

LA ESENCIA DE LA TRAGEDIA. UN COMENTARIO SOBRE ANTÍGONA. (LACAN. SEMINARIO 7).

1. EL BRILLO DE ANTÍGONA

Les dije que hoy hablaré de Antígona.

No somos nosotros quienes, por algún decreto, hacemos de Antígona un punto nodal de nuestra materia, la de la ética. Esto es sabido desde hace ya mucho tiempo e incluso quienes no lo han notado no dejan de saber que existe en algún punto de la discusión de los doctos. ¿Quién no es capaz de evocar a Antígona ante cualquier conflicto que nos desgarre en nuestra relación con una ley que se presenta en nombre de la comunidad como una ley justa?

Antígona es una tragedia y la tragedia está presente en el primer plano de nuestra experiencia, en tanto que psicoanalistas, tal como lo manifiestan las referencias que Freud -impulsado por la necesidad de los bienes ofrecidos por su contenido mítico- encontró en Edipo, pero asimismo en otras tragedias. Y si no colocó más expresamente en un primer plano la de Antígona, esto no significa que ella no pueda ocuparlo aquí, en esta encrucijada hasta donde los he traído. Ella se presenta, tal como ya lo era en opinión de Hegel, como la tragedia de Sófocles que quizás deba ser distinguida.

Aun más fundamentalmente que por su vínculo con el complejo de Edipo, la tragedia está en la raíz de nuestra experiencia, tal como lo testimonia la palabra clave, la palabra pivote, de *catarsis*.

La catarsis, relacionada en dicho texto con el problema de la abreacción, ya es invocada expresamente en el trasfondo, y tiene orígenes muy antiguos, centrados en la fórmula de Aristóteles al inicio del sexto capítulo de su *Poética*, donde articula ampliamente qué es exigible en el orden de los géneros para que una obra sea definida como una tragedia.

El pasaje es largo y deberemos volver a él. Se refiere a las características de la tragedia, a su composición, a lo que la distingue del discurso épico por ejemplo. Les reproduje en la pizarra tan sólo el final, los últimos términos de ese pasaje, en el que Aristóteles da su fin final, lo que se llama en su articulación causal su *télos*. La fórmula *-di' eléou kai phóbou perainousa tén tón toiouáton pathémáton kátharsin-* medio que realiza, mediante la compasión y el temor, la catarsis de las pasiones semejantes a éstas. Estas palabras, que suenan simples, provocaron con el correr del tiempo un río, un mundo de comentarios, cuya historia ni siquiera puedo soñar relatarles aquí.

No cabe duda de que el término catarsis, en el contexto antiguo, ya era usado en una tradición médica, en Hipócrates, más o menos ligado a las eliminaciones, a las descargas, a un retorno a lo normal. Pero, por otra parte, en otros contextos, está vinculado con la purificación y especialmente con la purificación ritual. Surge así una ambigüedad que no somos, evidentemente, los primeros en descubrir.

Ahora bien, dice Aristóteles, tras haber pasado por la prueba de la exaltación, del arranque dionisiaco provocado por esa música, están más calmos. Esto quiere decir la catarsis en el punto exacto en que es vocada en el octavo libro de la *Política*. La tragedia, se nos dice -y sería difícil no tomar en cuenta una definición que llega sólo un siglo, y aun menos, después de la época del nacimiento de la tragedia-, tiene como meta la catarsis, la purgación de las *pathémata*, de las pasiones, del temor y de la compasión. ¿Cómo concebir esta fórmula? Abordamos aquí el problema desde la perspectiva en la que nos coloca lo que ya intentamos articular sobre el lugar propio del deseo en la economía de la Cosa freudiana. ¿Nos permitirá esto dar acaso el nuevo paso que esta revelación histórica requiere?

