

**Jacques Lacan**

**Seminario 6  
1958-1959**

**EL DESEO Y SU INTERPRETACIÓN**

**(Versión Crítica)**

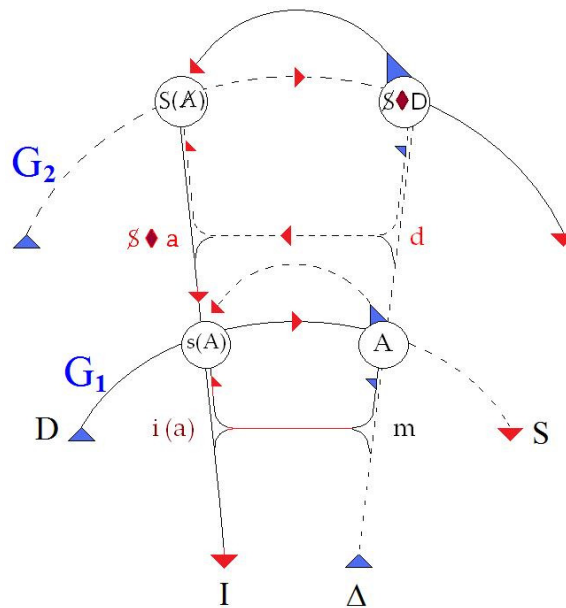
**22**

**Miércoles 27 de MAYO de 1959<sup>1</sup>**

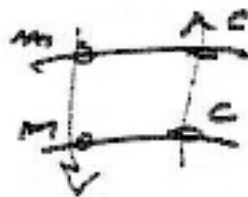
---

<sup>1</sup> Para los criterios que rigieron la confección de la presente *Versión Crítica*, consultar nuestro **Prefacio**: «Sobre una *Versión Crítica* del Seminario 6 de Jacques Lacan, *Le désir et son interprétation*, y nuestra traducción». Para las abreviaturas que remiten a los diferentes textos-fuente de esta *Versión Crítica*, véase, al final de esta clase, nuestra nota sobre las **FUENTES PARA EL ESTABLECIMIENTO DEL TEXTO, TRADUCCIÓN Y NOTAS DE ESTA 22ª SESIÓN DEL SEMINARIO**.

Hoy vamos a proseguir el estudio del lugar, de la función del fantasma en tanto que está simbolizado en las relaciones del sujeto, provisto de la parte del sujeto en tanto que marcado por el efecto de *la palabra* por relación a un objeto *a* que hemos tratado, la última vez, de definir como tal. Esta función del fantasma, ustedes lo saben, se sitúa en alguna parte a nivel de esa relación que hemos tratado de inscribir en lo que llamamos *el grafo*.



Es algo muy simple, en suma, puesto que los términos se resumen a los cuatro puntos, si puedo decir, situados en los cruzamientos de las *dos cadenas significantes* por medio de *un bucle* que es el *de la intención subjetiva* [ $\Delta \rightarrow I$ ]; estos cruzamientos, por lo tanto, determinan estos cuatro puntos que hemos llamado puntos de *código*, que son los de la derecha, aquí [ $A$  y  $S \diamond D$ ], y estos otros dos puntos de *mensaje* [ $S(A)$  y  $s(A)$ ], esto en función del carácter retroactivo del efecto de la cadena significativa en cuanto a la significación.



He aquí por lo tanto los cuatro puntos que hemos aprendido a amueblar con las significaciones siguientes, son los lugares donde viene a situarse el encuentro de la intención del sujeto con el hecho concreto, el hecho de que hay lenguaje. Aquí, los otros dos signos sobre los cuales vamos a tener que llegar hoy son **S** en presencia de **D** [**S**◊**D**], y **S** significante de **A** [**S**(**A**)].

Estas dos cadenas significantes, ustedes lo saben, esto está elucidado desde hace mucho tiempo, representan respectivamente: [G1] la cadena inferior, la del discurso concreto del sujeto en tanto que ella es como tal, digamos, accesible a la conciencia. Lo que el análisis nos ha enseñado, es que en tanto que es accesible a la conciencia, esto es quizá, es seguramente porque ella parte de ilusiones que nosotros afirmamos que es enteramente transparente a la conciencia. Y si, durante muchos años, insistí ante ustedes por todos los ángulos por los cuales podían serles sugeridas las partes ilusorias que hay en este efecto de transparencia, si traté de mostrar, por toda clase de fábulas de las que quizá ustedes tienen todavía recuerdo, cómo, en el límite, podíamos tratar — bajo la forma de una imagen en un espejo vuelta eficaz más allá de toda subsistencia del sujeto, por qué mecanismo persistente, en la nada subjetiva realizada por la destrucción de toda vida — si traté de darles ahí la imagen de una posibilidad de subsistencia de algo absolutamente especular, independientemente de todo soporte subjetivo,<sup>2</sup> no es por el simple placer de un juego tal, sino que eso reposa sobre el hecho de que un montaje estructurado como el de una cadena significante puede ser supuesto durar más allá de toda subjetividad de los soportes.<sup>3</sup>

La conciencia, en tanto que nos da ese sentimiento de ser yo {*moi*} en el discurso, es algo que, en la perspectiva analítica — la que nos hace palpar incesantemente el desconocimiento sistemático del sujeto — es algo que justamente nuestra experiencia nos enseña a referir

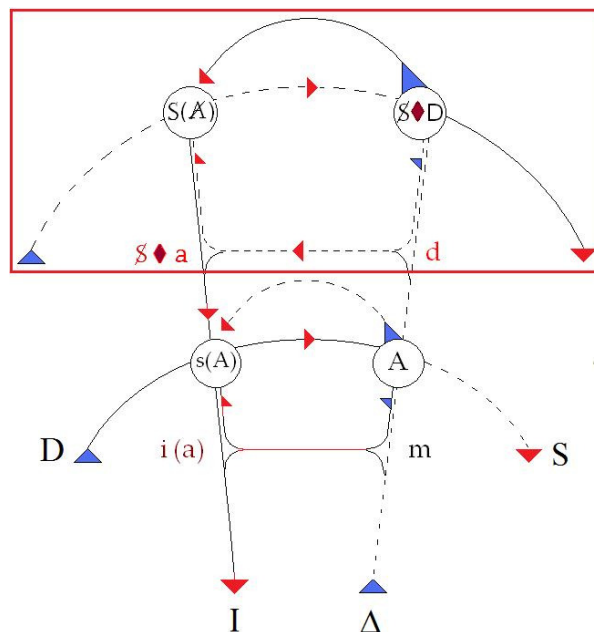
---

<sup>2</sup> Jacques LACAN, EL SEMINARIO, libro 2, *El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, 1954-1955, Ediciones Paidós. Véase el capítulo IV: «Una concepción materialista de la conciencia».

<sup>3</sup> Jacques LACAN, «El seminario sobre *La carta robada*», en *Escritos I*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2008.

a una relación, mostrándonos que esta conciencia — en tanto que es ante todo experimentada, que es ante todo constatada en una imagen que es imagen del semejante — es algo que, más bien, recubre de una apariencia de conciencia lo que hay como incluido en las relaciones del sujeto con la cadena significativa primaria, ingenua, en la demanda inocente, en el discurso concreto, en tanto que éste se perpetúa de boca en boca, organiza lo que hay de discurso en la historia misma, lo que rebota de articulación en articulación en lo que sucede efectivamente a más o menos distancia de ese discurso concreto común, universal, que engloba toda actividad real, social del grupo humano.

