Clínica e Investigación Relacional
Revista electrónica de Psicoterapia
ISSN 1988-2939
www.ceir.info
Vol. 20 (2) – Octubre 2026 - http://dx.doi.org/10.21110/19882939.2026.200202

Épica, lírica, tragedia: El nacimiento del yo y del nosotros en la cultura occidental. Un breve viaje para psicoanalistas curiosos y rigurosos.[1]

Gianni Nebbiosi[2]
IARPP, ISIPSE
Roma, Italia.

RESUMEN

Este trabajo propone un recorrido por la evolución de la épica, la lírica y la tragedia griegas para explorar el nacimiento de la subjetividad y la dimensión colectiva del yo en la cultura occidental, así como sus implicaciones para el psicoanálisis contemporáneo. A partir de las transformaciones históricas de estas formas poéticas, Gianni Nebbiosi examina el paso de una narrativa centrada en los héroes y los ideales comunitarios a la expresión de la experiencia personal y, posteriormente, a la representación dramática de los conflictos humanos. La tragedia griega introduce una comprensión compleja de la subjetividad: el individuo está constituido por múltiples voces, significados y principios en tensión, cuya integración exige reconocer los propios límites y evitar la *hybris*. En diálogo con la distinción de Heinz Kohut entre el hombre culpable y el hombre trágico, el autor vincula estas ideas con el psicoanálisis relacional y la multiplicidad del self. Asimismo, destaca el papel del cuerpo, la comunicación no verbal y la dimensión comunitaria en la construcción de sentido. La tragedia ofrece así una perspectiva para abordar la complejidad de la experiencia humana y clínica, recordándonos que la comprensión de uno mismo requiere tolerar el conflicto, reconocer la pluralidad y construir sentido con otros.

Palabras clave: Relational psychoanalysis; Greek tragedy; subjectivity; multiplicity of the self; Tragic Man; embodied communication; construction of meaning.

ABSTRACT

This paper traces the evolution of Greek epic, lyric poetry, and tragedy to explore the emergence of subjectivity and the collective dimension of the self in Western culture, as well as their implications for contemporary psychoanalysis. Through the historical transformations of these poetic forms, Gianni Nebbiosi examines the shift from narratives centered on heroes and communal ideals to the expression of personal experience and, subsequently, the dramatic representation of human conflict. Greek tragedy introduces a complex understanding of subjectivity: individuals are constituted by multiple voices, meanings, and organizing principles in tension, whose integration requires

[1] Texto de la conferencia pronunciada por Gianni Nebbiosi en el cierre del ciclo de conferencias organizadas por IPR para la temporada 2025/26, y con ocasión del XX aniversario de Ágora Relacional, Madrid. Traducción castellana de María Hernández Gazquez.

[2] Psicoanalista. Miembro fundador y Presidente de ISIPSÉ – *Instituto de Especialización en Psicología Psicoanalítica del Self y Psicoanálisis Relacional*. Miembro fundador y parte del equipo ejecutivo de la Escuela de Psicoterapia ISIPSÉ (Roma y Milán). Miembro fundador y miembro de la Junta Directiva de IARPP. Miembro del Consejo Internacional de Psicología Psicoanalítica del Self. Editor Asociado de *Psychoanalytic Dialogues* y Editor Consultor Internacional de *Psychoanalytic Inquiry*

© Derechos reservados/Copyright de *Clínica e investigación Relacional* y los autores. Prohibida la reproducción total o parcial sin autorización expresa. Este material es para uso científico y profesional exclusivamente y puede contener información clínica sensible. Los editores no se responsabilizan de los contenidos de los autores. Dirigir las consultas sobre derechos y autorizaciones a ceir@psicoterapiarelacional.es

acknowledging personal limits and avoiding *hybris*. In dialogue with Heinz Kohut's distinction between the Guilty Man and the Tragic Man, the author connects these ideas with relational psychoanalysis and the multiplicity of the self. He also highlights the role of the body, nonverbal communication, and community in the construction of meaning. Tragedy thus offers a framework for addressing the complexity of human and clinical experience, reminding us that understanding ourselves requires tolerating conflict, recognizing plurality, and constructing meaning with others.

Key Words: Relational psychoanalysis; Greek tragedy; subjectivity; multiplicity of the self; Tragic Man; embodied communication; construction of meaning.

English Title: *Epic, Lyric Poetry, and Tragedy: The Birth of the Self and the We in Western Culture*

Cita bibliográfica / Reference citation:
Nebiossi, G. (2026). Épica, lírica, tragedia: El Nacimiento del yo y del nosotros en la cultura occidental. Un breve viaje para psicoanalistas curiosos y rigurosos. *Clínica e Investigación Relacional*, 20 (2): 30-43. [ISSN 1988-2939] [Recuperado de www.ceir.info] DOI: 10.21110/19882939.2026.200202

La poesía *épica* (del aoristo *eipon*, 'yo dije', que significa una palabra solemne y autoritaria) —es decir, la *Ilíada* y la *Odisea*, que inauguraron la literatura de la civilización europea, seguidas por Hesíodo con la *Teogonía* y los *Trabajos y Días*, y finalmente Apolonio de Rodas con las *Argonáutas*— nació en los palacios reales de la era micénica (siglos XV–XIII a.C.). Su función era entretener a los huéspedes en el banquete real y transmitir la gloria de los héroes del pasado, presuntos antepasados de la nobleza. En la poesía épica, el autor como "yo" nunca aparece. La subjetividad del autor queda eclipsada por la fe en las Musas: divinidades, hijas de Mnemósine, la memoria. Son las Musas quienes transmiten los temas y las formas poéticas al *Aedo*, el narrador/cantor (*Aoidòs* de *oaidé*, que significa *canto*). (Muchos de ustedes recordarán las invocaciones a las Musas que abren la Ilíada y todos los poemas épicos.)

