar positivamente su propia vida.*"⁸³

1ª. Escena.

Ismena: ¡Ay de mí! Piensa, hermana, cuán aborrecido y desacreditado llegó a ser nuestro padre, cuando él mismo por obra de su misma mano se arrancó ambos ojos impelido por los errores cometidos y que él mismo había puesto al descubierto, como luego, su madre y esposa, ¡grave enunciado que implica dos conceptos bien dispares!, pierde la vida suspendida del nudo de una cuerda; y, en tercer lugar, cómo nuestros dos hermanos se mataron uno a otro ¡temerarios ellos! en un solo día, y cómo, así, alcanzaron el mismo destino a manos el uno del otro. A

⁸¹ Sófocles, op. cit. p. 179.

⁸² Weissman, Philip, op. cit. p. 188.

su vez, ahora que hemos quedado nosotras dos solas, fíjate que hemos de morir con la más grande infamia si violando la ley llegamos a transgredir la decisión o las imposiciones del soberano.⁸⁴

Antígona inmediatamente salta sobre esto y le dice a su hermana, que aunque quisiera unírsele a enterrar a Polinice ella no lo aceptaría pues ya no quiere nada de Ismena. 1ª. Escena.

Antígona: Si vas a razonar así, yo te odiaré, y odiada por el muerto serás, y con justicia.⁸⁵

Antígona, prácticamente se suicida y aunque su acto pretenda ser heroico, no hace más que repetir la muerte y esterilidad de su cadena genealógica.

(...) Fiel hasta la muerte -a los dioses de abajo-, a las leyes no escritas, reafirma la fidelidad a su linaje (aún maldito) oponiéndose así a las leyes arbitrarias de Creonte hasta sus últimas consecuencias.⁸⁶

Antígona no es víctima de las circunstancias ni de Creonte. Si no de su propio deseo de muerte, es decir ella misma con su proceder sin compasión ni temor traspasa el límite de la vida. No siente temor de lo que le ocurrirá si transgrede la ley que representa Creonte, ni compasión por todo lo ocurrido, a

⁸³ Ibidem. p. 189.

⁸⁴ Sófocles, op. cit.

⁸⁵ Ibidem. p. 150.

⁸⁶ Wechsler, Elina, op. cit. p. 36.

llegado al límite de no soportar la existencia y aferrarse a la tragedia de su familia, de unirse con ellos.

(...) Esta adolescente surgida del deseo incestuoso entre una madre y su hijo encarnará el fantasma de sus padres rechazando todo aquello, y a todos aquellos fuera de lo propio, de la philia, de la familia. La unicidad sólo incluye el incesto. Un incesto la ha hecho nacer y una fijación incestuosa la hará morir. (...) 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.⁸⁷

El psicoanálisis interpreta este deseo de muerte, como el deseo de regreso al origen, que es la madre, pero este retorno es imposible. Es decir no ha resuelto su lazo incestuoso y por eso decide mantener la unicidad con su familia, repitiendo el mismo destino trágico de cada uno de ellos.

Para decirlo en términos de Lacan, no ha atravesado la castración simbólica, por que está fijada en el incesto.

El incesto es el intento de retorno a la posición mítica originaria, fuera de castración, retorno imposible por que la condición necesaria de la subjetividad reside en el advenimiento al lenguaje cuyo efecto es la aparición del sujeto dividido para siempre.⁸⁸

Edipo lo que transmite a sus hijos íntegramente es la maldición. Sólo deja en herencia a sus hijos la necesaria repetición de la desgracia.

⁸⁷ Ibidem. p. 38.

En los mitos griegos y posteriormente en la tragedia se expone el tema de la genealogía, y como la trasgresión de la prohibición del incesto conduce inexorablemente a la fatalidad, claramente lo podemos ver en los personajes de *Edipo rey* y de *Antígona*.

Los héroes de las tragedias griegas exponen dramáticamente “*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 masoquista, tal como escribe Freud*”.⁸⁹

Esto lo muestra la tragedia de *Antígona* nuestra heroína sólo repite la desgracia de su familia, ¿Por qué? Es alimentada, alojada y hasta tiene un prometido, aún así su vida a llegado a ser insoportable y lo dice desde su primer diálogo con Ismena donde explica su propósito. En los acontecimientos que siguen (cuando a enterrado a Polinice y deja que la descubran.) Ismena su hermana retorna a ella para compartir su suerte, aunque ella no a participado ni estaba de acuerdo con la acción de Antígona.

Antígona la rechaza con crueldad y desprecio, le dice –Quédate con Creonte al que tanto quieres. Así con su proceder inhumano -por que no tiene, ni temor ni compasión de lo que le va a suceder-, consigue eternizar la desgracia de su familia.

⁸⁸ Ibidem. p. 24.

⁸⁹ Ibidem. p. 25.

