

Lacan y la esencia de *Antígona*

BASILIO CASANOVA

El bien criminal

“La posición de *Antígona* se sitúa en relación al bien criminal”. He aquí una primera –y en principio un tanto enigmática– constatación de Lacan acerca de la *Antígona* de Sófocles¹. Luego vendrá una segunda no menos extraña, aunque en la misma línea de la anterior: “veremos qué significa una elección absoluta, una elección motivada por ningún bien”². Estas afirmaciones fueron hechas por Lacan en su séptimo seminario, el impartido en los años 1959-1960, y en el que, como reza su título, aborda la cuestión, apasionante, de *La Ética del Psicoanálisis*. Una ética, cabe pensar, trágica, puesto que es la tragedia clásica –un texto fuertemente simbólico– el objeto aquí de la investigación lacaniana.

Es mérito del pensador francés prestar atención a una obra en la que Freud, a diferencia de lo que sí hiciera con *Edipo Rey* o con *Electra*, apenas reparó. La empresa lacaniana es, pues, de envergadura: ahondar en la raíz, trágica, de la experiencia analítica y en la estructura del *ethos humano en cuanto tal*, ya que, como Freud supo enseñarnos, la tragedia nos concierne a todos y a cada uno.

Apelará Lacan también a Hegel, para quien *Antígona* es “una de las más sublimes obras de todos los tiempos”³, y evocará después un conflicto del que todos, en menor o mayor grado, sabemos algo: el conflicto con una ley considerada en nombre de la comunidad como justa, pero que aún así nos desgarrar.

Y ya que a la tragedia parece reservada una función que Aristóteles llamara *catártica*, interesa a Lacan saber en qué consiste ésta. Hay quien ha afirmado que va más lejos y que llega a construir, de paso, una nueva teoría de la catarsis, incluso una no menos novedosa teoría de lo sublime⁴.

1 El presente artículo es del todo deudor de lo expuesto por Jesús GONZÁLEZ REQUEÑA en la sesión del 26 de mayo de 1997 del Seminario «Imagen Audiovisual, Teoría del Texto, Psicoanálisis I, 1996-97», dedicada al análisis de *Antígona*, y a la que he podido tener acceso gracias a la transcripción de Manuel Canga.

2 LACAN, Jacques (1959-1960): *El Seminario 7. La Ética del Psicoanálisis*, Paidós, Barcelona, 1988, p. 289.

3 HEGEL, G.W.F. (1991): *Estética II*, Ediciones Península, Barcelona, p. 43.

4 RAGLAND-SULLIVAN, Ellie (1993): «La teoría de la sublimación de Lacan: Una nueva visión de la *Antígona* de Sófocles», en *Freudiana*, n° 7, Barcelona, p. 58. (Debo a Luis Martín Arias el conocimiento de este interesante ensayo).

⁵ Para una espléndida investigación sobre lo dionisiaco como saber de lo real en Nietzsche, así como de la influencia, no siempre confesada, del filósofo alemán en la obra de Lacan, véase: CANGA, Manuel (1998): «Apolo contra Dioniso: El saber de Nietzsche sobre lo real», en *Trama y Fondo* n° 4, Madrid.

⁶ Lacan dirá más adelante que Antígona es la heroína, “la que lleva la vía de los dioses”, “más hecha para el amor que para el odio”, para añadir a continuación: “En suma, es una personita verdaderamente encantadora y tierna”. Esa es, para Lacan, la aguada definición de lo que es una heroína.



Catarsis: ¿purgación?, ¿descarga?, ¿purificación?, se preguntará Lacan, después de reconocer que en Aristóteles el término está necesariamente vinculado a cierta función ritual de la obra trágica y al sentido ceremonial –y purificador– de la misma. Será pues el intento de encontrar una mejor exposición de lo que el filósofo griego entiende por *catarsis* lo que llevará a Lacan a hablar del entusiasmo musical, así como del efecto de apaciguamiento que sigue a aquel. La referencia aquí al Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia* debería ser inevitable, pero Lacan no lo cita; y eso a pesar de que llega a hablar del “*arranque dionisiaco*” provocado por la experiencia musical⁵.