Si esta formulación parece en primera instancia tan cerrada, ello se debe a la pérdida de una parte de la obra de Aristóteles y asimismo a algún condicionamiento de las posibilidades mismas del pensamiento. Sin embargo, después de ese paso adelante en el dominio de la ética que se articula en lo que aquí desarrollamos desde hace dos años, ya ella no está tan cerrada. En particular, lo que avanzamos en lo tocante al deseo nos permite aportar un elemento nuevo a la comprensión del sentido de la tragedia por esa vía ejemplar -existe seguramente una más directa- que es la función de la catarsis. Antígona, en efecto, permite ver el punto de mira que define el deseo.

Esa mira apunta hacia una imagen que detenta no sé qué misterio hasta ahora inarticulable, pues hacía cerrar los ojos en el momento en que se la miraba. Esa imagen, empero, está en el centro de la tragedia, puesto que es la imagen fascinante de Antígona misma. Pues sabemos bien que más allá de los diálogos, más allá de la familia y de la patria, más allá de los desarrollos moralizantes, es ella quien nos fascina, con su brillo insoportable, con lo que tiene, que nos retiene y que a la vez nos veda en el sentido de que nos intimida; en lo que tiene de desconcertante esta víctima tan terriblemente voluntaria.

Del lado de este atractivo debemos buscar el verdadero sentido, el verdadero misterio, el verdadero alcance de la tragedia -del lado de esa turbación que entraña, del lado de las pasiones sin duda, pero de esas pasiones singulares que son el temor y la compasión, pues por intermedio de ellas, somos purgados, purificados de lo que es de dicho orden. Dicho orden, podemos reconocerlo de entrada es, hablando estrictamente, la serie de lo imaginario. De ella somos purgados por intermedio de una imagen entre otras.

Aquí justamente es donde debemos hacernos la pregunta. ¿Qué produce el poder disipante de esa imagen central respecto a todas las de más, que parecen reducirse de golpe a ella y desvanecerse? La articulación de la acción trágica nos aclara al respecto. Esto se debe a la belleza de Antígona -yo no invento esto, les mostraré el pasaje del canto del Coro donde esa belleza es evocada como tal y les demostraré que es el pasaje central- y al lugar que ella ocupa en el entre-dos de dos campos simbólicamente diferenciados. No cabe duda de que extrae su brillo de ese lugar -ese brillo que todos cuantos han hablado dignamente de la belleza nunca pudieron eliminar de su definición.

Ese lugar, como saben, es el que intentamos definir. Ya nos hemos acercado a él en nuestras lecciones precedentes y hemos intentado captarlo por vez primera por la vía de esa segunda muerte imaginada por los héroes de Sade -la muerte en la medida en que es convocada como punto en el que se aniquila el ciclo mismo de las transformaciones naturales. De este punto, en el que las falsas metáforas del ente se distinguen de lo que es la posición del ser, volveremos a encontrar su lugar articulado en cuanto tal, como un límite, a lo largo de todo el texto de Antígona, en boca de todos los personajes y de Tiresias. Pero igualmente ¿cómo no verlo en la acción misma? En la medida en que el punto medio de la pieza está constituido por el momento en que se articulan como gemidos, comentarios, debates, llamados alrededor de Antígona, condenada al suplicio. ¿Qué suplicio? El de ser encerrada viva en una tumba.

El tercio central de la pieza está constituido por la apofanía detallada que se nos brinda acerca de qué significa la posición, la suerte de una vida que se confundirá con la muerte segura, muerte vivida de manera anticipada, muerte insinuándose en el dominio de la vida, vida insinuándose en la muerte.

Asombra que los dialécticos, incluso estetas tan eminentes como un Hegel o un Goethe, no hayan creído tener que retenerlo en su apreciación del efecto de la pieza. Esta dimensión no es una particularidad de Antígona. Puedo proponerles que miren por aquí y por allá y volverán a encontrar sus equivalentes sin tener que buscar demasiado. La zona así definida tiene una función singular en el efecto de la tragedia. En el atravesamiento de esa zona el rayo del deseo a la vez se refleja y se refracta, culminando al brindarnos ese efecto tan singular, que es el más profundo, el efecto de lo bello sobre el deseo.

