

Anna Werman

(Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie)

ELEMENTOS DEL PSICOANÁLISIS FREUDIANO EN ALGUNAS OBRAS DE JORGE DÍAZ: *FANFARRIA PARA MARIONETAS* (2001), *PADRE NUESTRO QUE ESTÁS EN LA CAMA* (2002), *PASIÓN DE LAS MARIONETAS* (2003)

Fecha de recepción: 10.06.2019

Fecha de aceptación: 15.11.2019

Resumen: El presente artículo investiga la influencia de la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud en tres obras teatrales de Jorge Díaz: *Fanfarría para marionetas* (2001), *Padre nuestro que estás en la cama* (2002) y *Pasión de las marionetas* (2003). Las tres obras exponen y desarrollan el motivo del complejo de Edipo de una forma diferente. El estudio de las categorías del tiempo y de la acción nos permite llegar a la conclusión de que *Padre nuestro que estás en la cama* presenta una interiorización subjetiva de este conflicto. A pesar de que *Pasión de las marionetas* carece de referencias terminológicas que apunten directamente al psicoanálisis freudiano, el análisis del discurso así como la aplicación del modelo actancial de Anne Ubersfeld sirven para descubrir la naturaleza edípica de uno de sus protagonistas masculinos. Finalmente, *Fanfarría para marionetas* saca el concepto del complejo de Edipo de un entorno íntimo y familiar para trasladarlo al nivel político. Asimismo, la temática psicoanalítica favorece la aparición de la estética de lo grotesco que provoca la deformación y la degradación de los personajes, reducidos a la categoría de fanteche.

Palabras clave: Jorge Díaz, teatro, Sigmund Freud, psicoanálisis, complejo de Edipo

Title: The Elements of Freudian Psychoanalysis in the Selected Plays by Jorge Díaz: *Fanfarría para marionetas* (2001), *Padre nuestro que estás en la cama* (2002), *Pasión de las marionetas* (2003)

Abstract: The following article investigates the presence of Freudian elements of psychoanalysis in three plays by Jorge Díaz: *Fanfarría para marionetas* (2001), *Padre nuestro que estás en la cama* (2002) and *Pasión de las marionetas* (2003). Each of the drama outlines the motif of Oedipus complex from a slightly different perspective. The analysis of time and action category in *Padre nuestro que estás en la cama* shows an inner and subjective character of this conflict (subjective interiorisation). Although there is no direct reference to Freudian terminology in *Pasión de las marionetas*, the discourse analysis as well as the actancial model advocated by Anne Ubersfeld unfolds Oedipal nature of one of the male characters. Finally, *Fanfarría para marionetas* deprives Oedipus complex of its individual character, giving it a political dimension. Additionally, implementing the psychoanalytic theory of Sigmund Freud in the three aforementioned plays results in highlighting the elements of grotesque responsible for deformation and degradation of the characters being reduced to the role of marionette.

Keywords: Jorge Díaz, theatre, Sigmund Freud, psychoanalysis, the Oedipus complex

ACERCAMIENTO A LA TEORÍA PSICOANALÍTICA DE SIGMUND FREUD

Sigmund Freud (1856-1939) dedicó unos cincuenta años de su vida profesional a la elaboración y perfeccionamiento de la teoría psicoanalítica, trayendo consigo gran impacto a nivel mundial, no solo en el campo de la psicología, sino también en los de la reflexión filosófica, artística y literaria. El psicoanálisis constituye hoy en día una de las teorías más discutidas internacionalmente y cuenta con gran número de acólitos ortodoxos que siguen los preceptos freudianos al pie de la letra, sin apenas introducir modificaciones en la versión original (Korzeniewski 2000: 40). Sin embargo, el estudio freudiano tiene también sus detractores, entre los que se encuentran antiguos discípulos del maestro, como Alfred Adler, Carl G. Jung, Eric Fromm, por nombrar algunos. Actualmente, entre los puntos más débiles del freudismo suele ser destacada la falta de científicidad de la que adolece el método clínico, en parte porque formula sus argumentos sobre la base de mitos, literatura y arte. Asimismo, se le achaca tanto el desestimar el papel de factores sociales en la formación de la personalidad, como el insistir demasiado en la fase sexual del desarrollo individual que reduce el interés del psicoanálisis freudiano, según la crítica, al ámbito de la infancia¹.

Las obras de Jorge Díaz estudiadas en el presente trabajo muestran un especial interés por el complejo de Edipo que constituye el eje central del psicoanálisis freudiano. Ese concepto, modificado y completado por Freud a lo largo de su vida, es aplicable no solo a los aspectos psicológicos del desarrollo individual, sino también a los aspectos culturales, religiosos o políticos. En lo que atañe al mundo psíquico, se trata de un conflicto que surge en la fase fálica de la infancia para ser posteriormente revivido en la pubertad tras un largo periodo de latencia, cuya aparición anuncia el fin de la fase sexual en el desarrollo individual. En la versión clásica del conflicto, el niño se ve atraído por el padre de sexo opuesto, mientras que siente odio y repulsión por el otro progenitor. En el caso de un varón, el nacimiento del conflicto se debe a “un refuerzo de los deseos sexuales hacia la madre, y por la percepción de que el padre es un obstáculo para estos deseos” (Freud 1992b: 33). A partir de ese momento el niño ansía “eliminar al padre para sustituirlo junto a la madre” (33). No obstante, este anhelo se topa con el peligro de “una posible castración”. Para preservar su integridad, el varón debe renunciar a tener una relación amorosa con la madre, identificándose al mismo tiempo con el padre al que anteriormente el niño profesaba sentimientos ambivalentes, basados en la dicotomía amor/odio. Por el contrario, el apego a la madre da lugar al desarrollo de un comportamiento patológico que trae como consecuencia la falta de la resolución del conflicto:

Con la demolición del complejo de Edipo tiene que ser resignada la investidura de objeto de la madre. Puede tener dos diversos remplazos: o bien una identifica-

¹ En relación a las críticas que enunció me apoyo en distintos trabajos. Dentro de ellos, por ejemplo, Hall y Lindzey (1994: 71-72) hacen referencia a la falta de científicidad, mientras que Pajor (2009: 260) subraya la prevalencia del componente subjetivo. Por otra parte, Dybel (2009: 343) repara en los pies de barro de una teoría que se apoya en buena medida en productos culturales como el mito, la literatura y el arte, y Korzeniewski (2000: 41-42) destaca lo restrictivo de la desmesurada fijación en la infancia.

ción con la madre, o un refuerzo de la identificación-padre. Solemos considerar este último desenlace como el más normal; permite retener en cierta medida el vínculo tierno con la madre. De tal modo, la masculinidad experimentaría una reafirmación en el carácter del varón por obra del sepultamiento del complejo de Edipo. (34)