Sin duda, las cosas hubieran podido tener un término si el cuerpo social hubiese querido perdonar, olvidar y cubrir todo esto con los mismos honores fúnebres. En la medida en que la comunidad se rehúsa a ello, Antígona debe hacer el sacrificio de su ser para el mantenimiento de ese ser esencial que es la Áte familiar –motivo, eje verdadero, alrededor del cual gira toda esta tragedia. Antígona perpetúa, eterniza, inmortaliza esa Áte.⁹⁰

Antígona tenía la posibilidad de no repetir la desgracia de su familia, si hubiese acatado la decisión de Creonte, que al final reflexiona sobre su obstinación y reconoce su error aunque sea demasiado tarde muestra flexibilidad. En cambio Antígona, se mostrara inamovible en su determinación de enterrar a Polinice, queda atrapada en la identificación incestuosa de sus padres y busca la plena satisfacción de su deseo que solo se puede encontrar con la muerte.

Antígona asume su posición en el mundo como una desgracia, lo único en lo que se reconoce es en la fatalidad que sus padres le han transmitido, en su confusa genealogía y por eso se precipita a su trágico final.

⁹⁰ Lacan, Jacques, op. cit. p. 339.

Conclusión

En este trabajo, he procurado hacer un recorrido por dos conceptos bases del pensamiento occidental actual, a fin de fundamentar su relación: El Psicoanálisis y la Tragedia griega, adentrándome en el mito que captura el significado de la genealogía en cuanto a los integrantes de una constelación familiar.

Intenté analizar como la interpretación freudiana de la obra de Sófocles, revela diversos mecanismos inconscientes presentes en los individuos actuales.

Así; en la Tragedia de "Edipo Rey" ha sido captada toda la forma en que advenimos como sujetos, tal es la interpretación freudiana: *"El oráculo expresa la norma de la orientación infantil de la libido..."*⁹¹ ¡Matarás a tu Padre y te casaras con tu madre. ¿Es el oráculo la voz de un deseo o de una maldición presentida desde siempre?

Para Freud la fantasía inconsciente, es inseparable del constructo hipotético del Complejo de Edipo, que en el psicoanálisis ortodoxo o freudiano sigue siendo el núcleo central de todas las neurosis.

El personaje de Antígona traduce de manera muy nítida la fuerza de la Compulsión a la repetición, es su deseo –inconsciente- el que ahí se realiza,

⁹¹ Wechsler, Elina, op. cit. p. 22.

su deseo en tanto está capturado en el orden de la repetición remite a la pulsión de muerte, pues solo ahí puede encontrar la plena satisfacción.

La interpretación de Elina Wechsler, afirma que Antígona quedo capturada en el destino trágico de su familia y sólo podrá repetir la desgracia familiar. Su deseo de muerte, es la metáfora del goce incestuoso y mortífero realizado por sus padres. Al final de la tragedia de *Edipo Rey*, Yocasta se ahorca y Edipo se saca los ojos.

Antígona se retira de la transmisión de la vida; conduciéndose a la muerte y cortando el hilo de las generaciones. Su heroísmo para Wechsler *"enmascara el rechazo insalvable de la identificación con una madre como Yocasta"*.⁹²

Para los griegos el arte es la imitación de la condición humana. La tragedia es lo irremediable y tiene, por lo tanto, para el psicoanálisis, una especificidad diferente a los hechos trágicos de la vida.

A diferencia de la Tragedia en la vida real un análisis ofrece salida de la repetición de las historias personales, el paciente va al encuentro del psicoanalista a desanudar un sufrimiento que ya no puede soportar. No es posible emprender un análisis sin el anhelo intenso de terminar con la fatalidad.

⁹² Ibidem. p. 37.

Cuando un paciente acude a pedir ayuda al psicoanalista es por que siente que vive atrapado dentro de una tragedia, que como tal se obstina sin saberlo en repetir; como Antígona, que repite y perpetua el destino trágico de su familia; es decir, su destino es como la maldición de su propio deseo, por que ella así lo decide, aunque su acto pretenda ser heroico... no hará si no perpetuar la fatalidad y la desgracia de su familia.

Es un hecho que la gente sigue cometiendo, a lo largo de su vida, los mismos errores y tomando las mismas decisiones erróneas que les provocan aflicción y dolor. La mayoría de la gente no aprende del pasado.

A diferencia del héroe de la tragedia, que no puede hacer nada contra este destino de fatalidad sobre si, en la vida del sujeto, un análisis ofrece la posibilidad de producir cambios cruciales, en su forma de goce⁹³ y así romper con la repetición de la desgracia -supuesto destino- que se experimenta con aflicción y dolor.

Asumir nuestra condición de sujetos divididos o castrados, reconocernos, *"como Edipo en Colono, exiliados de Tebas, de todo Paraíso, y aún más de nosotros mismos. Pues así como en la cultura clásica las cuentas de los hombres con los dioses no se saldan, la deuda del sujeto con lo simbólico tampoco se terminará de saldar"*⁹⁴.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

⁹³ ("el goce es sufrimiento" Seminario 7", 184, Lacan.)

⁹⁴ Wechsler, Elina., op. cit. p. 34.

El análisis no pretende colmar la división trágica del sujeto por que esta es necesaria e irresoluble.

El sujeto humano jamás podrá satisfacer su deseo, no encontrará jamás el goce que persigue, aún transitando la cura psicoanalítica, se verá enfrentado con su falta. Esa falta que, en el caso de Antígona se experimentó con una compulsión mortífera de llenarla a cualquier precio, es donde se encuentra la condición de lo trágico de las figuras heroicas en esta complacencia masoquista.

