

O IMPOSSÍVEL DO DESEJO E O DESEJO DO IMPOSSÍVEL*

Antonio Carlos Rochas

LO IMPOSIBLE DEL DESEO Y EL DESEO DE LO IMPOSIBLE

Antonio Carlos Rocha

Se, no Seminário VI, Lacan rompe com toda possibilidade de psicologização do desejo, subordinando-o definitivamente ao imperio do significante, é logo no ano seguinte que tirará as consequências mais radicais dessa operação ética que daí se engendra para o sujeito.

Ressalta, nos dois seminários, o lugar, a importância do diálogo com os autores trágicos. Isso já se vê com Hamlet, onde Lacan encontrou, de certa forma, um modelo para ilustrar seu grafo, situando aí o impasse básico do drama, o impossível do desejo em que se debate o sujeito. O que faz, de saída, é um deslocamento de abordagem. Para além de toda psicologia de personagem ou de autor, trat-se, para ele, de psicanálise teórica, ou seja, de identificar, nos elementos de estrutura do texto, que a genialidade do poeta põe em relevo, as voltas e meandros com que o enredo encena o que está em jogo no ato desejante. Com Antígona, ao contrário, trata-se do desejo em excesso. E é até na oposição de duas posições desejantes, contraditórias que se introduz a questão ética: a única que pode dirimir o verdadeiro ato. E sobretudo aqui que a presença do trágico se revela maciza: O comentário de Antígona não se limita mais a tomar o drama em si mesmo; o que está em questão é a própria essência da dimensão trágica. Não se trata mais, apenas, de fazer a psicanálise da tragédia ou nela buscar ilustração para o que está em jogo no campo do inconsciente. O que se revela então para Lacan é que há aí um campo comum: "Uma catharsis de natureza ética reúne a psicanálise e o espetáculo grego" diz ele. A tragédia isolaria, in vitro, a essência da posição humana no que concerne ao desejo: é que aí se configura, de forma cristalina, a ação do significante sobre o sujeito, selando seu destino. Isso é absolutamente claro em Antígona que nos mostra esse desejo desesperado e que até ilumina, retroativamente, o que se passa em Hamlet, aquilo que aqui se cumpre, nem tanto malgrado o sujeito, mas nos limites do sujeito. O desejo se funda na relação do sujeito com a verdade e é na ética que ele se revela, para além não só de suas inibições, mas também de seus desvios e deformações. A tragédia de Sófocles mostra que o bem não poderia reinar sobre tudo: há o campo dos deuses, que têm seus próprios desígnios, e que Lacan define como sendo do real. Encarnar uma lei no real, ser o significante de um texto que não é seu e cuja mensagem ele nem mesmo detém, eis a posição de um sujeito que

Si en el Seminario VI, Lacan rompe con toda posibilidad de psicologización del deseo, subordinándolo definitivamente al imperio del significante, es luego en el año siguiente que sacará las consecuencias más radicales de esta operación: la subversión ética que de ahí se engendra para el sujeto.

Resalta, en ambos seminarios, el lugar, la importancia del diálogo con los autores trágicos. Eso ya se ve en Hamlet, donde Lacan encontró, de cierta forma, un modelo para ilustrar su grafo, situando ahí el impase básico del drama, lo imposible del deseo en el que el sujeto se debate. Lo que hace de entrada, es un desplazamiento del abordaje. Más allá de toda la psicología del personaje o del autor, trátase para él de psicoanálisis teórico, o sea, de identificar en los elementos de la estructura del texto que la genialidad del poeta pone en relieve, las vueltas y meandros con los cuales el enredo pone en escena lo que está en juego en el acto deseante. Con Antígona, al contrario, trátase del deseo en exceso. Y es hasta en la oposición de dos posiciones deseantes, contradictorias que se introduce la cuestión ética: La única que puede dirimir el verdadero acto. Es aquí sobre todo que la presencia de lo trágico se revela maciza: el comentario de Antígona ya no se limita a tomar el drama en sí mismo; lo que está en cuestión es la propia esencia de la dimensión trágica. Ya no se trata solamente de hacer el psicoanálisis de la tragedia o de buscar en ella ilustración para lo que está en juego en el campo del inconsciente. Lo que se revela entonces para Lacan es que allí hay un campo común: "Una catarsis de naturaleza ética reúne al psicoanálisis y al espectáculo griego", dice él. La tragedia aísla, in vitro, la esencia de la posición humana en lo que concierne al deseo: ahí se configura de forma cristalina la acción del significante sobre el sujeto, sellando su destino. Esto es absolutamente claro en Antígona, quien nos muestra ese deseo desesperado y que hasta ilumina retroactivamente, lo que pasa en Hamlet, aquello que aquí se cumple, no tanto a pesar del sujeto, sino en los límites del sujeto. El deseo se funda en la relación del sujeto con la verdad y es en la ética que él se revela, más allá no sólo de sus inhibiciones, sino también de sus desvios y deformaciones. La tragedia de Sófocles muestra que el bien no puede reinar sobre todo: hay el campo de los dioses, que tienen sus propios desígnios, y que Lacan define como siendo de lo real. Encarnar

* Expuesto en el Seminario de Verano de la Asociación Freudiana Internacional, en Lisboa, "El deseo y su interpretación", del 29 de Agosto al 3 de Septiembre de 1994. Traducción Fátima Sabino.

está além de seus limites, além do bem e do mal. Trata-se, é claro, de um modelo limite para o desejo humano, onde como na cura, o sujeito é confrontado com a realidade mais radical da condição humana: o desamparo que lhe é peculiar e onde Freud soube identificar essa dependência absoluta do Outro, que lhe atravessa a existência e articula para ele um destino.

E, portanto, no mesmo movimento em que se leva, pela leitura psicanalítica, às últimas consequências, a interpretação do desejo na tragédia, é nesse mesmo movimento que acaba se revelando o sentido mais radical da descoberta freudiana: o reencontro com uma ética, a da invenção grega do trágico, um tanto adormecida por 24 séculos de domínio do mestre de nossa fecunda, sem dúvida, mas, como diz o poeta, vã filosofia.

