

CURSO PARA ENTRAR AL DISCURSO DEL PSICOANÁLISIS. AÑO 2013:
EL DESEO – POSICIÓN DEL INCONSCIENTE. TRAUMA-FANTASMA-SÍNTOMA

Clase a cargo de: **Anabel Salafia**

Fecha: **8 de noviembre de 2013**

Título: **Hamlet y Ofelia, el fantasma como último término del deseo**

- *Significante- Campo del Otro: la alienación al lenguaje tiene que constituirse.*
- *El fantasma tiene una estructura que Lacan formaliza.*
- *Función del significante y de la letra en el inconsciente: legibilidad de los síntomas y del fantasma. El fantasma es construible.*
- *Lacan: Hay en Hamlet un lugar vacío, una x para el deseo.*
- *Lugar vacío para el deseo e identificación.*
- *Diferencia entre tragedia de Edipo y tragedia del Hamlet moderno: Hamlet sabe.*
- *Rige el deseo de la madre, Hamlet es alienado al Otro. ¿Qué del deseo del sujeto?*
- *Deseo de la madre no es igual que la madre objeto de deseo.*
- *Frustración, respecto de la palabra dada y muerte afectiva: esquizia de Hamlet.*
- *Ofelia no es el objeto de deseo de Hamlet hasta que no está perdida y deja de ser falo.*
- *Necesidad de duelo para construir el fantasma en análisis. Pérdida del lugar de falo.*
- *El fantasma es una composición, es la división del sujeto frente a un objeto que lo causa.*

Anabel Salafia: Hoy vamos a trabajar en relación a dos o tres cuestiones fundamentales en una articulación entre Freud y Lacan. Lacan releva la función del significante a partir de Freud y con otros factores que están en juego, los avances en la lingüística y el surgimiento a partir de este avance de una relevante y particular función del lenguaje y del significante que Freud había captado sin formalizarla, brindándonos ejemplos como los de “La psicopatología de la vida cotidiana”, “La interpretación de los sueños”, “El chiste y su relación con el inconsciente”, que nos enseñan lo fundamental respecto del significante. Es el significante lo que Lacan va a situar en el campo del Otro, o sea el lugar del lenguaje, el campo del lenguaje y la palabra, el lugar del Otro; es lo que Lacan para distinguirlo escribe con mayúscula: *Otro*. Oralmente hay que decir gran Otro, cuando uno escribe al poner *Otro* con mayúscula está indicando que no se trata del *otro*, del semejante, del par, no del otro rival sino del Otro en tanto es el lugar del lenguaje y por lo tanto el lugar de la alienación en primer lugar del trauma al que nacemos porque esa alienación al lenguaje tiene que constituirse como tal.

El término *alienación* es sumamente arriesgado porque alienación también puede implicar una identificación mortífera por ejemplo con el padre y usamos en ese caso también el término de alienado.

Hoy vamos a trabajar en torno a algunos capítulos del seminario “El deseo y su interpretación” dedicados a Hamlet. En estos capítulos Lacan procede al armado de una fórmula que formaliza lo que Freud todavía no podía formalizar, es una formalización de una función esbozada y

subrayada por Freud: la del fantasma. Pero lo que tiene que ver con el fantasma no es lo que hoy llamaríamos fenomenológicamente fantasmático, que es muy diferente. No tiene nada de malo considerar algo fantasmático como tal, pero se distingue de lo que es el fantasma en la estructura. Tenemos que diferenciar los fenómenos de la estructura, no para desconsiderar su fenomenología, la fenomenología de la angustia, la fenomenología de lo que tiene que ver con la función del afecto, por ejemplo. Yo me refería a la relación del afecto con el goce, es decir, no a la fenomenología del afecto o de los afectos, como pueden ser el miedo, la angustia, la ira, los celos, en fin, todas las llamadas “pasiones del ser”. Una cosa es la fenomenología, otra cosa es la estructura y el fantasma tiene una estructura.