El análisis confrontará al sujeto con la incompletud y la caída de la fantasía de felicidad plena, será ayudado por el psicoanalista a desanudar lo neurótico, lo sintomático que lo condenaba a la repetición.

Ya no atribuirá su destino trágico a la fatalidad sino a su propia implicación en las redes de la historia que urdió, a la fantasmática que teñía sus elecciones, a los engranajes de un circuito repetitivo del que no podía sustraerse pues allí donde sufría gozaba.

Hay que reconocer la historia, el destino particular que nos marca y produce una lógica inconsciente que guía nuestros valores e ideales para dejar de quejarse del destino y enfrentar los conflictos y pesares inherentes a la vida. Para que pueda surgir lo inédito, disolver ese mito y crear uno nuevo, enfrentar y resolver los conflictos sin conducirse a un desenlace repetitivo y fatal.

*Liberado de la esperanza de encontrar el objeto totalmente satisfactorio, liberado del señuelo de encontrar un bien supremo el sujeto habrá salido, en palabras de Freud, de la miseria neurótica para entrar en infortunio ordinario.*⁹⁵

Así el análisis de la creación poética y artística revela que la fantasía del autor es una forma de sublimar y satisfacer sus deseos reprimidos en la vida real. A diferencia del neurótico, el creador satisface sus fantasías y sus deseos en su obra, por eso el teatro y su representación es una de las artes que provocan en el espectador la catarsis, este medio de liberación e identificación de los deseos reprimidos del espectador con el héroe, por eso es que Antígona y los personajes de las tragedias griegas son atemporales y siguen entre nosotros, porque representan la condición humana.

⁹⁵ Ibidem. p. 120.

Glosario

Catarsis: El término es de origen médico y significa "purga". Platón define la C. como "la elección que conserva lo mejor y expulsa lo peor. En sus escritos de historia natural, Aristóteles usó mucho el término en su significado médico de purificación o purga. Pero lo amplió también por vez primera y lo aplicó a un fenómeno estético, esto es a esa especie de liberación o de sosiego que el hombre siente por obra de la poesía y particularmente por obra del drama y de la música.

Abbagnano, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, 1ª. Edición 1961, FCE, México, 1966, p. 154.

En psicología la C. es la descarga de ansiedad y tensión a través de la evocación del material inconsciente significativo. El método catártico fue introducido por Breuer (1895), quien descubrió que los síntomas de la histeria desaparecían cuando los recuerdos olvidados podían evocarse con el afecto apropiado durante el estado hipnótico. Después de colaborar con Breuer, Freud en su desarrollo teórico y clínico independiente, pasó de la catarsis al psicoanálisis como método predilecto de tratamiento y exploración mental. Las actuales teorías estructurales acentúan no sólo los aspectos de descarga de la catarsis, sino también su papel en la tarea de favorecer al Yo la recuperación del control sobre el Ello. Muchas sublimaciones (en los juegos, en el trabajo, en la religión), así como diferentes tipos de psicoterapia, incluyendo aspectos del análisis (elaboración), implican un cierto grado de catarsis.

Al comentar el concepto, Freud (1923) señalaba que su trabajo con Breuer condujo al descubrimiento de que la catarsis se producía cuando se abría el paso a la conciencia. La catarsis, como tal, se consideraba como una forma normal de descarga del afecto; el afecto que previamente había sido –estrangulado– se descargaba –a través de la vía normal que desemboca en la conciencia.

EIDELBERG, Ludwig, *Enciclopedia del psicoanálisis*, Editorial Espaxs, Barcelona, 1971, p. 70-71.

Culpa trágica: La conciencia del pecado en el héroe trágico.

Elafebolion: Es el nombre que se le da al mes primaveral en el calendario Griego, que correspondería al marzo u abril de nuestro calendario.

<http://club2.telepolis.com/mandragora1/historia.htm>

Historia del Teatro Griego.

Enigma: La Esfinge planteaba el siguiente enigma: "¿Cuál es el único ser en la tierra que, con sólo una voz, tiene a veces dos pies, a veces tres y a veces cuatro, y es más débil cuantos más pies tiene?". CANUELO, Susana y otros, *Mitología Griega y Romana*, Editorial Optima, 1ª. Edición, Barcelona, 2003, p. 104.

Fantasmática inconsciente: Para Freud, representación, guión escénico imaginario, conciente (ensoñación), preconsciente o inconsciente que implica a uno o varios personajes y que pone en escena de manera más o menos disfrazada un deseo.

El fantasma es a la vez el efecto del deseo arcaico inconsciente y matriz de los deseos, concientes e inconscientes, actuales.

El fantasma no sólo es el efecto de ese deseo arcaico, también es la matriz de los deseos actuales. Es que los fantasmas arcaicos inconcientes de un sujeto buscan su realización al menos parcial en la vida concreta del sujeto. Así, ellos transforman las percepciones y los recuerdos, están en el origen de los sueños, de los lapsus y de los actos fallidos, introducen las actividades masturbatorias, se expresan en los sueños diurnos, buscan actualizarse, de manera disfrazada, por medio de las elecciones profesionales, relaciones sexuales y afectivas del sujeto.

Puede verse entonces el carácter circular de las relaciones que anudan fantasma y deseo.