[G2] La otra cadena significativa es la que nos es positivamente dada en la experiencia analítica como inaccesible a la conciencia. Ustedes sienten bien sin embargo que ya, para nosotros, esta referencia a la conciencia de la primera cadena es sospechosa, *a fortiori* esta sola característica de la inaccesibilidad a la conciencia es algo que, para nosotros, plantea cuestiones sobre lo que concierne al sentido de esta inaccesibilidad. Igualmente debemos considerar, y voy a volver sobre ello, debemos precisar bien lo que entendemos por eso. ¿Debemos considerar que esta cadena, como tal inaccesible a la conciencia, está hecha como una cadena significativa? Pero es sobre esto que volveré en seguida. Postulémosla, por el momento, como ella se presenta para nosotros.



Aquí [S(A)→S◊D], el puntillado sobre el cual se presenta significa que el sujeto no la articula en tanto que discurso; lo que él articula actualmente es otra cosa; lo que él articula en el nivel de la cadena significante se sitúa en el nivel del bucle intencional. Es en tanto que el sujeto se sitúa en tanto que actuando en la alienación de la significancia con el juego de la palabra, que el sujeto se articula ¿como qué? Como enigma, como *pregunta*, muy exactamente, lo que nos es dado en la experiencia a partir de lo que es tangible en la evolución del sujeto humano, en un momento de la articulación infantil, a saber que más allá de la primera demanda con ya todo lo que ella comporta como consecuencia, hay un momento en que él va a buscar sancionar lo que hay ante él, va a buscar sancionar las cosas en el orden inaugurado por la significancia. Como tal, él va a decir “¿Qué?” y va a decir “¿Por qué?”.

Es en el interior de esto que es referencia expresa al discurso, es esto lo que se presenta como continuando la primera intención de la demanda, llevándola a la segunda intención del discurso como discurso, del discurso que se interroga, que interroga las cosas en relación a él mismo, en relación a su situación en el discurso, que no es más exclamación, interpelación, grito de la necesidad sino ya nominación. Es esto lo que representa la intención segunda del sujeto, y si a esta intención segunda yo la hago partir del lugar A, es en tanto que si el sujeto está enteramente en la alienación de la significancia, en la alienación de la articulación hablada como tal, y que es ahí y en ese nivel que se plantea la cuestión que he llamado la última vez: sujeto como tal, del *\*est-ce?\**<sup>4</sup> con un signo de interrogación. Igualmente, no es que yo me complazca en los juegos del equívoco, pero es también coherente con el nivel en el cual procedemos, con el punto que articulamos — es en el interior de esta interrogación, de esta interrogación interna al lugar instituido de la palabra, al discurso, es en el interior de esto que el sujeto debe tratar de situarse como sujeto de la palabra, preguntando<sup>5</sup> ahí otra vez: “¿Es {*Est-ce*}?”, “¿Qué?”, “¿Por qué?”, “¿Quién es el que

---

<sup>4</sup> En verdad, las fuentes a mi disposición transcriben *\*S?\**. Yo substituyo. Véase mi *Versión Crítica* de la clase anterior de este Seminario, sesión del 20 de Mayo de 1959, página 5, nota 3.

<sup>5</sup> *demandant*: “preguntando”, y también “demandando”.

habla?” , “¿Dónde es que eso habla?” . Es precisamente en el hecho de que lo que se articula en el nivel de la cadena significativa no es articulable en el nivel de este \*¿es?\*<sup>6</sup>, de esta pregunta, que constituye al sujeto una vez instituido en la palabra, es en esto que consiste el hecho \*del inconsciente\*<sup>7</sup>.

Aquí, quiero simplemente recordar para uso de aquellos que podrían aquí inquietarse, como de una construcción arbitraria, de esa identificación de la cadena inconsciente que yo presento aquí, por relación a la interrogación del sujeto, que está en las mismas relaciones que aquellas del discurso primero de la demanda con la intención que surge de la necesidad, quiero recordarles esto: es que si el significativo, si \*el inconsciente\*<sup>8</sup> tiene un sentido, ese sentido tiene todas las características de la función de la cadena significativa como tal. Y aquí yo sé bien que al hacer este breve recordatorio, debo hacer, para la mayor parte de mis oyentes, alusión a lo que sé que han ya escuchado de mí cuando hablé de esta cadena significativa, en tanto que está ilustrada en la historia que publiqué en otra parte, la fábula de los discos blancos y de los discos negros, en tanto que ilustra algo estructural en las relaciones de sujeto a sujeto, en tanto que encontramos allí tres términos.

En esta historia un signo distintivo permite identificar, discriminar, por relación a una pareja blanco o negro, la relación con los otros sujetos; para aquellos que no se acuerden de esto, me contentaré con decirles que se refieran a lo que he escrito al respecto,<sup>9</sup> por relación a esa sucesión de oscilaciones por donde el sujeto se localiza ¿por relación a qué? por relación a la búsqueda del otro que se hace en función de lo que los otros ven de él mismo y de lo que los determina de manera conclusiva, a saber, lo que yo llamaré aquí el [razonamiento]\*<sup>10</sup>,

---

<sup>6</sup> *cf.* nota anterior.

<sup>7</sup> **JL:** \*de la conciencia\*.

<sup>8</sup> **JL:** \*la conciencia\*

<sup>9</sup> Jacques LACAN, «El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma» (1945), en *Escritos I*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2008.

aquello por lo cual el sujeto decide que es efectivamente blanco o negro, se comprueba preparado para declarar aquello para lo cual la fábula está construida.

¿Acaso no encuentran ahí exactamente lo que, en la estructura \*de la pulsión\*<sup>11</sup>, nos es de uso familiar, a saber ese hecho de identificación relativa, esa posibilidad de la denegación, del rechazo de la articulación, de la defensa, que son tan coherentes con \*la pulsión\*<sup>12</sup> como el revés con el derecho de una misma cosa, y que se concluyen por medio de algo que deviene para el sujeto la marca, la elección en tales condiciones, en tales situaciones, aquello en lo cual él elige siempre \*de hecho\*<sup>13</sup> ese poder de repetición, siempre el mismo, que tratamos de llamar, según los sujetos, una tendencia masoquista, una inclinación al fracaso, retorno de lo reprimido, evocación fundamental de la \*cadena\*<sup>14</sup> primitiva? Todo eso es una sola y misma cosa, la repetición en el sujeto de un tipo de sanción cuyas formas sobrepasan en mucho las características del contenido.