Les decía que había antecedentes de esta función del significante en estas obras de Freud que mencioné, y efectivamente es así. Lacan los toma en gran parte del seminario 5, “Las formaciones del inconsciente”, a partir de determinado momento en su enseñanza, a partir de “Los escritos técnicos”, cuando Lacan empieza con los seminarios. Antes hay trabajos como “La familia” o “Los complejos familiares”, trabajos muy interesantes y de un corte más fenomenológico que relativo a la estructura, donde se puede decir que Lacan tiene una cierta desconfianza en relación con hablar del inconsciente, hasta que efectivamente el inconsciente adquiere para él un sentido a partir de las formaciones del inconsciente, que tienen que ver con el lenguaje, con el significante y que conllevan también una determinada relación con algún tipo de afecto no evidente en algunas ocasiones.

Donde en realidad Lacan va a aprender es, como él mismo dice, de sus analizantes, del trabajo que ellos hacen con su fantasma, cómo es que el fantasma tiene una estructura y esta estructura necesita una formalización. Lo aprendió de sus analizantes y también las cuestiones más importantes respecto de la función del significante y de la letra en el inconsciente, estructurado como un lenguaje. Hay una función del significante y una función de la letra, y cuando escuchamos, leemos, hay una legibilidad de los síntomas y hay una legibilidad del fantasma en el sentido de que el fantasma es construible.

Entonces, Lacan dice que “Hamlet” es como una matriz que supone un lugar vacío, una x , un lugar vacío donde se trata de algo que concierne a la estructura y que en Hamlet está el espacio para ubicar eso tan particular que concierne a la estructura que es el deseo; como que Hamlet contiene la x que va a llevar a cada uno, a cada lector, al que escucha, al que lee, aunque no es lo mismo leer que escuchar o que ver una representación de Hamlet. ¿Cuál es la diferencia? Es una cuestión que me gustaría que consideráramos antes de terminar esta clase, cuando podamos hablar, la diferencia entre ver representar una obra, la representación, la función del actor, y leer la obra en el texto escrito, leer en ese sentido, porque se lee en muchos sentidos, ¿qué diferencia hay?

La concepción de Lacan es que hay en Hamlet este lugar, esta x para el deseo, que se presenta de muchas maneras, con distintas preguntas: *¿qué le pasa Hamlet que no actúa?*; *¿qué le pasa a Hamlet respecto de Ofelia?*; *¿qué diferencia hay entre la locura de Ofelia y la locura de*

Hamlet?, locura que la mayor parte de los autores consideran un fingimiento y discuten, ¿la locura es real o creíble de Ofelia?; ¿qué es ese fingimiento de locura? y ¿qué es la locura? Todas preguntas que tienen que ver con este lugar del deseo.

Entonces, elegí esta frase: **“El fantasma como último término del deseo”**, porque me parece que es allí donde está la respuesta a la pregunta de por qué Lacan dice que hay en Hamlet un lugar vacío, una x para el deseo. Es lo que nos hace hablar hasta ahora del *Hamlet* de Shakespeare. Hay otros anteriores, pero algo nos hace hablar de este y no de los otros, que existen desde el siglo XII. El *Hamlet* de Shakespeare, el moderno, el del 1600, es el Hamlet cartesiano, contemporáneo de Descartes, del *“Pienso, luego existo”*, es el Hamlet que nos llega, que siempre nos presenta un punto de identificación, y si hay un punto de identificación es porque la pregunta por el deseo está en juego. La identificación no es una imitación.

Hay un autor que dice que Hamlet es un espejo en el que todos podemos reflejarnos y que es por eso que Hamlet perdura hasta hoy. Lacan no dice que es un espejo, dice algo muy distinto, dice que está ese lugar vacío para el deseo y que es eso lo que da lugar a la identificación. Y podríamos decir que no estaría en desacuerdo con respecto al espejo, porque eso mismo que tiene que ver con el deseo puede ser que sea lo que nos hace de espejo y da lugar a la identificación.

Entonces, el asunto es el deseo y con respecto al deseo la pregunta, por ejemplo, de por qué Hamlet posterga, es la postergación de la neurosis obsesiva, el acto que no se consuma, por qué si tiene un motivo, si tiene una causa, si tiene una razón para actuar, Hamlet no actúa.