Hemos llegado al punto en que nos vemos obligados a entrar en el texto de Antígona buscando en él algo diferente de una lección de moral.

Cualquiera sea el caso, ciertamente no hay ámbito en el que Hegel me parezca más débil que en el de su poética y especialmente en lo que articula acerca de Antígona. Según él, existe allí conflicto de discursos, en el sentido en que los discursos entrañan la prenda esencial y además se dirigen siempre hacia no sé qué conciliación. Realmente me pregunto cuál puede ser la conciliación al final de Antígona. Asimismo, se lee, no sin estupor, que dicha conciliación es por añadidura denominada subjetiva.

En Edipo en Colona -no lo olvidemos, la última pieza de Sófocles- Edipo hace recaer su maldición última sobre sus hijos, engendrando así la serie catastrófica de dramas dentro de la cual se inscribe Antígona. La pieza culmina con la maldición terminal de Edipo -*Oh, nunca haber nacido ...* - ¿Cómo hablar en un registro como éste de conciliación? testimonio del asombro del autor ante la interpretación generalmente aceptada de Edipo en Colona.

Intentemos lavarnos un poco el cerebro de todo ese ruido producido en torno a Antígona e ir a observar en detalle qué ocurre allí.

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

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

Pero hay una cosa singular, Goethe nos dice haberse sentido chocado, contrariado, por un momento de su discurso. Cuando todo ha sido atravesado, su captura, su desafío, su condena, incluso su gemido, cuando está verdaderamente al borde de la famosa tumba, ya más allá del calvario cuyo recorrido hemos seguido, Antígona se detiene para justificarse. Mientras ella misma ya pareció doblegarse en una suerte de *¿Padre mío por qué me abandonaste?*, se recupera y dice - Sépanlo, no habría desafiado la ley de los ciudadanos por un marido o un hijo a los que se les hubiese negado la sepultura, porque después de todo, dice, si hubiese perdido un marido en esas condiciones hubiese podido adquirir otro, incluso si hubiese perdido junto con el marido un hijo, habría podido tener otro hijo con otro marido. Pero se trata aquí de mi propio hermano, *autádelphos*, nacido del mismo padre y de la misma madre.

A fin de cuentas, este pasaje, justamente porque lleva consigo ese carácter de escándalo, debe por naturaleza retenemos. Pueden entreverlo ya -está allí tan sólo para proporcionar un apoyo más a lo que la próxima vez intentaremos definir como la mira de *Antígona*.

25 DE MAYO DE 1970

2. 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.

En la categoría de lo bello sólo 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.

Nos internaremos hoy entonces en el comentario de Antígona. Lean ese texto verdaderamente admirable, es una culminación inigualable, de un rigor anonadante, cuyo único equivalente en la obra de Sófocles es Edipo en Colona, su última obra, escrita en el 401. Intentaré acercarlos a este texto para que aprecien su extraordinario cuño.

Entonces, dijimos la última vez, está Antígona, hay algo que sucede y está el Coro. Por otro lado, introduje 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 ésa causa de su pérdida, ella es ciertamente su señal.

Retornemos 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 sólo 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.

¿Cuál es su falta? Aristóteles nos lo dice, mediante un término que promueve como lo esencial del mecanismo en la acción trágica -*hamartía*. Nos cuesta cierto esfuerzo traducirlo. *Error*, y si le damos una inflexión en la dirección ética, interpretamos *error de juicio*. Quizás no es tan simple.

Sin embargo, es cierto que igualmente podemos observar lo siguiente, 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 el 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 *Diké*. 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.

¿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 aun la *Diké* de los dioses. Pero, resulta que ya no sabemos para nada qué son los dioses. No olvidemos que desde hace ya tiempo estamos bajo la ley cristiana y para volver a encontrar qué son los dioses tenemos que hacer etnografía.