En *Desarrollo libidinal y organizaciones sexuales* (1916-1917), Freud admite la posibilidad de la ampliación del conflicto paterno con la llegada de otros niños que sustraen la atención de la madre (1991c: 304). El sepultamiento del complejo de Edipo determina la aparición del *superyó*, (*superego*) que junto con el *ello* (*id*) y el *yo* (*ego*) constituye una de las tres instancias freudianas. El *ello* (1992b: 25) se corresponde con el inconsciente, ya que su formación se debe a la coexistencia de energías pulsionales (27), tales como la pulsión sexual (libido, Eros) y la pulsión de la muerte (Thánatos). Estos impulsos condicionan el comportamiento del individuo, pues constituyen *el principio del placer* –tan difícil de ser contenido–. El *ello* combate con la instancia del *superyó*, producto de la cultura, que impone las normas morales y éticas reinantes en la sociedad y que, a su vez, están en desacuerdo con las tentaciones ocultas del inconsciente. El *superyó* es “la herencia del complejo de Edipo y, así, expresión de las más potentes mociones y los más importantes destinos libidinales del ello” (37). La última instancia, el *yo*, oscila entre las dos anteriores, rigiéndose por *el principio de realidad*. Por un lado, tiende a satisfacer los placeres del *ello* y, por otro, intenta conciliarlos con las exigencias del mundo exterior, siendo consciente e inconsciente a la vez (19). El *ego* dispone de múltiples mecanismos de defensa –la represión (19), el desplazamiento (1991c: 234), la transferencia (1991b: 402), etc.– que le ayudan a esconder sus verdaderas inclinaciones, puesto que resultan inadmisibles en la vida social.

La reaparición del complejo de Edipo en la pubertad, que se resuelve mediante la desviación del primer objeto de amor de la madre hacia otras personas, sella la reconciliación con el padre, siendo este un desenlace deseable dado que indica un desarrollo sano. Por contraste, “los neuróticos no alcanzan de ningún modo esta solución; el hijo permanece toda la vida sometido a la autoridad del padre y no está en condiciones de transferir libido a un objeto sexual ajeno” (1991c: 307).

Siguiendo el razonamiento de Freud expuesto en *Tótem y tabú* (1913), “en el complejo de Edipo se conjugan los comienzos de religión, eticidad, sociedad y arte, y ello en plena armonía con la comprobación del psicoanálisis de que este complejo constituye el núcleo de todas las neurosis” (1991a: 158). Esta conclusión cierra la reflexión de Freud con respecto a los inicios de la civilización humana, apoyada en la investigación de los pueblos totémicos, cuya organización basada en el establecimiento de la exogamia, así como en la veneración incondicional del tótem, remite en términos generales a la existencia de un complejo de Edipo social. El padre, representado posteriormente en la figura del animal totémico, es quien prohíbe el incesto suscitando en otros machos la aparición de sentimientos ambivalentes: la admiración y el respeto por su fuerza, mezclados con el odio proveniente de la insatisfacción pulsional. De este modo, la consumación del crimen parricida, responsable de la transformación de la horda paterna en el clan de hermanos, marca el origen de las primeras organizaciones sociales, fundadas en el sentimiento de culpa que ocasiona la identificación con el padre primordial constituyendo una especie de “obediencia de efecto retardado” (145). En *El malestar en la cultura* (1929) Freud determina la naturaleza

de las relaciones sociales que, en su opinión, se basan en la lucha entre Eros y Thánatos, dando lugar al surgimiento del concepto de *cultura*, entendida como la unión de Eros y Ananké (1992c: 99), es decir, el amor y el trabajo que proceden de la necesidad de protección de la raza humana. A pesar de este valor positivo, la cultura se percibe también como una fuente de sufrimiento y desilusión que impone una serie de limitaciones que rigen la convivencia de una comunidad, provocando en sus integrantes importantes renunciaciones pulsionales (101). Asimismo, las restricciones originan el sentimiento de culpa que viene de la tensión entre el *superyó* y el *yo* (119). Su aparición fortalece la pertenencia a la comunidad: “Lo que había empezado en torno del padre se consume en torno de la masa” (128). La formación de esta última constituye la herencia directa de la horda primordial (1992a: 117). Sus orígenes se deben a los celos y a la intolerancia del padre mítico, lo que, según Freud, explica la psicología de la masa (118) como un conjunto sugestionable, impulsivo, violento, intolerante, obediente al jefe, propenso a la afectividad y a la exageración en detrimento de la intelectualidad individual (74-75). En *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921) el ser humano se nos muestra como “miembro de muchas masas que tiene múltiples ligazones de identificación” (122), como la religión, la nacionalidad, la raza, el grupo social, el partido político, etc. A su vez, la política se nutre de los antagonismos existentes en la sociedad para proyectar la agresividad de un determinado grupo social en un otro, investido de rasgos negativos que se perciben como extremadamente peligrosos (Dybel 2009: 409-410). En lo referente al vínculo del jefe con el grupo, el poder autoritario es el único sistema eficaz, dada su directa conexión con el complejo de Edipo que proporciona el fundamento psicológico a la reflexión sociopolítica de Freud.

ELEMENTOS PSICOANALÍTICOS EN EL TEATRO DE JORGE DÍAZ

El objetivo principal de este trabajo está enfocado al análisis del componente freudiano en algunas obras teatrales del reconocido dramaturgo chileno Jorge Díaz (1930-2007), quien, una vez iniciada la carrera dramática como integrante del grupo ICTUS, abandona Latinoamérica para instalarse por una larga temporada en Madrid, hecho que constituye una de las causas por la que su obra dramática trasciende las fronteras de lo regional o nacional, adscribiéndose a la temática de orientación más universal que localista. Durán Cerda clasifica la dramaturgia de Díaz dentro de la categoría del “teatro trascendentalista con énfasis en la perspectiva individual” (1970: 29). Siguiendo la línea de pensamiento propuesta por Juan Andrés Piña, los dramas de Díaz se caracterizan por tener “profundidad y permanencia” (2004: 23).

