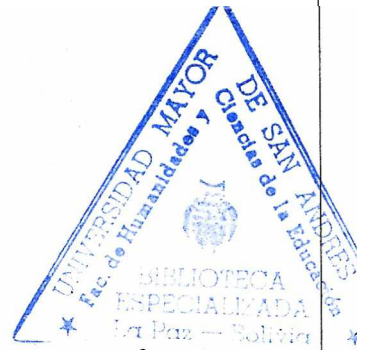


APROBADA CON MAXIMA DISTINCION
Laciano?

*Relación entre psicoanálisis
lacaniano y literatura:
descripción y proyección
de un espacio epistemológico
común desde campos
del saber e
intenciones diferentes.*



Tatiana Alvarado Teodorika

Guillermo Mariaca
A. P. A.
F. B.

Dr. Walter Nave
Tutor

Tatiana Alvarado Teodorika
Tribunal



GUILLERMO MARIACA

84465

C.B. HUMT 000861

Universidad Mayor de San Andrés
Carrera de Literatura
Omar Rocha Velasco
Tesis de Licenciatura

Presentación	1
I. De Freud a Lacan	5
1.1. El retorno a las fuentes	5
1.2. La irrupción de Lacan	13
1.3. La enseñanza en el Psicoanálisis a partir de Lacan	26
II. ¿Qué hace el psicoanálisis lacaniano con la literatura?: dos ejemplos	34
2.1. No hay psicoanálisis aplicado	35
2.2. La Carta Robada	42
2.2.1. El ombligo del sueño	43
2.2.2. ¿Pares o nones?	49
2.2.3. El vuelo de la carta	54
2.2.4. Edipo en Colona y Anfitrión, las palizas al yo	62
2.2.5. Más allá del muro del lenguaje	70
2.3. Antígona	74
2.3.1. La tragedia para el psicoanálisis.	75
2.3.1.1 Y los sueños sueños son, el deseo en Freud	78
2.3.1.2 Necesidad - Demanda = Deseo, el deseo en Lacan	91
2.3.2. La Antígona de Hegel y la Antígona de Lacan	96
2.3.3. Los límites que permite cruzar Antígona	109
2.3.4. El brillo en Antígona	113
III. Conclusiones	123
BIBLIOGRAFIA	139

Presentación

Este trabajo de tesis pretende indagar, estudiar y proyectar algunas posibles relaciones epistemológicas entre psicoanálisis lacaniano y literatura, respondiendo principalmente a la pregunta ¿qué es lo que hace el psicoanálisis lacaniano con la literatura? Y tratando de postular algunos conceptos teóricos que se han desarrollado en el psicoanálisis como posibles aportes a cierto ejercicio crítico que toma al lenguaje "como horizonte y límite" para aproximarse a las obras literarias. El objetivo general, nos ha llevado a dividir la investigación en tres capítulos —momentos— que a su vez se dividen en acápites de apoyo:

El primer momento —De Freud a Lacan— es una "puesta en situación" o "puesta en umbral", interesa que quede claro el terreno por el que transitará la investigación. Decir *psicoanálisis y literatura* es muy amplio y general, en este sentido, vago e impreciso. Dos sinónimos de la palabra umbral son: paso y acceso, la intención es retomar esos sentidos, situar al lector en las puertas de ingreso al plato fuerte de la investigación.

Este primer momento, entonces, otorga especificidad al empedrado: Podría decirse que el psicoanálisis no es uno solo, que desde su surgimiento, hace más de un siglo, han habido distintas lecturas y procederes en tomo al momento de inauguración freudiano. Jacques Lacan hace una vuelta de página en el psicoanálisis llamado clásico a mediados de 1953, luego de un discurso al que muchos le han

dado el estatuto de manifiesto. De allí en adelante el, así llamado, *psicoanálisis lacaniano* se ha convertido en una "praxis" sustentada en los avatares de la enseñanza de Lacan, y cuyas consecuencias han posibilitado la permanencia e insistencia de lo que hoy se denomina Psicoanálisis. Ese es el marco que delimita lo que, dentro de la palabra psicoanálisis, encierra esta investigación.

Este primer momento será un transcurso por los principios que posibilitaron la irrupción de Lacan en el mundo psicoanalítico. Se considerará, sobre todo, la premisa del retorno a Freud, de una vuelta a las fuentes del psicoanálisis que estaban siendo olvidadas y desplazadas por las ofertas de la "psicología del ego", muy fiel, por lo demás, al cumplimiento de los imperativos de la *American Way of Life*. O, en otras palabras, *la vía americana de la cura* en la que predomina un deseo de curar al sujeto, una "terapia" sustentada en la promesa de hacer accesibles los bienes de la tierra. Nada más alejado de la perspectiva lacaniana que, más bien, trata de curar al sujeto de las ilusiones —bienes que lo retienen en la vía de su deseo.

Finalmente, este primer momento, aclarará la perspectiva epistemológica que la investigación adopta. Se trata de considerar la historia del desarrollo del psicoanálisis y su relación con otros campos del saber, a partir de "rupturas epistemológicas", puntos de quiebre que permiten seguir avanzando. No se trata de una concepción evolucionista, que tiene ya trazado el lugar de llegada. No se trata de la acumulación y/o maduración para dar lugar a un fruto, sino del cambio de paradigma que da lugar al nacimiento de un nuevo concepto. Es una historicidad acostumbrada a quiebres intrateóricos que permiten, metodológicamente, ordenar distintos "nombres" desde y hacia distintos "lugares", Freud contra Freud, Lacan contra Freud y Lacan contra Lacan. "Contra" que los aleja y acerca como conceptos, teorías, saberes, prácticas y técnicas que ellos representan.

El segundo momento de la investigación se llama psicoanálisis y literatura. Si acercamos la mirada hacia los escritos que sostienen el complejo tramado teórico del psicoanálisis, encontramos que están

llenos de referencias a textos literarios, mitos, pinturas, e incluso, aunque en menor grado, a la música. ¿Cuál es su interés? La afirmación que responde y que es motivo de la presente investigación, parte de una inversión-subversión estrictamente lacaniana: *No hay psicoanálisis aplicado*, es más, existe el arte aplicado al psicoanálisis. Segundo momento que intenta desbrozar lo que el psicoanálisis lacaniano hace con los textos literarios; capítulo en el que se trabajan dos ejemplos: *La carta robada* de Edgar Allan Poe y *Antígona* de Sófocles, drama del deseo. La carta robada fue comentada por Lacan en su Seminario llamado *El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, es un momento fundamental en su enseñanza puesto que introduce el registro simbólico en la teoría psicoanalítica. Los capítulos decisivos de este seminario son los llamados: Más allá de la intersubjetividad, más allá del yo, en definitiva, todos aquellos que apuntan a un más allá del registro imaginario. Es un momento en el que se cuestiona a los psicoanalistas que sólo se las ven con el yo en el análisis y clausuran el inconsciente. La carta robada le sirve para sustentar que el hombre está determinado por el mundo simbólico y además para dar cuenta de la "memoria" inconsciente de la que hablaba Freud. La carta en el cuento funciona como "el inconsciente de los personajes" dice Lacan, el efecto de su "vuelo" significante es fundamental.

Por otro lado, Lacan hace una lectura de *Antígona*, la tragedia de Sófocles, en su seminario llamado *La ética del psicoanálisis*. Llama a esta tragedia, la "Tragedia del deseo por excelencia", ve en ella ocasión para mostrar hacia dónde debe dirigirse el deseo del analista y qué es este deseo humano del que toma su fundamento el psicoanálisis. Ir más allá del "deseo del bien de la ciudad" y del Estado, como hace Creonte, es en definitiva el camino. Todo este comentario se basa en los fundamentos de la tragedia que, además, son considerados como los fundamentos de la "Tragedia Humana". Lacan sitúa a *Antígona* de Sófocles en el "punto de mira que define el deseo". El brillo de Antígona la conduce hacia un espacio más allá de la vida, se dirige hacia él y, al mismo tiempo, se mantiene en su umbral. Vigila ese umbral, esa línea que marca su límite al precio de franquearlo, sola. Ella sufre el horror del suplicio, ser enterrada viva, estar entre la vida y la muerte. La tragedia así, ha

sido utilizada por Lacan para mostrarnos, qué franqueo del límite supone la experiencia del deseo. Es precisamente la inclusión de la ley lo que genera el deseo, deseo sometido a la ley. Antígona es el paradigma del deseo humano en tanto está situada en la posición de heroína: sin temor ni compasión. El deseo es asumido entre dos límites: el bien y lo bello.

El tercer momento tiene que ver con un cierre que se proyecta. Un cambio en la posición de los elementos, en este caso, el orden de los factores sí altera el producto. El primer ordenamiento anudaba a las palabras psicoanálisis y literatura, la segunda disposición pretende inscribir un giro considerable, anuda las mismas palabras desde otro lugar: literatura y psicoanálisis. El tercer momento es, entonces, una conclusión que, al margen de resaltar los puntos más importantes de los dos anteriores momentos —respondiendo con frases aseverativas a la pregunta inicialmente planteada—, se preocupa por vislumbrar una proyección: ¿Cómo puede nutrirse la literatura, cierta crítica literaria, del psicoanálisis lacaniano? Este trabajo de indagación no pretende hacer el análisis concreto de una o un conjunto de obras literarias al estilo "Hamlet y la muerte del padre" —como lo hiciera E. Jones— o "Lo real en la obra de Edmundo Camargo". El interés es encontrar caminos de relación. Una forma de aproximarse a los textos literarios, una manera de referirse a "cierta crítica literaria", que no necesariamente debe estar sistematizada siguiendo el "estilo" de una escuela o una corriente de pensamiento. En todo caso, se trata de un camino abierto que podrá ser recorrido por otras investigaciones.

I. De Freud a Lacan

Esta pasión del significante se convierte entonces en una dimensión nueva de la condición humana, en cuanto que no es únicamente el hombre quien habla, sino que en el hombre y por el hombre ello habla y su naturaleza resulta tejida por efectos donde se encuentra la estructura del lenguaje del cual él se convierte en materia, y por eso resuena en él, más allá de todo lo que pudo concebir la psicología de las ideas, la relación de la palabra

J. Lacan, Escritos II

1.1.El retorno a las fuentes

A finales del siglo XIX Freud se encontraba con el psicoanálisis, reviviendo de esta manera aquella feliz frase de Leonardo: "yo no busco, encuentro". Su labor clínica lo condujo poco a poco a plantearse la hipótesis del inconsciente como aquel "lugar" íntimamente relacionado con las causas de las patologías contra las que se enfrentaba. La ciencia había llegado a un límite, a pesar de sus avances, tanto la Escuela médica francesa como la Escuela médica alemana tenían al frente un *impasse*: no podían explicar la causa de aquellas enfermedades que no tenían un referente anatómico claro, sólo después, a partir de los descubrimientos freudianos, se supo que se trataba de "enfermedades del alma" y que debían ser tratadas por la palabra.

Las primeras aproximaciones a la "ciencia" que tuvo Freud, estaban centradas en la anatomía, sus trabajos descritos por él mismo en varios textos que reviven la época y sus primeras influencias, son una elocuente constatación. Paul Laurent Assoun (1985) señala que el primer trabajo original que hizo el joven Freud, se centró en la investigación de las "gónadas en las anguilas", todo estaba en relación a un objeto de estudio dado, a la presencia concreta del órgano que se debía abordar.

Casi inmediatamente después, Freud fue un destacado investigador en el Instituto de Fisiología a cargo del célebre médico alemán Ernst Wilhelm von Brücke. Este lapso fue más complejo en la

formación de Freud puesto que pasa de la anatomía al funcionamiento de los órganos, pero, ¿qué era la fisiología para Brücke?, "... no era más que una extensión de la física,... el fisiólogo no era más que el físico de los organismos" (Assoun, 1985:101). Las conclusiones que podemos inferir en relación a este período freudiano, son que él carecía de explicaciones sobre el "funcionamiento", su método estuvo centrado en la "observación de la estructura", su instrumento fundamental era el microscopio, su labor no era la experimentación propiamente. Sin embargo, Freud queda marcado por esta manera de abordar la fisiología y se evidencia la conservación de la rigurosidad científica y un cierto fisicalismo propiamente Brückeano.

Freud pasa del laboratorio de Brücke al ejercicio terapéutico, deja, según señala en su autobiografía (1990: 2 Tomo XX), una práctica netamente teórica (implicada en la técnica de la cual se había apropiado) y pasa a ser auxiliar de un servicio hospitalario. Se observa reticencia por la carrera médica y se menciona una cierta preferencia por la psiquiatría.

El siguiente paso dado en 1885, presenta a Freud como docente de "neuropatología", adopta, sin embargo, métodos de la fisiología y la anatomía del sistema nervioso, hace trabajos de microanatomía y destaca por sus diagnósticos forenses. Este es el desempeño con el que Freud se presenta ante Jean Charcot, médico francés que trabajaba con pacientes histéricas. Freud llega a Francia con todo el arsenal teórico que la tradición alemana de la psicopatología le había otorgado de "manos" de los más sobresalientes e importantes médicos, está todavía muy influenciado por sus trabajos anatómicos, histológicos y fisiológicos; su visión de la psicopatología es una extensión de esta visión. ¿Qué efectos se produjeron luego de su permanencia en Francia?, Freud alcanza una nueva dimensión en su formación profesional: se hace clínico. Regresa a Viena después de haber abandonado sus prácticas de laboratorio y su perspectiva psicopatológica y emprende una labor propiamente clínica. Dos hechos destacan de la permanencia de Freud en Francia: en primer lugar, aquello que había acontecido en 1882, año en el que conoció el caso del Dr. Josef Breuer (Caso Ana O.) y en segundo lugar, la

disputa que la escuela del "príncipe de la ciencia", como era denominado Charcot, y Benheim (escuela de Nancy) sostuvieron por esos años; ambos hechos estaban relacionados con la hipnosis como método terapéutico.

¿Cómo era la labor clínica en la que Freud se desenvolvía al regreso de Francia? Existen varias fuentes que muestran que él inicia su práctica clínica utilizando una serie de métodos que habrían sido heredados y no correspondían a una elaboración propia. Más allá de haber heredado de Charcot la descripción del "Ataque histérico", había asimilado una forma de concebir la histeria como algo artificial, por tanto, uno de los primeros métodos que utiliza es el "tratamiento físico". Se puede observar a través de sus historiales cómo es que todavía sus pacientes tomaban baños termales, se hacían masajes, seguían dietas rigurosas e incluso se internaban. Freud también utilizó métodos morales y sugestivos, hablando con sus pacientes, aconsejando qué era lo que debían hacer; mostraba las exageraciones en las que "ellas" caían, orientaba sobre mejores formas de comportamiento:

Al acudir a mí acepta sin objeción alguna mi propuesta de separarse de sus hijas, dejándolas al cuidado de la institutriz, y entrar en un sanatorio, en el que yo pueda verla diariamente (Freud, 1984).

Fue largo el recorrido de Freud para establecer el "método psicoanalítico" propiamente dicho, éste, debido a los hallazgos que se producían sobre la marcha en una labor de consulta diaria, se fue caracterizando por un trabajo interpretativo, cuyo principal instrumento era la palabra:

Ahora bien: el hipnotismo había servido para llevar a la memoria consciente del sujeto los datos por él olvidados. Tenía, pues, que ser sustituido por otra técnica. En esta necesidad comencé a poner en práctica el método de la asociación libre, consistente en comprometer al sujeto a prescindir de toda reflexión consciente y abandonarse, en un estado de serena concentración, al curso de sus ocurrencias espontáneas (involuntarias). Tales ocurrencias las debía comunicar al médico, aun cuando en su fuero interno surgieran objeciones de peso contra tal comunicación; por ejemplo, las de tratarse de algo desagradable, desapartado,

nimio o impertinente. La elección de la asociación libre como medio auxiliar para la investigación de lo consciente olvidado parece *tan extraña, que no estará de más justificarla* expresamente. En tal elección hubo de guiarme la esperanza de que la llamada asociación libre no tuviera, en realidad, nada de libre, por cuanto una vez sojuzgados todos los propósitos mentales, habría de surgir una determinación de las ocurrencias por el material inconsciente. Tal esperanza ha sido justificada por los hechos. Persiguiendo así la asociación libre dentro de la observación de la 'regla analítica fundamental' antes expuesta, se obtenía un rico material de ocurrencias que podía ponemos sobre la pista de lo olvidado por el enfermo. Dicho material no aportaba los elementos olvidados mismos, pero sí tan claras y abundantes alusiones a ellos, que el médico podía ya adivinarlos (reconstruirlos) con el auxilio de ciertos complementos y determinadas interpretaciones. Así, pues, la libre asociación y el arte interpretativo lograban el mismo resultado que antes el hipnotismo (Freud, 1990: 133 Tomo XXIII).

Si algo caracteriza a la cura psicoanalítica fundada por Sigmund Freud, es que se trata de una "Talking cure", como él mismo la bautizó en unas conferencias que dió en Estados Unidos:

Al mismo tiempo que Breuer ensayaba con su paciente la talking cure, comenzaba Charcot en París, con las histéricas de La Salpêtrière, aquellas investigaciones de las que había de surgir una nueva comprensión de esta enfermedad (Freud, 1990: 10 Tomo XI).

El método de la asociación libre discute plenamente los alcances de la hipnosis, de la sugestión, del método catártico empleado por Breuer y de los métodos físicos que no tenían ningún efecto.

En su "Contribución a la historia del movimiento analítico" (1990: 7, Tomo XIV), Freud relata que a partir de 1902 comenzaron a agruparse en torno a él médicos jóvenes "con el propósito expreso de aprender, ejercer y difundir el psicoanálisis". Estos jóvenes aprendices asistían a las conferencias que dictaba en la Universidad y luego comenzaron a reunirse en su casa. Estas reuniones instituyeron la "Sociedad psicológica de los miércoles", que luego daría lugar a que, en 1908, 22 miembros fundaran la "Sociedad Psicoanalítica de Viena".

Freud en el mismo texto *señala que podía considerarse Satisfecho*: "en conjunto, por la riqueza y diversidad de talentos que incluía [dicho grupo], difícilmente saliera desmerecido de una comparación con el elenco de un maestro clínico, cualquiera que fuese". Es decir, era un grupo tan capaz como cualquier otro de recibir una formación, desarrollar una investigación clínica, y constituir un saber. Agrega: "creo que hice todo para poner al alcance de los otros lo que sabía y había averiguado por mi experiencia" (Ibid: 24). Sin embargo, este esfuerzo habría de revelarse, al menos en parte, impotente, pues en 1914 (cierto que al calor de las recientes escisiones de Adler y Jung) Freud no duda en afirmar que

todavía hoy, cuando hace mucho he dejado de ser el único psicoanalista, nadie puede saber mejor que yo lo que el psicoanálisis es, en qué se distingue de otros modos de explorar la vida anímica, y qué debe correr bajo su nombre y qué sería mejor llamar de otra manera (Ibid: 7).

¿Qué ha ocurrido? Es evidente que Freud no se dirige solamente a Adler y Jung (en tanto aquellos que habrían intentado "discutirle" la propiedad de la denominación "psicoanálisis" y la naturaleza de lo que debía entenderse por tal). Se trata más bien de una constatación de hecho de los problemas, en general, ligados a la transmisión del psicoanálisis.

Respecto de este pobre balance, Freud resalta dos dificultades que, al tiempo que ya constituían un mal presagio, definirían la que terminaría siendo su posición respecto de la institución psicoanalítica: "enajenado interiormente". La primera dificultad fue la falta de "una armonía amistosa" entre aquellos empeñados en esa difícil tarea. La segunda dificultad la constituyeron "las disputas por la prioridad a que las condiciones del trabajo en común daban sobrada ocasión" (Ibid: 24).

Como suele ocurrir a menudo con el texto freudiano, estas referencias pueden parecer triviales y muy poco esclarecedoras del problema en juego. La aparente trivialidad de estas referencias radica

quizás en *el hecho de que este tipo de dificultades*, fenomenológicamente, parecen hacerse presentes en cualquier tipo de agrupamiento humano. Pero el punto es que en esos otros campos, estas situaciones, por más conflictos y problemas que puedan generar, no operan en el sentido de un obstáculo insalvable para "poner al alcance de los otros" cierto saber. En cambio, para el caso que nos ocupa, es justamente en relación al problema de la transmisión que Freud hace la asociación, señalando que "las dificultades que ofrece la instrucción en el ejercicio del psicoanálisis, particularmente grandes y culpables de muchas de las disensiones actuales [escribía en 1914] ya se hicieron sentir en aquella Asociación Psicoanalítica de Viena de carácter privado" (Ibid:25).

Freud dice que las "disputas por la prioridad" habrían sido favorecidas, en parte, porque se atrevió a

exponer una técnica todavía inacabada y una teoría en continua formación con la autoridad que probablemente habría ahorrado a los demás muchos extravíos y aun desviaciones definitivas (Ibid.)

¿En qué sentido habría que interpretar aquí "autoridad"? Freud da la pista al señalar que esa falta de "autoridad" no responde tanto a sus particularidades subjetivas como al carácter "inacabado" de la técnica y la "continua formación" de la teoría. El problema de la "autoridad" entonces es estructural. Su carencia responde al carácter "abierto" de la propia enseñanza. El problema de la "autoridad", entonces, se hubiera resuelto si el "saber" que Freud intentaba poner "al alcance de todos" hubiese podido presentarse como una teoría completa y a una técnica específica.

Da cuenta, justamente, del problema de lo que está en juego en la transmisión del psicoanálisis, la intervención de Freud en el primer congreso internacional al que hacíamos referencia anteriormente, el de Salzburgo, en 1908. Allí, donde cualquiera hubiera esperado una exposición pormenorizada de la teoría y la técnica (era el primer congreso internacional que reunía a todos los interesados en el psicoanálisis), ¿qué hace Freud?: presenta un caso clínico, presenta el caso del Hombre de las

ratas. Y para ello, necesita casi 8 horas de exposición (un caso que, por otra parte, venía a complicar, o contradecir, gran parte de los desarrollos teóricos previos).

La enseñanza de Freud, entonces, no es la enseñanza de una teoría o una técnica, sino la enseñanza de los casos. Pero, ¿qué es lo que enseña un caso?, sobre todo teniendo en cuenta algo también señalado por Freud, que cada caso debe tomarse como si fuera el "primero". ¿Qué enseña un caso que, al tiempo que se plantea a sí mismo como "primero", no alcanza, no puede, constituir al siguiente como "segundo"? Menudo problema del psicoanálisis, el de "una práctica subordinada por vocación a lo más particular del sujeto". Sobre todo cuando el meollo de la formación de los analistas y de la transmisión del psicoanálisis se encuentra en ese punto.

Si la enseñanza de Freud es la enseñanza del caso, si entonces lo que Freud nos lega, antes que una teoría, es un método (que de ninguna manera puede reducirse a una técnica), como él mismo lo ha planteado, por ejemplo, en el título de uno de sus textos llamado "El método psicoanalítico de Freud", lo que Freud enseña con los casos es su descubrimiento del inconsciente. Pero el inconsciente, no como objeto, sino como relación original con el saber. El siguiente fragmento del caso Katharina lo ilustra claramente:

Estaba demasiado oscuro [le dice Katharina a Freud] como para ver algo; ambos estaban vestidos. ¡Ah! Si yo supiera lo que me disgustó! Yo tampoco sabía nada [agrega Freud], pero la invité a contarme lo que se le pasaba por la cabeza, pues estaba seguro de que ella pensaría justamente en aquello que yo necesitaba para explicar el caso". La interpretación de los sueños también es un claro ejemplo de ello. Freud nos recuerda que la misma "es análoga de comienzo a fin al desciframiento de una escritura figurativa de la antigüedad como los jeroglíficos egipcios (Freud, 1990: 118 Tomo IV).

Al explicar el principio de la "atención libremente flotante", en sus consejos al médico para el tratamiento psicoanalítico, Freud señala que

tan pronto como uno tensa adrede su atención hasta cierto nivel empieza también a escoger entre el material ofrecido; uno fija un fragmento con particular relieve, elimina en cambio otro, y en esa selección obedece a sus propias expectativas o inclinaciones. Pero eso, justamente, es ilícito (...) No se debe olvidar que las más de las veces uno tiene que escuchar cosas cuyo significado sólo con posterioridad discernirá. Como se ve, el precepto de fijarse en todo por igual es el correspondiente necesario de lo que se exige al analizado, a saber: que refiera todo cuanto se le ocurra, sin crítica ni selección previas (Freud, 1990: 114, Tomo XII).

En síntesis: "el análisis no puede encontrar su medida sino en las vías de una docta ignorancia" (Lacan, 1987a: 348).

Es interesante señalar también que Freud, previniendo en cierta medida la reducción de estos "consejos" al nivel de la técnica, al comenzar ese texto se ve "obligado a decir expresamente que esta técnica ha resultado la única adecuada para mi individualidad" y que no se atreve a poner en entredicho que "una personalidad médica de muy diversa constitución pueda ser esforzada a preferir otra actitud frente a los enfermos y a las tareas por solucionar" (Freud, 1990: 111, Tomo XII).

En esta posición, evidentemente, no se trata solamente de una simple cuestión de modestia, sino de una cuestión estructural. Lo que Freud subraya es que lo esencial no radica en la aplicación de una técnica que pudiera considerarse neutra y de aplicación universal, sino en las "tareas por solucionar", frente a las cuales, lo que importa es la "actitud" que se adopte. En síntesis, aquellas "disputas por la prioridad" a las que Freud atribuía parte de los problemas en el desarrollo del psicoanálisis, antes que dar cuenta de un cuidado por la "propiedad intelectual", más bien dan cuenta de los efectos de esta situación problemática en la que cada cual, cada vez, debe "reinventar" el psicoanálisis (en el mismo sentido en que cada caso debe ser tomado como el "primero") sin que por ello quede eliminada la invención en sí, es decir, la referencia al inventor del psicoanálisis. Y es aquí donde Lacan entra en escena, ese es el sentido de su "vuelta" a Freud, de su vuelta a las fuentes del psicoanálisis.

1.2. La irrupción de Lacan

Abordar epistemológicamente la transformación que Lacan produce en el psicoanálisis, implica tomar posición respecto del tipo de reflexión histórica que se va a adoptar.

Cada ciencia tiene su propio modo de andar, su ritmo y, para expresarlo mejor, su temporalidad específica: su historia no es ni el hilo lateral de un presunto curso general del tiempo ni el desarrollo de un germen en el que se encontraría preformada la figura todavía blanca de su estado presente, sino que por el contrario, procede mediante reorganizaciones, rupturas y mutaciones, pasa por puntos críticos —puntos en los que el tiempo se hace más vivo o más pesado— conoce las aceleraciones bruscas y los retrocesos repentinos (Canguihem, 1986: XIII).

Nos adscribimos en una historicidad discontinuista cercana a la reflexión, cercana a la preocupación por el surgimiento de los conceptos —"condiciones de aparición de los conceptos" (Ibid: XVII)—, por el devenir de nuevos problemas y el poner en cuestión las condiciones de posibilidad del conocimiento. Historicidad acostumbrada a esas grandes "conmociones" (Braunstein, 1987: 161) intrateóricas que permiten, metodológicamente, ordenar distintos "nombres" desde y hacia distintos "lugares", Freud contra Freud, Lacan contra Freud y Lacan contra Lacan. "Contra" que los aleja y acerca como conceptos, teorías, saberes, prácticas y técnicas que ellos representan.

Estamos inmersos, pues, dentro de una epistemología regional psicoanalítica que "vigila y otorga validez a sus conceptos" (Manzur, s/f: 2), que elabora los métodos que le permiten extender de manera sistemática el campo de su saber, que otorga rigurosidad y valor reflexivo.

En efecto, si tenemos por legítimo hacer prevalecer el método histórico en el estudio mismo de los hechos del conocimiento, no tomaremos en ello pretexto para eludir la crítica intrínseca que plantea la cuestión de su valor. Una crítica tal, fundada sobre el orden segundo que confiere a estos hechos en la historia la parte de reflexión que implican, sigue siendo inmanente a los datos reconocidos por el método, o sea, en nuestro caso, a las formas

expresadas *de* la doctrina y de la técnica, en tanto requiere simplemente de cada una de la formas en cuestión ser lo que se da por ser (Lacan, 1987a: 68).

Fundar una praxis, transmitir una enseñanza, dar cuenta de una experiencia teórica y técnica, fue para Lacan, continuar algo que Freud había iniciado: romper con ciertas sensibilidades engañosas y simplicidades ajenas a la coherencia lógica, necesarias para la hilvanación de conceptos. "Ya no será la cosa lo que podrá instruirnos directamente" (Bachelard, 1989: 15). Abordar un objeto de estudio que se construye, es mostrar cómo el contacto inmediato con la realidad es un dato confuso, el "nuevo reino epistemológico" (Ibid: 17) surge a partir de una construcción racional abstracta y compleja. Es decir, se opera con conceptos, con abstracciones más allá del objeto dado.

Es preciso entender que no disecamos con un cuchillo, sino con conceptos. Los conceptos poseen su orden original de realidad. No surgen de la experiencia humana, si así fuera estarían bien contruidos. Las primeras denominaciones surgen de las palabras mismas, son instrumentos para delinear las cosas. Toda ciencia, entonces, permanece largo tiempo en la oscuridad, enredada en el lenguaje (Lacan, 1988b: 12).

El paso que va de Freud a Lacan es asociado por Allouch (1999)¹, en términos epistemológicos, a las diferencias que, respecto del término paradigma, encontramos entre los dos libros principales de T. Kuhn: *La estructura de las revoluciones científicas* y *La tensión esencial*. En el primero de ellos el sentido de paradigma remite a una matriz formal ordenadora de una disciplina en un momento dado. En el segundo, Kuhn tempera sus posiciones y considera también lo que llama el sentido gramatical del término paradigma, entendiéndose por tal, entonces, el caso,

al cual se le asigna valor canónico, que sirve para resolver problemas formalmente parecidos a los que él plantea (Allouch, 1999: 101).

¹ En particular el capítulo "Freud desplazado" (también publicado en el primer número de la revista "Littoral" que se edita en Córdoba, Argentina).

La secuencia Freud - Lacan recorre estas distinciones, pero en sentido inverso. Con Lacan se introduce el ternario RSI (Real, Simbólico, Imaginario), como un nuevo paradigma en psicoanálisis. Lacan mismo plantea que la modalidad de su lectura de Freud puede entenderse como un "llevar el caso al paradigma". Según Allouch:

Lacan leyó el significante en el paradigma de Freud, en los casos de Freud y no en la teoría freudiana ya que precisamente la noción de representación [que tantos problemas plantea en la teoría freudiana] amalgama, y así vuelve indistinto, lo que depende del simbólico y lo que depende del imaginario (Ibid: 29).

El "retorno a Freud", iniciado en 1953, no es sin estas distancias, sin este desplazamiento. "No se deja a Freud, no se lo prolonga ni tampoco se lo interpreta: aquí se lo desplaza". Luego, Allouch sigue argumentando,

es a título de una sustitución metonímica que hay que marcar la articulación de Lacan con Freud. (...) Lacan no es ni un epígono de Freud ni un herético respecto del psicoanálisis. Desplazando a Freud, Lacan constituye el objeto del psicoanálisis como no menos metonímico que el de la pulsión y el del fantasma (Ibid: 27).

Esto implica dos cosas: por un lado, hay una diferencia entre Freud y Lacan que es importante poder precisar, y por el otro, la "sustitución", al no ser "metafórica", no implica una inconmensurabilidad entre uno y otro, sino "una vecindad, una conexión". Por ejemplo, Lacan, con su teorización acerca del Estadio del Espejo, plantea una teoría del narcisismo diferente de la de Freud: por un lado el yo se propone como una imagen y no como un objeto (hizo falta desarrollar, varios años después, todo el esquema óptico, para poder articular esta dimensión de imagen con la de objeto). Por el otro, la identificación narcisista como constitutiva de la realidad se contrapone al circuito libidinal entre los objetos y el yo. Esta teoría lacaniana buscaba responder a los *impasses* en los que se encontraba el psicoanálisis para dar cuenta de la psicosis, con lo cual, como señala

Allouch, "Lacan transformaba una crisis del psicoanálisis *en* su relación con la psiquiatría (...) en crisis en el psicoanálisis" (Ibid: 99).

La "cosa freudiana" es la referencia que da título al escrito en que se transcribe la conferencia de 1955 en Viena, con la que Lacan argumenta su "retorno a Freud", retorno al "sentido primero que Freud preservaba en él [en el movimiento psicoanalítico] por su sola presencia y que se trata aquí de explicitar" (Lacan, 1987a: 386).

Lacan ubica el "lugar" de Freud subrayando que su nombre propio es indispensable para delimitar el campo de la práctica del psicoanálisis. "Cosa freudiana", "campo freudiano", "escuela freudiana", son las principales referencias con las cuales Lacan "cita", "pone en su lugar" a Freud.

Decir 'campo freudiano', 'cosa freudiana', 'escuela freudiana', implica entonces reconocer que el nombre mismo de psicoanálisis no puede venir a sustituirse, como término de referencia, a aquél elegido por indexar el camino abierto por su inventor. El campo no es 'psicoanalítico', permanece 'freudiano' (Allouch, 1999: 77).

Esta constante referencia al nombre de Freud no responde, entonces, a una mera cuestión de "respeto", "cortesía", o motivos similares, sino a razones estructurales. Razones que convendrá precisar pues las mismas van cambiando a lo largo de la enseñanza de Lacan.

En realidad podemos encontrar varias referencias previas, en Lacan, respecto de la cuestión del campo y su relación con Freud. En el caso de su seminario, las referencias a Freud, no ubican este campo como directamente freudiano. Se trata del "campo analítico"², o bien del "campo de la

² En la sesión del 2 de febrero de 1955, refiriéndose a lo que serían 4 esquemas en Freud: "La psicología para neurólogos", "La interpretación de los sueños", "La libido y el mas allá del principio de placer", Lacan plantea que: "Aunque vinculados a funciones completamente diferentes, estos esquemas presentan algo semejante en su forma. En efecto, se trata siempre de un esquema del campo analítico. Al comienzo, Freud lo llama aparato psíquico, pero ya verán los progresos que realiza, que son los de su concepción respecto a lo que podemos llamar el ser humano" (Lacan, 1992: 159).

experiencia freudiana” (aquí tenemos la mediación de la "experiencia", es la experiencia la que es freudiana, y el campo se constituye a partir de esa experiencia), o bien de la "originalidad del campo que Freud descubre y que llama inconsciente", o bien del "campo enigmático" constituido por la "pulsión de muerte", etc. En términos similares se refiere también en "La cosa freudiana": "el campo que Freud experimentó"⁶.

La referencia "campo freudiano", en cambio, aparece tal cual en "Observaciones sobre el Informe de Daniel Lagache" (Lacan, 1987b: 635) y en "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo" (Ibid: 778-779). En el primer caso Lacan subraya que "el vector manifiestamente constituyente del campo freudiano de la experiencia" es el deseo. En el segundo, el "campo freudiano" se determina a partir del inconsciente, en tanto

cadena de significantes que en algún sitio (en otro escenario, escribe él) se repite e insiste para interferir en los cortes que le ofrece el discurso efectivo y la cogitación que él informa (Ibid: 779)

en oposición al rasgo de la conciencia a partir del cual se definen todas las prácticas psicológicas. Podríamos decir que el común denominador de estas referencias es que este campo se constituye a partir de una experiencia marcada por la dimensión del deseo o el inconsciente. El nombre de Freud se adosa en tanto descubridor del mismo.

³ En la sesión del 19 de mayo de 1955 Lacan contraponen a la relación de objeto "El campo de la experiencia freudiana (que) se establece en un registro de relaciones muy diferente. El deseo es una relación de ser a falta".

⁴ En la primera sesión del seminario VI *El deseo y su interpretación* (sesión del 12 de noviembre de 1958), haciendo referencia al esquema que desarrolla en esos momentos, Lacan señala: "Al nivel de la segunda y tercera etapas del esquema, les dije que tenemos un uso más consciente del saber, quiero decirles que el sujeto sabe hablar y habla. Es lo que hace cuando llama al otro, y por tanto es allí donde se encuentra la originalidad del campo que Freud descubre y que llama lo inconsciente, es decir, ese algo que pone siempre al sujeto a cierta distancia de su ser, lo que hace que precisamente ese ser no se le junte jamás, y que por eso es necesario que no pueda hacer otra cosa que alcanzar su ser en esa metonimia del ser en el sujeto que es el deseo".

⁵ En el seminario VII sobre *La ética*, en la sesión del 18 de mayo de 1960 dice: "el fantasma, es un no-toquen-lo-bello; el fantasma puede estar en la estructura de ese campo enigmático cuyo primer margen, lo conocemos, es el que nos impide entrar en el principio de placer, es el margen del dolor. Es menester que nos interroguemos sobre lo que constituye ese campo: Freud ha dicho pulsión de muerte".

⁶ "¿Acaso les revelaré algo nuevo si les digo que esos textos a los que consagro desde hace cuatro años un seminario de dos horas todos los miércoles de noviembre a julio, sin haber puesto en obra hasta ahora más de una cuarta parte, suponiendo que mi comentario implique la totalidad, nos han dado, a mí como a los que me siguen, la sorpresa de verdaderos descubrimientos? estos van desde conceptos que han permanecido inexplorados hasta detalles clínicos abandonados al hallazgo de nuestra exploración, y que dan testimonio de cómo el campo que Freud experimentó rebasaba las avenidas que se encargó de disponer en él para nosotros, y hasta qué punto su observación, que produce a veces la impresión de ser exhaustiva, estaba poco sometida a lo que tenía que demostrar".

En 1964, luego *de* su excomunión⁷, para Lacan, la cuestión de la relación entre el psicoanálisis y la IPA es un punto inevitable. El mismo subraya que para esa "nueva etapa" de su enseñanza,

el lugar desde donde vuelvo a abordar este problema [el de ¿qué es el psicoanálisis?] ha cambiado; ya no es un lugar que está del todo dentro, y no se sabe si está fuera (Lacan, 1989: 11).

¿Dentro o fuera de qué? La IPA acababa de decretar a su enseñanza como "nula en todo lo tocante a la habilitación de un psicoanalista". Para la IPA, entonces, está claro: Lacan está fuera, fuera de la IPA, y por lo tanto, fuera del psicoanálisis. Para Lacan no estaba menos claro que él, no solo estaba fuera de la IPA, sino que era imposible todo regreso a la misma. Por lo tanto no se trata dentro o fuera de la IPA. Lacan señala que "no se trata de un juego metafórico", pues "no solo las resonancias que evoca, sino también la estructura que entraña este hecho, introducen algo que hace al principio de nuestra interrogación en lo tocante a la praxis analítica".

No se trata de una reducción del problema a la simple acusación de que la comunidad analítica fuera una Iglesia (punto, por otra parte, de estricta actualidad respecto de los postlacanianos). Para

Lacan

se trata de saber qué puede, qué debe esperarse del psicoanálisis, y que ha de ratificarse como freno y aún como fracaso (...) ¿cuáles son los fundamentos, en el sentido lato del término, del psicoanálisis? Lo cual quiere decir: ¿qué lo funda como praxis? (Ibid: 14).

