

➔ "LA ESENCIA DE LA TRAGEDIA.
UN COMENTARIO DE *ANTIGONA* DE SÓFOCLES"
JACQUES LACAN

SÓFOCLES



EDIPO REY



EDIPO EN COLONO



ANTÍGONA

Traducción, notas
e introducción:
Jimena Schere

COLIHUE  CLÁSICA

La tragedia de Edipo es sobrecogedora porque, para decirlo con las mismas palabras del Deuteronomio [19.20], «al saberlo, temerán». Si la ceguera de Edipo hubiese sido su peculiaridad, por más extraño que nos pareciera su destino, este no nos aterrorizaría. Lo que ocurre es que experimentamos, más o menos claramente, que no nos sentimos tan seguros, como habíamos creído, con aquellos a quienes más amamos. ¿Hasta qué punto conocemos a la persona con quien nos casamos?; ¿hasta qué punto sabemos si comprendemos nuestras relaciones con nuestros padres?; y ¿acaso algunas de nuestras decisiones no resultarán catastróficas para nuestros hijos?

El escritor que trata de relaciones en las cuales su audiencia está implicada, tiene una clara ventaja sobre el que describe relaciones excepcionales de las que la mayoría de los hombres no puede tener una experiencia de primera mano. No es raro que la mayoría de las tragedias trate de las relaciones que existen entre los seres queridos: amantes, padres, hijos, etc. Y en cuanto a completa compasión, ninguna obra sobrepasa la *Orestía* y *Edipo rey*, *Hamlet* y *El rey Lear*, y ninguna novela como *Los hermanos Karamazov* y *Ana Karenina*.

JACQUES LACAN

LA ESENCIA DE LA TRAGEDIA. UN COMENTARIO DE ANTÍGONA DE SÓFOCLES^(*)

Las articulaciones de la pieza

Quisiera hoy intentar hablarles de *Antígona*, la pieza de Sófocles escrita en el año 441 a. C. y, precisamente, de la economía de esa pieza.

(*) Jacques Lacan, *El seminario, libro 7: La ética del psicoanálisis 1959-1960*, Buenos Aires, Paidós, 1988, pp. 308-339. Traducción de Diana S. Rabinovich.

En la categoría de lo bello solo el ejemplo, dice Kant –pues es totalmente diferente del objeto–, puede fundar la transmisión, en la medida en que ella es posible e incluso exigida. Ahora bien, desde todo punto de vista, este texto merece desempeñar un papel para nosotros.

Saben, por otra parte, que volvemos a cuestionar aquí la función de lo bello en relación a lo que enfocamos como la mira del deseo. En suma, algo nuevo sobre la función de lo bello puede surgir aquí. En este punto estamos.

No es más que un punto de nuestro camino. No te asombres de la longitud del camino, dice Platón en alguna parte del *Fedro*, que es precisamente un diálogo sobre lo bello, no te asombres por más largo que sea el rodeo, pues es un rodeo necesario.

[...] Entonces dijimos la última vez, está Antígona, hay algo que sucede y está el Coro.

Por otro lado, introduce en relación a la naturaleza de la tragedia el final de la frase de Aristóteles sobre la compasión y el temor que realizan la catarsis de las pasiones de esta especie, esa famosa catarsis cuyo verdadero sentido intentaremos captar al final. Goethe, extrañamente, quiso ver la función de ese temor y de esa compasión en la acción misma –la acción nos proporcionaría el modelo de un equilibrio entre la compasión y el temor. Ciertamente, no es esto lo que nos dice Aristóteles– que permanece todavía para nosotros cual un camino clausurado debido a ese curioso destino que hace que contemos con tan poco para apoyar lo que dijo en su texto, a causa de las pérdidas producidas a lo largo de la ruta.

Pero de inmediato les haré un comentario. A primera vista, esos dos protagonistas que son Creonte y Antígona, observen bien por favor –primer aspecto– ambos parecen desconocer la compasión y el temor. Si lo dudan, es porque no han leído *Antígona*, y como la leeremos juntos, pienso hacérselos palpar.

Segundo aspecto, no es que *parece, es seguro* que al menos uno de los dos protagonistas, hasta el final, no conoce ni la compasión ni el temor: Antígona. Por eso, entre otras cosas,

es el verdadero héroe. Mientras que al final Creonte se deja conmover por el temor y, si bien no es esa la causa de su pérdida, ella es ciertamente su señal.

Retomemos ahora las cosas al inicio.

Creonte ni siquiera tiene que decir las primeras palabras. La pieza, tal como está construida por Sófocles, nos presenta de entrada a Antígona en su diálogo con Ismena, afirmando desde las primeras réplicas su propósito y sus razones. Creonte ni siquiera está ahí para servir de contraste y solo lo vemos aparecer secundariamente. Sin embargo, es esencial a nuestra demostración.

Creonte ilustra allí una función que demostramos en lo referente a la estructura de la ética trágica, que es la del psicoanálisis –quiere el bien. Lo cual, después de todo, es su papel. El jefe es quien conduce a la comunidad. Está ahí para el bien de todos.

[...] Tal como les dije la última vez, casi un siglo separa la época de la gran creación trágica de su interpretación por un pensamiento filosofante. Minerva solo se alza, como lo había dicho ya Hegel, al crepúsculo. No estoy tan seguro de ello, pero podemos recordar ese término, esa fórmula a menudo evocada, para pensar que de todos modos cierta distancia separa la enseñanza propia de los ritos trágicos de su interpretación posterior en el orden de una ética que es, en Aristóteles, ciencia de la felicidad.

Sin embargo, es cierto que igualmente podemos observar lo siguiente. Gustosamente me apoyaré en el hecho de encontrar en las otras tragedias, especialmente las de Sófocles, que la *hamartía* existe, es reconocida. Los términos de *hamartánein* y de *hamartémata*¹⁶, se encuentran en el discurso mismo de

16. *Hamartía* es discutida en su traducción por Lacan. Habitualmente se la interpreta como la «falta» o la «disposición culpable» en abstracto: *hamartánein*, «cometer la falta» y *hamartéma* (plural *hamartémata*), la «falta» en concreto. [N. del T.]

Creonte cuando, al final, cae abatido bajo los golpes de la suerte. Pero la *hamartía* no está a nivel del verdadero héroe, está a nivel de Creonte.

Su error de juicio –que podemos aquí captar más precisamente de lo que lo hizo hasta ahora cualquier pensamiento amigo de la sabiduría– es querer hacer del bien de todos, no diría el Soberano Bien –pues no olvidemos que es muy antigua, 441 a. C. y el amigo Platón no nos había forjado todavía su espejismo– sino la ley sin límites, la ley soberana, la ley que desborda, que supera el límite. Ni siquiera se percata de que ha franqueado ese famoso límite, acerca del que se cree haber dicho lo suficiente diciendo que Antígona lo defiende, que se trata de las leyes no escritas de la *Dikē*. Se cree haber dicho lo suficiente cuando se hace de la Justicia el Decir de los dioses; no se ha dicho gran cosa acerca de ella y, Creonte, como un inocente, invade otro campo.

Observen que su lenguaje se conforma perfectamente con lo que Kant llama el concepto, *Begriff*, del bien. Es el lenguaje de la razón práctica. Su interdicción de la sepultura rehusada a Polinice, traidor, enemigo de la patria, se funda en el hecho de que no se puede honrar de igual manera a quienes defendieron a la patria y a quienes la atacaron.

