

## TRAGEDIA Y COMEDIA

*La Mosca*, Boletín de la Biblioteca Oscar Masotta, es el instrumento que disponemos en la Secretaría de Biblioteca para contarles a otros –ya sean miembros de la Escuela o integrantes de la comunidad– aquello que a lo largo del tiempo se va precipitando como efecto de lo trabajado en los distintos dispositivos que ésta ofrece.

Se encontrarán ustedes esta vez, con cinco textos. Cuatro de ellos producto de un Grupo de investigación llamado: *Tragedia y comedia. Función del tiempo*; y el otro, fruto de un Grupo de trabajo llamado: *De qué lenguaje se habla?*

La tragedia, su experiencia y dimensión, es lo que desprendido como nudo oficio de unidad de sentido, hilo conductor que reúne a los cinco trabajos que decidimos, en esta ocasión, publicar.

Pero, ¿por qué la tragedia?

Porque la tragedia puede deslindar así por su experiencia, lo que resuena de su política en la nuestra, la del síntoma.

La Tragedia se inscribe en la política de la polis, señalando la importancia de la palabra de la ciudad, donde su ficción representa el lazo del hombre a la ley significante.

La verdad política no es cuestión de ser sino de decir.

Nuestro aporte entonces, a los lectores por venir...

### Mito y tragedia

Rita Chernicoff

*Las tragedias no son mitos*, esta referencia extraída de *Mito y tragedia en la Grecia antigua* me detuvo en un intento de ubicación de ambos.

La tragedia surge en Grecia a finales del siglo VI, en un momento histórico que podemos localizar en un espacio y tiempo determinados, emerge no sólo como forma artística sino también como institución social cuestionando la realidad, no reflejándola.

En ella el hombre se ve llevado a hacer una elección decisiva. Podemos diferenciar dos planos: el divino y el humano. De ahí que se considere que la tragedia tiene una lógica ambigua.

¿Cómo se relacionan el móvil divino con el humano?

Podemos situar en *Las Euménides* de Esquilo, donde Orestes dice:

... "Cumpliendo los mandatos proféticos de Apolo,

a tu sede y efigie, señora, que abrazada tendré hasta que reciba dictamen decisivo"...

Sófocles basó centralmente en el hombre, sus tragedias y victorias.

El hombre trágico se constituye entre *ethos* (de un carácter) y *daímon* (la manifestación del poder del más allá).

Por otra parte, los mitos no se cuestionan a sí mismos. En ellos encontramos núcleos invariantes.

Podemos ubicar una referencia al mito de Edipo en Homero (*La Odisea*), donde como señala L. Pinkler cambiaba por un lado, el nombre de la madre de Yocasta a Epicasta y por otro, Edipo consumado el crimen sigue reinando. Hay crimen, pero no castigo.

En estos textos homéricos se destaca la vergüenza. No hay sentimiento de culpabilidad, que en cambio sí lo podemos ubicar en Sófocles, donde Edipo, se castiga por una falta que no cometió al matar en la ruta a un hombre que no sabía que era su padre. Se va para evitar el crimen pero éste lo encuentra, pues es llevado por el deseo de saber y se compromete con las consecuencias del mismo. Ahí podemos situar el advenimiento de la terceridad que pone la función del padre en juego.

Esta determinación de Edipo en resolver un enigma, querer saber la verdad, es propio de la tragedia griega.

H. Arendt va a decir que el contenido del espacio de la polis está ligado a lo homérico que le da origen, buscando un paradigma de acción en la antigua Grecia; en las gestas heroicas del espacio público homérico.

Otra versión del mito de Edipo la podemos encontrar en la obra de S. Berkoff, *A la griega*, donde el protagonista Eddy mata al gerente. "Asesinar con palabras", a su padre, sin saberlo. "Jamás había reparado en que las palabras pueden matar", dice la camarera, su madre, sin saberlo. Consumado el crimen todo sigue transcurriendo. Es un Edipo que, como en Homero, no conlleva castigo. Pero en este caso, tiene obscenidad.

Pues, para Berkoff, el teatro debe conmover por su ferocidad. Las palabras tienen la potencia de un arma. En esta versión moderna de Edipo, que devuelve al espectador el sentimiento de la tragedia por la ausencia de la Ley de prohibición del incesto, organizadora del lazo social, se produce una desaparición del mundo de Eddy, humano, regresándose a la animalidad.

### Un tiempo, entre Áulide y Tauros

Jorgelina Estelrich

Si es a partir de la palabra que puede haber una experiencia, entonces ¿qué distingue a la palabra en la *experiencia trágica*? y ¿qué peculiariza el lugar del *personaje trágico*? Si la tragedia es una experiencia que es puesta en juego a partir de la palabra, en tanto tal, al anudar de algún modo, lo religioso, lo político y lo poético, ¿qué tiempo es el que resuena de ella en la *experiencia del análisis*?

No sin el horizonte de lo que instituyera Aristóteles sobre la tragedia, Lacan se inte-

rroga en el Seminario *La Ética del psicoanálisis*, por las consecuencias que se siguen cuando "se ha perdido el sentido de la tragedia". Si la condición trágica lleva en su latido, no solamente lo que hace a un orden religioso, sino también a un orden político, ¿cómo ubicar sin una poética la afirmación de Lacan?

Al respecto, si el fondo abismal de la esencia de Occidente fuera Grecia y su alborada se llamara Esquilo, a partir de *Los Persas*, comienza la tragedia, obra por la cual el poeta obtiene el primer premio en el certamen dramático. Es entre la batalla de Maratón, 490 a.C. -en la que él mismo toma parte- y la batalla de Salamina, donde sucumbe el poder político de Oriente al ser exterminadas las fuerzas del Rey Jerges. Esquilo compone la rotunda derrota sufrida por la óptica oriental en su avance colonizador y prefigura un tiempo porvenir. Su cuna occidental será Grecia y más allá, en las ricas ciudades del dominio helénico, como en Italia, peculiarmente Sicilia, donde Esquilo muere.

Sea en *Los siete contra Tebas*, en *Agamenón* o en *La Orestíada*, la hierática letra del poeta dice del orden trágico, que se sostiene al modo de una trilogía, con una sátira. La tragedia es el tiempo que le concierne a las historias que no van una sin la otra, en la lógica de su secuencia dramática, por la que se anudan.