Praxis es el término más amplio para designar "una acción concertada por el hombre, sea cual fuera, que le da la posibilidad de tratar lo real mediante lo simbólico". ¿Alcanza esto para definir al psicoanálisis como una ciencia? No. Lo que una praxis delimita, justamente, es un campo. Ahora

⁷ Podría decirse que la excomunión es una nueva etapa en la enseñanza de Lacan. Hubo una posibilidad de volver a ser parte de la IPA, sin embargo todo fue un intento frustrado en el que se vieron involucrados varios de los asistentes al seminario del psicoanalista cuestionado. Lacan compara su caso a la excomunión de Spinoza en 1656, al que también se le aplicó "el chammata que consiste en añadir la condición de la imposibilidad del regreso".

bien, el campo definido por la praxis analítica *no puede asociarse a una ciencia*, pues análogamente a la alquimia, donde "la pureza del alma del operador era como tal, y explícitamente, un elemento esencial del asunto", en "la Gran Obra Analítica", no podemos dejar de lado "la presencia del analista: punto central que pongo en tela de juicio, a saber, ¿cuál es el deseo del analista?" (Ibid: 17).

Proclamar 'cosa' o 'campo' lo que nos viene de Freud equivale a privar a la IPA de un cierto número de determinaciones que ella sostiene (y que la sostienen) como institución; en especial ésta, que no es la menos importante, la que querría presentar al psicoanálisis evidentemente, como una ciencia (Allouch, 1999: 74).

El "campo freudiano" pasa a ser la referencia que permite delimitar al psicoanálisis como una "praxis", una praxis que, por las limitaciones mismas que la definición de praxis implica, exige, el agregado del nombre propio, ya no solo de su descubridor, sino de su inventor, sino de su creador. Esto porque lo que diferencia esta praxis de otras, es la función del "deseo del analista". El psicoanálisis tiene un "pecado original (...): el deseo del propio Freud, o sea el hecho de que algo, en Freud, nunca fue analizado (...) Si queremos que el análisis se sostenga en pie es esencial remontarse a este origen".

El campo freudiano de la práctica analítica (sigue) dependiendo de cierto deseo original, que desempeña siempre un papel ambiguo pero prevaleciente, en la transmisión del psicoanálisis (Lacan, 1989: 9).

Esto indica una posición diferente de cada uno de sus seguidores respecto de Freud. El campo freudiano es el que se abre con la invención del psicoanálisis, el que queda constituido a partir de la causa freudiana, es decir, el deseo de Freud en posición de objeto, en posición de causa

(...) en las fluctuaciones en la historia del psicoanálisis, del compromiso del deseo de cada analista, hemos llegado a añadir tal pequeño detalle, tal observación complementaria, tal adición o refinamiento de incidencia que nos permite calificar la presencia, al nivel del

deseo, de cada uno de los analistas. Es ahí que Freud dejó esta banda, como él dice, que le sigue (Ibid: 165-166).

Campo freudiano implica sobre todo un vacío. ¿Cómo definir la pertenencia o no a dicho campo? Sobre todo cuando, no estando ya Freud, todo depende de lo que se dice que Freud ha dicho. Así fue como durante mucho tiempo Freud fue un rehén de la IPA, el lugar donde se decía lo que Freud había dicho. Al abrir ese campo, vaciando de criterio positivo la pertenencia, se le demanda a cada uno que se produzca allí, sumándose a ese "pueblo de únicos" que mencionaba Valery y que Lacan cita en su tesis⁸ para subrayar el cuestionamiento al binario médico/enfermo poniendo de relieve que uno y otro "no están hechos de un temple esencialmente diferente" (Allouch, 1999: 80).

Todas estas cuestiones tienen particular importancia a la hora de los problemas institucionales, pues, como señala Allouch,

sin disponer todavía de un abordaje bien conceptualizado de esos dos términos, escuela y campo, no podemos dejar de preguntarnos desde ahora si no es que Lacan habría creado [¿sin saberlo?] la posibilidad de una escuela lacaniana poniendo de relieve un "campo freudiano" (Ibid: 75).

Los términos "campo freudiano" y "campo lacaniano" han terminado siendo usados e inscriptos como marcas registradas⁹—a veces disputadas— por algunas instituciones.

⁸ "Las profesiones delirantes (...) Doy ese nombre a todos aquellos oficios cuyo principal instrumento es la opinión que uno tiene de sí mismo, y cuya materia prima es la opinión que los demás tienen de uno. Las personas que los ejercen, condenadas a una eterna candidatura, están afligidas siempre, necesariamente, de cierto delirio de grandeza, atravesados y atormentados sin descanso por cierto delirio de persecución. En este pueblo de únicos reina la ley de hacer lo que nadie ha hecho nunca, y lo que nadie hará nunca. Tal es cuando menos la ley de los mejores, es decir, de aquellos que tienen el ánimo de querer declaradamente algo absurdo. No viven más que para obtener y hacer duradera la ilusión de estar solos, pues la superioridad no es sino una soledad situada en los límites actuales de una especie. Cada uno de ellos funda su existencia sobre la inexistencia de los demás, pero a los cuales hay que arrancarles su consentimiento de que no existen (...) Observad bien que no estoy haciendo otra cosa que deducir lo que se halla envuelto en lo que se ve. Si lo dudáis haceos la siguiente pregunta: ¿a qué tiende una labor que absolutamente no puede ser realizada más que por un individuo determinado, y que depende de la particularidad de los hombres?" (Lacan, 1986: 252).

⁹ "Campo Freudiano" es una denominación monopolizada por la Asociación Mundial de Psicoanálisis (AMP), y "Campo Lacaniano" es una denominación que se disputan algunos grupos de los llamados "lacanoamericanos" y la Internacional de Foros surgida de la escisión de la AMP del 98 encabezada por Cotett Soler y otros.

Si bien puede pensarse que Lacan implica un cambio *de paradigma o una ruptura epistemológica* en el interior de una disciplina constituida, también debe percibirse que es la introducción del RSI —Real, Simbólico, Imaginario—, la que, por un efecto de *après coup* (retroactivo), constituye como tiempo previo, y por lo tanto como paradigma previo o paradigma constitutivo de una disciplina, al método encontrado por Freud. Finalmente, a partir de 1975, Lacan *problematiza su propio ternario*, es decir, establece una relación de crisis con sus propios planteos. En realidad, durante estos 20 años un problema interno al ternario no dejó nunca de desarrollarse: ¿qué es lo que subsume cada uno de los tres registros? Esta problemática es la que marcará los últimos años de la enseñanza de Lacan en torno al tema de los nudos y la topología¹⁰.

El contexto histórico en el que se inicia la enseñanza de Lacan está marcado por los teóricos de la relación de objeto. Podemos resumir el planteo de los teóricos de la relación de objeto, (entre los cuales se encuentra M. Balint, con quien polemiza Lacan a lo largo del seminario 1), en que plantean la viabilidad del encuentro, para cada sujeto, de una necesidad con el objeto que la satisface. El encuentro con el objeto es posible, sólo hace falta la madurez necesaria para conservar una buena distancia con el objeto en cuestión, madurez que se alcanza satisfactoriamente en la identificación con el analista. Es uno de los planteos de la Psicología del Yo, que promueve el fortalecimiento del yo, considerando que la principal de sus funciones es la de síntesis. No podemos desconocer que esta afirmación, como sucede muchas veces, tiene su origen en Freud. Principalmente en el modelo estructural freudiano de la psique propuesto por primera vez en "El yo y el ello" (1990: 1 Tomo XIX). Pero no es esto lo esencial que él nos transmite en su teoría del narcisismo y J. Lacan cuestionó

¹⁰ Los últimos años de su enseñanza, Lacan recurrió a la Topología y los nudos para dar a conocer sus reflexiones. Podríamos decir, en general, que la Topología es la ciencia de los espacios y sus propiedades. Las relaciones entre los movimientos de revolución (las vueltas) y los movimientos de traslación estructuran el espacio del que se ocupará la Topología. "No se trata como en la geometría euclidiana clásica o incluso en la de Lobatchevsky o de Riemann, de producir un sistema de cálculos y notaciones que permitan situar un objeto y sus desplazamientos en el espacio. Se trata de describir, habida cuenta de la invariancia del objeto, al espacio mismo". "Hace escaso tiempo que los matemáticos comenzaron a ocuparse de esa parte de la experiencia humana que constituye el arte de los nudos. La discordancia es sorprendente. En la cadena del agrimensor de la que nacieron las matemáticas egipcias, ya se utilizaban nudos para marcar las medidas. Todos los años, después de la crecida del Nilo, había que volver a medir los campos, y esto se hacía por medio de nudos, es decir que el nudo forma parte de una antiquísima experiencia humana, práctica, realista, concreta, y las matemáticas son una reflexión teórica y lógica. Habrá que esperar hasta el siglo XX para que los nudos despierten el interés de los matemáticos. Se definen entonces diferentes formas de nudos y de cadenas, según el número de hilos utilizados, según la cualidad del anudamiento y del desanudamiento. En estos estudios el nudo borromeo ocupa un lugar particular" (Grano, 1987: 18).

que se encontrase allí el verdadero legado freudiano criticando dura y sostenidamente los conceptos de Adaptación y el de Yo autónomo, pilares de la *Ego Psychology*.

Es contra estas ideas, que provenían, de ciertos desvíos, de ciertos caminos laterales del pensamiento freudiano, pero que se habían vuelto centrales para el psicoanálisis de los años cincuenta, que se levanta Lacan y por eso lo primero que propone es retornar a Freud, volver a leer a Freud y pensar todo de nuevo con los elementos de la lingüística, de la lógica, de la antropología estructural, de la cibernética, de la filosofía...

El retorno a Freud plantea la primera diferencia de Lacan con la IPA (Asociación Internacional de Psicoanálisis). Freud había fundado la IPA con el propósito de garantizar el psicoanálisis. La Psicología del Yo, por otra parte, a partir de Anna Freud y de Heinz Hartmann, se había convertido en la escuela dominante del psicoanálisis. La diferencia surge a partir de un cuestionamiento de los standards. La IPA propone desde aquel entonces que la formación de un analista implica entre otras cosas un análisis personal y una supervisión con analistas de la misma IPA. Para Lacan la cura es específica de cada sujeto, ese fue uno de los puntos de quiebre y que el dimitente defendió con más énfasis en su "retorno" a Freud:

cuando Freud pone en ello el acento hasta el punto de decir que la ciencia analítica debe volver a ponerse en tela de juicio en el análisis de cada caso (toda la discusión del caso sobre el Hombre de los Lobos que realizara Lacan en un curso anterior a sus seminarios, se desarrolla sobre este principio), muestra suficientemente al analizado la vía de su formación (Lacan,1987a: 344).

11 Este periodo de crisis y ruptura puede ser denominado "Escisión" y dura desde el 17 de junio de 1952 hasta el 16 de 1953, como lo afirma Jacques - Alain Miller (1987a: 9).

12 *El Yo y los mecanismos de defensa* (1936) Es uno de los textos fundamentales de esta escuela, dominante en la IPA.

13 *La psicología del yo y el problema de la adaptación* (1939) ha sido considerado uno de los textos fundamentales de la Ego psychology.

Michel de Certeau muestra que el programa de Lacan fue "Retornar a Freud" (1995: 150) y propone que este retorno sea visualizado bajo la imagen del espectro (el padre de Hamlet) que siempre vuelve. Este retorno tiene dos vertientes estructurales fundamentales: el nombre y la obra. "El primero tiene que ver con la intransigente unicidad de la referencia freudiana en el discurso de Lacan" (Ibid: 151). No es suficiente invocar la disciplina que lleva el nombre de su fundador. Freud retorna como el espectro retorna para Hamlet. Es uno solo el separado, el desprendido, es uno sólo al que se trata de olvidar y rechazar, uno solo. Lacan propone ese nombre porque es el único que regresa para siempre inseparable de la muerte. En relación a la obra podemos decir que lo que más le preocupó a Lacan fue la formación de los analistas, es decir, asegurar la transmisión de la experiencia analítica. Por eso al referirse Lacan mismo a su transcurso en el mundo psicoanalítico habla de "su enseñanza". Podría decirse que lo que caracteriza a la obra de Freud es la relación a lo faltante, eso es algo que Freud transmite desde su retorno como espectro, su posición en los escritos que realizó puede llegar a ser un principio de lectura de su obra. "A este respecto, el *después* - de - Freud puede ser pensado como un retornar *de* Freud, y no solamente como un retornar *a* Freud" (Ibid: 152).

Como se mencionó antes, las diferencias entre Lacan y la IPA se fueron manifestando a propósito, no podía ser de otra manera, de la transmisión del psicoanálisis. Lacan era presidente de la Comisión de Enseñanza de la SPP (Sociedad Psicoanalítica de París), dependiente de la IPA. La tarea de esta Comisión, era elaborar un reglamento para la apertura de un Instituto de Enseñanza del Psicoanálisis en Francia. Al normar las condiciones que debe reunir el candidato a la formación psicoanalítica, plantea que el psicoanálisis no interesa sólo a los médicos, "interesa ahora a todas las técnicas que buscan formas modernas de asistencia social, desde la racionalización del trabajo hasta los confines de la antropología. Su formación es necesaria para los no - médicos, y se considerará aquí como la más válida para calificar al candidato toda experiencia adquirida de trabajo de campo, ya se trate de la del descubrimiento etnológico o sociológico, así como la de la praxis institucional, jurídica o

pedagógica, incluso psicotécnica" (Miller, 1987a: 20). Esta fue otra manzana *de* la discordia, los psicoanalistas eran todos médicos y no aceptaban la propuesta de Lacan de abrir la posibilidad de formación hacia otros horizontes, veían, al margen de las dificultades técnicas o teóricas, amenazados sus lugares de privilegio.

Desde estos primeros estatutos propuestos por Lacan, podemos establecer que su punto de apoyo fundamental era el pensamiento de Freud, una especie de fidelidad al "rigor perfecto en el nivel de los hechos que ha descubierto" (Ibid: 21). La filiación de Lacan se dirige hacia el *psicoanálisis clásico*, es decir, hacia el psicoanálisis freudiano, diferente al psicoanálisis junguiano, adleriano o derivados de éstos u otras psicoterapias en relación o no. Lacan estaba muy consciente que la inicial fundación de Freud dio lugar a una "diáspora" de movimientos, lo que es natural en el ámbito de los conocimientos humanos, por eso su insistencia y radicalidad.

Si tuviese que fundar una facultad analítica —idea que hoy parece fantástica—, desde luego se enseñarían allí materias que también enseña la Escuela de Medicina: junto con la "psicología profunda", la del inconsciente, que seguiría siendo el plato fuerte, habría que enseñar también, tan ampliamente como fuese posible, la ciencia de la vida sexual, y familiarizar a los alumnos con los cuadros clínicos de la psiquiatría. Por otra parte, la enseñanza analítica también abarcaría ramas completamente ajenas al médico, y cuya existencia ni siquiera entrevé en el curso del ejercicio de su profesión: historia de la civilización, mitología, psicología de las religiones, historia y crítica literaria ¹⁴

La recuperación de este fragmento y su relevancia al ser elevado a epígrafe de los estatutos propuestos por Lacan para el Instituto que la IPA iba a crear en Francia, permite develar trazos imborrables y fundamentales de la historia del psicoanálisis, a partir de lo que podríamos denominar la "Enseñanza de Lacan desde un retorno a Freud". El texto adquiere la cualidad de anunciar por dónde transita la

¹⁴ Este fragmento de Freud, sirvió de epígrafe a los estatutos propuestos por Jacques Lacan para la creación del mencionado Instituto de enseñanza del Psicoanálisis en Francia.

relación que, desde el psicoanálisis, se puede establecer con otros campos del saber —y no saber— humano; especialmente la literatura. Hagamos pues, una maniobra de detención: Situamos en 1953 la evocación de estas palabras, que intentaron conciliar ánimos a manera de "espejo para un cuerpo fragmentado". La evocación de Lacan —así hemos llamado a su epígrafe—, puede ser perfectamente contrapuesto al epígrafe de Sacha Nacht —entonces presidente de la Sociedad Psicoanalítica de París—, quien también propuso un fragmento para los estatutos del Instituto que fue el punto de discordia.

En particular, no habrá que olvidar que la separación en embriología, anatomía, fisiología, psicología, sociología, clínica, no existe en la naturaleza, y que no hay más que una disciplina: la neurobiología, a la que la observación nos obliga agregarle el adjetivo humana en lo que nos concierne .

Marcamos esta separación de aguas, porque afirmamos que gran parte de lo que hace Lacan después, es un sustento complejo y una consecuencia de su epígrafe —al que habría que añadir algunas palabras del mismo Freud—. Estamos seguros de que el otro epígrafe también siguió su curso y desarrollo, con menos cosechas, eso sí. Más allá de preguntarse si el psicoanálisis está reservado sólo a médicos —discusión aventajada ampliamente en estos momentos—, estamos frente al afán de recurrir a la cultura: historia de la civilización, mitología, psicología de las religiones, historia y crítica literaria, en términos del epígrafe, para sustentar una teoría. El epígrafe de Sacha Nacht citado más arriba, fue trasladado por Lacan y vuelto, a su vez, epígrafe del texto "Función y Campo de la palabra y del lenguaje en el inconsciente freudiano". Este escrito, puede ser considerado un manifiesto, es la vuelta de página del psicoanálisis, irrupción de un recorrido no sin consecuencias y que se sigue desarrollando hasta nuestros días.

1.3 La enseñanza en el Psicoanálisis a partir de Lacan

Lacan no se propuso rehacer el psicoanálisis. Colocó los comienzos de su enseñanza bajo el signo de un retorno a Freud, quien estaba siendo olvidado y desviado por el predominio de las doctrinas del yo en psicología. Lacan se hizo una pregunta fundamentalmente crítica a propósito del psicoanálisis: "¿Cuáles son sus condiciones de posibilidad?" (Miller, 1987b: 6)

Una de las condiciones de viabilidad del psicoanálisis —acaso en algún momento la más importante— corresponde a su enseñanza : posibilidad de transmisión, matematización y logicización que, desde Lacan, cobra un estatuto muy particular:

El maestro interrumpe el silencio con cualquier cosa, un sarcasmo, una patada. Así procede, en la técnica zen, el maestro budista en la búsqueda del sentido. A los alumnos les toca buscar la respuesta a sus propias preguntas. El maestro no enseña *ex cathedra* una ciencia ya constituida, da la respuesta cuando los alumnos están a punto de encontrarla.

Esta enseñanza es un rechazo de todo sistema. Descubre un pensamiento en movimiento; que, sin embargo, se presta al sistema, ya que necesariamente presenta una faz dogmática. El pensamiento de Freud está abierto a revisión. Reducirlo a palabras gastadas es un error. Cada noción posee vida propia (Lacan, 1988b: 11).

Será difícil encontrar una cita más cabal sobre el alcance que pretende la enseñanza de Lacan desde el inicio. Descubrimos elementos que se repetirán como acto durante todo su recorrido: enseñanza en movimiento, vuelta a las fuentes (retorno a Freud), y rechazo de todo sistema. La referencia al budismo —la religión de las cuatro nobles verdades y el óctuple camino—, presenta algunas pautas de la enseñanza en psicoanálisis, no sólo por su negación del yo, sino por cierta forma de evocar la falta:

¹⁶ Como se vio en el anterior acápite, entre 1952 y 1953, Lacan se ve obligado a tomar el primer distanciamiento de la IPA (Asociación Internacional de Psicoanálisis). Uno de los factores más importantes de, lo que podríamos denominar, un viraje fundamental en el mundo psicoanalítico, fue la redacción de los estatutos que regirían al Instituto de Enseñanza del Psicoanálisis que iba a fundarse en Francia. Rememoramos también, que Lacan era presidente de la Comisión de Enseñanza en la Asociación Psicoanalítica de París, antes del mencionado distanciamiento. Tomar como eje del "retorno a Freud" el concepto de enseñanza, parece justificado.

Mientras el maestro está exponiendo la Doctrina a sus alumnos, hay imágenes de madera del Buda.

El maestro está sentado junto a la chimenea, toma esas imágenes y las arroja al fuego. Porque, ¿qué importa la imagen del Buda? Lo que importa es comprender la Doctrina (Borges, 1986).

El Budismo zen se aproxima a la verdad y a la iluminación cuestionando categorías que hacen parte de un discurso de transmisión de conocimientos tradicional. Sujeto, objeto, causa, efecto, lógico, ilógico, algo y su contrario, se ven rebasados. La verdad puede advenir como una intuición brusca lograda por una respuesta "ilógica":

Alguien pregunta al maestro ¿por qué vino Bodhisattva del Oeste? ¿Por qué el primer patriarca vino de la India? Y el maestro puede contestarle *el ciprés es el huerto*. Es decir, da una contestación del todo ilógica. Y eso puede despertar la verdad. (...) ¿Qué es el Buda? Entonces el maestro contesta: *tres libras de lino*. Esto no tiene un sentido alegórico, metafórico; es una contestación disparatada para despertar, de pronto, la intuición (Ibid.).

La respuesta puede ser un golpe, incluso una mutilación:

A Bodhisattva [primer patriarca] lo acompañaba un discípulo. El discípulo le hacía preguntas. Bodhisattva nunca le contestaba. El discípulo trataba de meditar y al cabo de un tiempo se cortó el brazo izquierdo y se presentó ante Bodhisattva como una prueba de que él quería ser su discípulo. (...). Y el maestro, sin fijarse en el hecho ilusorio, le dijo: '¿qué quieres?'. El discípulo le dijo: 'he estado buscando mi mente durante mucho tiempo y no la he encontrado'. El maestro dijo: 'No la has encontrado porque no existe'. En ese momento el discípulo comprende la verdad, comprende que no existe el yo, comprende que todo es irreal. Aquí tenemos, más o menos, lo esencial del Budismo Zen.

No es ninguna casualidad que la enseñanza de Lacan se inicie con una referencia a la doctrina zen¹⁷.

La particular forma de "buscar la verdad", las intervenciones del maestro, la forma de transmitir el

17 Consideramos realmente significativo que la primera frase de sus clases orales, que durarían treinta años, empiecen con la cita que muestra cómo procede el maestro zen.

saber a los alumnos, será un modelo que Lacan seguirá a lo largo de toda su enseñanza que se desarrolló durante casi treinta años y que alternó sin contradicción con su afán de matematización, pues, justamente su particular forma de enfrentarse a la verdad hizo que no ignore en ningún momento a la falta y al rigor, fundamentales en la doctrina zen.

Penetrar en la enseñanza de Lacan presenta algunas dificultades de inicio, gran parte de la misma se ha desarrollado en forma oral. Su transcripción presenta numerosos problemas (conceptuales, teóricos, técnicos, legales, etc.). Todo maestro tiene un estilo particular; el de Lacan ofrece especiales dificultades y fatigas. Si toda traducción implica problemas, la traducción de textos de Lacan lo es particularmente. Sin embargo, y a pesar de lo señalado, se ha intentado a través de varios comentaristas, la sistematización de esta labor de transmisión del psicoanálisis, para hacerla fructífera y no oscura. Lacan profesa una enseñanza crítica, una de cuyas vertientes es epistemológica, él se propuso a sí mismo dar razón, dar cuenta, cada semana y en público, de su práctica analítica. Este fue el sentido de sus seminarios que estuvieron abiertos al que quiso asistir. Además de los seminarios orales escribió artículos, la mayoría de ellos recopilados en sus *Escritos*, publicados en 1966¹⁸.

Podría decirse que el estilo de Lacan es aforístico —esto genera otra dificultad, pues algunas lecturas se limitan a recuperar y repetir sin contextualizar, las ya conocidas frases hechas— y que moviliza todos los recursos de la lengua. Ilustra en la forma misma de su discurso la primacía del significante que privilegió en algún momento.

(..) su estilo es un estilo de hallazgos, un estilo a la vez disgresivo y repentino. Si quieren, uno nunca está seguro, cuando Lacan emplea una palabra, si hay que entenderla según el uso habitual, corriente de la lengua. Es que él operó una refundición en el lenguaje que efectivamente exige estudio. Además, sus referencias teóricas son de gran amplitud y diversidad tanto en la literatura como en la ciencia, tanto en la topología como en la lógica.

18 La versión en castellano está publicada en dos tomos y fue editada por la Editorial Siglo XXI.

Efectivamente, hay que seguir sus referencias, si me permiten la expresión, romperse la cabeza. Esto quiere simplemente decir que es una obra sumamente opaca para los lectores apurados (Miller, 1987b: 9).

La enseñanza de Lacan, tiene, además, un carácter de sucesión. Podríamos decir que la teoría va avanzando a partir de ajustes de tuerca sobre la marcha. Frecuentemente esos "ajustes" son imperceptibles. Muchas veces se trata de sutilezas que reconfiguran o generan un efecto retroactivo sobre todo lo anterior. Es una obra que se desarrolló durante casi treinta años sin discontinuidad aparente. Por eso, una de las maneras de entenderla, es considerarla como una enseñanza en movimiento:

Si la teoría en las ciencias físicas nunca ha escapado a la exigencia de coherencia interna, que es el movimiento mismo del conocimiento, las ciencias del hombre, porque éstas se encaman en comportamientos en la realidad misma de su objeto, no pueden eludir la pregunta sobre su sentido, ni impedir que la respuesta se imponga en términos de verdad (Lacan, 1987a: 117).

Y refiriéndose a la obra que dejó Saussure:

(...) Curso de Lingüística General, publicación primordial para transmitir una enseñanza digna de ese nombre, es decir, que no puede ser detenida sino sobre su propio movimiento (Ibid: 477).

Las dos citas precedentes nos sitúan frente al problema fundamental de la enseñanza del psicoanálisis a partir de Lacan. Supuestamente, enseñar tiene que ver con "la transmisión de un saber". La enseñanza se relaciona con la posibilidad de circulación de los saberes a partir de la relación maestro - alumno, o como quiera que se llamen esos dos lugares. Pero para especificar esta noción en psicoanálisis, se debe tener en cuenta que "no siempre el saber es enseñanza" (Indart, 1989: 17). El nuevo peso en la enseñanza de Lacan tiene que ver con esta enunciación que evoca una dimensión sorpresiva. La primera cita es un homenaje a Ferdinand de Saussure, y más todavía a la nueva disciplina —la lingüística— que surgía con el Curso que publicaron sus alumnos y a la que Lacan alude constantemente en la etapa de su enseñanza donde invierte el algoritmo Saussuriano. El

halago puede ser extendido también *a otros espíritus que desbrozaron* el camino del estructuralismo, siguiendo la muesca de Saussure, Claude Lévi - Strauss, Roman Jakobson y otros. ¿Por qué el Curso de Lingüística General es una enseñanza digna de ese nombre? Es muy diferente el "enseñante" que el profesor. El profesor es el que enseña siguiendo una partitura hecha por otros autores, de los que extrae cierto número de referencias en el armado de un tema. Una especie de collage académico y universitario. El enseñante se compromete con su enseñanza, interviene con su deseo y aunque su afán también lo conduce a la realización de un collage, éste es más parecido a un collage surrealista. ¿Por qué? Porque el efecto de un collage surrealista es "evocar una falta" (ibid: 20). Las primeras palabras de Lacan en el Seminario 1, indicaban que él estaba empeñado en un rechazo a todo sistema y en este caso eso tiene que ver con el concepto de "la falta" en psicoanálisis. Como afirma Miller, hablando del materna S(A), que en los esquemas de Lacan es el que evoca la falta, "este materna inscribe exactamente el significante de lo inintegrable en el universo del discurso. De este modo pienso que es posible mostrar cómo por turno estos términos diferentes, el sujeto, el objeto, el Nombre del Padre, el falo, pueden ser inscritos en este lugar, como otras tantas —no tengo otra palabra— maneras de ser de la falta, y quizás de modalizaciones. ¿Por qué la nada sería uniforme? Nada es todo, pero, agrega Lacan, 'cada vez de manera diferente'. Diversidad de la nada; en verdad, es la concepción estrictamente dialéctica" (Miller, 1987c: 72).

Volviendo a Saussure, Lacan en su Seminario X, lo evoca nuevamente diciendo esta vez, "Saussure hacía como yo, no decía todo (*il ne disait pas tout*)". En francés el juego de palabras es mucho más evidente, implica la noción del *notodo* (junto), que es una noción que se opone a la completitud de un sistema y, por lo tanto, de un profesorado académico. Justamente, la enseñanza de Lacan, toma en cuenta el *notodo*, la falta.

Yo digo siempre la verdad: no toda, porque de decirla toda, no somos capaces. Decirla toda es materialmente imposible: faltan las palabras. Precisamente por este imposible, la verdad aspira a lo real (Lacan, 1993: 83).

19 Como casi todos los conceptos que dan forma a la teoría lacaniana, "la falta" no tiene una acepción ni una definición clara y absoluta. Todo depende del momento y el contexto en que el concepto es trabajado.

Lacan, relaciona entonces la enseñanza con lo real (tomado en este caso como lo imposible de simbolizar), con el lugar de la verdad. Lo importante es entonces preguntarse si una enseñanza puede tener que ver con lo real. Nuevamente surge la pregunta ¿qué es lo que caracteriza a una enseñanza digna de ese nombre?

(...) una vez formalizada como un saber, S2, es que ese saber esté en el lugar de la verdad. Sólo así toma ese movimiento propio (...) en mi opinión, exactamente sinónimo del término enseñanza (Indart, 1989: 22).

Lo anterior puede también aclararse siguiendo otras referencias a las que Lacan recurre para hablar de su enseñanza. Al margen de los textos y citas a las que acudimos, podemos evocar la imagen del oráculo. Como dice un fragmento de Heráclito, el "oráculo de Delfos ni devela ni oculta, pone en signo". Es decir, ensigna, enseña. El oráculo tiene el saber en el lugar de la verdad, en cierta forma, la enseñanza de Lacan, toma esa actitud, que coincidentemente tiene que ver con la etimología de la palabra.

Lacan recurre a la cultura para sostener su enseñanza. Siguiendo una pauta del desarrollo del conocimiento en general, el Psicoanálisis nace con muchas limitaciones, Lacan trata de ponerlo a la "altura de las actuales circunstancias", eso significa que recurre a las disciplinas que estaban a su alcance para hacerlo: la Lingüística, la Física, la Topología —ciencias de la formalización—; éstas son la nutriente epistemológica. Se trata de "(...) seguir muy de cerca disciplinas que trazan su vía en lo real que se ha de penetrar" (Lacan, 1989: 170).

La enseñanza de Lacan logra dicha denominación en la diferenciación entre imaginario y simbólico",

20 Podría decirse que la tripartición imaginario, simbólico y real, marca el recorrido de la enseñanza de Lacan. Son conceptos que en su coexistencia ayudan a explicar y fundamentar los efectos del lenguaje en el hombre. Ninguno de estos tres registros de la dimensión humana existe independientemente del otro. El "imaginario" es un concepto que Lacan trabajó a partir de uno de sus primeros hallazgos psicoanalíticos: "estadio del espejo". Este puede ser considerado como el interés lúdico que el niño, entre los seis y dieciocho meses, testimonia por su imagen especular, rasgo mediante el cual el niño se distingue del animal. Reconoce su imagen, se interesa en ella, este hecho es observable. Por otra parte, si el niño se reconoce en su forma especular, se trata de una anticipación a su maduración fisiológica. La completitud de la forma se adelanta a sus logros orgánicos. Se trata de su imagen, es cierto, pero al mismo tiempo se trata de un otro. Esta alienación imaginaria —identificarse a la imagen de otro— es constitutiva del yo (moi) en el hombre. Podríamos extender un poco más esta afirmación y decir que el desarrollo del ser humano está regido por identificaciones ideales. El yo desde esta perspectiva no es algo unificador ni unificado, es un desorden de identificaciones imaginarias y en el curso de la cura psicoanalítica, estas identificaciones reaparecen sucesivamente. El registro simbólico —que Lacan empezó a teorizar en el seminario sobre la "Carta robada", que se tratará ampliamente en el siguiente capítulo—, surge del distanciamiento del símbolo y la imagen. La palabra ofrece una función de mediación entre los sujetos. La dimensión imaginaria es fundamentalmente agresiva, allí está en juego la rivalidad del yo o el otro. La dimensión simbólica es pacificante.

cuando *logra distinguir radicalmente* qué es lo que pertenece a uno y otro dominio (Miller, 1987b: 7-8). Esta distinción también puede ser entendida desde la "desustancialización de la ciencia":

Confrontar la revolución de Freud con la revolución del espacio no euclidiano y reconocer los desplazamientos habidos que ocupaban algunos imaginarios tradicionales de la ciencia, ha supuesto proseguir la marcha hacia una desustancialización de muchas idealidades. La marcha prosigue en la radicalidad que ofrece el orden significante y en la relación establecida por Lacan entre el orden simbólico, real e imaginario (Moral López, 1987: 3).

Como se había dicho anteriormente, el instrumento fundamental del psicoanálisis es la palabra. Su oferta fundamental es poder efectuar cambios, ser eficaz en lo real como la ciencia, por eso el apego a las disciplinas que se toman en serio el tener que vérselas con el lenguaje:

Por su parte confiaremos únicamente en las premisas que han visto su precio confirmado por el hecho de que el lenguaje conquistó allí efectivamente en la experiencia su estatuto de objeto científico (Lacan, 1987a: 476).

Para Lacan, la Lingüística logró este cometido al tomar el lenguaje como objeto científico. No es ninguna casualidad que haya sido el fundamento de los estudios iniciales del estructuralismo.

Para el retorno a Freud propuesto por Lacan, transmisión y enseñanza no son sinónimos. Tienen bastantes y considerables diferencias. La palabra transmisión tiene que ver con el uso que Hegel propuso de la palabra. La proponía como "difusión del saber en una metáfora vegetal, la del perfume" (Laurent, 1993: 25). Transmitir es de otro orden que enseñar. La transmisión en la ciencia es verdaderamente un problema, hay muchos grandes científicos de nuestra época que no pasaron por la Universidad. ¿Ellos recibieron alguna enseñanza? En su libro *La Angustia de la Influencias*, Harold Bloom se pregunta si vale la pena enseñar. ¿Para qué enseñar? ¿Para qué influir sobre lo que podría manifestar la autenticidad de un ser? No sólo se trata de una posición romántica pura. Frente

a la angustia hay algo que va en contra del deseo de enseñar. La formación de una Escuela por parte de Lacan no cede ante ese deseo, pero toma en cuenta estos otros aspectos determinantes para la "circulación" de cualquier disciplina. Ninguna técnica nueva cambió profundamente la relación entre un maestro y sus alumnos. La Universidad trató de transformar en acto social lo que era esa relación maestro - discípulo. "Algo se transmite", esa es la cuestión.

Es indudable que la incorporación del psicoanálisis a la enseñanza universitaria significaría una satisfacción moral para todo psicoanalista, pero no es menos evidente que este puede, por su parte, prescindir de la universidad sin menoscabo alguno para su formación (Freud, 1990: 169 Tomo XVII).

Con esta frase ambivalente, comienza Freud a responder a su pregunta ¿Debe enseñarse el psicoanálisis en la Universidad?. De allí que siempre ha sido problemática la relación del psicoanálisis con el discurso universitario, una de las variantes del discurso del amo según Lacan.

Eso de ninguna manera invalida este discurso. Tanto Freud en el artículo de referencia, "en síntesis, cabe afirmar que la universidad únicamente puede beneficiarse con la asimilación del psicoanálisis en sus planes de estudio", como Lacan sosteniendo su seminario durante años y poniéndolo en palabras en sus clases de los años 69-70, mantienen esta articulación, no sin poner de manifiesto todos sus obstáculos y contradicciones. Lo que Lacan denunciaba a la IPA antes, durante y después de su ruptura, era que la enseñanza no era más que una enseñanza profesional, que no demostraba en sus programas ningún otro alcance que supere lo que sería exigible en una escuela de dentistas (no era un menosprecio). Lo que él quería lograr era una enseñanza donde los dentistas no se sientan a gusto.

II. ¿Qué hace el psicoanálisis lacaniano con la literatura?: dos ejemplos

Es cierto, como de costumbre, que el psicoanálisis recibe aquí de la literatura —podría en principio tomar este ejemplo que sería del resorte de la represión— una idea menos psicobiográfica. En cuanto a mí, si propongo el texto de Poe, con lo que hay detrás, al psicoanálisis, es precisamente para que él sólo pueda abordarlo a condición de mostrar allí su fracaso. De esta forma ilumino al psicoanálisis.

J. Lacan. El Seminario. 12 de Mayo de 1971

El psicoanálisis ha estado ligado a las letras desde sus orígenes. Freud lo describía de la siguiente manera:

Hacia mucho tiempo que el concepto de lo inconsciente golpeaba a las puertas de la psicología para ser admitido. Filosofía y literatura jugaron con él harto a menudo, pero la ciencia no sabía emplearlo (Freud, 1990: 279 Tomo XXIII).

Los analistas de ayer y de hoy, han extraído saber del texto literario y no pocas veces las letras han iluminado la clínica y la teoría. Jensen, Schreber, Joyce, Durás, Poe, Sófocles, Shakespeare —sólo para nombrar unos pocos— son paradigmas de lo que han aportado sus textos.

Sin caer en la aplicación mecánica del psicoanálisis a la obra literaria —a la obra de arte en general— que Freud no dejó de advertir:

Quizás hemos brindado una genuina caricatura de la interpretación atribuyendo a una inocente obra de arte tendencias que su autor ni vislumbraba, con lo cual no habríamos hecho sino volver a demostrar cuán fácil es hallar lo que uno busca y de lo cual uno mismo rebosa... (Freud, 1990: 76)

consideramos que la articulación Psicoanálisis - Literatura (en ese orden) nunca dejó de ser un campo fértil.

Responder al vacío tratando de alcanzar, si no su contenido, al menos su objeto ha permitido la frecuencia del encuentro entre psicoanálisis y literatura. ¿Cuál será el campo en el que se produce ese encuentro? Quizá el estilo. Aquello que no permite más reducción ni diferencia respecto al resto. Quizá el tenérselas que ver con el lenguaje como "horizonte y límite", quizá en los "mecanismos" mismos que intervienen en la creación.

2.1 No hay psicoanálisis aplicado

Desde una lectura lacaniana, Freud tomó como pretexto de avance teórico a la literatura. No es cierto que esta intención se haya dejado ver fácilmente y desde el principio, incluso algunas lecturas llegaron a exaltar la propuesta "fallida" de un psicoanálisis aplicado: psicoanalizar –tomando asunto de una obra de arte y algunos datos ajenos– al autor o a los personajes; psicopatologizar la trama, o jugar con el modelo papá - mamá - hijo.