A nuestro juicio, la presencia del pensamiento freudiano en la obra dramática de Díaz se percibe ya en sus creaciones primerizas². Las referencias directas al complejo de Edipo aparecen con más frecuencia en las obras que tratan sobre las relaciones de pareja, cuyos

² Jorge Díaz se sentía impresionado por el planteamiento psicoanalítico de Freud. María Teresa Salinas Díaz, la legataria del patrimonio artístico de Díaz, menciona que el dramaturgo guardaba en su biblioteca privada varios libros que “le ayudaban a revisar fuentes para sus obras” (2013: 9), entre los cuales se encontraba un ejemplar dedicado a la vida y la obra de Sigmund Freud.

conflictos en la puesta en texto de Díaz sirven de buen punto de partida para la crítica social. *Un ombligo para dos* (1981) y *Por qué a mí me tocó ser yo* (1986), son dos ejemplos de piezas escritas en la década de los ochenta que muestran un especial interés por el freudismo. Incluso, uno de los protagonistas de *Por qué a mí me tocó ser yo* llega a pronunciar una conferencia sobre Freud (Díaz 2017: 358). En la dramaturgia más reciente de Jorge Díaz, los motivos freudianos se vuelven cada vez más frecuentes. Las alusiones siguen siendo directas, recurriendo a la terminología pertinente. A modo de ejemplo, en *Me temo lo peor* (2000) se alude al “Síndrome de la Madre Castradora” (130); en *Cuerpos cantados* (2002) aparece el motivo de la envidia del pene, la castración y el castigo (164); mientras que en *Puro cuento es tu cielo azulado* (2006) se vuelve a jugar con el tema de la castración, el sometimiento de la mujer a la voluntad del hombre y el complejo de Edipo (374). En todas estas obras se opta por el tono satírico y grotesco que contribuye a la degradación de los personajes. No obstante, debido a la brevedad del presente artículo, resulta imposible tratar este tema de forma global, por lo que nos vemos en la obligación de acotar la investigación a tres obras teatrales que forman parte de la última etapa en la creación artística del dramaturgo: *Fanfarría para marionetas* (2001), *Padre nuestro que estás en la cama* (2002) y *Pasión de las marionetas* (2003).

LA VISIÓN SOCIOPOLÍTICA DEL COMPLEJO DE EDIPO EN FANFARRIA PARA MARIONETAS

Fanfarría para marionetas (2001) es una obra perteneciente al teatro breve del autor, dado que consta de un solo acto. Ya el título insiste en el carácter grotesco de la pieza en la que intervienen dos personajes patentes: un manisero de ideas izquierdistas, que en el reparto aparece como “Hombre”, y un travesti llamado “Mega”, que posteriormente sufre una transformación escénica convirtiéndose en “El Otro”. Mega es una enfermera que cuida de un anciano parapléjico, sentado en una silla de ruedas. Todos los días lo saca a pasear para que el viejo, al que no se le ve el rostro puesto que está cubierto con una bufanda, pueda darles de comer a las palomas. El protagonista trata a su paciente con veneración, poniéndolo de ejemplo de moralidad, como si se tratara de una bondad encarnada:

MEGA: Le debemos tanto, y ahora nos da este ejemplo [...] ¿No lo está viendo? Dignidad, orgullo, serenidad frente al paso del tiempo. Y amor, mucho amor. (Díaz 2013: 122)

MEGA: [...] Debería pensar más a menudo en Él. ¿Cómo no se da cuenta que es nuestro padre?

HOMBRE: ¿Ese viejo es mi padre? ¿Está segura?

MEGA: Ese viejo, no, ese Gran Hombre es el Padre de todos. [...] Debería aprender de Él. Es un ejemplo de virilidad y otras virtudes cardinales. (*Mirando hacia la silla de ruedas*) ¡Qué tierno! Las palomas lo rodean y comen de su mano. Todos nosotros hemos comido de su mano. [...] Él es un pedazo de pan bendito [...] Es un santo. [...] Él vivirá siempre en nuestros corazones. (123-125)

El manisero no comparte el entusiasmo de Mega, de hecho, pretende matar al hombre de la silla de ruedas. Para llevar a cabo su cometido apunta al anciano minusválido con un fusil con mira telescópica. Sin embargo, Mega se interpone entre los dos: “Sería un parricidio. [...] Mataría a su Benefactor, a su libertador” (125). Los personajes entablan una conversación un tanto disparatada, no exenta de elementos absurdos ni de enfrentamientos violentos. Los personajes patentes presentan dos visiones distintas de la realidad sociopolítica. Mientras que Hombre recuerda con añoranza los tiempos de “la Revolución” (131), El Otro da cuenta de su compromiso con las ideas derechistas, dado que en su momento era “un capitán del Regimiento de Motorizados” (124), para convertirse más tarde en “un agente del servicio de inteligencia” (127). La oposición ideológica entre los dos es visible en el modo en que perciben el golpe de Estado: Hombre lo ve como “un apagón”, en cambio, El Otro lo visualiza como “un resplandor” (137). Tanto uno como el otro no saben cuál es su sitio en el mundo actual. Hombre es un ser frustrado y resentido. Se deja llevar por el deseo de venganza. No sabe reconstruir su vida con la vuelta de la democracia. Ha perdido “el horizonte” (131). Tampoco Mega/El Otro consigue reinsertarse de pleno en el nuevo sistema: “Me disfrazo para sobrevivir” (129). El momento en que Mega es elegido “Miss Travesti 1990” (130) coincide con el fin del régimen pinochetista en Chile. La fecha, 11 de marzo de 1990, inaugura el periodo de Transición a la democracia, empezado con la transmisión de mando al presidente electo Patricio Aylwin, el candidato de la Concertación de Partidos por la Democracia. Desde aquel momento se respira en Chile un espíritu revisionista, enfocado a cubrir la necesidad de saldar las cuentas con un pasado deplorable (Spyra 2003: 650). La obra presenta una sociedad enfrentada, incapaz de dejar atrás el rencor y el odio, por lo cual la reconciliación resulta imposible. El Otro declara: “Este país está formado solo por ex: ex-ministros, ex-torturadores, ex-tiranosaurios, ex-asesores culturales, ex-redentores y ex-hijos de puta” (Díaz 2013: 130). Parece que la única forma de desprenderse de ese pasado atroz es perdonando: “Empezar por perdonar. Eso se lleva mucho ahora. Yo acabo de escribir una oración ecuménica de la Reconciliación” (130).