Esencialmente, \*el inconsciente\*<sup>15</sup> se presenta para nosotros siempre como una articulación indefinidamente repetida y es por eso que es legítimo que lo situemos en este esquema bajo la forma de esta línea puntillada. ¿Por qué la puntillamos aquí? Lo hemos dicho: en tanto que el sujeto no accede a ella y decimos, más precisamente, en tanto que la manera por la cual el sujeto puede nombrarse en ella él mismo, puede situarse en tanto que él es el soporte de esa sanción, en tanto que puede designarse en ella, en tanto que es aquel sobre quien incidirá finalmente la marca, los estigmas de lo que queda para él no

---

<sup>10</sup> Los términos entre corchetes son interpolaciones de las transcripciones que llenan blancos explícitos o supuestos en la dactilografía, cuando no reemplazan variantes inverosímiles. En este caso: **JL**: \*género / sexo?\* / **GAO**: \*razonamiento / género / sexo\*

<sup>11</sup> **JL**, **GAO**: \*de la incursión / de la pulsión / del inconsciente\*

<sup>12</sup> **JL**, **GAO**: \*la impulsión / la pulsión\*

<sup>13</sup> **AFI**: \*en fait\* / **JL**: \*en tête\*

<sup>14</sup> **AFI**: \*escena\*

<sup>15</sup> **JL**: \*la consciencia\* / **GAO**: \*la conciencia / ics / el inconsciente\*

solamente ambiguo, sino hablando con propiedad inaccesible hasta un cierto término que es aquel, justamente, que da la experiencia analítica. Ningún \*yo {je}\*<sup>16</sup> de él puede ser articulado en ese nivel, pero la experiencia se presenta como “eso llega del exterior”, y es ya mucho que eso llegue, él puede leerlo como un *Eso habla*. Hay ahí una distancia de la que ni siquiera está dicho, a pesar de que el mandato de Freud nos da su objetivo, que de una manera cualquiera el sujeto pueda alcanzar su meta.

El alcance, por lo tanto, en ese nivel del *punto* llamado de *código*, en tanto que lo simbolizamos aquí por la confrontación del **S** con la demanda, **D**, [**S**◊**D**], ¿qué significa? Muy precisamente esto: es que esto y ninguna otra cosa que este punto que llamamos *punto de código* y que no es conquistado más que en tanto que el análisis comienza el desciframiento de la coherencia de la cadena superior, es en tanto que el sujeto, **S**, en tanto que sujeto del inconsciente, es decir en tanto que el sujeto que está constituido en el más allá del discurso concreto — en tanto que el sujeto ve, lee, escucha, yo digo retroactivamente, podemos suponerlo aquí como soporte de la articulación \*del inconsciente\*<sup>17</sup> — encuentra ¿qué? Encuentra lo que en esta cadena de la palabra del sujeto en tanto que pregunta sobre él mismo, encuentra la demanda.

¿Qué papel juega la demanda en ese nivel? En ese nivel, y esto es lo que quiere decir el signo [◊] entre **S** y **D**, en ese nivel la demanda está afectada por su forma propiamente simbólica, la demanda es utilizada en tanto que más allá de lo que ella exige en cuanto a la satisfacción de la necesidad, ella se plantea como esa *demanda de amor* o esa *demanda de presencia* por donde hemos dicho que la demanda instituye al Otro a quien ella se dirige como aquel que puede estar *presente* o *ausente*. Es en tanto que la demanda juega esta función metafórica, en tanto que la demanda, ya sea oral o anal, deviene símbolo de la relación con el Otro, que ella juega ahí su función de código, que permite constituir al sujeto como estando situado en lo que llamamos, en nues-

---

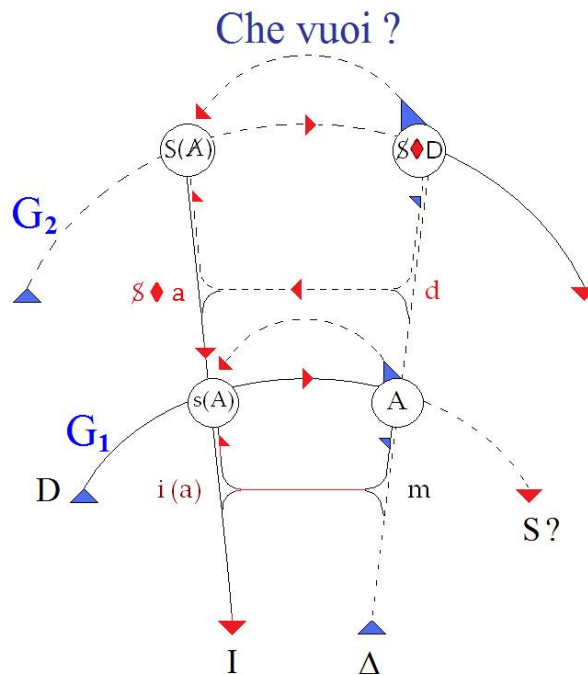
<sup>16</sup> **JL**: \*juego {jeu}\*

<sup>17</sup> **JL**: \*de la conciencia\* / **GAO**: \*de la conciencia / del inconsciente\*



tro lenguaje, la fase oral o anal por ejemplo.

Pero esto puede ser llamado también la correspondencia del mensaje, es decir de aquello que con ese código el sujeto puede responder o recibir como mensaje a lo que es la pregunta que, en el más allá, da la primera captura en la cadena significativa.



Ella se presenta ahí también en puntillado y como viniendo del Otro, la pregunta del *Che vuoi?* “¿Qué quieres?”. Es lo que el sujeto, más allá del Otro, se plantea bajo la forma del *\*est-ce?\**<sup>18</sup>. La respuesta es la que está simbolizada aquí sobre el esquema por la significancia del Otro en tanto que *\*S(A)\**<sup>19</sup>. A esta significancia del Otro en tanto que *\*est-ce?\**<sup>20</sup> le hemos dado, en este nivel, un sentido que es el sentido más general, ese sentido en el cual va a correrse la aventura del sujeto concreto, su historia subjetiva. La forma más general es ésta: es que

<sup>18</sup> JL: *\*S\** / GAO: *\*S / Es? / Est-ce?\**

<sup>19</sup> JL, GAO: *\*S\** / STF: *\*s(A)\**

<sup>20</sup> JL, GAO: *\*S\** / STF: *\*“S?”\**

no hay nada en el Otro, no hay nada en la significancia que pueda bastar en este nivel de la articulación significante; no hay nada en la significancia que sea la garantía de la verdad; no hay ninguna otra garantía de la verdad que la buena fe del Otro, es decir algo que se plantea siempre para el sujeto bajo una forma problemática. ¿Esto quiere decir que el sujeto queda al cabo de su pregunta, por esa entera [*\*fe\**<sup>21</sup>] concierne a lo que para él hace surgir el reino de la palabra?

Es justamente aquí que llegamos a nuestro *fantasma*. Ya la última vez, les mostré que el fantasma, en tanto que es el punto de tope concreto por donde abordamos las orillas *\*del inconsciente\**<sup>22</sup>, cómo el fantasma juega para el sujeto ese papel de soporte imaginario, precisamente de ese punto donde el sujeto no encuentra nada que pueda articularlo en tanto que sujeto de su discurso inconsciente.

Es ahí por lo tanto que volvemos hoy, que tenemos que interrogar de más de cerca lo que concierne a este fenómeno. Les recuerdo lo que la última vez les dije a propósito del objeto — como si *el objeto* jugara ahí el mismo papel de espejismo que en el piso inferior *la imagen* del otro *especular [i(a)]* juega por relación al *yo {moi}*. Así, por lo tanto, en frente del punto donde el sujeto va a situarse para acceder al nivel de la cadena inconsciente, aquí, yo pongo el fantasma como tal: **§◇a**. ¿Esta relación con el objeto tal como está en el fantasma nos induce a qué? A una fenomenología del corte, al objeto en tanto que puede soportar sobre el plano *imaginario* esa relación de *corte* que es aquella donde, en ese nivel, el sujeto tiene que soportarse.