Haber establecido límites a la "aplicación del psicoanálisis" es un aporte de Lacan, haber puesto orden a un tejido inconcluso ha permitido tener un corpus doctrinal que puede servir de herramienta de reflexión —no aplicación— a otras disciplinas en el abordaje de *impasses*:

Se pueden extender sus ecuaciones [las del psicoanálisis], con la reserva de efectuar su correcta transformación [con cuidado] a las ciencias del hombre que pueden utilizarlas (Lacan, 1987a: 119)

afirmaba en uno de sus primeros textos, cuando trataba de articular las funciones del psicoanálisis en la criminología.

Lacan ha manifestado con claridad, siguiendo casi textualmente algo que ya dijo Freud, que "el

21 "Por desgracia el analista no puede hacer otra cosa que deponer las armas ante el problema del creador literario" (Freud, 1990: 171 ^{Tomo XXI}).

artista siempre lleva la delantera y no hay por qué hacer *de* psicólogo allí donde el artista desbroza el camino" (Lacan, 1988a: 66). Y unas líneas atrás:

Un sujeto es término de ciencia, por ser perfectamente calculable, y recordar su estatuto debería poner término a algo que al fin y al cabo hay que llamar por su nombre: la patanería, digamos la pedantería, de cierto psicoanálisis. Esta faceta de sus esparcimientos, por ser visible, esperamos, para los que se arrojan en ella, debería servir para señalarles que están cayendo en algo necio: atribuir, por ejemplo, la técnica confesa de un autor a alguna neurosis: patanería, y demostrarlo como la adopción explícita de los mecanismos que constituyen su edificio inconsciente: necesidad (Ibid: 65).

Posiblemente como afirma Néstor Braunstein,

los textos más fallidos de Freud son aquellos en los que pretende aplicar el psicoanálisis a la literatura: "El delirio y los sueños en 'La Gradiva' de W. Jensen", "Dostoievsky y el parricidio", "El tema de la elección de un cofrecillo", etcétera; son textos que no importan mucho ni a la literatura ni al psicoanálisis (Braunstein, 1997: 8).

La inversión de Lacan en relación a la perspectiva freudiana es que no hay psicoanálisis aplicado: "El Psicoanálisis sólo se aplica, en sentido propio, como tratamiento y, por lo tanto, a un sujeto que habla y oye" (Lacan, 1987b: 727); esto implica que el psicoanálisis sólo se puede aplicar, en sentido estricto, a un ser que habita en el lenguaje y bajo lo que se ha venido a denominar el dispositivo analítico. No se psicoanalizan, pues, como dice Francois Regnault, "ni a los mudos, ni a los sordos, ¡ni a los muertos!" (Regnault, 1995: 18). Más adelante, Lacan continúa:

Fuera de este caso, sólo se puede tratar de método psicoanalítico, ese método que procede al desciframiento de los significantes sin consideraciones por ninguna presupuesta forma de existencia del significado (Lacan, 1987b: 727).

El psicoanálisis aplicado a las obras de arte es hacer trampa,

Lacan no va a encontrar dentro de la galera los conejos que previamente metió en el interior, eso es lo que hace un psicoanalista cuando hace un psicoanálisis aplicado, tengo complejo de Edipo, teoría del Súper Yo o cualquier otra cosa y leo a Kafka o leo a Shakespeare, leo a Sartre y encuentro la concreción, la manifestación de mis teorías en el escrito que he elegido y encuentro que el autor actúa escribiendo de acuerdo a su propio inconsciente y a sus propios recuerdos infantiles, según yo demuestro, buscando en su biografía los datos que me permiten hacer coincidir lo que él escribe con lo que él vivió cuando era chiquito, según documentos o según relatos autobiográficos, o lo que sea. Es decir, es jugar con dados cargados, hacer trampa, ignorar las determinaciones de la literatura y de la escritura como específicamente literarios (Braunstein, 1997: 10).

La imagen de los dados cargados puede ser complementaria a aquella que hace referencia al lecho de Procusto²². Como se sabe, este personaje mitológico mutilaba a sus víctimas para ponerlas del tamaño de su lecho. Un procedimiento tal es adaptar todo en función de unas técnicas, de un aparato previo y presupuesto, es ir del método al objeto y no al revés.

Total arbitrariedad en la interpretación, acompañada por una certidumbre de la identificación. Uno se instala ante la obra y trata de descubrir un autor detrás de ella; luego creyendo que se lo ha encontrado, surge la pregunta: ¿qué quiso decir al escribir su obra?, ¿el autor fue plenamente consciente de todo lo escrito? Entonces, cada uno de los "intérpretes", para responderse, terminará identificado con el "escribidor" e intentará por imitación, por mimetismo, por proyección, ponerse en su lugar; ejercicio peligroso, aunque todos lo consiguen, mostrando de esta manera, que la identificación nunca es del orden de lo imposible.

En este sentido, jugar al "Cadáver exquisito" de los surrealistas, hace que el autor vacile: si se reúne en círculo a un grupo de gente y cada uno toma un pedazo de papel para escribir en él, al azar, un verbo, un sustantivo, o un adjetivo que se le pase por la cabeza y luego se introduce esta mixtura

²² El lecho de Procusto es una de las referencias inevitables cuando se estudia el cuento La carta robada de E. A. Poe. Es mencionado por el detective Dupin cuando explica cuáles Son los límites y los puntos ciegos de los policías que buscan la carta a pedido del Prefecto.

azarosa de palabras en un gorro tamaño standard y se hace una mezcla paciente para extraerlas, una después de la otra, se obtiene, anotándolas en el orden en que hayan ido saliendo y con la ayuda de algún retoque gramatical, una suerte de texto, de poema. Si pedimos a alguien, participante o no del juego, que lo explique: ¿quién no podrá hallar bellos pasajes y sacar de ellos una explicación cristiana, atea, marxista, latinoamericana, cultural, freudiana, etcétera, y hasta divisar incluso obsesiones, fantasmas y síntomas caros al autor? Sin embargo, el autor no existe, pero esto no impide suponer un sujeto al poema, un sujeto que surge a la vuelta de cada palabra y que está más próximo a la interpretación en el sentido de Lacan que todas las proyecciones y construcciones psicobiográficas contemporáneas.

La obra del propio Proust no permite rebatir que el poeta encuentra en su vida el material de su mensaje. Pero, justamente, la operación constituida por este mensaje reduce los datos de su vida a su empleo de material y ello, aunque el mensaje pretenda articular la experiencia que ha suministrado los datos, pues a lo sumo es en la experiencia que puede el mensaje reconocerse (Lacan, 1987b: 721).

No al revés, porque buscar que la experiencia se reconozca en el mensaje, implica olvidar que la operación poética se revela solamente en una "estructura de ficción" . Así pues, el sujeto que surge de la explicación del poema, no está ligado a ningún cuerpo; se lo lee, pero él "no habla ni oye".

Se puede tentar al psicoanálisis a sumarse a la seguidilla de comentarios, opiniones y conjeturas que se puedan hacer de una obra, alimentando la ilusión de un debate, coloquio, mesa redonda..., que buscaría converger o discordar sobre un mismo tema, siendo que la diversidad y antagonismo de los puntos de vista, están dados de antemano. Lacan se cuida de regalar un punto de vista más, y por el contrario indica que todo trabajo sobre una obra literaria debe articularse en otra parte:

23 "Pero este maestro se equivocaba, ciertamente, al decirle al Burgués Gentilhombre que hacía prosa sin saberlo; pues el Burgués Gentilhombre, como cada uno de nosotros, hace poesía; al menos si entendemos el término poesía en su sentido más primario, evocado hoy por E. Laurent: el de ficción" (Miller, 1990: 117).

La instrumentalización que hace Lacan del texto literario, es una operatoria con un fin demostrativo para esclarecer fenómenos de la experiencia analítica y sobre todo rechazará formalmente el considerar la cosa literaria como un reservorio de ilustraciones clínicas a las cuales se les aplica un saber preestablecido (Leñero, 1994: 16).

Esta es la inversión-subversión introducida por Lacan: "El psicoanálisis no se aplica al arte o al artista, el arte se aplica al psicoanálisis" y

si nos planteamos en la perspectiva de un Freud con Lacan, podemos deslizar el punto de mira en lo que concierne nuestra lectura y descubrir que lo importante es también, en Freud, la ocasión de un avance teórico (Ibid: 15).

Si asumimos que "el artista precede al psicólogo", su arte permite hacer avanzar la teoría psicoanalítica.

Nosotros hacemos pacientes y denodados esfuerzos para hacer lo que el poeta consigue en un atajo. La metáfora poética, cuando es una feliz metáfora —y esto de feliz metáfora ya es una metáfora—, es una iluminación de la realidad que, desplaza, da cuenta, muestra lo insospechado del esfuerzo del pensador como tal. Si Octavio Paz dice *La torre y el aljibe/ la i y la o*, cuántos escuchan allí un discurso sobre la diferencia entre los sexos, el planteamiento posicional de la torre y el aljibe, la i y la o, la letra pura manifestando esa diferencia. ¿Cuántas páginas tiene que escribir un psicoanalista? (Braunstein, 1997: 10).

Lacan dice, "El artista siempre lleva la delantera", ¿a qué, a quiénes? "El artista desbroza el camino", ¿qué camino? El psicoanalista no sólo se queda boquiabierto frente al artista y su obra. En medio de los elogios, sabe que le facilita, despeja y otorga rutas, accesos. El psicoanalista no retrocede frente a la obra de arte y el artista, sólo sabe que lo precede en el avance de la teoría psicoanalítica: obra de arte aplicada al psicoanálisis.

Es por eso que el arte aplicado al psicoanálisis no impide "en absoluto un diagnóstico clínico sobre el autor, sobre su posición subjetiva, al menos por alusión" (Regnault, 1995: 19). ¿Cómo conviven

la sentencia que hiere de muerte a un psicoanálisis aplicado [patanería] y la posibilidad de un diagnóstico a partir del arte aplicado al psicoanálisis? En el texto "La Juventud de Gide o la letra y el deseo" (Lacan, 1987b: 719), que Lacan trabaja a partir de un texto de Jean Delay,

[él] no se refiere en absoluto a la obra, sino a la posición del sujeto con respecto a su deseo, y a unas cartas. Se trataría de una investigación sobre la relación del hombre con la letra (Regnault, 1995: 20)

como dice el subtítulo del texto —*o la letra y el deseo*. Es el propio Gide el que "proporciona en su diario el material a partir del cual escribe sus novelas".

La premisa de Lacan supone que es el mensaje el que se reconoce en la experiencia y no la experiencia en el mensaje. Como se puede inferir de la cita referida a la obra de Proust —que aparece más adelante— el mensaje, equiparable a la obra, encuentra material en la vida, pero la operación que hace que "eso" sea mensaje —¿texto?—, la transcripción de la experiencia en mensaje, hace que los datos de la vida sólo adquieran valor de material, se reducen a su valor de materia con que surge el mensaje, no se puede ir más allá.

Lo que Freud intentaba hacer con Leonardo da Vinci, a manera de un psicoanálisis aplicado, era hacer sobresalir un "retorno de lo reprimido en la obra o en el artista" (Ibid.). Era necesario estudiar los mecanismos de sublimación de Leonardo,

para descubrir en el fondo, detrás de la sonrisa enigmática de la Gioconda, no sólo una clave sobre los recuerdos de infancia que relata, sino también algo de la homosexualidad masculina (Ibid.).

En el caso citado, un simple cuarto de vuelta (o una media vuelta), permite hacer virar los resultados de un psicoanálisis aplicado en elementos de un psicoanálisis teórico. Esto es lo que hizo Lacan con

los *textos de Freud, un giro de sus resultados*, una vuelta de tuerca. Un rasgo particular del artista puede devenir, a su vez, desarrollo teórico de un concepto psicoanalítico. Esa es la tesis de un arte aplicado al psicoanálisis. No parece que haya en Lacan el propósito de percibir lo que el artista y la obra reprimen sino, más bien, que la obra y el artista interpretados hacen percibir lo que la teoría desconocía. Lo que Lacan va a buscar en la obra de arte, lo que percibe en ella, es lo que la teoría psicoanalítica desconoce, por eso es tan importante. "El arte, pues, no se contenta con adornar, con ilustrar, realmente organiza" (Ibid: 21). No es un mero acompañamiento a manera de papel celofán.

Tomemos como ejemplo el Seminario XI de Lacan llamado *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (repetición, objeto, transferencia y pulsión). Refiriéndose a la pulsión Lacan dice

no se puede saber qué es la pulsión sin saber qué es un cuadro y Los Embajadores de Holbein o Las Meninas de Velásquez, enseñan lo que es un cuadro, el falo y la mirada (Lacan, 1989: 112).

Pasa lo mismo con Antígona que revela qué es estar entre dos muertes y lo que es lo trágico antiguo. Claudel enseña qué es lo trágico moderno. "La ética del psicoanálisis no puede prescindir de lo trágico" (Ibid.). Poco importa saber si Hamlet es histérico u obsesivo, y si Shakespeare tradujo en su obra los principios de su estructura clínica. El propósito de Lacan, en su lectura de Hamlet, es mostrar la tragedia del deseo, del deseo humano que sin duda alguna siempre está en juego en un análisis. Hamlet no es un caso clínico, no es un ser real, es un drama que presenta como una placa giratoria donde se sitúa el deseo en la histeria y en la obsesión.

"El propósito de Lacan, lo recuerdo, es substituir la pregunta ¿es el psicoanálisis una ciencia? por la pregunta ¿qué es una ciencia que incluya al psicoanálisis? La respuesta sería: la ciencia que incluya un psicoanálisis" (Ibid: 56). Pasa lo mismo en relación al arte, se trataría de crear una pregunta y una sustitución, como en el ejemplo citado: ¿es el psicoanálisis un arte?, luego la sustitución ¿qué

es un arte que incluya al psicoanálisis?.

2.2 La Carta Robada

Se ha afirmado que la relación Psicoanálisis y Literatura es constante y recurrente y que, a partir de las propuestas teóricas de Lacan, no tiene nada que ver con lo que se ha denominado "psicoanálisis aplicado", un claro ejemplo es lo que Lacan trabaja en su "Seminario sobre la carta robada" (Lacan, 1987a: 5). Se trata de un escrito que nos introduce a los *Escritos*, por tanto, es un escrito substancial en la enseñanza de Lacan. El mismo se encarga de señalar el privilegio:

Tal es en efecto la pregunta que plantea ese nuevo lector, de la que se nos hace argumento para reunir estos escritos.

Le ahorramos un escalón en nuestro estilo dando a *La carta robada* el privilegio de abrir su secuencia a despecho de la diacronía de ésta (Ibid: 3).

El escrito al que nos referimos parte de una clase dictada en su seminario —número dos de toda la serie— denominado *El yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*, el 26 de abril de 1955 (Lacan, 1992: 287). Es un momento en el que Lacan trata de articular lo que está más allá de lo imaginario —alta preocupación en su seminario anterior— y para ello debe introducir el registro simbólico. Sin embargo, este nuestro intento de escudriñar la forma en que Lacan se sirve de un texto literario para aportar cuestiones teóricas al psicoanálisis, debe partir de una clase anterior a la del 26 de abril — que es la que se refiere específicamente a la carta robada—, estamos hablando de la clase llamada "¿Par o impar?". Podríamos catalogar a estas dos clases como aquellas que marcan un nuevo momento en la enseñanza de Lacan, son las clases que presentan novedosas consideraciones que luego nos arrastrarán hacia lo que está "más allá de lo imaginario", es decir, "lo simbólico y el pequeño gran Otro", como hace notar J.A. Miller encargado de establecer el texto de todo el seminario que se desarrolló a lo largo de 1955.

"¿Par o impar?". Seguramente los editores consideraron también la importancia de este momento, pues en la portada del seminario en lengua castellana aparece una mano lanzando dos dados. Referencia al juego, al azar, al deseo, en fin, al mundo del símbolo, que trata de ser introducido en el seminario:

"Marcar las seis caras de un dado, hacerlo rodar: de este dado que rueda surge el deseo. No digo deseo *humano* porque, al fin y al cabo, el hombre que juega con el dado es cautivo del deseo puesto así en juego. No conoce el origen de su deseo, que rueda con el símbolo escrito sobre las seis caras. ¿Por qué sólo el hombre juega con el dado? ¿Por qué no hablan los planetas?" (Lacan, 1992: 350-351).

2.2.1. El ombligo del sueño

Quizá la referencia a la carta robada tenga que ver con el intento de respuesta y con la construcción de esas preguntas que resaltan imponentemente en la cita y que se pueden formular de distintas formas. Ponerse a pensar en serio en el juego de par o impar, o preguntarse por la existencia de cartas robadas, parte de una preocupación: la relectura de los textos de freudianos; en este caso, la relectura de dos sueños que son parte de dos de sus más grandes casos clínicos. Se trata del sueño de la Inyección de Irma (Freud, 1990: 118 Tomo IV) y el sueño del Hombre de los lobos (Freud, 1990: 29 Tomo XVII). En ellos, Lacan ve algo que va más allá de la intersubjetividad, más allá de aquello que venía trabajando durante todo el Seminario I y antes, donde la intersubjetividad, término que retorna de Hegel, juega un papel muy importante. Percibe que el sujeto que habla, el que debe ser escuchado desde el psicoanálisis, va más allá del ego'.

24 En el Seminario II, Lacan caracteriza al sujeto humano antes del estadio del espejo como un paralítico que es luego guiado por un ciego (la imagen del yo). ¿Por qué por un ciego? Porque el yo no ve, al alienarse en esa imagen "desconoce" quien es. Dice Lacan en la clase IV del seminario: "La subjetividad a nivel del yo es comparable a esta pareja introducida por la imaginería del S. XV —justificadamente, sin duda— de una manera peculiarmente acentuada. La mitad subjetiva anterior a la experiencia del espejo es el paralítico, que no puede moverse sólo si no es con torpeza e incoordinación, (luego) lo domina la imagen del yo, que es ciega, y lo conduce. Contrariamente a las apariencias —aquí está todo el problema de la dialéctica, no es como cree Platón, el amo quien cabalga el caballo, es decir, al esclavo, sino al contrario. Y el paralítico, a partir del cual se construye esta perspectiva, sólo puede identificarse con su unidad en la fascinación, en la inmovilidad fundamental con la cual viene a corresponder a la mirada bajo la que está capturado, la mirada ciega". El yo entonces aparece como esencialmente alienado y el sacrificio primitivo como esencialmente suicida. Tenemos aquí la estructura de la locura (Ver también nota 51).

El caso del Hombre de los lobos es muy problemático entre los psicoanalistas, la intranquilidad de un difícil diagnóstico ronda constantemente en las mesas de discusión. Sin embargo, al margen de esas disquisiciones, nos encontramos con aspectos relativamente claros:

En un primer momento, sabemos que Freud otorga mucha importancia a las fantasías previas al sueño y los síntomas, es como si los sueños otorgaran figuración a las fantasías de deseo. Es como si las configuraran, les dieran un lugar. Luego vemos que, a medida que se desarrolla el caso, se produce una inversión. El sueño en el Hombre de los lobos aparece como sustituto de la escena infantil. Respecto del sueño, Freud construye una fantasía: "miro con atención una escena de gran movimiento". Se trata de la imagen del coito *a tergo* de sus padres. Ser comido por los lobos es la transposición de ser poseído por el padre.

Esto es un viraje en la interpretación, ya no se trata de comunicar al paciente sus fantasías de deseo, eso produce pocos efectos —el Hombre de los lobos no por esa comunicación deja de producir síntomas. El sueño de los lobos permite a Freud la construcción del fantasma —término posterior al del Seminario II—. Se trata de la reconstrucción de la escena primaria, un hecho *facticio* como lo llama Lacan en su Seminario XI:

En la experiencia analítica es preciso partir de lo siguiente: si la escena primaria es traumática, la empatía sexual no sostiene las modulaciones de lo analizable, las sostiene un hecho facticio. Un hecho facticio, como el que aparece en la escena tan ferozmente acosada en la experiencia de *El hombre de los lobos*: la extrañeza de la desaparición y reaparición del pene (Lacan, 1992: 78)

no un volver a vivir dicha escena, sino una construcción no natural, hecha por arte. No surge nada que autorice a hablar de una resurrección de la escena, pero todo impone la convicción de que efectivamente ocurrió de ese modo. Es una visión fascinante y cautivante. Por un momento el

sujeto se queda suspendido, cautivado por esa visión, es una revelación única y decisiva del sujeto.

El sueño de la Inyección de Irma ocupa un lugar privilegiado dentro de la *Interpretación de los sueños* en tanto momento inaugural. Freud nos dice, tras el análisis realizado, que ha hallado una "solución" al enigma de los sueños. Lacan dedica dos clases del seminario mencionado a comentar el sueño de Irma. Al plantear como un enigma el carácter que Freud le diera al sueño de la inyección de Irma —sueño inaugural—, Lacan nos plantea la siguiente interrogante: ¿por qué Freud le daría tanta importancia a este sueño?²⁵. Para introducirnos al tema, transcribiremos el sueño íntegramente:

Sueño del 23-24 de julio de 1895:

En un amplio hall. Muchos invitados, a los que recibimos. Entre ellos, Irma, a la que me acerco enseguida para contestar, sin pérdida de momento, a su carta y reprocharle no haber aceptado aún la "solución". Le digo: "Si todavía tienes dolores es exclusivamente por tu culpa". Ella me responde: "¡Si supieras qué dolores siento ahora en la garganta, el vientre y el estómago!... ¡Siento una opresión!..." Asustado, la contemplo atentamente. Está pálida y abotagada.

Pienso que quizá me haya pasado inadvertido algo orgánico. La conduzco junto a la ventana y me dispongo a reconocerle la garganta. Al principio se resiste un poco, como acostumbran hacerlo en estos casos las mujeres que llevan dentadura postiza. Pienso que no la necesita. Por fin, abre bien la boca, y veo a la derecha una gran mancha blanca, y en otras partes, singulares escaras grisáceas, cuya forma recuerda los cometas de la nariz. Apresuradamente llamo al doctor M., que repite y confirma el reconocimiento. El doctor M. presenta un aspecto muy diferente al acostumbrado: está pálido, cojea y se ha afeitado la barba... Mi amigo Otto se halla ahora a su lado, y mi amigo Leopoldo percute a Irma por encima de la blusa y dice; "Tiene una zona de macidez abajo, a la izquierda, y una parte de la piel, infiltrada, en el hombro izquierdo" (cosa que yo siento como él, a pesar del vestido). M. dice: "No cabe duda, es una infección. Pero no hay cuidado, sobrevendrá una disentería y se eliminará el veneno..." Sabemos también inmediatamente de qué procede la infección. Nuestro amigo Otto ha puesto recientemente a Irma, una vez que se sintió mal, una inyección

25 En una carta a Fliess, fechada en junio del año 1900, Freud imagina, a propósito de una estada en Bellevue, una placa de mármol con la siguiente inscripción: "Aquí, el 24-7-1895 se le reveló al Doctor Sigmund Freud el enigma de los sueños". O bien: "En esta casa el 24-7-1895, el misterio del sueño se reveló a sí mismo ante el Doctor S. Freud...". En la traducción que hace Erikson de la inscripción en la placa de mármol.

con un preparado a base de propil, propilena..., ácido propiónico..., trimetilamina (cuya fórmula veo impresa en gruesos caracteres). No se ponen inyecciones de este género tan ligeramente... Probablemente estaría además sucia la jeringuilla (Freud, 1971: 172).

En el sueño de la Inyección de Irma surge —allá en el fondo de la boca, en medio de esa hiancia— una imagen aterradora, angustiante, comparable a la cabeza de medusa, es la revelación de algo innombrable, es lo que podemos llamar la revelación

de lo real en lo que tienen de menos penetrable, de lo real sin ninguna mediación posible, de lo real último, del objeto esencial que ya no es un objeto sino algo ante lo cual todas las palabras se detienen y todas las categorías fracasan, el objeto de angustia por excelencia (Lacan, 1992: 249).

Inicialmente vemos la dimensión imaginaria de resistencia en que transcurre el diálogo de Freud con Irma, que conduce en las asociaciones al trío femenino, donde también se hace presente la cuestión de la muerte, la enfermedad de la hija, la muerte de una enferma llamada Matilde.

El encuentro con lo innombrable en el fondo de la garganta de Irma, marca el límite de la dimensión imaginaria. Se produce allí un acercamiento a lo real sin mediación posible, un momento de profunda desestructuración en la visión angustiada que hubiera podido provocar el despertar. En lugar de esto —del despertar— se produce un efecto de descomposición del Yo: Freud se ausenta de la escena, aparece allí el trío de médicos al que apela en su ayuda, se desvanece en tanto Yo en el congreso de los que saben, ellos juegan un papel central en la serie identificatoria y son los que pronuncian discursos que, bordeando el ridículo, sitúan las preguntas que acosan a Freud acerca de su culpabilidad, acerca de la verdad, acerca de la cura, etc.

La voz de todos, la suma de los discursos insensatos que sostienen este diálogo de sordos en torno a Irma, marcaría la entrada al orden simbólico, pues esa imagen policéfala, como tal se acerca a la

de un sujeto acéfalo, un sujeto que no puede decir más "yo", descentrado pues respecto al Yo y que sin embargo es el sujeto que habla, pues sostiene los discursos que van pronunciando los personajes del sueño. Sabemos que esta representación del inconsciente como un sujeto acéfalo es la que mejor representa la noción freudiana del inconsciente.

La voz de todos que al mismo tiempo es la voz de nadie marca la entrada al orden simbólico que culminará con la aparición de la fórmula de la trimetilamina. Lacan propone leer esta fórmula como representante por excelencia del orden simbólico, pues lo que nos señala es el valor de la palabra como tal. El carácter enigmático, hermético de la fórmula, que nos dice que no hay otra solución que la palabra, es el lugar donde propone Lacan leer la desculpabilización como móvil del sueño. Pues en efecto, allí donde el sujeto está representado en la fórmula de la trimetilamina, se produce la total desculpabilización, puesto que esa voz que habla en él, no le pertenece en tanto Yo. El análisis que hace Lacan muestra que lo que está en juego en el sueño está más allá del Yo, aquello que en el sujeto es del sujeto y no es del sujeto, es el inconsciente.

La verdadera inocencia de Freud consistiría entonces en que no es culpable de que exista el inconsciente. El sueño de la inyección de Irma, soñado por Freud en el momento en que perseguía una solución al enigma que se había planteado, le aportó la solución que buscaba. Esta solución, significada por Freud en el anhelo preconscious de desculpabilizarse, no es otra que el valor de la palabra como tal, marca del orden simbólico, revelación del inconsciente como sujeto acéfalo.

Soy aquel que no desea ser culpable pues siempre es ser culpable transgredir un cierto límite impuesto a la actividad humana y no quiero ser aquél, en mi lugar están todos los otros; no soy allí más que el representante de ese vasto movimiento que es la búsqueda de la verdad donde yo me desvanezco. No soy más nadie, mi ambición ha sido más grande que yo y justamente en la medida en que lo he deseado demasiado, en que he participado en esa acción queriendo ser yo el creador, no soy el creador, el creador es alguien más grande que yo, es mi inconsciente, es esa palabra que habla en mí más allá de mí. He aquí el sentido de este sueño (Ibid: 259)

concluye Lacan. Vemos entonces que Freud buscando la solución sostiene haberla encontrado y que la paradoja de que la formule en términos de un anhelo preconsciente, el de ser absuelto de culpa, le permite a Lacan ubicar esta solución en el registro del descubrimiento del sujeto del inconsciente como aquél lugar en donde se produce la verdadera desculpabilización. Es decir que habría un movimiento que va desde un nivel más imaginario, donde Freud piensa la desculpabilización en términos de venganza, en términos de acusación, a un registro simbólico donde Lacan propone leer que la solución está en la desculpabilización que produce el inconsciente como sujeto acéfalo. Se trata, como afirma, Silvy Fendrik, de una solución/disolución (1980: 3).

¿Qué pasa con estos dos sueños que nos revelan su ombligo²⁶, su límite? Lacan muestra que estamos situados frente a experiencias "privilegiadas", que no son estados anteriores al yo, sino una descomposición espectral de la función del yo. El yo está hecho de la serie de identificaciones que han representado para el sujeto un hito esencial en cada momento histórico de su vida y de una manera dependiente de las circunstancias. Sólo se puede llegar a estas conclusiones a partir de una relectura de los textos freudianos, teniendo en mente cada una de las etapas de su desarrollo teórico y tomando en cuenta, sobre todo, aquellas consideraciones hacia las que deriva su pensamiento hacia el final de su vida. Estas experiencias privilegiadas que surgen en el análisis, son las que presentan la posibilidad de articular el registro simbólico con el registro imaginario y son las que permiten entender por qué Freud acudió, hacia el final de su enseñanza, a un otro principio que gobierna más allá del principio del placer o el principio de homeostasis propio del yo y su locura. Somos conducidos a las respuestas, al por qué es necesario considerar un más allá del principio del placer, por qué es necesario que, más allá, el principio de muerte exista. Más allá existe una dimensión, una corriente distinta, una necesidad distinta, que hay que distinguir en su plano. No se puede encajar en el principio del placer aquella compulsión a volver de aquello que fue excluido del sujeto o que nunca entró en él: lo reprimido. Hay un más allá del ego, un inconsciente, un sujeto que habla que supone un principio diferente.

26 Término freudiano para designar lo ininterpretable del sueño.

Tal el contexto en el que La carta robada empieza a "volar" en el seminario de Jacques Lacan. Efectivamente, Lacan percibe cada vez más que el sujeto que habla está más allá del ego. En ambos sueños encuentra que se trata de una "vivencia postrera, ante la aprehensión de un real último" (Lacan, 1992: 265), más allá de toda mediación imaginaria o simbólica. En el caso de "La inyección de Irma", se trata de una experiencia privilegiada donde están amalgamadas las angustias más importantes de Freud. Estas angustias, dice Lacan, al parecer están relacionadas, sobre todo en el sueño, con un Otro Absoluto, con un Otro más allá de toda intersubjetividad. Ese es su propósito, ese es su intento de demostración y por eso su remisión a la carta robada. Dadas ciertas condiciones —que el análisis es capaz de crear—, la relación imaginaria llega a un límite, el ego se disipa, se desorganiza, se disuelve. Entonces se trata de advertir que se trata de la experiencia del sujeto del inconsciente, en los sueños por ejemplo, no se sabe quién es el que habla.

2.2.2. ¿Pares o nones?

La primera referencia que Lacan hace al famoso cuento de Edgar Allan Poe, tiene que ver con el momento en que Dupin —el detective del cuento— da a su amigo — el narrador— explicaciones respecto a las fallas de la pesquisa policiaca para recuperar la carta robada:

Hay una serie de recursos altamente ingeniosos, que son para el prefecto una especie de lecho de Procusto, al cual adapta forzosamente sus designios. Pero yerra incesantemente por demasiada profundidad o excesiva superficialidad en el presente caso, y muchos colegiales razonan mejor que él. He conocido a uno de ocho años de edad, cuyo éxito como adivinador en el juego de pares o nones causaba la admiración universal. Este juego es sencillo, y se juega con bolas. Uno de los jugadores tiene en la mano un número de dichas bolas, y pregunta a otro si ese número es par o impar. Si éste lo adivina, gana una; si se equivoca pierde una. El muchacho a quien me refiero ganaba todas las bolas del colegio. Desde luego, tenía un sistema de adivinación, y éste consistía en la simple observación y en la apreciación de la astucia de sus adversarios. Supongamos, por ejemplo, que su adversario es un papanatas y que, alzando la mano cerrada, pregunta: ¿Pares o nones? Nuestro colegial responderá Nones,

y pierde; pero en la segunda prueba gana, porque se dice a sí mismo: El tonto había puesto pares la primera vez, y su astucia no alcanza a otra cosa que a poner nones la segunda. Diré nones, por lo tanto. Dice nones, y gana. Ahora bien, con un adversario un poco menos simple que el primero razona así: Este muchacho se ha dado cuenta de que la primera vez he dicho nones, y la segunda se propondrá, obedeciendo al primer impulso, una simple variación de pares a nones, como hizo el tonto; pero una segunda reflexión le sugerirá que ésta es una variación demasiado sencilla, y finalmente se decidirá a poner pares como la primera vez. Diré pares por lo tanto. Dice pares y gana. Pues bien este sistema de razonamiento del colegial, que sus camaradas llaman suerte, ¿qué es en último análisis?

—Sencillamente —dije—, es una identificación del intelecto de nuestro razonador con el de su adversario " (Poe, 1973: 226-227).

La estrategia del niño era tratar de identificarse al otro, ponerse en su lugar y pensar como él pensaría. "El sujeto adopta una posición en espejo que le permite adivinar el comportamiento de su rival" (Lacan, 1992: 271). Este método supone la intersubjetividad porque el sujeto debe suponer otro sujeto homogéneo a él. Esta estrategia no le sirve mucho a Lacan para ilustrar lo que quiere. Que el sujeto piense al otro como semejante a él y que razone como piensa que el otro debe razonar (método del juego del niño que en lo que cuenta Dupin, hasta trata de poner la cara del otro), pertenece al orden de lo imaginario, puede haber una experiencia interpsicológica, el niño incluso pudo haber existido, eso no importa, se sigue en un terreno de incertidumbre, se sigue pisando un terreno frágil, no logicizable. Todo depende de ocupar el lugar del otro. ¿Pero qué pasa con esas máquinas que juegan a par o impar y siempre ganan? ¿Qué significa jugar con una máquina?²⁷. Por supuesto es una estrategia diferente a la del niño prodigio que se quedaba con todas las bolitas del colegio. La máquina no hace un perfil psicológico del contrincante.

²⁷ Debemos recordar que el seminario de Lacan al que venimos haciendo referencia, se desarrolló en 1955, cuando aparecían estas primeras máquinas de la "suerte", en las que incertando algunas monedas se jugaba al par o impar. Podemos decir que la estrategia o mecanismo de estas máquinas, sigue los mismos principios que las máquinas posteriores y más sofisticadas. Por ejemplo, en los juegos de peleas que ahora están tan de moda entre nuestros congéneres, la máquina almacena en su memoria las jugadas del rival. Todo se basa en las combinaciones del 1 (+) y el 0 (-), son máquinas capaces de guardar jugadas y movimientos, para después dar la estocada final.

¿Qué pasa si jugamos al azar? Freud fue el primero en darse cuenta que esas experiencias aparentemente azarosas (se acostó con la hermanita, dio mal su examen, se masturbó...) no son tan azarosas, ni tampoco fueron metidas previamente en el sombrero como hacen los magos. Son experiencias privilegiadas –al estilo de los sueños analizados–. Encontrar en el sujeto ese tipo de experiencias puede ser parecido a buscar una aguja en un pajar o a buscar "una palabra en la Eneida", pero con cierto trabajo (el del análisis por su puesto), se puede reconstruir el mecanismo igual que en una máquina cibernética. Todo en lo simbólico puede representarse con sucesiones (+) y (-) como en las máquinas cibernéticas. Entonces, interesa llegar a ese tipo de experiencias descritas, a esos límites de la relación intersubjetiva e imaginaria. Se trata de sacar del sombrero un número que no sea azaroso y que pertenezca, no a la memoria, sino a la rememoración o a la Historia del sujeto .

(...) el sujeto en tanto que habla, puede enteramente hallar su respuesta, su retorno, su secreto, su misterio, en el símbolo contruido que nos representan las máquinas modernas o sea algo mucho más acéfalo que lo que encontramos en el sueño de la inyección de Irma (Lacan, 1992: 278).

Lo que trató de hacer Lacan en esos momentos de su seminario, fue mostrar cómo opera la "memoria" inconsciente. Lo que él llamó rememoración es muy parecido al funcionamiento de una máquina que en su primer y simple organismo puede memorizar unos resultados, unas sucesiones de tres (++ ; +- ;+ -+, por ejemplo) y está lista para intervenir. Pero la siguiente jugada, hace que todo lo anterior cambie, se resignifique. Se logra un efecto que hace que los resultados de antes puedan cambiar. Esa memoria es el resultado de interrogaciones, no de preguntarse qué es ese sujeto y en relación a qué otro se sitúa, eso es inútil. Además todo esto es una construcción facticia, como en el caso del sueño del hombre de los lobos.

28 Según Lacan, el término *memoria*, muy manido y trajinado, se presta a demasiados equívocos, desde las consabidas manías psicológicas por clasificar cierta capacidad viviente, hasta la reivindicación política y social. Prefiere usar los términos rememoración o reminiscencia, atendiendo a una distinción a esta argumentación que relaciona la historia del sujeto con el registro simbólico: "En cualquier caso, ninguna razón justifica identificar dicha memoria, propiedad definible de la sustancia viviente, con la rememoración, agrupamiento y sucesión de acontecimientos simbólicamente definidos, puro símbolo que engendra a su vez una sucesión".

Lacan recurre al cuento porque no

hace más que girar en torno a los problemas de la significación (que nunca está donde creemos que debe estar), del sentido, de la opinión establecida (y precisamente por ello a lo que pone en juego], la verdad (Lacan, 1992: 278).

Esta es la respuesta al por qué se introduce en el seminario la *Carta Robada*. El cuento tiene que ver con la significación²⁹ y sus relaciones con el hombre viviente. La significación está del lado del sentido para el sujeto que habla, pone en duda la opinión común, está en relación a la verdad. En definitiva, lo que Lacan trata de explorar es la relación del sujeto con la función simbólica.

No todo es espejismo en la vida, no todo se reduce a la intersubjetividad dual en espejo. Mirar al vecino y pensar que piensa lo mismo que nosotros es un grueso error, por lo demás muy difundido en los ritos de amistad y consejería, donde el "amigo", o el que "aconseja", muy suelto de cuerpo se trata de poner en el lugar del otro, sabiendo que eso es imposible. Por eso las estrategias del niño que ganaba todas las bolitas en el colegio, no son las más propicias para el psicoanálisis. En el juego del niño, todo pierde su significación, el más inteligente primero hace una variación y luego tiene que actuar como un perfecto imbécil o como presuntamente tal. En un primer momento, éste es el análisis que Lacan hace del cuento, luego recurre a la cibernética para mostrar que el psicoanálisis, o mejor dicho, que la memoria inconsciente, no es un juego de habilidad, de azar, ni un juego psicológico. Por el contrario, la hipótesis freudiana consiste en plantear que no hay azar en nada que hagamos con la intención de hacerlo azar —ahora se sabe que sacar números al azar no es tan fácil, tuvieron que pasar muchas generaciones de matemáticos para establecerlo claramente—. Las experiencias privilegiadas descritas en los sueños, o la "determinación" a la que responde la asociación "libre", son una demostración más que elocuente de esta hipótesis.

29 El trayecto de este concepto puede rastrearse a lo largo de los seminarios y los escritos de Lacan, pero como explica Néstor Braunstein (1988: 189), el punto de partida es el diálogo *Di Magistro* de San Agustín, "de donde extrajo la noción de que ninguna significación se basta a sí misma sino que necesariamente remite a otra significación. De tal modo de que nada significa nada en relación directa o inmediata con una cosa o con un gesto. Sólo hay significación en el orden del lenguaje y, más concretamente, de la lengua como sistema de las diferencias entre los signos y como sistema de la clasificación de estas referencias". Luego el concepto de significación, va cambiando en la obra de Lacan y va inclinándose hacia lo que se denominó *significancia*, pero en lo que respecta al seminario II, es un concepto determinante.