Las obras trágicas se ofrecían en honor al dios Dionisio. Se celebraban cada año concursos poéticos, donde tomaban parte autores que competían con sus obras cerniendo el devenir de los avatares de las historias de importantes familias -como los Átridas y los Labsáidas- en el detalle de sus personajes, heroínas o héroes y de sus mensajeros o del corifeo, no sin la intervención del coro.

La trama argumental de la tragedia antigua pinta la miseria y la grandeza del hombre, al tono de una lírica arcaica en la escena de Esquilo. En Sófocles, es donde la poesía alcanza el punto límite de su dimensión dramática, en el paso trágico de *Edipo en Tebas* a *Edipo en Colona*. Y *Antígona*, ¿no es acaso el límite mismo que lleva del fondo abismal de la palabra su luz, con la que Sófocles ilumina el lugar del personaje trágico?

Paradoja del goce que Lacan deslinda del deseo, en el Seminario *La Ética del psicoanálisis* y en lo que insiste, de otra forma, al afirmar en el Seminario *Aún*: "...Lo que habla, sólo tiene que ver con la soledad, sobre el punto que no puedo definir sino diciendo, como hice, que no puede escribirse. Ella, la soledad en ruptura del saber, no sólo no puede escribirse, sino además es lo que se escribe por excelencia, pues es lo que de la ruptura del ser deja huella".

El *agón* griego entonces, es el tiempo en el que el ser y su acaecer trágico se juegan en la *skené*, lugar en donde por las máscaras del teatro los actores dicen del drama desplegado en la sucesión de acciones ineluctables, que hacen precisamente a la escena. Las pa-

labras puestas en juego allí, irreversiblemente, conciernen a sus consecuencias fatales. Se trata de la *Até*, que no sin el *logos* conlleva del impenetrable *avalon*.

*Pathos* donde se sitúa el punto irreductible del conflicto. Las razones opuestas argumentadas por los personajes trágicos hablan así, de alguna forma, del conflicto del hombre, que en la razón freudiana puede ubicarse como la irresoluble disjuntura del orden individual y social de *lapolis*.

Ubicada así, esa peste propia de la palabra en su valor trágico, si se tratara para la ocasión de *Ifigenia en Áulide*, la heroína de Eurípides dice de su máxima inflexión, en el rasgo más propio que precisa al personaje trágico. Ifigenia toma el valor de ser el objeto sacrificial por su pureza, cuando se somete sin vacilar a lo que las incommovibles palabras de Agamenón -con que comienza la tragedia- la destinan según lo ordenado por la diosa Artemis. Su vida será ofrendada así, fatalmente, en pos de salvar a la *Hélade*.

Si fuera *Ifigenia en Tauros*, el peso de la argumentación en su dialéctica hace otra suerte para Ifigenia. La fina ironía de Eurípides, sabe hacer un paso, que ya no será el de la fatalidad de Áulide.

Entonces, entre Áulide y Tauros, hay un tiempo.

Permite al personaje alguna declinación de su designio. El estilo de Eurípides, avanza así en su poética, haciendo un giro de comedia en el corazón de la tragedia, al invertir el valor de la prueba en los argumentos que esgrime Ifigenia.

Eurípides en boca de Ifigenia, lo dice así: "...me valdré de tu propia ruina como truco. He encontrado allí una nueva solución". La letra del poeta, en el pasaje de Áulide a Tauros, esboza una economía en juego. Tiempo en el que Ifigenia ya no es el objeto de sacrificio ofrecido por Agamenón a Artemis en Áulide. Con lo que aquí, en Tauros se argumenta, se revierte en algún grado, la irreversibilidad del destino de Ifigenia y Orestes.

La poética de Eurípides, no sin política, religa la economía de este pasaje, truco o "feliz" engaño de la comedia, que en Tauros deslinda un tiempo.

Tiempo, que no es sin resonancias, respecto de lo que la *experiencia del análisis* posibilita.

### ¿En qué nos orienta la tragedia?

Stella Maris Nieto

¿Qué es lo que la tragedia vuelve legible hoy? La tragedia, tal como la concibe Aristóteles, es la *mimesis* (representación, expresión, recreación) de una *praxis* (acto), por personajes en acción, que conduce a un estado de *katarsis* (purificación) de las emociones del temor y la piedad. En esta acción el *mito* es la trama, y el hombre pasa a la desgracia por una *hamartía* (error cuya raíz es la ignorancia).

En la ficción trágica, el sujeto está dividido entre el espectador y el coro. Allí se jugarán las emociones del temor y la piedad.

En el análisis, el acto analítico, avanza sin temor a la castración y sin piedad con el goce, purgando así lo imaginario de la castración como amenaza y revelando que el rechazo del goce sólo lo es para alcanzarlo por la escala invertida del deseo.

El oráculo y el destino en la tragedia, constituyen en el análisis el pasaje del *¿qué quieres tú?* al *¿qué me quieres?* Constitución de la demanda, a fin de desplegar sus significantes.

El discurso parte del "él no sabía", pues sólo haciendo actuar la ignorancia se puede articular lo histórico de la pulsión.

Hay en el análisis un punto de contacto con la ironía trágica, en que el sujeto encuentra su mensaje en forma invertida.

En la tragedia y en el análisis la víctima es responsable, en tanto sólo implicándose en el "haber estado ahí", se deslinda la culpa de "ser causa de". Nadie es causa de sí, sino efecto del significante.

El espacio del "entre dos muertes" es la topología que en la tragedia como en el análisis, da cuenta de que el sujeto sólo lo es de los intersticios.

La tragedia introduce el tiempo, la historicidad, que se emparenta con el tiempo lógico en el análisis: instante de ver, tiempo para comprender y momento de concluir. El momento de concluir implica la caída del *a*, lugar del héroe destinado a no ser más que el desecho de su propia empresa, y posibilidad del momento de separación de la alienación, donde se trata de dar un paso, que como en *Edipo en Colona*, conduce a su desaparición. Paso de sentido, donde se ha recorrido lo que falta al discurso hasta llegar a lo que falta a la palabra, punto del imposible, donde no se trata de la vía de la representación, sino de una resolución de pura demostración lógica, o del movimiento nudo en el espacio.

En una modernidad que se queda con la chatura de la verdad que se explica, la tragedia, como el análisis introduce el tiempo que falta con el *apres-coup* de la significación, posibilitando separar la engañosa soldadura entre el saber y el poder, y facilitando que algo de la verdad se revele.