Este objeto en tanto que soporte imaginario de esta relación de corte, nosotros lo hemos visto en los tres niveles del objeto:

- pre-genital,
- de la mutilación castrativa,
- y también de la voz alucinatoria como tal, es decir menos, en tanto que ella es voz encarnada, discurso en tanto que interrumpido, que cortada del monólogo interior, que cortada en el texto del monólogo interior.

---

<sup>21</sup> **GAO**: *\*incertidumbre / fe\**

<sup>22</sup> **AFI**: *\*del inconsciente\** / **JL, GAO, STF**: *\*de la conciencia\**

Veamos hoy si no queda mucho más para decir si volvemos sobre el sentido de lo que, ahí, se expresa, pues también ¿de qué se trata por relación a algo que ya he introducido la última vez, a saber desde el punto de vista de lo real, desde el punto de vista del conocimiento? ¿En qué nivel estamos aquí, puesto que estamos introducidos en el nivel de un *\*Es?*<sup>23</sup>? \*¿Es que ese *Es* es\*<sup>24</sup> otra cosa que un equívoco que es susceptible de ser llenado por cualquier sentido? ¿O vamos a detenernos, en su pertenencia verbal de conjugación, en el verbo *ser*?<sup>25</sup> Ya ha sido aportado algo al respecto la última vez. Se trata en efecto de saber en qué nivel estamos aquí en cuanto al sujeto, en tanto que el sujeto no se refiere simplemente en cuanto al discurso, sino también en cuanto a algunas realidades.

Yo digo esto: si algo se presenta, se articula que nosotros podamos de manera coherente intitular la realidad, quiero decir la realidad con la cual contamos en nuestro discurso analítico, yo situaría su campo sobre este esquema aquí, en el campo que está por debajo del discurso concreto, en tanto que ese discurso lo engloba y lo encierra, que es reserva de un saber, de un saber que podemos extender tan lejos como todo lo que puede hablar para el hombre. Entiendo que no es por eso obligado, a todo instante, reconocer lo que ya en su realidad, en su historia, ha incluido en adelante en su discurso, que todo lo que se presenta por ejemplo en la dialéctica marxista como alienación puede aquí captarse y articularse de una forma coherente.

Diré más. El corte, no lo olvidemos — y esto nos es ya indicado en el tipo del primer objeto del fantasma, del objeto pre-genital — ¿a qué es que hago alusión como *objetos* que aquí puedan *soportar los fantasmas*, si no es a *objetos reales* en una relación estrecha con la pulsión vital del sujeto, en tanto que estén, de él, separados? Lo que no es más que demasiado evidente es que lo *real* no es un continuo

---

<sup>23</sup> **JL:** \*ss\* / **GAO:** \*Es? / S\* / **AFL, STF:** \*S\*

<sup>24</sup> {*Est-ce que ce Est-ce es...*} / **JL:** {*Est-ce que ce ss...*} / **GAO:** {*Est-ce que ce Es / Est-ce...*}

<sup>25</sup> Nota añadida por **GAO** a su transcripción: “¿Equívoco que permite escribir *Est-ce?*, pero también *Esse*, infinitivo latino del verbo *ser*?”.

\*compacto\*<sup>26</sup>, que lo real está hecho, desde luego, de cortes, tanto y mucho más allá de los cortes del lenguaje, y que no es de ayer que el Filósofo, Aristóteles, nos ha hablado del “buen filósofo”, lo que quiere decir, a mi entender, también: “aquel que sabe en toda su generalidad, es comparable al buen cocinero, es aquel que sabe hacer pasar el cuchillo en el punto que es justo, de corte de las articulaciones, sabe penetrar sin lesionarlas”.<sup>27</sup>

La relación del *corte de lo real* con el *corte del lenguaje* es algo por lo tanto que, hasta cierto punto, parece satisfacer aquello en lo cual la tradición filosófica se ha en suma instalado siempre, a saber que no se trata más que del recubrimiento de un sistema de corte por otro sistema de corte. Aquello en lo cual yo digo que la cuestión freudiana llega en su hora, es en tanto que lo que el recorrido ahora cumplido de la ciencia nos permite formular, es que hay en la aventura de la ciencia algo que va mucho más allá de esa identificación, de esa recobertura de los cortes naturales por los cortes de un discurso cualquiera, lo que por un esfuerzo que esencialmente ha consistido en vaciar toda la articulación científica de sus implantaciones mitológicas es, veremos en seguida, algo que, de ahí, nos ha llevado al punto en que estamos y que me parece suficientemente caracterizado sin hacer más drama, por el término de desintegración de la materia. Es precisamente algo que puede sugerirnos [no] ver en esa aventura más que puros y simples conocimientos. Esto, es que al situarnos sobre el plano de lo real o, si ustedes quieren, provisoriamente, de algo que yo llamaré, en esta ocasión — con todo el acento de la ironía necesario, pues no es ciertamente mi inclinación llamarlo así — el Gran Todo. Desde ese punto de vista, la ciencia y su aventura se presentan [no] como lo real reenviándose a sí mismo sus propios cortes, sino como elementos creadores de algo nuevo, y que toma el giro de proliferar de una manera que aquí, seguramente, no podemos negarnos a nosotros mismos, en tanto que hombres, que nuestra función mediadora, nuestra función de agentes no deje plantear la cuestión de saber si las consecuencias de lo que se manifiesta no nos superan un poco.

---

<sup>26</sup> \*opaco\*

<sup>27</sup> Jacques LACAN, EL SEMINARIO, libro 1, *Los escritos técnicos de Freud*, 1953-1954, Ediciones Paidós. Véase el capítulo I, «Introducción a los comentarios sobre los escritos técnicos de Freud», página 12.

Para decir todo: el hombre, en ese juego, quizá entra a sus expensas. Quizá, no hay lugar aquí, para nosotros, para ir más lejos. Pues este discurso que hago expresamente sobrio y reducido, cuyo acento dramático y actual de todos modos supongo que no se les escapa, lo que yo quiero aquí decir, es que esta cuestión en cuanto a la aventura de la ciencia es otra cosa que todo lo que ha podido articularse, incluso con esa consecuencia extrema de la ciencia, con todas las consecuencias que han sido las del dramatismo humano en tanto que inscripto en toda la historia. Aquí, en este caso, el sujeto particular está en relación con esa suerte de corte constituido por el hecho de que él no es por relación a cierto discurso consciente, que él no sabe lo que él es. Es de eso que se trata, se trata de la relación de lo real del sujeto como entrando en el corte, y este advenimiento del sujeto en el nivel del corte en algo que es preciso justamente llamar un real, pero que no está simbolizado por nada. Les parece quizá excesivo ver designar, en el nivel de lo que hemos llamado hace un momento una manifestación pura de ese ser, el punto electivo de la relación del sujeto con lo que podemos aquí llamar su *ser puro de sujeto*, aquello por lo cual, desde entonces, el fantasma del deseo toma la función de designar este punto.