A Lacan le interesa la "función simbólica" de la palabra, esto lo venía trabajando desde el ^{Seminario} y desde su texto, llamado más arriba manifiesto, "Función y Campo de la Palabra y del Lenguaje...". La palabra tiene una función creadora, una función simbólica —tiene otra que implica una cerrazón—. Es un momento en su enseñanza en que hay una palabra, un significante que puede nombrar el deseo. La dirección de la cura se dirige hacia ese nombrar el deseo inconsciente, esto es que al sujeto se le revela el deseo por una realización en lo simbólico de lo imaginario.

El análisis debe apuntar al paso de una verdadera palabra, que reúna al sujeto con otro sujeto, del otro lado del muro del lenguaje. Es la relación última del sujeto con un Otro verdadero, con el Otro que da la respuesta que no se espera, que define el punto ^{terminal del} análisis (Peskin, 1988: 63).

En abril de 1955, fecha del seminario sobre la carta robada, Lacan piensa que el psicoanálisis interviene a nivel del inconsciente que no es más que el "alcance del orden simbólico en el sujeto humano" (Lacan, 1992: 291). Su comentario sobre la carta robada apunta a sostener esta afirmación.

La relación del sujeto y el símbolo —la función simbólica de la palabra más precisamente— que Lacan trata de encontrar, se organiza alrededor de leyes o redes que se entrecruzan, ordenan y ponen en juego la dimensión simbólica. Esta dimensión no surge sin una pregunta y la pregunta no surge si no hay estructura. No importa que una persona juegue sola a cara o cruz, para que haya juego tiene que haber pregunta, apuesta, tiene que anunciar previamente lo que va a salir, sino no hay ningún juego. Y otra condición para el juego es que haya estructura, no hay puro azar, sino articulación de una palabra con otra, intervienen organizados por leyes tres elementos: cara, cruz, perdido-ganado. Qué importa que uno juegue solo cuando se habla del sujeto y su sujeción al símbolo. El sujeto es parte de esa cadena que una vez desplegada, lo envuelve en torno a leyes, en torno a un orden simbólico. Por eso en el juego de cara o cruz, (+) o (-), puede salir cualquier cosa, pero una vez que se introduce una

³⁰ Cabe recordar que por estas fechas, Claude Lévi-Strauss, asistió al seminario de Lacan y disertó sobre las "Estructuras Elementales del Parentesco".

"unidad significativa", en forma de unidades de significación, por ejemplo, +++;—;+-; etc. o unidades más complejas, ya no puede salir cualquier cosa. Ese es el vínculo entre lo real y lo simbólico. El símbolo surge en lo real a partir de una apuesta, de una pregunta.

Poe es muy sagaz al describir la astucia del niño y su estrategia para ganar el juego de par o impar, dice Lacan, pero "la estructura simbólica" del cuento, de la historia, sobrepasa, desborda el alcance de este razonamiento. Entramos entonces, a otro nivel de análisis que hace Lacan un poco más allá de esa primera aproximación. Se trata del comentario del cuento mismo, la trama de la *Carta robada*, que se hace imprescindible para cualquier analista. ¿Por qué? Debido al valor simbólico que se presenta en los diferentes momentos del drama. Se trata de la identidad de la fórmula simbólica que allí está en juego.

La reina pensó que la carta se hallaba a salvo porque estaba ahí, delante de todo el mundo. Y el ministro hace lo mismo, la deja a la vista, imaginándola con ello inexpugnable. El ministro no gana porque sea un estratega, sino porque es un poeta; pero gana hasta que interviene el superpoeta, Dupin (Lacan, 1992: 281).

2.2.3. El vuelo de la carta

Nunca vemos lo evidente —la carta está allí, nadie la ve. Es un análisis de los efectos que la circulación de la carta —tomada como significante— produce en los personajes. Los policías no encuentran la carta

31 A modo de refrescar la memoria, copiamos íntegramente un breve resumen del cuento hecho por Lacan en su clase del 23 de marzo de 1955: "El prefecto de policía recibe el encargo de encontrar una carta que ha sido robada por un gran personaje absolutamente amoral. Este personaje ha birlado la carta de encima de la mesa del tocador de la Reina. La había recibido ésta de otro personaje con quien mantenía relaciones que le era preciso ocultar. La Reina no logra esconder la carta con la rapidez que desea, pero el gesto que esboza hace comprender al libertino Ministro, culpable y héroe, la importancia del papel. Ella finge que nada ha sucedido y pone la misiva en evidencia. En cuanto al rey, que también está allí, por definición está destinado a no darse cuenta de nada, a condición de que no se despierte su atención. Esto permite al Ministro, empleando una maniobra consistente en sacar una carta vagamente análoga y en ponerla sobre la mesa, apoderarse ante las narices y las barbas —pues la barba estaba allí— de los presentes, de una carta que será para él fuente de considerable poder sobre los personajes reales, sin que nadie pueda decir nada. La Reina se da perfecta cuenta de lo que pasa, pero está bloqueada por la condición misma del juego de tres. Es preciso recuperar la carta. Hay especulaciones de toda índole, en las que resuena un eco a propósito del juego de par o impar, que permiten comprender que el juego de la intersubjetividad es tan esencial que basta con que alguien esté lleno de técnica, saber y rigor, para que quede fascinado por lo real, cosa que les sucede a las personas muy inteligentes y que las hace estrictamente imbéciles. La casa del Ministro es registrada pulgada por pulgada, y se numera cada decímetro cúbico. Se examinan las cosas al microscopio, se atraviesan los almohadones con largas agujas, no hay método científico que quede sin aplicar. Y la carta no aparece. Sin embargo tiene que estar en la casa, porque el Ministro ha de poder utilizarla en cualquier momento y echársela al rey en las narices. Lo han hecho desvalijar y no la lleva consigo. Aquí se juega con la atractiva idea de que los policías, cuanto más actúen como policías, menos encontrarán. No se les ocurrirá que la carta está delante de sus narices, colgada de una cinta encima de una chimenea. El ladrón se contentó con darle un aspecto gastado, con camuflarla dándole la vuelta y poniéndole un sello diferente. El personaje de tan excesiva astucia, y que tiene razones para estar resentido con el Ministro, no deja pasar la ocasión de tomar la carta y reemplazarla por otra que traerá aparejada la caída de su enemigo".

no porque no posean técnicas para poder encontrarla, sino porque actúan siguiendo la siguiente significación: una carta tan importante (capaz de movilizar semejantes dispositivos y recompensas), tiene que estar cuidadosamente escondida. En realidad el *quid* nunca está donde creemos que debe estar, mostrar eso a los psicoanalistas que creen tener al inconsciente a partir de ciertos conocimientos y nada más, es una de las intenciones que tiene Lacan al retomar el texto.

Se muestra que en el cuento existen por lo menos dos escenas semejantes. Son escenas que suceden al mismo tiempo y que son homólogas: hay un objeto comprometedor que alguien posee y tiene que ocultárselo a otro —la carta es embarazosa porque pondría en juego el honor y la seguridad de la dama, además pondría en juego la imagen en la que todo el pueblo se ve reflejado—, la Reina tiene que ocultar algo al Rey. Para ello usa una táctica: la mejor manera de ocultarlo es dejar la carta a la vista. Y, estando la situación así planteada, entra un tercero y se da cuenta de la táctica de la Reina. En esta primera escena hay alguien que no ve nada: el Rey. Por eso, como no ve nada, se puede dejar a la vista lo que hay que ocultar. La Reina, que viendo que el primero no ve nada, oculta dejando a la vista. Y hay un tercero que hace fracasar el intento al entrar y ver esa táctica contra uno que no ve nada. El sí que ve. Al final queda un resto, la carta que deja el Ministro en cuenta de la que sustrajo y que la Reina luego podrá estrujar en forma de bola.

En la segunda escena también hay uno que no ve nada: el Prefecto. Hay otro, el Ministro, que a sabiendas de que el primero es un tonto, deja la carta a la vista. Y hay un tercero, Dupin, que ve que el primero no ve nada y que el segundo está jugando la táctica de dejar a la vista, como primero hizo la Reina. En esta escena también hay un resto o "un cociente de la operación" como lo llama Lacan: el Ministro ya no tiene la carta, pero él no lo sabe, está lejos de sospechar que Dupin la hurtó —la hizo volar otra vez—. Lo que le queda entre las manos está lejos de ser insignificante.

En ambas escenas los personajes son definidos por la circulación de la carta. Su posición no es fija, han entrado en la necesidad, en el movimiento mismo de la carta, están definidos por la posesión o no de ella. Cada personaje pasa a ser, en el transcurso de las distintas escenas, funcionalmente diferente a la realidad que la carta constituye. Cuando los personajes se apoderan de este objeto valioso son, al mismo tiempo, atrapados y arrastrados por algo que domina sus particularidades. Los personajes se ven afectados, sean quienes fueren, por cada etapa de transformación simbólica de la carta (en poder de la Reina, en poder del Ministro, en poder de Dupin). Todavía hay algo más —que Lacan no menciona, pero que es de este mismo orden—, en algún momento del relato, la carta no está en poder de quien todavía cree tenerla. Es cuando Dupin recupera la carta, todavía nadie lo sabe, ni siquiera su amigo el narrador, no lo saben ni el Prefecto ni el Ministro. La carta está en manos de Dupin, pero los personajes, que lo ignoran, siguen ordenados como si todavía la tuviera el Ministro. Otro momento particular del relato es cuando la carta está en manos del Jefe de policía (todavía no de la Reina), eso dura por lo menos un momento, lo que hace falta para ir de la casa de Dupin hasta el gabinete de la Reina. Lo que interesa en estas dos escenas no es la simple similitud que empareja las diferencias, importa observar los tres tiempos lógicos por los cuales se transcurre y los lugares que se asigna a los sujetos a los que divide. Es decir, se trata de tres tiempos que ordenan tres miradas soportadas por tres sujetos y encarnadas, cada vez, por personas diferentes:

Primer tiempo: Mirada que no ve nada: Rey y Policía.

Segundo tiempo: Mirada que ve que la primera mirada no ve nada y, por ello, se engaña creyendo ver cubierto, por ello, lo que esconde: Reina y Ministro.

Tercer tiempo: Ve, que las dos anteriores miradas engañadas, dejan lo que debe esconderse al descubierto para quien quiera apoderarse de ello: Ministro y Dupin.

Este es el "complejo intersubjetivo" (Lacan, 1987a: 9) que la carta genera en su transcurso. Lacan compara esto con la política del avestruz: entre tres participantes, el segundo se cree invisible porque

el primero tiene la cabeza *enterrada* y sin *embargo se* hace arrancar las plumas con un tercero'. El desplazamiento de los sujetos está determinado por el lugar que viene a ocupar el puro significante: la carta. "En el cuento vemos cómo los sujetos formados en su intersubjetividad modelan su ser mismo sobre el momento que los recorre en la cadena significativa" (Ibid: 24).

Los cambios en los personajes, producidos por el vuelo de la carta, le permiten a Lacan comparar la carta con el inconsciente; en cada momento del circuito simbólico, para cada uno la carta es su inconsciente, cada hombre se convierte en otro hombre. Cada personaje es diferente de acuerdo al circuito simbólico que genera la posesión o no de la carta. Así, la carta, que pasa de mano en mano es como un símbolo puro dando vueltas, es el "sujeto radical", como la llama Lacan. Todo drama humano radica en que hay vínculos, nudos, pactos establecidos. Los seres humanos están ligados entre sí por compromisos que han determinado su lugar, su nombre —como señalamos en la nota 31, las reflexiones sobre las Estructuras Elementales del Parentesco de Claude Levi Strauss, están todavía frescas en los ambientes del seminario de Lacan—. Pero no todos estos compromisos se realizan simultáneamente, llegan otros discursos, otros compromisos, otras palabras. Esto último es lo que otorga más valor al cuento de Poe. ¿En qué lugar sino en la realeza se establece como ejemplo de conducta a seguir el pacto que une a hombres y mujeres? ¿En qué lugar sino en la realeza será juzgado como más escandaloso aquello que atente contra ese orden?"

Entonces, ¿qué es una carta?, ¿por qué se la puede robar? y ¿por qué produce los efectos descritos? Porque es una palabra volante, una hoja volante'. Y todavía más, ¿pertenece al que la envía? Si la

32 En español el juego de palabras no es evidente, pero con un pequeño cambio, podríamos establecer que la política del avestruz, se convierte en la política del prójimo: politique de l'autruche (política del avestruz) y politique de l'autruiche (política del prójimo). Es lo que predomina en la relación intersubjetiva que no está mediada por la palabra, esa relación de agresividad del mundo imaginario.

33 He aquí una curiosidad: la primera referida al cuento de Poe. Llama la atención que no se diga en ningún momento que se trata de los problemas conyugales del Rey y la Reina, para referirse a ellos, los personajes o el narrador dicen: "cierta persona", "la dama en cuestión", jamás hay una alusión directa.

34 En castellano este juego de palabras no es tan evidente como en francés. En realidad el cuento de Poe se llama: *La lettre volée*, es decir, la carta volada [robada]. Sin embargo, en castellano existen algunos usos que aproximan a estas palabras aparentemente distantes: se dice por ejemplo, "me han volado la billetera", teniendo casi como un sinónimo "volar" y "robar". En México, volada es una noticia inventada, una trampa, una jugarreta. Volada, también hace referencia al juego de cara o cruz, "juguemos una volada", se dice. Si Lacan se hubiera enterado de este significado de la palabra "volada", estamos seguros que hubiera festejado con bombos y platillos la feliz concurrencia. Más adelante se especificará otro retruécano que relaciona las palabras carta y "letra".

respuesta es afirmativa, entonces, ¿cuál es su don? Si la respuesta es negativa, ¿pertenece, entonces, al destinatario? Si esto es efectivo, ¿por qué se procede a la devolución de las cartas cuando el compromiso amoroso se rompe? En este caso, la famosa frase *verba volant scripta maner*, es cuestionada por Lacan. Si es posible la existencia de una carta robada es porque se trata de una hoja volante'. "Las palabras se las lleva el viento", "papelitos cantan", "hablen cartas y callen barbas", en el caso que venimos trabajando, estas frases no se aplican a una carta, la carta es efectiva justamente porque vuela, porque no tiene una clara pertenencia. Es lo escrito lo que vuela y son las palabras las que, lamentablemente, quedan. Ellas son determinantes. Desde el momento en que la carta es una "palabra", puede cumplir varias funciones, cumple la función de pacto, de confidencia. En el cuento en cuestión, se trata de una carta de ¿amor?, es ¿un complot contra el Estado?, es ¿una trivialidad? Poco importa, se trata de una especie de ausencia/presencia, está presente no en su valor propio, sino en su amenaza, por todo lo que pone en peligro y en suspenso. Esta carta no posee el mismo sentido en todas partes. En manos de la Reina es una verdad que no es bueno publicar (amor o confidencia); en manos del Ministro es una prueba, es el cuerpo del delito, la carta en sí misma ha pasado a ser otra cosa.

Por el título mismo del cuento, podemos saber que el punto de interés está centrado en la carta, el rodeo que ella hace no siempre está inspirado por la ambición o codicia, sino por su condición misma. Siguiendo algunas disquisiciones que Lacan plantea sobre el título, encontramos que Baudelaire, a pesar de su devoción, traicionó un poco a Poe en la traducción. El original en inglés es "*The purloined letter*". Si se descompone las palabras en *Pur* (que se encuentra en *purpose*, propósito) y *loing* (*loinger*, *longe*, a lo largo de) y se la asocia al verbo *loinger*, se puede establecer que en realidad se trata de una carta desviada o distraída, en el sentido de malversación de fondos, es una carta cuyo "trayecto ha sido prolongado". Una carta que toma un *tour* (*tourné*), que hace un recorrido. Lacan traslada toda esta sutileza filológica para mostrarnos que, en verdad, esta carta es una "carta en

35 Para comprender mejor esta función, habría que ponerse a pensar también en los efectos que las hojas volantes subversivas produjeron en épocas de dictadura.

sufrimiento" (Lacan, 1987b: 22)³⁶. Y como la carta está en sufrimiento, los personajes — héroes del drama podríamos decir con más precisión— la padecen:

El Ministro tiene la carta y calla, es portador de un objeto que amenaza el fundamento del pacto, pero calla. Porta la amenaza de un desorden profundo, desconocido, pero no dice nada. No es que reflexiona a la Reina previniéndola de los peligros y consecuencias sobre el pacto. Suspende en la indeterminación el poder de la carta. La estrategia que usa el Ministro es la misma que utilizó la Reina, es una especie de feminización del Ministro porque adopta la misma estrategia para ocultar la carta, pero también por otro dato curioso, el Ministro traveste la carta, la feminiza, en vez de una letra alargada y masculina que además marcaría con un sello rojo, pone una letra menuda, femenina y con sello negro. En cierta forma se "hace mandar una carta de amor" (Lacan, 1992: 298), él mismo se la manda, hay una relación narcisista del Ministro consigo mismo y una feminización de parte suya. En la primera escena, la de su triunfo, él fue tercero en medio de una pareja tuerta (una que oculta y otro que no ve nada), al mismo tiempo que ladrón. Luego pasa a segunda fila y todo "por la virtud del objeto de su rapto". El Ministro usa el mismo procedimiento que él mismo desenmascaró, se ve cautivado de inmediato por la relación dual que imprime la ilusión mimética, propia del animal que se hace al muerto o se pone vistoso para iniciar su ritual de cortejo, cae en la trampa imaginaria: "ver que no lo ven, cuando en realidad pasa que es visto por no ver, y, ¿qué es lo que no ve? La situación simbólica que él pudo ver" (Lacan, 1987a: 24). Lo que tienen en común Ministro y Reina es que ambos, por la posición que ocupan, son llevados a la "inacción". La inacción está presente desde el principio cuando el narrador dice que el uso de la carta disipa su poder. El no uso de la carta a su favor, propone un uso potencial. La carta es un medio de poder porque existe gracias a las asignaciones últimas del puro significante. La ventaja que el Ministro saca de la situación no es por la carta, sino por el personaje que la carta hace de él.

³⁶ Añadimos que éste es un vocablo postal en Francia. Se dice Carta en sufrimiento, cuando se ha retardado en el correo. En español esta palabra hace referencia a la espera, a la paciencia o tolerancia. Cuando un niño tarda en nacer se dice: "un niño en sufrimiento", o "un niño sufre". Un bello pasaje de Alvaro Mutis nos muestra que una prostituta tenía relojes finos para hacer "distraer" (sufrir) a sus clientes.

La policía no encuentra la carta porque está a su alcance, busca en todas partes y no la encuentra porque no sabe lo que es una carta. Como todos los demás poderes, la policía está persuadida de que su eficacia radica en la fuerza y en su apoyo en la realidad (esto limita sus funciones). Lacan dice que sólo en la dimensión de "lo real" puede haber algo escondido. "Es la verdad la que está escondida y no la carta" (Lacan, 1992: 302). A los policías no les importa la verdad, para ellos sólo existe la realidad, por eso no encuentran la carta. Ellos buscan otra cosa, no la carta. Los indicios de burla que se otorgan en el cuento hacia los policías y su jefe, combinan lo demasiado evidente con lo oscuro, lo simple con lo extraño; todo apunta a la imbecilidad del personaje. No pueden llegar a concebir nada que supere la imaginación de un pillo, toda esa búsqueda que "agota el espacio", deriva también en los sarcasmos sobre el error del jefe de policía al deducir que el Ministro está casi loco por ser un poeta, "error porque no todos los locos son poetas" (Lacan, 1987a: 16). Nos preguntamos entonces, ¿cómo es posible que la carta no se haya encontrado en ningún sitio? Es evidente que la carta tiene relaciones singulares con el "lugar". No es necesario que una carta esté o no esté en algún sitio como los otros objetos, ella estará y no estará allí donde está, donde vaya. Los policías revisan exhaustivamente, no escatiman esfuerzos. Pero estos buscadores son imbéciles, no encuentran nada. Tienen una noción inmutable de lo real, no saben que lo real nunca está escondido, en este sentido la imbecilidad es subjetiva, realista. Nada, por muy lejos que una mano lo ponga —puede ser en las entrañas mismas del mundo— está escondido, porque otra mano puede llegar a alcanzarlo allí. Lo que está escondido no es otra cosa que lo que falta en su lugar. Un libro perdido por ejemplo, aunque estuviera en el anaquel de al lado o detrás del libro contiguo, estaría escondido por muy visible que parezca. En palabras de Lacan "sólo puede decirse a la letra, que algo falta en su lugar porque puede cambiar de lugar". Esto sólo puede darse en lo simbólico. Lo real está siempre en su lugar.

En la escena de la recuperación de la carta, no es el genio de Dupin el que la encuentra, es el Ministro que se la muestra, el Ministro ocupa el lugar que la Reina ocupaba en la primera escena (posición esencialmente femenina). En las dos escenas, tanto el Rey como la policía tienen la función de

proteger a las víctimas en la medida en que no ven nada. En la primera escena, la censura del Rey protege a la Reina y en la segunda, la ceguera de la policía protege al Ministro, pero es una protección paradójica porque no es protección del todo, al mismo tiempo es una desprotección. Dupin se apodera de la carta y tampoco dice nada, nadie sabe nada durante un tiempo —esa es la significación de la verdad que se pasea—. Sea quien fuere el que posea la carta, ella está bajo la sombra de su destinación ineludible: el Rey. El destino de la carta es el Rey y llegará al Rey, pero no como se había pensado todo el tiempo (es decir que el Ministro entregue la carta al Rey, poniendo en aprietos a la Reina), sino porque el Ministro mismo ocupará la posición del Rey. Una vez que vea oportuno utilizar la carta, una vez que quiera utilizar esa amenaza al pacto, esa posibilidad de desestabilización profunda, encontrará la nota que le ha dejado Dupin: "Un designio tan funesto, sino digno de Atreo, digno en cambio de Thyeste". El Ministro pasa a ocupar el lugar del Rey no "ve", o mejor, no "vio" nada. En definitiva podría decirse que en el cuento de Poe, cada personaje "es definido en cada momento, y hasta en su actitud sexual, por el hecho de que una carta siempre llega a su destino" (Lacan, 1992: 307): un Rey que no ve nada.

El cuento de Poe, desde esta lectura psicoanalítica, pone en duda la verdad. Lacan en el Seminario que se ha comentado, quiere mostrar los límites del yo, sus espejismos. En algún momento mostró que la carta era el inconsciente de los diferentes sujetos/personajes que se suceden como sus poseedores, el inconsciente es como esa frase inscrita en un trozo de papel en tanto que se pasea. El color de cada uno de los sujetos va cambiando a medida que el reflejo de la carta pasa por su rostro y su estatura.

Para Lacan, en 1955, la eficacia del análisis estaba en hacer que el sujeto llegue a reconocer y nombrar su deseo'. Pero no se trataba de reconocer algo que estaba allí dado, listo para llevar o ser aprehendido.

37 Como se había mencionado al principio, los conceptos construidos por Lacan van reformulándose cada vez. En los momentos del seminario sobre la carta robada, el deseo es considerado el punto decisivo de la experiencia freudiana, aquello semejante a la revolución copernicana, un descubrimiento que alcanza esa magnitud. El análisis tiene que vérselas con sujetos deseantes. El deseo conforma la estructuración primitiva del mundo humano y surge de una falta, una falla podríamos decir, en el ser. El deseo en este momento de la enseñanza lacaniana puede ser definido como la relación de "ser a falta", la falta de ser, que no es la falta de esto o de aquello, sino que está más allá de todo aquello que puede presentarla. Eso es lo que Freud introduce, propone al hombre como creador en la medida que es deseante, es un ser que se eleva como presencia sobre un fondo de ausencia.

Al nombrarlo, el sujeto crea, hace surgir una nueva presencia en el mundo. El deseo, entonces, introduce la presencia y la ausencia como tales. Lacan lanza este más allá cuando los psicoanalistas Post-freudianos creían tener al toro por las astas. Decirle al sujeto "usted no se da cuenta, pero su deseo está allí", no funciona, el sujeto resiste, repite, hay una inercia del símbolo y para eso se sirve de la carta robada, para demostrarlo.

2.2.4. Edipo en Colona y Anfitrión, las palizas al yo

Si bien es cierto que la lectura que Lacan hace de la carta robada escrita por Edgar Allan Poe, es la más conocida y difundida en lo que hemos denominado Psicoanálisis y Literatura, existe en esta enseñanza un sin número de referencias, algunas de ellas poco trabajadas y otras que alcanzan, y hasta superan, la dimensión del trabajo realizado con el cuento de Poe. Dentro del primer grupo tenemos, por ejemplo, dos pequeños comentarios que tienen el objetivo de complementar lo establecido en el análisis del cuento. Uno, está referido a la tragedia psicoanalítica por excelencia: Edipo en Colona, sólo que esta vez el comentario va oblicuo a lo establecido, recuperado y universalizado por Freud. Se trata de una pregunta que lanza Edipo cuando se encuentra desterrado, ciego y acabado: ¿Ahora cuando nada soy me convierto en hombre? . Esta frase surge cuando Ismene anuncia a Edipo lo que habían dicho los oráculos, es decir, él tendrá la capacidad de salvar a un pueblo. El lugar de su muerte y sepultura será protegido, favorecido por los dioses. Edipo cumplirá al fin la plena realización de su destino, de la palabra que lo predestinó incluso antes de haber nacido, Edipo cumplirá lo que estaba escrito, todo recae sobre él, es un nudo central de la palabra. La vida pura de Tebas depende de esa palabra encamada. Entonces corren a buscar a Edipo, a traerlo de vuelta, a luchar por su futuro y Edipo, enterado de la visita que le van a hacer, lanza la frase.

De acuerdo a la lectura que Lacan hace de *Edipo en Colona*, allí se muestra el drama esencial del destino. Se trata de un "más allá del principio del placer" o un "más allá del Edipo", esto va más lejos

38 Otra traducción establece: "¿Es cuando no soy nada cuando seré hombre?".

de cualquier sentimiento humano, es el drama de todo destino, algo que no tiene que ver ya con la caridad, la fraternidad, la igualdad, compasión. El drama se sitúa en el lugar de las Euménides, allí no está permitido hablar, hay una denegación de la palabra, cada vez que se tiene que hablar hacen mover a Edipo, el silencio se impone, allí moran las diosas vengadoras y no perdonadoras, alcanzan a lo humano por todos sus recodos, es un sitio donde las palabras se detienen. *Edipo en Colona* conjunciona vida y muerte, cuando él muere uno de los personajes se tapa la cara con horror —eso es narrado por otro—, frente al cadáver de Edipo está de trasfondo todas las imaginaciones del destino humano, allí está la caída de la vida. Freud justamente nos muestra ese más allá del Edipo, la última palabra de la vida, la desposesión total de la palabra no es otra cosa que la maldición final de Edipo. La vida no quiere curarse, la vida está pegada a la muerte. La vida alienante, ex-sistente, sólo piensa en descansar lo más posible mientras se espera a la muerte. Edipo vive con una vida que es muerte, que está ahí exactamente debajo de la vida, he aquí las resonancias de la frase de Edipo.

Lacan en estos momentos pelea contra los análisis que terminan con la identificación del analizante con el yo del analista, reniega con la concepción de un yo totalizador, integrador y unificador (de pulsiones parciales, fases sexuales, cuerpo fragmentado). Si se forma analistas es para que hayan sujetos donde el yo esté ausente, se debe tratar de reunir a un sujeto con otro sujeto y ese paso decisivo lo da la "verdadera palabra", hay que atravesar el muro del lenguaje. La relación especular hace de muro del lenguaje. El yo siempre se percibe por intermedio del otro, el cual siempre conserva para el sujeto su calidad de imagen. De esta imagen surgen los desconocimientos y malentendidos, la comunicación común descansa en dichos malentendidos. Por eso lo que se busca en análisis no es la relación con un otro (un semejante, una imagen en el espejo), lo que se busca es la relación con un Otro (obsérvese y póngase atención en la mayúscula) verdadero. El punto central del seminario de Lacan dedicado a la carta robada, es el surgimiento de este Gran Otro (con mayúscula), por eso cuestiona toda teorización psicoanalítica que tenga que ver con las "relaciones de objeto", "eso consiste, al fin y al cabo —dice— en la recomposición del mundo imaginario del sujeto según la norma del yo del

analista", el plano imaginario propone una relación dual, y más todavía, propone el modelo del analista como punto final de identificación. Freud sobrepasa las relaciones de objeto, no es casual que dé cuenta del famoso Más allá del principio del placer. Lacan propone que la economía' imaginaria debe tener un límite que se inscribe en el orden simbólico y que introduce una relación ternaria .

Todas estas afirmaciones referidas al yo con el que tiene que vérselas el analista en su ejercicio, son oportunas para convocar a otra referencia literaria. Esta vez, Lacan, comenta el drama de Plauto —que después retoma Moliere— *Anfitrión*. Se trata de mostrar la relación entre el yo y el orden simbólico a través del intercambio de la palabra. Recurre a esta obra porque "sus connotaciones se imponen", recurre a ella para aclarar algo que posiblemente ha quedado oscuro en lo que ha dicho, así como cuando recurre a los números irracionales para ilustrar las invenciones que el hombre tiene que hacer para operar más allá de la realidad o como cuándo recurre a los hallazgos de Levi Strauss para mostrar que el pacto con la palabra en el ser humano va mucho más allá de la relación individual y sus vicisitudes imaginarias. Por ejemplo esa ilusión del "cualquiera puede casarse con cualquiera", no es tan absoluta. La elección está regida por elementos preferenciales que no por encubiertos son muchos menos esenciales. "Es natural que para *ilustrar* la teorización del análisis en el registro simbólico, me remita a un modelo dramático" (Lacan, 1992: 385)⁴¹, dice Lacan. He aquí entonces, aseveraciones conclusivas respecto a una de las formas que Lacan tiene de servirse de las obras literarias, puede tomarse como palabra clave el verbo *ilustrar*, sin embargo lo más importante es aquello del modelo dramático y la imposición de las connotaciones, es decir aquello velado por la evidencia y que sólo una lectura psicoanalítica puede sacar a la luz.

39 Economía en la medida en que hay un intercambio de valores.

40 Podría señalarse este momento como fundamental en la enseñanza de Lacan, en definitiva se trata de un cambio de página en su recorrido, estamos frente al "nacimiento del Gran Otro", es decir, estamos frente a un descubrimiento, frente a la aparición de la teorización del registro simbólico, caro hallazgo lacaniano y gran favor recogido del cuento de Edgar Allan Poe.

41 Las cursivas son nuestras.

42 Esto del modelo dramático se aclarará más adelante cuando se trabaje el comentario que Lacan hace del drama Antígona.

Se trata, entonces, de la comedia llamada *Anfitrión*, que está organizada en torno a una bribonada que Júpiter y Mercurio le juegan a Anfitrión —un gran general que acaba de obtener una victoria para Tebas— y su esclavo, Sosia. En este drama vemos cómo las divinidades traman sus deslices y junturas con los mortales a los que engañan de vez en cuando. El asunto es que Júpiter sabe que la bella Alcmena, esposa de Anfitrión, espera ansiosa y enamorada noticias del marido guerrero que marchó hace algún tiempo. Entonces, decide adoptar la apariencia y ocupar el lugar del general victorioso, a sabiendas que éste ya estaba en camino con el trofeo de su conquista en las manos. Para lograr su objetivo, y gozar de los privilegios que la bella le otorgará después de tanto tiempo de ausencia y después de tanto sacrificio, tiene la ayuda de Mercurio, quien toma la apariencia y el lugar de Sosia, el esclavo. Los transmutados corren distintas suertes, Júpiter, que ahora es Anfitrión, es acogido por los brazos de Alcmena, pero Mercurio, que ahora es Sosia, tiene el desagrado de encontrarse con el verdadero Sosia que fue enviado por el verdadero Anfitrión, para dar noticia de su victoria y de su pronto arribo. A Mercurio no le queda otra que hacer dudar de su identidad a Sosia, amén de una paliza para mayor convencimiento, he aquí una muestra del diálogo mantenido por los dos Sosia:

Mercurio: ¡Oh, cúmulo de atrevimiento! Por tu mal has venido hoy aquí, con esta sarta de mentiras y este tejido de engaños.

Sosia: ¡Eso no! Vengo con un tejido de lana y no de engaños.

Mercurio: ¡Otra mentira! En realidad tú vienes con los pies, y no con un tejido.

Sosia: Sí, es cierto.

Mercurio: (va a pegarle) Lo cierto es que ahora, ¡toma! Por tu mentira.

Sosia: Lo cierto es que no lo quiero, ¡por Pólux!

Mercurio: ¡Por Pólux! Lo cierto es que vas a tomarlo, sin que lo quieras. (Le pega). Este "cierto" en verdad, es seguro, y no materia opinable.

Sosia: ¡Déjame por favor!

Mercurio: ¿Te atreves a decir que eres Sosia, siéndolo yo?

Sosia: ¡Estoy perdido!

43 Las versiones consultadas son las siguientes: Plauto, 1962 y Molière, 1973.

Mercurio: De poco te quejas aún, para lo que te espera. ¿De quién eres ahora?

Sosia: Tuyo. Porque tuyo me has hecho por derecho de uso, con los puños. ¡Socorro, ciudadanos de Tebas!

Mercurio: ¿Y todavía gritas verdugo? Habla, ¿por qué has venido?

Sosia: Para que tuvieras alguien en quien descargar tus puños.

Mercurio: ¿De quién eres?

Sosia: De Anfitrión, te digo yo, Sosia.

Mercurio: Pues vas a cobrar más por ello, porque dices tonterías. Sosia soy yo y no tú.

Sosia: Hagan los dioses que lo seas tú, y que yo te golpeará.

Mercurio: ¿Todavía murmuras?

Sosia: Ya me callo.

Mercurio: ¿Quién es tu amo?

Sosia: El que tú quieras.

Mercurio: Vamos a ver: ¿qué nombre es el tuyo ahora?

Sosia: Ninguno fuera del que tú me indiques.

Mercurio: Decías que eras Sosia de Anfitrión.

Sosia: Estaba en un error. Quería decir "socio" de Anfitrión.

Mercurio: ¡Ah! Ya sabía yo que no existía, entre nosotros, otro esclavo Sosia fuera de mí. ¡Pierdes el sentido! (Plauto, 1962: 108-109).

Moliere introduce algunas variaciones en el diálogo.

[Todo lo que sigue, aparece después de los primeros palos]

Mercurio: ¡Cómo, verdugo! ¿Gritas?

Sosia: Me matas a golpes ¿y quieres que no grite?

Mercurio: Claro. Así es como mi brazo...

Sosia: Esta acción no tiene ningún mérito. Te vales de la ventaja que te da sobre mi ser mi falta de valor, y no está bien hacer eso. Es pura fanfarronería aprovecharse de la cobardía de aquellos a quienes ataca nuestro brazo. Golpear a un hombre sin riesgo, no revela buena alma, y es digno de censura el corazón de la gente que no lo tiene.

Mercurio. ¿Qué eres Sosia ahora? ¿Qué dices?

Sosia: Tus golpes no han producido en mí ninguna metamorfosis; el único cambio que ha tenido la cosa es que ahora soy Sosia apaleado.

Mercurio: (amenazando a Sosia) ¿Insistes? ¡Te daré otros cien golpes por este nuevo descaro!

Sosia: Por favor cesa ya en tus golpes.

Mercurio: Cesa ya en tu insolencia.

Sosia: Lo que quieras, enmudezco. Resulta demasiado desigual la disputa entre nosotros.

Mercurio: ¿Eres aún Sosia? ¡Di, traidor!

Sosia: ¡Ay! Soy lo que quieras; dispón de mi destino a tu antojo; tu brazo te hace el amo.

Mercurio: Según dijiste, ¿te llamabas Sosia?

Sosia: Es cierto; hasta ahora lo creí claramente; mas tu palo me ha hecho ver que me engañaba en esta cuestión.

Mercurio: Sosia soy yo, y todo Tebas lo reconoce. Anfitrión no ha tenido más criado que yo.

Sosia: ¿Tú Sosia?

Mercurio: Sí; yo Sosia, y si alguien se burla de ello, que se ande con cuidado.

Sosia: (aparte) ¡Cielo! ¿Tendré que renunciar así a mí mismo y ver cómo me roba el nombre un impostor? ¡Tiene la suerte de que sea yo cobarde! Pues si no, ¡por la muerte...!

Mercurio: Parece que refunfuñas no sé qué entre dientes.

Sosia: No. Pero, en nombre de los dioses, dame permiso para hablarte un momento.

Mercurio: Habla.

Sosia: Mas prométeme, por favor, que no habrá golpes. Firmemos una tregua.

Mercurio: Sea; te la concedo.

Sosia: ¿Por qué tienes este capricho? ¿Qué consigues quitándome mi nombre? ¿Puedes lograr, en fin, aunque seas el demonio, que no sea yo quien soy, que no sea Sosia?

Mercurio: (Levantando el palo sobre Sosia) ¡Cómo! ¿Te atreves a...?

Sosia: ¡Ah! Poco a poco, hemos concertado una tregua en los golpes.

Mercurio: ¡Cómo! ¡Bergante, impostor, pícaro...!

Sosia: Dime cuantas injurias quieras; son ofensas ligeras, y no me enojan.

Mercurio: ¿Dices llamarte Sosia?

Sosia: Sí, mas será acaso algún necio cuento...

Mercurio: ¡Basta! Rompo nuestra tregua y retiro mi palabra.

Sosia: No importa. No puedo desaparecer por tu causa y aguantar un discurso tan lejos de la verdad. ¿Tienes poder para ser quien soy? ¿Puedo dejar de ser yo? ¿Viose nunca una cosa semejante? ¿Y pueden desmentirme cien indicios evidentes? ¿Sueño acaso? ¿Dormido? ¿Tengo la mente turbada por poderosos arrebatos? ¿No me siento despierto? ¿No estoy ahora en mi juicio? Mi amo, Anfitrión, ¿no me ha encargado que viniese a estos lugares a ver a Alcmena, su esposa? ¿Y no debo hacerle, alabando su ardor, el relato de sus hazañas ante nuestros enemigos? ¿No he llegado del puerto hace un momento? ¿No llevo una linterna

en la mano? ¿No estoy ante nuestra morada? ¿No te hablo como un ser humano? ¿No te aprovechas de mi cobardía para impedirme entrar a nuestra casa? ¿No has descargado tu furia sobre mi espalda? ¿No me has molido a golpes? ¡Ah! Todo esto es demasiado cierto, aunque ¡pluguiera el Cielo que lo fuese menos! Cesa, pues, de insultar a un mísero y déjame cumplir con mis deberes (Molière, 1973: 765-766).