## La tragedia, el coro

Clara Salz

El nacimiento de la tragedia se relaciona con el llamado Dítirambo o Coro que entonaban los griegos en honor de Dionisos, dios del vino y símbolo de la alegría. Es un canto coral que comenzó narrando mitos sobre los dioses y luego, sobre los héroes.

Si bien es difícil determinar sus orígenes, siguiendo a Aristóteles, se suele aceptar una conexión entre tragedia y Dítirambo, que mediante la compasión y el temor realizaría la *catarsis* (purgación) de las pasiones.

Han contribuido al desarrollo de la tragedia las danzas de sátiros, interpretación basada en la significación de la palabra tragedia, *tragos* -macho cabrío o piel de macho cabrío- y *ode* -canción-. Los intérpretes se vestían de sátiros con esa piel y danzaban. El drama satírico es una parodia de la tragedia que no toma sus temas de la actualidad como la comedia, sino de la leyenda heroica. Éstas se representaban en una *agon*-certamen o competencia- que se celebraba en Atenas. Las más importantes eran las Grandes Dionisias. Cada autor trágico presentaba tres tragedias, formando una trilogía y un drama satírico. Entre el año 535 y 532 a.C. se produjo la primera representación trágica de Téspis, considerado por los antiguos como el autor trágico de mayor importancia en el desarrollo del género. Agregó un personaje separado del coro que dialogaba con él. Esquilo agregó el segundo actor y le dio importancia

al diálogo entre los actores y a la interacción con el coro. Sófocles, agregó un tercer actor, utilizó a uno de los integrantes del coro como líder, el Corifeo, llevó el número de sus miembros de 12 a 15 y utilizó la técnica de dividirlo en dos partes que dialogaban entre sí. Con Eurípides, vendría la ruptura de la tradición.

La tragedia es una de las creaciones artísticas más elevadas de la Historia de la Humanidad, cuyo centro está siempre en los temas más trascendentales de la existencia. Los límites de la condición humana, la grandeza y miseria del hombre sobre las palabras congeladas de la tradición, enmarcadas en un periodo en que la cultura griega se consolidaba en Atenas como laica y civil. Nietzsche en *El origen de la tragedia*, dice: "Dionisos, verdadero héroe de la escena y centro del espectáculo, conforme a la tradición, no está (en la forma más antigua de la tragedia) realmente presente". Lo pensamos presente; es decir que la tragedia al principio solamente es "coro", no "drama". La tragedia ha salido del coro trágico, verdadero protagonista original.

¿Quiénes lo integraban? Grupos de hombres, mujeres, niños o ancianos, vestidos según las circunstancias que debían vivir los personajes. Se presentaba como un espectáculo total con recitado, canto lírico, música y baile.

Un coro canta informando, subrayando viejos hechos de antiguas familias (Atridas, Labdácidas, entre otras) en torno al dios de la alteridad y la transformación (Dioniso). En este ámbito sacro el poeta primero, el actor luego, se pone una máscara, se hace otro y se va transformando en uno de aquellos héroes. El altar se desplaza para permitir el enfrentamiento entre los actores en un espacio que ellos ocupan, escena (skene-tienda) donde se esconden para cambiar de máscara y de personaje.

¿Cuál es su función? Con una tradición poética previa (Homero, Hesiodo) y tomando el momento en que se encuentra la sociedad, los poetas a través de sus personajes y de los diferentes coros de cada una de las obras, van cambiando su punto de vista en relación a la oposición entre lo divino y lo humano... El coro de ancianos de Argos en *Agamenón* dirá:

"...Zeus! gritará en son de triunfo el que aspire de veras a comprenderlo todo. El aportó a los hombres el saber, proclamando que sufriendo se aprende... imperiosos dioses que al timón van sentados." (Esquilo)

El coro de *Las Euménides* armonizará lo divino y lo humano al finalizar la obra: "¡Gozad, gozad todos en la ciudad! ¡Felices sed los dioses y humanos que moráis en la tierra de Palas! Así lo acordaron Zeus, que todo lo ve y la Moira". (Esquilo)

Lo masculino y lo femenino, los crímenes, las venganzas, el destino, la Ate (extravió, fatalidad).

"Es taimado y terrible, memorioso el encono que espera en silencio vengar a la prole" (Agamenón)

El coro eleva su voz para celebrar el retorno del Rey que acarrea recuerdos de muertes antiguas -la de su hija Ifigenia, que él ha sacrificado- y el temor de aquel vaticinio que los viejos recuerdan. Por medio del engaño y la astucia Clitemestra -esposa del Rey y madre de Ifigenia-, a la cual el coro ha señalado un hablar "al modo de un sensato varón", irá madurando su venganza.

Se convierte así en comentarador, dialoga con los personajes para alabar, amonestar, advertir, compadecer y temer emociones en constante lucha pero también, en estrecha relación.

En *Agamenón* de Esquilo, el coro advierte: "...la felicidad humana, cuando crece poderosamente, engendra hijos y no muere sin ellos y de la excelsa fortuna brota para el linaje una miseria insaciable".

La desmesura opera como causa y el dolor y el sufrimiento como efecto, así el coro advierte en *Edipo Rey*, de Sófocles: "Habitantes de Tebas, mi patria mirad: Ese Edipo que resolvió los famosos enigmas y era un hombre poderosísimo, cuya fortuna todos los ciudadanos mirabais con envidia, ha caído en un oleaje de terribles desgracias".

En *Antígona* de Sófocles, el coro vaticina: "En lo inmediato, en el futuro y en el pasado bastará esta ley: nada ocurre en la vida de los mortales sin desgracia".

Que los dioses castiguen a los héroes, porque transgreden sus designios le resulta injusto al poeta trágico, ya que suelen ser caprichosos, pero finalmente el hombre se rebelará.

En *Agamenón*, el coro expone su idea de justicia: "...es la acción impía que engendra muchas cosas, semejantes a su raza. No honrando el poder de la riqueza y su falso sello de gloria, teme... ¿Por qué constantemente vuela en torno a mí el miedo... que como un mal sueño rechace el vaticinio?".

Compadece, Casandra, cautiva de Agamenón, vaticina lo que vendrá y acepta su muerte en un diálogo con el coro: "Yo en cambio compadézcala, con ella no me irrita".

Luego del asesinato de Agamenón, el coro "censura" a Clitemestra: "...Como castigo de ello, sin amigos, los golpes con golpes pagarás".