Es por esto que, en otro momento, he podido definir esta función cumplida por el fantasma como una metonimia del ser e identificar como tal, en ese nivel, el deseo. Entendamos bien que en ese nivel, queda enteramente abierta la cuestión de saber si podemos llamar hombre a lo que se indica de esta manera, pues, ¿qué podemos llamar *hombre* sino a lo que se ha ya simbolizado como tal y que, también, cada vez que se habla de él, se encuentra por lo tanto cargado de todos los reconocimientos, digamos, históricos? La palabra *humanismo* no designa comúnmente nada a ese nivel. Pero hay algo, seguramente, en él, de real, algo real que es necesario y que basta para asegurar en la experiencia misma esa dimensión que llamamos, creo, bastante impropriamente de costumbre, esa profundidad, digamos, de más allá, que hace que el ser no es identificable a ninguno de los roles — para emplear el término actualmente en uso — que él asume.

Aquí, por lo tanto, la dignidad, si puedo decir, de este ser está definida en una relación que no está en nada que sea *cortado*, si puedo expresarme así, con todos los trasfondos, las referencias castrativas es-

pecialmente; si ustedes pueden, con otras experiencias, poner allí no un culpable {*coupable*}, para permitirme un juego de palabras, sino el corte {*la coupure*} como tal, a saber al fin de cuentas lo que se presenta para nosotros como siendo la última característica estructural de lo simbólico como tal; en lo cual, no quiero simplemente más que indicar al pasar que lo que nosotros encontramos ahí, es la dirección donde ya les he enseñado a buscar lo que Freud llamó *instinto de muerte*, aquello por lo cual ese instinto de muerte puede encontrarse convergiendo con el ser.

En este punto, puede haber algunas dificultades, quisiera tratar de amueblarlas. En el último número de *The Psychoanalytic Quarterly*, hay un artículo muy interesante, por otra parte sin excesos, del Sr. Kurt Eissler, que se llama «La función de los detalles en la interpretación de las obras de arte».<sup>28</sup> Es a una obra de arte, y a la obra de arte en general, en efecto, que voy a tratar de referirme para ilustrar aquello de lo que se trata aquí. Kurt Eissler comienza su discurso, y además lo termina, por medio de una observación de la que debo decir que la podemos calificar diversamente, según que se la considere como confusa o como simplemente \*inexplicada\*<sup>29</sup>. He aquí, en efecto, aproximadamente, lo que él articula. El término de *detalle* le parece particularmente significativo a propósito y en ocasión de la obra de un autor por otra parte perfectamente desconocido más allá del círculo austríaco. Es un actor-autor, y si yo me refiero a esto es precisamente porque voy a volver en seguida a *Hamlet*. El actor-autor en cuestión es un pequeño Shakespeare desconocido.

A propósito de este Shakespeare que vivía a comienzos del siglo precedente en Viena, Eissler ha construido una de esas lindas pequeñas historias completamente típica de lo que se llama el psicoanálisis aplicado, es decir que una vez más, él encontró, a través de la vida del personaje, un cierto número de elementos signaléticos paradójales que permiten introducir unas cuestiones que quedarán para siempre irresueltas, a saber si el Señor Ferdinand Raimund ha sido muy especialmente afectado, 5 años antes de que haya escrito una de sus obras,

---

<sup>28</sup> Kurt EISSLER, «The fonction of details in the interpretation of works of literature» (1959), *The Psychoanalytic Quarterly*, 1959, vol. 28, pp. 1-20.

<sup>29</sup> JL: \*inexplotada\*

por la muerte de alguien que era para él una suerte de modelo, pero un modelo de tal modo asumido que se plantean todas las cuestiones a propósito de identificaciones paterna, materna, sexual, ¡todo lo que ustedes quieran! La cuestión en sí misma nos deja bastante fríos, es el ejemplo de uno de esos trabajos gratuitos que, en ese género, se renuevan siempre con un valor de repetición que guarda también su valor de convicción, pero no es de esto que se trata.

De lo que se trata es esto, es la especie de distinción que Eissler quiere establecer entre la función de lo que él llama aproximadamente el detalle *relevant* en inglés, llamémoslo el detalle que no pega, el detalle pertinente.<sup>30</sup> En efecto, es a propósito de algo en una pieza bastante bien hecha del llamado Sr. Ferdinand Raimund, es a propósito de algo que llega ahí, digamos, un poco como un cabello en la sopa, que nada implica absolutamente, que de pronto a Kurt Eissler se le paró la oreja, que poquito a poco llegó a encontrar cierto número de hechos biográficos cuyo interés es absolutamente patente.

Por lo tanto, es del valor de guía del detalle *relevant* que se trata. Y ahí, Eissler hace una suerte de oposición entre lo que sucede en la clínica y lo que sucede en el análisis llamado de psicoanálisis aplicado que se hace comúnmente en el análisis de una obra de arte. Repite en dos ocasiones algo — si tuviera tiempo, tendría que leerles eso en el texto para hacerles sentir el carácter bastante opaco — él dice, en suma: es más o menos el mismo papel que juegan el síntoma y ese detalle que no conviene, salvo que en el análisis, partimos de un síntoma que es dado como un elemento *relevant* especialmente para el sujeto; es en su interpretación que progresamos hasta su solución. En el otro caso, es el detalle el que nos introduce en el problema, es decir que en tanto que en un texto — él no llega siquiera a formular esta noción de texto — en un texto, captamos algo, que no estaba en él especialmente implicado, como siendo discordante, nos vemos introducidos en algo que puede llevarnos hasta la personalidad del autor.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Nota añadida por GAO y AFI: “*Relevant*: pertinente. Pero también, en Eissler: el detalle “revelador” en el sentido del lapsus revelador”.

<sup>31</sup> Eissler, p. 19: “In clinical analysis we start out with a clinical question and each relevant detail brings us closer to the solution. In the literary inquiry the relevant detail paves the way toward finding and delineating the problem that subsequently

Hay ahí algo que, si se lo considera atentamente, no puede pasar completamente por una relación de contraste. Parece que basta que ustedes reflexionen en ello para percatarse de que — si hay contraste, hay también, desde luego, paralelismo — que en el conjunto, aquello hacia lo cual, parece, debería llevarlo esta observación, es seguramente que la discordancia en lo simbólico — en lo simbólico como tal en una obra escrita, y aquí en todo caso — juega un papel funcional completamente identificable al síntoma real, en todo caso desde el punto de vista del progreso, si este progreso debe ser considerado como un progreso de conocimiento concerniente al sujeto.

En virtud de esto, de todas maneras, la aproximación tiene verdaderamente su interés. Simplemente, en este momento se plantea para nosotros la cuestión de saber si en la obra de arte, diría, sólo el defecto de impresión<sup>32</sup> va a volverse para nosotros significativo. ¿Y por qué, después de todo? Pues si está claro que en la obra de arte, lo que se puede llamar el defecto de impresión — ustedes entienden bien que yo quiero decir algo que se presenta para nosotros como una discontinuidad — puede llevarnos a algún conocimiento útil para servirnos de índice donde encontremos en los esclarecimientos mayores, en su alcance inconsciente, tal o cual incidente de la vida pasada del autor — lo que sucede efectivamente en este artículo — ¿es que en todo caso la cosa no nos introduce a esto, que, desde entonces, la dimensión de la obra de arte debe estar esclarecida para nosotros? En efecto, podemos en consecuencia, y a partir de ese único hecho — lo veremos mucho más allá de ese hecho — postular que la obra de arte, en consecuencia, ya no podría, para nosotros, de ninguna manera, ser afirmada como representando esa trasposición, esa sublimación, llamen a eso como ustedes quieran, de la realidad. No se trata de algo que juegue tan ampliamente como es posible en la imitación, no se trata de algo que juegue tan ampliamente como es posible en el orden de la [μίμησις {*mí-mesis*}].