El caso es que Lacan sabe que lo que está aquí en juego es la pasión del sujeto –el ser presa de determinadas pasiones–, y por eso la pregunta por el más allá del principio del placer parece ahora una cuestión ineludible: la existencia misma de la tragedia lo empuja a ello. El placer, siempre más tímido que la pasión o el goce, se queda siempre más acá del “*temible centro de aspiración del deseo*” que parece constituir, éste sí, el foco de atracción de todo héroe trágico; también, entonces, el de Antígona. Está por ver sin embargo que ésta, pese a todo, sea para Lacan una verdadera heroína⁶.

Sin embargo, Lacan dará en su argumentación un paso inesperado. *Antígona*, sostendrá, “*permite ver el punto de mira que define el deseo*”. Es decir: “*una imagen que hacía cerrar los ojos en el momento en que se la miraba*”. ¿De qué imagen se trata? La imagen, fascinante, de la propia Antígona, su brillo insoportable. El verdadero alcance de la tragedia resulta no ser otro que el brillo imaginario de la heroína trágica.

Y así, lo que hace nada era nombrado, en el registro de lo real –de lo dionisiaco–, como la Cosa (última, mortal) –el temible centro de aspiración, de gravitación, del deseo– a lo que apunta ahora éste es en realidad a una imagen. Y es su brillo, el brillo de esa imagen –y el brillo es siempre imaginario–, lo que hace fascinante a Antígona a los ojos de Lacan (olvidando así, dicho sea de paso, esa condición esencial de uno de los personajes clave de la tragedia, Tiresias: la ceguera).

Pero tratemos de ser un poco más precisos. Lo que para Lacan hace que Antígona sea bella es su *imagen* de víctima terriblemente voluntaria, alguien que encarna el deseo, la pulsión –¿el deseo pulsional?– de muerte en estado puro. Pero es después de todo su imagen lo que nos fascina, lo que hace, paradójicamente, que seamos purgados de aquellas otras imágenes que constituyen el orden, *la serie de lo imaginario*, así como también de pasiones tales como el temor y la compasión. Pero de ser efectivamente así, la tan cacareada función catártica (a nuestro entender, fun-

ción simbólica) de la tragedia no sería, como más tarde reconocerá el propio Lacan, más que una forma de embaucamiento.

Lo bello o lo siniestro

Creemos que detrás de esta concepción lacaniana está, aunque de manera inconfesada, la interpretación que Nietzsche hiciera de la tragedia clásica. Vemos pues asomarse aquí el dibujo nietzscheano de lo apolíneo como “imagen ilusoria”, “apariencia de la apariencia”, “encubrimiento” o “sustracción”, pero sin que en ningún momento Lacan reconozca la procedencia del mismo.

Cómo fundar entonces la dimensión de la verdad en algo que no sea ni una imagen ilusoria ni en lo real –para Lacan siempre siniestro. La dimensión de lo simbólico –y la de lo sublime– se hace aquí imprescindible. Pero lo sublime, lo veremos más tarde cuando Lacan trate de evocar a Kant y su *Crítica del juicio*, no tendrá espacio en el discurso lacaniano.

Y ya que no lo sublime, sí, entonces, lo bello como única alternativa posible a la amenaza de lo siniestro. Puesto que así, como el título de un conocido libro de Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*⁷, es como concibe Lacan la experiencia que el sujeto tiene de lo real. Bella es también Antígona, cuyo brillo reside para Lacan en su condición de muerta en vida, o de viva muerta, es decir, de habitante de esa zona límite, entre la vida y la muerte, “donde el rayo del deseo a la vez se refleja y se refracta”, produciendo el efecto –imaginario– de lo bello. Insistamos en ello: atravesado ese límite, y ya que Lacan no concibe lo sublime, es lo siniestro lo que aguarda.

Pero siniestra sería también la pasión que lleva a Antígona (“*Es aquella que ya apunta hacia la muerte*”, dirá Lacan) a cruzar el límite de lo bello y entregarse a la pulsión de muerte. La suya sólo puede ser por eso una pasión siniestra, es decir, no articulada por ley simbólica alguna. Para Lacan Antígona sería pues una “heroína” hitchcockiana como la Alicia de *Encadenados* (*Notorious*, 1946), la Madeleine/Judy de *Vértigo* (*Vertigo*, 1958), la Marion de *Psicosis* (*Psycho*, 1960) o la Melanie de *Los Pájaros* (*The Birds*, 1963). Todas ellas mujeres en busca de un goce finalmente aniquilador.