Desde el punto de vista kantiano, esta es efectivamente una máxima que puede ser dada como regla de razón que tiene un valor universal. Así, *avant-la-lettre*, antes del recorrido ético que de Aristóteles a Kant nos lleva a delimitar la identidad última de la ley y de la razón, el espectáculo trágico, ¿no nos muestra acaso la objeción primera? El bien no podría reinar sobre todo sin que apareciese un exceso real sobre cuyas consecuencias fatales nos advierte la tragedia.

¿Cuál es ese famoso campo en el que no hay que incursionar? Se nos dice –allí se sitúan las leyes no escritas, la voluntad o mejor aún la *Dikē* de los dioses.

[...] Quisiera simplemente, para introducirla [se refiere a Antígona], hacer algunos comentarios y para ir directo a la

meta, decirles el término en el que se centra el drama de Antígona, término repetido veinte veces, lo cual en un texto tan breve resuena por cuarenta, lo cual no impide que también pueda no leerse -*Átē*.¹⁷

Esta palabra es irreemplazable. Designa el límite que la vida humana no podría atravesar mucho tiempo. El texto del Coro es significativo e insistente al respecto -*ektòs átas*.¹⁸ Más allá de esa *Átē* no se puede pasar más que un tiempo muy corto y allí es adonde quiere ir Antígona. No se trata de una expedición enternecedora. Tienen ustedes el testimonio por la misma boca de Antígona acerca del punto al que llegó -literalmente no puede más. Su vida no vale la pena ser vivida. Vive en la memoria del drama intolerable de aquel de quien ha surgido esa cepa que acaba de terminar de anonadarse bajo la figura de sus dos hermanos. Vive en el hogar de Creonte, sometida a su ley, y esto es lo que ella no puede soportar.

No puede soportar, dirán ustedes, depender de un personaje que execra. Después de todo, ¿por qué? Es alimentada, alojada y, en Sófocles, no se la casa como a Electra en Giraudoux. No crean, por otra parte, que fue Giraudoux quien lo inventó, fue Eurípides, pero este no la casa con el jardinero. Entonces, la cosa es así, Antígona no puede soportarlo y esto tiene todo su peso para explicar su resolución, afirmada desde el inicio en su diálogo con Ismena.

Este diálogo es de una crueldad excepcional. Ismena le hace notar -Escucha, verdaderamente en la situación en que estamos, no estamos demasiado incómodas, no volvamos a empezar. Antígona inmediatamente salta sobre esto -Sobre todo ahora no retomes lo que acabas de decir, pues aunque quisieras soy yo la que ya nada quiere de ti. Y el término

17. En griego significa extravío; calamidad; fatalidad y la diosa correspondiente. [N. del T.]

18. En griego significa «fuera de (con excepción de/ más allá de) la fatalidad». [N. del T.]

ékthra, enemistad, surge enseguida en lo tocante a sus relaciones con su hermana y con lo que encontrará más allá cuando encuentre a su hermano muerto. Aquella que dirá más tarde, *Estoy hecha para compartir el amor y no el odio*, se presenta de inmediato con la palabra enemistad.

En los acontecimientos que siguen, cuando su hermana retorna hacia ella para compartir su suerte, aun cuando no ha cometido la acción interdicta, ella igualmente la rechazará con una crueldad y un desprecio que superan en el refinamiento todos los límites, pues le dice: -Quédate con Creonte al que tanto quieres.

Vemos pues dibujarse la silueta del enigma que Antígona nos presenta, la de un ser inhumano.

[...] Que Antígona salga así de los límites humanos, ¿qué quiere decir para nosotros? -si no que su deseo apunta muy precisamente a lo siguiente- al más allá de la *Átē*.

La misma palabra, *Átē*, sirve en *atroz*. De eso se trata y el Coro lo repite en tal momento de su intervención con una insistencia técnica. Uno se acerca o no a *Átē* y cuando uno se acerca a ella eso se debe a algo que, en este caso, está vinculado con un comienzo y con una cadena, la de la desgracia de la familia de los Labdácidas. Cuando uno comenzó a acercarse a ella, las cosas se encadenan en cascada y lo que se encuentra en el fondo de lo que sucede en todos los niveles de este linaje es, nos dice el texto, un *mérinna*, que es casi la misma palabra que *mnēmē*¹⁹, con el acento de *resentimiento*. Pero es hartó falaz traducirlo así, pues el resentimiento es una noción psicológica, mientras que *mérinna* es una de esas palabras ambiguas entre lo subjetivo y lo objetivo, que nos brindan, hablando estrictamente, los términos de la articulación significativa. El *mérinna* de los Labdácidas empuja a Antígona hacia las fronteras de la *Átē*.

19. Memoria en griego. [N. del T.]

Se puede traducir *Átē* como *desgracia*, pero nada tiene que ver con la desgracia. Es ese sentido, impartido sin duda, puede decir ella, por los dioses ciertamente implacables, el que la torna sin compasión y sin temor. Es aquello que, para hacerlo aparecer en el momento de su acto, dicta al poeta esta imagen fascinante –fue una primera vez en las tinieblas a cubrir con una fina capa de polvo el cuerpo de su hermano, el polvo cubre suficientemente como para que quede velado para la mirada. No puede permitirse que se despliegue ante el mundo esa podredumbre, a la que perros y pájaros vienen a arrancarle trozos para llevarlos, nos dice el texto, a los altares, al centro de las ciudades, donde diseminarán a la vez el horror y la epidemia.

Antígona hizo pues ese gesto una vez. Lo que está más allá de cierto límite no debe ser visto. El mensajero le dirá a Creonte qué ocurrió y le asegura que no se encontró ninguna huella, que no se puede saber quién lo hizo. Se ordena que se disperse nuevamente el polvo. Y, esta vez, Antígona se deja sorprender. El mensajero que retorna nos describe lo ocurrido en los términos siguientes –limpiaron primero el cadáver de lo que lo cubría, se ubicaron en dirección contraria al viento para evitar sus espantosas emanaciones, pues eso apesta. Pero un fuerte viento comenzó a soplar y el polvo comenzó a llenar la atmósfera e incluso, dice el texto, el gran éter. Y, en ese momento, cuando todos se refugian como pueden, escondiendo su cabeza entre sus brazos, echándose a tierra ante el cambio de rostro de la naturaleza, al acercarse al oscurecimiento total, al cataclismo, en ese momento se manifiesta la pequeña Antígona. Reaparece junto al cadáver lanzando, dice el texto, los gemidos de un pájaro al que se le ha robado su cría.

Imagen singular. Más singular aún pues es retomada y repetida por los autores. Extraje de *Las fenicias* de Eurípides los cuatro versos en que es comparada ahí también, con la

madre desolada de una nidada dispersada, que lanza sus patéticos gritos. Esto nos muestra qué simboliza siempre en la poesía antigua la evocación del pájaro. No olvidemos cuán cercanos están los mitos paganos de la idea de la metamorfosis –piensen en las transformaciones de Filemón y de Baucis. En Eurípides se perfila aquí el ruiseñor como la imagen en la que se muda el ser humano a nivel de esta queja. El límite en el que estamos situados aquí es ese mismo en el que se sitúa la posibilidad de la metamorfosis, la cual transportada como escondida a lo largo de los siglos en la obra de Ovidio, readquiere todo su vigor, su virulencia, en ese vuelco de la sensibilidad europea que es el Renacimiento, para explotar en el teatro de Shakespeare. Antígona es esto.