En la continuidad de Freud, Lacan ha destacado la naturaleza esencial del lenguaje del fantasma. También ha demostrado que los personajes del fantasma valen más por ciertos elementos aislados (palabras, fonemas y objetos asociados, partes del cuerpo, rasgos de comportamiento etc.) que por su totalidad. CHEMAMA, Roland, Diccionario del psicoanálisis, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1998, p. 157.

Fiestas Dionisiacas: Es el nombre que se le daba a las festividades que se realizaban en honor del Dios del vino Dionisos. <http://club2.telepolis.com/mandragora1/historia.htm>
Historia del Teatro Griego.

Goce: El principio del placer funciona como límite al goce. Es una ley que le ordena al sujeto "gozar lo menos posible". Al mismo tiempo, el sujeto intenta constantemente transgredir las prohibiciones impuestas a su goce, ir "más allá del principio del placer". No obstante, el resultado de transgredir el principio del placer no es más placer sino dolor, puesto que el sujeto sólo puede soportar una cierta cantidad de placer. Mas allá de este límite, el placer se convierte en dolor, y este "placer doloroso" es lo que Lacan denomina "goce" el goce es sufrimiento (S7, 184). El término "goce" expresa entonces perfectamente la satisfacción paradójica que el sujeto obtiene de su síntoma o, para decirlo en otras palabras, el sufrimiento que deriva de su propia satisfacción.

LEADER, D., y otros, Lacan para principiantes, Editorial Era naciente, Buenos Aires, 2002, p. 140.

Libido: Freud tenía un concepto cuantitativo (o económico de la libido: era una energía que podía aumentar o decrecer, y ser desplazada. El insistía en la naturaleza sexual de esta energía, y a lo largo de toda su obra mantuvo un dualismo en el cual la libido aparecía opuesta a otra forma de energía (no-sexual). Jung cuestionó este dualismo, postulando una única forma de energía vital, de carácter neutro, y propuso que esa energía se denominara "libido".

Lacan rechaza el monismo de Jung y reafirma el dualismo freudiano. Sostiene, como Freud, que la libido es exclusivamente sexual.

Evans, D., *Diccionario Introductorio de Psicoanálisis Lacaniano*, Editorial Paidós, 1ª. Edición 1997, pág. 120.

Aunque desde muy pronto en la obra de Freud aparecen sugerencias del concepto de pulsión de muerte (Todestrieb), sólo en *Más allá del principio del placer* (1920). El concepto se articula plenamente. Freud estableció una oposición fundamental entre las pulsiones de vida (Eros), concebidas como una tendencia hacia la cohesión y la unidad, y pulsiones de muerte, que operan en la dirección opuesta deshaciendo conexiones y destruyendo las cosas. No obstante, las pulsiones de vida y las pulsiones de muerte, no se encuentran nunca en estado puro, sino siempre mezcladas fusionadas en diferentes proporciones.

En las primeras observaciones de Lacan sobre la pulsión de muerte (Lacan, 1938), la describe como una nostalgia por la armonía perdida, un deseo de volver a la fusión preedípica con el pecho materno, cuya pérdida queda marcada en la psique por el complejo del destete.

Evans, D., *Diccionario Introductorio de Psicoanálisis Lacaniano*, Editorial Paidós, 1ª. Edición 1997, pág. 159.

Otro: El "otro es quizás el término más complejo de la obra de Lacan. En 1955 Lacan traza una distinción entre "el pequeño otro" aparece con una a minúscula y el gran "Otro" es designado A mayúscula.

1.- El pequeño otro, es el otro que no es realmente otro, sino un reflejo y proyección del Yo. de modo que el pequeño otro está totalmente inscrito en el orden imaginario.

El gran Otro es lo simbólico en cuanto está particularizado para cada sujeto.

Evans, D., *Diccionario Introductorio de Psicoanálisis Lacaniano*, Editorial Paidós, 1ª. Edición 1997, pág., 143.

Lacan destacó lo simbólico como poder y principio organizador, entendido como el conjunto de redes sociales, culturales y lingüísticas en las que nace un niño. Son anteriores a su nacimiento, por lo cual Lacan afirma que el lenguaje está presente desde el momento mismo del nacimiento, en las estructuras sociales que operan en la familia y, objetivos de los padres. Aun antes de nacer el niño, sus padres ya han hablado sobre el o ella, le han elegido un nombre y le han trazado un futuro. Aunque el recién nacido apenas pueda captar este mundo lingüístico, afectará toda su existencia. LEADER, D., y otros, Lacan para principiantes, Editorial Era naciente, Buenos Aires, 2002, p. 42 y 103.

Transferencia: El término "transferencia" aparece primero en la obra de Freud como un nombre más del desplazamiento del afecto desde una idea a otra (véase Freud, 1900^a, SE V, 562), pero más adelante pasa a referirse a la relación del paciente con el analista a medida que se desarrolla en la cura. Esta acepción se convierte pronto en el significado central de la palabra, y es el sentido que habitualmente se le atribuye en la teoría psicoanalítica actual.