Lacan suscribiría por tanto las palabras de Ismena, hermana de Antígona, al comienzo de la obra: “*Pero como principio no conviene perseguir lo imposible*”. Decimos que las suscribiría porque lo imposible es, para Lacan, lo real, ese “*exceso real sobre cuyas consecuencias fatales nos*



⁷ Una obra, la de Eugenio Trías, cuyas conexiones con la de Lacan han sido pertinentemente comentadas en: BAENA, Francisco (1995): «Acerca de algunos límites de una estética del límite», *Gramáticas del agua*, n° 1, Granada.

8 En su siguiente seminario Lacan resume así lo expuesto en el Seminario 7: "... hemos introducido un punto de referencia en la tradición ética, en la reflexión sobre los motivos y las motivaciones del Bien. Este punto de referencia lo designé propiamente como el de la belleza, en tanto que adorna, más bien tiene por función constituir el último dique antes del acceso a la cosa última, a la cosa mortal, allí donde la meditación freudiana aportó su último testimonio bajo el término de pulsión de muerte", LACAN, Jacques (1960-1961): *El Seminario 8: La Transferencia*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 15.

9 LACAN, Jacques (1959-1960): *La Ética del Psicoanálisis*, op. cit., p. 339.

advierde la tragedia". La fatalidad, el sino de la heroína trágica, estaría entonces del lado de lo real como imposible. Y por eso el carácter efectista, embaucador, imaginario de la belleza indica que ésta no es para Lacan sino esa frágil barrera con la que intentamos protegernos de la amenaza de lo real⁸. Y esa, y no otra era la función que Nietzsche atribuía a lo apolíneo en general y a la tragedia ática en particular. La posibilidad de una experiencia no siniestra de lo real no está pues contemplada en el discurso lacaniano.

El deseo de la madre

Detrás del velo apolíneo de Maya acecha, pues, lo siniestro. Y es que siniestro es para Lacan el deseo que está en el origen mismo de la tragedia: "*El deseo de la madre, el texto alude a él, es el origen de todo (...), pero es al mismo tiempo un deseo criminal*"⁹. Lacan se refiere aquí a Yocasta, madre incestuosa de Antígona, a cuyo deseo ésta no habría podido sustraerse; habría, por el contrario, sucumbido a él.

Así es como se escribe para Lacan el campo del deseo del Otro en la tragedia de Sófocles. Ninguna vía posible, pues, para la sublimación, sino, únicamente la realización definitiva, y por eso mismo siniestra, de un deseo concebido desde el origen como criminal. El deseo de Ser de Antígona es, para Lacan, un deseo siniestro. Tan siniestro, tan criminal, entonces, como el deseo de la madre. He ahí la fatalidad –la del deseo criminal de la madre– que arrastra a Antígona.

Ninguna ley simbólica, decíamos, habría podido entonces prohibir ese deseo. Nada podría haber en Antígona de heroico si su acción, su motivación no fuese otra que aquélla que Lacan le adjudica. Su acto nada podría tener entonces de sacrificial, –y sí, en cambio, de inhumano, que es lo que Lacan subraya– ni el texto trágico otro sentido que el de advertirnos del peligro de ese exceso real, pulsional –de esa pasión mortal– que, en palabras de Lacan, Antígona encarna.

En ese sentido, otras interpretaciones más o menos fieles a la hecha por Lacan caen, creemos, en la misma contradicción. Así, Ragland-Sullivan dirá en su ensayo sobre la sublimación que la causa de la tragedia reside en el objeto al que se dirige el deseo, un objeto que

"se encuentra fuera del fantasma y más allá de la pulsión": "el Bien deseado no es la madre, sino la ilusión de unidad y la certeza fuera del tiempo que hace que el deseo tiende hacia un punto más allá del objeto enmascarado, un punto imposible."¹⁰

10 RAGLAND-SULLIVAN, Ellie: «La teoría de la sublimación de Lacan: Una nueva visión de la Antígona de Sófocles», op. cit., p. 62.