Como he dicho, los poemas épicos eran narrados/cantados para los nobles y hablaban de hombres superiores, cercanos a los dioses, y a menudo hijos de las divinidades que combatían victoriosamente en aventuras extraordinarias: sí, a veces también eran derrotados, pero de la manera más noble.

En los siglos siguientes (el VII y el VI), se produjo un primer e importante cambio social, en el que la centralidad del rey fue reemplazada por la competencia entre unas pocas familias nobles (generalmente propietarias de grandes latifundios). El resultado político de este cambio fue el nacimiento de un nuevo tipo de rey: ya no el *Basileus* (un rey dinástico que recibía su cargo por herencia), sino el *Tyrannos* (un rey elegido según los

© Derechos reservados/Copyright de *Clínica e investigación Relacional* y los autores. Prohibida la reproducción total o parcial sin autorización expresa. Este material es para uso científico y profesional exclusivamente y puede contener información clínica sensible. Los editores no se responsabilizan de los contenidos de los autores. Dirigir las consultas sobre derechos y autorizaciones a ceir@psicoterapiarelacional.es

avatares del momento, que podía o no transmitir el poder a sus hijos). Aquí vemos cómo el poder noble entró en la crisis que un par de siglos después —en el siglo V a.C.— llevaría a Atenas a inaugurar la democracia (*demos kratos*: el poder del pueblo). A causa de esta transformación social, los *Aedos* salieron de los palacios y comenzaron a narrar/cantar sus historias en las plazas durante las celebraciones religiosas.

Es muy interesante que durante este período la estructura urbana de la *polis* cambiara considerablemente: de una ciudad cuyo centro era el palacio del rey, a una ciudad cuyo centro era el *Ágora*, la plaza donde se celebraban las asambleas que decidían el destino de la comunidad.

El *Aedo*, que ya no cantaba para los nobles, adaptó sus narraciones cantadas al público y las ocasiones eligiendo diversas partes de su patrimonio de versos aprendidos de memoria: el Aedo se transformó en un *Rapsoda* (tejedor de canciones, *rhàpto+oidé*) y su público ya no era la nobleza, sino la clase media (artesanos, comerciantes, campesinos ricos) y el pueblo llano (marineros, pequeños comerciantes, pequeños agricultores).

El nacimiento de la poesía lírica

Con el paso del tiempo, junto a los Bardos y Rapsodas surgió un nuevo tipo de poesía que desafiaba los valores de la aristocracia. Esta nueva poesía —llamada *Lírica* porque siempre se cantaba/recitaba al son de una *lira* (nombre que designaba diversos instrumentos de cuerda)— estaba compuesta de breves composiciones en las que el poeta cantaba ante un auditorio de iguales reunidos en ocasiones especiales, como el *Simposio* (de *syn-pino*, que significa beber juntos). Estos contextos más íntimos favorecieron la expresión de un fenómeno muy novedoso en la poesía griega: *el Ego del poeta*. En pocas palabras, en la poesía (*lírica*), el poeta comenzó a hablar sobre sí mismo. Para dar un ejemplo: la gloria en el campo de batalla a costa de la propia vida fue radicalmente devaluada por uno de los nuevos poetas, Arquíloco, en favor de la tarea mucho más importante de salvar la propia vida. He aquí el poema de Arquíloco:

¿Quién sabe cuál de los Saios está blandiendo mi escudo?
Lo tiré entre los arbustos, y era nuevo. ¡Qué lástima!
Pero me escapé sano y salvo. ¿Qué me importa ese [escudo]?
Perdí un escudo. Lo recuperaré: pero evité lo peor.

Arquíloco fue el primero en usar la palabra "yo" en su poesía. He aquí el famoso poema (de solo dos versos) en el que el poeta da plena voz a su subjetividad:

¡Aquí estoy! Servidor del Señor que clama, [Ares]

© Derechos reservados/Copyright de *Clínica e investigación Relacional* y los autores. Prohibida la reproducción total o parcial sin autorización expresa. Este material es para uso científico y profesional exclusivamente y puede contener información clínica sensible. Los editores no se responsabilizan de los contenidos de los autores. Dirigir las consultas sobre derechos y autorizaciones a ceir@psicoterapiarelacional.es

Yo, que sé usar el amoroso don de las Musas.