En otros términos, ese campo ya no nos es accesible más que desde el punto de vista exterior de la ciencia, de la objetivación, pues no forma parte, para nosotros los cristianos, formados por el cristianismo, del texto en el que efectivamente se plantea la pregunta. Nosotros los cristianos hemos barrido ese campo de los dioses y aquello de lo que aquí se trata es precisamente, a la luz del psicoanálisis, de qué colocamos en su lugar. ¿Qué límite queda en este campo?

Esta es la pregunta que oso plantear aquí. El límite del que se trata, es esencial situarlo para que surja en él por reflexión cierto fenómeno que, en una primera aproximación, llamé el fenómeno de lo bello, es lo que comencé a definir como el límite de la segunda muerte.

Lo produje primero para ustedes en Sade, como el que querría desarticular la naturaleza en el principio mismo de su potencia formadora, regulando las alternancias de la corrupción y la generación. Más allá de dicho orden, que ya no nos es tan fácil de pensar y asumir en el conocimiento, más allá, nos dice Sade, considerado aquí como un punto de inferencia del pensamiento cristiano, hay algo, es posible una transgresión, a la que llama el crimen.

El sentido de ese crimen, se los mostré, sólo puede ser un fantasma irrisorio, pero se trata de aquello que el pensamiento designa. El crimen sería lo que no respeta el orden natural. El pensamiento de Sade llega hasta forjar este exceso verdaderamente singular -inédito sin duda en la medida en que nunca había llegado a articularse antes, al menos aparentemente, aun cuando no sabemos qué pudieron formular al respecto desde hacía años las sectas místicas- según el cual mediante el crimen, el hombre tiene el poder de liberar a la naturaleza de la cadena de sus propias leyes. Pues sus propias leyes son cadenas. Tal es la mira de ese crimen. No en vano el crimen es para nosotros uno de los horizontes de la investigación del deseo y Freud debió tratar de reconstruir la genealogía de la ley a partir de un crimen original. Las fronteras del *a partir de la nada*, del *ex nihilo*, son aquellas en las que se sostiene necesariamente, tal como se los dije en los primeros pasos de nuestras formulaciones de este año, un pensamiento que quiere ser rigurosamente ateo. Un pensamiento rigurosamente ateo se sitúa en la perspectiva del creacionismo y sólo en ella.

Asimismo, para ilustrar que el pensamiento sádico se sostiene justamente en ese límite, nada es más ejemplar que el fantasma fundamental de Sade, ese que las mil imágenes agotadoras que nos da de la manifestación del deseo tan sólo ilustra. Ese fantasma es el de un sufrimiento eterno.

Se los mostraré en el texto de Sade, donde es tan manifiesto que se termina por no verlo. Las víctimas no sólo están dotadas siempre de todas las bellezas, sino también de la gracia misma, que es su flor última. Cómo explicar esta

necesidad si no porque tenemos que encontrarla oculta primero, siempre inminente, cualquiera sea el ángulo desde el que abordemos el fenómeno, ya sea el de la exposición conmovedora de la víctima, ya sea asimismo el de toda belleza demasiado expuesta, demasiado bien producida, que veda al hombre la imagen perfilada tras ella de lo que la amenaza. Pero ¿con qué la amenaza? -pues no se trata del anonadamiento.

Esto es tan esencial que tengo la intención de que recorran al respecto los textos de Kant, en la *Crítica del juicio*, sobre la naturaleza de lo bello, tan extraordinariamente rigurosos. Los dejo aquí entre paréntesis, haciendo la siguiente salvedad. Las formas que operan en el conocimiento, nos dice Kant, están involucradas en el fenómeno de lo bello, pero sin que conciernan al objeto. ¿No captan la analogía con el fantasma sádico? -donde el objeto sólo está ahí como poder de un sufrimiento, que en sí mismo no es más que el significante de un límite. El sufrimiento es concebido aquí como una estasis que afirma que lo que es no puede volver a la nada de la que surgió.