En 1964 Lacan articula el concepto de transferencia con el de SUJETO SUPUESTO SABER; esta articulación será en adelante central en la concepción lacaniana del fenómeno. Según esta idea, la transferencia consiste en la atribución de saber al Otro, en la suposición de que el Otro es un sujeto que sabe: "En cuanto el sujeto que se supone que sabe existe en algún lado (...) hay transferencia (S11, 232.) Evans, D., *Diccionario Introductorio de Psicoanálisis Lacaniano*, Editorial Paidós, 1^a. Edición 1997, pág. 190, 192.

Trasgo: significa macho cabrío en griego.
<http://club2.telepolis.com/mandragora1/historia.htm>
Historia del Teatro Griego.

Apéndice

Edipo: es educado por los reyes de Corinto. Los reyes lo educan como si fuera su propio hijo.

Un día, habiéndole vituperado un joven corinto diciéndole que no se parecía lo más mínimo a sus supuestos padres, Edipo fue a preguntar al oráculo de Delfos que era lo que le reservaba el futuro. ¡Aléjate del altar, desdichado – le grito la pitonisa, con repugnancia-- ¡Matarás a tu Padre y te casaras con tú madre! Para evitar que la maldición se cumpla, deja Corinto.

Pero sucedió que en el estrecho desfiladero entre Délfos y Dáulide se encontró con Layo, quien le ordenó ásperamente que saliese del camino y dejara pasar a sus superiores. Se debe explicar que Layo iba en carro y Edipo a pie. Edipo replicó que no reconocía más superiores que los dioses y sus propios padres.

¡Tanto peor para ti! -- grito Layo, y ordenó a su cochero, Polifontes, que siguiera adelante.

Una de las ruedas magulló el pie de Edipo, quien, impulsado por la ira, mató a Polifontes con la lanza. Luego derribó a Layo, quien cayó al camino enredado en las riendas, fustigó a los caballos e hizo que éstos lo arrastraran y le mataran.

Layo se estaba dirigiendo al oráculo para preguntarle como podía librar a Tebas de la Esfinge. Hera había enviado recientemente a la Esfinge para castigar la ciudad de Tebas -Layo había raptado en Pisa al niño Crisipo,- habiéndose instalado en el monte Ficio, cerca de la ciudad, proponía a cada viajero tebano que pasaba por allí un enigma. A los que no podían resolver el enigma los estrangulaba y devoraba en el acto. Edipo quien se acercaba a Tebas inmediatamente después de haber matado a Layo, adivinó la respuesta. La Esfinge, mortificada, saltó desde el monte Ficio y se despedazó en el valle de abajo. En vista de esto los Tebanos, agradecidos aclamaron a Edipo como rey, y se casó con Yocasta, ignorando que era su madre. Tuvieron cuatro hijos, Ismene, **Antígona**, Polinices y Eteocles.

Una peste invadió Tebas y cuando se consultó una vez más al oráculo de Delfos, contestó: ¡Expulsad al asesino de Layo!. Edipo que no sabía con quien se había encontrado en el desfiladero, maldijo al asesino de Layo y lo condeno al destierro. El ciego Tiresias, el adivino más famoso de Grecia se presentó en la corte de Edipo y reveló la verdad: que Edipo había matado a su padre y se había casado con su madre. Yocasta se ahorcó de vergüenza y de pena Edipo se cegó. El hermano de Yocasta, Creonte, le expulsó y maldijo a Eteocles y Polinices. GRAVES, Robert, Los mitos griegos, Alianza Editorial, Madrid, 1995. p. 7.

Dionisos (BACO): es hijo de ZEUS y de la mortal Sêmele hija de Cadmo y Harmonia. Pertenece, por tanto, a la segunda generación de los Olímpicos, como Hermes, Apolo, Ártemis, etc. Sêmele, amada por Zeus, le pidió que se le mostrase en todo su poder, cosa que hizo el dios para complacerla; pero, incapaz de resistir la visión por los relámpagos que rodeaban a su amante, cayó fulminada. Zeus se apresuró a extraerle el hijo que llevaba en el seno, y que estaba sólo en el sexto mes de gestación. Lo cosió enseguida en su muslo, y, al llegar la hora del parto, lo sacó, vivo y perfectamente formado. Era el pequeño Dioniso, el dios "nacido dos veces". El niño fue confiado a Hermes, quien encargó de su crianza al rey de Orcómeno, Atamante, y a su segunda esposa Ino. Les ordenó que revistiesen a la criatura con ropas femeninas a fin de burlar los celos de Hera, que buscaba la perdición del niño, fruto de los amores adúlteros de su esposo. Pero esta vez Hera no se dejó engañar y volvió loca a la nodriza de Dioniso, Ino, y aun al propio Atamante (v. Ino, Palemón y Atamante). En vista de ello, Zeus se llevó a Dioniso lejos de Grecia, al país llamado Nisa, que unos sitúan en Asia y otros en Etiopía o África, y lo entregó a las Ninfas de aquellas tierras para que lo criasen. Con objeto de evitar que Hera lo reconociese, lo transformó entonces en cabrito. Este episodio explica el epíteto ritual de "cabrito" que lleva Dioniso, y, a la vez, da una etimología aproximada de su nombre, al acercarlo al de Nisa. Más tarde, las Ninfas que criaron a Dioniso se convirtieron en las estrellas de la constelación de las Híades. Es dios de la viña, del vino y del delirio místico: en esta vertiente fue un dios que tuvo mucha influencia en la religión popular denominada precisamente "Dionisismo".