Dos pontos, nos textos de Lacan sobre a tragédia, condensam, especialmente bem, a articulação estrutural desta com o que se passa na cura em torno do desejo, do ato deseante: o primeiro é o tema do desencadeamento da ação, que gira, sempre, no drama, em torno da questão do luto. O outro ponto tem a ver com a identificação, com a definição do herói. Nos dois casos se evidencia, diretamente, a íntima relação existente entre a economia da tragédia, suas razões internas, seus desvios e impasses e aquilo que se articula no discurso analítico, em suas vicissitudes, seus desdobramentos, suas relações com os outros discursos. Em algum lugar, no comentário sobre Hamlet, Lacan diz que tanto o autor quanto o personagem só estão aí com seus discursos.

"O luto", diz Lacan, "é essa operação pela qual, numa forclusão às avessas, é o simbólico que vai articular e resgatar o que desaparece no real. A perda no real do objeto provoca toda uma reorganização significativa, onde é o sujeito como falta que deve aí advir". Em Hamlet, o luto -ou o não luto- que desencadeia toda a trama é o da morte de seu pai, do rei assassinado. Mas o que se evidencia, com as articulações do texto, é que o que está em jogo é estrutural. Trata-se, simplesmente, da função do luto do pai, ou seja, da operação pela qual se chega à descoberta de que o pai está morto, de que pai é um significante, portanto pai simbólico, nome do pai. O fracasso e as vicissitudes dessa operação é que acabam produzindo, como resto- isso está articulado na própria estrutura da trama -a aparição, o fantasma do pai, cujo efeito é suspender o sujeito na aporia de saber a verdade.

Aí, onde a perda do objeto -a morte do pai- deveria acionar o objeto perdido como causa, como agente e desencadear o luto, ou seja, lançar o sujeito na produção de significantes, fazendo com que a operação desencadeasse seus efeitos sobre o real, fazendo com que o ato pudesse advir, o que ocorre é que há o curto-circuito: colocado o sujeito no lugar de quem sabe -esse é o sentido da revelação do fantasma do pai -é o saber, evidentemente, que passa ao lugar de agente. Em vez do significante (S1) é um enunciado (S2) que comanda. Acompanhando a lógica do dispositivo, no lugar do outro, do trabalho, o que virá, então, é o objeto, ou seja, ele mesmo, Hamlet, mais aí, apenas, como instrumento de produção a serviço de um enunciado. Trata-se de uma tarefa a cumprir: a tarefa que garantiria na competência e na mestria de ser alguém. Só que, separado radicalmente do significante que o comanda, que fica recalcado pelo saber, essa nomeação acaba por não ser garantia nenhuma e, é claro, não consegue sustentar

uma ley en lo real, ser el significante de un texto que no es suyo y cuyo mensaje ni el mismo detiene, es la posición de un sujeto que está más allá de sus límites, más allá del bien y del mal. Es claro que se trata de un modelo limite para el deseo humano, donde, como en la cura, el sujeto es confrontado con la realidad más radical de la condición humana: el desamparo que le es peculiar y donde Freud supo identificar esa dependencia absoluta del Otro, que le atraviesa la existencia y articula para él un destino.

Es por tanto, en el mismo movimiento que, por la lectura psicoanalítica, la interpretación del deseo en la tragedia se lleva hasta sus últimas consecuencias, es en este mismo movimiento que acaba revelándose el sentido más radical del descubrimiento freudiano: el reencuentro con una ética de la invención griega de lo trágico, un tanto adormecida por venticuatro siglos del dominio del amo de nuestra sin duda fecunda, pero como dice el poeta, vana filosofía.

En los textos de Lacan sobre la tragedia dos puntos condensan, especialmente bien, la articulación estructural de ésta con lo que pasa en la cura en torno al deseo, al acto deseante: el primero es el tema del desencadenamiento de la acción que gira siempre en el drama en torno a la cuestión del duelo. El otro punto tiene que ver con la identificación, con la definición del héroe. En los dos casos se evidencia, directamente, la íntima relación existente entre la economía de la tragedia, sus razones internas, sus desvíos e impases y aquello que se articula en el discurso analítico, en sus vicissitudes sus desdoblamientos, sus relaciones con los otros discursos. En algún lugar, en el comentario sobre Hamlet, Lacan dice que tanto el actor cuanto el personaje sólo están allí con sus discursos.

"El duelo, dice Lacan, "es esa operación por la cual, en una forclusión al revés, es lo simbólico que va a articular y a rescatar lo que desaparece en lo real. La pérdida del objeto en lo real provoca toda una reorganización significativa, donde es el sujeto como falta que debe advenir ahí". En Hamlet, el duelo -o el no duelo- que desencadena toda la trama es el de la muerte de su padre, del rey asesinado. Pero lo que se evidencia con las articulaciones del texto, es que lo que está en juego es estructural. Trátase simplemente, de la función del duelo del padre, o sea, de la operación por la cual se llega a descubrir que el padre está muerto, de que el padre es un significante, por lo tanto padre simbólico, nombre del padre. El fracaso y las vicissitudes de esta operación acaban produciendo como resto -esto está articulado en la propia estructura de la trama- la aparición, el espectro del padre cuyo efecto es suspender el sujeto en la aporia de saber la verdad.

Aquí, en donde la pérdida del objeto -la muerte del padre- debería accionar el objeto perdido como causa, como agente y desencadenar el duelo, o sea, lanzar al sujeto en la producción de significantes, haciendo que la operación desencadene sus efectos sobre lo real, haciendo que el acto pudiese advenir, lo que ocurre es que hay un corto circuito: colocando al sujeto en el lugar de quien sabe -ese es el sentido de la revelación del espectro del padre- es el saber evidentemente, que pasa al lugar del agente. En vez del significante (S1) es un enunciado (S2) que comanda. Acompañando la lógica del dispositivo, en el lugar del otro, del trabajo, lo que vendría entonces, es el objeto, o sea, el mismo Hamlet, pero ahí apenas como instrumento de producción al servicio de un enunciado. Trátase de una tarea a cumplir: la tarea que lo garantizaría en la compe-

a ação. O que se instala é a dúvida, a culpa e a impotência: fundado o sujeito na imagem ideal, o que se impõe para ele não é o ato, é a questão do ser... ou não ser, de estar ou não a altura. Questões para as quais não haverá jamais resposta: ele será sempre menos -e é a impotência-, pois, no limite, o que o esperaria é o assassinato e a culpa. E por isso que há deslocamentos: como vozes em contraponto, nessa partitura em que se procura o tema do desejo, os discursos se alternam. Hamlet passa ao pseudo-desafio: ele se faz de louco e se oferece à corte como espetáculo, como enigma, como sintoma. E o próprio sujeito, então, no cerne de sua divisão, que vai tomar o lugar do agente. E o Discurso Histérico que passa, por conseguinte, a tomar a cena. Expondo sua divisão, ele é demanda ao Mestre de mais saber, de um saber que pudesse enfim, por um pouco de ordem nesse mundo malfeito, que pudesse expurgar o que havia de podre no reino da Dinamarca. Instalado na posição da *belle âme* diante de um mundo em ruínas, Hamlet torna-se emblemático na sua posição histérica.