---

has to be solved. (...) In clinical work, the detail solves the problem; in literary analysis, the detail poses the problem”.

<sup>32</sup> *faute de frappe*: *frappe* es el choque que hace entrar el punzón que forma la matriz de un carácter o de una moneda, y también la impresión así obtenida; es también la acción y manera de tipear en la dactilografía (cf. *Petit Robert*). La expresión podría traducirse, dado que se refiere a una obra de arte escrita, como “error de tipeo”.



Esto puede por lo tanto aplicarse también a esto que es por otra parte el caso general, a saber que la obra de arte tiene siempre una remodelación profunda, eso no cuestiona, esto mismo que, creo, está ya superado para nosotros. Pero no es sobre este punto que pretendo atraer vuestra atención. Es que la obra de arte está para nosotros limitada a un tipo de la obra de arte. Por el momento, me limitaré a la obra de arte escrita. La obra de arte, lejos de ser algo que transfigura, de la manera que sea, tan amplia como puedan ustedes decirlo, la realidad, introduce en su estructura misma este hecho del advenimiento del corte en tanto que se manifiesta en él lo real del sujeto, en tanto que más allá de lo que él dice, es el sujeto inconsciente. Pues si esta relación del sujeto con el advenimiento del corte le está interdicta,<sup>33</sup> en tanto está justamente ahí su inconsciente, no le está interdicta en tanto que el sujeto tiene la experiencia del fantasma, a saber que está animado por esa relación llamada del deseo y que — por la sola referencia de esa experiencia y en tanto que ésta está íntimamente tejida en la obra — algo se vuelve posible por lo cual la obra va a expresar esa dimensión, ese real del sujeto en tanto que lo hemos llamado recién *advenimiento del ser más allá de toda realización subjetiva posible*, y que es la virtud y la forma de la obra de arte, la que se logra y aquella también que fracasa, que ella interese esa dimensión, esa dimensión, si puedo decir, si puedo servirme de la topología de mi esquema para hacerlo sentir, esta dimensión transversal que no es paralela al campo creado en lo real por la simbolización humana que se llama realidad, sino que le es transversal en tanto que la relación más íntima del hombre con el corte, en tanto que sobrepasa todos los cortes naturales, que hay ese corte esencial de su existencia, a saber que está ahí y debe situarse en ese hecho mismo del advenimiento del corte, que es esto de lo que se trata en la obra de arte — y especialmente en la que hemos abordado más recientemente porque es a este respecto la obra más problemática, a saber *Hamlet*.

Hay también toda clase de cosas *relevant* en *Hamlet*. Diré incluso que es por ahí que hemos progresado, pero de una manera completamente enigmática. No podemos, a todo instante, más que interrogarnos sobre esto: ¿qué quiere decir esa *relevance*? Pues una cosa está clara, es que nunca está excluido que Shakespeare lo haya querido. Si

---

<sup>33</sup> *interdit*: prohibido, *interdicto*: *inter* (entre) *dit* (dicho).

con razón o sin ella, ¡poco importa!, Kurt Eissler, en la obra de Ferdinand Raimund, puede hallar extraño que se haga intervenir, en un momento, un período de cinco años del que nunca nadie había hablado antes — es el detalle *relevant* el que va a ponerlo sobre la vía de cierta búsqueda — está claro que nosotros no procedimos en absoluto de la misma manera en lo concerniente a lo que sucede en *Hamlet*, pues, en todo caso, estamos seguros de que ese tejido de *relevances* no puede, en ningún caso, estar pura y simplemente resuelto para nosotros, por el hecho de que Shakespeare se dejaba conducir aquí por su buen genio. Tenemos el sentimiento de que estaba allí para algo, y después de todo, aunque más no fuera incluso por otra cosa que para la manifestación de su inconsciente más profundo, es en todo caso aquí la arquitectura de esas *relevances* lo que nos muestra aquello a lo cual él llega, esto es esencialmente a desplegarse en la afirmación mayor que distinguimos hace un momento, a saber en ese tipo de relación del sujeto, en su nivel más profundo, como sujeto hablante, es decir en tanto que hace advenir su relación con el corte como tal.

Eso es precisamente lo que nos muestra la arquitectura de *Hamlet* en tanto que vemos lo que, en *Hamlet*, depende fundamentalmente de una relación que es la del sujeto con la verdad. A diferencia del *sueño del padre muerto*, del que partimos este año en nuestra exploración,<sup>34</sup> el *sueño del padre muerto* que aparece ante el hijo traspasado de dolor, *aquí el padre sabe que está muerto y lo hace saber a su hijo*; y lo que distingue el escenario, la articulación del *Hamlet* de Shakespeare de la historia de Hamlet tal como aparece en la historia \*de Saxo Grammaticus\*<sup>35</sup>, es, justamente, que ellos dos son los únicos que saben. En la historia de Saxo Grammaticus, es públicamente que el asesinato ha tenido lugar y Hamlet se hace el loco para disimular sus intenciones, todo el mundo sabe que hubo crimen.

Aquí, no hay más que ellos dos que saben, uno de los cuales un *ghost*. Ahora bien, ¿qué es un *ghost*, sino la representación de esa paradoja tal como sólo puede fomentarla la obra de arte? y es ahí que Shakespeare va a volvérsela enteramente creíble. Otros que yo han mostrado la función que cumple esa llegada del *ghost* al primer plano.

---

<sup>34</sup> *cf.* la clase 3 de este Seminario, sesión del 26 de febrero de 1958.

<sup>35</sup> AFI: \*literaria\*

La función del *ghost* se impone desde el comienzo de *Hamlet*. ¿Y qué dice ese *ghost*? Dice unas cosas muy extrañas y me asombra que ninguno haya siquiera abordado, ¡no digo el psicoanálisis del *ghost*!, sino que no haya puesto el acento de alguna interrogación sobre lo que dice el *ghost*. Lo que dice, en todo caso, no es dudoso: dice: la traición es absoluta, no había nada más grande, más perfecto, que mi relación de fidelidad a esa mujer. No hay nada más total que la traición de la que he sido objeto. Todo lo que se plantea, todo lo que se afirma como buena fe, fidelidad y anhelo {*voeu*}, es por lo tanto para Hamlet, planteado no sólomente como revocable, sino como literalmente revocado. La anulación absoluta de esto se desarrolla en el nivel de la cadena significante y es algo que es muy diferente de esa carencia de algo que garantice; este término que es garantido, es la no-verdad; esa suerte de revelación, si podemos decir, de la mentira — esto es algo que merecería ser seguido — representa el espíritu de Hamlet, esa suerte de estupor en el que entra tras las revelaciones paternas. Es algo que está, en el texto de Shakespeare, traducido de una manera completamente notable, a saber que cuando se le pregunta de qué se ha enterado, él no quiere decirlo, ¡y con motivo!, pero lo expresa de manera completamente particular, podríamos decir en francés: “que no hay cabrón en el reino de Dinamarca que no sea un inmundo individuo”,<sup>36</sup> es decir que se expresa en el régimen de la tautología.