También es el dios en cuyo honor se realizaban en Atenas las fiestas llamadas "Dionisias", donde surgió, como un elemento más de la fiesta, el Teatro. Sus símbolos son el pámpano, la vid, etc. GRIMAL, Pierre. Diccionario de mitología griega y romana. Ed. Paidós, p.140

Deméter (Diana): es hija de Crono y Rea (Gea en Homero). El mito la hace hermana y esposa de Zeus. Su culto la relaciona con el ciclo de la vegetación y como madre de Perséfone (Proserpina), también es diosa del mundo subterráneo. Es diosa de los campos y de los cereales. Cuando Hades raptó a su hija Perséfone, por enamorarse de ella, la diosa dejó los campos estériles, en venganza, y Zeus intervino, haciendo que Hades devolviera su hija una temporada del año (momento en que la diosa se siente feliz y los campos florecen) y pasar la otra parte del año junto a su esposo en el Hades (época del año en que los campos permanecen improductivos). Según algunos poetas, fue ella la fundadora de los **Misterios de Eleusis** y la que enseñó, por medio de Triptólemo, la agricultura a los mortales. Las fiestas en su honor se llaman Tesmoforias, un culto femenino del que estaban excluidos los hombres, con ritos de fertilidad (paralelismo entre la fecundidad de la mujer y la fertilidad del campo). Sus atributos son la espiga, los cereales, la "cornucopia" o cuerno de la abundancia, el cuerno de la cabra Amaltea del cual, en memoria de que fue la madre nutricia de ZEUS, siempre salen abundantes alimentos. En el mito, se transforma en yegua, perseguida por Posidón transformado, a su vez, en caballo.

<http://roble.pntic.mec.es/%7Elorbanej/mitos/religiongriega.htm>, LA MITOLOGÍA Y LA RELIGIÓN GRIEGAS, Luis M. Orbaneja.

Pisistrato: 561 a. C. El "tirano" Pisistrato empieza a gobernar Atenas.

<http://club2.telepolis.com/mandragora1/historia.htm>

Historia del Teatro Griego.

Tespis: Se afirma que el primero en separarse del coro fue Tespis, el primer hombre de teatro que se conoce. Tespis viajaba con su barco de isla en isla saliendo en cada fiesta dionisiaca del coro para intercalar ritornellos con el coro. Sin embargo Tespis era sólo un cuentacuentos, le faltaba el principal de los elementos del teatro: el diálogo. Tespis no era un personaje, sólo un narrador que intercalaba con el coro. En esta primera etapa, aún no era teatro propiamente dicho lo que se hacía.

El siguiente paso fundamental, y último, sería la incorporación al ditirambo del diálogo, la aparición de un segundo actor. Si Tespis era el protagonista que dialogaba con el coro, el paso siguiente sería un deuteragonista que dialogara con Tespis.

<http://club2.telepolis.com/mandragora1/historia.htm>

Historia del Teatro Griego.

Adrasto: Rey de Argos, casó a su hija Egiea con Polinices y Déipile con Tideo, con la promesa de restablecer a ambos príncipes sus reinos, pero dijo que primeramente marcharían sobre Tebas, que quedaba más cerca.

Adrasto reunió a sus jefes argivos: Capaneo, Hipomedonte, su cuñado Anfiarao el adivino y su aliado Partenopeo y les pidió que se armaran y partieran hacia el este. Sólo uno de esos paladines se mostró mal dispuesto a obedecer: era Anfiarao, quien, previendo que todos ellos excepto Adrasto, morirían luchando contra Tebas, al principio se negó a ir.

Partió la expedición encabezada por los siete paladines: Polinices, Tideo y los cinco Argivos.

Cuando llegaron a Citerón, Adrastó envió a Tideo como heraldo para que exigiese a los tebanos que Eteocles abdicase el trono a favor de Polinices. Al ser rechazada esa exigencia, Tideo desafió a sus jefes a combate singular, uno después de otro, y salió victorioso de todos los encuentros; pronto no hubo ya más tebanos que se atreviesen a presentarse. Entonces los argivos se acercaron a las murallas de la ciudad, ya cada uno de los paladines se apostó delante de una de las siete puertas.

El adivino Tiresias, con quien consultó Eteocles, profetizó que los tebanos saldrían victoriosos sólo si un príncipe de la casa real se ofrecía voluntariamente como sacrificio a Ares, inmediatamente Meneceo, el hijo de Creonte; se dio muerte delante de las puertas. La profecía de Tiresias se realizó: los Tebanos fueron derrotados en una escaramuza y se retiraron a la ciudad, pero tan pronto como Capaneo colocó una escala de sitio contra la muralla y comenzó a subir por ella, Zeus lo mató con un rayo. Al ver eso, los tebanos se envalentonaron, hicieron una salida furiosa y mataron a otros tres de los siete paladines; y uno de ellos, que por casualidad se llamaba Melanipo, hirió a Tideo en el vientre.