E, aliás, é exatamente por aí, que virá se revelar o viés pelo qual acaba sendo-lhe possível ter acesso a alguma forma de ação. Isso porque é no mesmo movimento em que se expõe como sujeito dividido que acaba capturado, como está na lógica desse discurso, pelo, no lugar da verdade. E esse objeto, Laerte, que vai, então, funcionar como mola para uma ação que será sempre encenada e onde não é sujeito que se apaga para que o significante exerça seus efeitos como no ato, mas, ao contrário, é a cena que se produz para que ali algum sujeito se mostre. E, pois, pela via imaginária e em identificação histérica que ele vai responder à sua questão sobre o desejo. É o que permitirá o desfecho do drama. E em posição especular típica e, assim mesmo, só depois de atravessado pela espada do rival, que ele pode, enfim, aceitar o desafio de cumprir seu ato e aí se perder.

Assim, se o destino efectivamente se cumpre, se a mensagem chega a destinatário, isso só se faz por um conjunto de circunstâncias intervenientes em que quase se dilui o ato como advento do sujeito. Ali onde o luto do pai não foi possível, a injunção paterna, produzida como saber que se sabe, fixa o sujeito no conteúdo, no enunciado, não lhe permitindo o acesso a um mais além, onde da falta que articula o discurso pudesse emergir como enunciação. E exactamente aí, como sabemos, que o sujeito neurótico se instala, justamente sob a protecção do pai imaginário. E aí que ele vai funcionar, como diz Lacan, na hora do outro, perambulando ao sabor das circunstâncias e dos caprichos de qualquer aoutro de passagem: a única lógica desse percurso é a de evitar a sua hora, a hora de sua perda. A tal ponto, no caso de Hamlet, que essa perda, como acabamos de ver, não tendo podido fazer-se simbolicamente pelo luto (portanto, via castração simbólica), vai precisar se fazer no real, com a iminência de sua morte. Se alguma direcção se pode, certamente, estabelecer no seu percurso -pois o destino, como dissemos, afinal se cumpre- isso só é possível tangenciando-se um funcionamento circular em que, de demanda em demanda -e sempre na hora do outro-, o sujeito repete sua manobra de desviar e eludir a castração. Eis aí o impossível do desejo onde se debate esse sujeito, às voltas com retorno, no real, de um pai que sabe que está morto e cuja voz se impõe para pedir ao filho a tarefa absurda de resgatar sua dívida, morto que fora na flor de seus pecados. Voz grossa, sem dúvida,

tência y en la maestría de ser alguien. Sólo que, separado radicalmente del significante que lo comanda, que queda recalcado por el saber, esa nominación acaba por no ser garantía ninguna y es claro que no logra sustentar la acción. Lo que se instala es la duda, la culpa y la impotencia: fundado el sujeto en la imagen ideal, lo que se impone para él no es el acto, es la cuestión de ser o no ser, de estar o no a la altura. Cuestiones para las cuales no habrá jamás respuesta: él será siempre menos -y es la impotencia- pues en el límite, lo que lo esperaría es el asesinato y la culpa. Es por eso que hay desplazamientos: como voces en contrapunto, en esta partitura en que se procura el tema del deseo, los discursos se alternan. Hamlet pasa al pseudo-desafío: él se hace el loco y se ofrece a la corte como espectáculo, como enigma, como síntoma. Es el propio sujeto, entonces, en el corazón de su división quien tomará el lugar del agente. Es el Discurso Histérico el que pasa por consiguiente, a tomar la escena. Exponiendo su división, él es demanda al Amo de más saber, de un saber que pudiese en fin, poner un poco de orden en este mundo mal hecho, que pudiese expurgar lo que había de podrido en el reino de Dinamarca. Instalado en la posición del *alma bella* ante un mundo en ruinas, Hamlet se torna emblemático en su posición histérica.

Mejor dicho, es exactamente por allí, que se revelará el bias por el cual se le hace posible tener acceso a alguna forma de acción. Y eso porque, es en el mismo movimiento en que se expone como sujeto dividido que acaba siendo capturado, como está en la lógica de ese discurso, por el objeto en el lugar de la verdad. Es este objeto, Laerte, que entonces funcionará como eje para una acción que será siempre puesta en escena, y donde no es el sujeto que se apaga para que el significante ejerza sus efectos como en el acto, sino al contrario, es la escena que se produce para que allí algún sujeto se muestre. Es pues, por la vía imaginaria y en identificación histérica que él contestará su pregunta sobre el deseo. Es lo que permitirá el desenlace del drama. Es en posición especular típica y así mismo, sólo después de ser atravesado por la espada del rival, que él puede, en fin, aceptar el desafío de cumplir su acto y allí perderse.