Sin lugar a dudas la comedia pone en juego al yo, podemos añadir a esta evidencia algo de historia para que el juego de la identidad quede todavía más fragmentado: Molière imita a Plauto, de alguna manera reescribe y repite la comedia del latino, pero además, en el estreno de *Anfitrión* en Francia, hacia 1668, Molière actúa de Sosia. Estas son divisiones que fragmentan todavía más al personaje que parece condenado a fragmentarse desde el inicio. Lacan afirma que si hay un lugar donde los yo tienen la palabra es en la comedia. La intervención de los yo es aquello que otorga eficacia y contenido a las pretensiones de la comedia, es decir, sus efectos surgen de un choque, de un enfrentamiento en el que los yo son protagonistas: Sosia es sorprendido por otro que es él mismo, surge un desdoblamiento y una duda. Encontramos que se trata del desmentido de un yo que se creía unitario, abarcador. Sosia se encuentra con su doble —por supuesto Plauto y Molière no fueron los únicos en explorar el tema del "espejo". En Latinoamérica encontramos a grandes escritores como Borges, Cortázar, Urzagasti que dedicaron varias de sus felices páginas, a explorar este mismo "desdoblamiento" yoico —. Luego Sosia duda, Mercurio logra que el criado muestre sus interrogantes y sus fragmentaciones. Los que introdujeron a este personaje sabían muy bien lo que estaban haciendo y no es casual que sea un tema repetitivo en la literatura, que como discurso complejo y explorador de las profundidades del ser humano, no podía sustraerse al problema de la vacilación del yo, en primer término, y a la intervención de un tercero, para evitar todo caos intersubjetivo, en segundo término. En otras palabras, lo humano se sostiene en una posición triangular, es preciso la intervención de un Otro del símbolo para que el

44 Tenemos por ejemplo, el cuento "El otro" de Borges, el cuento "Continuidad de los parques" de Cortázar y la división planteada en la novela *En el país del silencio*, de Urzagasti.

45 Cabe señalar una coincidencia, azogue es el nombre vulgar del mercurio y si es muy denso se ven en él una infinidad de imágenes. Bueno, en la comedia analizada, Mercurio hace ver a Sosia, mediante una paliza y mediante su disfraz, una infinidad de imágenes de él mismo.

hombre deje de caer en las trampas de la imagen. En el mundo simbólico el encuentro jamás es un choque. Choque es lo que pasa entre los dos Sosia, encuentro y paliza, agresividad e intento de encontrar el propio lugar que supuestamente fue arrebatado por el otro (con minúscula), con el próximo, el prójimo. Encontramos, por ejemplo, en el diálogo de los dos Sosia la pregunta que Mercurio disfrazado le hace al verdadero criado: "¿eres amo o esclavo?" y Sosia responde: "Según me venga en gana", esa es una típica respuesta de parte del yo, esa versatilidad inmediata frente a la imagen propia pertenece al registro imaginario.

El objeto de deseo de Sosia es dar a conocer a la bella Alcmena que su esposo volverá en cualquier momento victorioso, pero no logra lo que quiere porque, como todos los yo, se encuentra con su imagen, su reflejo, que lo desposee de lo que trata de encontrar. Su imagen es un rival, una sombra que lo saca del paso, que no permite el reconocimiento de su deseo, que es lo que está en juego. Por eso los que escribían sobre estos temas sabían de qué hablaban, si se quiere que alguien no llegue a reconocer su deseo, en este caso Sosia y Anfitrión (no basta ser un gran general para hacerle el amor a una mujer), no hay nada más que presentarles su propia imagen.

Luego, cuando Sosia va a contarle a Anfitrión lo que le había pasado, le da otra tunda, hace de "reintegrador del yo", una especie de terapia de apoyo, actúa de forma contraria a lo que debería hacer un psicoanalista. Anfitrión le enseña a Sosia lo que debe ser un verdadero yo, reintegra las propiedades de la imagen. Algunas escenas muestran la contradicción de lo que le sucede al sujeto en el plano simbólico y real, por ejemplo, cuando Mercurio disfrazado hace que Sosia dude, porque le cuenta las cosas que había hecho sin que viera nadie. El psicoanálisis no progresa sólo con la observación del desdoblamiento del yo, el análisis progresa por la palabra del sujeto que va más allá de la relación dual, entonces ya nada se encuentra sino el Otro absoluto, que el sujeto no sabe reconocer, pero debe hablarle. El sujeto debe comprender la función de esa relación dual consigo mismo.

2.2.5 Más allá del muro del lenguaje

La concepción de Lacan en los momentos en los que se desarrolla su comentario sobre la carta robada, Edipo en Colona y Anfitrión, es que el mundo del lenguaje es el mundo del hombre donde sea que se encuentre. El lenguaje es ambiguo, no es un código cerrado, no está del lado del mensaje, sino del equívoco. Si el psicoanálisis tiene algún significado es en la medida en que el sujeto está metido en algo que tiene relación con el lenguaje sin ser idéntico y tiene que reconocer su sitio en él, en ese lugar que es como el "discurso universal". Es decir, se desarrolla desde el origen de los tiempos, el sujeto está determinado por él (es una determinación diferente a la del registro real: metabolismos materiales que han hecho surgir la vida), el hombre incluso antes del nacimiento ya es átomo de ese discurso. En esa medida el sujeto mismo es ya un mensaje, le han escrito un mensaje del que es portador, él está inscrito en la sucesión de mensajes y cada una de sus elecciones es una palabra de ese mensaje. El lenguaje existe independientemente del hombre que está impregnado de él. Desde esta perspectiva el psicoanálisis interviene desde el orden simbólico, puede hablar de creación y esperar comienzos absolutos. Esta es una concepción muy diferente a la teoría de Platón en la que la reminiscencia surge con imágenes de algo ya existente desde siempre. La encarnación de ideas es concebida por Platón como una serie de reflejos indefinidos (Lacan, 1992: 433), oblicuamente, el psicoanálisis opta por la construcción de un recuerdo de algo que, en verdad, no existió.

Lacan, entonces, encuentra en los textos literarios citados, el fundamento de los hallazgos teóricos que da a conocer. No simplemente como ejemplificación o contrapunto esclarecedor —como en el caso de alguno de los diálogos de la comedia de Plauto—, sino como aquel anticipo que las obras en cuestión otorgan sin saberlo. En el caso de la carta robada de Edgar Allan Poe, encontramos el valor y la determinación que el mundo simbólico otorga al hombre, justamente ese más allá de la intersubjetividad que Lacan se plantea como fundamento del psicoanálisis en los momentos en los que se desarrolla su seminario. Y en el caso de Anfitrión, la "locura del yo"⁴⁶ se propone como obstáculo

⁴⁶ Esta es una expresión que Lacan usa, sobre todo, al principio de su enseñanza y hace referencia a esa locura del yo que se cree soberano, unitario, lugar de síntesis y, además, cree tener autonomía de acción (ver también nota 27).

para el advenimiento del inconsciente, aspecto que los escritores que exploraron este tema conocían muy bien para lograr los efectos deseados. Un psicoanalista al leer a Poe, descubre la verdad habitando la ficción. El robo o vuelo de la carta o letra es una "parodia" del discurso psicoanalítico, contiene los efectos que éste se persiguen. Lacan califica a la ficción de Poe, "tan potente en el sentido matemático del término", es decir, se trata de aquello que porta como ficción multiplicado por dos o más veces por sí mismo'. Por otro lado, podemos tomar también la imagen del rizo que Lacan retoma para explicar aquello que hará con el cuento de Poe. Además el rizo está tomado de un poema del escritor americano: *The rape of the lock*. "Nuestra tarea, dice Lacan, se reduce en sentido topológico al nudo en el que se cierra un trayecto por su redoblamiento invertido", eso es lo que pasa cuando el psicoanálisis intenta sustentar la estructura del sujeto del inconsciente. Lacan trató de introducir a partir de la carta un giro de tuerca en su enseñanza para mostrar que las incidencias imaginarias no son lo esencial en la experiencia psicoanalítica, no entregan lo inconsciente. En estos momentos de la enseñanza lacaniana, el orden simbólico es constituyente para el sujeto, éste recibe su determinación principal del recorrido de un significante (la carta). Esta es la verdad que hace posible la ficción. Por eso una fábula cobra tanto valor como "cualquier historia para sacarla a luz" (Lacan, 1987a: 6).

Se toma de la carta robada el ejemplo,

(...) es el lugar mismo donde se inserta la dialéctica referente al juego de par o impar. Esta historia resultó favorable para seguir el curso de una investigación que tomó su apoyo en ella, donde se distingue un drama desde el principio..." (Ibid.).

Como se verá más adelante, el "drama" para el psicoanálisis tiene connotaciones definitorias, en este caso, la narración acompaña al drama con un comentario. Sin esto no hubiera puesta en escena posible, es decir, ni posibilidad de ver, ni posibilidad de oír. La narración es como la luz rasante que hace

⁴⁷ Pensemos también en la potencia creadora de la imagen de la que habla José Lezama Lima en, por ejemplo, "La expresión americana".

posible ver la escena, está dada, o mejor, surge del "cuento" que se hace de cada escena desde el punto de vista que tenía, al representarla, alguno de los actores. Salta a la vista que para poder comentar el cuento de Poe, Lacan lo transforma en un drama, esto es absolutamente determinante. Por eso se habla de dos escenas, una primitiva que sucede en el tocador, gabinete o saloncito íntimo real' y otra que sucede en la casa del Ministro. Llamar a la primera escena primitiva, tiene implicancias importantes pues la segunda es como una repetición.

Lacan introduce en este seminario al gran Otro (con mayúscula), que es completamente diferente al otro (con minúscula). La división, después de los análisis realizados, queda justificada. El otro en realidad no es ningún otro, está acoplado al yo, es una relación siempre de reflejo, de intercambio, se trata de un alter - ego. Nada se entiende sin el mundo simbólico, todo está ligado a él desde que hay hombres y hablan. Hace que lo real sea rehecho, recreado, retransportado. Los otros seres vivos no reciben más de lo que tienen que recibir, no ven ni oyen lo que es inútil para su existencia, para su subsistencia biológica. Sólo el ser humano va más allá de lo real, allí comienza el problema. "La máquina animal está fijada a las condiciones del medio exterior, no quiere saber nada de lo que la descompagina" (Lacan, 1992). En el hombre incluso en lo imaginario hay algo abierto, una hiancia entre él y su imagen misma. Tiene una relación especial con la imagen que le es propia, relación en la que algo se rompe, tensión alienante, que inserta la posibilidad del orden de la presencia y la ausencia, es decir, del orden simbólico.

Ir, junto a Freud, más allá del principio del placer, esa es la intención que dirige el comentario sobre la carta robada. Esto es, enfrentarse con el "instinto de muerte", que no es un mal paso o un traspie freudiano, sino que al contrario, aparece como elaboración fundamental hacia el final de su vida, cuando introduce la nueva tópica denominada: yo, ello, super yo . Lacan critica el "carácter bastardo" del uso de esos términos, cuestiona una falta de preocupación por las motivaciones que llevaron a

48 En español no tenemos una palabra que condense semejante significado, en francés, lengua aristócrata por excelencia, se encuentra la palabra *boudoir*. Por otro lado, es bueno recordar, que el cuento de Poe se sitúa en plena decadencia de la monarquía.

49 No olvidemos que la primera tópica fue: consciente, preconciente e inconsciente.

Freud a plantearseles y asegura que todo esta en función de un "automatismo de repetición". Es decir, el descubrimiento original de Freud según Lacan es la concepción de una *memoria*, que es el inconsciente. Además esta repetición es simbólica, se muestra en ella que el mundo del símbolo no puede ya concebirse como "constituido por el hombre sino constituyéndolo". En el análisis, en el trabajo con los analizantes, se trata de rememoración, esa es la originalidad de Freud, pero con un añadido: el elemento que gobierna, más allá de la vida es el "instinto de muerte". Esto porque el "animal humano" recibe sus determinaciones del orden simbólico. En "el momento de su conjunción esencial, en el punto cero de su deseo, donde el objeto humano anula su propiedad natural, se somete a las condiciones del símbolo" (Lacan, 1987a: 40).

Este fue un momento fundamental en la enseñanza de Lacan. Sabemos que el registro simbólico fue dado a conocer justo en estos momentos y sustentado en las mencionadas obras literarias. No es poca cosa para el psicoanálisis. Es, además, una clara muestra de cómo van cambiando los momentos, de cómo se van delimitando las detenciones y avances del psicoanálisis lacaniano. Podríamos decir que acá vemos el tránsito de lo imaginario a lo simbólico, de la imagen del yo a la función simbólica y significante de la palabra. El lenguaje encarna en una lengua y está hecho con imágenes escogidas que poseen cierta relación con la existencia del ser humano —la imagen del semejante—. Sin embargo, la experiencia imaginaria puede ser un obstáculo al progreso de la realización del sujeto en el orden simbólico, cuya función se manifiesta de muchas formas y es connotable en términos de presencia y ausencia (lo que muestra la carta volada o robada), ser o no ser. Somos seres en los que el lenguaje hace carne y siempre pensamos por medio de un expediente imaginario que detiene, embrolla, la mediación simbólica que se ve coartada, interrumpida, la carta está allí para demostrárnoslo". De acuerdo con esta lectura, la importancia del aporte de Freud ya no es la oposición consciente / inconsciente, sino entre aquello que está reprimido y que tiende a repetirse (la palabra que insiste)

50 Seamos justos, no está solamente la carta, están también las referencias a otras obras y a la cibernética, disciplina que en esos momentos iluminaba la apertura o cerrazón de circuitos desde el binario 0 - 1.

y el yo que obstruye esa mediación inconsciente. En otras palabras: la neurosis está definida por aquello reprimido que insiste y siempre retorna. Por eso cobra tanto sentido el epígrafe extractado del Fausto de Goethe que Lacan utiliza en su escrito sobre la carta robada: "y si suerte tenemos y si nos peta bien, serán pensamientos". Freud pone énfasis en el automatismo de repetición, en la insistencia de lo reprimido y en esta insistencia que es correlativa a la ex - sistencia, es donde se sitúa al sujeto del inconsciente. El yo no es idéntico al sujeto del inconsciente, que es lo que interesa en el psicoanálisis, pero tampoco se trata de desvanecer y desaparecer al yo (eso es imposible), es bueno darle una paliza como hace Mercurio con Sosia. Toda la experiencia analítica es una experiencia de significación. Lo que el análisis pone en juego, no es la revelación al sujeto, gracias a las intervenciones del analista, de su realidad. El sujeto descubre por medio del análisis su verdad, es decir la significación particular que ciertos puntos de partida le otorgaron y que le tocaron vivir por pura "suerte", tomando en cuenta que para el psicoanálisis lacaniano, nada sucede sin causa. Los hombres nacen con toda clase de disposiciones biológicas, sin embargo cualquiera sea esa su suerte, el análisis revela cuál es su significación y ésta deriva, nada más y nada menos, de cierta función de la palabra.

2.3 Antígona

El análisis del comentario que Lacan hizo del cuento *La Carta Robada* de Edgar Allan Poe, nos presentó un hallazgo que debe necesariamente orientar cualquier intento de responder a una de las principales preguntas que guían la presente investigación: ¿qué es lo que el psicoanálisis lacaniano hace con la literatura? Y siendo más precisos todavía: ¿Cómo se sirve el psicoanálisis de la literatura? Encontramos que Lacan transforma el cuento en una tragedia, lo divide en escenas y muestra las determinaciones que la carta, tomada como significante, genera en los "personajes" trazando su destino. En verdad, podríamos afirmar que las relaciones que el Psicoanálisis como disciplina que se ocupa del "deseo" humano, más allá de las necesidades o del simple hallazgo de objeto, establece sus lazos con la literatura a partir de la tragedia.

2.3.1. La tragedia para el psicoanálisis.

El interés que por la tragedia tiene el psicoanálisis no es un atributo exclusivo de Lacan. Ya Freud nos condujo a ella desde los inicios de su elaboración teórica. No podríamos inferir otra cosa si consideramos a *Edipo* de Sófocles como el paradigma de la tragedia en base a la cual se sostiene la explicación del "destino" al que estamos sometidos los seres humanos. Podríamos incluso decir que el mundo occidental abandona su fascinación por Antígona⁵¹ y da importancia a otras tragedias, a partir del psicoanálisis de Freud.

¿Por qué Freud recurre a la tragedia? Una de las potencialidades de la tragedia es que puede convertirse en la armazón particular de un mito, eso explica la existencia de diferentes tragedias referidas a un solo mito. El ejemplo más contundente es que no se escribió una sola versión de Antígona, al contrario, se hicieron muchas. Freud tuvo esto muy claro desde el principio, leyó en la mitología ciertas características que hacen a la estructura del sujeto (lo que hizo Lacan en su Seminario VII, que trata sobre la ética del psicoanálisis, con *Antígona*).

Lo que retoma Freud de la tragedia es lo referido a la "destinación" o destino, a la fatalidad, al conjunto de cosas dichas referidas al por venir de las personas: lo predicho por el oráculo. Articulando destino y tragedia Freud afirma en *La interpretación de los Sueños* que Edipo Rey es una tragedia de destino (Freud, 1990: 180 Tomo IV). Entonces, para él, tragedia y destino van de la mano. No podemos tomar la tragedia en psicoanálisis sin pasar por el destino.

Ahora bien, Freud dice que el efecto de Edipo no reside en la oposición entre el destino y la voluntad de los hombres, ya que esta oposición no es particular a Edipo sino a las tragedias en general y éstas no generan el mismo efecto que Edipo: "tiene que haber en nuestra interioridad una voz predispuesta

⁵¹ No olvidemos que hasta finales del siglo XIX, Antígona fue la tragedia griega que fascinó y guió las discusiones y debates del mundo occidental en torno a varios temas derivados de esta obra paradigmática.

a reconocer el imperio fatal del destino de Edipo". El destino de Edipo es el de cada uno de nosotros. ¿Por qué? "... porque antes que nacióramos el oráculo fulmina sobre nosotros esa misma maldición" (Ibid.), el deseo incestuoso y el deseo parricida.

Freud considera que el Complejo de Edipo es el destino. O, en otras palabras, uno está destinado al Complejo de Edipo, a ese orden simbólico que preexiste al sujeto. Lacan dice lo mismo en el artículo llamado "El mito individual del neurótico" (Lacan, 1985: 37). A propósito del Hombre de las ratas afirma que el destino para este su analizante era la constelación familiar que lo precedía, la constelación original en tanto relaciones familiares que presidieron la unión de sus padres y luego determinaron lo que él fue. Es ese oráculo que legisla y se transforma en nuestro destino.

Si la tragedia para Freud es tragedia de destino y su propuesta es transformar la concepción mitológica del mundo en metapsicología, ¿no estaríamos entonces habilitados para pensar la tragedia como la posibilidad para avanzar teóricamente sobre la relación del sujeto al "más allá del principio del placer", una de las últimas teorizaciones freudianas, focalizado en la tragedia en la figura del destino? Por esto, como afirma Alejandro Wyczykier, en una charla realizada en 1997 en el hospital B. Moyano, en Buenos Aires Argentina: "toda neurosis es neurosis de destino". Esta afirmación surge porque el neurótico vive, efectivamente, sujeto —sujetado— a un destino fatal:

La compulsión a la repetición lleva siempre al sujeto al fracaso en la realización de su deseo; por lo tanto la repetición es siempre del fracaso, y es en esta repetición del fracaso o compulsión del destino que el sujeto obtiene, la satisfacción propia al castigo del destino.

Otro aspecto que relaciona a Freud con la tragedia es mencionado por M. De Certau, quien se refiere a la segunda tópica planteada por Freud (yo, ello, superyó), "este aparato psíquico retorna el modelo teatral [tragedia griega y drama shakespereano]" (De Certau, 1995: 103). Este modelo nunca dejó de transmitir a Freud "estructuras de pensamiento, categorías de análisis y citas de

autoridad". Cada una de estas formas de "uso" tiene una intensidad y una complejidad diferentes. No se trata solamente de la cita o el ejemplo, se imponen las estructuras mismas que estas obras conllevan, las categorías que encierran en su transcurso. Si tomamos en cuenta la afirmación de Michel de Certeau vemos cómo Freud sustenta su aparato psíquico siguiendo este modelo proveniente de la literatura, "cada pieza o historia es la transformación progresiva de un orden espacial en una serie temporal" (Ibid: 104). Los actantes⁵² que son inhumanos, dibujan roles, dan lugar, desde el principio y de manera sincrónica, a las etapas por las que va a pasar el héroe. Por ejemplo, el yo tomaría ese lugar comparable al que ocupan Hamlet o el Rey Lear en sus determinaciones. Luego, las posiciones de inicio, como en toda tragedia, se invierten.

Si bien la tópica freudiana toma el modelo de Shakespeare o de la tragedia griega, se diferencia de él porque se trata de una "representación que explicita lo que sucede". Entonces, el modelo es trágico, pero el funcionamiento es histórico. Desde las consideraciones que venimos comentando, la tragedia se sitúa entre la novela (que cuenta un desarrollo) y el mito (que muestra una estructura), como afirma M. De Certeau. Lo fundamental para la descripción de la tragedia y lo trágico es "encontrarse entre dos". Entonces, la tragedia psicoanalítica se encuentra en el "entre" de la novela y el mito, eso lo supo Freud desde sus primeros escritos. Por eso, podríamos hacer una especie de trilogía en Freud con *Edipo*, *Hamlet* y *Los hermanos Karamazoff* (no cuesta nada imaginar una transformación de esta novela en tragedia como en el caso de *La carta robada*) y otra en Lacan que comienza con *Hamlet* en el Seminario VI, *Antígona* en el Seminario VII y, las tragedias P. Claudel en el Seminario VIII.

Partamos de tres citas de Lacan que nos permitirán dejar establecido, a grosso modo, la causa por la cual sitúa a la tragedia en la base de la experiencia psicoanalítica:

⁵² Como afirma Kurt Spang en su libro *Teoría del Drama* (1991), actante no es sinónimo de actor ni de personaje, ni de figura. Es sobre todo una función de la historia dramática o narrativa, puede ser un concepto abstracto: Estado, libertad, amor, puede ser un colectivo de figuras. También, la misma figura puede desempeñar dos funciones actanciales, luego, un actante puede estar fuera de escenario. En realidad, estas afirmaciones surgen de los modelos actanciales propuestos por Greimas en sus aproximaciones estructuralistas a las obras dramáticas. Sin embargo, como veremos más adelante, la concepción de deseo y búsqueda de objeto de deseo en Freud y Lacan, dista abismalmente del planteamiento de Greimas.

La primera está en la clase N° 14 del 11/03/59. Lacan dice que Shakespeare nos muestra

el problema del deseo en tanto que el hombre no está simplemente poseído, investido, sino en tanto que este deseo tiene que situarlo, encontrarlo. Tiene que encontrarlo a costa suya en el punto de no poder encontrarlo más que en el límite [relación del deseo al límite que tendrá un mayor desarrollo con Antígona] en una acción que no puede para él realizarse más que a condición de ser mortal (Lacan, 1984: 83).

La segunda cita es de la clase N° 15 del 18/03/59. Lacan afirma,

se ha dicho que el deseo de Hamlet es el deseo de un histérico o el de un obsesivo. Esto es cierto probablemente, en verdad es las dos cosas. Hamlet no es un caso clínico (...) no es un ser real, es un drama que permite situar como una placa giratoria dónde se sitúa un deseo, dónde podemos reencontrar todos los rasgos del deseo" (Ibid: 58).

La última cita está en la clase XIX del seminario VII. "Antígona, en efecto, permite ver el punto de mira que define el deseo" (Lacan, 1991: 298).

Por lo expuesto podemos decir que Lacan se sirve de la tragedia para desarrollar la relación del sujeto al deseo (encuentro del deseo en el límite, placa giratoria en que se reencuentran todos los rasgos del deseo, punto de mira que define el deseo). La labor de Lacan como "comentador" de las tragedias será "formalizar" aquello que encontró en relación al sujeto y al deseo. En definitiva, la tragedia está presente "en el primer plano de la experiencia psicoanalítica" (Ibid: 294).

Siguiendo a Lacan, abundemos en algunos argumentos que sostienen la anterior afirmación. El retorno a Freud, tratado en el primer capítulo de esta tesis, implica seguir muy de cerca las referencias freudianas y, sobre todo, aquellas que se mantuvieron firmes durante toda su enseñanza. Siguiendo este camino, Lacan encontró que Freud descubrió en *Edipo*, y en otras tragedias, por supuesto, "los bienes ofrecidos por su contenido mítico".

Por otro lado, en las sesiones consagradas a Hamlet, Lacan explica que la tragedia presentifica el discurso del Otro, sea bajo la forma de personaje, sea porque el actor enuncia el discurso de otro (el autor). La representación, dice, le añade un plus al "hacer real". En otras palabras, la verdad se presentifica bajo forma de ficción.

En Hamlet, el teatro dentro del teatro hace aún más evidente el hecho de la verdad como ficción. Las grandes obras de teatro, las grandes tragedias, son presentificación del discurso del Otro: organización en torno al deseo en el caso de Hamlet, encuentro de los límites en Edipo y Antígona..." (Regnault, 1995: 31).

Cada una de estas obras privilegia alguno de los temas, pero contiene a todos ellos a la vez. Lo trágico, lo cómico, el deseo, etc. son parte de cada una de las tragedias, por eso es que estas ficciones tienen función de verdad. Así como el actor presta su cuerpo al Discurso del Otro,

el significante se encuentra articulado en torno de un real específico que constituye el valor de la Tragedia y que servirá de *verificación* para el analista" (Ibid.).

La afirmación es contundente: "La verdad tiene estructura de ficción". ¿No tendrá que ver con las motivaciones, muchas veces no conscientes, que llevaron a varios autores de diversas épocas históricas de occidente a reescribir una y otra vez las mismas "obras" fundamentales o a escribir sobre los mismos temas de forma repetitiva e insistente? ¿Habrá un núcleo de significación básico que se mantiene invariable desde el *Edipo* y la *Antígona* de Sófocles, del *Hipólito* de Eurípides, a la *Fedra* de Racine, o de *Las Euménides* de Esquilo a *Las Moscas* de Sartre? O como se pregunta George Steiner, al tratar de explicar qué fue lo que lo motivó a escribir su libro sobre las varias *Antígonas*,

(...) por qué un puñado de antiguos mitos griegos continúa dominando y dando forma vital a nuestro sentido del yo y del mundo. ¿Por qué las 'Antígonas' son verdaderamente *éternelles* y están tan íntimamente en nuestro presente? (Steiner, 1987: 13).

53 Las cursivas son del autor.

Volvemos nuevamente a lo que decíamos en relación aun único mito que se repite en varias versiones.

Por otro lado, la tragedia al ser anterior a la filosofía, se transforma en la prueba decisiva de la filosofía o del pensamiento:

en la interpretación de la tragedia es en donde se lleva a cabo la oportunidad de la filosofía, la posibilidad de su reaseguro y de su cumplimiento, o, por el contrario, la esperanza de su superación, de un paso más allá, del acceso a otro pensamiento: esto es cierto en Hegel y en Scelling, es cierto en Hölderlin, cierto en Kierkegaard y en Nietzsche. Cierto también, y más cercano a nosotros, en Benjamin y en Heidegger. Lacan no escapa a esta regla, no más de lo que escapará el Derrida de *Glas* (Lacoue-Labarthe, 1997: 24).

Lacan dice muy claramente, antes de dar a conocer su lectura de *Antígona*, que lo que quiere es traspasar un límite. El quiere que lo que estaba trabajando en su seminario dedicado a la ética del psicoanálisis, dé un salto, ingrese a otra dimensión, salte una barrera. Podría decirse que ese límite es el del saber, el del conocimiento. La tragedia es "antes" que la filosofía, antes de Platón que la edifica". La tragedia es un documento mucho más antiguo que la filosofía, mucho más arcaico. Puede funcionar como par dialéctico de la filosofía que le otorga su despliegue total. Es aquello que la filosofía olvidó, dejó de lado.

(...) El antes de la tragedia significa su "adelante" (de nosotros); la tragedia oculta un impensado (es decir un pensamiento) que, justamente por no haber sido pensado, espera aún serlo y configura así un por venir. Utilizo el léxico heideggeriano, pero es la estructura misma de la relación que hay entre saber y no saber. La tragedia está más allá de la línea o de la barrera en cuyo borde se entrevé, pero sobre todo espera, un posible salto (Lacoue-Labarthe, 1997: 25).

54 Recordemos cómo Nietzsche, en el *Origen de la tragedia* (1975), condena a Platón y los demás filósofos por separar las aguas y velar definitivamente lo dionisiaco que predominaba en las artes antes de la filosofía.

Si seguimos algunas otras claves que nos da Lacan para establecer la relación que el psicoanálisis establece con la tragedia, tenemos que remitirnos inevitablemente a las reflexiones que hiciera Aristóteles en *La Poética*. Dentro de esta magistral obra —de la que lamentablemente se posee sólo un fragmento— aparece una palabra que vincula definitivamente el mundo psicoanalítico a la tragedia: La Catarsis.

Es uno de los conceptos que se ha expandido con mucha fluidez desde el psicoanálisis hacia la cultura, fue adoptado por el "primer" Freud para explicar la cura psicoanalítica. "Está traumatado", "¿cuál es tu trauma?", etc., son afirmaciones populares que todavía se siguen escuchando y que tienen que ver con el momento en que Freud plantea sus escritos inaugurales junto a su colega J. Breuer, vinculando la etiología de la histeria con el trauma psíquico y la cura con la catarsis. El tratamiento en ese momento es explicado como una "descarga", incluso una descarga motriz. Una emoción, un traumatismo que quedó en suspenso, insatisfecho, y que merece ser "descargado" para desaparecer y dejar de producir malestar.

El resultado principal de esta consecuente prosecución del análisis consiste en descubrirnos que en todo caso, y cualquiera que sea el síntoma que tomemos como punto de partida, *llegamos indefectiblemente al terreno de la vida sexual*. Quedaría así descubierta una de las condiciones etiológicas de los síntomas histéricos" (Freud, 1984: 115).

Esta afirmación está escrita a dos manos por Freud y Breuer, sus estudios sobre la Histeria, los llevaron a la vida sexual de sus pacientes. Algo de esta vida sexual, que tenía que ver sobre todo con la infancia, quedaba reprimido, algo quedaba en vilo, algo no podía ser "abreaccionado", expulsado. Las experiencias psíquicas que eran el contenido de los ataques histéricos "son, en efecto, *impresiones que han quedado privadas de una descarga adecuada*" (Ibid: 165). La terapia, entonces, estaba en íntima relación con la catarsis, término que se "importó" directamente de las consideraciones sobre la tragedia griega:

se comprenderá que nuestra terapia consista en anular los efectos de las representaciones no abreaccionadas, ya sea, haciendo revivir el trauma en el estado somnambúlico, para luego abreaccionarlo y corregirlo, ya sea llevándolo a la consciencia normal en el estado de hipnosis ligera (Ibid: 167).

La Catarsis presentada por Aristóteles, como nos lo recuerda Lacan en su seminario dedicado a la Ética del psicoanálisis, aparece en el capítulo VI de la *Poética*, en la famosa definición de tragedia que dio tanta tela para cortar en el mundo occidental:

La tragedia es, pues, la imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de bellezas de una especie particular según sus diversas partes, imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos (Aristóteles, 1963: 37)⁵⁵.

Lacan explica el término situándolo cerca de la palabra purgación, evoca al mismo tiempo una definición dada por Molière: "eliminación de los humores corruptos". En realidad se trata de un término antiguo que tiene resonancias médicas. Desde la tradición inaugurada por Hipócrates está ligado a descargas, a eliminaciones, a un "retorno a lo normal".

Abundando un poco más en el asunto, de acuerdo a Francisco de P. de Samaranch, ha sido muy discutida la cuestión de la catarsis. Ideológicamente, es una reacción contra la Academia, dice en la introducción a su traducción de la *Poética*. Cuando Platón condena moralmente a la poesía, lo hace teniendo ante los ojos del mundo pasional en que se desenvuelven los héroes y protagonistas. Pero Aristóteles concibe el problema desde un punto de mira diverso.

55 Otras traducciones ayudan a clarificar el tema, sobre todo al final de esta definición, que es lo que importa: "... y, representando la compasión y el temor, [la representación] realiza una depuración de este tipo de emociones", "... medio que realiza, mediante la compasión y el temor, la catarsis de las pasiones semejantes a éstas" Citado en (Steiner, 1986).

Lo ve todo más cerca de la realidad y, por ello, más complejo. En el obrar humano existe algo más que los puros extremos de la casualidad o mala suerte y el pecado. Existe el error (Ibid: 17).

Podemos avanzar incluso un poco más, Aristóteles entiende la catarsis como una purificación ligada al placer. En el capítulo VIII de la *Política*, da algunas señales más de lo que entiende por este concepto tan importante, justifica que los cantos no son de especial tendencia moral y no sólo sirven a la educación. Esos cantos, los "cantos de acción" y los cantos de "entusiasmo", sirven para la catarsis y para la relajación. Y también explica que hay en el organismo humano determinados estados humorales, que requieren una purga o purificación, así hay en el alma estados pecaminosos, de humores perversos, que necesitan la purificación de la sacudida emotiva del temor y la compasión, en definitiva, la catarsis es una medicina del alma:

Partiendo de estos principios, creemos que de la música se puede sacar más de un género de utilidad, puesto que puede servir a la vez para instruir el espíritu y para purificar el alma. Decimos aquí en general que puede purificar el alma, pero ya trataremos este punto con más claridad en nuestros estudios sobre la Poética". En tercer lugar, la música puede emplearse como un solaz y servir para distraer el espíritu y procurarle descanso después del trabajo. Igual uso deberá hacerse evidente de todas las armonías, pero con fines diversos en cada una de ellas. Para el estudio se escogerán las más morales; y para los conciertos, en los que uno oye pero no toca, se escogerán las animadas y apasionadas. Estas impresiones, ciertas almas experimentan de un modo poderoso, alcanzan a todos los hombres, aunque en grados diversos; porque todos, sin excepción, se ven arrastrados por la música a la compasión, al temor, al entusiasmo. Algunos se dejan dominar más fácilmente que otros por estas impresiones; y así puede verse cómo después de haber oído una música que ha conmovido su alma, se tranquilizan de repente al escuchar los cantos sagrados, que vienen a ser para aquella una especie de curación y purificación moral. Estos cambios bruscos tienen lugar también necesariamente en aquellas almas que se dejan arrastrar por el encanto de la música a la compasión, terror, o a cualquiera otra pasión. Cada oyente se siente conmovido, según que estas sensaciones han influido más o menos en él; pero todos han experimentado una especie de purificación, y se sienten aliviados de este peso por el placer que han

56 Este es uno de los pasajes que se toma como prueba fehaciente de la pérdida de partes importantes de la *Poética*.

experimentado. Por el mismo motivo los cantos, que purifican el alma, nos producen una alegría pura; y deben dejarse estas armonías y estos cantos tan impresionables a los músicos que tocan en el teatro (Aristóteles, s/año: 179-180).

Para Aristóteles lo más importante en la tragedia es que ésta se sustenta en la "imitación de una acción". En realidad no se trata de imitar a personajes, a hombres o personas, se trata de imitar acciones: la vida, la felicidad, la desgracia. Todas éstas son "maneras de actuar, no maneras de ser" (Aristóteles, 1963: 39). Hay diferencias que separan el carácter de la acción: en función del carácter los hombres son de tal o cual manera, en función de la acción, del entramado de la acción, son felices o desdichados. Por lo tanto, el "fin último de la tragedia es la fábula y los hechos y como en todas las cosas, el fin es lo primario" (Ibid.). La acción es la que mueve a los espectadores hacia el Temor y la Compasión y luego obra en la catarsis (purificación) propia de estos estados. Entonces, la acción o fábula no sólo tiene como objetivo el desarrollo de ella misma, sino que debe ser capaz de producir Temor y Compasión. Estos sentimientos se ponen en conmoción cuando se producen "en contra de lo que esperábamos" y la tragedia se hace más bella cuando se aleja del azar y se acerca a lo maravilloso. El límite que otorga suficiencia y extensión a una tragedia está dado por el paso del héroe de la desgracia a la felicidad o de la dicha al infortunio. Ese cambio de fortuna determina que una tragedia ha transcurrido. Sin embargo, no cualquier cambio es el adecuado, si los buenos pasan del bienestar a la desgracia o si los malos pasan del infortunio a la dicha o si un profundamente malo cae de la felicidad a la desgracia, se producen varios otros sentimientos o emociones como la repugnancia, pero no corresponden a lo propio de la tragedia: Temor y Compasión. "La Compasión tiene por objeto al hombre que no merece su desgracia" y el Temor "Tiene por objeto al hombre que es igual a nosotros" (Ibid: 55). El héroe por tanto es aquel que sin ser eminentemente virtuoso ni justo, viene a caer en desgracia, no por malo o perverso, sino por un error.

Aristóteles, además, indica que estos sentimientos o emociones penosas, son trastornos, penas, sufrimientos, que no deben nacer del espectáculo (que es del orden de lo monstruoso), sino del

"sistema de hechos en sí mismos", como en el caso de Edipo. ¿Quién no es capaz de sentir Temor y Compasión después de haberse enterado de la historia de Edipo, más allá de la múltiples representaciones o espectáculos que se pudieron montar al respecto? Estos trastornos emocionales confieren a la tragedia un placer que le es propio.

Hay que insistir sobre esos dos aspectos correlativos: el placer de la tragedia le es propio — porque es debido a la representación [a la acción]. Es un placer estético (Regnault, 1995: 86).

El requisito es que la catarsis debe sustituir pena por placer. En el capítulo IV de la *Poética*, Aristóteles abunda sobre el tema del placer:

Sentimos placer [nos gusta] poder contemplar la imagen de aquellos seres cuyo original resulta doloroso o triste reproducida con la mayor exactitud posible; por ejemplo, las formas de los animales más repugnantes o las formas de los cadáveres (Aristóteles, 1963: 31).