Es éste efectivamente el límite que el cristianismo erigió en el lugar de todos los demás dioses, bajo la forma de esa imagen ejemplar que atrae secretamente hacia ella todos los hilos de nuestro deseo -la imagen de la crucifixión. Si osamos, no digo mirarla de frente -desde la época en que hay místicos que se absorben en ella, puede esperarse que haya sido enfrentada- sino hablar de ella de manera directa, es más difícil, ¿diremos que es algo que podemos llamar, *avant-la-lettre*, apoteosis del sadismo? Es decir, divinización de todo lo que queda en ese campo, a saber de ese límite en el que el ser subsiste en el sufrimiento, pues de otro modo sólo puede hacerlo por un concepto, que representa, por otra parte, el dejar de lado entre todos los conceptos el de *ex nihilo*.

Me basta recordarles lo que ustedes, analistas, pueden palpar -hasta qué punto el fantasma que guía el deseo femenino, los ensueños de las jovencitas puras al igual que los acoplamientos de las matronas, puede ser literalmente envenenado por la imagen promovida del Cristo sobre la cruz. ¿Debo ir aun más lejos? Y decir que alrededor de esta imagen la cristiandad santamente, desde hace siglos, crucifica al hombre. Santamente.

Los dioses muertos en el corazón de los cristianos son acorralados en el mundo por la misión cristiana. La imagen central de la divinidad cristiana absorbe todas las otras imágenes del deseo en el hombre, con algunas consecuencias.

No estoy aquí para prometerles, luego de esto, una sorpresa, buena o mala. Ella les llegará, como se dice en Antígona, bastante rápidamente. Comencemos con Antígona.

Antígona es la heroína. La que lleva la vía de los dioses. Es aquella, se traduce del griego, más hecha para el amor que para el odio. En suma, es una personita verdaderamente encantadora y tierna; si creemos en esa suerte de comentario aguado que configura el estilo de lo que dicen de ella los buenos autores.

Quisiera simplemente, para introducida, 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 no impide que también pueda no leerse -*Áté*. [extravío; calamidad; fatalidad y la diosa correspondiente].

Esta palabra es irremplazable. Designa el límite que la vida humana no podría atravesar mucho tiempo. El texto del Coro es significativo e insistente al respecto -*ektòs átas* [fuera de la fatalidad]. Más allá de esa *Até* no se puede pasar más que un tiempo muy corto y allí es adonde quiere ir Antígona. No se trata de una expedición eternecedora. 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.

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 *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. No la situemos en el registro de la monstruosidad, ¿pues qué significa eso de parte nuestra? Es adecuado para el Coro, que está allí a lo largo de toda esta historia y que, en un momento, después de una de estas réplicas que lo dejan a uno alelado, que son las de Antígona, exclama -Ella es *omós*. Se lo traduce como se puede, como *inflexible*. Literalmente quiere decir algo no civilizado, crudo -el término de crudeza corresponde con más exactitud cuando se lo usa para hablar de los comedores de carne cruda. Es el punto de vista del Coro. No comprende nada de todo esto. Ella es tan *omós*, como su padre, esto es lo que dice.

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 *Até*.

Uno se acerca o no a *Até* 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 *mneme* [memoria], con el acento de *resentimiento*. Pero es harto 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 significante. El *mérinna* de los Labdácidas empuja a Antígona hacia las fronteras de la *Até*.

Se puede traducir *Até* 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.

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.

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. El ascenso de la pieza les será accesible a partir de aquí.

Después de esta entrada en materia, que muestra bien que la suerte está echada, tenemos el Coro. Esta alternancia acción/Coro, volvemos a encontrarla en el curso del drama, cinco veces creo. Pero atención. Se dice -la tragedia es una acción. ¿Es *ágein*? ¿Es *práthein*? [*Ágein* es actuar (guiar) en un sentido. *Práthein* es actuar (obrar)]. 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, 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 *Até* 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 héte 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.