El hombre con el rostro cubierto no se mueve ni habla en ningún momento, aunque a veces a los protagonistas les llega el ruido de los gases intestinales, por lo que no saben si el parálítico sigue vivo o está muerto. Al final de la obra, nos enteramos de que el hombre de la silla es un muñeco devorado por las palomas. Estas características demuestran que se trata de un personaje denominado por García Barrientos como *patente* (2007: 162). Su forma de presentación recuerda la deformación propia del esperpento valleinclanescos. El minusválido es un personaje degradado, inferior al hombre, ya que se ve rebajado a la categoría de un fante. La estructura dramática se caracteriza por tener una forma abierta (Pavis 1998: 210, García Barrientos 2007: 77). A pesar del esfuerzo de los protagonistas por matar al hombre de la silla de ruedas (intentan asesinarlo llevando a cabo un ridículo plan de condecoración clavándole un alfiler en el pecho), su muerte parece no solucionar nada. Incluso, los protagonistas llegan a la conclusión de que su vida sin ese supuesto padre carece de cualquier sentido, por lo que deciden “inventarlo de nuevo” (Díaz 2013: 140), siendo esta una forma de identificación con las ideas que representaba el anciano. Asimismo, la falta de progresión es potenciada por medio de dos interrupciones en las que se recrea una especie de desfile, un acto solemne que

supone un cambio de poder, la implantación de un nuevo régimen. El personaje de Mega lo relata de la siguiente manera:

El pueblo sale a la calle a exteriorizar su entusiasmo. La gente se abraza, compartiendo así el momento histórico que les ha tocado vivir. No importa que no se hayan visto nunca: la emoción les hace perder los prejuicios...

Mega abraza al Hombre.

Se improvisan estandartes, pendones, pancartas. Cualquier cosa sirve como bandera de la libertad recobrada. La gente se arremolina al paso del desfile... (128)

La visión de la multitud que vitorea a un nuevo jefe coincide con la descripción de la masa elaborada por Freud en *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921). Se trata de un grupo impulsivo que se deja llevar por la emoción dando efusivas muestras de apoyo a la figura del conductor. Los protagonistas de *Fanfarría para marionetas* se unen a las aclamaciones de forma irreflexiva e instintiva. La aparición de un nuevo jefe con dotes carismáticas consigue llenar el vacío que ha dejado el régimen anterior, tan desgastado como lo es también la figura del padre benefactor.

Como podemos ver, la obra remite a una relación triangular propia del conflicto edípico entre el personaje de Mega o el de Hombre, el padre entendido como un dictador y la madre que adquiere la dimensión de la patria. La animadversión por el progenitor del mismo sexo aparece en una réplica de Mega: “No lo dude. Uno siempre quiere matar al padre” (126). Además, en la obra hallamos varios términos empleados por Freud para explicar su teoría psicoanalítica, por ejemplo, el miedo al castigo, a la castración o el olvido, explicado también como un estado de amnesia provocado por razones ocultas. Esta “desmemoria” (137) es un mecanismo de defensa con el que uno intenta acallar el inconsciente: “El Otro: El miedo. El olvido empezó con el miedo” (136). A su vez, el padre funciona como una especie de prohibición, una amenaza. Es quien impone las normas de convivencia. La insubordinación merece ser castigada con la castración:

EL OTRO: Estoy castrado.
[...]

HOMBRE: Tienes razón. Tú perdiste los huevos y yo el sentido del humor. Los dos estamos castrados.

EL OTRO: La ausencia de la figura paterna nos ha hecho así.
[...]

EL OTRO: Voy a aceptar su castigo.
[...]

HOMBRE: (*Emocionado*) ¡Padre!... yo... (*Estalla en sollozos convulsivos*) ¡Yo nunca quise... He sido un miserable... un traidor... Soy un piojo, pero un piojo arrepentido. Merezco un castigo, lo sé! (*Solloza*) ¡Vea, vea como me autoflagelo, me autoexilio, me auto...! (138-139)

La aparición del sentimiento de culpabilidad está relacionada con la aceptación de las normas establecidas por el padre. Hombre, al igual que Edipo, no era consciente

de su vínculo especial con el individuo al que quería matar. El diálogo que mantiene con Mega y, después, con El Otro, le hace comprender que su vida sin la presencia de un padre-dictador ha perdido el rumbo, por lo que, de acuerdo con la teoría freudiana, el personaje acaba acatando el código impuesto por el padre asesinado:

- HOMBRE: Mi vida tenía un objetivo: Yo venía todos los días aquí con mi rifle y le apuntaba, y siempre se atascaba. Era muy bonito. Tenía un sentido. Era una misión. Yo era feliz. Y ahora...
- EL OTRO: ¿Cómo vamos a vivir sin él?
- HOMBRE: Estamos solos de nuevo.
- EL OTRO: Huérfanos.
- HOMBRE: Perdidos.
- EL OTRO: ¿De qué me voy a disfrazar?
- HOMBRE: ¿A quién voy a disparar?
- EL OTRO: ¿De qué voy a escribir?
- HOMBRE: ¿Qué hago con mi resentimiento?
- EL OTRO: ¿Qué hago con mis remordimientos?
- HOMBRE: ¿Con quién voy a soñar?
- EL OTRO: ¿Quién me va a creer cuando hable de Él? (140)

En la última escena los personajes vuelven a asistir entusiasmados a un desfile multitudinario, agitando sus banderitas de colores, con lo que se sobreentiende que se acaban de reinventar a un nuevo padre. Esta falta de evolución encierra una amarga reflexión sobre la realidad sociopolítica de Chile que se nos muestra como un país gobernado por caciques, que no sabe aprovechar los momentos de relativa libertad para construir un estado libre de prejuicios, sospechas y rencores. Mientras que el poder autoritario cuenta con la ventaja de un vínculo libidinal entre la multitud y el conductor, por el que la masa profesa amor y admiración, y a quien se compromete apoyar sin condiciones movida por el miedo al castigo y a las represalias, el sistema democrático resulta deficiente, por carecer precisamente del soporte psicológico que procede del complejo de Edipo.

Fanfarria para marionetas juega con el concepto freudiano del complejo de Edipo de una forma especial, puesto que logra sacarlo del entorno estrictamente familiar para llevarlo a un nivel más amplio. El dramaturgo se sirve de la teoría freudiana para describir una apasionante y enrevesada relación entre el individuo y el estado. Parece que el autor era consciente de que la obra no iba a ser recibida con entusiasmo en Chile. De hecho, la puesta en escena recogió críticas más bien desfavorables (Guerrero del Río 2016: 379-380). Después del estreno, se leyó una nota de Jorge Díaz en la que el autor justificó su predilección por el humor negro, la ridiculez y el travestismo como una forma de desmascarar la falsedad (en Guerrero del Río 2016: 381). También en las dos obras que estudiamos a continuación se nota una fuerte influencia del psicoanálisis de Freud, sin embargo, las relaciones interpersonales tienen un carácter más reducido, limitándose al ámbito doméstico.