La cita extensa, que figura más arriba, extraída de *La Política*, muestra que Aristóteles consideraba a la música como algo agradable, mantiene con los afectos una relación de similitud, por eso existen melodías "éticas", "prácticas" y "posesivas". Tiene un efecto apaciguador, el apaciguamiento está en la música misma. Entonces, aunque la música tiene efectos más directos, parece que se debe suponer que la catarsis es una operación estética y supone los efectos de la tragedia como ya efectuados, como si tocáramos a la esencia eterna del teatro cuyos efectos serían reconocidos desde siempre" (Regnault, 1995: 87). He aquí el sentido de *La Poética*, desde la infancia los hombres tienen inscrita en su naturaleza, una tendencia a la representación (imitación, mimesis) y al mismo tiempo una tendencia a encontrar placer en las representaciones. Esto nos acerca a entender por qué Freud recurrió a *Edipo* y por qué Lacan recurrió a *Antígona* y a *Hamlet*. Estas grandes obras muestran en su representación, repetición e insistencia, aspectos subjetivos y universales que se juegan en la humanidad y que atraviesan los siglos:

Si el teatro grave tiene como finalidad el desvelar 'temor y compasión', producir una 'purificación de los afectos', como se supone desde Aristóteles, se puede describir este mismo proyecto con un poco más de detalle, diciendo que se trata de hacer surgir de nuestra vida afectiva las fuentes de placer o goce, igual que en lo cómico, el chiste, etc., se les hace surgir de nuestro trabajo intelectual por el cual, por lo demás, se han hecho inaccesibles cantidad de estas fuentes. Entonces hay que mencionar, ciertamente en primer lugar, el desencadenamiento de los afectos personales y el goce que resulta corresponde por una parte al alivio por la descarga eficaz, por otra parte, evidentemente, a la excitación sexual concomitante que, estamos en nuestro derecho de suponer, cabe como beneficio anexo en cualquier despertar de afecto y procura al ser humano el sentimiento tan deseado de la tensión acrecentada de su nivel psíquico. Para el adulto, el hecho de participar con la mirada en el juego del teatro, tiene la misma función que el juego para el niño, para quien la esperanza palpable de poder igualarse con el adulto se encuentra satisfecha de este modo. El espectador vive demasiado pocas cosas, se siente como 'un miserable a quien no puede ocurrirle nada grande', desde hace tiempo ha tenido que ahogar, mejor, desplazar, su ambición de ser en tanto que yo en el centro de los engranajes del universo, quiere sentir, actuar, modelarlo todo según su deseo, en resumen ser un héroe y los actores - poetas del teatro se lo hacen posible permitiéndole la identificación con un héroe. En esta circunstancia le ahorran también algo, porque el espectador sabe perfectamente que tal activación de su persona en el heroísmo no es posible sin dolor, sufrimientos, ni penosas aprehensiones que casi suprimen el goce: sabe también que no tiene más que una vida y que quizás sucumba en 'un' tal combate contra las resistencias. También el goce presupone la ilusión, es decir la dulcificación del sufrimiento debido a la seguridad de que, primero es otro quien actúa y sufre allí en la escena, y segundo, después de todo, no es más que un juego del cual no puede resultar ningún daño para la seguridad personal. En estas circunstancias puede gozar de sí mismo como 'grande', ceder impunemente a las mociones reprimidas como la necesidad del libertad de orden religioso, político, social y sexual, y dejarse ir en todas las direcciones en las diversas grandes escenas de la vida representada (Freud, 1990: 277 Tomo VII).

La cita nos permite afirmar que Freud cree que el psicoanálisis puede perfeccionar la explicación de Aristóteles respecto a lo que hace surgir en nuestra vida afectiva placer y goce. Como afirma F. Regnault, "Freud cree en la Katharsis". Sin embargo, existe una diferencia entre Aristóteles y Freud:

en lugar de atenuar una especie de desbordamiento de las pasiones por parte de los personajes por medio del arte, se trata, por el contrario, de excitar al espectador para que los afectos que le habitan se desencadenen y se desborden (Regnault, 1995: 91).

La catarsis propugnada por Freud requiere la identificación con el héroe. La tragedia representa una vivencia de alguien que se ve envuelto en un conflicto que no buscaba; se cae en desgracia luego de haber cometido una falta, un error, es más exacto. Por esto es importante que se produzca una identificación al héroe para que la catarsis sea posible. Catarsis e identificación están ligadas en tanto es otro quien sufre en nuestro lugar.

Las consideraciones de Freud respecto a la tragedia, ponen en relación la "purificación" y la imagen del Otro, debido a la mediación del Temor y la Compasión. Lo que Aristóteles llama "calmar" y Freud "excitar", tienen entonces, su punto de encuentro. Ambas resoluciones tienen su fundamento en la ilusión: "el goce se acrecienta porque el sufrimiento se tranquiliza, es otro el que sufre". No se trata más que de un juego. Y, como dice Aristóteles, a los hombres nos gusta jugar por naturaleza.

El razonamiento inconsciente que Freud propone se resumiría más o menos así:

¡Oh, qué miedo tengo! ¡Oh, qué lástima me da! ¡Oh, qué dulce es compadecer a un héroe!
¡Oh, quiera Dios que un día pueda, yo también, ser ese héroe! Pero, ¡cómo sufriría si fuera yo!
Ah ¡pero no soy yo, es otro! ¡Oh, qué tranquilidad y qué alegría! ¡Oh, qué agradable juego! (Ibid.).

Antes de mostrar el comentario que Lacan hace de *Antígona* de Sófocles, es necesario un paréntesis para aclarar un concepto que liga, justamente, psicoanálisis y literatura, o mejor, psicoanálisis y tragedia. Nos referimos al deseo. El rodeo propuesto, por otra parte, nos permitirá dar a conocer que se trata de un concepto distanciado de análisis estructurales de las obras literarias que utilizan la misma palabra, pero no el mismo concepto. Las consideraciones en torno al deseo, transcurrirán

siguiendo las líneas trazadas en los capítulos anteriores, es decir, planteando un contrapunto entre los caminos iniciales planteados por Freud y los giros de tuerca propiciados por Lacan.

2.3.1.1 Y los sueños sueños son, el deseo en Freud

Prácticamente desde el inicio de su obra Freud plantea que el lugar del deseo es el inconsciente. Los sueños son el camino que permite dar cuenta del deseo; éstos son fenómenos psíquicos que se organizan en torno a ciertos contenidos, por lo tanto, el sueño no carece de sentido, sino que debido a una compleja actividad de intercambio permite cumplir deseos que no pueden concretarse en otro lugar (Freud, 1990: 142). No debemos olvidar que los sueños y su interpretación han tenido mucha importancia en todas las culturas; pensemos, por ejemplo, en su significación para los aymaras y los quechuas, para remitirnos a nuestro cotidiano.

El psicoanálisis encuentra las raíces del deseo en el sueño. La omnipresencia del deseo en el sueño orientó las vicisitudes de la teoría psicoanalítica, condicionó la tónica psíquica que Freud imaginó en esos momentos (Consciente, Pre-consciente, Inconsciente). El sueño implica para Freud una "elaboración secundaria" que como mecanismo de la "vida del alma" dispone de deseos contrarios y displacenteros a la vida consciente. Esta contradicción se aclara cuando Freud enuncia que estas dos instancias psíquicas dan lugar a la represión. Podría afirmarse sin vacilación que es gracias al sueño que Freud puede vislumbrar los acontecimientos inconscientes y la existencia certera del deseo en el hombre. El deseo pertenece al sistema inconsciente y el sistema consciente, se resiste a su cumplimiento.

Freud obtiene la idea del deseo observando y analizando los primeros anhelos humanos relacionados con necesidades físicas y corporales reales y básicas. Efectivamente, los primeros deseos que posee el hombre están en relación a alimentarse, defecar, conseguir *confort* y seguridad, etc. Pero lo más

importante, para tener que vérselas con el deseo y no con las necesidades, es darse cuenta que el humano nunca viene solo al mundo; siempre llega a una familia, llega a una madre, a un padre o a sus sustitutos, siempre está ligado a otros seres humanos. Los primeros deseos están de alguna manera marcados por estas primeras relaciones con los padres o sus sucedáneos.

La naturaleza del deseo es estar reprimido, sofocado. Es siempre inconsciente y por ello debe modificarse para llegar a la conciencia. Sólo el deseo reprimido tiene la capacidad de formar un sueño, y los deseos realizados en los sueños son por lo general deseos infantiles (Freud, 1990: 75 Tomo VI). En esta afirmación hay que reconocer a la sexualidad como una de las claves del problema de las "psiconeurosis y del deseo" que padecen todos los hombres. La importancia de los vínculos infantiles con los padres, es ineludible en tanto señalan un apuntalamiento en los modelos paternos.

Freud nos dice que los sueños son la "vía regia de acceso al inconsciente". Sin embargo el inconsciente se manifiesta también en los chistes, equivocaciones (*lapsus linguae*, por ejemplo), olvidos', etc. Los procesos retóricos de los que se vale el inconsciente son, la "condensación" y el "desplazamiento", también llamados metáfora y metonimia. Los contenidos se deforman, pero no dejan de hacer vínculo entre sí. El trabajo de formación del chiste prácticamente tiene la misma estructura que el proceso de elaboración del sueño y Freud los pone en un mismo nivel, los estudia de la misma manera. Los procesos de desplazamiento y condensación son vitales para entender el mecanismo de surgimiento del deseo.

El deseo que Freud analiza en su labor clínica, está contenido en sueños que son siempre un (in) cumplimiento de deseos. Por ejemplo, en el *Caso Juanito* (Freud, 1990: 21 Tomo X), la fobia que

57 En lo que Freud llamó "Psicopatología de la vida cotidiana".

desarrolla el niño hacia la caída de los caballos, es interpretada como una deformación del deseo que caiga el padre. Deseo hostil e inconsciente que le causa malestar en su síntoma y en la conciencia. Todo esto en compañía de sentimientos de pudor, vergüenza y culpa en el yo. En otras palabras, cuando el deseo se hace consciente, trae con él un cierto temor, y además un horror al placer contradictorio que éste le causa. Asimismo, gracias a la obsesión, se comprueba el temprano deseo, enlazado a la culpa, de muerte del padre. Toda esta complejidad se asocia para dar lugar a esa neurosis específica.

Freud describe al inconsciente como aquellas mociones de deseo reprimidas, mociones en cuya naturaleza se encuentran pulsiones eróticas: el inconsciente mismo es impulsado por el deseo. Observemos que está hablando del deseo como una pulsión; esta idea tal vez le viene de su concepción de energía y de aparato psíquico, en cuya estructura nada descansa ni duerme. Lo erótico causa pudor, y la existencia de la sexualidad infantil denota la existencia del deseo infantil. En este sentido, la primitiva elección de objeto del niño se deriva directamente de su necesidad de asistencia y apunta a personas encargadas de su crianza: padres o sustitutos. Este complejo mecanismo que hace referencia al Edipo, es reprimido mas nunca olvidado.

"El hombre accede al deseo gracias al Edipo (Freud, 1990: 164 Tomo XI), he aquí una tesis freudiana con respecto al deseo. El deseo adquiere cada vez más el cariz de deseo de muerte, que fue el que observó más frecuentemente en sus pacientes neuróticos. Deseo de odio y destrucción que es una transformación de ese deseo al otro progenitor. Todas estas mociones pulsionales son reprimidas por la cultura, o sublimadas en su fin, sin embargo persisten en el inconsciente en calidad de deseos insatisfechos y esa es su garantía de existencia. El deseo así puede ser considerado como uno de los motores de la creación a fuerza de una satisfacción cualquiera. Freud nos regala la posibilidad de leer en la literatura, la pintura, las artes plásticas, el mito, las creaciones de los deseos que nos moran desde la infancia, siendo el deseo una impulsión inconsciente.

Estas observaciones conducen al pensamiento freudiano a plantear algunas conclusiones: el deseo equivale a la moción asesina del Complejo de Edipo. Moción pulsional reprimida que apunta, casi siempre, a ser sustituida. La vida del deseo dura lo que la vida de la persona, ya que tiende a permanecer en silencio o en malestar en la estructura de las personas. Los juicios de valor que se forman los humanos derivan enteramente de sus deseos, y son un ensayo de apoyar sus ilusiones por medio de argumentos. El deseo conduce a Freud a plantear una disonancia entre los mismos y su permanecer en la sociedad, creando una especie de fricción, de roce que genera y se llama el malestar en la cultura (Freud, 1990: 140 Tomo XXI).

El mito del parricidio es la fuente actual del sentimiento de culpa y del deseo de poseer un objeto prohibido por la cultura y que es la madre; deseo que genera ambivalencia, odio y amor al padre, controversia que puede producir síntomas y malestar en la neurosis. Nos encontramos también con la angustia que se genera a partir del odio al padre.

El deseo certifica la existencia y el paso del humano por el Complejo de Edipo: esta es la base que lo admite como ligado siempre a los otros, y más aún a los otros deseos. Por eso su tramitación en la consciencia es siempre transformada o encontrada con resistencia. Colocar al deseo en el hombre es llevarlo más allá de la necesidad de saciar su cuerpo; la sexualidad como su origen coloca en muchos problemas a Freud y al psicoanálisis. La intolerancia a la sexualidad hace siempre de obstáculo para avanzar en el campo de estos descubrimientos psicoanalíticos.

2.3.1.2 Necesidad - Demanda = Deseo, el deseo en Lacan

El deseo en Lacan tiene varios tiempos de elaboración teórica sin dejar nunca de lado la perspectiva freudiana al respecto. Al inicio, con influencia del pensamiento hegeliano, la perspectiva lacaniana nos presentaba un deseo constituido como efecto de la relación del hombre con sus semejantes. El

deseo era "deseo de reconocimiento" por parte de esa otredad. Hacer reconocer el deseo por el otro era lo que hacía mediación, "lo que posibilitaba que el primer objeto sea ser reconocido por el otro" (Lacan, 1987a: 171-257). La fórmula de este esquema es: "el deseo del hombre es el deseo del otro". Este deseo de reconocimiento se genera en la lucha de prestigio: un sujeto debe reconocer al otro como vencedor o perdedor, como amo o esclavo. Se toma al deseo del otro como el primer objeto de deseo, lo cual implica el riesgo de asumir la muerte que se juega cuando dos deseos se enfrentan para hacerse reconocer.

La permanencia de esta fórmula de Lacan —deseo de deseo— es constante en su obra, pero se va modificando sutilmente. La fórmula cambia, aparece el Otro con mayúscula. La función de la palabra y el campo del lenguaje hacen que el cambio se produzca; la palabra es mediación, implica pacto en esa lucha imaginaria, pero también se trata de la irrupción del des - encuentro. El receptor del mensaje es quien lo sanciona y ésta es la introducción de la fórmula de la comunicación humana: *el emisor recibe del receptor su propio mensaje en forma invertida*. El Otro pasa a ser el lugar de reunión de todos los significantes, en donde uno va a tomar aquellos que le puedan servir para representarlo.

Si es con el mundo significante con lo que el sujeto se encuentra en el mundo, este encuentro es la única vía de manifestación de las necesidades para su satisfacción. De este modo la demanda y las exigencias de reconocimiento abren un intervalo en donde ubicamos al deseo como tal, primero siendo deseo del Otro y en cuyo interior el sujeto se acomoda y sitúa su propio deseo, aunque ante la aparición del deseo del Otro, el sujeto se halle indefenso y sin recursos.

Luego, la posición de Lacan en relación al deseo se va deslizando más hacia lo que Freud elaboró, pues vuelve a retomar aquello de la elaboración onírica. Al respecto, si existe un trabajo como el

58 En este trabajo se muestra el momento preciso del "nacimiento del Otro" en la teorización lacaniana. Fue, justamente, a partir del comentario del cuento "La carta Robada" de Edgar Allan Poe.

sueño para que pueda surgir el deseo, éste no puede aparecer directamente en el discurso corriente de alguien bajo la forma de "yo deseo algo". El deseo es colocado en otro nivel: en el inconsciente. El deseo adquiere un lugar especial en la cura analítica. Lacan explica cómo es él quien devela la condición humana en tanto se efectúa una desviación de la necesidad. Esta necesidad pierde su estatuto y se aliena en tanto debe recurrir inevitablemente al lenguaje para ser enunciada o reconocida. En esta medida, la necesidad se transforma en demanda, recurre al lenguaje. En el sujeto hablante no quedan huellas de la necesidad ya que todo pasa por el lenguaje, todo pasa por el Otro; y más aún, si ese Otro lugar siempre devuelve el mensaje en forma invertida, es ahí donde se sanciona el mensaje del sujeto y eso en términos de demanda sería recibir nada del Otro, sólo su presencia, es decir, el signo de lo que no tiene.

La relación sujeto - Otro, es la aparición misma del significante; y si la demanda no llega a cubrir de todos modos lo que la necesidad exige, resta un brote, un "retoño" (Lacan, 1987b: 670) que es lo que se presenta en el hombre como el deseo. Por lo señalado, Lacan asimila el deseo como puro efecto, un surgir de algo que en realidad es una pérdida desalojada por la represión originaria y sin más retorno. Se plantea que la Necesidad menos la Demanda deja como resto al Deseo. Esto explica que algo de la necesidad no pasa al deseo, y lo que no pasa es la particularidad subjetiva. En efecto, el paso por el significante engendra una pérdida que afecta a toda la especie humana: el deseo. Sin embargo, aquello que se pierde a nivel de especie se recupera como particularidad al nivel del sujeto como deseo. El deseo se articula para cada sujeto en particular de acuerdo a cada historia (Eidelsztein, 1990: 61).

Así que cuando Lacan menciona que hay que tomar el deseo a la letra, hace alusión a su necesario paso por los desfiladeros del significante, allí donde la necesidad ya no existe y donde la demanda es intransitiva, es decir, sin objeto determinado. Su aparición no es precisa, se desplaza en la cadena y el analista debe intervenir —con la interpretación— para ubicarlo, para señalarlo y señalárselo al

sujeto. Toda esta perspectiva del deseo le permite a Lacan dar una clave de lo que hay que saber para terminar un análisis, en términos de la función del significante, la búsqueda del deseo. Deseo inconsciente que es deseo del Otro, deseo que se satisface en el sueño más allá de la demanda (Ibid: 62), marcando la imposibilidad de la palabra que abre una incompatibilidad que el análisis como tal debe superar.

Lacan realizó todo un seminario dedicado al deseo, allí el sueño es una de sus vertientes principales, al igual que otras realidades fenomenológicas que no hacen más que denotar su presencia. La energía del deseo se encuentra en la libido, donde no es importante ya la búsqueda del placer sino más bien la búsqueda de objeto (Lacan, 1984: 2)⁵⁹. Así que por excelencia el deseo es una actividad erotizada que conduce la energía libidinal. Este hecho ya articula de por sí cuestiones en la ética, debido a que para los moralistas clásicos, la búsqueda del placer y del objeto eran una y misma cosa. Lacan ha planteado la separación del objeto —la Cosa—, de los objetos *-gadgets-*, y ha aislado al placer como desprendido y con posibilidad de alcanzar a los objetos pero no al objeto, por lo tanto, plantea una discusión ética. No es lo mismo ir en busca del placer que ir en busca del objeto. Hacer coincidir ambas búsquedas es plantear una ley que trata de abarcar todas las acciones del mundo humano, ley perversa e imposible. Aristóteles se planteó al respecto una paradoja: ¿donde los deseos siempre se presentan más allá del límite?, en el dominio de la "bestialidad" (Ibid: 4). Sin embargo, más que bestialidad, el deseo es insatisfacción debido a su relación con el lenguaje, debido a la relación del otro con el Otro. Entonces surge la pregunta "¿que quieres?", o más justamente, "¿qué me quieres?". Esa pregunta hecha al gran Otro acerca de lo que quiere, es una de las primeras articulaciones del deseo en tanto es, antes que nada, deseo del Otro, deseo que le permite al sujeto cuestionarse acerca del suyo propio.

En el seminario VII Lacan anuda el deseo y aquella experiencia que revaloriza al análisis hasta el punto en el que podría decirse que la génesis de la cuestión moral se arraiga en él (Lacan, 1992: 12).

⁵⁹ Clase del 12/11/58.

Intenta mostrarnos una articulación general: las consecuencias éticas del descubrimiento freudiano. Por lo tanto, retorna aquellos puntos que actúan como preguntas en la práctica analítica y que se refieren principalmente a los lineamientos de los analistas cuando efectúan un análisis. Se había planteado que el Psicoanálisis busca una verdad, pero una verdad en el campo de lo particular, no a nivel de una ley superior. Esta verdad se la encuentra en el punto de ocultamiento del sujeto, lo que muestra que aunque el deseo se manifieste de forma universal para todos, este se articula siempre de manera diferente en cada uno. Una de las características del deseo en Lacan es que se trata de algo particular, siempre nuevo cada vez.

Pero esto no es todo lo que hay que saber del deseo. Ya que frente a la posición de la ley que plantea una uniformidad del placer y de objetos, el deseo se presenta como un juicio erróneo que no siempre opta por lo convencional. Esto marca una vinculación profunda entre el deseo y la ley, puesto que todo lo que se presenta como ley, se anuda a esta categoría. Freud nos lo plantea como deseo de la madre, deseo de incesto, articulando siempre una distancia entre ese objeto y el deseo. La relación dialéctica del deseo y la ley hace que "nuestro deseo sólo arda en relación a una ley" (Ibid: 104). Sólo debido a la ley el pecado se pone del lado de lo "malo", una de las posibilidades es transgredirla, el sujeto tiene que franquear ese límite enfrentándose, más que a una moral, a una erótica.

La ley que Freud nos presenta a través del nombre del padre —su muerte— es la que permite en realidad el surgimiento del deseo. Este surgimiento cambia la perspectiva de la relación del sujeto con el bien. El bien como tal levanta una muralla en la vía de nuestro deseo ya que está al alcance de un sujeto manejando un cierto poder. El deseo humano también se topa en determinadas circunstancias con "lo bello", haciendo alusión a esos dos grandes valores del hedonismo que son lo bueno y lo bello y que representan lo que debería buscar el deseo. Lacan muestra que lo bello pertenece al campo del más allá del principio del placer y su efecto es suspender, disminuir, desarmar el deseo, ya que su aparición intimida y prohíbe el deseo. Para demostrarlo recurre a una de las

figuras principales de la tragedia griega: Antígona, con el comentario de esta tragedia señala el lugar y el estatuto del deseo.

2.3.2. La Antígona de Hegel y la Antígona de Lacan

Refresquemos un poco la memoria:

Antígona es hija de las relaciones incestuosas mantenidas entre Edipo y Yocasta, al igual que sus hermanos Eteocles, Ismene y Polinices. Antígona acompañó a Edipo, su padre, durante el destierro de Tebas, después de que él se arrancase los ojos (al descubrir que Yocasta era su madre, la cual, al saberlo, se suicidó), hasta la muerte de éste en Colono, razón por la cual ella regresó a Tebas, donde Eteocles y Polinices se disputaban el trono por la fuerza, muriendo ambos en la contienda. Por terminar la lucha con la muerte mutua de ambos hermanos, tomó el poder el tío de éstos, Creonte, quien honró a Eteocles en su tumba como defensor de la ciudad al tiempo que prohibió, bajo pena de muerte, que se enterrase a Polinices (dejando su cadáver para que los perros y las aves carroñeras lo comieran), por traidor, ya que éste había llegado a aliarse con los caudillos argivos con el fin de destruir su propia patria. Antígona se negó a respetar la prohibición del nuevo tirano, su tío, por considerar más importante observar las "leyes no escritas de los dioses", que ordenan dar sepultura a los muertos. Cuando intentaba enterrar a su hermano Polinices, Antígona fue descubierta y conducida ante Creonte, quien la condenó (a pesar de los ruegos de su hijo Hemón, que era el novio de Antígona), a ser enterrada viva en la tumba de sus antepasados, en donde acabó ahorcándose; Hemón, que acudió a salvarla, no llegó a tiempo y se encontró con el cadáver de Antígona, ante lo cual se suicidó; la noticia de la muerte de Hemón motivó posteriormente que la madre de éste, Eurídice, también se suicidase (aludiendo antes de ello a su otro hijo muerto, "Megareo" -Meneceo-) (Pastor Cruz, 1999: 1) *.

Uno de los pensadores que más influyó en Lacan fue Hegel. Los fundamentos de sus primeras elaboraciones respecto al registro imaginario, el estadio del espejo y el deseo humano, tienen como antecedentes los conceptos hegelianos que recibió vía Alexander Kojève, a cuyo seminario sobre el filósofo alemán asistió. Veamos como ejemplo una cita extraída de uno de los primeros escritos de Lacan:

Antes que él, sin embargo, un Hegel había dado para siempre la teoría de la función propia de la agresividad en la ontología humana, profetizando al parecer la ley de hierro de nuestro tiempo. [...] Aquí el individuo natural es considerado como una nonada, puesto que el sujeto humano lo es en efecto delante del Amo absoluto que le está dado en la muerte. La satisfacción del deseo humano sólo es posible mediatizada por el deseo y el trabajo del otro. Si en el conflicto del Amo y del Esclavo es el reconocimiento del hombre por el hombre lo que está en juego, es también sobre una negación radical de los valores naturales como este reconocimiento es promovido, ya se exprese en la tiranía estéril del amo o en la tiranía fecunda del trabajo (Lacan, 1987a: 113).

La deuda del psicoanálisis lacaniano hacia Hegel es invaluable. Para dar cuenta del deseo humano, un concepto tan importante para la teoría psicoanalítica, Lacan recurre a las elaboraciones que muestran el distanciamiento del mundo de la cultura —el mundo de los seres humanos— y el mundo natural. Esta separación, a medida que la enseñanza de Lacan va avanzando, irá dirigiéndose hacia la mediación que, en el hombre, ejerce el lenguaje y se irá dejando de lado la teorización que pone énfasis en el deseo de reconocimiento por el otro. Como vimos en un subtítulo anterior, para Lacan el deseo humano surge porque la necesidad en él se rompe. Hay algo que hace que los seres humanos se separen del mundo de la naturaleza y pasen a ser parte de la cultura. La necesidad se transforma en deseo porque el sujeto humano llega a un mundo del lenguaje, incluso antes de haber nacido está ya partido por esta mediación simbólica. Por otro lado, las leyes que determinaron la unión de sus padres son producto de esta presencia constitutiva. El famoso Complejo de Edipo no es más que la explicación del paso de una criatura natural a una que pertenece al mundo del lenguaje, es decir, al mundo de la cultura humana. El Edipo psicoanalítico es la introyección o subjetivación de la ley de prohibición del incesto, ley universal, válida para todas las culturas, como supo demostrarlo magistralmente Levi Strauss, en sus Estructuras Elementales del parentesco⁶⁰.

⁶⁰ No olvidemos que L. Strauss asistió al seminario de J. Lacan y habló, justamente, de estas sus investigaciones.

A pesar de esta deuda Lacan no tiene otra alternativa que mostrar públicamente su disconformidad con lo que Hegel había planteado respecto a la *Antígona* de Sófocles.

Alguien totalmente irresponsable en la materia escribía, hace poco, que carezco de resistencias ante las seducciones de la dialéctica hegeliana. Ese reproche fue formulado en el momento en que comenzaba a articular aquí para ustedes la dialéctica del deseo en los términos en que la continúo desde entonces, no sé si era merecido en ese entonces, pero no puede decirse que el personaje en cuestión tenga especialmente buen olfato. Cualquiera sea el caso, ciertamente no hay ámbito en el que Hegel me parezca más débil que en el de su poética y especialmente en lo que articula acerca de Antígona" (Lacan, 1991: 300).

La disconformidad surge porque Hegel remite todo el conflicto a la oposición Estado - Familia, o mejor, a la diferencia que existe entre los principios individuales y los principios sociales de la ley. Habría que añadir, además, que varios de los comentarios posteriores que se hicieron de *Antígona*, están basados en el conflicto que Hegel realza y fundamenta.

Lacan pensó que Goethe estuvo más acertado. Es más, advierte que toda su elaboración alternativa a la de Hegel parte de una de esas conversaciones que Goethe mantuvo con Eckermann:

Goethe, sin duda, rectifica aquello de lo que se trata en Hegel, quien opone a Creonte y Antígona como dos principios de la ley, del discurso. El conflicto estaría ligado entonces a las estructuras. Goethe muestra en cambio, que Creonte, impulsado por su deseo, se sale manifiestamente de su camino y busca romper la barrera apuntando a su enemigo Polinice más allá de los límites dentro de los que le está permitido alcanzarlo —quiere asestarle precisamente esa segunda muerte que no tiene ningún derecho a infligirle. Creonte desarrolla todo su discurso en este sentido y esto solo basta para precipitarlo hacia su pérdida.

Si no está dicho exactamente así, está implícito, entrevisto, por Goethe. No se trata de un derecho que se opone a un deber, sino de un perjuicio que se opone ¿a qué? A algo diferente que es lo que Antígona representa. Les diré qué es, no es sencillamente la defensa de los derechos sagrados del muerto y de la familia, tampoco todo lo que se nos quiso representar

como la santidad de Antígona. Antígona es arrastrada por una pasión y trataremos de saber de qué pasión se trata (Ibid: 306).

Sigamos más de cerca los pasos dados por Lacan en relación a la Antígona de Hegel. La conversación de Juan Pedro Eckermann y Goethe, a la que se hace referencia, se llevó a cabo el 28 de marzo de 1827. La evocación hecha por Eckermann lleva el sello de esa relación maestro - discípulo que no necesita estar mediada por una clase o un curso formal. Se trata simplemente de la instauración de un espacio de conversación en la que uno de los que interviene proporciona algunos libros, que sirven de provocación, a su interlocutor. Y, justamente, todo lo relacionado a Antígona, parte de un libro de Hinrichs —un discípulo de Hegel— que Goethe aconseja leer a Eckermann. El libro trataba sobre la esencia de la tragedia antigua y se detenía sobre todo en *Edipo y Antígona*. Eckermann, como confirmando su virtud de buen conversador, lee cuidadosamente el libro (confiesa que lee también las obras de Sófocles para estar a tono) y emprende el diálogo con Goethe. En principio el gran maestro cuestiona algunos aspectos oscuros del lenguaje de Hinrichs, muestra su molestia por aquellos capítulos que no se dejan entender, "qué dirán los ingleses y los franceses si ni nosotros entendemos a nuestros filósofos", le espeta a su interlocutor. Poco a poco van entrando en materia y aparece una primera estocada:

Su idea de la familia y el Estado —respondió Goethe— y de los conflictos trágicos que de ellos pueden dimanar es exacta y fecunda, indudablemente; pero no puedo conceder que sea la más justa y mucho menos la única para la tragedia. Sin duda que todos vivimos en familia y en el Estado, y que no es fácil que nos alcance un destino trágico que no nos afecte como miembros de ambas. Sin embargo, podemos ser muy bien personas trágicas, quedando en segundo término nuestra condición de miembros de la familia o del Estado. Porque lo que origina la tragedia es el conflicto insoluble, y éste puede ser originado en la contradicción de circunstancias de un orden cualquiera, con tal que esté sólidamente afirmado en la naturaleza y que sea genuinamente trágico. La tragedia de Ajax la produce el demonio de la honra mancillada, y la de Hércules, el de los celos amorosos. En ninguno de los dos casos aparece el menor conflicto de afecto familiar o de virtudes políticas (Eckermann, 1920: 120),

La conversación continúa y llega al punto exacto que Lacan retorna para plantear su comentario sobre la tragedia de Sófocles. Es decir, el accionar de Creonte y Antígona.

[...] Creon no obra por virtud política, sino por odio al muerto. El hecho de que Polinico tratase de recuperar la herencia de su padre, de la que había sido violentamente desposeído, no constituía tan inaudito crimen contra el Estado que no fuese suficiente pena contra él la muerte y hubiese que exigir también el castigo del cadáver inocente.

En general, nunca debiera llamarse virtud política a un proceder que va contra la virtud en general. El que Creon prohíba que Polinico sea sepultado, con lo cual no sólo determina que el cadáver putrefacto envenene el aire, sino que es causa de que perros y aves de rapiña arrastren trozos arrancados al muerto, profanando con ellos hasta los mismos altares, este proceder que ofende a los hombres y a los dioses no sólo es virtud de Estado, sino un verdadero crimen de Estado. Además contra él están cuantos intervienen en la obra; están contra él los ancianos que forman el coro, lo está el pueblo en general; está contra él Tiresias, y hasta su propia familia está contra él. Mas él no escucha nada, sino que sigue su camino criminoso hasta que consigue aniquilar a todos los suyos y hasta que él mismo, al final, ya no es sino su sobra (Ibid: 122)⁶¹.

Finalmente, Goethe plantea una duda filológica a Eckermann. Piensa que la última parte de la tragedia en cuestión, esa en la que Antígona justifica sus acciones diciendo que las hizo porque se trataba de su hermano (no lo hubiera hecho por su hijo, si fuese madre, ni por su marido si fuese esposa), era falso, muy rebuscado y artificioso. Esta duda confirma que realmente Goethe concebía que la tragedia iba por otro lado, que no apuntaba a esa relación de parentesco o a la reflexión moral como pretende Hegel.

Yo no me opongo —dijo Goethe— a que un poeta dramático se proponga ejercer un efecto moral; mas para tratar de hacer desfilar clara y eficazmente el argumento de su obra ante los ojos del espectador, de poco pueden servirle sus objetivos morales. Lo que necesita es una

⁶¹ Ponemos los nombres tal cual aparecen en la edición en español con que contamos.

gran capacidad de exposición y un gran conocimiento de la escena para saber qué es lo que tiene que hacer. Si en el argumento incide un efecto moral, éste aparecerá aunque el poeta sólo se haya ocupado de desarrollarlos con eficacia y arte. Y un poeta que posea un alma tan grande como la de Sófocles producirá un efecto moral haga lo que haga. Además, Sófocles conocía la escena y dominaba el oficio tan bien como cualquiera (Ibid: 124).

Lacan le da mucha importancia al pasaje final en el que Antígona justifica sus actos haciendo referencia a su relación fraternal con Polinice. Resalta, sobre todo, la capacidad de lectura y anticipación de Goethe, pues, este pasaje ha intrigado, e intriga todavía, a los comentaristas de *Antígona* y en muchas ediciones es considerado como una interpolación indigna de ser incluida en el texto de Sófocles. En definitiva, Lacan encuentra el camino que le permite ver más allá de Hegel.

Pero, ¿cuál fue la lectura de Hegel? En términos generales podríamos decir que él ve en *Antígona* el conflicto entre dos formas de derecho: el de la familia y el del Estado. Siguiendo a George Steiner podríamos decir que Hegel se preocupó por la tragedia desde muy temprano, él y otros pensadores de occidente "vieron en Antígona la presencia suprema que entró en el mundo de los hombres" (Steiner, 1986: 27). *Antígona* es afín al pensamiento de Hegel, cayó como anillo al dedo, comparable a lo que fueron los poemas líricos y las odas de Hölderlin para Heidegger. Continuemos todavía las consideraciones de Steiner. La generación de Hegel idealizó la antigua Hélade, el filósofo llamó "el doloroso anhelo" al impulso de los modernos por recordar la antigua Grecia. Preguntar filosóficamente era como preguntar a Minerva. Surge la oposición entre Religión y Estado, "la religión es la nodriza de los hombres y el Estado la madre", dirá Hegel en 1795. Es en este contexto que surge la primera mención explícita a *Antígona*.

Hegel realiza la condición esencialmente social del ser humano, cuestiona, y esto es una discusión con Fichte, la autorealización moral del individuo. Pone acento en la historicidad y el carácter colectivo de las decisiones éticas que el individuo está obligado a tomar. Esto genera una

contradicción en la conciencia, el hombre no puede alcanzar una posición ética y autoconciente fuera del Estado. Dichas consideraciones "son los gérmenes de su teoría de la tragedia" (Ibid: 29), junto al comentario sobre la figura de Abraham. Este personaje bíblico es para Hegel la representación del monoteísmo judaico, "responde a un *pathos* de alienación"; es la ciega aceptación de dictados morales y racionales que son externos a él. Es el abandono del ser más íntimo del hombre "que se entrega a una trascendencia extraña a él". Por eso no existe la tragedia en el monoteísmo judaico. En cambio en el mundo griego la cosa es diferente. El ideal griego está mezclado con la fecundidad de la tragedia que es el fruto de las concepciones Helénicas particulares de ley y castigo. Estas concepciones se fundan en la relación "agonística" (concepto importante) , entre el hombre y la naturaleza, entre el hombre consigo mismo y entre el hombre y los dioses.

Lo dicho anteriormente corresponde todavía a una incipiente teoría de la tragedia. Hegel estudia a varias de ellas y su razonamiento en términos generales es el siguiente: todo conflicto supone división de uno mismo, el conflicto y el choque son necesarios para el despliegue de la identidad individual y pública. La vida no puede estar ligada a la división (alejarse de la armonía con la vida es propio del judaísmo), la vida como unidad es en definitiva la meta del hombre auténtico y por eso el conflicto engendra la "culpa trágica" (Steiner, 1986: 27). Durante un tiempo Hegel creyó que esta culpa podía ser superada por el "alma bella", Cristo o el *Hyperión* de Hölderlin son un ejemplo, aunque el conflicto y los sufrimientos llevan a la muerte, no acarrear una alienación de la unidad existencial.

Luego, Hegel cambia de perspectiva y observa que la autorrealización está en lo heroico, el hombre (o la mujer) heroicos deben pasar por "ese crepúsculo de la mañana que es la conciencia desdichada". Este es un momento indispensable para la autorrealización del espíritu en la historia.

62 De agonía; relación caduca, relación que se está rompiendo.

Es en este punto que aparece la contradicción esencial. Se presenta una polémica entre el hombre como ser estatal y el hombre como ciudadano (motivaciones familiares, económicas y de conservación). ¿Cómo resolver esos dos ejes? Centrando la atención en la tragedia, donde están delineados el conflicto y la resolución dinámicas. El Estado es considerado por Hegel como Estado de guerra (también puede ser llamado Estado Nación), ser ciudadano es portar el derecho privado. Los impulsos de éste no son guerreros, ni el campo de batalla, ni el sacrificio cívico tienen cabida, sólo la preservación de la familia. El Estado trata de absorber la esfera familiar, pero no lo hace totalmente, porque si lo hiciera destruiría todo aquello que lo alimenta.

Las ideas que plantean el conflicto entre el Estado y la familia, provienen directamente de *la Antígona* de Sófocles (Steiner se empeña en mantener a raja tabla esta afirmación, a pesar de las constantes referencias que Hegel hace a las *Euménides*, de Esquilo). En otras palabras, el conflicto Estado Nación y familia (entre los derechos de los vivos y de los muertos, entre la decisión legislativa y ética consuetudinaria, etc.), tienen que ver con *Antígona*, porque allí están expuestos estos temas de forma primordial.

"Un individuo no puede cobrar auténtico conocimiento de sí mismo hasta no haberse realizado por obra de la acción" (Ibid: 34). Por eso el ser para Hegel es pura "traducción", es decir, "despertar en el amanecer de la acción", "ir de la latencia del yo, del adormecimiento del yo a la acción". Es en este sentido que la *Antígona* de Sófocles cobra tanta importancia, su acto existencial es el advenimiento del ser. Obrar no es sólo ocuparse o preocuparse (como en el caso de Ismena, la hermana de Antígona). Obrar equivale a sustancia ética o moralidad. Sustancia ética y ser personal son tautologías para un ser íntegro, para "un espíritu lúcido en sí mismo, para estos hombres lo justo es la sustancia absoluta". La *Antígona* leída por Hegel, es toda sustancia ética, en ella el espíritu se hace actual, la sustancia ética encarna. Sin embargo surge una inevitable división, una inevitable polarización. Lo absoluto sufre una división al tener que pasar por la dinámica de la

condición humana e histórica. El hombre por ser medio de esta división debe sufrir el carácter agonístico de la experiencia ética - dialéctica y debe ser destruido por ella, esa destrucción es lo que constituye la dignidad del hombre, lo que permite la unificación de la conciencia y el espíritu, "al otro lado de la historia" (Ibid: 35). Entonces adviene la muerte.