Los poetas de la nueva era reaccionaron contra todos los parámetros de la poesía épica (narrar héroes que encarnan los más altos ideales de la comunidad y dictan las normas de conducta) y en cambio exaltaron la importancia del self y el aquí y ahora. El amor, la amistad, el vino y el resentimiento comenzaron a emerger cada vez más. Y el pronombre personal "yo" (*egò*), casi desconocido en el lenguaje épico en referencia al autor, irrumpe y comienza a manifestarse cada vez más. Aquí encontramos una posición diferente respecto a un antiguo problema, presente en cada fase de la cultura griega: cómo asegurar una presencia más allá de la muerte a través de la poesía. En la poesía épica, eran los héroes quienes se inmortalizaban a través del canto de su gloria (*kudos*) y su fama (*kleos*). Con la poesía lírica, el placer de poder sacar el máximo partido del canto y alcanzar, gracias a él y a las propias habilidades poéticas, una forma de eternidad enteramente nueva: la del poeta. Si Homero cantó para inmortalizar a Aquiles, Héctor, Ulises y todos los héroes de la Ilíada y la Odisea, Arquíloco, Teognis (quien dijo "*gracias a mi canto mi nombre permanecerá siempre en los labios de los hombres*"), Safo y todos los poetas líricos cantan para inmortalizarse a sí mismos y a su arte.

Acabo de mencionar el nombre de la mayor poetisa lírica, y no puedo dejar de mencionarla como se merece. Safo es la primera poetisa mujer, sin duda una de las mayores poetisas de todos los tiempos. En ella, la afirmación del *egò* adquiere rasgos sublimes y muy modernos. He aquí un ejemplo famoso:

Mi luna se ha puesto
Y las Pléyades: es medianoche
Las horas pasan
Yago en la cama: sola

O en una forma menos íntima pero igualmente poderosa:

Unos juran que lo más hermoso es una tropa de caballeros
Otros una tropa de infantería, otros más una flota de naves.
[Yo no] Yo digo: aquello de lo que uno se enamora.

En cuanto al "yo" de la Lírica y de Safo, debemos hacer una aclaración. Este "yo" atestigua la subjetividad del poeta, pero también encarna —aquí reside una profunda diferencia con la poesía moderna— la comunión de valores con el pequeño auditorio que escucha. Hablo de mí mismo a vosotros que me escucháis, aquí ante mí, y que entendéis perfectamente lo que digo y compartís sus valores. En este sentido, el "yo" de los poetas

© Derechos reservados/Copyright de *Clínica e investigación Relacional* y los autores. Prohibida la reproducción total o parcial sin autorización expresa. Este material es para uso científico y profesional exclusivamente y puede contener información clínica sensible. Los editores no se responsabilizan de los contenidos de los autores. Dirigir las consultas sobre derechos y autorizaciones a ceir@psicoterapiarelacional.es

líricos es también un "Nosotros", el "Nosotros" del pequeño grupo al que el poeta se dirige.

Pero hay más: durante las ocasiones rituales que en las ciudades griegas celebraban a un dios o un acontecimiento divino, también surgió en la poesía lírica el *Coro Lírico*. Estaba formado por un grupo de personas que cantaban y danzaban (*choros* = *danza*, véase *coreografía*) el Nosotros de la ciudad. Así, dentro de la poesía lírica, nació el Nosotros del coro, que cantaba un Nosotros más amplio.

Del coro lírico al nacimiento de la tragedia

Entre los siglos VII y VI a.C., el coro lírico era la voz pública de la ciudad (*polis*). En las celebraciones en honor a un dios, el coro cantaba y danzaba (texto cantado, música y danza eran inseparables), pero no actuaba. El coro (compuesto por unas veinte personas, a veces hasta cincuenta) estaba dirigido por el *Corodidáscalo*, quien componía los versos (los poetas líricos escribían los versos antes de aprenderlos de memoria) y la música, y dirigía las danzas, es decir, entrenaba a los cuerpos. El coro era la voz de la *polis* en presencia de lo divino: rezaba al dios, expresando los miedos y las esperanzas colectivos. El coro no representaba todo esto, sino que lo actuaba, y lo hacía ante toda la comunidad.

El coro en honor de Dioniso, que cantaba usando el ditirambo, la estructura métrica típica de este dios, comenzó a diferenciarse de los demás. Los miembros del coro dionisíaco solían llevar pieles de cabra (*tragos*) para destacar la naturaleza híbrida —entre lo divino y lo animal— del dios Dioniso.

Hacia finales del siglo VI en Atenas, se produjo un acontecimiento completamente nuevo: al coro se le añadió un *Hypokritès* —se dice que fue un tal Tespis—, es decir, un actor que respondía al coro no cantando, sino recitando un texto. Esta transición fue crucial: del coro lírico nació la tragedia, cuyo nombre mismo evoca esta transición: *Tràgos oidé*, el canto del macho cabrío. Los ditirambos del coro dejaron de cantar al Dios y comenzaron a dialogar mediante el canto. El coro (que contaba entonces con 15 miembros) ya no era el único sujeto de la escena e interactuaba primero con uno, luego dos o tres actores. Sin embargo, conviene señalar que la transición del lirismo coral al coro trágico es una adaptación de una *forma sagrada* a una *forma dramática*, a la que volveré en breve.

Cabe señalar también que la introducción de una voz recitante, que ni canta ni danza, sino que busca justificar lo que dice, introduce la presencia de un nuevo dios: Apolo, el dios de la luz, de la hermosa claridad y, en cierto sentido, de la razón del *logos*. Así, dentro de la tragedia surge una dialéctica entre dos divinidades: la de la luz, del

© Derechos reservados/Copyright de *Clínica e investigación Relacional* y los autores. Prohibida la reproducción total o parcial sin autorización expresa. Este material es para uso científico y profesional exclusivamente y puede contener información clínica sensible. Los editores no se responsabilizan de los contenidos de los autores. Dirigir las consultas sobre derechos y autorizaciones a ceir@psicoterapiarelacional.es

discurso, de la belleza de la comprensión (Apolo), y la de la sombra, de la oscuridad, del discurso/canto/danza en que la corporalidad y la animalidad del hombre están más presentes (Dioniso). Esta es la razón ritual por la que la tragedia comienza cuando hay luz y termina cuando hay oscuridad. Ambas divinidades deben estar presentes.