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. Sólo 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.

Creonte no se desinfló, lejos de ello, y deja partir a su hijo con las peores amenazas. ¿Qué estalla de nuevo en ese momento? El Coro, ¿y para decir qué? *Éros anícate mákhan* [amor invencible al combate]. Esto estalla en el momento en que Creonte decreta el suplicio al que Antígona será condenada -entrará totalmente viva a la tumba, cosa que no es una de las imaginaciones más regocijantes. Les aseguro que en Sade está colocada en el grado séptimo u octavo de las pruebas del héroe, sin duda es necesaria esta referencia para que se percaten del alcance de la cosa. Precisamente en ese momento el Coro dice literalmente -Esta historia nos vuelve locos, largamos todo, perdemos la cabeza, por esa niña somos invadidos por lo que el texto llama, con un término cuya propiedad les ruego retengan, *himeros enargés*.

Himeros enargés es literalmente el deseo vuelto visible. Así es lo que aparece en el momento en que va a desplegarse la larga escena del ascenso al suplicio.

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.

1 DE JUNIO DE 1960

3. ANTIGONA 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.

¿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.

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.

¿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, *autógnotos* [La que se conoce a sí misma]. Hay que hacerlo resonar del lado del *gnôthi seautón* [Conócete a ti mismo] 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? Creonte acaba de promulgar lo que se llama un *kérygma*, término que desempeña un gran papel en la teología protestante moderna como dimensión del enunciado religioso. El estilo es éste -En suma, mira lo que proclamó para ti y para mí. Agrega, además, en ese estilo vivaz -Hablo por mí. Y afirma que ella enterrará a su hermano. Veremos qué quiere decir esto.

Después de haber dicho que hay algo en todo caso de lo que el hombre no se desembarazó, la muerte, el Coro dice que imaginó un truco absolutamente formidable, a saber, literalmente, *la huida en las enfermedades imposibles*. No hay forma de darle a esto otro sentido que el que le doy. Las traducciones tratan de decir que todavía se las arregla con las

enfermedades, pero en lo más mínimo se trata de eso. No llegó a desembarazarse de la muerte, pero encuentra trucos formidables, enfermedades construidas por él mismo. Es, sin embargo, bastante extraordinario ver cómo se produce esto en el año 441 antes de Cristo, como una de las dimensiones esenciales del hombre. No tendría sentido alguno el traducirlo como la huida ante las enfermedades. Se trata de una enfermedad *mékhanóen* [Sagaz, hábil, habilidosa] -inventó un truco maldito y arreglenselas con él.

Tenemos inmediatamente después este pasaje, *nómous pareirón*, etc. alrededor del cual girará toda la pieza. Pues *paréirón* quiere decir incuestionablemente *que combina de través, que trenza de través, que mezcla mal y de través las leyes*. *Khthonós*, es de la tierra, *theon t'énorkon díkan* [Ley (o justicia) justa de los dioses], lo que es formulado, dicho, en la ley. Es aquello a lo que apelamos en el silencio del analizado -se le dice *Hable*, no se le dice *Enuncie, Relate*, se le dice *Diga*. Es justamente lo que no hay que hacer. Esta *Diké* es esencial y es la dimensión propiamente enunciatriz, *énorkon*, confirmada por juramento de los dioses.