Este es el marco en el que se desenvuelve la dialéctica de la colisión de lo universal y lo particular, de la esfera del hogar femenino y el foro masculino, de las polaridades de las sustancias éticas que se cristalizan alrededor de valores inmanentes y trascendentes. Todos estos binomios (Hombre - mujer, Estado - familia, derecho de los muertos - derecho de los vivos, viejos - jóvenes, hombres - dioses, etc.) giran en torno a las consideraciones anteriores. Muchos de los análisis que luego se hacen de esta tragedia parten de tales ideas y logran llevar más agua a ese molino.

Respecto al pasaje que provoca la duda filológica de Goethe, Hegel lo considera, más bien, de vital importancia. Muestra que la relación hermano - hermana, es una relación privilegiada en el seno de la familia. Son la misma sangre, cosa que no acontece entre marido y esposa. "Entre ellos no hay impulso sexual o si lo hay (Hegel admite implícitamente esta posibilidad) ha quedado superado" (Ibid: 36). La relación entre padres e hijos está sellada por el egoísmo. Los padres buscan en los hijos la continuidad de su ser. "Hermano y hermana se hallan uno frente al otro en la desinteresada pureza de la libre decisión humana. Su afinidad trasciende lo biológico para hacerse electiva". La mirada que tiene Antígona hacia su hermano pasa al plano ontológico.

Por otro lado, encontramos que en esta relación hermano - hermana, Hegel encuentra la oposición masculino - femenino. El reino ético de la mujer es de lo "inmediatamente elemental". Es un reino de custodia que invoca a los dioses domésticos. Es algo completamente opuesto a la positividad de lo político. En palabras de Derrida

La ley humana es la ley del día porque es conocida, pública, visible, universal: ella regula, no la familia, sino el Estado, el gobierno, la guerra; está hecha por el hombre (vir). La ley humana es la ley del varón. La ley divina es la ley de la mujer, es la ley que se oculta, que no se ofrece a esa abierta manifestación (Offenbarkeit) que produce el hombre. La ley [divina] es nocturna... (Ibid: 37).

Hay divinidad que está bajo la custodia femenina, la de los dioses domésticos y divinidad que legisla la fuerza masculina, los dioses de la ciudad Estado. Por eso surge la contradicción.

En la muerte, los varones de la familia pasan nuevamente al cuidado del seno femenino. Es un retorno al hogar, un retorno a la primigenia custodia femenina. Desde este punto de vista, los ritos de entierro son tarea particular de la mujer. Esta tarea le corresponde a la hermana si no están presentes la madre o la esposa. Por eso el "acto de Antígona es el más sagrado que pueda cumplir una mujer" (Ibid.). En la tragedia que venimos trabajando, el Estado no quiere renunciar a la autoridad sobre el muerto. En muchos casos el Estado es el que se encarga de los muertos, les rinde honores, los hace héroes, etc. Pero en el caso de Polinices, el Estado, representado por Creonte, va más allá de sus propios límites, le quita la posibilidad de volver a la tierra, a la custodia de los dioses domésticos, le priva de volver a la negatividad otorgada por la mujer. El Estado transgredió el derecho de los muertos y por eso surge el conflicto.

La dialéctica de la colisión de lo universal y lo particular, de la esfera del hogar femenino y del foro masculino, de las polaridades de sustancias éticas tales como se cristalizan alrededor de valores inmanentes y trascendentes, se concreta ahora en la pugna entre el hombre (Creonte) y la mujer (Antígona) por el cuerpo del muerto (Polinices). El mero hecho de que se entable semejante pugna define la culpabilidad de la mujer a ojos de la Nación - Estado (Ibid.).

El castigo de Creonte es político, la acción de Antígona es ontológica.

Puestas así las cosas, cabría decir que Antígona alcanza un vuelo mucho más alto que el de Edipo, o que el de cualquier personaje trágico que es presa del destino. Aceptar el destino, es lo que les pasa a los personajes trágicos. Antígona, en cambio, asume su propia suerte, ella es plenamente consciente de su acción, aun antes de plantearse una aceptación de su destino. "Antígona posee una comprensión de la calidad de su propia culpa que Creonte no posee". Es cierto que Antígona eleva al más alto rango la relación familiar con su hermano. La significación de este pasaje puede encontrarse en un intento de fusión que ella busca en la muerte. El hermano es irremplazable porque la matriz común ha desaparecido (en la tragedia de Sófocles Yocasta está muerta, otras versiones la consideran todavía viva). La elección de Antígona implica quedar muerta junto a su hermano, es una fusión que hace de dos uno.

Antígona pide morir por, morir con, morir en Polinice. Esa fusión se coloca en un momento anterior a la diferenciación sexual; se trata de una pérdida de los límites del yo con todo lo que este narcisismo absoluto implica de aniquilador y mortal. El deseo de Antígona es un deseo radical, ubicado más allá de todo objeto designable (Aparicio, Braunstein, Saal, 1988: 180).

Lacan cuestiona el punto de vista de Hegel, sin embargo, encontramos que en relación a los ritos mortuorios las coincidencias y deudas aún se mantienen. ¿Qué significa para el ser humano enterrar a sus muertos? Lo que podríamos denominar el "Arte mortuario" (Ibid.), implica que la carne, al ser salvada de ser carroña, al escapar de la pestilencia y de los buitres o animales afines, deviene cuerpo.

Esa carne debe encarnar un deseo para no ser desecho... Esa carne desecha, ese desecho de carne, deberá revestirse con un sexo y sólo uno y con sólo un nombre para advenir a la existencia y al reconocimiento del otro, a la circulación y al intercambio (Ibid: 170).

Para que la carne devenga cuerpo y deseo, para que la carne ingrese nuevamente al mundo de la cultura, debe ser enterrada. "El cuerpo es sostén y tumba del deseo, un monumento conmemorativo

de su grandioso pasado" (Ibid: 171). La carne debe ser reconocida y debe ser sexuada para escapar al mundo de la naturaleza que acecha todo el tiempo. ¿Qué destino le esperará a Polinices, si todo el mundo acata el dictamen de Creonte? ¿Qué pasa con un muerto que no es llorado y no es beneficiario de los ritos mortuorios? Justamente, vuelve a ser parte del mundo de la naturaleza, deja su condición de cuerpo deseante, deja su condición humana y es una carne que está entregada a los cuidados de los carroñeros y no de los dioses "domésticos", en términos de Hegel.

El rito funerario, como todo rito leído por el psicoanálisis, da cuenta del ingreso del significante al mundo de los hombres,

Quiero decir esos ritos por los cuales el hombre de las civilizaciones llamadas primitivas se cree obligado a acompañar la cosa más natural del mundo, a saber, precisamente, el retorno de los ciclos naturales. Si el emperador de China no abre el surco tal día de la primavera, el ritmo de la estaciones se corromperá. Si no se conserva en orden la Casa Real, el campo del mar desbordará sobre la tierra... ¿Qué es esto pues si no la relación esencial que liga al sujeto con los significantes y lo instaura en el origen como responsable del olvido? ¿Qué relación puede haber entre el hombre y el retomo de la salida del sol? —sino es que, en tanto que hombre hablante, se sustenta en una relación directa con el significante (Lacan, 1991: 300).

Estos aspectos son fundamentales para el psicoanálisis, puesto que tienen que ver con el ser humano, con el registro simbólico que atraviesa las carnes de los seres descantes. La tumba que habrá de escapar a la destrucción del tiempo y el olvido, a la deserotización, se funda en el deseo de reconocimiento del otro, caro concepto del filósofo alemán.

El arte funerario es conmemoración. Y la memoria del muerto, en el doble sentido objetivo y subjetivo, se conserva en el orden significante, rescatando al muerto del olvido, merced al sepulcro. Cumple así la cultura con una de sus funciones esenciales: la de matar a la muerte. El orden simbólico, arte funerario mediante, arranca la muerte a la naturaleza. Es obra de la polis que da una muerte al inscribir el paso de un sujeto en sus registros y así formula para ese muerto una promesa de eternidad (Aparicio, Braunstein, Saal, 1988: 171).

El arte funerario, entonces, tiene la función de arrebatarse la muerte a la Naturaleza que quiere entregarle todo al paso inexpugnable e inextinguible del tiempo. La tumba es una escritura que está en tensión con el olvido que acecha . Es la señal de alguien identificado, alguien individualizado, reconocido.

Ese que allí yace es un cuerpo trabajado por la cultura, el poseedor de un nombre, el ocupante de un cierto lugar en la diferencia de los sexos, en el orden de las generaciones y en la jerarquía grupal (Ibid. 173).

La tumba conmemora y sanciona. Lo real, la carne, la carroña, se reintegra a los ciclos naturales de descomposición y reintegración, lo simbólico, el nombre es preservado por la tumba, "aquí hubo un yo y éste es el rastro de su pasaje por la vida". He aquí la exigencia de la sepultura. Por esto el reclamo a la sepultura no sólo es de los fantasmas y de las almas en pena que vagan pidiendo una sanción simbólica. Es un reclamo también de los vivos, de los familiares (de la polis a quien el Estado a encargado tan alta función) que en las plazas, en los mítines llenos de velas y en los recordatorios con pañoletas blancas, exigen encontrar esa carne para convertirla en cuerpo.

La tumba es metáfora de cuerpo. El cuerpo es carne habitada por el lenguaje.

La acción no piadosa con él [el cuerpo] es profanación. La cultura se señala a sí misma a través del arte funerario como la creadora de esos objetos que son contrarios a la economía de los bienes. La tumba no es objeto producido con vistas a su consumo y destrucción. Por el contrario, está destinada a persistir, a eternizarse; su destino es la memoria. Es el paradigma del derroche, de lo inútil, de lo suntuario, de un sobrante con respecto a la sobrevivencia de lo natural; es la marca misma de lo humano (Ibid: 174).

Por eso Lacan, en su comentario de *Antígona*, cuando nos advierte que la ética del psicoanálisis va mucho más allá del la "ética del supremo bien, habla del *potlatch*. Se trata de ceremonias rituales que implican una amplia destrucción de bienes diversos, bienes de consumo o bien de representación y de lujo.

El potlatch testimonia cómo el hombre retrocede ante los bienes, haciéndole ligar la compostura y la disciplina, si puede decirse, de su deseo, en tanto que es aquello con lo que se enfrenta en su destino, con la destrucción confesa de los bienes, ya se trate de propiedad colectiva o individual. Al rededor de esto gira el problema y el drama de la economía del bien, sus volteretas y sus vaivenes (Lacan, 1991: 283).

La tumba pertenece a ese tipo de objetos que están alejados de los objetos de consumo, de las ofertas publicitarias que "embotan pero no agotan". Es el tipo de objetos que está en relación a los ritos más sagrados y constituyentes de los seres humanos. Está en relación a la fiesta, al derroche, al preste. Y todo esto es una revuelta un reverso de la vida que es la vida misma, en palabras de Octavio Paz,

(...) la fiesta no es solamente un exceso, un desperdicio ritual de los bienes penosamente acumulados durante todo el año; también es una revuelta, una súbita inmersión en lo informe, en la vida pura. A través de la Fiesta la sociedad se libera de las normas que se ha impuesto. Se burla de sus dioses, de sus principios y de sus leyes: se niega a sí misma (Paz, 1959: 42).

Todo sucede como si al colocar en primer término al deseo se tendría la necesidad de las destrucciones, es un correlato que surge inmediatamente. El prestigio, de alguna forma, está en quien es capaz de destruir más. La destrucción de los bienes y la tumba, como objeto resultante de los ritos funerarios y que es de un orden diferente a los objetos que representan los bienes, tienen una función reveladora al tratar de dar cuenta del deseo humano, es decir, la relación del hombre con el significante.

2.3.3. Los límites que permite cruzar Antígona

Cuando el 25 de mayo de 1960 Lacan emprendía su lectura de *Antígona*, lo hacía en su seminario llamado "La ética del psicoanálisis". Esto no es para nada casual, es más, responde a una causalidad muy meditada y consciente. Él se propuso una revisión y reelaboración de la historia occidental de

la ética. La cuestión era responderse a una pregunta que se desprende del momento de inflexión que provoca Freud: ¿Cuáles son las consecuencias éticas de la relación del hombre con lo inconsciente como fue planteada por Freud? Desde la perspectiva lacaniana, el psicoanálisis, en la práctica misma, tiene una dimensión fundamentalmente ética. Se trata de un ámbito muy diferente al planteado en la moralidad occidental que puede agruparse muy amplia, pero, certeramente bajo el signo de la "ética del bien".

En las lecciones dedicadas a la tragedia de Sófocles, Lacan advierte a los asistentes que ha llegado un momento crucial. Se trata nada más y nada menos, que de "cruzar una línea" y para ello él se encuentra con Antígona,

el desafío teórico es inmenso: en el retorno a Antígona, se trata nada menos que de la posibilidad, historial, de fundar un más allá de la ética del bien, es decir, lo que Lacan llamará más tarde, terminada la lectura de *Antígona*, la ética trágica del psicoanálisis. En el doble sentido del genitivo (Lacoue-Labarthe, 1997: 23).

Lacan parte de consideraciones acerca de la "función del bien" y de la "función de lo bello". Ambas son barreras que nos separan del campo que le interesa al psicoanálisis en primerísimo orden: el deseo.

La verdadera barrera que detiene al sujeto ante el campo innombrable del deseo radical, en la medida en que es el campo de la destrucción absoluta, de la destrucción más allá de la putrefacción es, hablando estrictamente, el fenómeno estético en la medida en que es identificable con la experiencia de lo bello —lo bello en su irradiación deslumbrante, lo bello del cual se dijo es el esplendor de lo verdadero. Es, evidentemente, porque lo verdadero no es demasiado bonito de ver que lo bello es, si no su esplendor, al menos, su cobertura (Lacan, 1991: 262).

Encontramos que lo que separa al hombre del campo central del deseo está ligado a dos conceptos: el bien, que actúa como primera red que detiene el deseo, y lo bello, segunda red de detención que,

paradójicamente, se encuentra más cerca del deseo. "Nos detiene, pero también indica en qué dirección se encuentra el campo de la destrucción" (Ibid.).

En relación al bien, Lacan aclara que el deseo de un psicoanalista es un no-deseo de curar. Es decir, el psicoanalista no conducirá la cura hacia las "vías vulgares del bien" que se presenta como lo más fácil. En estos momentos de su enseñanza, Lacan cuestiona a los psicoanalistas su predisposición a caer en la trampa de "querer el bien del sujeto". En realidad, el asunto es tratado desde un ángulo diferente y distante. Lo que se debe plantear el analista es curar al sujeto "de las ilusiones que lo retienen en la vía de su deseo". He aquí la perspectiva de la cura psicoanalítica en 1960. Las necesidades del hombre se alojan en lo útil. A este nivel la ley trata de establecer el máximo de utilidad para el mayor número de sujetos posibles. Pero las cosas en relación al bien funcionan de otro modo, aparte del valor de uso aparece la dimensión del bien que el "sujeto puede disponer". Es decir, esta perspectiva liga el bien al poder. "Disponer de sus bienes, es el derecho de privar a otros de ellos". Esto le interesa a Lacan en la medida en que es un juego dialéctico. Disponer del bien implica necesariamente la participación del otro: unos disponen y los otros están privados.

La privación como tal pertenece y fue instituida por el mundo simbólico —la ley es de este orden fundamentalmente—. La función del privador es imaginaria. Lacan sitúa el bien

en la creación simbólica como el *initium* desde donde parte el destino del sujeto humano en su explicación con el significante. La verdadera naturaleza del bien, su duplicidad profunda, se debe a que no es pura y simplemente bien natural, respuesta a una necesidad, sino poder posible, potencia de satisfacer. Debido a este hecho, toda la relación del hombre con lo real de los bienes se organiza en relación del poder que es el del otro, el otro imaginario, de privarlo de ellos (...) La dimensión del bien levanta una muralla poderosa en la vía de nuestro deseo (Lacan, 1991: 281).

63 Es decir, los bienes en tanto que se organizan en función de necesidades naturales y predeterminadas. Aquellos bienes que se confunden con la acumulación de objetos listos para llevar como cualquier comida rápida. Los bienes del consumismo que embotan, pero no agotan.

Un poco más arriba se mencionó el anuncio que hace Lacan, "se trata de cruzar una línea", de "traspasar una barrera". ¿Qué línea debe ser traspasada? La mantenida por la estructura del mundo del bien. El deseo es enemigo del bien, es decir, del placer. Lo que el psicoanálisis puede ofrecer es una esperanza,

si no hay esta esperanza, la promesa de esta esperanza, si no hay decisión, entonces es el final, el mundo del bien nos arrastra a todos a nuestra pérdida, estamos al borde del desastre (Lacoue-Labarthe, 1997: 24).

En relación a lo bello, Lacan, consecuente con su tesis sobre la no existencia del "Psicoanálisis aplicado", dice que sobre él, los más autorizados para hablar son los creadores de lo bello. No hay ningún otro dominio —que no sea el de los creadores— que hable sobre lo bello sin caer en la pedantería. Sin embargo, y a pesar de ello, Lacan aventura un comentario confiando en que su fatigado recorrido, por los que hablaron de lo bello y crearon lo bello, le permite afirmar sin vacilación que: "hay una relación de lo bello con el deseo". Se trata de una relación ambigua puesto que el horizonte del deseo podría ser eliminado desde el registro de lo bello. En otras palabras, la manifestación de lo bello intimida y prohíbe el deseo. Cabe resaltar nuevamente el carácter ambiguo de la relación que lo bello mantiene con el deseo, puesto que en determinado momento pueden conjugarse. La función de lo bello, a diferencia de la función del bien, no engaña. "Nos despierta y quizá nos acomoda sobre el deseo, en la medida en que él mismo está relacionado con una estructura de señuelo" (Lacan, 1991: 287).

Lacan argumentó sus afirmaciones sobre la función del bien y la función de lo bello, recurriendo a *Antígona* de Sófocles como un "documento". Es decir, como una prueba escrita de lo que se está diciendo. Decir que Lacan considera a esta tragedia como un documento, nos abre la perspectiva de otra aseveración conclusiva respecto a cómo el psicoanálisis se sirve de la literatura para promover su avance teórico. La literatura, en la medida en que también es parte del mundo material —la letra impresa— que trasciende los

tiempos, puede ser considerada un documento de prueba al que todos pueden referirse. Dejando de lado el debate entre los que mantienen la fe en el documento para hacer posible la historiografía y los que cuestionan, justamente, esta fe positivista', el valor documental del texto literario, en este caso, considera un recorrido analítico sobre él. A lo largo de los siglos occidente puso su mirada, sus uñas y sus dientes en *Antígona*. Es un texto que dio mucha tela para cortar respecto a la moral, a la felicidad y, como dice Lacan, nos ofrendó su infraestructura deslumbrante. Uno de los efectos de la tradición que inauguró Freud al poner en primer plano a *Edipo*, fue el desplazamiento de *Antígona* hacia un accionar más velado en la consideraciones occidentales de la tragedia.

2.3.4. El brillo en Antígona

Antígona permite, desde la perspectiva de Lacan, ubicar el momento esencial en lo que concierne a lo que el hombre quiere y aquello contra lo que se defiende, da a conocer, efectivamente, lo que significa una "elección absoluta, una elección no motivada por ningún bien" (Lacan, 1991: 289). Por eso le interesa tanto al psicoanálisis, porque es el "campo" que se ocupa del deseo humano. Antígona está relacionada con el bien criminal.

Lacan, al igual que Freud y Aristóteles, también cree en la catarsis. No piensa que la era del consumo y la ciencia hayan cambiado los efectos de la tragedia en los seres humanos:

[La catarsis] es siempre la misma aunque de una interpretación diferente... El público tuvo que estar siempre al mismo nivel, bajo un cierto ángulo. *Sub specie aeternitatis*, todo es igual, todo está siempre ahí, simplemente, no en el mismo lugar (Lacan, 1991: 293).

La catarsis es una noción que rodea al análisis, comprender su sentido es, por analogía, comprender al psicoanálisis. "Lo que avanzamos más concretamente concerniendo al deseo, nos permite aportar

64 Ver, por ejemplo, "Nación y narración en Bolivia: Juan de la Rosa y la Historia" (Mariaca, 1997).

un elemento nuevo a la comprensión del sentido de la tragedia, y ello por esa vía ejemplar — seguramente hay una más directa—, la función de la catarsis". Observamos que desde este punto de vista se cree, como creía Freud, que el psicoanálisis puede aportar a la comprensión de la tragedia. Y este aporte tiene que ver con los hallazgos a propósito del deseo humano. Lacan orienta su comentario hacia lo que Aristóteles dice de la catarsis en *La Política*.

En primera instancia el comentario de Lacan sobre la tragedia tiene su peso en la imagen más que en los afectos:

En efecto Antígona nos hace ver el punto de mira que define al deseo... Este punto de mira va hacia una imagen que posee no sé qué misterio hasta ahora inarticulable, porque hacía pestañear cuando se lo miraba. Sin embargo esta imagen está en el centro de la tragedia, puesto que es la misma imagen, fascinante de Antígona (Ibid: 298).

Para Lacan la catarsis es ciertamente descarga, pero tiene que ver más con la imagen —del héroe—, que con los afectos. La catarsis podría traducirse como purificación, pero una purificación que va más allá de la descarga o expresión de las pasiones; así se da una purificación ritual, un apaciguamiento de la representación simbólica que genera más bien placer. Sin embargo notamos que se habla de pasiones y por lo tanto tal purificación o purgación se da en el registro de lo imaginario.

La belleza que fascina de la imagen de Antígona es el espejismo del "deseo visible". Este deseo visible es el que triunfa, su lugar está junto a las grandes leyes de los que gobiernan el mundo.

Curiosamente el espejismo se efectúa sin duda purificando nuestro temor y nuestra compasión, pero no las de Antígona, que, según Lacan, no los siente, hay pues más bien extinción o atemperamiento del deseo, por efecto de la belleza (Regnault, 1995: 95).

Como afirma F. Regault, para acercarse a esa belleza es preciso acercarse al crimen, al sufrimiento de la víctima,

en esto yace la conjunción entre los juegos del dolor y los fenómenos de la belleza, jamás subrayada, como si pesara sobre ella no sé qué tabú, no sé qué prohibición patente de esta dificultad que conocemos bien en nuestros pacientes al confesar lo que, propiamente hablando, es del orden del fantasma (Lacan, 1991: 291).

Antígona nos muestra un límite. Si se supera este límite estamos ante algo irreversible, algo que no puede dar vuelta atrás. Es un más allá de la desgracia que convierte a Antígona en un ser sin compasión ni temor. Antígona entra entonces en una zona que la sitúa entre dos muertes: muerta simbólicamente (no realmente porque será enterrada viva) y en esa tierra de nadie desde la que ella profiere la misma frase que su padre Edipo: ¡no haber nacido! La vida es aborrecible para Antígona, no es adorable, sólo puede ser pensada desde ese límite donde ella perdió ya la vida, donde ella ya está más allá, pero desde allí ella puede verla, vivirla bajo la forma de lo que está perdido. Por eso Lacan retorna la tragedia, permite acercarnos a este límite con el que tiene que vérselas el psicoanálisis como experiencia que obra con el deseo.

Para Aristóteles la estructura de la tragedia en general es básicamente la misma y Lacan sitúa a *Antígona* de Sófocles en el "punto de mira que define el deseo". ¿Cuáles son las razones? En primer lugar, *Antígona* nos liga a la turbación, algo de ella nos intranquiliza y esa intranquilidad está dada por un elemento fundamental: la muerte. Efectivamente, el castigo que Creonte impone a Antígona es el de la muerte. Pero no se trata de una muerte cualquiera, sino una "segunda muerte", la muerte en vida, la vida que vive la muerte, "ella que, en vano, tratara de efectuar un doble entierro al hermano, precisamente ella recibe la tumba que hubiera querido para Polinices". En

65 No olvidemos que para Lacan en los momentos del desarrollo de este seminario, la revelación del carácter decisivo del ser humano, el lugar donde se sitúa el deseo, es en la relación del hombre con el significante.

segundo lugar, Antígona fascina por su belleza. Lo bello, para Lacan, no es un valor estético —que más que nada estaría dado por un consenso, por una norma social al igual que el bien—. La función de lo bello es más compleja que una apreciación. Ciertamente, lo bello tiene relación con el deseo, una relación ambigua, ya que lo bello, en realidad, tiene como función suspender, disminuir, desarmar el deseo (Ibid: 287).

Antígona, pues, "fascina con su brillo insoportable, con lo que tiene, que nos retiene y que a la vez nos veda en el sentido en que nos intimida; en lo que tiene de desconcertante esta víctima tan terriblemente voluntaria" (Ibid: 298). Este es el atractivo que presentifica a Lacan el verdadero alcance de la tragedia, este lado de la turbación, el lado que Aristóteles supo mostrar al guiamos por la tragedia a partir de las dos pasiones que la caracterizan: temor y compasión. Es a través de estas pasiones que somos purgados —catarsis— como espectadores, esa purificación se da justamente por intermedio de una imagen entre otras: la de Antígona. La imagen de Antígona se impone ante todas las otras imágenes. Todas las demás imágenes parecen desvanecerse ante ella, todas se reducen, pierden su brillo ante ella. ¿A qué se debe? Justamente a la belleza de Antígona. Ella extrae su brillo de ese lugar, del lugar de la belleza que el Coro supo destacar.

El brillo de Antígona la conduce hacia un espacio más allá de la vida, se dirige hacia él y, al mismo tiempo, se mantiene en su umbral. Vigila ese umbral, esa línea que marca su límite al precio de franquearlo, sola —no quiere saber del acompañamiento que le ofrece su hermana—, hacia la tumba donde será encerrada viva. La belleza de esta "víctima tan terriblemente voluntaria" y el verdadero sentido de la tragedia, se desprenden de la posición de Antígona, quien está "entre dos muertes". Esta relación que convoca al brillo y a la muerte, hace que Antígona represente siempre

la potencia del rechazo y la legitimidad de la rebelión ante todo poder, tiránico, político, que pretendiera, de derecho, reinar a la vez sobre la ciudad y sobre el más allá, sobre el mundo de los muertos (Guyomard, 1997: 33).

Antígona es la guardiana de ese límite, frente a la potencia aniquiladora de la ley de la ciudad ella se erige cuidando un más allá'. El límite no se puede franquear sin lesionar el sentido mismo de lo humano, por eso es que Antígona es tan importante para los psicoanalistas.

Se ha dicho que la belleza de Antígona hace que todas las otras imágenes que intervienen en la tragedia se disipen, se desvanezcan y que Antígona extrae su brillo de algún lugar. ¿Cuál es ese lugar?, ¿de dónde proviene el brillo fascinante de Antígona? Un intento de respuesta a estas preguntas, plantea a Lacan un rodeo que lo remite a los héroes del marqués de Sade. Algunos de esos personajes, según la lectura que hace Lacan, imaginan una segunda muerte "que aniquila el ciclo mismo de las transformaciones naturales" (Lacan, 1991: 299). Se trata de la misma posición en la que se encuentra Antígona: el límite. La parte media de la obra, aquella que desarrolla la acción misma (la fábula) como pedía Aristóteles, está en relación a los comentarios y debates que se tejen en torno a la condena a la que es sometida Antígona. Suplicio particular porque se la somete a ser enterrada viva.

Es una vida que se confundirá con una muerte segura, muerte vivida de manera anticipada, muerte insinuándose en el dominio de la vida, vida insinuándose en la muerte (Ibid.).

Todo esto delimita una zona particular que Lacan subraya diciendo que no solamente se la puede encontrar en la tragedia de Sófocles, sino que es condición de toda tragedia y que no debe irse a buscar muy lejos. Se trata de una zona que convoca al deseo, en realidad se trata de un territorio que produce un efecto propio de la tragedia y que el psicoanálisis trata de perseguir: "el efecto de lo bello sobre el deseo". Es a este nivel que se produce el opacamiento o atemperamento del deseo y es a este nivel que lo bello se introduce como señuelo. Antígona brilla, algo encarna en sus ojos y brilla con ese brillo de la belleza que es un límite, un borde porque no se puede ir más allá de ella.

66 El límite nos muestra siempre que hay un más allá.

67 Usamos estas palabras porque consideramos que Lacan, al referirse al "efecto de lo bello sobre el deseo", en ningún momento piensa en una desaparición total del deseo. La relación contradictoria que lo bello sostiene con el deseo surge justamente porque lo vela, lo opaca, pero no lo hace desaparecer. Como se dijo más arriba, Lacan ve en lo bello un muro, una detención al deseo como un segundo movimiento (el primero se produce por el bien), que queda expresado muy claramente en la tragedia que venimos trabajando.

Es un límite por su calidad de imagen, pero, detrás de esa imagen no hay nada. El deseo se ve arrastrado hacia esa zona de intenso brillo, no olvidemos que la luz en exceso enceguece, es una zona de esplendor máximo a la que ha llegado. Es diferente de lo bello ideal. Lo bello más bien es algo puntual: es la transición de la vida a la muerte y lo bello ideal viene después de este punto. ¿Cómo el hombre aprende la muerte, su relación con la muerte? Lacan nos dice que es por la forma más radical: el significante, la cadena significativa en donde él mismo puede faltar. Este encuentro con su propia muerte implica además un deslumbramiento con respecto a esta imagen fascinadora —que en realidad es la imagen propia.

Algo bello está ahí, nos deslumbra con no sé qué brillo insostenible y que es, al mismo tiempo, una presencia y una ausencia. Una presencia de algo que estuvo ahí, que se manifestó en determinado momento, pero que ya no está más. Por ejemplo, un cuadro, que es un objeto, una simple cosa, inerte, hecha para todos, que por muda que sea, habla (Lacan, 1991: 354). ¿Lo bello, estaría en el nivel de lo simbólico, del significante, lo bello sería significante? Parece que no solamente. Lo bello además de estar en relación a una imagen, a un espejismo que deslumbra y anonada por que recubre esa nada que hay en Antígona, estaría en relación directa a lo real también, en tanto lo bello es esa presencia-ausencia (significante) que se genera a través de una nada, un hueco (real).

Prosiguiendo, Lacan comenta que ella representa al héroe de la tragedia, ya que hasta el final, Antígona no conoce esas pasiones que se desatan y ponen en acto una tragedia: el temor y la compasión. La catarsis es una especie de apaciguamiento, pero ¿estará sujeta a la economía del placer y sujeta por ello a la ética del bien? La respuesta la tiene Antígona como personaje. Ella sufre el honor del suplicio, ser entenada viva, estar entre la vida y la muerte. "El tercio central de la obra está centrado en la apofanía detallada que se nos da de lo que significa la posición, la suerte de una vida que va a confundirse con la muerte cierta...". Por otro lado, cuando Antígona evoca al hermano irremplazable (evocación que hace Lacan de Goethe), es la indicación más clara y rigurosa en

cuanto al carácter intransigente y pasional que caracteriza a Antígona.

Antígona es el único héroe trágico de la obra: su pasión" es absoluta, es un ser inflexible, inhumano, que 'sale de los límites humanos' ; pero sobre todo..., es la única que se sitúa, hasta el final, más allá del temor y la piedad (Lacoue-Labarthe, 1997: 26).

Antígona no es víctima de la *amartía*, como Creonte, ella es víctima de la *hibrys*. Está, pues más allá.

En cambio Creonte, que podría representar al héroe —por querer honrar a quien defendió la patria y deshonorar a quien no—, no hace más que caer en lo que se llama la *hamartía* o el error de juicio. Error de juicio en tratar de hacer cumplir su voluntad y propagarla como ley pensando lograr el bien de todos, pero que sin embargo es una ley injusta, soberana, incuestionable, que rebasa todo. Sin embargo "...el bien no podría reinar sobre todo sin que apareciese un exceso real sobre cuyas consecuencias fatales nos advierte la tragedia" (Lacan, 1991: 310). Creonte, finalmente se deja guiar por el temor, por eso no es heroico. En realidad él desea el bien, responde a su vocación política, al cargo por el que debe a la comunidad (a la polis). Por ello

su edicto tiene la forma kantiana y habla con el lenguaje de la razón práctica: no se puede honrar de la misma manera a los que defendieron a la patria y a los que la atacaron. Desde el punto de vista kantiano se trata de una máxima que puede ser dada como regla de razón con valor universal (Lacoue-Labarthe, 1997: 26).

De esta manera se revela que la tragedia es la principal objeción a la ética del bien, pues muestra que "el bien no podría reinar sobre todo, sin que aparezca un exceso de cuyas fatales consecuencias

68 El término es romántico por excelencia, nos conduce a cierta inclinación desmedida por una cosa; a una afición vehemente que llega incluso a subyugar al que la padece y que puede llegar a expresarse en el cuerpo como enfermedad o desorden. La pasión tiene que ver, cómo no, con el sufrimiento, de allí su inevitable relación con los tormentos que Jesucristo padeció por redimir al género humano. Por último, la pasión se une a la acción —a pesar de la inicial posesión de la que es objeto el sujeto— y a la muerte, sobre todo, a aquella de los nervios, que fue la que padecieron los apasionados.

ella nos advierte" (Lacan, 1991: 354). Efectivamente, algo queda siempre fuera del bien y de lo bello, fuera de la ley, siendo un campo donde el que incurre, comete una falta a esa ley, pero tal vez sin cometer un error de juicio.

¿Ese campo es el deseo?, más allá de la ley está el deseo. Como se anunció anteriormente, Antígona se sitúa en un más allá, un más allá del temor y la compasión. Pero también es un más allá de la *Até*. Lacan prefiere no traducir el término y siempre lo mantiene en griego; sin embargo él mismo dice que podría traducirse aproximadamente a destino, calamidad. La relación de Antígona con la *Até* y su más allá, permiten situarse, justamente, en "el punto de mira que define al deseo". Eso es lo propio de Antígona, hacernos ver ese punto de mira. Ella permite ver el salto de un límite. La *Até* es otro límite que si se lo franquea, todo es irreversible (Ibid: 21 - 95). Está determinada por alguien más que el sujeto mismo, y del cual no se puede escapar para constituir un designio. Es una cicatriz en cada historia. Y, precisamente, toda la "casta" de Antígona está regida por ese elemento. Ella como parte principal, no puede escapar a estos designios, pero los acepta voluntariamente, decide ir más allá de su *Até*. Y más aún; Antígona en todo lo bella, fulgurante, heroína y frágil que es, no deja de ser inflexible, no retrocede y más bien se aferra de tal forma que, incluso, frente a su hermana Ismena, no puede menos que soportar sola el cumplimiento de su fatal destino. Asumir el crimen, la "segunda muerte", es lo que consagra a Antígona. Esa "muerte en vida", ese situarse de golpe en una zona límite entre la vida y la muerte, ese "entre dos muertes" es la confirmación de lo trágico, es decir,

esta prueba paradójica, imposible de la muerte, de esta *nada* hacia la que se dirige el hombre, como lo dice el coro del primer *stasimon* que Lacan interpreta, con tal matiz de guasa o tal atención a la 'invención' de las enfermedades, muy cerca de la interpretación heideggeriana (Lacoue-Labarthe, 1997: 27).

Es claro que Antígona sale de la ley de Creonte —pero no de la ley de los dioses, la ley que no está escrita en ninguna parte, la *Dike*—. Es el más allá inaccesible del lenguaje, o su horizonte. Un límite

radical, "es una ruptura que instauro la presencia del lenguaje en la vida del hombre". En otras palabras lo trágico muestra,

(...) que hay el lenguaje o, lo que viene a ser lo mismo, que más allá de la muerte hay un deseo de muerte —el deseo de volver al origen del lenguaje. Al dios probablemente, y en todo caso a Dios, a este Dios muerto del cristianismo que nos impide en tal medida el acceso a los dioses de los griegos pero que se reveló por lo menos una vez como esto: que hay el lenguaje: en *arjé en ho logos* (Ibid.).

Antígona sale de los límites humanos, porque su deseo apunta más allá de la *Até* (Ibid: 316). ¿A la muerte? *Até* no es desgracia —una de sus traducciones más usadas—, la *Até* hace de Antígona alguien sin compasión ni temor; la muestra con estas características en la obra: *hímeros enages*, el deseo vuelto visible.

La tragedia así, ha sido utilizada por Lacan para mostrarnos, qué franqueo del límite supone la experiencia del deseo (Ibid: 96). Es precisamente la inclusión de la ley lo que genera el deseo, deseo sometido a la ley. Llegado este punto nos preguntamos si Antígona es el paradigma del deseo humano en tanto está situada en la posición de heroína: sin temor ni compasión. El deseo es asumido entre dos límites: el bien y lo bello. El bien lo origina y lo bello lo detiene por no dejarlo transgredir ese más allá. Parecería que el deseo tuviera estas características: sin temor ni compasión, un deseo que no retrocede como Creonte, frente a la culpa de su *hamartía* o error de juicio.

La heroína no retrocede —Creonte sí— frente a su deseo, es, por el contrario, fiel a él. El atravesamiento del límite supone entonces una cuestión central: el hombre puede tomar el mal por el bien, cuestión que le sucede a Antígona, siendo que para ella, su propio bien estaba más allá de esa *até*, un bien que no es el de todos los demás (Ibid: 325).

Antígona, más que estar del lado de las leyes humanas, está del lado de la ley que ella considera justa; al considerar que su hermano no merecía la no sepultura, ella franquea el límite del bien y el mal a partir de sus actos. El bien y el mal son los extremos considerados como *Até*. Antígona se sitúa frente a ellos, considerándolos autónomos (según su propia ley). Este franqueo la coloca en un estar muerta, muerta en vida y con anhelo de muerte; ella realiza lo que se puede llamar el deseo puro, el puro y simple deseo de muerte; ella encarna ese deseo: Antígona es aquella que ya apunta hacia la muerte (Ibid: 342).

El punto de mira que significa Antígona en el seminario, es prácticamente una construcción que hace Lacan para señalar nos cuál es la posición del deseo en el análisis y la relación con el analista. Señala también una estrecha relación entre deseo y muerte, en donde un deseo de muerte —deseo que ya articuló Freud a tiempo de trabajar la cuestión del Edipo— constituye el deseo de destrucción y muerte hacia la prohibición del goce, hacia la ley o quien la encarna. Más adelante en el Seminario, Lacan lanza una frase que parece articular la respuesta del paradigma presentado por Antígona en relación al deseo: ¿Ha usted actuado en conformidad con el deseo que lo habita? (Ibid: 373).

III. CONCLUSIONES

Pero, ¿no sentimos acaso desde hace un momento que, por haber seguido los caminos de la letra para alcanzar la verdad freudiana, ardemos, que su fuego se prende por doquier? Sin duda la letra mata, como dicen, cuando el espíritu vivifica. No lo negamos,[...] pero preguntamos también cómo viviría sin la letra el espíritu.