Permitidme un aparte personal: cuando comprendí la conexión entre la poesía lírica coral y la tragedia, finalmente entendí, y verdaderamente aprecié, el título que Nietzsche dio a su famoso libro *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música*, un libro que yo —ferviente wagneriano— devoré de joven y que me ha acompañado toda la vida.

La tragedia representa una innovación fundamental y profunda en la cultura occidental por varias razones, y muchas de estas razones nos conciernen de cerca como seres humanos y como psicoanalistas. Intentaré enumerar algunas de las más importantes.

La creación del personaje

En el drama trágico (*drama*: cuya etimología se remonta al verbo griego *drao*, que significa hacer), además del coro, aparece el personaje, una persona que finge ser otra. Aquí es donde surge la idea —tan familiar para nosotros que la damos por supuesta— de que la ficción puede servir para decir la verdad, y de que la ficción se distingue claramente de la mentira. A esta ficción, que tiene sus inicios en la tragedia griega, la llamamos interpretación. Nadie considera falsa a una persona (un actor) que finge ser Edipo, o Antígona, o más recientemente Hamlet (Shakespeare), o Fedra (Racine), o Enrique IV (Pirandello), o Madre Coraje (Brecht), o James Bond (007), o Luke Skywalker (Star Wars), o Jep Gambardella (La gran belleza).

El cuerpo actuante en lugar de la narración

El contenido narrativo de la tragedia, es decir, los grandes mitos griegos, era conocido por todos. Pero antes de la tragedia, ese contenido era narrado, mientras que en la tragedia se representa: hay personas de carne y hueso que hablan, se mueven y experimentan emociones ante nosotros y con nosotros. Todo sucede en el mismo tiempo y espacio para quienes están en el escenario y para quienes están frente al escenario.

El coro como personaje múltiple

Por primera vez en la tragedia griega, se presenta la realidad de un único personaje compuesto de muchos. Esta característica introduce, por primera vez en Occidente, una dialéctica no meramente externa sino interna: no solo el sujeto está en

© Derechos reservados/Copyright de *Clínica e investigación Relacional* y los autores. Prohibida la reproducción total o parcial sin autorización expresa. Este material es para uso científico y profesional exclusivamente y puede contener información clínica sensible. Los editores no se responsabilizan de los contenidos de los autores. Dirigir las consultas sobre derechos y autorizaciones a ceir@psicoterapiarelacional.es

relación con otros sujetos, sino que el propio sujeto está compuesto de muchos sujetos, o más bien, es una relación entre muchos sujetos. Esta multiplicidad es considerada por los primeros trágicos (Esquilo y Sófocles) como grandeza y riesgo a la vez: todo depende de la capacidad humana de no sucumbir a la *hybris* (de la que deriva *super* en latín, *über* en alemán), de ir más allá, de conocer y respetar los propios límites, de saber preguntarse qué hacer antes de actuar. Para Eurípides, el último de los trágicos, la multiplicidad ya se convierte en un diagnóstico de crisis.

Protegernos de la hybris como tarea para salvarnos juntos

La *hybris* es el gran peligro contra el que la tragedia nos advierte. Para los griegos, es el gran pecado que todos tendemos a cometer: nos enfrentamos a las situaciones de la vida con el peligro constante de caer en la *hybris* (orgullo, arrogancia), querer superar nuestros límites, volvernos arrogantes. El coro advierte constantemente (por ejemplo: Antígona, *mira qué orgullosa es, igual que su padre Edipo*) de este peligro: ¡está bien que un hombre quiera ser poderoso, pero ay de él si quiere ser arrogante! Entonces todos los dioses se desatarán sobre él. Y el orgullo por excelencia sería no considerarse culpable. Todos los héroes trágicos manifiestan esta tendencia hacia la *hybris*. Y así debemos encontrar el equilibrio buscando la *sophrosyne* (sabiduría). ¿Es todo esto posible para el hombre? Para que sea posible, el hombre debe buscar continuamente el equilibrio y el sentido. ¡*Pathos – Mathos*! Por supuesto, sufres, héroe, pero trata de aprender de tu sufrimiento. Debes aprender a moderarte, a no caer en la *hybris*, a entender que debes crear una *polis*.

La tragedia, como veis, fue ante todo un gran acontecimiento civil y político. ¡Sabe (oh espectador) que estos peligros que ves son los tuyos! Estos peligros, como veis, fueron afrontados por los grandes héroes de vuestros mitos: ¡pero preparaos también vosotros para afrontarlos! Y si sabéis afrontarlos adecuadamente, buscando equilibrar y armonizar estas diferentes voces que os llegan de lo divino, entonces construiréis una ciudad, construiréis una comunidad, y os salvaréis.