LA INTERIORIZACIÓN SUBJETIVA DEL COMPLEJO DE EDIPO EN *PADRE NUESTRO QUE ESTÁS EN LA CAMA*

Padre nuestro que estás en la cama (2002) es una pieza breve compuesta de dieciséis escenas. El reparto cuenta con siete personajes: Serafín, Consuelo, El Padre, La Madre, Benedicta, Lorena³ y Funerario. La obra, escrita en la estética de lo grotesco, presenta los conflictos internos de Serafín, un hombre casado con Consuelo. La primera escena constituye una larga autopresentación del personaje que se muestra como un hombre inmaduro que no sabe tomar las riendas de su vida. A pesar de que su madre murió hace veinte años sigue muy presente en sus recuerdos. Es ella quien le impuso un severo código moral, basado en la represión de los sentimientos e instintos básicos. En la obra se percibe una clara oposición entre el personaje de La Madre y el de Lorena, un travesti con el que Serafín tuvo su primera experiencia sexual. Las normas establecidas por La Madre, una santurrón empedernida, se grabaron a fondo en la psique del protagonista que no supo experimentar relaciones satisfactorias con las mujeres, incluida Consuelo, dado que la pareja nunca ha hecho el amor. Los jóvenes viven en casa del Padre, un viejo quisquilloso, grosero y violento, que lleva unos treinta años agonizando, postrado en la cama. El anciano moribundo representa la fertilidad y la fuerza sexual masculina que no se agota con los años: “Yo embarazaba a mis amantes con solo echarles un vistazo” (Díaz 2013: 156). El Padre desprecia a su ahijado, se ríe de su falta de hombría y productividad: “¡Serafín, eres un inútil! (*en off*): ¿Cuándo vas a crecer? ¡Sigues siendo un niño de teta!” (144). A lo largo de la obra, el muchacho intenta deshacerse de su padre en tres ocasiones, estrangulándolo con una sonda, luego, con una almohada y, al final, con sus propias manos. Sin embargo, no logra acallar la voz del Padre que sigue sonando en su cabeza. Serafín está impaciente por matar a su padre para poder heredar la casa y empezar a vivir de verdad. Según Consuelo, solo después de la muerte de Aurelio, Serafín podrá sentirse libre: “Solo quiero que te sientas libre, que recuperes lo que te pertenece... nos pertenece. Podríamos empezar a vivir de otra manera” (146). Para conseguirlo, el muchacho se compromete a tener un hijo, dado que El Padre no piensa morir hasta que no conozca a su nieto, entendido este por aquel como digno sucesor suyo: “mi nieto será un hijo de puta como yo” (156). Para contentar al moribundo, Serafín finge estar embarazado e incluso se pone de parto en unas circunstancias ridículas. A su vez, el Funerario, llamado por Consuelo para tomarle las medidas al cadáver viviente del Padre, se hace pasar por ese nieto tan anhelado por el viejo, de manera que este accede a incinerarse. Sin embargo, antes de iniciar el mutis, expone su punto de vista con respecto a lo que significa para él la castración: “Tratarán de castrarte apenas dejes la cuna. Yo no los dejaré. La castración es rito obligatorio en este país. Así llegarás a ser un hombre honorable, es decir, una mierda. Y ahora bebe, mi niño, bebe de la teta de whisky del abuelo” (166). Con este parlamento, el personaje se refiere a la obligación de acatar las reglas que rigen la vida en sociedad. El rechazo del código impuesto desacredita al individuo ante los otros, convirtiéndolo en alguien indeseable y peligroso. El sometimiento a las normas siempre implica una inapelable contención

³ En el primer estreno de la obra que tuvo lugar el 11 de mayo de 2002 en Santiago, el papel de Benedicta y Lorena fue interpretado por la misma actriz, María Elena Dauvauchelle.

de impulsos y pasiones. La sociedad adquiere el papel de la instancia del *superyó*. En el caso de Serafín, fue su madre la ardiente defensora de ese reglamento, por lo cual el personaje femenino se nos muestra como una madre castradora. Además, se deja ver que la relación que tienen la madre y el hijo es tóxica, dado que Serafín es incapaz de vivir su propia vida junto a Consuelo. La siguiente réplica de La Madre pone en evidencia la inclinación que tiene este personaje a la sobreprotección del hijo: “El pobrecito se durmió después del parto. Yo me llevo su cordón umbilical. Así no se separará nunca de mí” (164). Es obvio que Serafín no ha llegado a resolver satisfactoriamente el conflicto de Edipo, debido a lo cual no ha conseguido transferir la libido a otro objeto de amor. Además, parece que el personaje ha optado por identificarse con la madre. La represión a la que está sometido provoca el miedo al castigo y el sentimiento de culpa por tener pensamientos indecentes que invaden al protagonista en sueños, que constituyen una especie de canal de comunicación con el inconsciente: “Anoche tuve un sueño húmedo. Me van a castigar” (169).

Una vez que Serafín y Consuelo se quedan solos deciden aprovechar el momento para hacer el amor por primera vez, mientras tanto La Madre intenta impedirlo. Este instante es crucial en la vida del protagonista que por fin logra escapar de la tutela materna:

LORENA: Créame, señora, la infancia y la inconsciencia de Serafín terminó hoy.

LA MADRE: ¿Tan pronto?

LORENA: Todo se acaba, señora.

LA MADRE: Es igual, las dos estamos incrustadas en la piel de Serafín como un piojo. ¿Y ahora, qué hará el pobrecito?

LORENA: Ahora empezará a ser un hombre, es decir, empezará a emputecerse como todos. (174)

El análisis de la categoría del tiempo demuestra que estamos ante una interiorización subjetiva, propia de un sueño o un recuerdo. En primer lugar, el tiempo dramático se caracteriza por tener un desarrollo discontinuo. Las dieciséis escenas de *Padre nuestro que estás en la cama* admiten ciertas alteraciones en un orden aparentemente cronológico. Las escenas cuatro, cinco y doce son unas extensas regresiones que permiten la aparición de tres personajes que tuvieron una importancia fundamental en la formación de la psique de Serafín: su maestra Benedicta, La Madre y Lorena, respectivamente. Siguiendo la teoría de García Barrientos, se trata de unas regresiones internas, homodiegéticas y asociativas (2007: 94). Las apariciones de estos fantasmas del pasado marcan el inicio de una nueva escena y, además, son precedidas de un cambio de luz o un sonido inquietante. En las escenas trece y quince La Madre y Lorena asisten al acto sexual de Serafín y Consuelo. Mientras que La Madre se esfuerza por pararlo, Lorena anima a Serafín a seguir adelante. Consuelo no nota la presencia de ninguna de las dos protagonistas, por lo que parece evidente que tanto La Madre como Lorena solo existen en la imaginación de Serafín:

La Madre: No hagas locuras. Recuerda que la familia de Consuelo está llena de taras hereditarias.

SERAFÍN: Nuestra familia también tiene las tuyas.

CONSUELO: ¿Con quién hablas?

SERAFÍN: Conmigo mismo.