No está claro que tenga una causa, la tiene en el sentido habitual del término: porque Claudio mató a su padre, según el espectro de su padre en esa aparición que tenemos que llamar fantasmática y que le dice que él, el padre ha sido envenenado, y reclama (supuestamente, estamos hablando del inconsciente en su estructura), esta reivindicación, esta venganza que Hamlet debe hacer en relación con esta traición de la cual el padre habría sido víctima. A partir de esto que hay una primera cuestión sobre la que Lacan nos llama la atención, y es que hay una gran diferencia entre la tragedia de Edipo y la tragedia de Hamlet, que es ya una tragedia moderna y la gran diferencia es que en esta tragedia, la moderna, *el héroe de la tragedia sabe*. Que sabe quiere decir que si bien hay algo que tiene una función engañadora por cierto, hay una función “de conciencia”. “Esa función de la conciencia” y ese saber está puesto en juego. Edipo no sabe y su no saber no es lo mismo que el saber de Hamlet, porque Hamlet sabe algo respecto del padre y de lo que ha sucedido y es el padre el que se lo comunica.

Este es un factor, una diferencia que introduce Lacan respecto de la interpretación de Hamlet que hace Freud, Freud interpreta a Hamlet según la tragedia de Edipo, es decir: Hamlet está celoso de Claudio, el objeto de su deseo es su madre y Claudio es un sustituto del padre al que él quiere matar, pero en realidad, desde el punto de vista del deseo, él ya ha matado al padre y vería ese deseo de muerte del padre en el otro y no en él. Ésta es la interpretación de Freud,

Lacan no lo dice de este modo pero nos hace algunas advertencias sobre este modo de interpretación, de “aplicación” del complejo de Edipo, porque de “aplicar” el complejo de Edipo tal como lo conocemos, podemos perder de vista el hecho de que si bien es evidente que la Reina, su madre, es el objeto de deseo de Hamlet, el problema, la cuestión es no tanto si la madre es el objeto del deseo como *que lo que rige es el deseo de la madre*. No es lo mismo que la madre sea el objeto del deseo a que lo que rija sea el deseo de la madre, estando el padre muerto. Rige entonces el deseo de la madre, de la reina y es a este deseo, que por otra parte es la encarnación del deseo del Otro, que se identifica, absolutamente alienado al Otro, al lenguaje, porque es de la madre que se ha recibido la lengua. Entonces, el lenguaje, el gran Otro, lo que dice la madre, es la misma cosa; y lo que dice la madre se hace ley hasta el punto de que puede ser incorporado como absolutamente creíble, diga lo que diga, y “creíble” es poco decir, se lo incorpora como si fuera increíble que pudiera haber otra cosa que sea verdadera que aquello que dice la madre. Eso quiere decir que *el deseo de la madre hace la ley*.

Este deseo *de* la madre no es lo mismo que el deseo ‘*por*’ la madre. Podemos hablar del deseo de la madre como genitivo objetivo o subjetivo, el desear a la madre como objeto o lo que la madre desea como sujeto. Lacan nos da el ejemplo de la frase “el deseo de un niño”, hay una mujer que desea un niño o hay un niño que tiene un determinado deseo. El latín nos permite distinguir dos tipos de genitivos, el objetivo y el subjetivo, pero como el latín no es algo que en general dominamos, hay que aclararlo. Entonces, la cuestión del objeto del deseo se plantea como un interrogante, ¿es en un sentido o es en el otro?

Aquí lo que rige es el deseo de la madre, en cierto sentido es el deseo de la madre lo que ha matado al padre, en el deseo de la madre está el padre muerto, no la muerte del padre, sino el padre muerto, ya está en lo que funciona como el deseo del Otro. Hay frases, hay dichos, hay comentarios, que pueden aparecer para el sujeto como verdaderos de una manera absoluta, como portadores de una verdad absoluta, es decir: *la madre no se equivoca*. Vamos a decirlo así, *una madre no se equivoca*, que no es lo mismo, una madre como tal no se equivoca y es muy importante distinguir entre “*una madre no se equivoca*” y “*la madre no se equivoca*”. La madre para tal o cual puede ser *la madre no se equivoca*, pero hay algo que funciona para todo el mundo, que es: *Una madre no se equivoca*.