Así, si el destino se cumple efectivamente, si el mensaje llega al destinatario, eso sólo se hace por un conjunto de circunstancias intervenientes en el que casi se diluye el acto como advenimiento del sujeto. Allí donde el duelo del padre no fue posible, la orden paterna, producida como saber que se sabe, fija al sujeto en el contenido, en el enunciado, no permitiéndole el acceso a un más allá, donde la falta que articula el discurso pudiese emerger como enunciación. Es exactamente allí, como sabemos, que el sujeto neurótico se instala, justamente sobre la protección del padre imaginario. Es allí que él funcionará, como dice Lacan, en la hora del otro, deambulando según las circunstancias y los caprichos de cualquier otro de paso: la única lógica de este recorrido es la de evitar su hora, la hora de su pérdida. A tal punto, en el caso de Hamlet, que esa pérdida, como acabamos de ver, no pudiendo hacerse simbólicamente por el duelo (por lo tanto, vía castración simbólica), necesitará hacerse en lo real, con la eminencia de su muerte. Si alguna dirección se puede, ciertamente, establecer en su recorrido -pues el destino, como dejamos, al final se cumple- eso sólo es posible en una posición tangencial en un funcionamiento circular en que, de demanda en demanda -y siempre en la hora del otro- el sujeto

feroz e obscena, pura representação do superego, parceiro inevitável do sujeito em mal de castração

O desejo só é possível, só pode advir, se a demanda do outro remeter a um mais além, a seu esquecimento. É preciso que o sujeito esqueça essa demanda para ter a oportunidade, então, de interrogar, ele próprio, o que o Outro deseja, tornar-se ele mesmo essa interrogação. É aí que deve advir, exatamente onde lhe faltou uma resposta sobre o que o Outro realmente quer ("o que ele quer de mim?") Se o sujeito crê que sabe, ou mesmo, que saberá um dia o que o Outro quer, instala-se o impasse onde, para escamotear sua castração, acaba por constituir uma dívida demoníaca, em cujo gozo se consome. É preciso, portanto, esquecer. No meio de um comentário sobre o tempo que já durava o seu Seminário e numa referência à extensão de sua cultura, Lacan dizia certa vez: eu já tive tempo de esquecer, muitas vezes, as coisas de que eu vos falo". Parece-me que é exatamente disso que se trata, essencialmente, no que estamos abordando: para o sujeito, é preciso esquecer, muitas vezes, o que o Outro quer para que isso possa retornar como palavra, como desejo.

Em Antígona, o que verificamos é que, como Lacan, ela certamente também esqueceu. Ela nada quer saber. A única coisa que sabe é o pouco que lhe retorna de seu ato, do exercício de sua determinação. Nela, a questão que atravessou os séculos é justamente a da sua inflexibilidade. Ao contrário do que se passa em Hamlet, às voltas com o impossível do desejo, trata-se aqui do desejo do impossível, de um desejo em excesso, sem medida.

O drama, como sabemos, também se desencadeia pela perda do objeto, com a morte de Polínice. Só Antígona não é dada aparicões ou fantasmas. E diante da tentativa de Creonte de impedir o luto, de decretar uma segunda morte para seu irmão, ela não titubeia, exige o rito funerário. Ou seja, diante do objeto perdido - aqui sim, alçado à posição de agente - ela rapidamente se submete e produz, enquanto sujeito, o significante mestre que a condena a um desejo irreduzível: enterrar seu irmão. Uma vez produzido esse S1, ela se põe a sustentá-lo, em eclipse, no lugar da verdade: "Haja o que houver, meu irmão tem de ser enterrado, aquele que teve um nome, tem de receber os ritos funerários". E o que permite que seus efeitos se produzam sobre o Outro. O que o desaparecimento do objeto no real produziu, portanto, nesse caso, foi a própria emergência do real como causa.

Creonte representa, como político, a própria imagem mais imediata da posição de mestria: ele procura fazer com que as coisas funcionem, procura fazer o bem. É o que ele próprio diz ao se explicar. Mas é aí justamente que se perde. Ele não suporta a divisão a que o ato o condena e que procura é resgatar o registro do amor e do saber: é aí que tenta dar conta do desvio de Antígona - como se se tratasse de uma mera rebeldia criminosa - justificando, dessa forma, o que faz, diante dos cidadãos. É e por isso, é porque Creonte não se dispõe a assumir até as últimas consequências as implicações de seu ato, é por isso que há circulação, mutação de discurso e de posições. Pois não é possível fixar Antígona apenas como sintoma, mesmo que fosse para fazer o elogio da histeria. Não há nenhuma impotência de seu lado, nem se trata, no que faz, de nenhuma contestação ao Mestre, que como sabemos, em geral, só faz reforçar seu domínio e seu saber. Antígona, como dissemos, tira todas as consequências do

repite su maniobra de desviar o de eludir la castración. Ahí está lo imposible del deseo en el que se debate el sujeto, en las vueltas con el retorno en lo real de un padre que sabe que está muerto y cuya voz se impone para pedir al hijo la tarea absurda de rescatar su deuda, puesto que fue muerto en la flor de sus pecados. Voz gruesa sin duda, feroz y obscena, pura representación del superyo, compañero inevitable del sujeto en el mal de castración.

El deseo sólo es posible, sólo puede advenir, si la demanda del otro remite a un más allá, a su olvido. Es preciso que el sujeto olvide esa demanda para tener la oportunidad entonces, de interrogar, él mismo, lo que el Otro desea, tornándose él mismo esa interrogación. Es allí que debe advenir, exactamente donde le falló una respuesta sobre lo que el Otro quiere realmente ("qué quiere él de mí?"). Si el sujeto cree que sabe, y aunque sepa algún día lo que el Otro quiere, se instala el impase donde, para escamotear su castración, acaba por constituir una deuda demoníaca, en cuyo goce se consume. Es preciso, por lo tanto, olvidar. En medio de un comentario sobre la duración de su Seminario y en una referencia a la extensión de su cultura, Lacan decía cierta vez: "yo ya tuve tiempo de olvidar, muchas veces, las cosas que yo les hablo a ustedes" Me parece que se trata exactamente de esto, esencialmente en lo que estamos abordando: para el sujeto, es preciso olvidar muchas veces, lo que el Otro quiere para que eso pueda retomar como palabra, como deseo.

En Antígona verificamos, como Lacan, que ella ciertamente, también olvidó. Ella nada quiere saber. La única cosa que sabe es lo poco que le retorna de su acto, del ejercicio de su determinación. En ella la cuestión que atravesó los siglos es justamente la de su inflexibilidad. Al contrario de lo que pasa en Hamlet en las vueltas con el imposible de su deseo, trátase aquí del deseo de lo imposible, de un deseo en exceso, sin medida.