Se trata de introducir, por esta vía, el lacaniano «objeto a» (*“el símbolo del objeto que llena el lugar vacío”*, según definición del propio Ragland-Sullivan).

“En este contexto Lacan describe la tragedia como la imitación más elevada de una acción completa; es decir, el esfuerzo humano por crear unidad y unicidad por encima de la realidad de la división, el corte, la pérdida, la discontinuidad y la inconsistencia. Y la tragedia de Antígona representa la quintaesencia de ese deseo.”¹¹.

11 Op. cit., p. 64.

¿Pero es realmente ese el deseo que mueve a Antígona a obrar como lo hace? Es decir: ¿no está ella ahí precisamente para trazar con su acto la diferencia que separa la vida de la muerte, para marcar el lugar, el espacio mismo de la pérdida; para romper en definitiva con el continuo de lo real? Porque si algo comparece como monstruoso, como siniestro en Antígona, es la peste que asola a Tebas bajo el mandato de Creonte. Ya que, como ha señalado González Requena,

“... lo monstruoso es lo que se sitúa en el lugar de la barra –del significante– aniquilándolo, reinstaurando el continuo salvaje de la naturaleza allí donde la cultura había impuesto su orden civilizatorio”¹².

12 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1989): *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*, Akal/Comunicación, Madrid, p. 82.

Es decir: el cuerpo insepulto de Polinices convertido en resto putrefacto, en cuerpo en descomposición. Si se nos permite la ironía, en «objeto a».

El espacio fuera de campo

Pero hay algo más que a Lacan también se le escapa, aunque algo dice sobre ello, pero en lo que no se detiene lo suficiente. Reconoce, es verdad, el papel del mensajero en la obra de Sófocles, y con respecto a aquello de lo que el mensajero lo es, señala: *“lo que está más allá de cierto límite no debe ser visto”*. Pues bien, visto desde luego que no, pero sí contado. Porque los mensajeros pueden serlo –a menudo lo son– de algo terrible (*Todo ángel es terrible*, escribió Rilke). Pero Lacan sólo ve en aquel a un bufón, a alguien que se dedica a jugar ingeniosamente con las palabras. Ninguna otra función le es reconocida al mensajero. Y sin embargo la suya es una función esencial. González Requena lo explicaba con exactitud al tratar de caracterizar el texto-Eisenstein, un texto que se quería trágico, pero que no lograba alcanzar la densidad simbólica de la tragedia:

“Pues la tragedia, desde Grecia, es básicamente el espacio sagrado donde la palabra asume su desafío fundador: nombrar lo intolerable –algo intolerable que nunca sucede en escena, que constituye su espacio off absoluto y de lo que se tiene noticia por los mensajeros que de ello dan cuenta.”¹³



13 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1992): *S.M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*, Cátedra, Madrid, p. 124.

Y bien, esa parece ser la tarea de los mensajeros trágicos: contar lo que no se ve, nombrar eso intolerable que sucede fuera de escena: lo real. O también: construir el espacio de lo no visible. Lo real, concluiríamos entonces, está en la tragedia, pero fuera de campo, en off.

14 Que Creonte aparece en la obra para negar todo lo que está del lado de la ausencia, lo confirma su deseo de dar muerte a Antígona delante de Hemón, su prometido, hijo de Creonte. La respuesta de Hemón dejará las cosas claras: "Eso sí que no, ni se te ocurra. Ni ella va a morir en mi presencia, ni tú me mirarás a la cara nunca más. Sigue con tu delirio junto con los amigos que te soporten. (HEMÓN sale.)".

¿Y qué es lo que en *Antígona* está fuera de campo? Pues en primer lugar un cadáver, ese que Creonte ha prohibido enterrar, es decir, literalmente: colocar fuera de campo. Un espacio que Creonte, el tirano, el dictador, se empeña, entonces, en negar¹⁴, y un espacio que Antígona, su sobrina, sustenta haciendo lo que ha hecho, es decir, intentar honrar y enterrar el cadáver de su hermano ("reconozco que lo he hecho y no lo niego", sostendrá). Antígona sostiene así, literalmente, el espacio off de la tragedia.

Lo real, entonces, no es imposible, como lo demuestra la existencia misma de *Antígona*. Porque es en torno a lo real como la tragedia se construye y articula. O dicho de otro modo: la tragedia clásica articula una relación humana, posible, con lo real, con lo que lo real tiene siempre de inhumano.