Si hay un tema de salvación en la tragedia, es este: solo podéis salvaros si vuestra *polis* está bien organizada, si no hay arrogancia en vuestra *polis* (ni Antígona ni Creonte, porque la *polis* se destruye si solo hay uno o el otro). ¡Moderación! Creonte tiene más culpa, pero Antígona también es culpable. Para Antígona, las razones de la *polis* más allá del *oikos* (la familia) no son nada. De ahí la *hybris* (el orgullo). Y en cambio, ¡construid una ciudad (*polis*)! El gran coro de Antígona dice: "No hay salvación fuera de la ciudad. El hombre que se cree dueño de todo (*deinòs*: maravilloso y terrible) es empujado naturalmente hacia la arrogancia, pero debe demostrar en sí mismo la razón (*sofrosyne*) de la moderación, de lo contrario se perderá. Así que solo os propongo como ejemplos a

© Derechos reservados/Copyright de *Clínica e investigación Relacional* y los autores. Prohibida la reproducción total o parcial sin autorización expresa. Este material es para uso científico y profesional exclusivamente y puede contener información clínica sensible. Los editores no se responsabilizan de los contenidos de los autores. Dirigir las consultas sobre derechos y autorizaciones a ceir@psicoterapiarelacional.es

aquellos que, sobre la base de esta razón, saben vivir bien en las ciudades." Esta nostalgia por la *politeia*, por la *eupolis*, por una armonía bien fundada domina en particular las tragedias de Esquilo y Sófocles.

Este es el mensaje por el que la tragedia fue considerada *paideia*, la educación colectiva para convertirse en buenos ciudadanos, la capacidad de discutir y decidir en asamblea y, en definitiva, de decidir bien. A partir de estas decisiones, que aprendemos a tomar liberándonos de la *hybris*, la ciudad puede emerger próspera económicamente y victoriosa en la guerra. Cada uno de nosotros se salva solo si nos salvamos todos.

Para ilustrar cuán contemporánea puede ser esta posición, concluiré con una cita del gran geopolítico contemporáneo Robert D. Kaplan, quien en su libro *La mente trágica* dice: "Debemos pensar trágicamente para evitar las tragedias."

Qué puede aprender el psicoanálisis de las tragedias griegas en la exploración de la subjetividad humana

Una de las muchas razones por las que estoy agradecido a Kohut es que, con los conceptos de *Hombre Trágico* y de *Hombre Culpable*, señaló dos perspectivas diferentes, una de las cuales es una alternativa a la clásica perspectiva edípica. Esta visión nos ha permitido a los psicólogos del self realizar un tipo diferente de trabajo clínico, mucho más atento a las dinámicas de la construcción de sentido, es decir, al intento humano de crear o encontrar sentido en todo lo que hacemos y en los pensamientos que pensamos, o, en otras palabras, en las ausencias y déficits que las desafortunadas relaciones con los objetos del self han dejado en nosotros y en nuestros pacientes. Contrastar la culpa por lo que uno ha hecho con la vergüenza por lo que uno no pudo ser a causa de las fallas en los objetos del self es una perspectiva revolucionaria, porque ha cambiado profundamente la manera en que nos relacionamos con los pacientes.

La complejidad afectiva y cognitiva es precisamente el tema que deseo explorar en este trabajo, centrándome en el valor que puede tener hoy hablar de temas trágicos, con referencia específica a la tragedia griega del siglo V a.C. Utilizaré el término "trágico" en un sentido estricto, subrayando cómo la tragedia ática percibió por primera vez el problema de la búsqueda de sentido frente a enormes dificultades, e intentó proporcionar una solución.

La distinción que Kohut establece entre el *Hombre Trágico* y el *Hombre Culpable* aparece inmediatamente como un intento de distanciarse del pensamiento de Freud, al tiempo que desea permanecer dentro de su legado. Examinemos más de cerca esta diferencia.

El *Hombre Culpable* vive dentro del principio del placer: busca satisfacer sus pulsiones en busca de placer y reducir las tensiones que surgen en sus zonas erógenas;

© Derechos reservados/Copyright de *Clínica e investigación Relacional* y los autores. Prohibida la reproducción total o parcial sin autorización expresa. Este material es para uso científico y profesional exclusivamente y puede contener información clínica sensible. Los editores no se responsabilizan de los contenidos de los autores. Dirigir las consultas sobre derechos y autorizaciones a ceir@psicoterapiarelacional.es

su psicología es una psicología del conflicto. El significado esencial de la muerte para el Hombre Culpable es que es un castigo por un acto transgresor, poniendo en marcha el patrón de la culpa y la expiación. Esto está plenamente integrado en la visión de la metapsicología freudiana.

Creo que hoy consideramos obsoletas e insostenibles las teorías de Freud sobre la dinámica entre el Yo, el Ello y el Superyó como una dinámica entre el principio de realidad y el principio de placer. Se asemejan demasiado a un proceso hidráulico y son muy reductoras si consideramos la dinámica de dar sentido a nuestras experiencias en la complejidad de la existencia como el problema central de nosotros, los seres humanos.

Esta distinción sugiere inmediatamente una visión diferente de la motivación respecto a la de Freud. Hay motivaciones relacionadas (directamente) con el cuerpo, esencialmente la sexualidad y la agresión, e (indirectamente) con el trabajo. Pero hay otras motivaciones que Kohut identifica como relacionadas con el problema de dar un sentido profundo a la propia vida, y que él denomina el self nuclear.