[...] Pero atención. Se dice –la tragedia es una acción. ¿Es *ágein* ¿Es *práttein*?²⁰

De hecho hay que elegir. El significante introduce dos órdenes en el mundo, la verdad y el acontecimiento. Pero si uno quiere mantenerlo a nivel de las relaciones del hombre con la dimensión de la verdad, no puede usárselo al mismo tiempo para la puntuación del acontecimiento. En general, en la tragedia no hay ninguna especie de verdadero acontecimiento. El héroe y lo que lo rodea se sitúan en relación al punto de mira del deseo. Lo que sucede son los derrumbes, los amontonamientos de las diversas capas de la presencia de los héroes en el tiempo. Esto permanece indeterminado –en el derrumbe del castillo de naipes que representa la tragedia, algo puede amontonarse antes que otra cosa y lo que se encuentra al final, cuando se da vuelta todo, puede presentarse de maneras diferentes.

Lo ilustra el hecho de que después de haber pregonado que nunca cederá en nada en sus posiciones de responsable,

20. *Ágein* es actuar (guiar) en un sentido. *Práttein* es actuar (obrar). [N. del T.]

Creonte, una vez que papá Tiresias lo regañó suficientemente, comienza a asustarse. Le dice entonces al Coro –¿de todos modos, no debo? ¿Debo ceder? Lo dice en términos que desde el punto de vista que les desarrollo son de una extraordinaria precisión, pues la *Átē* aparece aquí nuevamente en forma particularmente oportuna. Es claro que, en ese momento, si hubiese ido primero a la tumba antes de rendir al fin, tardíamente, los honores fúnebres al cadáver, cosa que obviamente toma tiempo, quizá podría haberse evitado lo peor.

Pero hete aquí que comienza por el cadáver no sin razones –quiere estar primero en paz con su conciencia como suele decirse. Esto es siempre, créanme, lo que pierde a cualquiera en la vía de las reparaciones. Esta no es más que una pequeña ilustración, pues, a cada instante, en el desarrollo del drama, la cuestión de la temporalidad, del modo en que se unen los hilos ya listos, es decisiva, esencial. Pero esto es tan comparable a una acción como lo que recién llamé amontonamiento, derrumbe sobre las premisas.

Entonces, después del primer diálogo entre Antígona e Ismena, la música, el Coro, el canto de la liberación. Tebas está fuera de las garras de aquellos a los que bien se puede llamar los bárbaros. El estilo del poema del Coro nos representa incluso curiosamente las tropas de Polinice y su sombra como un gran pájaro girando en torno a las casas. La imagen de nuestras guerras modernas, a saber, algo que planea, es ya sensible en 441.

Una vez terminada esta primera entrada de música –y se siente que hay allí cierta ironía de parte del autor– todo terminó, es decir, eso comienza.

3. Creonte acaba de hacer un largo discurso para justificarse y, a decir verdad, solo está ahí para escucharlo un Coro dócil, la secta de los que siempre dicen que sí. Diálogo entre Creonte y el Coro. El Coro no deja de conservar por

su propia cuenta la idea de que quizá hay cierto exceso en las palabras de Creonte, pero en el único momento en que va a dejarla aparecer, a saber, cuando llega el mensajero y relata qué sucedió, se hace reprender severamente, prefiero decírselos.

[...] Es un discursante formidable. [El personaje del mensajero] Incluso llega a decir: –Estoy desolado, dice, de ver que tú tienes la opinión de tener la opinión de creer mentiras. En suma, soy sospechado de ser sospechoso. Este estilo del *dokeî pseudê dokeîn*²¹ tiene su vibración en el discurso de los sofistas porque, de inmediato, Creonte le retrueca: –Estás haciendo agudezas sobre la *dóxa*. En suma, durante toda una escena irrisoria, el mensajero se explaya en consideraciones ociosas en lo concerniente a lo que sucedió, a saber, las consideraciones de seguridad, en el curso de las cuales los guardianes entraron en un pánico cercano a la disputa mutua para llegar, después de un sorteo, a elegir a uno de ellos como mensajero. Después de haber largado su paquete, recibe abundantes amenazas de Creonte, el personaje en el poder, excesivamente obstinado a veces, a saber, que todos pasarán un mal rato si no se encuentra prontamente al culpable. Y el mensajero se escabulle con estas palabras –Salgo bastante bien parado, pues no me han metido de inmediato en la punta de una rama. No me volverán a ver tan de cerca.

Esta escena es una especie de entrada de *clowns*. Pero ese mensajero es muy sutil, tiene grandes refinamientos cuando le dice a Creonte: –¿Quién está ofendido en este momento? ¿Tu corazón o tus oídos? Le da una vuelta a Creonte quien se ve forzado, muy a su pesar, a enfrentarlo. Le explica: –Si es tu corazón, es quien hizo eso el que lo ofende– yo solo ofendo tus oídos. Estamos ya en la cúspide de la crueldad, pero uno se entretiene.

21. «Parece/ decide creer mentiras». [N. del T.]

Inmediatamente después, ¿qué sucede? Un elogio del hombre. El Coro emprende ni más ni menos que un elogio del hombre. La hora me limita y no puedo prolongarla, solo tomaré este elogio del hombre la próxima vez.

Inmediatamente después de esta formidable chanza que constituye ese elogio del hombre, vemos acudir, sin preocupación alguna por la verosimilitud, quiero decir la verosimilitud temporal, al guardián arrastrando a Antígona.

El guardián está exultante –hay pocas oportunidades como esta de poder salvar la propia responsabilidad arrinconando a tiempo al culpable. El Coro nos canta entonces las relaciones del hombre con *Átē*. Volveremos a ello también la próxima vez. Llega Hemón, hijo de Creonte y prometido de Antígona, quien se pone a dialogar con su padre. La sola confrontación del padre y del hijo hace aparecer la dimensión que comencé a esbozar de las relaciones del hombre con su bien –una inflexión, una oscilación. Este punto es extremadamente importante para fijar la estatura de Creonte –veremos a continuación cuál es, a saber, lo que son siempre los verdugos y los tiranos– a fin de cuentas, personajes humanos. Solo los mártires pueden no tener ni compasión ni temor. Créanme, el día del triunfo de los mártires será el del incendio universal. La pieza está bien hecha para demostrárnoslo.

[...] Después del canto de Antígona en el que se inserta el pasaje discutido por Goethe del que les hablé el otro día, el Coro retoma un canto mitológico donde, en tres tiempos, hace aparecer tres destinos especialmente dramáticos, que están orquestados todos en ese límite de la vida y de la muerte, del cadáver todavía animado.

Se encuentra en la boca misma de Antígona la imagen de Níobe, la cual presa del abrazo del peñasco, permanecerá eternamente expuesta a las injurias de la lluvia y del tiempo. Tal es la imagen límite en torno a la cual gira el eje de la pieza.