Sólo Policices, Anfiarao y Adrasto quedaban de los siete paladines; y Polinices, para evitar más muertes, propuso que se decidiera la sucesión al trono mediante un combate singular con Eteocles. Eteocles aceptó el desafío y en una lucha enconada cada uno de ellos hirió mortalmente al otro. Creonte, su tío, se hizo cargo del mando del ejército tebano y venció a las argivos desalentados. Anfiarao huyó en su carro por la ribera del río Ismeno, y estaba a punto de ser atravesado por la espalda por un tebano que le perseguía cuando Zeus abrió la tierra con un rayo y Anfiarao desapareció sin dejar rastro, con carro y todo, ya ahora reina vivo entre los muertos.

Al ver que habían sido derrotados, Adrasto montó en su caballo alado Arión y huyó; pero cuando más tarde se enteró de que Creonte no permitía que se enterrara a los enemigos muertos, fue a Atenas como suplicante y convenció a Teseo para que marchará sobre Tebas y castigará la impiedad de Creonte. Teseo tomó la ciudad en un ataque sorpresa, encarceló a Creonte y entregó los cadáveres de los paladines muertos a sus parientes, quienes hicieron una gran pira para quemarlos.

GRAVES, Robert, Los mitos griegos, Alianza Editorial, Madrid, 1995, 15.

Clistenes: Político ateniense. Era de la familia de los alcmeónidas hijo de Magacles y Agarista. Por las fuentes histórico biográficas sólo se conoce su actividad política, pero no hay nada de su vida en detalle. Se presenta históricamente como caudillo del partido de los atenienses ribereños, jefatura que por tradición ostentaban los alcmeónidas, enemigos del entonces tirano Pisistrato, jefe a su vez de los montañeses. Ya antes había fracasado una conspiración contra él. Ya instalado en el poder, dice Herodoto, Clistenes, intentó pactar con los persas.
<http://club2.telepolis.com/mandragora1/historia.htm>
Historia del Teatro Griego.

Lacan: Su adición de la lingüística estructural a la teoría freudiana y sus novedosas ideas acerca del "estadio del espejo" en el niño, la construcción de la identidad y la dinámica psíquica son algunas de sus aportaciones a este campo.

El lenguaje es "vacío" por que no es sino un proceso interminable de diferencia y ausencia: un significante implica otro significante, y otro y otro, una palabra no revela tan simplemente su sentido. Más bien conduce a otras palabras en una cadena lingüística, así como un sentido conduce a otros.

LEADER, Darian, y otros, "Lacan para principiantes", Editorial Era naciente, Buenos Aires, 2002.

El ciclo Tebano : reúne también un conjunto de mitos, narrados tanto en la Epopeya como en el Teatro trágico, en torno a la figura de la familia de los Labdácidas: Cadmo el antepasado, Lábdaco, el fundador de la estirpe, y sus descendientes Layo, Edipo (con su madre y esposa Yocasta) y sus hijos Eteocles, Polinices, Antígona e Ismene. La historia sería más o menos como sigue:

Antecedentes más remotos: Cadmo, hermano de Europa, es enviado por su padre (junto con la madre, Teléfasa, y los demás hermanos, Cilix, Fénix y Taso) en busca de su hermana, cuando ésta es raptada por Zeus. Como no la encuentran y su padre les ha prohibido volver sin ella, cuando muere la madre, decide consultar al oráculo y éste le ordena que siga a una VACA que se encontrará al salir, y que funde una ciudad donde esa vaca le indique. Así sucede y para fundar la ciudad, en el lugar en que la vaca se tumba, decide sacrificar la vaca en

agradecimiento a los dioses. Para el sacrificio necesita agua y envía a sus compañeros a buscarla a una fuente, pero ésta se halla custodiada por un DRAGÓN que se come a los que han ido. Ante esto acude el propio Cadmo y mata al dragón. A continuación, para tener acompañantes, siembra algunos de los dientes del dragón y de éstos nacen hombres armados. Después de quedarse sólo con 5 (eliminando a los restantes mediante el procedimiento de "arrojar la piedra y esconder la mano") funda, BEOCIA ("vaca"), cuya capital es TEBAS, donde se establecerán después de purificarse por haber matado un dragón, animal de Ares. Este dios, agradecido por su comportamiento, le dará como esposa a Harmonía (hija de Ares y Afrodita). Cadmo y Harmonía tienen varios hijos, como Sêmele, la madre de Dioniso, y, sobre todo, Polidoro.

Labdácidas: de Polidoro nace Lábdaco (el de las piernas desiguales, es decir, "el cojo"). Y de él nacería Layo ("el zurdo" o "el torcido, el de conducta desviada": según el mito, fue el que inventó la homosexualidad entre los hombres; se enamoró y raptó al joven Crisipo, hijo de Pélope. <http://roble.pntic.mec.es/%7Elorbanej/mitos/religiongriega.htm>, LA MITOLOGÍA Y LA RELIGIÓN GRIEGAS, Luis M. Orbaneja.

Esfinge: Monstruo con el cuerpo de león y el rostro de mujer, que acechaba la ciudad de Tebas. CAÑUELO, Susana y otros, Mitología Griega y Romana, Editorial Optima, 1ª. Edición, Barcelona, 2003, p. 104.