El Nombre del Padre: de significante a palabra simbólica

¿Y qué es lo que desea Creonte? Lo que Lacan –en una atribución que, como nos ha hecho ver González Requena, tiene todos los rasgos de lo que en psicoanálisis se entiende por desplazamiento– había dicho que deseaba Antígona: la corrupción. Su deseo es que los pájaros (como si de una película de Hitchcock se tratara) despedacen el cuerpo en descomposición de Polinices. Lo que Creonte consigue con su loco empeño –Tiresias lo dice bien claro– es traer la peste, es decir, la locura, a la ciudad de Tebas. Esa imagen siniestra de la que habla el adivino, de un cuerpo despedazado cuyos trozos han sido esparcidos por toda la ciudad, es lo que Antígona trata de impedir dando sepultura al cuerpo de su hermano. Ese es, como sí supo reconocer Hegel, su deber sagrado. Antígona no está loca; por el contrario, con su acción tratará de evitar que la locura se desencadene. En la caverna, bajo tierra, que es donde debería estar el cadáver de su hermano, sosteniendo, encarnando el significante primordial que separa la vida de la muerte, y no, como quiere Lacan, oscilando entre la una y la otra (entre la vida y la muerte, o «en el entre-dos-muertes»).

Ella sustenta lo que Creonte, gobernador de la ciudad, no es capaz de sustentar. El acto de Antígona es *un acto real, singular, de enunciación*. Eso que ella hace tiene –introduce–, pues, sentido. He ahí la corrección fun-



damental que González Requena ha hecho a la lectura lacaniana:

"... la palabra, para existir, debe nacer cada vez como signo proferido por un sujeto en un acto real, singular, de enunciación: es sólo entonces cuando, más allá de su significado abstracto, encuentra su sentido, que es siempre necesariamente concreto, pues se halla inscrito en el trayecto experiencial del sujeto."¹⁵

Y el trayecto de Antígona en la tragedia de la que es protagonista es aquel que va del significante del Nombre del Padre a la palabra simbólica. No lo que dice Ragland-Sullivan en la estela teórica de Lacan:

"Sin duda, su esfuerzo en redimir el nombre de su hermano, y extensivamente el nombre de su padre condenado, se parece a los esfuerzos idealizantes de la histérica por restaurar dignidad a un padre degradado."¹⁶

Queda claro, entonces, el poco peso de lo simbólico –de la palabra– en el discurso lacaniano. No podía ser de otra manera cuando lo que se hace es degradar y condenar a Edipo como padre y luego calificar de «idealizantes» e histéricos los esfuerzos de Antígona por sustentar su nombre. El campo de lo simbólico queda así convenientemente arrasado, y el acto, simbólico donde los haya, de Antígona, reducido a pura inanidad. De nuevo Ragland-Sullivan: "*La imagen de Antígona vacila en la medida en que sus palabras crean el efecto de lo imposible*".¹⁷

Y así, en la misma línea interpretativa, la piedad que la tragedia produce en el espectador no es más que "*piedad por la pobre criatura que es el hombre*", que cree ilusoriamente en la existencia de los dioses y en la «*nada de la familiaridad*».

El ser y la muerte

Para Lacan Antígona evoca sólo un derecho: su hermano es algo único, no es reemplazable, es lo que es y por eso ella va a la muerte. Y ese derecho, dirá Lacan, "*surge en el lenguaje del carácter imborrable de lo que es*". Estaríamos ante algo así como lo místico en Wittgenstein cuando sentencia: "*No cómo sea el mundo es lo místico sino qué sea.*"¹⁸

Lo real es, y el ser del héroe trágico está, para Lacan, como lo real, fuera del lenguaje, del orden simbólico: "*el héroe de la tragedia (...) está siempre fuera de los límites (...) arrancado de la estructura en algún punto.*"¹⁹ Y con ese estar fuera, Lacan da a entender que no hay para el héroe trágico nada que lo sujete, que sujete su deseo (de ser).

15 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1996): «Clásico, Manierista, Postclásico», en *Área 5inco*, n° 5, Madrid, p. 98.