En el momento en que ella asciende cada vez más hacia

no sé qué explosión de delirio divino, Tiresias, el ciego, aparece. Lo que formula no es simplemente el anuncio del porvenir, pues el develamiento mismo de su profecía juega su papel en el advenimiento del porvenir. En su diálogo con Creonte, retiene lo que tiene para decir, hasta que este, en su pensamiento formado de personaje para el cual todo es asunto de política, es decir de provecho, comete la imprudencia de decirle suficientes cosas injuriosas como para que el otro finalmente desencadene su profecía. El valor dado a las palabras del inspirado es, como en toda dimensión tradicional, suficientemente decisivo como para que Creonte pierda su resistencia y se resigne a rever sus órdenes, lo cual será la catástrofe.

Las cosas aumentan aún un tono. Una anteúltima entrada del Coro hace estallar el himno al dios más oculto, supremo, Dioniso. Los oyentes creen que ese himno es una vez más el himno de la liberación, se alivian, todo se arreglará. Para cualquiera en cambio que sepa qué representa Dioniso y su feroz cortejo, ese himno estalla justamente porque los límites del campo del incendio han sido atravesados.

Después, solo queda lugar para la última peripecia, aquella en la que Creonte, engañado, va a golpear desesperadamente las puertas de una tumba detrás de las cuales Antígona se ahorcó. Hemón que la abraza emite sus últimos gemidos, sin que podamos saber, como tampoco podemos saber qué sucedió verdaderamente en la sepultura en la que desciende Hamlet –pues finalmente Antígona fue enmurallada, en los límites de la *Átē* y uno puede preguntarse con todo derecho en qué momento entró Hemón ahí, así como la figura de los actores se desvía del lugar donde desaparece Edipo, no se sabe qué pasó en esa tumba.

Cualquiera sea el caso, cuando Hemón vuelve a salir de ella, está poseído por la *manía* divina. Tiene todos los signos de alguien que está fuera de sí. Se precipita sobre su padre, le

yerra, luego se asesina. Y cuando Creonte vuelve al palacio donde un mensajero se le adelantó, encontrará a su mujer muerta.

En ese momento, el texto, con los términos más adecuados para recordarnos dónde está el límite, nos muestra a Creonte desvalido, pidiendo que se lo lleven: –Tírenme de los pies. Y el Corifeo tiene aún la fuerza de hacer juegos de palabras y de decir: –Tienes mucha razón al decir eso, las desgracias que se tienen en los pies, son todavía las mejores, son las más cortas.

Sófocles no es un pedante de colegio, pero desgraciadamente son los pedantes quienes lo traducen. Pase lo que pase, es realmente el fin de la corrida. Rastrillen la pista, llévense el toro y córtenle lo que piensan, si aún le quedan. Es el estilo –y que se vaya de allí provocando un alegre tintineo de campanitas.

De este modo, casi en estos términos, se traduce la pieza de Antígona. Me tomaré la vez próxima el tiempo para indicarle algunos puntos esenciales que les permitirán amarrar muy estrictamente mi interpretación con los términos mismos de Sófocles.

Espero que esto me tomará la mitad del tiempo y que podré hablarles después de lo que Kant articula en lo concerniente a lo bello.

Antígona en el entre-dos-muertes

[...] Los versos 559-560 nos dan la posición de Antígona en relación a la vida –ella dice que su alma está muerta desde hace mucho tiempo, que está destinada a acudir en ayuda, *opheleîn*, es la misma palabra de la que hablamos a propósito de Ofelia– a acudir en ayuda de los muertos.

Los versos 611-614 y 620-625 se refieren a lo que dice el Coro a propósito del límite de la *Átē* alrededor del que se juega lo que quiere Antígona. Ya señalé la última vez la importancia

del término que termina cada uno de estos dos pasajes, *ektòs átas*. *Ektòs* es un afuera, lo que sucede una vez atravesado el límite de la *Átē*. Por ejemplo, el guardia que viene a relatar el acontecimiento que atenta contra la autoridad de Creonte dice al final que él está *ektòs elpídos*, más allá de toda esperanza, ya no esperaba ser salvado. *Ektòs átas* tiene en el texto el sentido del atravesamiento de un límite y es efectivamente en torno a esto que se desarrolla en ese momento el canto del Coro, quien también dice que el hombre se dirige *pròs átan*, es decir hacia la *Átē* –todo el sistema preposicional de los griegos es al respecto muy vivaz y sugestivo. Porque el hombre toma el mal por el bien, porque algo del más allá de los límites de la *Átē* devino para Antígona su bien propio, un bien que no es el de todos los demás, ella se dirige *pròs átan*.

Para retomar el problema de un modo que me permita integrar nuestros comentarios, me es necesario retornar a una visión simple, lavada, delimitada, del héroe de la tragedia y precisamente de aquel que tenemos ante nosotros, Antígona.

[...] Pero, no se trata de esto sin embargo, pues, a fin de cuentas, el héroe de la tragedia participa siempre del aislamiento, está siempre fuera de los límites, siempre a la vanguardia y, en consecuencia, arrancado de la estructura en algún punto.

Es curioso que no se vea algo completamente claro y evidente. Examinemos las siete piezas de Sófocles que nos quedan, de las cerca de ciento veinte que fueron, se dice, su producción durante sus noventa años de vida, sesenta de los cuales consagró a la tragedia. Ellas son *Áyax*, *Antígona*, *Electra*, *Edipo rey*, *Las Traquinias*, *Filoctetes* y *Edipo en Colona*.

[...] Finalmente, está *Edipo en Colona*.

¿No observan ustedes lo siguiente? Si hay un rasgo diferencial de todo lo que consideramos de Sófocles, dejando de lado *Edipo rey*, es la posición de estar exhausto al fin de la

carrera de todos los héroes. Son llevados a un extremo, que la soledad definida en relación al prójimo está lejos de agotar. Se trata de otra cosa –son personajes situados de entrada en una zona límite, entre la vida y la muerte. El tema del entre-la-vida-y-la-muerte además es formulado como tal en el texto, pero es manifiesto en las situaciones.

Se podría incluso llegar a incluir en este marco a *Edipo rey*. El héroe –rasgo único y paradójico en relación a los otros– está, al comienzo del drama, en el colmo de la felicidad y Sófocles nos lo muestra encarnizado en su propia pérdida por su obstinación en resolver un enigma, por querer la verdad. Todo el mundo intenta retenerlo, en particular Yocasta, que le dice a cada momento –Basta, ya se sabe lo suficiente. Pero él quiere saber y termina por saber. Pero finalmente, convengo de buen grado que, muy excepcionalmente, *Edipo rey* no encaja en la fórmula general del personaje sofocleano, marcado en una primera aproximación por el estar exhausto al fin de la carrera.

Volvamos ahora a nuestra Antígona, quien del modo más confeso está exhausta al fin de la carrera.

Un día les mostré aquí una anamorfosis, la más bella que encontré para ustedes, y que es verdaderamente ejemplar, nada mejor puede esperarse. Recuerden el cilindro alrededor del cual surge ese singular fenómeno. Hablando estrictamente, no se puede decir desde el punto de vista óptico que haya allí una imagen. Sin entrar en la definición óptica de la cosa, en la medida en que sobre cada generatriz del cilindro se produce un fragmento infinitesimal de imagen, vemos producirse la superposición de una serie de tramas por medio de las cuales una maravillosa ilusión, una imagen muy bella de la pasión, aparece en el más allá del espejo, mientras que algo bastante disuelto y repelente se despliega a su alrededor.