Hay ahí dos dimensiones muy netas que están suficientemente distinguidas -por un lado, las leyes de la tierra, por otro, lo que ordenan los dioses. Pero uno no puede mezcladas. Ambas no son del mismo orden y si uno las embarulla eso andará mal. Eso anda tan mal que de entrada el Coro que, por más vacilante que sea, tiene empero su pequeña línea de navegación, dice -En ningún caso quiero asociarme con él. Pues avanzar en esa dirección es estrictamente *tó me kalón*, lo que no es bello- y no como suele traducirse a causa de la audacia que esto entraña, lo que no está bien. El Coro no quiere tener a ese personaje como *paréstios*, compañero o vecino. No quiere estar con él en el mismo punto central del que hablamos. Con éste, prefiere no tener relaciones de prójimo ni tampoco *íson phropón*, tener el mismo deseo. Separa su deseo de ese deseo del otro. No creo forzar las cosas al encontrar aquí el eco de ciertas fórmulas que les di.

¿Acaso Creonte confunde *nómous khthonós* [Leyes de la tierra o del país] con la *Diké* 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 *Diké* de los dioses. La ambigüedad es en todos los casos indiscernible. Y esto es lo que vemos confirmado ahora.

Ya les indiqué cómo el Coro, después de la condena de Antígona, pone todo el acento en el hecho de que ella ha ido a buscar su *Até*.

El fruto mortal que Creonte cosecha debido a su obstinación y a sus mandamientos insensatos, es el hijo muerto que tiene en sus brazos. Estuvo *hamartón*, cometió un error. No se trata de la *alotría áte*: la *Até* que depende del Otro, del campo del Otro, no le pertenece a Creonte, es en cambio el lugar donde se sitúa Antígona.

Hénos aquí adonde teníamos que llegar -Antígona.

A partir del momento en que las palabras y el lenguaje y el significante 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.

Esta es la paradoja con la que tropieza y vacila el pensamiento de Goethe. Mi hermano es lo que es y porque es lo que es y sólo 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*, [Privado de sepultura] 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 éste es el único motivo por el cual me opongo a vuestros edictos.

Antígona no evoca ningún otro derecho más que éste, que surge en el lenguaje del carácter imborrable de lo que es imborrable a partir del momento en que el significante 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.

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.

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* ["por propia voluntad" o "según tu propia ley"], 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 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 orfandad 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.

Es entonces cuando se produce el verdadero cambio de iluminación de la tragedia, a saber el *kommós*, la queja, el lamento de Antígona y es muy significativo que haya escandalizado a ciertos comentaristas.

¿Cuándo comienza esa queja? A partir del momento en que franquea la entrada de la zona entre la vida y la muerte, cuando adquiere forma aquello donde ella ya dijo que estaba. Hace mucho tiempo, en efecto, nos dijo que estaba en el reino de los muertos, pero esta vez la cosa es consagrada de hecho. Su suplicio consistirá en estar encerrada, suspendida, en la zona entre la vida y la muerte. Sin estar aún muerta, ya está tachada del mundo de los vivos. Solamente a partir de allí se desarrolla su queja, a saber, el lamento de la vida.

Largamente Antígona se quejará de irse sin *átaphos*, sin tumba, aunque deba ser encerrada en una tumba, sin morada, sin ningún amigo que la llore. Su separación es vivida pues como una pena, un lamento, sobre todo aquello que de la vida le es rehusado. Evoca incluso que no tendrá lecho conyugal, el vínculo del himeneo, que no tendrá hijos. Esto es muy largo en la pieza.

Desde ahí 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 *himeros enargés*, 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 *Até* de Antígona, éste 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 enceguecimiento. 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 Niobe 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.

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. Dioniso es ese dios, si no ¿por qué aparecería aquí? Nada menos dionisiaco que el acto y la figura de Antígona. 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.

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 rehúsa a ello, Antígona debe hacer el sacrificio de su ser para el mantenimiento de ese ser esencial que es la *Até* familiar -motivo, eje verdadero, alrededor del cual gira toda esta tragedia.

Antígona perpetúa, eterniza, inmortaliza esa *Até*.

6 DE JUNIO DE 1960

COMPLEMENTO.

El efecto de lo bello resulta de la relación del héroe con el límite, definible en esta ocasión por cierta *Até*.

15 DE JUNIO DE 1960