16 RAGLAND-SULLIVAN, Ellie: *op. cit.*, p. 62.

17 *Op. cit.*, p. 70.

18 WITTGENSTEIN, Ludwig (1997): *Tractatus Logico-Philosophicus*, Alianza Universidad, Madrid, p. 181, proposición 6.44.

19 LACAN, Jacques (1959-1960): *La Ética del Psicoanálisis*, *op. cit.*, p. 313.

Pero lo real, aunque inexpresable, existe, se muestra, como reconoció Wittgenstein. En la tragedia, desde luego, se trata de eso, y de algo más: no sólo de mostrar lo que es –ésta era además la función esencial de los mensajeros–, sino, como nos ha hecho ver González Requena, de trazar una vía, humana, es decir sublime, en lo real.

He ahí uno de los puntos débiles del discurso de Lacan sobre la tragedia: que no es capaz de ver en Antígona, en su acción, nada sublime. No puede concebir en ella otro deseo que el criminal heredado de la madre. He ahí lo siniestro. Y del otro lado, lo bello.



La referencia a la *Crítica del juicio* de Kant que hace Lacan podría permitirle abordar, siquiera superficialmente, la temática de lo sublime. Pero no será así. Digamos que la bordea, pero nada más. Dice Lacan que en Kant las formas de conocimiento tienen que ver con el fenómeno de lo bello, “pero sin que conciernan al objeto”. ¿Cómo interpretar esto? El propio Lacan nos da una pista cuando, casi de inmediato, dice: “¿No captan la analogía con el fantasma sádico?”. Lacan, una vez más, da el salto de Kant a Sade; de lo bello a lo siniestro. ¿Quiere esto decir que para él la belleza es sin objeto? No, más bien que la belleza es ese umbral que no puede ser traspasado sin riesgo de que, más allá, pueda emerger lo siniestro. Sucede en Sade donde, como nos recuerda Lacan, el objeto, que sólo está ahí como poder de un sufrimiento, no es más que el significante de un límite. Pero también sucede, para Lacan, con Antígona cuando ésta se deja arrastrar por la pulsión de muerte, y hace así de ella una heroína psicopática. Y ahí, claro, ya no hay belleza que valga.

Belleza no, porque, como recordaba González Requena en su seminario, jamás se dice en Sófocles que Antígona sea bella. Porque la belleza –lo bello– en la tragedia griega no pinta casi nada. Pero sí sublime, como de algún modo reconoció Hegel y como también reconoció, a su manera, Nietzsche, para quien lo sublime era el “*sometimiento artístico de lo espantoso*”. Además, en *La visión dionisiaca del mundo* escribe:

“El inmerecimiento de un destino espantoso le parecía sublime a Sófocles, los enigmas verdaderamente insolubles de la existencia humana fueron su musa trágica. El sufrimiento logra en él su transfiguración; es concebido como algo santificador”.²⁰

Nietzsche sí reconoce en Sófocles entonces lo sublime, es decir, reconoce en la tragedia cierta “*transfiguración*”, necesariamente simbólica, de «lo espantoso», hasta el punto de que el sufrimiento es concebido aquí como algo purificador –¿catártico? Algo que, dicho sea de paso, Lacan –y en esto se queda más corto quizás que Nietzsche– no logra concebir, ya que para él Antígona sólo encarna la embriaguez dionisiaca.

20 NIETZSCHE, Friedrich (1985): «La visión dionisiaca del mundo», en *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid, p. 247.

Pero lo que sí comparten tanto Nietzsche como Lacan es una misma concepción de lo apolíneo como artificio, apariencia, cuando no puro engaño.

El padre simbólico

Sin duda que en el resto putrefacto de Polinices late el peligro, la amenaza de la fragmentación, del despedazamiento (que es lo que por cierto Creonte, y no Antígona, desea), el sufrimiento dionisiaco propiamente dicho. Pero para que no sea así, para que esa amenaza –que no es otra que la de la locura– no llegue a consumarse; para eso, decimos, está el acto de Antígona, su obcecación llevada hasta las últimas consecuencias.