El año pasado o el anterior, en una clase de un seminario que estaba haciendo con Norberto Ferreyra, “Practicar el psicoanálisis”, yo traía la pregunta que venía de un analizante: “...pero, ¿una madre puede mentir?”, esa pregunta iba con estas otras: “...pero, ¿podría, es concebible que mi madre me odie?”, “¿una madre puede odiar a su hijo?, ¿una madre puede no querer a su hijo?”. Una madre “no puede” ninguna de esas cosas, no es posible, una pobre madre no puede nada de eso, una madre cualquiera no puede nada de eso. Es interesante tenerlo en cuenta.

Hace poco escuchaba a alguien que hablaba de algo que su madre le había hecho, y que por

supuesto transmitía una brecha interesante en el afecto o en el amor de la madre hacia él, brecha que él había percibido perfectamente, aunque sin darse cuenta, por lo cual le había contestado con un insulto a la madre, le había dicho: “¡Pero qué hija de puta, sos una hija de puta!”, pero esto no significaba nada, lo dijo porque al escuchar lo que la madre decía lo hizo dudar del afecto de ella, y respondió de acuerdo a lo que escuchó. Cuando al otro día este sujeto se encuentra con la madre, piensa que la madre le va a hacer algún reproche, pero no. Habla de esto y se da cuenta de que a pesar de que dijo eso no puede creer que haya la menor brecha en el amor que su madre siente por él. Y cuando empieza a pensar que es posible que esa brecha exista, dice: “Me siento muy aliviado”, naturalmente respecto de toda la culpabilidad en relación con la madre. Lo más gracioso es que al otro día se encuentra con la madre y como la madre no dice nada y está lo más bien como si nada hubiera pasado, él hace algún comentario y la madre le dice: “—Ah!, yo pensé que lo decías de tu ex mujer, no de mí”.

Volviendo a la cuestión formal, se plantea la cuestión del objeto, de lo que se llamó hasta ese momento la relación de objeto, el objeto que alguien desea, que un sujeto desea, etc., una pregunta en relación con el objeto, porque si el deseo de la madre es lo que rige, la madre no es el objeto del deseo, entonces: *¿qué respecto del deseo del sujeto?*

Es una cuestión con la que Lacan se enfrenta, y la expone en el seminario “El deseo y su interpretación”: ¿qué es lo que sucede respecto del objeto?, ¿es Ofelia el objeto de deseo, el objeto de la relación de objeto? Aparentemente sería Ofelia, pero sucede que en Hamlet se opera esa transformación en lo que tiene que ver con el afecto, no el amor sino la relación del sujeto con el amor que tenía, creía tener o parecía tener respecto de Ofelia. En un momento se pone en juego el vacío de esa verdad, y Hamlet busca una verdad que no obtiene. ¿Por qué? Porque nada, desde el punto de vista del Otro, le responde al sujeto con el significante de lo que él es, no tiene respuesta, no tiene respuesta de la Reina. Recordarán las escenas donde se muestra ese despecho que siente Hamlet con respecto a la Reina, a la madre, y la convicción de la estafa, de la traición y la estafa, lo que podemos calificar de frustración en el sentido que le da Lacan al término, **Versagung**, es decir, palabra incumplida, frustración respecto de la palabra dada. A partir de allí podemos decir que se produce en Hamlet esta muerte del afecto, esta muerte afectiva, esta distancia esquizoide, lo que ha hecho que se considerara a veces a Hamlet como un ejemplo de división, de **esquizia** en el sentido de la esquizofrenia. Y efectivamente hay una esquizia, hay una disociación en lo que tiene que ver con el afecto y aparece entonces esta **apatía**. Se habla de apatía en relación con algo frente a lo que el sujeto ya no experimenta ningún tipo de sentimiento o interés.