Se trata un poco de esto. ¿Cuál es la superficie que permite el surgimiento de la imagen de Antígona en tanto que imagen de la pasión? Evoqué el otro día en relación a ella el *¿Padre*

mío, por qué me abandonaste?, que es literalmente dicho en un verso. La tragedia es lo que se expande hacia adelante para producir esa imagen. En el analizante, seguimos un proceso inverso, estudiamos cómo hubo que construir esa imagen para producir ese efecto. Pues bien, comencemos.

Ya les señalé el aspecto implacable, sin temor ni compasión, que se manifiesta en todo momento en Antígona. En alguna parte, y ciertamente para deplorarlo, el Coro la llama, en el verso 875, *autógnōtos*.²² Hay que hacerlo resonar del lado del *gnōthi seautón*²³ del oráculo de Delfos –no puede descuidarse el sentido de esa suerte de conocimiento íntegro de sí misma que se le atribuye.

Ya les indiqué su extrema dureza cuando le confía al inicio su proyecto a Ismena –¿Acaso te das cuenta de lo que pasa?

[...] Algunos dijeron, creo incluso que es el título de alguna de las numerosas obras que examiné, que Sófocles es el humanismo. Se lo encuentra humano, brindando la idea de una medida propiamente humana entre el arraigo en los ideales arcaicos que representaría Esquilo y la inflexión hacia el *pathos*, la sentimentalidad, la crítica, los sofismas, que ya Aristóteles le reprochaba a Eurípides.

Acepto que Sófocles ocupe esa posición intermedia, pero pienso que encontrar en él no sé qué parentesco con el humanismo sería darle un sentido nuevo a dicha palabra. Sentimos agotada, en lo que a nosotros respecta, la veta del tema humanista. El hombre está descomponiéndose para nosotros, como por efecto de un análisis espectral, uno de cuyos ejemplos les doy aquí al dirigirme hacia la juntura entre lo imaginario y lo simbólico en la que buscamos la relación del hombre con el significante y el *splitting* que este engendra en él. Un Claude Lévi-Strauss busca lo mismo cuando intenta

22. «La que se conoce a sí misma». [N. del T.]

23. «Conócete a ti mismo». [N. del T.]

formalizar el paso de la naturaleza a la cultura y, con más exactitud, la falla entre la naturaleza y la cultura.

[...] Creo muy impactante, por ejemplo, ese momento del que tienen ahí un trozo importante –versos 360-375– donde el Coro estalla justo después de la partida del mensajero, cuyas contorsiones bufonas, arrevesadas, para llegar a anunciar una nueva que puede costarle cara, les mostré. Es verdaderamente terrible, dice el Coro, ver a alguien obstinarse en creer. ¿Creer, creer en qué? En lo que por el momento nadie tiene derecho a imaginar, el juego del *dokei dokein*²⁴. Esto es lo que quise subrayar en ese verso, al igual que la otra réplica –Te haces el astuto con historias concernientes a la *dóxa*. Alusión evidente a los juegos filosóficos de la época en torno a un tema. La escena es bastante irrisoria, pues finalmente no nos interesamos demasiado en el hecho de que el guardián pueda ser destripado por la mala nueva que trae y que escape a ello mediante una pirueta.

Inmediatamente después estalla, en el verso 332, ese canto del Coro que es lo que llamé el otro día el elogio del hombre. Comienza con estas palabras:

*pollà tà deinà koudèn an-
thrōpou deinóteron pélei*

lo cual quiere decir literalmente: hay muchas cosas formidables en el mundo, pero no hay nada más formidable que el hombre.

Para Claude Lévi-Strauss, lo que aquí dice el Coro del hombre es verdaderamente la definición de la cultura como opuesta a la naturaleza –cultiva la palabra y las ciencias sublimes, sabe preservar su morada de los hielos del invierno y de las ráfagas de la tormenta, sabe no mojarse. De todos modos, hay aquí un deslizamiento y la aparición de una ironía que me parece incuestionable en lo que seguirá al verso 360,

24. «Creer, creer» [N. del T.].

ese famoso *pantopóros áporos*, cuya puntuación fue objeto de discusión. La puntuación generalmente admitida me parece es la siguiente –*pantopóros, áporos ep 'oudèn érkhetai tò méllon*. *Pantopóros* quiere decir el que conoce montones de trucos –conoce muchos trucos, el hombre. *Áporos* es lo contrario, cuando se está sin recursos y sin medios ante algo. El término de aporía les es pese a todo familiar.

Áporos es entonces cuando está embaucado. Como dice el proverbio de Vaud, nada le es imposible al hombre, lo que no puede hacer lo deja. Este es el estilo.

[...] No creo *forzar* las cosas al encontrar aquí el eco de ciertas fórmulas que les di.

¿Acaso Creonte confunde *nómous khthonós*²⁵ con la *Dikē* de los dioses? La interpretación clásica es clara –Creonte representa las leyes del país y las identifica con los decretos de los dioses. Pero esto no es tan seguro como parece, pues no puede negarse que las leyes *khthónicas*, las leyes del nivel de la tierra, son efectivamente aquello con lo que se mete Antígona. Por su hermano, lo subrayo sin cesar, pasado al mundo subterráneo, en nombre de los lazos más radicalmente *khthónicos* de los vínculos de sangre, ella se opone al *kérygma*, al mandamiento de Creonte. En suma, ella está en posición de poner de su lado la *Dikē* de los dioses. La ambigüedad es en todos los casos indiscernible.

Y esto es lo que vemos confirmado ahora.

[...] Henos aquí adonde teníamos que llegar –Antígona.

¿Es ella acaso, según la interpretación clásica, la sirvienta de un orden sagrado, del respeto por la sustancia viva? ¿Es acaso la imagen de la caridad? Quizá, pero ciertamente al precio de dar a la palabra *caridad* una dimensión no elaborada. Sin embargo, el camino que va de la pasión de Antígona a su advenimiento es largo de recorrer.

25. «Leyes de la tierra o del país». [N. del T.]

Cuando se explica ante Creonte acerca de lo que hizo, Antígona se afirma en un *es así porque es así*, como la presentificación de la individualidad absoluta. ¿En nombre de qué? Y, en primer término, ¿con qué apoyo? Tengo que citarles el texto.

Ella dice muy netamente –Tú has hecho leyes. Y aquí nuevamente se elude el sentido. Por traducir palabra por palabra –*Pues en modo alguno Zeus fue quien proclamó esas cosas para mí*. Naturalmente, se comprende qué quiere decir, y siempre les dije que es importante no comprender para comprender. –No es Zeus quien te ha dado el derecho de decir esto. Pero no es esto lo que ella dice. Repudia que sea Zeus quien le haya ordenado hacer eso. Tampoco la *Dikē*, que es la compañera, la colaboradora de los dioses de abajo. Precisamente ella se desolidariza de la *Dikē*. Te inmiscuyes a tontas y a locas. Puede incluso que te equivoques en tu manera de evitar esa *Dikē*. Pero yo, justamente, no me mezclo con todos esos dioses de aquí abajo, que fijaron las leyes entre los hombres.