El drama, como sabemos, también se desencadena por la pérdida del objeto, con la muerte de Polínice. Sólo que Antígona no es dada a las apariciones o los espectros. Y frente al intento de Creonte de impedir el duelo, de decretar una segunda muerte para su hermano, ella no titubea, exige el rito funerario. O sea, frente al objeto perdido - aquí sí, elevado a la posición de agente - ella se somete rápidamente y produce en tanto sujeto, el significante amo que la condena a un deseo irreducible: enterrar a su hermano. Una vez producido ese S1, ella se pone a sostenerlo, en eclipse, en el lugar de la verdad. "Pase lo que pase, mi hermano tiene que ser enterrado, aquél quien tuvo un nombre tiene que recibir los ritos funerarios". Es lo que permite que sus efectos se produzcan sobre el Otro. Por lo tanto lo que la desaparición del objeto en el real produjo en este caso, fue la propia emergencia de lo real como causa.

Creonte representa, como político, la propia imagen más inmediata de la posición de maestría: él procura hacer que las cosas funcionen, él procura hacer el bien. Es lo que él mismo dice, al explicarse. Pero es allí justamente donde se pierde. Él no soporta la división a la que el acto lo condena y lo que procura es rescatar el registro del amor y del saber: es allí que intenta dar cuenta del desvío de Antígona - como si se tratase de una mera rebeldía criminal - justificando, de esta forma, frente a los ciudadanos lo que hace. Y es por eso, porque Creonte no se dispone a

luto: sua ação remete, isso sim, ao único e verdadeiro senhor, a morte, diante de quem se dobra todo sujeito, simplesmente para exercer em seu desejo. Com seu ato, o que ela produz é essa suspensão do saber vigente, esse intervalo, essa eclosão de uma nova consistência, de que se faz, como diz Lacan, enquanto sujeito, a demonstração no real.

Isso nos leva diretamente ao segundo ponto, que ressaltamos antes, o tema da constituição do herói. Como nos levará também, diretamente, à própria essência da dimensão trágica. Para Lacan, o núcleo da tragédia não está na ação, mas sim na relação do sujeito com sua verdade: essa verdade que ele deve encarnar em seu ato. Creonte não pode abrir mão do lugar do ideal, da referência a um saber. E Antígona que se situa do lado da verdade, do lado da "marca que ela recebe de seu propósito". E é nessa diferença que está o eixo da tragédia. O governante é o guardião das leis. Mas, para além de suas leis, que o coro identifica como leis da terra, há a lei dos deuses. Antígona encarna, mais do que representa essa lei. É é aí, nesse momento de confluência do sujeito com a verdade, que Lacan vai, então, evocar a questão da beleza.

Em seu comentário, é o que ele isola em primeiro lugar: essa imagem, esse objeto de fulgurante beleza que nos captura e que ele identifica à própria imagem do desejo. Há aí um deslocamento, que produz, de saída, uma mudança na interpretação e na posição do intérprete. Ressaltando esse ponto de atração para o olhar, Lacan, por assim dizer, nos inclui no drama: é só a partir desse objeto que nos olha, que nos fascina, que poderíamos ter acesso ao que, na trama, se articula como emergência da verdade. E nessa captação que o efeito do belo se impõe, encobrendo e, ao mesmo tempo, revelando um além do olhar: a verdade daquilo com que o ato de Antígona nos põe cara a cara: o espectro da morte. Aí reside sua beleza, a beleza desse objeto que Antígona constitui para nós (é bom ressaltar que é para nós, pois, para ela mesma, não se trata de nada da ordem da estética, mas do horror do ato), desde objeto, portanto, que ela constitui, justamente, por se abandonar como resto de sua divisão impossível e que, por isso mesmo, passa a operar, passa a agenciar o discurso, provocando, necessariamente, a produção de novos significantes, que colocam em questão os mestres estabelecidos e implicam deslocamentos. Diante de Antígona, todos, inclusive nós, passamos a produzir os significantes, as razões que derrubam a lei de Creonte. E por esse efeito de captura que exerce enquanto objeto, que ela, com seu brilho, obscurece todas as figuras em volta e se coloca na posição de comando; eis aí o que parece ser realmente determinante para a constituição do herói.

A partir dessas considerações, o que dizer de Hamlet, o que será que constitui como herói ou anti-herói? Ou seja, de que modo podemos situar a questão da beleza no drama de Shakespeare, vale dizer, sua dimensão trágica? Na verdade, a peça é, efetivamente, do começo até quase o fim, a repetição daquilo que se frustra no caminho do exercício de um sujeito. O desenrolar da ação se reduz quase às suas manobras para protelar o ato. Mas se digo quase é porque, evidentemente, há também um movimento que se configura, desde logo, como o prenúncio, a fatalidade de um destino, que afinal, vai se cumprir. O que ocorre é que Hamlet se constitui num tempo diferente do de Antígona. Enquanto esta brilha desde o início, e nos confronta, de cara, com a dimensão trágica - é por

assumir hasta las últimas consecuencias las implicaciones de su acto, es por eso que hay circulación, mutación del discurso y de las posiciones. Pues no es posible fijar a Antígona sólo como un síntoma, aunque fuera para hacer el elogio de la histeria. No hay ninguna impotencia de su lado, ni se trata en lo que hace, de ninguna contestación al Amo, que como sabemos en general, sólo refuerza su dominio y su saber. Antígona como dijimos saca todas las consecuencias del duelo: su acción permite, eso sí, al único y verdadero señor, la muerte, frente a quien se pliega todo sujeto, simplemente para ejercer su deseo. Con su acto, lo que ella produce es esa suspensión del saber vigente, ese intervalo, esa aparición de una nueva consistencia, de la cual se hace -como dice Lacan- en tanto sujeto, la demostración en lo real.

Eso nos lleva directamente al segundo punto, que ressaltamos anteriormente, el tema de la constitución del héroe. Como nos llevará también, directamente, a la propia esencia de la dimensión trágica. Para Lacan, el núcleo de la tragedia no está en la acción, sino en la relación del sujeto con su verdad: esa verdad que él debe encarnar en su acto. Creonte no puede prescindir de su lugar del ideal, de la referencia a un saber. Es Antígona quien se sitúa del lado de la verdad, del lado de la "marca que ella recibe de su propósito". Y es en esa diferencia que está el eje de la tragedia. El gobernante es el guardián de las leyes, pero más allá de sus leyes, que el coro identifica como leyes de la tierra, hay la ley de los dioses. Antígona encarna más de lo que representa esta ley. Y es allí, en este momento de confluencia del sujeto con la verdad, que Lacan va, entonces a evocar la cuestión de la belleza.