También opina: "Un ultraje sucede a otro ultraje...".

A Egisto: "¿Y por qué tu ánimo cobarde te impidió que mataras tú mismo, con lo que una mujer fue la autora, un miasma de la tierra y los dioses nativos? ¿No verá tal vez la luz Orestes, que de vuelta y con buena fortuna llegue a ser matador victorioso de esos dos asesinatos?".

Un nuevo vaticinio... destino inevitable transmitido a las generaciones.

El coro de ancianas Troyanas en las *Coeforas* de Esquilo alienta a Orestes, frente a la terrible decisión de matar a su madre y a Egisto para vengar a su padre: "...que a palabras de odio, respondan palabras de odio -dice a gritos la justicia- cobrando la deuda. Que por golpe asesino se pague otro golpe asesino, que el que lo hizo lo sufra...".

Se lamenta: "Primero comenzó por unos hijos devorados, penas y tormentos de Tiestes. Luego alcanzó el destino a un héroe regio: asesinado en el baño pereció el caudillo de los aqueos. Ahora por tercera vez vino -¿qué diré?- ¿un salvador, la muerte? ¿A dónde irá, dónde finalizará el furor de Até?".

El coro le habla a Antígona (Sófocles): "Aplaudida y renombrada te adelantas por la senda de los muertos, ni azotada por mortal enfermedad, ni ultimada por la espalda. Sola tú entre los mortales, por tu propia voluntad, vas bajando viva al Hades".

Es ella quien por su deseo, viola los límites de la Até.

El coro agrega: "Algún delito paternal tu vida expía".

Antígona debe hacer el sacrificio de su ser para el mantenimiento de esa Até familiar, la eterniza.

¿Qué es el coro? Se pregunta Lacan en su Seminario *La Ética del psicoanálisis*, "El coro es la gente que se turba... Una sana disposición de la escena se hace cargo de vuestras emociones. De ellas se encarga el coro. El comentario emocional es realizado. Ésta es la posibilidad mayor de supervivencia de la tragedia antigua, es realizado... Por lo tanto, están libres de toda preocupación aunque no sientan nada, el coro habrá sentido por ustedes".

El coro eleva su voz, llamamiento a la voz que soporta la palabra, se dirige a otro, "se hace oír".

## El teatro griego en escena

Helga Fernández

Este recorrido emprende cierto trabajo de traducción tanto en un sentido amplio como en un sentido estricto. Amplio porque supone el intento de articulación del pensamiento griego con el del discurso del psicoanálisis a partir de la interdiscursividad; y estricto en el sentido de pasaje del griego a nuestro español, pero al tratarse del griego clásico las dificultades además de sincrónicas, son diacrónicas. A las que se les agrega, como en toda lengua que intenta ser dicha en otra, aspectos de la estructura que no son isomórficos y que por tanto hacen a la intraducibilidad. Intraducibilidad que entiendo, cumple su función de causa si en el mejor de los casos es mencionada como tal y no rechazada acomodándola a posibles traducciones más o menos deformantes. Por eso es que intentaré hacerle un lugar en su característica misma de infranqueable. En principio es necesario aclarar, no sin alguna arbitrariedad, que lo llamado griego va desde Homero hasta Aristóteles, porque luego del mismo surge el Helenismo. Por lo que procuraré establecer diferencias en el decir griego, que va desde Homero hasta antes de Platón, ya que a partir de él y no sin la comedia, se producen importantísimas diferencias en el mismo.

Con esta dificultad de traducción me topé desde el comienzo al poner un título para la presentación, porque a pesar de que podría haberlo titulado sencillamente, *El teatro griego* fue necesario agregarle "en escena" para ser consecuente con lo que se entendía "en Grecia" tanto por esta palabra, como por este modo de arte. Ya que allí la palabra teatro sólo era utilizada para mencionar el edificio o el lugar donde se llevaba a cabo la representación; mientras que hoy en día, y ya desde tiempos considerables, es utilizada no sólo en referencia al sitio donde se representa sino también aludiendo a la representación en sí y a todo lo que la misma comporta. Por este tomar al teatro como un lugar, algunos historiadores construyeron el inicio y crecimiento del mismo como con-

JORNADAS OSCAR MASOTTA

25 y 26 de septiembre de 2009

Comisión de la Manzana de las Luces.

Sala de Representantes.

Perú 272 -

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

sustancial a la demarcación y apropiación de un "otro espacio" diferenciado de lo que podríamos llamar "el espacio de la vida cotidiana". Es así que en un comienzo, al no haberse concluido tal discernimiento, tampoco se encontraban del todo diferenciados, el público de los actores, o la *polis* de la representación. Así, cuando acontecía un accidente como el derrumbe de una gradería, era aprovechado o incorporado a la escena. Pero decir "incorporado" supone dar por hecho que este "otro espacio" ya se encontraba delimitado, cuando en todo caso estaba en "vías de...", o en proceso de constitución. Este es uno de los modos en el que podría explicarse el hecho de que ese gran número de ciudadanos de Atenas, que componían las denominadas Grandes Dionisiacas, soportaban por varios días consecutivos el suceder de las mismas. Indicando así que el pueblo formaba parte de la escena, no del modo en el que entendemos la participación del espectador en la actualidad sino en calidad de aquel que se encuentra concernido, tomado, introducido y entrometido, por los efectos del significante en la acción misma que se despliega.

Así una vez que este espacio fue diferenciado se lo nombró como "teatro", y esta palabra progresivamente se desplazó hasta llegar a hacer mención de lo que podría ser llamado "un espacio topológico", no representable materialmente, sino más bien conformado por el hecho de que ahí algo es representado. Con lo cual lo representado en sí se constituye en dicho espacio en el que es factible habitar, al menos por cierto tiempo.