CONSUELO: Tienes la cabeza llena de fantasmas. (Díaz 2013: 172)

El empleo de la regresión interna y una constante repetición que se debe, entre otros, a la estructura circular⁴ de la obra, que empieza y acaba con el intento de asesinato y el mismo parlamento del Padre, reiterado como un suceso presente: “¡Serafín, eres un inútil! (*en off*): ¿Cuándo vas a crecer? ¡Sigues siendo un niño de teta!” (144 y 176), dan una sensación de estancamiento, pudiendo tratarse de una dilatación (García Barrientos 2007: 109). No obstante, la aparición final de Consuelo “embarazada de 7 a 8 meses” (Díaz 2013: 176) indica que el embarazo transcurre en el poco tiempo que dura la escena dieciséis, en la que intervienen los personajes de Lorena, La Madre y El Padre comentando lo ocurrido en las escenas anteriores. Además, al final de esta secuencia, el público asiste una vez más a otro intento frustrado de Serafín por matar a su progenitor, de modo que se reafirma la hipótesis planteada anteriormente de que estamos ante una interiorización subjetiva del tiempo, cuestión que saca a la luz algunos contenidos ocultos en el inconsciente del protagonista.

A tenor de lo expuesto hasta aquí, cabe señalar que en la obra estudiada abundan las referencias a la teoría psicoanalítica freudiana. Aparte de los términos ya mencionados, como la castración, el miedo al castigo o la intención de matar al padre, encontramos una clara alusión al complejo de Edipo en una de las réplicas de La Madre: “¡Límpiate las babitas y no te pongas edípico!” (153). Asimismo, la madre es la principal responsable de la castración de Serafín. Es quien le inculca las normas sociales que suponen una importante renuncia pulsional y, por lo tanto, son una fuente inagotable de sufrimiento. A consecuencia de ello, el padre moribundo funciona como un representante del inconsciente que se rige por el principio de placer, defendiendo el derecho a la satisfacción de instintos básicos. Por lo tanto, está claro que la voz del padre acompañará al personaje el resto de su vida. En la pieza que analizamos a continuación no hallamos ningún término pertinente al freudismo, sin embargo, *Pasión de las marionetas* (2003) ofrece gran riqueza argumental, en la que se recalca la historia personal de Felipe, historia que a nuestro juicio reúne varios conceptos psicoanalíticos.

LA PRESENCIA DE UN PROTAGONISTA EDÍPICO EN *PASIÓN DE LAS MARIONETAS* (2003)

La obra representa la vida de cuatro personajes: Ana, Felipe, Laura y Rodrigo. Son seres frustrados, perdidos en un mundo dominado por la rutina. Las relaciones íntimas que mantienen entre sí, dado que sus vivencias se entrecruzan, no llegan ni a satisfacerlos ni a llenar el insondable vacío que provoca la experiencia de una soledad compartida. La obra destaca por su forma *poco dramática*, dado que la acción no se percibe en el sentido clásico. Sin lugar a dudas, se trata del teatro de palabra (García Barrientos 2007: 75) que resalta la categoría del personaje, cuyas inquietudes están en el centro

⁴ Según la definición de Bobes Naves, la circularidad del tiempo “tiene el efecto de la noria: el hombre se siente atrapado en un movimiento inacabable, que no parece tener sentido, que repite inevitablemente los fenómenos, haga lo que haga el hombre por cambiarlos” (1997: 380).

de atención. Es un drama analítico, carente de tensión dramática o suspense; concede mayor prioridad a la aplicación de elementos épicos en detrimento de la progresión natural de la acción, “de modo que el drama no es más que una vasta exposición de la situación” (Pavis 1996: 40). La función del discurso es generalmente caracterizadora (García Barrientos 2007: 58), puesto que, aparte de algunos diálogos en coloquio que tienen escaso valor argumental, en la obra encontramos extensos parlamentos dirigidos mayoritariamente al público, lo que convierte estas intervenciones en apartes que “se sustraen a la percepción de determinados personajes presentes” (65). Asimismo, hay numerosos soliloquios que sirven para destapar los verdaderos pensamientos de los personajes, desvelando la mentira en la que viven. Tanto los monólogos en soliloquio como los apartes tienen función diegética (60). *Pasión de las marionetas* fue inspirada en crónicas periodísticas de Antonio Lobo Antúnez, de ahí que la obra tenga carácter narrativo (Guerrero del Río 2017: 386).

Felipe es un personaje edípico, ya que mantiene una relación de exclusividad con su madre. A pesar de que ya no es tan joven, sigue viviendo con ella. No tiene ninguna formación profesional. Se gana la vida prestando servicios íntimos a mujeres maduras, como Ana o Laura. No se ha enamorado nunca, dado que la motivación de sus relaciones es únicamente el interés económico. El nacimiento de la hermana pequeña de Felipe pone fin a una convivencia feliz y armónica entre el niño y la madre: “Yo fui el rey de la casa hasta que tuve 7 años y apareció una cosa horrible, roja, llena de pelos y mocos: mi hermanita. A partir de ese momento todo el universo que me pertenecía empezó a girar alrededor de ella. Mi madre no la soltaba ni un momento, pegada a su teta” (Díaz 2013: 209).

Felipe estaba cegado por los celos, debido a esa niña que le robó la atención de sus padres. Como no quería compartir a su madre con nadie, un día empujó a la niña por la escalera causando su muerte. Abrumado por el peso de la culpa, Felipe negó lo ocurrido hasta tal punto de llegar a no estar seguro si había tenido hermana alguna vez. El siguiente acontecimiento traumático que marcó su adolescencia fue el destete que vivió a los doce años. Sin embargo, ya a la edad de los trece empezó a tener sus primeras experiencias sexuales con mujeres:

A partir de ahí, las mujeres me solucionaron todos los problemas domésticos, desde cortarme las uñas de los pies hasta esconderme debajo de la cama cuando deserté del ejército. Esta dependencia de las mujeres viene de muy lejos, quizás desde el momento en que algún salvaje cortó mi cordón umbilical. (209)

En el penúltimo soliloquio de Felipe, el personaje confiesa que mató al amante de su madre, un cubano treintaero al que veía como una amenaza, “un tiburón desafiante” (204). Tras cometer el crimen, el protagonista huyó de casa. Desde entonces no volvió a ver a su madre, aunque seguía vigilándola de lejos. Como el hombre no se atrevía a volver a la casa familiar, buscó la protección de sus amantes. Las dos se desentendieron de él. Esta historia, que no carece de exageraciones, remite una vez más al complejo de Edipo en términos freudianos. El modelo actancial (Ubersfeld 2002: 50, Pavis 1998: 29) nos ayuda a visualizar la enrevesada relación entre Felipe y la madre de la siguiente manera:

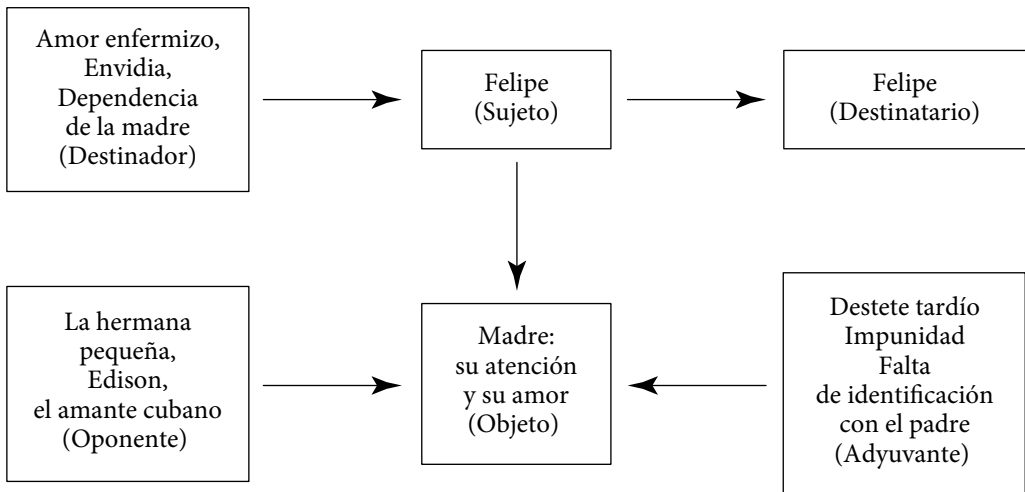


Fig. 1

Felipe, movido por la envidia y un amor excluyente y posesivo, desea tener a su madre únicamente para sí. El destete tardío así como la falta de castigo tras el asesinato de la hermana, que funcionan como circunstancias adyuvantes, provocan una fuerte dependencia de la madre que luego se extiende a las relaciones que el sujeto mantiene con otras mujeres maduras. La hermanita y el amante cubano son, a su vez, dos obstáculos que alejan a Felipe del objeto deseado, por lo cual el protagonista decide eliminarlos sin reparar en las consecuencias. Sin embargo, la culpabilidad no le deja vivir tranquilo, Felipe niega lo sucedido hasta el punto de olvidarlo. En esta obra aparece la variante del complejo de Edipo extensible a la aparición de los celos por la aparición de terceros, en este caso la llegada de otros hermanos u otras personas que no pertenecen al círculo familiar. En el caso de Felipe, su inmadurez proviene de la imposibilidad del sepultamiento del complejo; este radica en la falta de identificación con las personas ajenas al par Felipe-madre, percibidas como obstáculos en la relación entre él y aquella.

CONCLUSIONES

A raíz de lo dicho, el eje temático de las tres obras estudiadas en el presente trabajo gira alrededor de tres distintas representaciones del motivo de complejo de Edipo. Todos los protagonistas son mayores de edad. Sin embargo, resulta evidente que ninguno de ellos ha logrado resolver satisfactoriamente el reto que constituye este fenómeno. Tanto Serafín como Felipe se nos muestran como personajes inmaduros, incapaces de superar la dependencia de sus madres. En una situación normal, el niño tiende a identificarse con el padre por miedo a ser castrado. No obstante, Serafín y Felipe no renuncian a tener una relación de exclusividad con sus madres, lo que tiene las siguientes consecuencias. Los dos sienten el eterno deseo de matar al padre u otra persona que intente robarles

los cuidados y el amor de la madre. Además, al no aceptar el rol paterno, los personajes no aprenden a ser *hombres de verdad*. De ahí que Serafín no se atreva a hacer el amor con su esposa. Por otro lado, Felipe no llega a comprometerse con ninguna de sus amantes con las que mantiene una especie de relación parasítica. Las mujeres le arreglan la vida a cambio de algunos servicios sexuales. Por consiguiente, la falta de autoridad paternal hace que el protagonista ignore la prohibición del incesto que no consigue integrarse en la instancia del *superyó*. Felipe carece de un código moral que lograra apaciguar sus pulsiones. Por esta razón, no tiene ningún reparo a la hora de matar a su hermanita o al amante cubano de su madre. La falta de castigo, así como la activación de mecanismos de defensa, sellan la imposibilidad de adaptación del personaje a las normas sociales que deriva del fracaso en la superación del conflicto de Edipo. En cambio, la desdicha de Serafín proviene de un desarrollo anormal de ese complejo que originó la identificación con las ideas sostenidas por la madre que forman parte de las restricciones impuestas por la cultura. La vida en la comunidad requiere sacrificios libidinales que con el tiempo van en aumento. Finalmente, los dos personajes masculinos se ven incapaces de amar a otras mujeres. Sus relaciones nunca llegan a ser satisfactorias.

Psicología de la motivación de Diego Jorge González Serra arroja una luz muy diferente a la propuesta de Freud, según la cual la motivación del ser humano responde a sus necesidades biológicas e inconscientes (2008: 130). En opinión de González Serra, la motivación de una persona adulta tiene carácter histórico-social (121), debido a lo cual se rige por el *principio del deber* (125). Las necesidades sociales, dictadas por la comunidad de la que uno forma parte, crean la conciencia moral que debe ser asimilada por el individuo, provocando la formación de necesidades individuales de carácter social, *sociogénicas*, que se sitúan por encima de las *psicogénicas* y las *psicobiológicas* en la jerarquía de las necesidades humanas (127). A veces, la aceptación de las normas sociales lleva a la frustración de las necesidades individuales, lo que trae como consecuencia la desintegración de la personalidad que se ve incapaz de superar sus conflictos íntimos (148). Al desear matar al padre, Serafín pretende descargar la tensión proveniente de la insatisfacción de necesidades reprimidas. El personaje se nos muestra como una víctima de las estrictas normas morales que le fueron inculcadas por su madre, a pesar de estar en desacuerdo con sus necesidades íntimas. En este caso, el *conflicto paterno-infantil* procede de la *exigencia social* acompañada de la actitud de rechazo hacia el niño (181). Mientras tanto, la conducta patológica de Felipe se debe a la sobreprotección del niño y a la carencia de exigencia social (181). La dependencia de las mujeres, así como la propensión a las relaciones sexuales de Felipe, constituyen una forma de diluir la frustración negativa procedente del sentimiento de la insuficiencia, del fracaso y de la imposibilidad de encontrar un sentido a su existencia. En resumidas cuentas, el exceso de moralidad viene a explicar el trastorno psicológico de Serafín, mientras que la privación de las normas sociales determina el comportamiento enfermizo de Felipe. Por lo tanto, parece que Freud estaba en lo cierto a la hora de hablar sobre los aspectos positivos y negativos de la relación entre cultura e individuo.