Hoy, sin embargo, sabemos que las cosas son mucho más complejas. Lo que Kohut llamó el "self nuclear" nos parece ahora un constructo inadecuado e ingenuo. Tanto en el pensamiento de Lichtenberg (con su idea de los diferentes "estados del self") como en el de muchos autores relacionales (Mitchell, Bromberg, Aron, Benjamin, Davies) sabemos que las relaciones están en la base de nuestra existencia, y por lo tanto no hay unidad sino multiplicidad. Evidentemente, esto hace mucho más compleja la relación clínica y la conceptualización teórica. La multiplicidad ha resultado ser la base de nuestra revisión psicológica. Este descubrimiento ha encontrado sus teóricos más incisivos en el pensamiento de Philip Bromberg y Joseph Lichtenberg.

Pero volviendo a la noción de *Hombre Trágico* de Kohut, encontramos una nueva posibilidad de sentido precisamente en un reexamen minucioso del mundo de la tragedia griega.

Cuando ves una tragedia griega, siempre te topas con una pregunta que el héroe trágico se formula en sus momentos más difíciles: "¿Qué debo hacer?" [*ti draso?*]. Esta pregunta se repite cuando el héroe trágico entra en contacto con las múltiples dimensiones de lo divino que lo "poseen" y con las que debe llegar a un acuerdo. Estas divinidades están en constante conflicto entre sí, y el hombre trágico está desgarrado entre ellas. He aquí algunos ejemplos:

Orestes —el héroe de la *Orestíada*— debe escuchar a Apolo que le dice: "Mata a tu madre, debes vengar el asesinato de tu padre"; pero las Furias responden: "Pagarás con nuestra persecución por la humillación de haber matado a tu madre; el matricidio es un pecado que debemos castigar."

© Derechos reservados/Copyright de *Clínica e investigación Relacional* y los autores. Prohibida la reproducción total o parcial sin autorización expresa. Este material es para uso científico y profesional exclusivamente y puede contener información clínica sensible. Los editores no se responsabilizan de los contenidos de los autores. Dirigir las consultas sobre derechos y autorizaciones a ceir@psicoterapiarelacional.es

Creonte le dice a Antígona: "Tu hermano Polinices es un traidor a la ciudad: su cuerpo debe permanecer sin sepultura"; Antígona responde: "La ley de la sangre familiar es más fuerte que la de la ciudad, así que debo enterrar a Polinices."

Los ejemplos son innumerables, pero quisiera señalar aquí que la multiplicidad conflictiva es el eje del drama ático. Este conflicto es completamente diferente al freudiano: no es un conflicto entre el principio del placer y el principio de realidad. Es un conflicto entre los muchos significados (los muchos dioses) que portamos. En términos del psicoanálisis relacional, se trata de situar el conflicto entre los muchos significados de la multiplicidad de sí mismos que habita en cada uno de nosotros.

¿Qué solución ofrece la tragedia griega a estos conflictos? No hay otra solución que la necesidad de evitar la *hybris*, de no traspasar los límites, de no caer (como suelen hacer los héroes trágicos) en lo que es el pecado mortal que la tragedia griega señala a los seres humanos: la *hybris*.

"¡A todos los dioses hay que honrarlos, recuérdalo!" Esta es la advertencia que el servidor le recuerda a Hipólito al comienzo de la tragedia *Hipólito el Portador de la Corona*, conocida hoy como *Fedra*. ¿No os recuerda esta posición el título de un libro querido por todos nosotros, *Permaneciendo en los espacios* (Bromberg)? O, para expresarlo en términos más cercanos a los psicólogos del self, ¿no deberíamos tener empatía por todas las divinidades que nos poseen? ¿No es esta la posición trágica de la empatía y la introspección en la experiencia clínica actual, es decir, el trato con una multiplicidad?

Consideración final

Resumamos algunos puntos característicos de la tragedia griega que pueden inspirarnos y ayudarnos en el trato con las muchas situaciones trágicas del mundo actual.

La primera característica que define la tragedia griega es el papel expresivo del cuerpo. Quizás nunca lo habéis considerado, pero los mitos griegos que *se representaban en el escenario eran muy familiares para el público*. ¿Por qué era entonces tan importante y formativo para un ciudadano ateniense asistir a una tragedia? Porque en el teatro la gente no solo escuchaba estas historias, no había simplemente alguien que las contara, sino que había *hombres que las representaban*. Fue un acontecimiento extraordinario para nuestra cultura, y sigue siendo una de las más fecundas paradojas de nuestra civilización: el *teatro, una ficción encarnada que dice la verdad*. Nunca debemos olvidar esta peculiaridad de la tragedia griega: aunque se basa en textos escritos, está diseñada para ser encarnada y representada. En ninguna otra época se comprendió tan bien como entonces que la representación física de una narrativa era —y es— un elemento fundamental de la comunicación.

© Derechos reservados/Copyright de *Clínica e investigación Relacional* y los autores. Prohibida la reproducción total o parcial sin autorización expresa. Este material es para uso científico y profesional exclusivamente y puede contener información clínica sensible. Los editores no se responsabilizan de los contenidos de los autores. Dirigir las consultas sobre derechos y autorizaciones a ceir@psicoterapiarelacional.es

La segunda característica importante, única en la historia del teatro, es la presencia de un personaje múltiple: el Coro. De esta presencia toma su nombre la tragedia: *Tràgos Oidìa* [el canto del macho cabrío], ya que originalmente los actores del coro cantaban y estaban cubiertos de pieles de cabra. Lo que dice el coro siempre pretende recordar a los personajes los peligros de la *hybris*, la *tendencia humana al exceso*. ¿Por qué era tan importante este recordatorio constante contra el exceso para los atenienses del siglo V?