J. Lacan, La instancia de la letra en el inconsciente

El psicoanálisis se ha nutrido de la literatura. No cabe duda que desde sus inicios la teoría y la práctica analítica sustentaron sus hallazgos acudiendo a la discursividad literaria como una de las "producciones" humanas más complejas y abarcadoras. Sigmund Freud se interesó por la poesía, las obras de teatro, las novelas, etc., atisbó mucho gracias a la literatura. Varios textos —"El creador literario y el fantaseo" (1990: 1 Tomo IX), "Personajes psicopáticos en el escenario" (Ibid: 273 Tomo VII), "El delirio y los sueños en *La Gradiva* de W. Jensen", "El motivo de la elección del cofre" (Ibid: 303 Tomo XII), "Un recuerdo infantil en Poesía y Verdad" (Ibid: 137 Tomo XVII), "Lo ominoso" (Ibid: 215 Tomo XVII), "La cabeza de Medusa" (Ibid: 270 Tomo XVIII), "El humor" (Ibid: 153 Tomo XXI), "Dostoievski y el parricidio" (Ibid: 171 Tomo XXI)— plantean de forma directa la importancia que Freud le otorgaba a las obras literarias. Toda su obra está plagada de referencias a la literatura.

Se plantearon muchas lecturas de los textos que Freud dedica al comentario de las obras literarias y del arte en general —no olvidemos los textos en los que se ocupa de Leonardo Da Vinci y Miguel Angel, por ejemplo—. No siempre las interpretaciones fueron las más felices, incluso, se llegó a plantear la posibilidad de un *Psicoanálisis Aplicado a las Obras de Arte*. La algarabía con la que fue recibido el descubrimiento freudiano hizo que se intentara, a partir de algunas obras y/o textos biográficos, psicoanalizar a los autores y a las obras mismas, aspecto que fue cuestionado por

Freud mismo en una etapa madura de su obra. Tomemos como ejemplo algunas palabras suyas al recibir el premio Goethe en 1930:

Estoy preparado para recibir el reproche de que nosotros, los analistas, perdimos nuestro derecho a ponernos bajo la advocación de Goethe por haberlo ofendido, haber faltado a la veneración que le es debida intentando aplicarle el análisis, degradando al grande hombre a la condición de objeto de la investigación analítica. Pero, en primer término, yo cuestiono que ello se proponga o signifique una degradación.

Todos los que veneramos a Goethe aceptamos sin mayores protestas los empeños de los biógrafos por conocer su vida a partir de los informes y documentos existentes. Pero, ¿qué nos proporcionan esas biografías? Ni siquiera la mejor y más completa de ellas responde a las dos preguntas que parecen las únicas dignas de interés. No esclarecería el enigma de las maravillosas dotes que hacen al artista, y no podría ayudarnos a aprehender mejor el valor y el efecto de sus obras (Freud, 1990: 210 - 211 Tomo XXI)

La propia evolución del pensamiento psicoanalítico y su vínculo con la literatura, desde Freud hasta nuestros días, parece, en muchos aspectos, resultante de una confrontación entre una cierta autonomía de la literatura y la necesidad de establecer unas pautas que liberen a este modelo interpretativo de posibles adulteraciones e intromisiones inaceptables. Mas, no se puede ocultar que desde el inicio de este siglo, psicoanálisis y literatura fueron siguiendo caminos paralelos y, en muchos casos, plenamente coincidentes. Es conocida la lista de disciplinas que Freud designaba como las que deberían constituir las ciencias anexas de una ideal Facultad de Psicoanálisis. Se encontraban en ella, al lado de la psiquiatría y la sexología, "(...) la historia de la civilización, la mitología, la psicología de las religiones, la historia y la crítica literarias (...)".

Freud no fue deliberadamente un crítico literario, sin embargo tuvo un apego, bien fundado por cierto, tanto a la literatura como a la teoría crítica. Freud mismo atribuyó a los artistas y, especialmente, a los escritores, la categoría de precursores de sus descubrimientos sobre el inconsciente, en las

prefiguraciones de la interpretación de los sueños, el fetichismo, la represión del erotismo infantil, las parálisis, el papel de Eros, las ensoñaciones diurnas, y casi todo lo demás. La percepción sensible del artista sobre lo oculto indica que su conocimiento de la mente humana, está a la vanguardia de la gente normal. Actúa sobre territorios que no son conocidos por la ciencia.

Queda claro que los analistas de ayer y hoy, extraen saber del texto literario. Las *letras* los han iluminado en relación a la teoría o a la clínica. Sin caer en lo que también Freud (1990: 279 Tomo XXIII) advertía cuando decía:

Quizás hemos brindado una genuina caricatura de la interpretación atribuyendo a una inocente obra de arte tendencias que su autor ni vislumbraba, con lo cual no habríamos hecho sino volver a demostrar cuán fácil es hallar lo que uno busca y de lo cual uno mismo rebosa (...)

la articulación Psicoanálisis - Literatura no dejará de ser un campo fértil para enriquecer ambos campos del saber humano.

Podríamos extender las anteriores afirmaciones a las relaciones del psicoanálisis y el arte en general. La articulación entre arte y psicoanálisis es, y fue, una práctica frecuente en ambas direcciones. Algunos artistas han tomado ideas psicoanalíticas incluyéndolas en sus obras y muchos analistas han abrevado en el arte para metaforizar conceptos o pensar problemas referidos a su práctica. Si bien la literatura es la disciplina más afín, pues tiene, en parte, el mismo soporte material de trabajo, no es menos cierto que muchas de las otras disciplinas artísticas incluyen dimensiones de interrelación entre los tres registros, real, simbólico e imaginario, de una manera más compleja y a veces más rica.

Heidegger al plantearse el problema del origen de la obra de arte, se topó con ciertas dificultades fundamentales. Toda creación artística tiene alguna materialidad y se encuentra inmersa en el mundo. Es parte de la naturaleza. Pero, al mismo tiempo, es ser —obra que se abre al mundo, verdad y

experiencia, creación y fantasía. ¿Cómo traducir lo inefable? ¿Cómo decir de otra manera la verdad sin traicionarla? La esencia de la obra de arte no se agota porque es ente y el ente no puede explicarse totalmente, su destino es permanecer siempre con cierta opacidad. El arte es una proyección hacia lo trascendente, un ataque al cuerpo —como dijo Lacan—, una protesta por la finitud del hombre, un trozo de verdad que inunda nuestros sentidos.

A pesar de estas dificultades, los psicoanalistas dicen de la obra de arte, se atreven a pasar a diván a los creadores, quieren comprender las motivaciones del artista y buscan las razones que dan vida a su obra, a la sublimación que la anima. Lacan trató de responder al vacío tratando de alcanzar, si no su contenido, al menos su objeto, ha permitido esclarecer el encuentro entre psicoanálisis y literatura.

Desde sus primeras intervenciones en la Sociedad Psicoanalítica de París, Lacan tomó como punto de apoyo fundamental el pensamiento de Freud. Esta filiación se dirige hacia el llamado psicoanálisis clásico, es decir, hacia el psicoanálisis freudiano, diferente al psicoanálisis junguiano, adleriano o derivados de éstos. Lacan estaba muy consciente que la inicial fundación de Freud dio lugar a una "diáspora" de movimientos, lo que es natural en el ámbito de los conocimientos humanos, por eso su insistencia y radicalidad.

Lacan no se propuso rehacer el psicoanálisis. Colocó los comienzos de su enseñanza bajo el signo de un retorno a Freud, quien estaba siendo olvidado y desviado por el predominio de las doctrinas del yo en psicología. Todo maestro tiene un estilo particular; el de Lacan ofrece especiales dificultades y fatigas. Lacan profesa una enseñanza crítica, una de cuyas vertientes es epistemológica, él se propuso a sí mismo dar razón, dar cuenta, cada semana y en público, de su práctica analítica. Este fue el sentido de sus seminarios que estuvieron abiertos al que quiso asistir.

La perspectiva del retorno a Freud que adopta Lacan, le permite ajustar la teoría haciendo quiebres y ajustes sobre la marcha. En relación a los encuentros entre psicoanálisis y literatura, establece una inversión, *es la literatura —y el arte en general— que se aplica al psicoanálisis y no el psicoanálisis a la literatura*. El psicoanálisis aplicado a las obras de arte es *hacer trampa*, como afirma Néstor Braunstein. Un procedimiento tal es adaptar todo en función de unas técnicas, de un aparato previo y presupuesto, es ir del método al objeto y no al revés. Se puede tentar al psicoanálisis a sumarse a la seguidilla de comentarios, opiniones y conjeturas que se puedan hacer de una obra, alimentando la ilusión de un debate, coloquio, mesa redonda..., que buscaría converger o discordar sobre un mismo tema, siendo que la diversidad y antagonismo de los puntos de vista, están dados de antemano. Lacan se cuida de regalar un punto de vista más, y por el contrario indica que todo trabajo sobre una obra literaria debe articularse en otra parte, a saber, la ocasión para un avance teórico.

Si asumimos que "el artista precede al psicólogo", su arte permite hacer avanzar la teoría psicoanalítica. Lacan afirmó que "el artista siempre lleva la delantera", ¿a qué, a quiénes? "El artista desbroza el camino", ¿qué camino? El psicoanalista no sólo se queda boquiabierto frente al artista y su obra. En medio de los elogios, sabe que le facilita, despeja y otorga rutas, accesos. El psicoanalista no retrocede frente a la obra de arte y el artista, sólo sabe que lo precede en el avance de la teoría psicoanalítica: obra de arte aplicada al psicoanálisis.

Es por eso que el arte aplicado al psicoanálisis no impide "en absoluto un diagnóstico clínico sobre el autor, sobre su posición subjetiva, al menos por alusión" (Regnault, 1995: 19). ¿Cómo conviven la sentencia que hiere de muerte a un psicoanálisis aplicado [patanería] y la posibilidad de un diagnóstico a partir del arte aplicado al psicoanálisis? En el texto "La Juventud de Gide o la letra y el deseo" (Lacan, 1987b: 719), que Lacan trabaja a partir de una biografía escrita por Jean Delay, "[él] no se refiere en absoluto a la obra, sino a la posición del sujeto con respecto a su deseo, y a unas cartas. Se trataría de una investigación sobre la relación del hombre con la letra" (Regnault, 1995: 20).

En el caso citado, un simple cuarto de vuelta (o una media vuelta), permite hacer virar los resultados de un psicoanálisis aplicado en elementos de un psicoanálisis teórico. Esto es lo que hizo Lacan con los textos de Freud, un giro de sus resultados, una vuelta de tuerca. Un rasgo particular del artista puede devenir, a su vez, desarrollo teórico de un concepto psicoanalítico. Esa es la tesis de un arte aplicado al psicoanálisis. No parece que haya en Lacan el propósito de percibir lo que el artista y la obra reprimen sino, más bien, que la obra y el artista interpretados hacen percibir lo que la teoría desconocía. Lo que Lacan va a buscar en la obra de arte, lo que percibe en ella, es lo que la teoría psicoanalítica ignora, por eso es tan importante. "El arte, pues, no se contenta con adornar, con ilustrar, realmente organiza". No es un mero acompañamiento o envoltorio ornamental a manera de papel celofán.

El análisis del comentario que Lacan hizo del cuento "La Carta Robada" de Edgar Allan Poe, nos presentó un hallazgo que debe necesariamente orientar cualquier intento de responder a la pregunta que guía la presente investigación: ¿qué es lo que el psicoanálisis lacaniano hace con la literatura? Y siendo más precisos todavía: ¿Cómo se sirve el psicoanálisis lacaniano de la literatura? Encontramos que Lacan transforma el cuento en una tragedia, lo divide en escenas y muestra las determinaciones que la carta, tomada como significante, genera en los "personajes" trazando su destino. En verdad, podríamos afirmar que las relaciones que el psicoanálisis, como disciplina que se ocupa del "deseo" humano, más allá de las necesidades o del simple hallazgo de objeto, establece sus lazos con la literatura a partir de la tragedia.

Lacan, entonces, encuentra en los textos literarios el fundamento de los hallazgos teóricos que da a conocer. No simplemente como ejemplificación o contrapunto esclarecedor —como en el caso de alguno de los diálogos de la comedia de Plauto—, sino como aquel anticipo que las obras en cuestión otorgan sin saber. En el caso de la carta robada de Edgar Allan Poe, encontramos el valor y la determinación que el mundo simbólico otorga al hombre. Justamente ese más allá de la intersubjetividad

que Lacan se plantea como fundamento del psicoanálisis en los momentos en los que se desarrolla su seminario. Y en el caso de Anfitrión, la acción opacante del yo que se propone como obstáculo para el advenimiento del inconsciente, aspecto que los escritores que exploraron este tema conocían muy bien para lograr los efectos deseados. Un psicoanalista al leer a Poe, descubre la verdad habitando la ficción, el robo o vuelo de la carta o letra es una "parodia" del discurso psicoanalítico, contiene los efectos que en éste se persiguen. Lacan califica a la ficción de Poe como "tan potente en el sentido matemático del término". Es decir, se trata de aquello que porta como ficción multiplicado por dos o más veces por sí mismo. Lacan trató de introducir, a partir de su comentario sobre el cuento de Poe, una progresión en su enseñanza para demostrar que las incidencias imaginarias no son lo esencial en la experiencia psicoanalítica, no entregan lo inconsciente. En esos momentos de la enseñanza de Lacan el orden simbólico es constituyente para el sujeto, éste recibe su determinación principal del recorrido de un significante (la carta). Ésta es la verdad que hace posible la ficción, por eso una fábula cobra tanto valor.

Lacan ejerce la "disciplina del comentario", que consiste en la selección de fragmentos de interés de un texto y su análisis minucioso, detallado, a fin de obtener de él la(s) respuesta(s) a algunas de las preguntas que propone y que ha hecho suyas en su comentario. Se trata entonces de exponer lo que el texto propone a fin de explicarlo, esclarecer sus términos; lo cual no podría hacerse de otro modo que interpretándolo. El resultado es algo nuevo, en el sentido de un plus, un aporte, algo más que viene a decirse a partir de un decir previo. Las reglas ordenan, dirigen, establecen vías a seguir, muestran caminos, determinan condiciones necesarias para que se logre tal o cual objetivo. Esto es lo que otorga especificidad "disciplinar" a este comentario, las reglas del juego. Sin ellas no es posible jugar. Establecen un marco de acción a partir del cual cada uno "hace su juego" (comentario).

Los dos comentarios de Lacan que se trabajan en esta investigación, plantean que el "drama" para el psicoanálisis tiene connotaciones definitorias. En el caso de "La Carta Robada", la narración acompaña

al drama. Sin esto no hubiera puesta en escena posible, es decir, ni posibilidad de ver, ni posibilidad de oír. La narración es como la luz rasante que hace posible ver la escena, está dada, o mejor, surge del "cuento" que se hace de cada escena desde el punto de vista que tenía, al representarla, alguno de los actores. Salta a la vista que para poder comentar el cuento de Poe, Lacan lo transforma en un drama, esto es absolutamente determinante. Por eso se habla de dos escenas, una primitiva que sucede en el tocador, gabinete o saloncito íntimo y otra que sucede en la casa del Ministro. Llamar a la primera escena primitiva, tiene implicancias importantes pues la segunda es como una repetición.

Cuando Lacan, a manera de paréntesis necesario, comenta el drama de Plauto—que después ^{retoma} Moliere—, *Anfitrión*, trata de mostrar la relación entre el yo y el orden simbólico a través del intercambio de la palabra. Recurre a esta obra porque "sus connotaciones se imponen", recurre a ella para aclarar algo que posiblemente ha quedado oscuro en lo que ha dicho, así como cuando recurre a los números irracionales para ilustrar las invenciones que el hombre tiene que hacer para operar más allá de la realidad o como cuando recurre a los hallazgos de Levi Strauss para mostrar que el pacto con la palabra en el ser humano va mucho más allá de la relación individual y sus vicisitudes imaginarias. "Es natural que para *ilustrar* la teorización del análisis en el registro simbólico, me remita a un modelo dramático" (Lacan, 1992: 385)⁶⁹, dice Lacan. He aquí, entonces, una aseveración conclusiva que presenta una de las formas que Lacan tiene de servirse de las obras literarias. El verbo *ilustrar* puede tomarse como palabra clave, sin embargo, lo más importante es aquello del *modelo dramático* y la *imposición de las connotaciones*; es decir, aquello velado por la evidencia y que sólo una lectura psicoanalítica puede sacar a la luz.

Ir, junto a Freud, más allá del principio del placer, esa es la intención que dirige a Lacan en el comentario sobre "La Carta Robada". Esto es, enfrentarse con el "instinto de muerte", que no es un mal paso o un traspié freudiano, sino que, al contrario, aparece como elaboración fundamental hacia el final de su vida,

69 Las cursivas son nuestras.

cuando introduce la nueva tópica denominada: yo, ello, super yo. Lacan critica el "carácter bastardo" del uso de esos términos, cuestiona una falta de preocupación por las motivaciones que llevaron a Freud a plantearse los y asegura que todo está en función de un "automatismo de repetición". Es decir, el descubrimiento original de Freud, según Lacan, es la concepción de una *memoria*, que es el inconsciente. Además esta repetición es simbólica, muestra que el mundo del símbolo no puede ya concebirse como "constituido por el hombre sino constituyéndolo". En el análisis, en el trabajo con los analizantes, se trata de rememoración, esa es la originalidad de Freud, pero con un añadido: el elemento que gobierna, más allá de la vida es el "instinto de muerte". Esto porque el "animal humano" recibe sus determinaciones del orden simbólico. En "el momento de su conjunción esencial, en el punto cero de su deseo, donde el objeto humano anula su propiedad natural, se somete a las condiciones del símbolo" (Lacan, 1987a: 40).

Este fue un momento fundamental en la enseñanza de Lacan. Sabemos que el registro simbólico dado a conocer justo en estos momentos y sustentado en las mencionadas obras literarias. No es poca cosa para el psicoanálisis. Es, además, una clara muestra de cómo van cambiando los momentos, de cómo se van delimitando las detenciones y avances del psicoanálisis lacaniano. Podríamos decir que acá vemos el tránsito de lo imaginario a lo simbólico, de la imagen del yo a la función simbólica y significante de la palabra. La experiencia imaginaria puede ser un obstáculo al progreso de la realización del sujeto en el orden simbólico, cuya función se manifiesta de muchas formas y es connotable en términos de presencia y ausencia (lo que muestra la carta volada o robada), ser o no ser. Somos seres en los que el lenguaje hace carne y siempre pensamos por medio de un expediente imaginario que detiene, embrolla, la mediación simbólica que se ve coartada, interrumpida, la carta está allí para demostrárnoslo. De acuerdo con esta lectura, la importancia del aporte de Freud ya no es la oposición consciente / inconsciente, sino entre aquello que está reprimido y que tiende a repetirse (la palabra que insiste) y el yo que obstruye esa mediación inconsciente. En otras palabras: la neurosis está definida por aquello reprimido que insiste y siempre retorna. Por eso cobra tanto sentido el epígrafe extractado del Fausto de Goethe que Lacan utiliza en su escrito sobre la carta

robada: "y si suerte tenemos y si nos peta bien, serán pensamientos". Freud pone énfasis en el automatismo de repetición, en la insistencia de lo reprimido y en esta insistencia que es correlativa a la ex - sistencia, es donde se sitúa al sujeto del inconsciente. El yo no es idéntico al sujeto del inconsciente, que es lo que interesa en el psicoanálisis, pero tampoco se trata de desvanecer y desaparecer al yo (eso es imposible), es bueno darle una paliza como hace Mercurio con Sosia. Toda la experiencia analítica es una experiencia de significación. Lo que el análisis pone en juego, no es la revelación al sujeto, gracias a las intervenciones del analista, de su realidad. El sujeto descubre por medio del análisis su verdad, es decir la significación particular que ciertos puntos de partida le otorgaron y que le tocaron vivir por pura "suerte", tomando en cuenta que para el psicoanálisis lacaniano, nada sucede sin causa. Los hombres nacen con toda clase de disposiciones biológicas, sin embargo cualquiera sea su suerte, el análisis revela cuál es su significación y ésta deriva, nada más y nada menos, de cierta función de la palabra.

En esta investigación se trabajó otro comentario que Lacan hace de una obra literaria, es el referido a *Antígona* de Sófocles. Nos ocupamos, pues, del Seminario 7 que se realizó entre 1958 y 1960, el tema es *La Ética del Psicoanálisis*. Lacan recurre a este texto, como él mismo afirma, como un "documento", es decir, como una prueba escrita de lo que se está diciendo. Decir que Lacan considera esta tragedia como un documento, nos abre la perspectiva de otra conclusión que permite establecer cómo el psicoanálisis se sirve de la literatura para promover su avance teórico. La literatura, en la medida en que también es parte del mundo material —la letra impresa— que trasciende los tiempos, puede ser considerada un documento de prueba al que todos pueden referirse. A lo largo de los siglos Occidente puso su mirada, sus uñas y sus dientes en *Antígona*. Es un texto que dio mucha tela para cortar en temas como la moral, la felicidad, la lucha entre individuo y Estado, etc.

Lacan se sirve de la tragedia para desarrollar la relación del sujeto al deseo (encuentro del deseo en el límite, placa giratoria en que se reencuentran todos los rasgos del deseo, punto de mira que

define el deseo). La labor de Lacan como "comentador" de las tragedias será "formalizar" aquello que encontró en relación al sujeto y al deseo. En definitiva, la tragedia está presente "en el primer plano de la experiencia psicoanalítica (Lacan, 1991: 294).

La tragedia es mucho más antigua que la filosofía, mucho más arcaica. Puede funcionar como par dialéctico de la filosofía que le otorga su despliegue total. Es aquello que la filosofía olvidó, dejó de lado.

(...) El antes de la tragedia significa su "adelante" (de nosotros); la tragedia oculta un impensado (es decir un pensamiento) que, justamente por no haber sido pensado, espera aún serlo y configura así un por venir. Utilizo el léxico heideggeriano, pero es la estructura misma de la relación que hay entre saber y no saber. La tragedia está más allá de la línea o de la barrera en cuyo borde se entrevé, pero sobre todo espera, un posible salto (Lacohue-Labarte, 1997: 25).

Este modelo nunca dejó de transmitir al psicoanálisis "estructuras de pensamiento, categorías de análisis y citas de autoridad". Cada una de estas formas de "uso" tiene una intensidad y una complejidad diferentes. Cada una de estas obras privilegia alguno de los temas fundamentales, pero contiene a todos ellos a la vez. Lo trágico, lo cómico, el deseo, etc. son parte de cada una de las tragedias, por eso es que estas ficciones tienen función de verdad. Así como el actor presta su cuerpo al Discurso del Otro.

Lacan dice muy claramente, antes de dar a conocer su lectura de *Antígona*, que lo que quiere es traspasar un límite. El quiere que lo que estaba trabajando en su seminario dedicado a la ética del psicoanálisis, dé un salto, ingrese a otra dimensión, salte una barrera. En este seminario Lacan anuda el deseo y aquella experiencia que revaloriza al análisis hasta el punto en el que podría decirse que la génesis de la cuestión moral se arraiga en él (Lacan, 1992: 12). Intenta mostrarnos una articulación general: *las consecuencias éticas del descubrimiento freudiano*. Por lo tanto, retoma

aquellos puntos que actúan como preguntas en la práctica analítica y que se refieren principalmente a los lineamientos de los analistas cuando efectúan un análisis. Se había planteado que el Psicoanálisis busca una verdad, pero una verdad en el campo de lo particular, no a nivel de una ley superior. Esta verdad se la encuentra en el punto de ocultamiento del sujeto, lo que muestra que aunque el deseo se manifieste de forma universal para todos, éste se articula siempre de manera diferente en cada uno. Una de las características del deseo en Lacan es que se trata de algo particular, siempre nuevo cada vez.

El comentario que Lacan hizo de *Antígona* puede leerse como un debate con la lectura que Hegel hace de esta obra de Sófocles. Este hecho fue para Lacan como un ir más allá de su maestro, puesto que Hegel siempre tuvo mucha influencia en la obra de Lacan. Sólo por mencionar un ejemplo mencionamos que para dar cuenta del deseo como un concepto fundamental para el psicoanálisis, Lacan recurre a las elaboraciones hegelianas referidas a la separación entre Naturaleza y Cultura.

Para Lacan el deseo humano surge porque la necesidad en él se rompe. Hay algo que hace que los seres humanos se separen del mundo de la naturaleza y pasen a ser parte de la cultura. La necesidad se transforma en deseo porque el sujeto humano llega a un mundo del lenguaje, incluso antes de haber nacido está ya partido por esta mediación simbólica. A pesar de esta deuda Lacan no tiene otra alternativa que mostrar públicamente su disconformidad con lo que Hegel había planteado respecto a la *Antígona* de Sófocles. La disconformidad surge porque Hegel remite todo el conflicto a la oposición Estado - Familia, o mejor, a la diferencia que existe entre los principios individuales y los principios sociales de la ley. Lacan pensó que la lectura de Goethe estuvo más acertada, puesto que él no reduce todo el conflicto a Estado Nación Vs. familia (entre los derechos de los vivos y de los muertos, entre la decisión legislativa y ética consuetudinaria. La posición de Hegel es que todos estos binomios (Hombre - mujer, Estado - familia, derecho de los muertos - derecho de los vivos, viejos - jóvenes, hombres - dioses, etc.) giran en torno a las consideraciones anteriores.

El comentario de Lacan se organiza en dos planos, por un lado actualiza la "esencia de la tragedia", trabajando sobre todo el concepto de catarsis (que es común al psicoanálisis y a la tragedia), que es el concepto que nos muestra cómo se purgan temor y compasión. Y por otro lado, trata de interpretar el texto mismo, el significado del destino de Antígona.

Antígona alcanza un vuelo mucho más alto que el de Edipo, o que el de cualquier personaje trágico que es presa del destino. Aceptar el destino, es lo que les pasa a los personajes trágicos. Antígona, en cambio, asume su propia suerte, ella es plenamente consciente de su acción, aún antes de plantearse una aceptación de su destino. "Antígona posee una comprensión de la calidad de su propia culpa que Creonte no posee". La frase que predomina el comentario de Lacan es, "Antígona está más allá del límite del deseo". Mientras los personajes de la tragedia griega están guiados por la Até, por el destino que los arrastra de manera incoercible, Antígona delinea una excepción. Ella se coloca más allá de la Até. Sabe de su deseo criminal, sabe de la pena, conoce todo lo que ha de perder y, sin embargo, no pretende otra cosa que ese castigo. Edipo se queja de lo que hizo sin darse cuenta, Antígona es altanera y orgullosa ante sus verdugos. Se ubica más allá de los límites que pretenden respetar los seres humanos. Se sabe ya muerta y por eso pide bajar ella sola a su propio sepulcro. Es una muerte asumida. Antígona se debate entre dos muertes. Antígona enfrenta viva su propia muerte, se declara ya muerta, desciende por su cuenta a su propia tumba. Es un desafío a la vida, bajar voluntariamente esas gradas. Es un desafío a la vida que es una revuelta contra lo predecido, es un desafío a la vida asumiendo la propia muerte. "Abrir tumbas para sepultar cadáveres".

El momento en que Lacan emprende su comentario de Antígona, la cuestión era responderse a una pregunta que se desprende del momento de inflexión que provoca Freud: ¿Cuáles son las consecuencias éticas que se generaron a partir de la relación con lo inconsciente como fue planteada por Freud? Desde la perspectiva lacaniana, el psicoanálisis, en la práctica misma, tiene una dimensión fundamentalmente ética. Se trata de un ámbito muy diferente al planteado en la moralidad occidental

que puede agruparse muy amplia, pero, certeramente bajo el signo de la "ética del bien". Lacan parte de consideraciones acerca de la "función del bien" y de la "función de lo bello". Ambas son barreras que nos separan del campo que le interesa al psicoanálisis en primerísimo orden: el deseo. El anuncio que hace Lacan es que "se trata de cruzar una línea", de "traspasar una barrera". ¿Qué línea debe ser traspasada? La mantenida por la estructura del mundo del bien. El deseo es enemigo del bien, es decir, del placer. Lo que el psicoanálisis puede ofrecer es una esperanza.

Antígona permite, desde la perspectiva de Lacan, ubicar el momento esencial en lo que concierne a lo que el hombre quiere y aquello contra lo que se defiende, da a conocer, efectivamente, lo que significa una "elección absoluta, una elección no motivada por ningún bien" (Lacan, 1991: 289). Antígona nos muestra un límite. Si se supera este límite estamos ante algo irreversible, algo que no puede dar vuelta atrás. Es un más allá de la desgracia que convierte a Antígona en un ser sin compasión ni temor. Antígona no es víctima de la *amartía*, como Creonte, ella es víctima de la *hibrys*. Está, pues, más allá. En cambio, Creonte, que podría representar al héroe —por querer honrar a quien defendió la patria y deshonorar a quien no—, no hace más que caer en lo que se llama la *hamartía* o el error de juicio. Error de juicio en tratar de hacer cumplir su voluntad y propagarla como ley pensando lograr el bien de todos, pero que sin embargo es una ley injusta, soberana, incuestionable, que rebasa todo. Sin embargo "...el bien no podría reinar sobre todo sin que apareciese un exceso real sobre cuyas consecuencias fatales nos advierte la tragedia" (Lacan, 1991: 310). Creonte, finalmente se deja guiar por el temor, por eso no es heroico. En realidad él desea el bien, responde a su vocación política, al cargo por el que debe a la comunidad (a la polis). De esta manera se revela que la tragedia es la principal objeción a la ética del bien, pues muestra que "el bien no podría reinar sobre todo, sin que aparezca un exceso de cuyas fatales consecuencias ella nos advierte" (Lacan, 1991: 354). Efectivamente, algo queda siempre fuera del bien y de lo bello, fuera de la ley, siendo un campo donde el que incurre, comete una falta a esa ley, pero tal vez sin cometer un error de juicio.

El bien y el mal son los extremos considerados como *até*. Antígona se sitúa frente a ellos, considerándolos autónomos (según su propia ley). Este franqueo la coloca en un estar muerta, muerta en vida y con anhelo de muerte; ella realiza lo que se puede llamar el deseo puro, el puro y simple deseo de muerte; ella encarna ese deseo: Antígona es aquella que ya apunta hacia la muerte (Ibid: 342).

El punto de mira que significa Antígona en el seminario, es prácticamente una construcción que hace Lacan para señalarnos cuál es la posición del deseo en el análisis y la relación con el analista. Señala también una estrecha relación entre deseo y muerte, en donde un deseo de muerte —deseo que ya articuló Freud a tiempo de trabajar la cuestión del Edipo— constituye el deseo de destrucción y muerte hacia la prohibición del goce, hacia la ley o quien la encarna.

BIBLIOGRAFÍA

ALLOUCH, Jean

1999 *Freud y después Lacan*, Buenos Aires, EDELP.

ANOUILH, Jean

1960 *Teatro*, Buenos Aires, Losada.

APARICIO, BRAUNSTEIN, SAAL (Compiladores)

1988 "Un diván para Antígona", en *A medio siglo del malestar en la cultura de Sigmund Freud*, México D.F., Siglo XXI.

ARISTÓTELES

1963 *Poética* (Traducción del griego por Francisco de P. Samaranch), Madrid, Aguilar.

S/año *Política* (Puesta en lengua castellana por D. Patricio de Azcárate), Madrid, Medina y Navarro editores.

ASSOUN, Paul Laurent

1985 *Introducción a la epistemología freudiana*, México D.F., Siglo XXI.

BACHELARD, Gastón

1982 *El nuevo espíritu científico*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

1989 *Epistemología*, Barcelona, Anagrama.

BORGES, Jorge Luis

1986 "El Budismo", en Periódico *Opinión*, Cochabamba, sábado 28 de junio.

BRAUNSTEIN, Néstor

1987 *Psiquiatría, teoría del sujeto, psicoanálisis: hacia Lacan*, México D.F., Siglo XXI.

1988 *El lenguaje y el Inconsciente Freudiano*, México D.F., Siglo XXI.

1997 "Jugar con dados cargados es ignorar que el Psicoanálisis no tiene nada que enseñarle a la Literatura", entrevista en *Revista Puntos Suspendidos*, N°6 (octubre - diciembre).

CANGUILHEM, Gorge

1986 *Lo normal y lo patológico*, México D.F., Siglo XXI.

COCTEAU, Jean

1952 *Antígona - Reinaldo y Arminda*, Buenos Aires, Emecé Editores, S.A.

DE CERTAU, Michel

1995 *Historia y Psicoanálisis*, México D.F., Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, Instituto Tecnológico y de Estudios de Occidente.

EIDELSZTEIN, A.

1990 *El grafo del deseo*, Buenos Aires, Manantial.

ECKERMANN, Juan Pedro

1920 *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*. Tomo III, 1822 -1832, Madrid, Calpe.

ESQUILO

1980 *Tragedias Completas*, Madrid, EDAF ediciones.

FREUD, Sigmund

1971 *Interpretación de los sueños VI*, Madrid, Alianza Editorial.

1984 *Escritos sobre la histeria*, Madrid, Alianza Editorial.

1990 *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, XXIV Tomos.

FENDRIK, Silvya

1980 "Freud entre la solución y la disolución", Transcripción de la charla efectuada el 3 de julio de 1980 en "Textos Freudianos" y publicada inicialmente en el número 1° de "Suplemento de las Notas" de la EFBA.

GARCÍA, Germán (Director)

1994 *Revista Descartes: el análisis en la cultura*, N°13 (septiembre).

1997 *Revista Descartes: el análisis en la cultura*, N°15/16 (julio).

GRANON - LAFONT, Jeanne

1987 *La Topología básica de Jacques Lacan*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

GUYOMARD, Patrick

1997 *El Goce de lo Trágico: Antígona, Lacan y el deseo del analista*, Buenos Aires, Ediciones La Flor, Buenos Aires.

HEGEL, G.W.F.

1954 *Estética*, Buenos Aires, El Ateneo.

HEIDEGGER, Martín

1987 *De camino al habla*, Barcelona, ODÓS

INDART, Juan Carlos

1989 *Problemas sobre el amor y el deseo del analista*, Buenos Aires, Manantial.

KRISTEVA, Julia

1993 *Historias de amor*, México D.F., Siglo XXI.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe
1997 "De la ética: a propósito de Antígona", en Varios, *Lacan con los filósofos*, México D.F., Siglo XXI.

LACAN, Jacques
1984 *El deseo y su interpretación: seminario VI*, Buenos Aires, texto establecido por la Escuela de Orientación Lacaniana.
1985 "El mito individual del neurótico", en *Intervenciones y textos I*, Buenos Aires Manantial.
1986 *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, México D.F., Ed. Siglo XXI.
1987a *Escritos I*, México D.F., Siglo XXI.
1987b *Escritos II*, México D.F., Siglo XXI.
1988a *Intervenciones y Textos II*, Buenos Aires, Manantial.
1988b *Los Escritos técnicos de Freud: Seminario I*, Buenos Aires, Paidós.
1989 *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis: Seminario XI*, Buenos Aires, Paidós.
1991 *La ética del psicoanálisis: Seminario 7*, Buenos Aires, Paidós.
1992 *El yo en la teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica: Seminario II*, Buenos Aires, Paidós.
1993 *Psicoanálisis, Radiofonía y Televisión*, Barcelona, Anagrama (Colección Argumentos).

LAURENT, Eric
1993 "Cinco evidencias", en *Uno por Uno: Revista Mundial de Psicoanálisis*, N°33 (Dic./Ene. 92/93), Barcelona, Ediciones Eolia.

LE GALLIOT, Jean
1981 *Psicoanálisis y lenguajes literarios*, Buenos Aires, Hachette.

LEÑERO, Juan José
1994 "Literatura y psicoanálisis", Conferencia en la Universidad Mayor de San Simón Facultad de Humanidades, Cochabamba (Texto mecanografiado).

M. RUITENBEEK, Hendrik
1994 *Psicoanálisis y literatura*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

MANZUR, Gerardo
S/f "¿Cuál es en realidad la función de la epistemología en los fundamentos del psicoanálisis?", (Texto sin más datos).

MARIACA, Guillermo
1997 "Nación y narración en Bolivia: Juan de la Rosa y la Historia", en *Cuadernos de literatura boliviana N°4*, La Paz, Ediciones Carrera de Literatura, UMSA.

- MARECHAL, Leopoldo
1996 *Antígona Velez*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- MILLER, Jacques - Alain
1987a *Escisión Excomuni3n Disoluci3n: Tres momentos en la vida de Jacques Lacan*, Buenos Aires, Manantial.
1987b *Recorrido de Lacan: ocho conferencias*, Buenos Aires, Manantial.
1987c *Maternas I*, Buenos Aires, Manantial.
1990 "La Psicosis en el texto de Lacan" en *La Psicosis en el texto* (Varios autores bajo la direcci3n de Fran3ois Ansermet, Alain Grosrichard y Charles M3la), Buenos Aires, Manantial.
- MOLI3RE
1973 Moli3re, "Anfitri3n", en *Obras Completas*, Madrid, Editorial Aguilar.
- MORAL L3PEZ, Fernando
1985 *El psicoan3lisis a la luz de Jacques Lacan*, M3xico D.F., Editorial Campo Lacaniano.
- NAVIA, W3lter
2001 *Comunicaci3n y hermene3tica*, La Paz, Universidad Mayor de San Andr3s - Instituto de Estudios Bolivianos.
- NIETZSCHE, Friederik
1975 *El origen de la tragedia*, Madrid, Espasa Calpe S.A.
- PASTOR CRUZ, Jos3 Antonio
1999 "Antígona y lo no escrito", en www.uv.es/japastor/tragedia.htm
- PAZ, Octavio
1959 *El laberinto de la soledad*, M3xico D.F., Fondo de Cultura Econ3mica.
- PESKIN, Gabriel
1988 "Acerca de la significaci3n del falo en la enseanza de Lacan", en *Simposio del Campo Freudiano, Cl3nica Psicoanal3tica, Deseo y Goce*, Buenos Aires, s/ed.
- PLAUTO
1962 "Anfitri3n", en *Comedias*, Barcelona, Editorial Iberia S.A.
- POE, Edgar Allan
1973 *Historias extraordinarias Poemas*, Barcelona, Plaza & Janes Editores.
- REGNAULT, Francois
1995 *El arte seg3n Lacan y otras conferencias*, Barcelona, ATUEL - EOLIA (en colaboraci3n de la biblioteca del Campo Freudiano de Barcelona y el Instituto del Campo Freudiano).

S/Autor
1999 "En los límites de la práctica", en *Revista Acheronta*, www.acheronta.org

SAUVAL, Michel (Director)
2001 *Acheronta: revista de psicoanálisis y cultura*, www.acheronta.org

SPANG, Kurt
1991 *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.

STEINER, George
1986 *Antígonas: una poética y una filosofía de la lectura*, Barcelona, Gedisa.

VARIOS
1995 *I Coloquio del Campo Freudiano en Cuba: el psicoanálisis hoy*, Barcelona, Ediciones Eolia.

VARIOS
1996 *Escritura y Psicoanálisis* (Volumen a cargo de Helí Morales Ascencio), México D.F., Siglo Veintiuno.

VARIOS
1988 *La psicosis en el texto*, Buenos Aires, Manantial.

VARIOS
1988 *Presentación de Lacan*, Buenos Aires, Manantial.

VARIOS
1988 *El lenguaje y el inconsciente freudiano* (Volumen a cargo de Néstor Braunstein), México D.F., Siglo Veintiuno.

VARIOS
1996 *Los poderes de la palabra: textos reunidos por la Asociación Mundial de Psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.