Pero dejemos esto de lado, no son más que detalles y anécdotas, la cuestión está en otra parte. La cuestión es ésta: ¿dónde somos engañados? Es generalmente aceptado que un muerto no podría ser un mentiroso. ¿Y por qué? Por la misma razón, quizá, que toda nuestra ciencia conserva todavía ese postulado \*interno, y Einstein\*<sup>37</sup> lo subrayó en propios términos — él decía cada tanto algunas cosas que no eran tan superficiales, en el orden filosófico — decía: “el buen viejo Dios es astuto, seguramente es honesto”. ¿Podemos decir otro tanto de un padre que nos expresa de manera categórica que es presa de todos

---

<sup>36</sup> *qu'il n'y a pas un bougre de salaud dans le royaume de Danemark qui ne soit un immonde individu* — Luis Astrana Marín traduce: “¡No habita en toda Dinamarca un infame... que no sea un bribón rematado!” — William SHAKESPEARE, *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, Acto Primero, Escena V, en *Obras Completas*, Tomo II, Aguilar Editor, México, p. 233.

<sup>37</sup> **JL**: \*interno / [Einstein]\* / **GAO**: \*(Einstein) interno, (y Shakespeare)\* / **AFI**: \*interno, y Shakespeare\*

los tormentos de las llamas del infierno, y esto por crímenes absolutamente infames? Hay ahí, a pesar de todo, algo que no puede dejar de alertarnos, hay ahí alguna discordancia, y si seguimos los efectos, en *Hamlet*, de lo que se presenta como la condenación eterna, de la verdad para siempre condenada a sustraérsele, si concebimos que Hamlet queda entonces encerrado en esa afirmación del padre, ¿es que nosotros mismos, hasta cierto punto, no podemos interrogarnos sobre lo que significa, al menos funcionalmente, esa palabra por relación a la génesis y al desarrollo de todo el drama? Muchas cosas podrían ser dichas, comprendida ésta: que el padre de Hamlet dice esto — en francés.<sup>38</sup>

“Pero si no se subleva la virtud cuando el vicio viniera a tentarla bajo la forma del cielo, así, la lujuria, el vicio en la cama de un ángel radiante torna muy pronto en repugnancia ese lecho celestial y corre a la inmundicia.”

Es por otra parte una mala traducción pues se debería decir:

“Así el vicio, aunque ligado a un ángel radiante.”<sup>39</sup>

¿De qué ángel radiante se trata? Si es un ángel radiante que introduce el vicio en esa relación de amor caído en la cual toda la carga está llevada sobre el otro, ¿es posible aquí más que en cualquier otra parte que aquél que viene a traer para siempre el testimonio de la injuria sufrida no esté allí para nada? Esto, seguramente, es la llave que no podrá nunca ser girada, el secreto que nunca podrá ser levantado.

¿Pero acaso no viene aquí algo a ponernos sobre la huella de la palabra bajo la cual debemos comprender? Y bien, es aquí, como en otra parte, el fantasma. Pues el enigma nunca resuelto, por primitiva

---

<sup>38</sup> Traduzco de lo que lee Lacan en francés.

<sup>39</sup> Luis Astrana Marín traduce: “Pero así como la virtud será siempre incorruptible, aunque la tiene la lujuria bajo una forma celestial, así también la incontinen- cia, aunque enlazada a un radiante serafín, se hastiará en un tálamo divino e irá a cebarse en la basura...” — William SHAKESPEARE, *op. cit.*, Acto primero, Escena V, p. 232. El texto en inglés dice: *The ghost: But virtue, as it never will be moved, / Though lewdness court it in a shape of heaven, / So lust, though to a radiant angel link'd / Will sate itself in a celestial bed / And prey on garbage.*

que supongamos, y justificadamente, la sesera de los contemporáneos de Shakespeare, de todos modos qué curiosa elección esa pequeña redoma de veneno vertida en la oreja del *ghost* que es el padre, que es Hamlet padre, no lo olviden, pues ambos se llaman Hamlet.

Al respecto, los analistas apenas se han aventurado. Los hubo precisamente para indicar que quizá algún elemento simbólico debía ser reconocido. Pero esto es algo que, en todo caso, puede ser situado según nuestro método bajo la forma del bloque que forma, del agujero que forma, del enigma impenetrado que constituye. Inútil, ya lo he hecho, subrayar la paradoja de esa revelación, comprendidas en ella sus consecuencias.

Lo importante es esto: tenemos ahí una estructura no solamente fantasmática que pega tan bien con lo que sucede, a saber que en todo caso hay alguien que es envenenado por la oreja, es Hamlet; y aquí lo que cumple la función de veneno, es la palabra de su padre. A partir de ahí, la intención de Shakespeare se aclara un poco, es, a saber, que lo que él nos ha mostrado primero, es la relación del deseo con esa revelación; durante dos meses, Hamlet queda bajo el golpe de esa revelación. ¿Y cómo va a recuperar poco a poco el uso de sus miembros? Y bien, por medio, justamente, de una obra de arte. Los comediantes le llegan a tiempo para que él haga con ellos “el banco de prueba de la conciencia del rey”, nos dice el texto.

Lo que es seguro, es que es por la vía de esta prueba que él va a poder entrar en acción, en una acción que va a desarrollarse necesariamente a partir de la primera de las consecuencias, a saber, ante todo, que ese personaje que, a partir de la revelación paterna anhelaba únicamente su propia disolución:

“¡Oh carne demasiado sólida, que no te evapores, que no puedas disolverte!”<sup>40</sup>

al final de la obra, lo vemos preso de una ebriedad que tiene un nombre bien preciso, es la del *artifex*, él está loco de alegría por haber con-

---

<sup>40</sup> Luis Astrana Marín traduce: “¡Oh!... ¡Que esta sólida, excesivamente sólida, carne pudiera derretirse, deshacerse y disolverse en rocío!...” — *op. cit.*, Acto Primero, Escena II, p. 224.

seguido su peor efecto, ya no se puede contenerlo y en efecto Horacio casi debe colgarse de sus faldones para contener una exuberancia demasiado grande. Cuando él le dice: “¿Acaso yo no podría ahora engancharme en algunas compañías de cómicos como actor, con todos los derechos?”. Horacio responde: “Con la mitad”,<sup>41</sup> él sabe a qué atenerse. En efecto, todo está lejos de estar reconquistado con ese asunto, no es porque él es *artifex* que ha todavía encontrado su papel; pero basta que se sepa que es *artifex* para comprender que el primer papel que encuentre, él lo tomará. Ejercerá lo que le está, al fin de cuentas, ordenado. Les leeré en otra ocasión ese pasaje en su texto.

Como el veneno una vez ingerido por la rata — y ustedes saben que la rata nunca está muy lejos de todos esos asuntos, especialmente en *Hamlet* — le da esa sed que es la sed misma de la cual morirá, pues ella disolverá completamente en él ese veneno mortal, tal como ha sido al comienzo inspirado a Hamlet.

Algo se añade a lo que acabo de decirles que permite poner allí todo su acento. Un autor llamado [...] se sorprendió de esto, de lo que todos los espectadores habrían debido percatarse desde hace mucho tiempo, esto es que Claudio se muestra tan insensible a lo que precede a la escena del juego, aquella en la que Hamlet hace representar ante Claudio la escena misma de su crimen. Hay una suerte de prólogo que consiste en una pantomima en la que se ve, antes, toda esa larga escena de protestas de fidelidad y de amor de la reina de comedia con el rey de comedia, antes del gesto de verter el veneno en la oreja, en el contexto mismo del vergel, del jardín, que es hecho prácticamente delante de Claudio, quien literalmente no se mosquea.