La respuesta nos lleva a la tercera característica. El mensaje ético que la tragedia busca educar en el público es que el exceso individual nos aleja de la única manera en que el héroe podía salvarse: ser *eupolites*, un buen ciudadano. Solo hay una manera de afrontar las complejidades de la vida sin engañarnos, sin simplificarlas: soportar las complejidades —los *dissoi logoi*, los discursos divergentes de los distintos dioses— y hacerlo todos juntos. No nos salvamos solos, como individuos, sino juntos, como comunidad. Esta es la razón fundamental por la que la tragedia se convierte en *Paideia*, una educación permanente para la vida.

La cuarta y última característica, que se desprende de las tres anteriores, es que el lenguaje y la narración son más importantes y revelan la verdad cuando van acompañados de la comunicación corporal. Lejos de disminuir el valor del lenguaje verbal, la narrativa teatral nos enseña que el cuidado del lenguaje es aún más importante cuando va acompañado de la comunicación corporal, con sus entonaciones, sus ritmos del discurso. No hay amor a la sabiduría (*filo-sofía*) sin amor al lenguaje (*filo-logía*).

Siempre me ha asombrado cómo estas enseñanzas, de veinticinco siglos de antigüedad, pueden seguir vivas para ayudarnos ante las complejidades del mundo actual. En definitiva, esto es lo que caracteriza a lo "clásico", si se entiende correctamente: no venerar las cenizas, sino reavivar el fuego de las brasas.

La presencia de un personaje múltiple, por un lado, introduce la multiplicidad de lo social, de los hábitos, las ideologías, las convenciones, el sentido común, pero por otro lado, nos revela la multiplicidad en lo que aparentemente es unitario: nuestra identidad, con su complejidad de diferentes perspectivas y diferentes principios organizadores que impulsan nuestra experiencia.

Este concepto fue expresado de manera ejemplar por un poeta madrileño: Alfonso Brezmes

© Derechos reservados/Copyright de *Clínica e investigación Relacional* y los autores. Prohibida la reproducción total o parcial sin autorización expresa. Este material es para uso científico y profesional exclusivamente y puede contener información clínica sensible. Los editores no se responsabilizan de los contenidos de los autores. Dirigir las consultas sobre derechos y autorizaciones a ceir@psicoterapiarelacional.es

Sin Palabras[3] *queremos aprender*
en dos días
Un idioma milenario
Que solo conocen los árboles:
dejarse mecer por el aire,
mientras las hojas dicen me voy
y las raíces me quedo

Estar acostumbrados a la multiplicidad nos ayuda a tolerar la presencia del conflicto en nuestra experiencia y a tolerar psicológicamente mejor la complejidad de significados que nos rodean y la complejidad de significados que somos.

Finalmente, quisiera decir algunas palabras sobre el amor al lenguaje, que mi intervención sobre la comunicación corporal no pretende disminuir, sino reforzar. ¿De cuántas palabras cuidamos en nuestro idioma? Por "cuidar" entiendo algo muy parecido a "descongelar algo congelado". En otras palabras, ir a ver cuántos significados hay, cuánta historia de significados contiene cada palabra que usamos, cuántos sabores (y aquí recuerdo la proximidad etimológica entre las palabras *sapere*, conocimiento, y *sapore*, sabor) hay en lo que parece tener un solo sabor. Parece natural y lógico que el amor/cuidado por las palabras sea una cualidad fundamental para quienes se dedican a la psicología, es decir, al *logos* psicológico (el discurso); las palabras, el lenguaje, son una de las herramientas más importantes que utilizamos los clínicos.

Querría dar aquí un ejemplo que nos concierne a todos de cerca, el del amor/cuidado por una palabra fundamental para nosotros: *sujeto*. Esta palabra, a menudo utilizada para definir la identidad, revela una duplicidad extraordinaria y sorprendente si la cuidamos. Pero procedamos con orden. *Sub-iectus* —aquello que es puesto debajo— indica, por un lado, lo que está en nuestra base, lo que nos fundamenta; en este sentido, somos el sujeto *de* una experiencia, una emoción, un discurso. Pero en un segundo significado, *sub-iectus* significa aquello *a lo que* estamos sometidos (a otro, a una emoción, a un discurso). En este segundo significado, encontramos que el término utilizado para definir la "subjetividad" ya contiene en sí mismo un alcance intersubjetivo. Y quisiera subrayar aquí que no es necesario saber latín o griego antiguo para hacer esto: solo es necesario equiparse con un diccionario etimológico para acceder al extraordinario espectro de significados y sabores que la historia de una palabra nos revela. Usar una palabra sin amar su historia y sus significados, reducirla a una mera etiqueta verbal, es no prestar atención a la historia de significados que hay en esa palabra

[3] De su obra "SED" (renacimiento, 2020)

© Derechos reservados/Copyright de *Clínica e investigación Relacional* y los autores. Prohibida la reproducción total o parcial sin autorización expresa. Este material es para uso científico y profesional exclusivamente y puede contener información clínica sensible. Los editores no se responsabilizan de los contenidos de los autores. Dirigir las consultas sobre derechos y autorizaciones a ceir@psicoterapiarelacional.es

y que puede resultar importante o incluso fundamental en nuestro trabajo clínico. La etimología no es un retorno al pasado, sino buscar en el pasado una posibilidad de sentido en el presente.