Es lo que aísla en primer lugar en su comentario: esa imagen, ese objeto de fulgurante belleza que nos captura y que él identifica a la propia imagen del deseo. Hay allí un desdoblamiento, que se produce de entrada, un cambio en la interpretación y en la posición del intérprete. Resaltando ese punto de atracción para la mirada, Lacan, por así decir, nos incluye en el drama: es sólo a partir de ese objeto que nos mira, que nos fascina, que podríamos tener acceso al que, en la trama, se articula como emergencia de la verdad. Es en esa captación que el efecto de lo bello se impone, encubriendo y al mismo tiempo revelando más allá de la mirada: la verdad de aquello que el acto de Antígona nos hace ver cara a cara: el espectro de la muerte. Ahí reside su belleza, la belleza de ese objeto que Antígona constituye para nosotros (es bueno resaltar que es para nosotros, pues, para ella misma, no se trata para nada del orden de la estética, sino del horror del acto) de ese objeto, por lo tanto, que ella constituye, justamente, por abandonarse como resto de su división imposible y que por eso mismo, pasa a operar, pasa a agenciar el discurso, provocando necesariamente, la producción de nuevos significantes, que cuestionan a los amos establecidos e implican desplazamiento. Frente a Antígona, todos, inclusive nosotros, pasamos a producir significantes, las razones que derrumban la ley de Creonte. Es por ese efecto de captura que ejerce en tanto objeto, que ella con su brillo, obscurece todas las figuras a su alrededor y se coloca en la posición de comando; ahí está lo que parece ser realmente determinante para la constitución del héroe.

A partir de estas consideraciones, qué decir de Hamlet, qué será lo que lo constituye como héroe, o anti-héroe? O sea, de qué modo podemos situar la cuestión de la belleza en el drama de Shakespeare, vale decir, su dimensión

isso que ela monopoliza a beleza, ela é a própria tragédia - em Hamlet, há como que um longo tempo para compreender, esse tempo que só lentamente prepara o **grand finale**. Este virá, então, como um grande clarão que, só retroativamente, vem iluminar esse tempo de espera, tempo necessário a que o destino pudesse tecer a sua trama em torno do herói. E aí que o trágico se constrói, se constitui pouco a pouco, nessa determinação absoluta do significante, dividindo o sujeito: se por um lado, é verdade, como vimos, que através de álibis e desvios - **nevrose oblige** - ele protela tanto quanto pode as consequências do luto, o que sua própria atuação revela, ao mesmo tempo, como representação dentro da representação, é a marcha inexorável do destino, de que no fundo de si mesmo o protagonista não tem nenhuma dúvida. Eis a tensão do sujeito, nesse lento movimento de ascensão a seu desejo, onde se mostra sua divisão irreductível. E o que se evidencia de modo fulgurante na explosão final. E aí que a vida emerge, então, "cheia de barulho e fúria" (**full of sound and fury**) no meio das lutas e das mortes. E é aí também que aparece, em contraponto e quase como um sussurro, no meio dos gritos de todo lado, o apelo patético de Hamlet a seu amigo Horácio para suplicar-lhe o testemunho: "...preserva" - diz ele - "tua vida, neste mundo de dor, para testemunhar minha história". Desta vez, não é possível que a vida não signifique nada (**signifying nothing**), como queria Macbeth. Para Hamlet, é fundamental garantir a verdade que desencadeou com seu ato. E é justamente aí que ele vem se revelar para nós, finalmente, de modo inequívoco, como marcado pelo desejo, aí, nessa determinação de garantir as consequências simbólicas de seu gesto, como algo que se impôs mesmo que para além da vida. E aí, sem dúvida, onde se atinge, finalmente, em seu ápice, a dimensão trágica do drama. E nesse movimento ao encontro da verdade, nesse apelo tão tardio quanto desesperado do protagonista, dividido entre a vida e a morte, é aí que ele se revela em sua beleza, que ele se define, **après coup** como esse objeto que nos capturou como espectadores da tragédia.

A luz desses elementos estruturais, isolados dos comentários de Lacan, o que dizer da tragédia, desses seus efeitos sobre a cidade, sobre o coro, sobre nós, muitos séculos depois? O que Freud acentuou aí, sobretudo, foi a dimensão de representação, e com ela os efeitos identificatórios possíveis. Edipo é uma lenda, cujo poder profundo e universal de comover só pode ser compreendido à luz das descobertas psicanalíticas: o que o herói realiza nada mais seria do que o desejo de morte, desejos sexuais. E, como representação, nos permitiria um prazer purificado, pela economia que o protagonista nos proporciona, ao viver por nós as dores e sofrimentos que implicam seus atos.

A partir de Lacan, podemos ir além, pois acho que, mais do que a representação de qualquer desejo ou pulsão, ou de qualquer sujeito psicológico, com a unidade que o caracteriza no drama moderno, o que a tragédia nos traz, como catharsis, essencialmente, o que ela encena, é a própria decantação do desejo, do ato desejante. Ela é, antes de tudo, enigma, e como tal, mais do que refletir, ela deve engendrar a verdade. Produzir esse lugar vazio que situa nossa ignorância e que, como diz Lacan, presentifica o inconsciente. O que há na tragédia é um modelo limite do exercício de um desejo puro. O que o herói reproduz para nós, no fundo, o que ele mostra é a articulação radical