Hera (JUNO): hermana y esposa de ZEUS en el mito. Es la diosa protectora del matrimonio: representa los derechos de la mujer como esposa, no como madre. El mito nos la presenta con frecuencia como la esposa celosa perseguidora de las uniones mortales y de los hijos que éstas dieron a Zeus. A menudo su símbolo es el pavo real. <http://roble.pntic.mec.es/%7Elorbanej/mitos/religiongriega.htm>, LA MITOLOGÍA Y LA RELIGIÓN GRIEGAS, Luis M. Orbaneja.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAGGNANO, Nicola, "Diccionario de Filosofía", 1ª. Edición 1961, FCE, México, 1966.
- ALBIN, Lesky, "La tragedia griega", Editorial Labor, Barcelona, 1973.
- ARISTOTELES, "Poética", Ediciones Istmo, Madrid, 2002.
- BARTRA, Augusti, "Diccionario de mitología", Barcelona, Grijalbo, 1985.
- CAÑUELO, Susana y otros, "Mitología Griega y Romana", Editorial Optima, 1ª. Edición, Barcelona, 2003.
- EAGLETON, Terry, "Una introducción a la teoría literaria", FCE, México, 1988.
- EIDELBERG, Ludwig, "Enciclopedia del psicoanálisis", Editorial Espaxs, Barcelona, 1971.
- ELIADE, Mircea, "Aspectos del Mito", 1ª. Edición, 1968, Editorial Paidós, Barcelona, 1988.
- EVANS, Dylan, "Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano", Editorial Paidós, Argentina, 1997.
- FREUD, Sigmund, (1887-1902), "Cartas a Wilhem Fliess", Vol. I, Buenos Aires, Amorrortu, 1992.
- (1900) "La interpretación de los sueños", Vol. IV, Buenos Aires Amorrortu, 1992.
- (1905), "Personajes psicopáticos en el escenario", Vol. VII, Buenos Aires, Amorrortu, 1992.

-- (1909), "La novela familiar de los neuróticos", Vol. IX, Buenos Aires, Amorrortu, 1992.

-- (1908), "El creador literario y el fantaseo", Vol. IX, Buenos Aires, Amorrortu, 1992.

-- (1913), "Tótem y tabú", Alianza Editorial, Madrid, 2002.

-- (1920), "Más allá del principio del placer", Vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1992.

-- (1925), "Autobiografía", Alianza Editorial, 1ª. Edición 1969, Madrid, 2001.

-- (1933), "La Femenidad", Vol. XXII, Buenos Aires, Amorrortu, 1992.

GRAVES, Robert, "Los mitos griegos", Alianza Editorial, Madrid, 1995.

GRIMAL, Pierre, "Diccionario de mitología griega y romana", Editorial Paidós.

CHEMAMA, Roland, "Diccionario del psicoanálisis", Amorrortu editores, Buenos Aires, 1998.

LACAN, Jacques, "La ética del psicoanálisis", Buenos Aires, Editorial Paidós, 1997.

-- "Los Fundamentos del psicoanálisis", Buenos Aires, Editorial Paidós, 1997.

-- "Seminario 1", 1a. Edición, 1981, Editorial Paidós, Argentina, 1996.

LASSO, José, "De Sófocles a Brecht", Barcelona, Editorial Planeta 1971.

LEADER, Darian, y otros, "Lacan para principiantes", Editorial Era naciente, Buenos Aires, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich, "El nacimiento de la tragedia", Madrid, Alianza Editorial, 1998.

PÉREZ, Augusto, "Teatro y psicoanálisis", revista Dionisio (R. Bimestral de cultura), No.17, Nov. 2002.

RANK, Otto, "El mito del nacimiento del héroe", Buenos Aires, Editorial Paidós, 1981.

SOFOCLES, "Tragedias completas", Traducción de José Vara Donado, Ediciones Cátedra, Décima Edición, Madrid, 2001.

STAROBINSKI, Jean, "La relación crítica", (Psicoanálisis y literatura), Madrid, Taurus, 1974.

STEINER, George, "La Muerte de la tragedia", Venezuela, Monte Ávila Editores, 1991.

-- "Antígonas", Barcelona, Editorial Gedisa, 2000.

WASSON, Gordon, y otros, "El camino a Eleusis", FCE, México, 1995.

WECHSLER, Elina, "Psicoanálisis en la tragedia", Madrid, 2001.

-- "De Lilith a Eva o la cuestión del padre", El juicio salomónico, Revista de la APM, núm. 23, Madrid, 1996.

-- "Psicoanálisis en la tragedia", Revista de la APM, núm. 31, Madrid, 1999.

WEISSMAN, Phillip, "La Creatividad en el Teatro", Siglo Veintiuno Editores, México, 1967.

ZAMBRANO, María, "La tumba de Antígona", Madrid, Mondadori, 1989.

INTERNET

wwwpsicomundo.com [Un siglo...que hace signo](#), Pérez, Norah.

wwwpsicomundo.com [Sófocles y la función de la Tragedia](#), Valencia, Xavier.

<http://roble.pntic.mec.es/%7Elorbanej/mitos/religiongriega.htm>, [La Mitología y la Religión Griegas](#), Luis M. Orbaneja.

www.psicologia-online.com/ebooks/personalidad/freud.htm

<http://club2.telepolis.com/mandragora1/historia.htm> [Historia del Teatro Griego](#).