Desde ese punto de vista, tampoco puede decirse que Ofelia es el objeto. Hasta aquí, porque hay un momento a partir del cual este lugar de Hamlet de falo, pero de falo extraviado, porque no es que él esté contento de sí mismo, sino que, de hecho, él no puede actuar. ¿Por qué? Se interpreta que porque no quiere, veces se piensa así: “si este sujeto no hace tal cosa es porque no quiere”, y así estamos encerrados. ¿Por qué? Porque puede ser porque no quiere, ¿pero es

porque no quiere o es porque no puede? No vamos a considerar que es porque no puede; poder, puede, no le faltan razones, entonces, poder, puede, y no es que no quiere, entonces, ¿por qué?

Es a partir de que este “¿por qué?” se sostiene y no se resuelve en el “no quiere” o “no puede”, que se produce esta detención, porque la pregunta se sostiene y la cuestión del deseo queda titilando como en algunas computadoras, como los íconos en las Mac, que tiemblan y hay que apretar para que se detengan. El “¿por qué?” se sostiene y el ícono del deseo está temblando. Hay lo que Lacan llama la intención que supera a Hamlet en lo que tiene que ver con el asesinar a Claudio, que es lo que Lacan llama atrapar la conciencia de Claudio. Antes que matarlo lo que quiere es que le reconozcas “que tal cosa”, ¿suenas, no?: “no me importa el dinero que me debe, quiero que me reconozca que...”. ¿Qué es lo que quiere el que dice “quiero que me reconozca, que me admita, que acepte que esto es de tal manera”? Atrapar la conciencia del otro y que el otro sienta, que experimente efectivamente, y yo lo compruebe, la culpabilidad en relación con eso que ha hecho. Obviamente, “atrapar la conciencia del rey” es lo que Hamlet trata de poner en juego cuando monta todo el espectáculo de la escena sobre la escena, a fin de violentar al Rey y obligarlo a rendirse, atraparlo como culpable que acepta su culpa, el crimen, el asesinato.

Con respecto a la Reina y a lo que va a ser transferido de alguna manera a Ofelia, ustedes recordarán que esa ruptura afectiva con Ofelia viene acompañada de un odio y desprecio respecto de los pecadores que ella engendraría al convertirse en madre, y de cómo Hamlet no sería el que se haría cómplice de este engendramiento de monstruos, (estos monstruos como larvas del inconsciente), digamos así.

Esto me recordó un ejemplo, porque es algo que tiene que ver con la estructura del fantasma, algo que está muy relacionado con la estructura del duelo en lo que tiene que ver con el objeto, pero voy a dejarlo para darlo después en todo caso.

En este caso el duelo está en juego y lo leemos de diferentes maneras, sobre todo al final, cuando se produce la locura de Ofelia y luego su supuesto suicidio; y digo “supuesto” porque hay una duda sobre si Ofelia se suicida o se ahoga, sí está clara la locura de Ofelia. Cuando se va a sepultar a Ofelia aparece el duelo con Laertes, con el hermano de Ofelia que duela la pérdida de su hermana, y entonces Hamlet sale a rivalizar con él diciendo que es más grande su dolor que el de miles de hermanos juntos. Creo que es esa la expresión. Es decir, hasta que Ofelia no está perdida, no es objeto. *Habrà sido* el objeto de la relación de objeto una vez perdida. Pero lo que hace que Hamlet pase al acto, y muera en el mismo pasaje al acto, deje de ser el falo, pues en el mismo momento en que muere deja de ser el falo, es decir, no puede dejar de ser el falo sin morir. Es lo sutil e interesante en la obra, cuando dice: “—Soy Hamlet el danés!”, aparece como un Uno, una función del rasgo unario. *Un Uno* quiere decir *un Uno que ya no es uno del Otro*, que ya no es *del Otro*, que ya no pertenece al Otro.