Freud en la *Traumdeutung* se refiere, a "Otra Escena" o a "Otra Localidad Psíquica", en relación al espacio onírico distinto al de la vida despierta donde el inconsciente se presenta y se figura. En alemán hay otras palabras para hacer mención a la escena, sin embargo utilizó *Schauplatz* que es precisamente la que hace referencia a la teatralidad o al drama. Es decir, a aquello que no deja de comportar imágenes y placer visual. Pero estas imágenes que hacen al teatro no se reducen a un mero señuelo captativo, hecho para ver, que fascina a causa de la estimulación sensorial que producen, sino a la función de la mirada y al campo escópico constituido precisamente por el marco o delimitación que introduce esta "Otra Escena". Este imaginario, que en el teatro se pone en juego, supone algo así como la sombra de lo simbólico, por lo cual de lo que se trata es de imágenes hechas de palabras por el hecho de que el entramado del significante las compone. Así algunas escuelas de teatro argumentan que la construcción de un personaje cuyo resultado hace a la imagen del mismo, es resultado del efecto significante. De modo tal que la imagen no hace a la composición del personaje sino que la construcción del personaje hace a la imagen, por efecto o añadidura. La escena de la representación teatral al igual que la del sueño, evidencian la juntura entre lo imaginario y lo simbólico. Cuestión a la que Lacan se refiere al hablar de esa imagen fascinante de Antígona, que explica como un espectro que proyecta la trama significante que la constituye, es decir lo inverso, pero de igual orden, que surge en la descomposición espectral del sueño de

la Inyección de Irma, donde se presenta la solución química descompuesta en su fórmula como la solución del enigma de los sueños, ya que igualmente éste comporta la descomposición de las imágenes en los significantes que la compusieron, es decir lo que supone el pasaje a la progresión de la regresión que operó en la formación del sueño. En el sueño surgen dos límites: aquel constituido por lo que puede o no ser representado y que Freud expresa por medio de lo que puede darse a ver, lo que no puede darse a ver, lo que no podría no verse, correlativo a la castración imaginaria en el sentido de que algo no puede reflejarse en el espejo; y aquel constituido por el límite a la interpretación que Freud llama el ombligo del sueño, correlativo a la castración simbólica y que supone un límite de lenguaje en el lenguaje, por la imposibilidad de que algo sea dicho. Entiendo que en la escena teatral surge este límite en aquello que no puede realizarse por conllevar una imposibilidad desde la puesta en escena misma, es decir lo que es imposible de mostrar a través de esas particulares imágenes; mientras que el límite de lo simbólico se advierte cuando algo es imposible de ser dicho o cuando se pone en juego por alguna razón el *semblant* en tanto tal. Es así que en este discurso se hace mención a la melancolía del actor. La cual es ejemplarmente expresada en una obra de teatro llamada *Camino del Cielo*, donde el personaje principal comienza a hablar del oficio del actor en la escena misma, diciendo: "Si el actor está clavando un clavo y de repente cae el telón, el actor se va a ver ante un sinsentido", ya que ese sentido era otorgado por la ficción. Por lo cual se produce una ruptura de la realidad al "caer el telón" que lo lleva a preguntarse: "¿Qué hay detrás de las palabras?" Porque justamente, cuando hay una escena que se constituye las palabras tienen eficacia, arman el conjuro o sostienen una realidad. Entonces allí, en ese momento, refiriéndose al público pregunta: "¿Qué hay detrás de las palabras?" Y uno se pregunta como espectador: "¿Nos habla a nosotros o esto forma parte de la ficción?". Cuando ya nadie dice nada y se percibe cierta angustia expectante -también por la espera de la respuesta-, concluye: "Detrás de las palabras, no hay nada". Ese es el momento de desazón, de llanto eminente, cuando "cae el telón", metafóricamente hablando, porque se pone en evidencia, allí mismo donde se fue en busca de ficción, que la ficción es producto de las palabras y que lejos de ser contraria es la trama misma de la realidad. Así el personaje hace sentir al público algo de esa angustia que se le suscita al actor cuando la obra culmina, ya que se encuentra cada vez frente a la ruptura del *semblant*. La angustia se suscita porque en la escena surge la presencia de algo que allí no tendría que estar, que no tendría que hacerse presente, que rompe la demarcación de ese campo escénico, no por hablar de lo que suscita la melancolía del actor porque eso podría quedar dentro de la escena aunque haga caer en algún sentido algo de la ficción por hablar de la precariedad de la misma, sino por hablarle al espectador, ya que al hacerlo la escena se diluye. Sería lo equivalente a que de repente el público viera la tramoya y por consiguiente, se revelara que esto es lo que mueve la maquinaria.

Este "donde mirarse" es lo que a su vez hace a la articulación entre la "Otra Escena" y las fantasías infantiles en tanto aquella es el sostén de la actualización de estas en el contenido manifiesto del sueño, por lo que allí se da a ver el deseo infantil que no es más que la marca de la experiencia con el Otro, que se edita con otras personas, aunque sus significantes se ordenen de forma diversa. Lacan dice que si hay algo que del teatro nos conmueve, no solamente tiene que ver con la difícil tarea que puede realizar el autor

para desde su no saber, pasar algo al guión, sino fundamentalmente porque en la dimensión de la escena y en el desarrollo de la misma, podemos observar la problemática del deseo. Lo cual no deja de tener correspondencia con esa relación tan íntimamente extraña que tenemos con algunos actores o con los personajes que componen, gente desconocida y a la vez tan cercana.

El teatro griego antiguo es clasificado en la actualidad como tragedia o comedia, entendiéndose a éstas como diversos modos de un "género literario", que pueden ser mencionadas de esta manera por la única razón de contar con características particulares que se desprenden del texto. Pero los griegos no concebían al teatro como un mero guión escrito mediante una organización gramatical, es decir algo con lo que efectuar una teoría literaria, que reduciría la cuestión a lo escrito, en el sentido corriente. Ya que por comprenderlo de este modo estaríamos estableciendo una separación entre la escenografía, la coreografía, la musicalización, la dirección y el texto o el guión y sobrevalorando éste último por sobre el resto; mientras que para los griegos todo formaba parte del decir. Sí consideraban al teatro como un "género poético". Pero si bien la palabra género remite a cierta consistencia precisa, se determina, menos por la arbitrariedad del *corpus* griego o de los eruditos, que por algo muy específico que se impone y que se desprende por ejemplo de cierta manera de hablar, en las que se cuenta tanto un particular vocabulario, como determinado ritmo, secuencia y períodos. Ritmo que sólo puede ser deducido, o leído pero nunca escuchado u oído por tratarse de magnitudes propias de la lengua ya perdida, con las que la nuestra no cuenta ni tampoco contaría, aunque pudiéramos ponerle la voz. Esto demuestra que no se trata de géneros constituidos por lo escrito sino también por lo que no está allí plasmado, no relativo a lo literario sino a lo poético. Por lo cual estas cuestiones intraducibles, de ritmo, de musicalidad, de secuencia, de períodos, casi diría de *lalaciones* forman parte del teatro, y entiendo que un sentido, -que es el de la consustancialidad del goce y el significante- se podría pensar como relativas a lo que Lacan llamó *lalangue*.