trágica? En verdad, la pieza es efectivamente, del comienzo hasta casi el final, la repetición de aquello que se frustra en el camino del ejercicio de un sujeto. El desenvolvimiento de la acción se reduce casi a sus manobras para prorrogar el acto. Pero si digo casi es porque, evidentemente, hay también un movimiento que se configura desde luego, como el anuncio de la fatalidad de un destino que, al final, se va a cumplir. Lo que ocurre es que Hamlet se constituye en un tiempo diferente al de Antígona. En cuanto ésta brilla desde el inicio, y nos confronta de frente con la dimensión trágica - es por eso que ella monopoliza la belleza, ella es la propia tragedia - en Hamlet transcurre como un largo tiempo para comprender, tiempo que prepara lentamente el **grand finale**. Este vendrá entonces, como un gran relámpago que sólo retroativamente, viene a iluminar ese tiempo de espera, tiempo necesario al destino para poder tejer su trama en torno al héroe. Es allí que lo trágico se construye, se constituye poco a poco, en esa determinación absoluta del significante, dividiendo al sujeto: si por un lado, es verdad como vimos, que a través de coartadas y desvíos - la neurosis obliga - él retarda cuanto puede las consecuencias del duelo, lo que su propia actuación revela, al mismo tiempo, como representación dentro de la representación, es la marcha inexorable del destino, de que en el fondo de sí mismo el protagonista no tiene ninguna duda. Es la tensión del sujeto, en ese lento movimiento de ascensión hacia su deseo, donde se muestra su división irreductible. Es lo que se evidencia de modo fulgurante en la explosión final. Es allí que la vida emerge entonces, "llena de ruido y furia" (**full of sound and fury**) en medio de las luchas y las muertes. Y es allí también que aparece, en contrapunto y casi como un susurro, en medio de los gritos de todos lados, el llamado patético de Hamlet a su amigo Horacio para suplicarle el testimonio: "preserva - dice él - tu vida en este mundo de dolor, para testimoniar mi historia". Esta vez, no es posible que la vida no signifique nada (**signifying nothing**), como quería Macbeth. Para Hamlet es fundamental garantizar la verdad que desencadenó con su acto. Y es justamente allí que él viene a revelarse para nosotros. Finalmente de modo inequívoco, como marcado por el deseo, allí, en esa determinación de garantizar las consecuencias simbólicas de su gesto, como algo que se impuso aún más allá de la vida. Es allí sin duda, donde se alcanza finalmente, en su punto culminante, la dimensión trágica del drama. Es en ese movimiento al encuentro de la verdad, en ese llamado tan tardío como desesperado del protagonista, dividido entre la vida y la muerte, es allí que él se revela en su belleza, que él se define, **après coup**, como ese objeto que nos capturó como espectadores de la tragedia.

A la luz de estos elementos estructurales, extraídos de los comentarios de Lacan, qué decir de la tragedia, de sus efectos sobre la ciudad, sobre el coro, sobre nosotros, muchos siglos después? Lo que Freud acentuó allí sobre todo, fue la dimensión de la representación, y con ella los efectos identificatorios posibles. Edipo es una leyenda, cuyo poder profundo y universal de conmover, sólo puede ser comprendido a la luz de los descubrimientos psicoanalíticos: lo que el héroe realiza no sería nada más que el deseo infantil reprimido. La materia del teatro sería la misma de nuestros sueños, deseos de muerte, deseos sexuales, y como representación, nos permitiría un placer purificado por la economía que el protagonista nos propor-

que está em jogo no ato e que a cura demonstra em sua essência. E por isso que sua figura se precipita, nos fascina, nos sidera. Desejo puro, inumano. Antígona caminha em direção a sua própria perda. Sabemos que o desejo do analista não é um desejo puro, mas sabemos também que não existe análise sem o desejo do analista. Afinal, é preciso realmente que estejamos, um pouco como Antígona, decididos a fazer com que os mortos enterrem seus mortos.

Não seria esse, em essência, o trabalho do simbólico, tentar significantizar o que foi perdido? E não é nesse movimento mesmo, na firmeza com que estejamos direcionados aí para aquilo que Lacan chamou de diferença absoluta, não é aí, nesse ato, que nos divide de forma tão radical, não é aí, justamente, que acabamos também por produzir, para o outro, esse pequeno brilho que o leva, enquanto sujeito, à sideração da transferência e aos efeitos que dela decorrem? Não é aí que está o estilo que o Discurso Analítico nos propõe?

É claro que o trágico não esgota a realidade da cura. Nestes tempos do discurso do capitalista, todos nós, neuróticos modernos, talvez estejamos muito mais próximos do cômico e da farsa. Mas, ainda assim, seria preciso lembrar que o cômico só se pode produzir como queda, como falha, em relação a alguma coisa que em sua essência, tem a ver com a ordem do trágico. Nesta, o que se produz sempre, seja no teatro, seja na cura, o que aí se mostra é sobretudo aquilo que a partir do discurso analítico pode ser definido como o enigma maior para todo sujeito: a questão de sua própria constituição, pela ação do significante. Isso que só se engendra na ordem de um tempo lógico, sempre perdido para o sujeito, esse instante de balança que só retorna do depois, como aquilo que se produziu antes como causa. Esse estranho tempo, "entre essa extinção que ainda brilha e essa eclosão em que tropeço" -como diz Lacan, traduzindo Freud- "é onde eu posso vir a ser, se desaparecer de meu dito". Porque o estatuto do inconsciente não é ótico, é ético. E esse instante mítico que se encontra, na cena da tragédia, no teatro, de certa forma especializado, reconstituído na extensão, transformado numa duração, em que o espectador se inventa como contemporâneo de si mesmo. Mas onde se figura sempre, de qualquer modo, mesmo que recoberto pela intervenção do sublime, da beleza, onde se pressagia sempre, no horizonte, a figura do estranho, do espectro, do abismo.

O que a tragédia tenta fixar é exatamente esse momento de balança, da mesma forma que o discurso analítico em seu momento específico é também uma solução de continuidade, sua incidência é sempre o instante de passagem de um discurso a outro. No Seminário XVII, Lacan diz que a verdade não é da ordem do *semblant* e que Édipo está aí para nos mostrar isso com seu próprio sangue. E também com seu sangue que Hamlet e Antígona vêm constituir sua verdade.

Felizmente, salvo acidente de percurso, o analisante não precisa derramar seu sangue. Mas não é menos verdade que há uma libra de carne a pagar. Basta que sejamos atravessados pelo significante, para que estejamos situados, de algum modo, do lado trágico da vida: o sujeito que aí se articula, nessa travessia, nesse intervalo, é representado, porém, ex-sistente. O desejo nada mais é do que sua enunciação e coloca o sujeito numa alteridade

cional, al vivir por nosotros los dolores y sufrimientos que implican sus actos.