Y no es exagerado decir que el sujeto, en tanto falo, pertenece al Otro, porque el sujeto lo experimenta así, como *perteneciendo*, por ejemplo, a la madre, ya sea que piense que la madre no puede *ser* sin él, no digamos *estar*, *ser*, *no puede ser sin él*, y por lo tanto, él no puede ser Uno, porque si es Uno no tiene de qué sostenerse, qué lo sostenga. En eso está el sujeto en la neurosis, si se anuncia y enuncia como *un Uno*, si hace un acto, que es *un decir* — el acto tiene que ver con el *decir* algo bajo la forma de *que se diga*—; al pasar al acto es un Uno que no tiene ya que ver con el Otro, los significantes del Otro no lo llevan a donde llevan a Hamlet. Por eso, inexorablemente, como dice Lacan, Hamlet es una composición porque el fantasma es una composición, una composición del sujeto con el objeto que lo causa como tal, y “del sujeto con un objeto que lo causa como tal” quiere decir “como el sujeto que es”, como *un Uno*.

Es decir, cuando se produce lo que en la obra es esa pérdida del objeto y lo que hace surgir la lucha por el objeto es el reclamo que hace el otro, Laertes, el hermano de Ofelia, él reclama su derecho al duelo, eso es lo que despierta a Hamlet, esa entrada en la rivalidad es lo que despierta a Hamlet, el hecho de que haya otro pequeño otro, otro semejante que esté respecto del mismo objeto, el objeto en disputa, es así que el objeto en disputa se convierte en el objeto causa del deseo. *Causa* quiere decir que causa al sujeto, y que lo causa quiere decir que lo divide, y la composición del sujeto, dividido por el objeto, es lo que Lacan entonces empieza a escribir en la fórmula del fantasma, en el Seminario V, en el grafo.

♯ ◇ a

Lacan sigue trabajando en este Seminario VI respecto del grafo, pero “a” ahí es la letra *a*. Después no va a decir más la letra *a*, va a decir que el objeto *a* es una letra, pero no que es letra, porque el objeto está fuera del Otro, el objeto es causa porque no está en el gran Otro, no pertenece al lenguaje, está más allá del lenguaje, no es de la naturaleza del lenguaje, es de la naturaleza del cuerpo y, más exactamente, de la naturaleza de una parte del cuerpo. Por eso tiene sus raíces en el objeto parcial de Freud y de Abraham y de los que antecedieron a Lacan que hablaron del objeto parcial, que no es una parte del cuerpo sino que *es el objeto que representa a la función que lo produce*.

Esta definición es la que más me gusta del objeto parcial y es la que encontramos en el escrito “Subversión del sujeto”. Lacan está hablando del pecho como objeto parcial y dice que representa parcialmente la función que lo produce. La función que lo produce es la alimentación, el objeto representa parcialmente a esa función. ¿Qué quiere decir que la representa parcialmente? Que la representa en lo que tiene que ver con la pulsión y en lo que tiene que ver con la demanda, es decir, tiene que ver con que el deseo no es la necesidad, pero hay de la necesidad en el deseo; el deseo no es la demanda que está en juego en el hecho de alimentar, pero la demanda es lo que justamente pasa por el lenguaje, hace que eso sea algo que puede ser rehusado o dado y lo convierte en un don, y es algo de lo cual se puede ser

privado y el pecho ya es otra cosa que el pecho y entonces es un equivalente con el que podemos pensar un objeto causa que tiene que ver con la pulsión.

Podríamos poner allí otras cosas en el lugar del objeto *a*, hay muchas cosas que pueden funcionar como objeto parcial, lo que tiene que ver con la pulsión, pero no estamos hablando de la pulsión sino del fantasma. Este objeto *a* es Ofelia en el fantasma, son las monedas de oro en el cofre del avaro, son los niños argelinos para André Gide. ¿Ante qué objeto desaparece este sujeto? ¿Ante la aparición de qué objeto el sujeto desaparece, entra en *fading*, desaparece? Ese es el objeto causa. Entonces, el sujeto y el objeto no coexisten nada más que en el fantasma. Sólo en el fantasma el sujeto está presente, si no, aparece de una manera fugaz en un lapsus, un acto fallido, etc., pero en el fantasma el sujeto está presente. En este sentido Lacan dice que el fantasma es una composición de la división del sujeto frente a un objeto que no es el objeto de la relación de objeto sino el objeto causa. Quiere decir que cuando nos preguntamos: *¿por qué este sujeto no hace tal cosa si podría hacerlo, por qué no da el paso que debería dar, etc.?* Tenemos que saber que hay algo que tiene que ver con el fantasma que no se ha constituido todavía en el análisis y que no sabemos cuál es el objeto causa, o si lo vislumbramos, puede ser que el fantasma no se haya constituido como debe constituirse en la transferencia para que veamos y seamos el soporte de ese objeto, que vayamos al lugar de ese objeto y, en ese sentido, podamos hacer posible un pasaje a través del fantasma.