¿Pero en qué sentido se entiende lo poético? *Poiëin* es algo así como "hacer" o "producir" y a su vez esto es lo que resulta de aquel decir excelente que no es un decir verdadero o falso por no tratarse de un enunciado tal cual lo entendemos desde la gramática (*falsus*), ni tampoco adecuado o no a la realidad empírica de aquello sobre lo que se busca decir sino que implica un decir, que no es ni atributivo ni predicativo, sino que dice o no dice, no qué cosa dice sino que dice porque la cosa misma es el decir.

Propongo un ejemplo de uso para que se entienda mejor: Cuando en uno de los diálogos de Platón, uno de los personajes reclama el asentimiento o el disenso con respecto a lo que ha dicho, las traducciones no pueden evitar cierta distorsión ya que simplemente no podría haber traducción sin esta adaptación. Así por ejemplo, lo emparchan diciendo: "¿Digo algo acertado?" o "¿Lo que digo es verdadero?" Cuando en griego dice: "¿Digo algo?" (*légo ti*) por lo cual una respuesta negativa no podría responder "No dices algo verdadero, o no dices algo cierto" sino "No dices" (*oudèn leguéis*).

Por lo cual si alguien efectivamente está diciendo, produce el decir mismo y no la obra o el poema (*poiëin*). Por consiguiente, se entiende como poeta a aquel que retroactivamente puede mencionarse como tal luego que el decir permite su nominación. Así a quienes eran considerados poetas sencillamente se los llamaba la pericia, no el perito ya que su poder no remite a *match*, es decir a poder en tanto dominio o posibilidad de dominar, sino a *können* o al

poder como habilidad de esta articulación, lo que es más cercano a "dejarse hacer" por ese dominio o "dejar ser", por lo cual un poeta no es *a priori*.

El decir para los griegos supone la articulación entre el "andar con" y el "habérselas con", a partir de lo cual el saber es siempre la pericia del decir, en el decir. Esta pericia no es una en particular por lo cual habría otras, sino que muy por el contrario es la pericia a secas, de modo tal que sea lo que se esté haciendo se está diciendo. El saber del que se trata no supone una acumulación o elucubración de dichos o conocimientos, sino "el hacer con", ni más ni menos que algo muy parecido a "saber hacer" en tanto pone en juego un saber no sabido del inconsciente, no manejado a voluntad ni por dominio. Lacan define o nombra al artista como el que sabe hacer, equivalente a lo que el sujeto puede llegar a hacer con su síntoma en la medida en que le es posible hacer algo con su imagen en el espejo. Así en el Seminario 23 dice respecto del artista, que hace coincidir con el  $S_1$ , que es producido resignificativamente por lo creado por el artesano, coincidente con el  $S_2$ . Por ende este arte del que habla Lacan respecto de Joyce, es congruente con lo que los griegos entendían por poético, en la medida en que se encuentra más allá de la sublimación en el sentido de la estética trascendental kantiana o del tecnicismo que haría a un lindo decir - como algo distinto al bien decir- y no supone el dominio o un poder sino un saber no sabido; es un saber hablado y es lo que permite nominar a alguien como artista coincidiendo con el efecto de ese decir.

De modo tal que por satisfacción se podría correr a hacer del decir griego una identidad con el bien decir, pero surge un inconveniente característico de este decir griego que difiere tajantemente por lo que se entiende en psicoanálisis. La dificultad es que si este decir es el objeto directo del decir, lo único que autoriza a decir que algo se ha dicho es que haga surgir el *eidós*, o la apariencia, que hasta aquí, y no así a partir de Platón, se encuentra holofraseado o coincidiendo punto por punto con el ser. Por lo tanto, el *logos* o el decir produce seres hechos de palabras que pueden no ser vistos pero que están en su apariencia. Apariencia a la que se contra pone un no-ser, una apariencia que puede sustraerse o un *légein* que se frustra, que se escamotea, que no llega a producir una apariencia por lo cual sería un no parecer. Por lo que en ellos habría un aparecer y un no aparecer o un parecer a medias que es un no aparecer, pero nunca un parecer falso.

Llegada aquí me pareció escuchar algo relativo a la apariencia en tanto *semblant*, la diferencia irreductible es que *elsemblant* que se deja hacer el analista en el discurso que permite su función, está soportado por la pérdida de ser o por la falla del goce que introduce el lenguaje; mientras que los griegos hacían coincidir el decir al *semblant*, o la apariencia al ser y a la verdad. Así todo decir es un decir y no hay decir a medias ni un decir que dice y otro que no dice. Por la misma lógica, el decir es la cosa en sí, es decir la presencia del ser por lo cual no hay en sentido estricto lo que podemos llamar representación.

Esta operación de coincidencia entre el de-

**La Mosca**  
Boletín de la Biblioteca Oscar Masotta  
de la Escuela Freudiana de la Argentina  
Consiga los números anteriores  
a través del  
Website de Vivilibros  
<http://www.vivilibros.com>  
e-mail: [info@vivilibros.com](mailto:info@vivilibros.com)

**Novedad**  
CD compilado de clases dadas en  
La Escuela Freudiana de la Argentina  
Desde 1999 al 2007  
Adquéralo en la Biblioteca!

cir, la apariencia, el ser y la verdad ocasiona que si se dice “algo de algo” el segundo algo esté fijado al primero, por lo cual la máxima diferencia se puede establecer entendiendo al segundo algo como aquello que se refiere al “como qué” aparece lo que aparece del primer algo. Por lo cual sólo comporta la articulación entre el “andar con” y el “habérselas con”. Por ejemplo, si digo la lapicera es azul no estoy refiriéndome a lo azul como un predicado o como un atributo contingente de lapicera sino que lo azul es una apariencia, un ser al igual que la tiza. Si estoy dispuesta a escribir con la lapicera en el cuaderno sólo este hacer se entiende como un rasgo del parecer de la lapicera con el que se puede hacer al tomarla justamente, como lapicera. La máxima diferencia entre el primer algo y el segundo se establece entre el “andar con” y el “habérselas con.” Lo que produce a su vez que la lapicera sea irreductible en su ser porque nada se puede predicar acerca de la misma y porque el decir lapicera es la lapicera en sí. Por lo cual podríamos decir que no hay dichos, que no hay predicaciones, ni representaciones, y que todo *rhema* es un *ónoma*, o todo predicado es un sujeto. El máximo movimiento es el hacer que permite el decir, pero no el movimiento del decir sino que el decir hace un ser con el que se pueden llevar a cabo determinadas acciones. Un parecer falaz es ese que no establece correctamente la articulación entre el “andar con” y el “habérselas con”, por ejemplo si alguien decidiera utilizar la lapicera como alimento.