En lo que atañe a *Fanfarría para marionetas*, el hecho de la transformación de Mega en El Otro nos aporta algunas pistas para descifrar la naturaleza del complejo de Edipo tratado en esta obra. La metamorfosis se da después de la recreación de un desfile tumul-

tuoso y en cierto modo solemne, que, como hemos dicho antes, supone un cambio de mando político. Mega se quita el disfraz quedándose solo en calzoncillos. Este acto tiene un carácter simbólico, puesto que la desnudez remite a la autenticidad y la sinceridad. El Otro deja de lado los discursos halagadores con los que se refería a la figura del padre, para destapar sus verdaderos sentimientos. Se nos muestra como un superviviente, un hombre que sabe adaptarse sin rechistar a nuevas circunstancias sociopolíticas. Quizá por eso decidió adherirse a la causa de los golpistas, abrazando las ideas proferidas por el padre. De ser así, su adhesión al grupo vencedor sería dictada por el miedo al castigo. Siguiendo esta línea de razonamiento, El Otro consiguió sepultar el complejo de Edipo por medio de la identificación con el padre. En cambio, Hombre no se doblega ante la amenaza de la castración, debido a lo cual perdura en el deseo de aniquilar al padre. Esta fijación es la principal responsable de su desdicha. Hombre es un ser inadaptado que no encuentra su sitio en el mundo actual, independientemente del sistema político. El asesinato del padre trae como consecuencia el arrepentimiento, así como el sentimiento de culpa que ayudan a llevar a cabo la identificación con las normas defendidas por el padre. Además, el impacto que genera el parricidio activa una serie de mecanismos de defensa. En el curso de la obra, el espectador asiste a un intento desesperado de los protagonistas por recuperar la memoria. Los dos sufren de amnesia postraumática. La desmemoria que experimentan es una manifestación del inconsciente que absorbe todo tipo de emociones y pulsiones refrenadas. Al no recordar absolutamente nada, los personajes, incapaces de identificar sus verdaderos sentimientos, se convierten en víctimas de la confusión y la perplejidad. Al percatarse de que el hombre de la silla de ruedas ha muerto, se sienten incompletos. Para remediar esta situación, que en un principio parece no tener salida, se disponen a inventarse a un nuevo padre con el fin de que El Otro encuentre a alguien con quien pueda identificarse, mientras que Hombre recobre el sentido de la vida planeando día a día su venganza personal.

Fanfarria para marionetas presenta una sociedad dividida; hace uso de la exageración para evidenciar los antagonismos entre distintos grupos sociales. Los personajes se ven separados por el pensamiento ideológico y la pertenencia a un determinado estamento social. La relación que mantienen con el padre-dictador se asemeja a la de la horda primordial que en *Tótem y tabú* (1913) designaba los orígenes de las organizaciones sociales primitivas. Asimismo, la obra contiene una amarga reflexión sobre la sociedad chilena, como una masa influenciada e inconsciente que necesita ser guiada por los sucesivos sustitutos del padre mítico. La repetición de los desfiles que simbolizan los cambios de poder prueban que cada transformación trae desilusión y sufrimiento.

En resumen, en las tres obras teatrales que constituyen el objeto de interés del presente trabajo, la presencia del pensamiento psicoanalítico de Sigmund Freud es indiscutible. Cabe señalar que el empleo de la teoría del inconsciente favorece, en cierto modo, la elección de la estética de lo grotesco; esto al hacer hincapié en la reducción del hombre a la categoría de fante. Hasta los títulos de los dramas estudiados nos remiten al hecho de que los protagonistas, al ser igualados con unas simples *marionetas*, se nos presentan como seres fracasados, perdidos en un mundo incomprensible y hostil, presos de sentimientos morbosos y angustiantes. Están atrapados en una situación asfixiante, en un ambiente de poca o ninguna evolución.

BIBLIOGRAFÍA

- BOBES NAVES, María del Carmen (1997) *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid, Arco/Libros. S. L.
- HALL, Calvin S. y LINDZEY, Gardner (1994) *Teorie osobowości*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- DÍAZ, Jorge (2013) *Siete obras desconocidas de Jorge Díaz*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile.
- (2017) *Obras breves*. Santiago de Chile, RIL editores.
- DURÁN CERDA, Julio (1970) "El teatro chileno de nuestros días". En: *El teatro chileno contemporáneo: antología*. México D. F., Aguilar.
- DYBEL, Paweł (2009) *Okruchy psychoanalizy. Teoria Freuda między hermeneutyką i post-strukturalizmem*. Kraków, Universitas.
- FREUD, Sigmund (1991a) *Obras completas*. Vol. 13. Buenos Aires, Amorrortu editores.
- (1991b) *Obras completas*. Vol. 15. Buenos Aires, Amorrortu editores.
- (1991c) *Obras completas*. Vol. 16. Buenos Aires, Amorrortu editores.
- (1992a) *Obras completas*. Vol. 18. Buenos Aires, Amorrortu editores.
- (1992b) *Obras completas*. Vol. 19. Buenos Aires, Amorrortu editores.
- (1992c) *Obras completas*. Vol. 21. Buenos Aires, Amorrortu editores.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2007) *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid, Editorial Síntesis.
- GONZÁLEZ SERRA, Diego Jorge (2008) *Psicología de la motivación*. La Habana, Editorial Ciencias Médicas.
- GUERRERO DEL RÍO, Eduardo (2016) *Jorge Díaz: el anarquista insomne. Biografía de un hombre de teatro*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Finis Terrae.
- KORZENIOWSKI, Lucjan (2000) "Przedmowa do II wydania w przekładzie polskim". En: Sigmund Freud (2000) *Wstęp do psychoanalizy*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN: 25-46.
- PAJOR, Kazimierz (2009) *Psychoanaliza Freuda po stu latach*. Warszawa, ENETEIA.
- PAVIS, Patrice (1998) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós.
- PIÑA, Juan Andrés (2004) "Topografía de un desnudo y el teatro latinoamericano de los setenta". En: Carola Oyarzún (ed.) *Díaz. Colección de Ensayos Críticos*. Santiago de Chile, Ed. Universidad Católica de Chile: 13-32.
- SALINAS DÍAZ, María Teresa (2013) "Prólogo". En: Jorge Díaz, *Siete obras desconocidas de Jorge Díaz*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile: 7-12.
- SPYRA, Jarosław (2013) *Historia Państw Świata w XX i XXI wieku. Chile*. Warszawa, Wydawnictwo TRIO.
- UBERSFELD, Anne (2002) *Czytanie teatru I*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.