El fantasma es algo que *no* llega al mensaje del sujeto, no llega a lo que el sujeto dice como mensaje de una manera directa sino de una manera indirecta, como en “se pega a un niño”, para usar un ejemplo. Y si pasa a ser dicho, Lacan dice en este seminario que atraviesa la barrera del pudor, la atraviesa y el sujeto pasa la línea de lo que debería mantenerse como una cierta barrera, y entonces, se trata de la perversión, y de algo que está muy en el límite de la perversión, con la psicosis. Cuando esto sucede, no sabemos si estamos ante la perversión o la psicosis, son dos posibilidades pero hay una relación estrecha, hablando desde la función del afecto, entre la violencia constitutiva del sujeto, que es una violencia porque el lenguaje nos violenta (...) Y la madre de la que recién les hablaba, que nos violenta en mayor medida, esa violencia de la madre de la perversión, eso que nos violenta, eso tiene que aparecer en la transferencia y en la medida en que eso no se pone en juego en la transferencia es muy difícil que esta composición que es el fantasma, verdaderamente, se pueda establecer y atravesar.

Hay poca experiencia sobre esto porque no es algo a lo que todo el mundo esté dispuesto a que ocurra, no siempre el que escucha está dispuesto a pasar por eso y, además, tiene que haber pasado para que pueda soportar pasar por eso, pero efectivamente hay una gran relación entre la violencia y este atravesamiento del fantasma.

Es bastante tarde así que me voy a detener acá. Había quedado alguna pregunta que yo había hecho al principio sobre la diferencia entre ver la obra, entre leerla e incluso representarla o actuarla.

Participante: A ver si pude entender bien cuando hiciste la articulación entre fantasma y duelo, ¿sería necesario un duelo para poder construir el fantasma en análisis?

Anabel Salafia: Por supuesto, indudablemente. Para decirlo de una manera bien referida a la estructura, no a un ejemplo en particular, evidentemente es la pérdida del lugar del falo, y la pérdida del lugar del falo es un duelo para cualquier sujeto. Desde el punto de vista de la estructura es básicamente el duelo, pero este duelo está en relación con la pérdida del objeto, x objeto, en relación con el objeto perdido.

Participante: Muy buena tu exposición. Lacan no quiere para nada a la madre de Hamlet, dice que tiene una boca entreabierta por esta imposibilidad de hacer el duelo, y ella pasa del marido a Claudio sin hacer duelo. Esa es la queja de Hamlet.

Anabel Salafia: Exactamente, es la base de la cuestión, que está sustraído ese tiempo que correspondería al duelo y la sustracción de ese tiempo que correspondería al duelo por la muerte del padre es la evidencia de la desestimación, de la desafectación que está en juego por parte de la Reina.

Participante: La boca entreabierta alude a la voracidad. Ahora, ¿cómo se ve esto en la clínica de pacientes cuyos padres se separan y no tienen otra pareja o no hacen duelo por la pareja, lo cual es muy traumático y afecta mucho a la gente implicada en esta situación?

Anabel Salafia: Por supuesto, sucede siempre que hay un duelo que debería haberse hecho. En ciertos duelos hay sustitución posible. Hay duelos donde el objeto es sustituible y hay duelos donde no hay sustitución posible; pero que no hay sustitución posible no quiere decir que otro no venga al lugar del marido o del que sea, evidentemente no se trata de eso, quiere decir que el que viene no es el mismo, que hay una diferencia entre uno y el otro.