De esta identidad entre parecer y ser y entre decir(se) con ser resulta que su decir sea extremadamente contundente, rotundo, categórico, extremo, puro, por lo menos hasta la tragedia donde los efectos de esto pueden escucharse en su máxima expresión al punto de que puede entenderse a la misma como un modo en el que este decir extremo se muestra haciendo aparecer esta contundencia del decir. Tomemos por ejemplo a Antígona, para poder extraer estas consecuencias.

Lacan especifica subrayadamente que la tragedia evidencia el orden del acontecimiento significativo, lo que se desprende en la estructura de la tragedia, del paso a paso o de la manera en la que se anudan los hilos para constituir un entramado. Así en el desarrollo del drama el ordenamiento temporal en el que se acomodan los significantes es decisivo y fundamental, y supone aquello que Lacan comparó con el efecto dominó, o con el derrumbe del castillo de naipes, en donde todo se amontona hasta que cae sobre sus propias premisas.

Antígona es arrastrada por la fuerza del *mérinma*, que supone uno de los modos en que puede nombrarse en griego dicha articulación significativa, y que se expresa en la desgracia de la familia de los Lábdacilas. Lo que Antígona ha hecho es “...dar sepultura a su hermano renegando de la prohibición del Rey”, pero “si se considera esto como una simple contradicción entre la piedad y el amor fraternos, de una parte, y un arbitrario precepto humano de la otra; entonces, Antígona dejaría de ser una tragedia griega”, ya que su particularidad consiste “en que tanto en la muerte infausta del hermano como en el enfrentamiento de la hermana con una prohibición puramente humana, resuena el

infeliz destino de Edipo, cuyas repercusiones trágicas proliferan en torno a cada uno de los vástagos. ... como un eco del padre”. El *mérinma* “... es una consecuencia objetiva a la que es inútil sublevarse ya que aunque el hombre aspire a ello nunca llegará a ser dueño y señor de sus relaciones naturales”. Es decir, de los significantes del Otro. Lacan anduvo la tragedia cuando la tomó para hablar de la estructura ética del análisis, gracias a lo cual reencontró la dimensión trágica, como necesaria e ineludible, en el proceso analítico. Aunque llegado aquí, tal cual él refiere, parece haberse “extraviado en sus rodeos aberrantes” y “fascinado con su belleza”, produciéndose en su decir un atolladero, que le imposibilitó diferenciar dicha estructura ética con esta dimensión del destino, y a su vez esta dimensión del destino con lo que más tarde llamará “figura del destino”. De este atascamiento parece comenzar a salir cuando al preguntarse: “¿Es el análisis una introducción del sujeto a su destino?”, contesta en forma contundente que NO, pero “que para permanecer en un nivel global, enteramente inicial, ésta es una fórmula que tiene su valor”. Las palabras “figura” y “función” posibilitan una *catarsis* de lo imaginario, sin la cual podría deslizarse la práctica del psicoanálisis a una mera rememoración, o develamiento de lo ya trazado. Es decir, que el mito conlleva importancia en la medida en que implica una función a partir de la cual el sujeto podrá introducirse en el lenguaje y de la que se tomará para verificar el escrutinio del significativo. Pero Lacan refiere que una vez llegado aquí, el sujeto debe algo todavía. Esto, a mi entender, es lo que elude la tragedia griega. Si bien realiza la *catarsis* de lo imaginario, o el corrimiento de telones, justamente se topa con el riesgo que esto mismo conlleva y que podemos mencionar como: *la reacción terapéutica negativa*, expresada en la exacerbación del determinismo trágico de la historia generacional familiar. Articulándose por tanto, el sentimiento inconsciente de culpabilidad, con el goce extraído de lo trágico. Lo que puede observarse ejemplarmente en Antígona, quien al tomar sobre sí la culpa de su linaje se encuentra en una posición falta de deslizamientos, absoluta, irreductible y terriblemente voluntaria. Llegado, entonces, al extremo de morir, inmolándose con una idea, para eternizar la tragedia familiar. Razones por las cuales la tragedia resulta un modo de entender el discurso del Amo, ya que lo que lo comanda es el  $S_1$  en tanto que por su eficacia liga el destino a la función de la repetición. Por otra parte pero en la misma lógica, el producto es el plus de goce y lo que no es posible es una relación entre el sujeto y el *a*. Todas estas consecuencias no podrían ser otras si tomamos en cuenta las características de este decir, ya que producen que el personaje constituya un ser por la marca del significativo, es decir que se torne un mártir del lenguaje, ya que no existe una distancia entre el significativo y el ser; o las palabras no guardan una distancia mítica con las cosas, lo que hace de esta posición radical, es en sí misma, incestuosa, que permite afirmar que la misma es tanto un hecho de discurso como un hecho que se constituye con el discurso.

Pero como expresé al comienzo, el decir griego se va modificando a partir de que la tragedia hace comparecer de sus consecuencias petrificantes por el hecho mismo de constituir las. Justamente de aquí es de donde parte la comedia para producir en el proceso mismo de su decir, otro decir “menos fuerte” y “más débil”, Lacan diría menos estúpido.

En la de la comedia ática “antigua” se presentan aspectos pertenecientes a la tragedia, de modo tal que ineludiblemente se hace alusión a ésta como a todos los géneros pri-

marios, ya sea en su contenido, en el ritmo, en la secuencia o en todo eso a la vez. Por esta particularidad de “no sin la tragedia”, ya sea en un sentido cronológico o en un sentido lógico, es que se suele llamar a la misma paratragedia, pero este “para” no hace a un metalenguaje o a un Otro del Otro, sino que su denominación responde a que la misma requiere del preparamiento del terreno demarcado por la tragedia. Ya que su (*paranei*) no es otra cosa que lo que podría mencionarse como la asunción de cierta distancia, distancia por la cual cobra sentido esa frase tan citada: “Tragedia más tiempo, comedia”.