*Hōrisan, horízō, hōros*²⁶ es precisamente la imagen del horizonte, del límite. No se trata más que de un límite en el que ella acampa y sobre el cual se siente inatacable y sobre el cual nada puede hacer que alguien mortal pueda *hyperdrameîn*, pasar más allá, *nómos*, de las leyes. Ya no son más las leyes, *nómos*, sino cierta legalidad, consecuencia de las leyes *ágrapta* –traducido siempre por *no escritas*, porque eso es efectivamente lo que quiere decir– de los dioses. Se trata aquí de la evocación de lo que en efecto es del orden de la ley, pero que no está desarrollado en ninguna cadena significativa, en nada.

Se trata del horizonte determinado por una relación estructural –solo existe a partir del lenguaje de las palabras, pero muestra su consecuencia infranqueable. A partir del momento en que las palabras y el lenguaje y el significativo

26. «Delimitar/ establecer» (como o según un límite). [N. del T.]

entran en juego, algo puede ser dicho, que se dice así –Mi hermano es todo lo que ustedes quieran, el criminal, quiso arruinar los muros de la patria, llevar a sus compatriotas a la esclavitud, condujo a los enemigos al territorio de la ciudad, pero finalmente, él es lo que es y aquello de lo que se trata es de rendirle los honores fúnebres. Sin duda, no tiene el mismo derecho que el otro, puede contarme al respecto todo lo que quiera, que uno es el héroe y el amigo, que el otro es el enemigo, pero yo le respondo que poco me importa que abajo esto no tenga el mismo valor. Para mí, ese orden con que osa intimarme no cuenta para nada, pues para mí, en todo caso, mi hermano es mi hermano.

[...] Mi hermano es lo que es y porque es lo que es y solo él puede serlo, avanzo hacia ese límite fatal. Si fuese cualquier otro con el que pudiese tener una relación humana, mi marido, mis hijos, ellos son reemplazables, son relaciones, pero ese hermano que está *áthaptos*²⁷, que tiene en común conmigo el haber nacido en la misma matriz –la etimología de *adelphós* alude a la matriz– y el estar ligado al mismo padre, ese padre criminal las consecuencias de cuyo crimen Antígona está experimentando– ese hermano es algo único y este es el único motivo por el cual me opongo a vuestros edictos.

Antígona no evoca ningún otro derecho más que este, que surge en el lenguaje del carácter imborrable de lo que es –imborrable a partir del momento en que el significativo que surge lo detiene como algo fijo a través de todo el flujo de las transformaciones posibles. Lo que es es, y es a esto, a esta superficie, a lo que se fija la posición imposible de quebrar, infranqueable de Antígona.

Ella rechaza todo lo demás.

[...] Al pasar, el hecho de que el hombre inventó la sepultura es evocado discretamente. No se trata de terminar con

27. «Privado de sepultura» [N. del T.]

quien es un hombre como con un perro. No se puede terminar con sus restos olvidando que el registro del ser de aquel que pudo ser ubicado mediante un nombre debe ser preservado por el acto de los funerales.

Toda suerte de cosas se agregan sin duda a esto. Todas las nubes de lo imaginario se acumulan a su alrededor y todas las influencias que se desprenden de los espectros se multiplican en la vecindad de la muerte. Pero el fondo aparece justamente en la medida en que le son negados los funerales a Polinice. Porque es entregado a los perros y a los pájaros y terminará su aparición en la tierra en la impureza, sus miembros dispersos ofendiendo a la tierra y al cielo, vemos bien por qué Antígona representa por su posición ese límite radical que, más allá de todos los contenidos, de todo lo bueno o lo malo que haya podido hacer Polinice, de todo lo que puede serle infligido, mantiene el valor único de su ser.

Ese valor es esencialmente de lenguaje. Fuera del lenguaje ni siquiera podría ser concebido, y el ser de aquel que ha vivido no podría ser así desprendido de todo lo que transmitió como bien y como mal, como destino, como consecuencias para los otros y como sentimientos por él mismo. Esa pureza, esa separación del ser de todas las características del drama histórico que atravesó, este es justamente el límite, el *ex nihilo* alrededor del cual se sostiene Antígona. No es otra cosa más que el corte que instaura en la vida del hombre la presencia misma del lenguaje.

Este corte se manifiesta en todo momento por el hecho de que el lenguaje escande todo lo que pasa en el movimiento de la vida. *Autónomos*²⁸, así sitúa el Coro a Antígona, diciéndole –Te vas hacia la muerte sin conocer tu propia ley. Antígona sabe a qué está condenada– a jugar, si puede decirse, un juego

28. *Antígona*, verso 821, que puede entenderse en dos sentidos: «por propia voluntad» o «según tu propia ley». [N. del T].

cuyo resultado es conocido de antemano. Esto es planteado efectivamente como un juego por Creonte. Es condenada a la cámara clausurada de la tumba donde debe realizarse la prueba, la de saber si los dioses de abajo le prestarán algún socorro. En este punto de ordalía se propone la condena de Creonte, quien le dice –Se verá bien para qué te servirá eso, esa fidelidad a los dioses de abajo. Tendrás el alimento que es colocado siempre junto a los muertos a modo de ofrenda y veremos bien cuánto tiempo vivirás con eso.

[...] Desde ahí [desde el verso 650] también la imagen de Antígona se nos presenta bajo el aspecto que, literalmente, nos lo dice, le hace perder la cabeza al Coro, vuelve injustos a los justos y hace que el Coro mismo franquee todos los límites y mande de paseo todo el respeto que puede tener por los edictos de la ciudad. Nada es más conmovedor que ese *hímeros enargēs*, ese deseo visible que se desprende de los párpados de la admirable jovencita.

La iluminación violenta, la luminosidad de la belleza, coinciden con el momento de franqueamiento, de realización de la *Áté* de Antígona, este es el rasgo sobre el cual coloqué eminentemente el acento y que nos introdujo a la función ejemplar del problema de Antígona para determinar la función de ciertos efectos. De este modo se establece para nosotros cierta relación con el más allá del campo central, pero también lo que nos prohíbe ver su verdadera naturaleza, lo que nos deslumbra y nos separa de su verdadera función. El lado conmovedor de la belleza hace vacilar todo juicio crítico, detiene el análisis, y sumerge las diferentes formas en juego en cierta confusión o más bien en una ceguera esencial.

El efecto de belleza es un efecto de engeguencimiento. Todavía pasa algo más allá, que no puede ser mirado. En efecto, Antígona declaró sobre sí misma y desde siempre –Estoy muerta y quiero la muerte. Cuando Antígona se pinta como Níobe petrificándose, ¿con qué se identifica? –si no con ese

inanimado en el que Freud nos enseña a reconocer la forma en que se manifiesta el instinto de muerte. Se trata efectivamente de una ilustración del instinto de muerte.

En el momento en que Antígona evoca a Níobe el Corifeo le lanza su elogio –Entonces tú eres una semidiosa–. Estalla entonces la réplica de Antígona de que en modo alguno es una semidiosa –Esto es una irrisión, tú te burlas de mí. Y el término que aparece ahí en su boca, en el verso 840, es el de ultraje, cuya correlación esencial con el momento de paso ya manifesté ante ustedes y que es empleado aquí en su forma propia, calcada exactamente sobre el término de franqueamiento, de paso –el ultraje es ir allende, sobrepasar el derecho que se tiene de pagar barato lo que sucede, para mayor desgracia. *Hybrízeis*, esto es lo que Antígona opone al Coro –Ahí tú ya no sabes lo que dices, me ultrajas. Pero su estatura está lejos de verse disminuida por ello y su queja, el *kommós*, la larga queja, continúa inmediatamente.