Vidas enteras se consagraron sobre este punto. El Sr. [John Dover Wilson] dijo algo, a saber que el *ghost* mentía, ¡lo que a Dios no place, yo no digo! Y el Sr. [John Dover Wilson] escribió largas obras para explicar cómo es posible que Claudio, tan manifiestamente culpable, no se haya reconocido en la escena representada. Y levantó un andamio con toda suerte de cosas minuciosas y lógicas para decir que, si no se reconoció, es porque miraba a otra parte. Esto no está indicado en el juego de escena y, quizá, después de todo, no vale el trabajo de una vida entera. ¿Acaso no podríamos sugerir que seguramente Clau-

---

<sup>41</sup> *op. cit.*, Acto Tercero, Escena II, p. 256.

dio está allí para algo, él mismo lo confiesa, lo clama en la cara del cielo, en una sombría historia donde zozobra no solamente el equilibrio conyugal de Hamlet padre, sino muy otra cosa todavía, su vida misma, y que es muy cierto que “su crimen huele mal al punto de apestar hasta el cielo”.<sup>42</sup> Todo indica que en un momento él se siente verdaderamente picado en lo vivo, en lo más profundo de sí mismo, salta en el momento en que Hamlet le dice ¿qué? Le dice: “El que va a entrar en la escena es Luciano, que va a envenenar al rey, es su sobrino”. Se empieza a comprender que Claudio, quien desde hace algún tiempo, siente que hay algo, un olor a azufre en el aire, ha por otra parte preguntado: “¿No hay una ofensa en eso?” — “La menor ofensa”, respondió Hamlet. Claudio, en ese momento, siente que se ha pasado un poco la medida.<sup>43</sup>

En verdad, quedamos en una ambigüedad total, a saber que si el escándalo es general, si toda la Corte, a partir de ese momento, considera que Hamlet es particularmente imposible, pues todo el mundo está del lado del Rey, esto es seguramente para la Corte porque ellos [no] reconocieron allí el crimen de Claudio — pues nadie sabe nada y nadie nunca supo nada hasta el final, aparte de Hamlet y de su confidente, de la manera con la que Claudio exterminó a Hamlet padre.

La función del fantasma parece por lo tanto aquí que es algo justamente diferente de la del “medio” como se dice en las novelas policiales, y algo se vuelve mucho más claro si pensamos, como creo mostrárselos, que Shakespeare ha ido más lejos que nadie, al punto de que su obra es *la obra* misma, es aquella en la cual podemos ver descrita una suerte de cartografía de todas las relaciones humanas posibles, con ese estigma que se llama *deseo* en tanto que punto de toque, lo que designa irreductiblemente su ser, aquello por lo cual milagrosamente podemos encontrar esa suerte de correspondencia.

¿No les parece absolutamente maravilloso que alguien cuya obra recortada en todas partes presente esa unidad de correspondencia, que alguien que ha sido ciertamente uno de los seres que avanzaron

---

<sup>42</sup> *op. cit.*, Acto Tercero, Escena III, p. 259.

<sup>43</sup> *Op. cit.*, Acto Tercero, Escena II, p. 255. Lacan no está citando, sino reconstruyendo, y modificando un poco, la escena.

más en esta dirección de oscilaciones, haya él mismo, sin ninguna duda, vivido una aventura, la que es descrita en el *Soneto* que nos permite recortar exactamente las posiciones fundamentales del deseo? Volveré sobre esto más tarde. Este hombre sorprendente atravesó la vida de la Inglaterra isabelina indiscutiblemente no desapercibido, con sus alrededor de cuarenta piezas y con algo de lo que tenemos de todos modos algunas huellas, quiero decir algunos testimonios. Pero lean una obra muy bien hecha y que resume a la ahora actual casi todo lo que ha sido hecho como investigaciones sobre Shakespeare. Hay una cosa absolutamente sorprendente: es que aparte del hecho de que seguramente existió, no podemos sobre él, sobre sus apegos, sobre todo lo que lo ha rodeado, sobre sus amores, sus amistades, no podemos verdaderamente decir nada. Todo ha pasado, todo ha desaparecido sin dejar huellas. Nuestro autor se presenta, para nosotros, analistas, como el enigma más radicalmente para siempre desvanecido, disuelto, desaparecido, que podamos señalar en nuestra historia.

( Aplausos )

**establecimiento del texto,  
traducción y notas:  
RICARDO E. RODRÍGUEZ PONTE**

**para circulación interna  
de la  
ESCUELA FREUDIANA DE BUENOS AIRES**

7-04-10



**FUENTES PARA EL ESTABLECIMIENTO DEL TEXTO, TRADUCCIÓN Y NOTAS DE ESTA 22ª SESIÓN DEL SEMINARIO**

- **JL** — Jacques LACAN, *Le désir et son interprétation*, Séminaire 1958-1959. Lo que Lacan hablaba era recogido por una taquígrafa, luego decodificado y dactilografiado, y el texto volvía a Lacan, quien a veces lo revisaba y corregía. De dicho texto se hacían copias en papel carbónico y luego fotocopias. La versión dactilografiada que utilizamos como fuente para esta *Versión Crítica* se encuentra en la Biblioteca de la Escuela Freudiana de Buenos Aires con el código: C-255/1 y en <http://www.ecole-lacanienne.net/index.php3>, página web de *l'école lacanienne de psychanalyse*. Se trata de una fuente de muy mala calidad (fotocopia borrosa, sobreenotada, etc.).
- **GAO** — Jacques LACAN, Séminaire VI – *Le désir et son interprétation*, version rue CB (version du secrétariat de J Lacan déposée à Copy86, 86 rue Claude Bernard 75005), en <http://gaogoa.free.fr/Seminaire.htm>
- **AFI** — Jacques LACAN, *Le désir et son interprétation*, Séminaire 1958-1959, Publication hors commerce. Document interne à l'Association freudienne internationale et destinée à ses membres, Paris, Juillet 1996.
- **STF** — Jacques LACAN, *Le désir et son interprétation*, 1958-1959. Esta versión tuvo como fuentes principales las denominadas **JL**, **GAO** y tres fascículos en el formato “tesis universitaria”; en <http://staferla.free.fr/>
- **JBP** — Jacques LACAN, *Le désir et son interprétation*, compte rendu de Jean-Bertrand PONTALIS de las lecciones del 12, 19, 26 de noviembre, 3, 10, 17 de diciembre de 1958, 7 de enero de 1959, publicado en el *Bulletin de Psychologie*, tome XIII/5, n° 171, 5 janvier 1960, pp. 263-72 y tome XIII/6, n° 172, 20 janvier 1960, pp.329-35, Groupe d'Études de Psychologie de l'Université de Paris. Este texto se encuentra también como Annexe VI de la versión de Michel Roussan de: Jacques LACAN, *L'identification*, séminaire IX, 1961-1962.
- **NV** — Jacques LACAN, *El deseo y su interpretación*, Transcripción de J. B. Pontalis, traducción de Oscar Masotta, en Jacques LACAN, *Las formaciones del inconsciente*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1976, pp. 125-173.