Esta distancia respecto del trágico decir de la tragedia que hace que no se trate de un ser dicho sino del dicho como ser, implica que tanto en su contenido como en su forma y de varias maneras posibles se perciba dicha distancia frente a lo mismo que ella en cada caso está haciendo aparecer en escena. Lo que podríamos decir como la inclusión de la distancia escénica en la escena misma. Para esto pueden implementarse varios recursos, uno es el conocido por nosotros, ya que se encuentra presente en Hamlet: la escena sobre la escena, en donde se muestra que el teatro muestra algo acerca de la cuestión del deseo y que es necesaria, lógicamente, cierta distancia que permita al personaje verse y así enterarse que de lo que se trata es del “según su propio deseo”; la constante presencia de giros que no tienen sentido alguno dentro de lo que la escena pretende presentar, pero sí lo tienen considerando la representación como tal. Por ejemplo en *Las aves* de Aristófanes hay un momento en donde alguien hace un ruido golpeando con una piedra para ahuyentar a las aves, y seguidamente alguien hace un chiste que recae sobre el golpe en sí, y en el verso seguido ese mismo golpear puede ser utilizado para representar el llamado ante una puerta y sobre la marcha esa puerta es la del Cielo. Todo lo que ni intradramáticamente ni intraescénicamente tiene sentido, por lo cual tanto el actor como el espectador se ven obligados a captar a la escena como escena misma, para comprender lo que allí acontece, haciendo surgir esta distancia en sí.

Es interesante destacar que la comedia produce esta distancia en un momento determinado que no es cualquiera, lo que hace que se constituya una división demarcada por el antes y el después. Antes que supone la puesta en escena del carácter sobredeterminante de la tragedia donde se evidencia lo que perdura del significativo, lo que hace marca, el golpe en tanto violencia; y un después donde por esta distancia de la escena en la escena misma puede evidenciarse que porque el significativo no significa nada puede significar sucesivamente cualquier cosa. Razón por la cual, lo que acontece en la tragedia conlleva el carácter de irreparable e irreversible, mientras que lo que sucede en la comedia es siempre reversible y/o inesperado.

En la gran comedia de Aristófanes las nubes, que además le dan el título a la misma, no son más que metáfora del significativo en su carácter de sobredeterminante, de golpe, de violencia que se manifiesta en el trueno, la centella, el rayo, es decir por las consecuencias de la densidad de la nubes; mientras que queda representado que un significativo no significa nada en el hecho de que éstas son volátiles, ligeras, etéreas, sutiles, por lo que sucesivamente cambian de forma; razón por la cual es pasible jugar con ellas como se juega con las palabras.

A partir de esta distancia que establece la comedia es posible que el decir algo de algo no sea sólo un onómato, produciendo que el segundo algo no haga cópula con el primer algo, sino que permita movimiento, aire, respiro, que se despegue el holofraseo, dando lugar a la diferencia entre el sujeto y el pre-

dicado, y entre el enunciado y la enunciación. Por lo cual contemporáneamente a esto -ya en el Helenismo- se inventa la gramática entendida como el cuidado del vínculo entre el sujeto y el predicado, de modo tal que el mismo ya no va de suyo, o su articulación al menos ya no es obvia o la cópula ya no es tal. Por esto me parece importante tomar lo que dice Aristóteles del *rhéma* o del predicado ya que entiende que, además de ser en cada caso uno u otro, comporta en sí mismo el *khronos* pero no en el sentido restringido del tiempo cronológico, sino en su acepción de distancia, de intervalo, de trecho. Trecho que entonces ahora, tendrá que caminar para decir que “algo de algo”, ya que el “...de algo” comporta movimiento o un “llegar a”, que produce un vuelco que rompe la identidad y por ende permite reducir el ser o al menos agujerearlo, por poder predicar del mismo. Y gracias a esta distancia es que el primer algo de algo ya no es la cosa en sí sino una representación de la cosa, en tanto ya por suerte pérdida.

Podemos concluir que no hay representación si no hay una falta que se articula como tal y que hace al tiempo, a la distancia, o al aire entre el algo de algo y entre estos y la cosa, que ya no produce el decir sino que es causa del decir. Esta distancia es lo que permite que la comedia a diferencia de la tragedia hable de sí misma. Al punto tal que continuando con el ejemplo de *Las nubes* nos llega una versión de la misma que incluye cierta burla en la escena de la comedia en cuestión por no haber ganado el primer premio y sí el tercero, de igual modo contiene alusiones a esos jurados que no supieron interpretar el sentido de lo que allí era dicho.

Esta operación de distancia entre el ser y el decir posibilita una pérdida del ser que no es sino de goce, a causa de la cual surge un *semblant* que envuelve o ensobra el vacío, al modo de los paquetitos japoneses que contienen una nada. *Semblant* que a diferencia del *eidós* no es solidario de la verdad de la verdad sino de la mentira de la verdad en tanto la verdad es eso que sólo puede ser dicho a medias. Las nubes, también hacen metáfora de este rompimiento del *semblant* que cae en la precipitación, al ser perforadas por la fuerza del impacto de los choques. Agujero que a la vez, no es más que la posibilidad misma de la constitución de la apariencia en tanto no es un ser sino una falta de ser. Es interesante que las nubes estén representadas por mujeres ya que en francés tanto la apariencia, como el goce, como la verdad son palabras femeninas, que en tanto su relación con la feminidad hacen objeción al universal y ponen en cuestión la existencia del Otro. Así como la tragedia comporta el riesgo de la reacción terapéutica negativa, la comedia puede incurrir en el riesgo de la reivindicación, la querrela o la denuncia a ese Otro, lo que lejos de poner su existencia en suspensión, lo llama y le demanda que “tendría que poderlo”. Entiendo, que no es sin la comedia, que Lacan - como lo demuestra el Seminario de la Transferencia- comenzó a constituir las antecedentes del discurso del analista, en tanto parecen coincidir en el rompimiento del *semblant* (por supuesto en la escena), con el efecto de división que comporta el significativo y con que su producto sea el  $S_1$ . El claro mensaje de esta comedia radica justamente en esta suspensión del Otro, en principio porque absolutamente todos sus personajes quedan sorprendidos, dominados, engañados por las palabras que en un comienzo han querido instrumentar en su beneficio. A la vez que hace surgir el límite de éstas por el hecho de aquello mismo que se muestra: la destitución fálica que se pone en cuestión al mostrar que no hay instituciones ni hombres que estén a la altura del Otro, que no existe.