A partir de Lacan podemos ir um pouco mais lejos, podemos creer que más que la representación de cualquier deseo o pulsión, o de cualquier sujeto psicológico con la unidad que lo caracteriza en el drama moderno, lo que la tragedia nos trae como catarsis, esencialmente, lo que ella pone en escena, es la propia decantación del deseo, del acto deseante. Ella es ante todo enigma, y como tal, más que reflejarla, ella debe engendrar la verdad. Producir ese lugar vacío que sitúa nuestra ignorancia y que, como dice Lacan, presentifica el inconsciente. Lo que hay en la tragedia es un modelo límite del ejercicio de un deseo puro. Lo que el héroe produce para nosotros en el fondo, lo que él muestra es la articulación radical que está en juego en el acto y que la cura demuestra en su esencia. Es por eso que su figura se precipita, nos fascina, nos fulmina. Deseo puro, inhumano, Antígona camina en dirección a su propia pérdida. Sabemos que el deseo del analista no es un deseo puro, pero sabemos también que no existe análisis sin el deseo del analista. Al final es preciso, realmente, que estemos un poco como Antígona, decididos a hacer que los muertos entierren a sus muertos. No sería ese, en su esencia, el trabajo simbólico, intentar significantizar lo que fue perdido? Y no es en este movimiento mismo, en la firmeza con la cual seamos dirigidos por aquello que Lacan llamó la diferencia absoluta, no es allí, en ese acto que nos divide de forma tan radical, no es allí justamente, que acabamos también por producir para el otro ese pequeño brillo que lo lleva, en tanto sujeto, a la sideración de la transferencia y a los efectos que de ella se desprenden? No está allí el estilo que el Discurso Analítico nos propone?

Es claro que lo trágico no agota la realidad de la cura. En estos tiempos del discurso del capitalista, todos nosotros, neuróticos modernos, quizá estemos mucho más cerca de lo cômico y de la farsa. Pero aún así, sería preciso recordar que lo cômico sólo se puede producir como caída, como falla, en relación a alguna cosa que en su esencia tiene que ver con el orden del trágico. En éste lo que se produce siempre, ya sea en el teatro, ya sea en la cura, lo que allí se muestra es sobre todo aquello que a partir del discurso analítico puede ser definido como el enigma más grande para todo sujeto: la cuestión de su propia constitución, por la acción del significante. Eso que sólo se engendra en el orden de un tiempo lógico, siempre perdido para el sujeto, ese instante de balança que sólo retorna después, como aquello que antes se produjo como causa. Ese extraño tiempo, "entre esa extinción que aún brilla y esa eclosión en la que tropiezo" -como dice Lacan traduciendo a Freud- "y donde yo puedo venir a ser, si desaparezco de mi dicho". Porque el estatuto del inconsciente no es ótico, es ético. Es ese instante mítico que se encuentra en las escenas de la tragedia en el teatro, de cierta forma especializado, reconstituído en la extensión, transformado en una duración, en la que el espectador se inventa como contemporáneo de sí mismo. Pero donde se perfila siempre, de cualquier modo, aún recubierto por la intervención de lo sublime, de la belleza, donde se presagia siempre en el horizonte la figura de lo extraño, del espectro, del abismo.

Lo que la tragedia intenta fijar es exactamente ese momento de balança, de la misma forma que el discurso analítico en su momento específico es también una solución de continuidad, su incidencia es siempre el instante de paso de un discurso a otro. En el Seminario XVII.

radical consigo mesmo. Essa é a aporia constitutiva do ser... ser Outro, pois não se retorna de seu ato senão como Outro

E por isso que Hamlet cede em seu desejo e fica a se interrogar sobre o ser ou não ser. Dúvida que dilacera o sujeito, entre a culpa e impotência.

Antígona não tem nenhuma dúvida, nem nenhuma culpa. Ela está disposta a pagar o preço que for preciso para ser...o que é. E como Edipo, caminha com seus próprios pés para o encontro de sua morte. E assim, caminhando para não ser, que os dois ascenden sem culpa, temor ou piedade ao pouco de ser que lhes é possível. Ser e não ser, eis a questão. Ambos são o que são: o desejo do impossível, do impossível de ser.

Lacan dice que la verdad no es del orden del **semblant** y que Edipo está allí para mostrarnos eso con su propia sangre. Es también con su sangre que Hamlet y Antígona vienen a constituir su verdad.

Felizmente, salvo accidente de recorrido, el analizante no precisa derramar su sangre. Pero no es menos cierto que hay una libra de carne a pagar. Basta que seamos atravesados por el significante, para que estemos situados, de algún modo, del lado trágico de la vida: el sujeto que allí se articula en esta travesía, en ese intervalo, es representado, sin embargo, ex-sistente. El deseo es nada más que su enunciación y coloca al sujeto en una alteridad radical consigo mismo. Esa es la aporía constitutiva del ser... ser Otro, pues no se retorna de su acto sino como Otro.

Es por ésto que Hamlet cede en su deseo y se interroga sobre ser o no ser. Duda que dilacera al sujeto, entre la culpa y la impotencia.

Antígona no tiene ninguna duda, ni ninguna culpa. Ella está dispuesta a pagar el precio que fuera preciso para ser ... lo que es. Y como Edipo, camina con sus propios pies hacia el encuentro de su muerte, es así, caminando hacia el no ser, que los dos acceden sin culpa, temor o piedad al poco de ser que les es posible. Ser y no ser, es la cuestión. Ambos son lo que son: el deseo de lo imposible, del imposible de ser.

Ismene: "Estás acalorada por cosas que dan frío"

Antígona: "Es que agrado así a los que he de agradar"

Ismene: "Si pudieras hacerlo: quieres un imposible"

Antígona: "Pues cuando ya no tenga fuerzas, renunciaré"

Ismene: "Pero los imposibles mejor es no desearlos"

Antígona: "Si así sigues hablando, no sólo seré yo quien te odie, mas también con razón el que ha muerto. Déjanos, pues, a mí y a esta mi insensatez que corramos peligro; pues no voy a hacer nada que el morir me acarree de forma vergonzosa".

(Sófocles, "Antígona", Planeta, Barcelona, 1985, pag.406, 88-97)