Hablando de sentido, quisiera concluir con una reflexión que creo importante para nuestro trabajo clínico. Entretejida con nuestro conocimiento y experiencia, luchamos continuamente con lo que no sabemos y no hemos sabido —en pocas palabras, con el misterio. Lo que sabemos sobre nuestras relaciones con los pacientes está, por tanto, siempre entretejido con el misterio de toda relación humana. Para no ceder a la *hybris* psicoanalítica, debemos por tanto esforzarnos por abrazar este misterio.

Aquí quisiera citar la hermosa frase de Kohut:

"El mundo de la ciencia creativa, sin embargo, está habitado por personas juguetonas que comprenden que la realidad que las rodea es esencialmente incognoscible." (Kohut, 1977, p. 207)

Siempre he sentido que nuestra existencia, en su profundidad, es algo cercano al misterio, y que el misterio debe ser respetado y atesorado. En el fondo de nuestras palabras, nuestros movimientos, nuestras expresiones, lo decible y lo indecible, está el misterio de nuestra existencia. Y sobre este misterio —que es una parte importante de su significado, como dijo Wittgenstein— es importante guardar silencio.

REFERENCIAS

Bornstein, M., Chalker, C., Cortina, M., Goldin, D., Hagman, G., Nebbiosi, G., Orange, D., Rustin, J., Samuels, A. & Weisel-Barth, J. (2021) Psychoanalyzing the Apocalypse: A Virtual Roundtable Discussion. *Psychoanalytic Inquiry* 41:3-68

Federici, S. & Nebbiosi, G. (2023) Mimetic Understanding: The Embodied Dance of Words and Action. *Psychoanalytic Inquiry* 43:575-585

Nebbiosi, G. (2002). La mutualidad y el tema del reconocimiento en la psicología del self. *Intersubjetivo: Revista de psicoterapia psicoanalítica y salud*, Vol. 4, Nº. 2; págs. 258-264

Nebbiosi, G. (2003) Organizing Patterns in a Dyad and in a Group: Theoretical and Clinical Implications. *Psychoanalytic Inquiry* 23:750-770

Nebbiosi, G. (2007) Response to Margaret Black and Alan Kindler. *International Journal of Psychoanalytic Self Psychology* 2:271-273

© Derechos reservados/Copyright de *Clínica e investigación Relacional* y los autores. Prohibida la reproducción total o parcial sin autorización expresa. Este material es para uso científico y profesional exclusivamente y puede contener información clínica sensible. Los editores no se responsabilizan de los contenidos de los autores. Dirigir las consultas sobre derechos y autorizaciones a ceir@psicoterapiarelacional.es

Nebbiosi, G. (2007) Commentary on Tolpin and Black's Discussion of Judith Pickles's Case. *Psychoanalytic Inquiry* 27:87-94

Nebbiosi, G. (2007) Tano: A Clinical Presentation. *International Journal of Psychoanalytic Self Psychology* 2:241-250

Nebbiosi, G. (2014) For all we Know: Clinical Creativity as a Dialectic Between Knowledge and Unknownness. *Psychoanalytic Dialogues* 24:387-397

Nebbiosi, G. (2016) The Smell of Paper: On the Usefulness of Musical Thought in Psychoanalytic Practice. *Psychoanalytic Dialogues* 26:1-9

Nebbiosi, G. (2022) Cosmos, Cosmetics, and Trauma. *Contemporary Psychoanalysis* 58:218-223

Nebbiosi, G. (2024) Knowledge on a Background of Beauty: Joe's Contributions to the Development of the Italian Self Psychological Institute in Its Many Dimensions. *Psychoanalytic Inquiry* 44:770-771

Nebbiosi, G. (2025) The Shadows of Our Smiles: Kohut's Tragic Man and Its Legacy to the Contemporary World. Psychoanalysis, Self and Context 20:420-429

Nebbiosi, G. & Federici, S. (2014) The Relational Model: International Relations and Dissemination in Italy: A Historical Account. *Psychoanalytic Dialogues* 24:590-600

Nebbiosi, G. & Federici, S. (2021) The Flavors of Verbs: Implicit Communication in the Age of Masks. *Psychoanalytic Perspectives* 18:390-400

Nebbiosi, G. & Federici, S. (2022) Miming and Clinical Psychoanalysis: Enhancing Our Intersubjective Sensibility. *Psychoanalytic Inquiry* 42:266-277

Nebbiosi, G., Federici, S. & Gigante, A. (2022) A Conversation with Gianni Nebbiosi and Susanna Federici and Alessandro Gigante. *Psychoanalytic Inquiry* 42:478-484

Original recibido con fecha: 01/06/2026 Revisado: 10/06/2026 Aceptado: 15/06/2026

© Derechos reservados/Copyright de *Clínica e investigación Relacional* y los autores. Prohibida la reproducción total o parcial sin autorización expresa. Este material es para uso científico y profesional exclusivamente y puede contener información clínica sensible. Los editores no se responsabilizan de los contenidos de los autores. Dirigir las consultas sobre derechos y autorizaciones a ceir@psicoterapiarelacional.es