[...] Ahora bien, lo que impacta al final de Antígona, es que ella padece una desgracia igual a la de todos aquellos que están cautivos del juego cruel de los dioses. Desde afuera, y para nosotros, *atrágōidoi*²⁹, ella aparece incluso en tanto que víctima en el centro del cilindro anamórfico de la tragedia. Víctima y holocausto, está allí a su pesar.

Antígona se presenta como *autónomos*, pura y simple relación del ser humano con aquello de lo que resulta ser milagrosamente el portador, a saber, el corte significativo, que le confiere el poder infranqueable de ser, frente a todo, lo que él es.

Todo puede ser invocado en torno a esto y eso es lo que hace el Coro en el quinto acto, al invocar al dios salvador.

[...] Pero Antígona lleva hasta el límite la realización de lo que se puede llamar el deseo puro, el puro y simple deseo de muerte como tal. Ella encarna ese deseo.

29. No trágicos. [N. del T.]

Reflexionen bien en ello –¿qué ocurre con su deseo? ¿No debe ser el deseo del Otro y conectarse con el deseo de la madre? El deseo de la madre, el texto alude a él, es el origen de todo. El deseo de la madre es a la vez el deseo fundador de toda la estructura, el que da a luz esos retoños únicos, Eteocles, Polinice, Antígona, Ismena, pero es al mismo tiempo un deseo criminal. Volvemos a encontrar ahí, en el origen de la tragedia y del humanismo, una *impasse* semejante a la de Hamlet y, cosa singular, más radical.

Ninguna mediación es aquí posible, salvo ese deseo, su carácter radicalmente destructivo. La descendencia de la unión incestuosa se desdobló en dos hermanos; el uno representa la potencia, el otro representa el crimen. No hay nadie para asumir el crimen y la validez del crimen, excepto Antígona.

Entre ambos, Antígona elige ser pura y simplemente la guardiana del ser del criminal como tal. Sin duda, las cosas hubieran podido tener un término si el cuerpo social hubiese querido perdonar, olvidar y cubrir todo esto con los mismos honores fúnebres. En la medida en que la comunidad se rehusa a ello, Antígona debe hacer el sacrificio de su ser para el mantenimiento de ese ser esencial que es la *Áté* familiar –motivo, eje verdadero, alrededor del cual gira toda esta tragedia.

Antígona perpetúa, eterniza, inmortaliza esa *Áté*.

LA DIMENSIÓN TRÁGICA DE LA EXPERIENCIA ANALÍTICA^(*)

Las metas morales del psicoanálisis

[...] Observen bien las disposiciones de Edipo –*in articulo mortis* ni mosqueó. La ironía de la expresión francesa *bon pied bon œil* [literalmente a buen pie, buen ojo, pero que significa

^(*) Jacques Lacan, *El seminario, libro 7: La ética del psicoanálisis 1959-1960*, Buenos Aires, Paidós, 1988, pp. 363-369. Traducción de Diana S. Rabinovich.

fuerte como un roble] no podría en su caso adquirir demasiado alcance, pues el hombre de los pies hinchados tiene entonces los ojos reventados. Pero esto no le impide exigir todavía todo, a saber, los honores debidos a su rango. El recuerdo de la leyenda nos permite percibir lo que la etnografía más moderna subraya –debido a que después del sacrificio se le envió el muslo de la víctima en lugar de la paleta, al menos que no sea al revés; él considera esta infracción como una injuria intolerable y rompe con sus hijos, a quienes les había entregado el poder. Y, al término, estalla su maldición absoluta contra sus hijos.

Conviene explorar qué puede contener este momento en el que Edipo, habiendo renunciado al servicio de los bienes, no ha abandonado para nada sin embargo la preeminencia de su dignidad sobre esos mismos bienes y donde, en esa libertad trágica, tiene que enfrentar la consecuencia de ese deseo que lo llevó a franquear ese término y que es el deseo de saber. Supo, quiere saber todavía más.

[...] La última palabra de Edipo es, lo saben, ese *mè phÿnai* que tantas veces repetí ante ustedes, que entraña toda esa exégesis de la negación. Les mostré su enfoque en francés, en ese pequeño *ne*, con el que no se sabe qué hacer, suspendido ahí en esta expresión *je crains qu'il ne vienne* que se acomodaría tan bien si no estuviese ahí como una partícula paseándose entre el temor y la llegada. No tiene ninguna razón de ser, excepto que es el sujeto mismo. Es, en francés, el resto de lo que quiere decir en griego el *mè* que no es de negación. Podría retomar con ustedes cualquier texto.

También otros textos lo manifiestan, en *Antígona* por ejemplo, en el pasaje en que el guardia, hablando de ese alguien que aún no se sabe que es Antígona, dice –Partió sin dejar huellas. Y agrega, en la versión que elige la edición –*épheuge mè eidénai*. Esto quiere decir, en principio –evitó que se sepa quién es, *tò mè eidénai*, como lo propone una variante. Pero si, en la primera versión, se tomasen las dos negaciones al pie

de la letra, se diría –que evitó que uno no sepa quién es. El *mè* está ahí por la *Spaltung* de la enunciación y el enunciado que les expliqué. El *mè phÿnai*, quiere decir –*Antes bien, no ser*.

Esta es la preferencia con la que debe terminar una existencia humana, la de Edipo, tan perfectamente lograda que no muere de la muerte de todos, a saber, de una muerte accidental, sino de la verdadera muerte, en la que él mismo tacha su ser. Es una maldición consentida de esa verdadera subsistencia que es la del ser humano, subsistencia en la sustracción de él mismo al orden del mundo. Esta actitud es bella y, como se dice en el madrigal, dos veces bella por ser bella.

Edipo nos muestra dónde se detiene la zona límite interior de la relación con el deseo. En toda experiencia humana, esta zona siempre es arrojada más allá de la muerte, porque el ser humano común regla su conducta sobre lo que hay que hacer para no arriesgar la otra muerte, la que consiste simplemente en hincar el pico. *Primum vivere*, las cuestiones del ser son siempre dejadas para más tarde, lo cual no quiere decir que no estén ahí en el horizonte.

Tienen aquí las nociones topológicas sin las cuales es imposible ubicarse en nuestra experiencia y decir algo que no sea morderse la cola y confusión, aun en el caso de las plumas eminentes. Tomen por ejemplo ese artículo, por lo demás excelente en todos los puntos, de Jones sobre «Odio, culpa y temor», donde muestra la circularidad, que no es absoluta, entre estos términos. Les ruego lo estudien pluma en mano, pues lo veremos el año próximo –verán cuántas cosas se aclararían a condición de poner en primer término los principios que estamos articulando.

Retomemos esos principios a nivel de ese hombre del común con el que nos enfrentamos y tratemos de ver qué implican. Jones, por ejemplo, quizá expresó mejor que otros la coartada moral, que denominó *moralisches Entgegenkommen*, es decir, la complacencia de la exigencia moral. Muestra, en efecto, que muy a menudo no hay, en los deberes que el

hombre se impone, más que el temor de los riesgos a asumir si no se los impusiese. Hay que llamar a las cosas por su nombre y no es porque se lo coloca ahí, detrás de un triple velo analítico, que no es esto lo que eso quiere decir –lo que el análisis articula es que, en el fondo, es más cómodo padecer la interdicción que exponerse a la castración.