En el ejemplo de Hamlet eso implica también que no hay diferencia para la madre entre uno y otro, no es que la madre eligió a Claudio, aparece en primer lugar la diferencia con respecto al tiempo, es el tiempo del duelo el tiempo que falta.

Ahora, esta pregunta me da ocasión para comentar lo que había recordado en relación a un análisis

(Se comenta una situación clínica)

Creo que Erik Porge da el ejemplo de una mujer que dice que no encuentra la razón por la que ha tenido ese hijo que ha tenido y que, por lo tanto, tiene otro para ver si encuentra la razón por la que ha tenido el que ha tenido (*risas*). Qué va a hacer, así nacemos...

Marta Nardi: Yo estaba con la pregunta que hiciste al comienzo, supongo que vos tenés una visión más clara, pero para mí la diferencia entre leerlo y verlo está en la voz, pues cuando leo intento reproducir o pensar cuál es la voz que hay en juego. Y otra cuestión es la mirada.

Anabel Salafia: ¿O sea que vos dirías que ante la representación se pierde la función de la voz que se trata de recuperar cuando se lee? Yo entendí eso, yo cuando leo, dice Marta Nardi, trato de imaginar la voz que corresponde a ese personaje. Creo que Orson Welles, que hizo "Otelo", dijo que estuvo cinco años hasta lograr tener la voz de Otelo. Es extraordinario, en el mismo sentido escuché lo que Marta decía: *yo trato de imaginar la voz del personaje*. Si hay alguien que lo representa, entonces, lo de la voz no va a aparecer porque ese lugar estará ocupado por la voz del que representa, o sea que habría otra cosa.

Patricia Mora: A partir de lo que situabas de que Hamlet es la x, tal vez, cuando se representa, para quien es el espectador, lo que se produce allí es como una identificación a esa x del deseo y, en ese sentido, el afecto tal vez sea una catarsis. En el sentido de la representación, en el sentido de la lectura es más difícil discriminarlo, en la representación me parece que el actor presta la x, su x del deseo y esto pone en cuestión la cuestión misma de la representación; o sea la actuación no es una imitación sino que es prestar la "x" a esa otra "x" que plantea el personaje. En ese sentido va esto de Orson Welles, que estuvo cinco años para sacar la voz de Otelo.

Anabel Salafia: Exactamente y ¿cuál es la voz de Otelo? La que él escucha cuando lo lee.

Patricia Mora: En la actuación se lo llama "lo orgánico", se llama orgánico, o sea hacer algo orgánico.

Anabel Salafia: Claro, con un órgano.

Noemí Sirota: Es claro esto que están diciendo cuando hay un doblaje por ejemplo, una voz insoportable y que hay una discordancia tal que (inaudible) orgánico.

Anabel Salafia: Sí, claro y posiblemente el texto ya es otro si está doblado por ejemplo, no dice lo mismo. Que el texto es otro quiere decir que no dice lo mismo que si está hablado en la lengua original.

Patricia Mora: Lacan dice que no hay actores como los ingleses para hacer Hamlet por la cuestión del lenguaje y si uno lee Hamlet en castellano o con la traducción al inglés, aunque sepas poco o mucho de inglés resuena totalmente de otra manera.

Anabel Salafia: Claro, por supuesto.

Participante: Estaba pensando en la diferencia cuando uno lee un libro y luego hacen la película o la obra de teatro y entonces no se encuentra con "lo mismo" que vio. En algún sentido, uno cuando lee está con la letra, con las letras, cuando mira un espectáculo o lo que sea, está con una imagen, ¿puede que la imagen vea algo?

Anabel Salafia: Claro que la imagen vela, efectivamente, las imágenes son legibles, hay una legibilidad posible y hay una función de la letra que tiene que ver con la imagen, pero probablemente las imágenes que nos creamos, que recreamos a partir de lo que vamos leyendo, en relación a lo que vamos leyendo, después no coinciden con las imágenes que uno ve y generalmente es muy insatisfactorio