Intentemos nuevamente lavarnos un poquito la sesera. Antes de profundizar la cuestión, lo cual a menudo es una manera de evitarla, ¿qué quiere decir que el superyó se produce, según Freud, en el momento en que declina el Edipo? Sin duda, desde entonces se ha adelantado algunos pasos, mostrando que había uno, nacido antes, dice Melanie Klein, como represalia de las pulsiones sádicas, aunque nadie sea capaz de justificar que sea siempre el mismo superyó. Pero atengámonos al superyó edípico. Que nazca cuando declina el Edipo quiere decir que el sujeto incorpora su instancia.

Esto debería ponernos en la pista. En un artículo célebre que se llama «Duelo y melancolía», Freud dice también que el trabajo del duelo se aplica a un objeto incorporado, a un objeto al cual, por una u otra razón, uno no le desea demasiado el bien. Ese ser amado al que damos tanta importancia en nuestro duelo, no solo lo alabamos, aunque más no fuese a causa de esa porquería que nos hizo al dejarnos. Entonces, si incorporamos al padre para ser tan malvados con nosotros mismos, es quizás porque tenemos muchos reproches que hacerle a ese padre.

[...] El hombre hace siempre la experiencia de su deseo por algún franqueamiento del límite, benéfico. Otros antes que yo lo articularon. Es todo el sentido de lo que Jones produce cuando habla de *afánisis*, ligada a ese riesgo mayor que es muy simplemente no desear. El deseo de Edipo es saber la clave del deseo.

Cuando les digo que el deseo del hombre es el deseo del Otro, surge en mi mente algo que canta Paul Eluard como *el duro deseo de durar*. No es otra cosa sino el deseo de desear.

Para el hombre del común, en la medida en que el duelo del Edipo está en el origen del superyó, el doble límite, de la muerte real arriesgada a la muerte preferida, asumida, al ser-para-la-muerte, solo se le presenta bajo un velo. Ese velo se llama en Jones el odio. Pueden captar aquí por qué en la ambivalencia del amor y del odio todo autor psicoanalítico consciente, si puedo decirlo, sitúa el término último de la realidad psíquica con la que nos enfrentamos.

El límite exterior que es el que retiene al hombre en el servicio del bien, es el *primum vivere*. Es el temor, como se nos dice, pero ven ustedes cuán superficial es su incidencia.

Entre ambos, yace para el hombre del común el ejercicio de su culpa, reflejo de su odio por el creador cualquiera sea este –pues el hombre es creacionista– que lo hizo una criatura tan débil y tan insuficiente.

Estas pamplinas nada son para el héroe, para quien efectivamente avanzó en esa zona, para Edipo que llega hasta el *mè phýnai* del verdadero ser-para-la-muerte, a su maldición consentida, a los esponsables con el anonadamiento, considerado como el término de su anhelo. No hay aquí otra cosa más que la verdadera e invisible desaparición que es la suya. La entrada en esa zona está constituida para él por la renuncia a los bienes y al poder en los que consiste la punición, que no es tal. Si se arranca al mundo por el acto que consiste en encegucerse, es porque solo quien escapa a las apariencias puede llegar a la verdad. Los antiguos lo sabían –el gran Homero era ciego, Tiresias también.

Entre los dos se juega para Edipo el reino absoluto de su deseo, lo que está subrayado suficientemente por el hecho de que se nos lo muestra irreductible hasta el término, exigiendo todo, no habiendo renunciado a nada, absolutamente irreconciliado.

De esta topología, que es en esta ocasión la topología trágica, les mostré su envés y su irrisión, porque es ilusoria, con ese pobre Lear que no entiende nada de ella y que hace

resonar el océano y el mundo por haber, él, querido entrar en esa misma región de manera benéfica, con el acuerdo de todos. Se nos presenta al final, siempre no comprendiendo nada y teniendo, muerta en sus brazos, a aquella que es el objeto, obviamente desconocido para él, de su amor.

Esta región así definida nos permite plantear los límites que iluminan cierto número de problemas que nuestra teoría y nuestra experiencia plantean. La interiorización de la Ley, no cesamos de decirlo, nada tiene que ver con la Ley. Todavía habría que saber por qué. Es posible que el superyó sirva de apoyo a la conciencia moral, pero todos saben bien que nada tiene que ver con ella en lo que concierne a sus exigencias más obligatorias. Lo que exige no tiene nada que ver con aquello que tendríamos derecho a hacer la regla universal de nuestra acción, es el abc de la verdad analítica. Pero no basta constatarla, hay que dar razón de ella.

Pienso que el esquema que les propongo es capaz de hacerlo y que si se aferran firmemente a él encontrarán un medio para no perderse en este dédalo.

La próxima vez, esbozaré la vía hacia la cual todo esto está dirigido –una aprehensión más segura de la catarsis y de las consecuencias de la relación del hombre con el deseo.

MICHEL FOUCAULT

SEGUNDA CONFERENCIA: *EDIPO Y LA VERDAD*^(*)

La tragedia de Edipo es, fundamentalmente, el primer testimonio que tenemos de las prácticas judiciales griegas. Como todo el mundo sabe se trata de una historia en la que unas personas –un soberano, un pueblo– ignorando cierta verdad, consiguen a través de una serie de técnicas de las que

^(*) En Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 2003, pp. 39-59. Traducción de Enrique Lynch.

hablaremos más adelante, descubrir una verdad que cuestiona la propia soberanía del soberano. La tragedia de Edipo es, por lo tanto, la historia de una investigación de la verdad: es un procedimiento de investigación de la verdad que obedece exactamente a las prácticas judiciales griegas de esa época. Por esta razón, el primer problema que se nos plantea es el de saber en qué consistía la investigación judicial de la verdad en la Grecia arcaica.

El primer testimonio de la investigación de la verdad en el procedimiento judicial griego con que contamos se remonta a la *Iliada*. Se trata de la historia de la disputa de Antíloco y Menelao durante los juegos que se realizaron con ocasión de la muerte de Patroclo. En aquellos juegos hubo una carrera de carros que, como de costumbre, se desarrollaba en un circuito con ida y vuelta, pasando por una baliza que debía rodearse tratando de que los carros pasaran lo más cerca posible. Los organizadores de los juegos habían colocado en este sitio a alguien que se hacía responsable de la regularidad de la carrera. Homero llama a este personaje, sin nombrarlo personalmente, testigo, ἵστωρ, aquel que está allí para ver. La carrera comienza y los dos primeros competidores que se colocan al frente a la altura de la curva son Antíloco y Menelao. Se produce una irregularidad y cuando Antíloco llega primero Menelao eleva una queja y dice al juez o al jurado que ha de dar el premio que Antíloco ha cometido una irregularidad. Cuestionamiento, litigio, ¿cómo establecer la verdad? Curiosamente, en este texto de Homero no se apela a quien observó el hecho, el famoso testigo que estaba junto a la baliza y que debía atestiguar qué había ocurrido. Su testimonio no se cita y no se le hace pregunta alguna. Solamente se plantea la querrela entre los adversarios Menelao y Antíloco, de la siguiente manera: después de la acusación de Menelao –«tú cometiste una irregularidad»– y de la defensa de Antíloco –«yo no cometí irregularidad»– Menelao lanza un desafío: «Pon tu mano derecha sobre la cabeza de tu caballo;