Y habla entonces Lacan de lo inanimado –y de lo inhumano– a propósito de Antígona, evocando una de las referencias de ésta a Níobe, personaje mitológico condenado a convertirse en roca. Habla aquí Lacan de petrificación, de identificación con lo inanimado, que es la forma que tiene de manifestarse el «instinto de muerte». La lectura que pretende es también holderliniana, allí donde el poeta y ensayista alemán habla, en *La significación de las tragedias*, de lo «aórgico», el fondo oculto de toda naturaleza²¹, donde nada hace signo, ni palabra, ni hay sujeto alguno.

Y es que dada la absoluta primacía del deseo, criminal o no, de la madre, es lógico que todo lo que esté del lado del padre, de la palabra paterna (Tiresias, la ley que Antígona sustenta) y de su densidad, apenas tenga espacio en el comentario de Lacan. Aquélla no encadena, puesto que carece de valor, y por eso el goce que Lacan ve en Antígona está fuera de lo simbólico –fuera de toda sujeción–, literalmente desencadenado. Lacan está aquí más cerca de Creonte que de Antígona.

Porque lo que en Tebas se desencadena bajo el gobierno de Creonte es la peste, hace falta un gesto como el de la heroína trágica para que aquélla pueda cesar. Un gesto que restablezca la ley que desde antiguo obliga a enterrar a los muertos. Ese gesto, ese acto singular, concreto de enunciación, permitirá restituir así un resquebrajado orden simbólico –así como la ley, simbólica, que lo sostiene.

El problema quizá radique en que Lacan olvida el papel, sin duda fundamental en la tragedia, de Tiresias, alguien que dada su condición –su ceguera–, nunca habría podido sentirse fascinado por la belleza imaginaria de Antígona, ni deslumbrado por su brillo. Entre otras razones, porque su deseo va más allá de las imágenes.



²¹ "...en cuanto que el signo en sí mismo es puesto como insignificante = 0, puede también lo originario, el fondo oculto de toda naturaleza, presentarse. Si la naturaleza se presenta propiamente en su más débil don, entonces el signo, cuando ella se presenta en su más fuerte don, es = 0", HÖLDERLIN, Friedrich (1990): *Ensayos: «La significación de las tragedias»*, Ediciones Hiperión, Madrid, p. 89.

Las referencias a Tiresias en el texto de Lacan son escasas, pese a que él es, como señala González Requena, el padre simbólico. La única referencia a ese padre por parte de Lacan es cuando menos sorprendente. Es cierto que lo reconoce como padre, pero se trata para él de un padre muy especial: "*Creonte, una vez que papá Tiresias lo regañó suficientemente, comienza a asustarse*".²²

²² LACAN, Jacques (1959-1960): *La Ética del Psicoanálisis*, op. cit., p. 318.

Claro que para el todopoderoso deseo, criminal, de la madre, poca cosa puede significar un padre que tiene por toda función –¿simbólica?– la de regañar. Y si es cierto que Tiresias aparece una única vez en toda la obra, lo hace en un momento decisivo, y para decir la verdad, exactamente lo mismo que en *Edipo Rey*. Pero para Lacan sólo comparece como un papá que regaña:

"El valor dado a las palabras del inspirado –así llama Lacan a Tiresias– es, como en toda dimensión tradicional, suficientemente decisivo como para que Creonte pierda su resistencia y se resigna a rever sus órdenes, lo cual será la catástrofe".²³

²³ Op. cit., pp. 321, 322.

¿Acaso está insinuando Lacan que Creonte no debería haber dado valor a las palabras de Tiresias?, ¿que debería haber resistido, es decir, permanecido en su posición de tirano imponiendo su propia ley? En todo caso Lacan ve la causa del final trágico –catastrófico más bien– en la revisión por el dictador de sus propias órdenes. Pero es sabido que este llega tarde, a destiempo, ya que nada sabe del momento justo.

Lacan con Sade

La errónea atribución a Antígona de un deseo siniestro lleva a Lacan a situar lo sádico del lado de la heroína, cuando el sadismo está precisamente del lado de Creonte, el tirano, el amo ultrajante, que será quien inflija a Polinices la segunda muerte. Creonte es pues un ejemplo de "héroe" sadiano, cuya crueldad, rayana en lo psicopático, salta a la vista. Y sin embargo Lacan ve la crueldad en Antígona. Como la ve también –y eso parece ser casi lo único que ve en ella– en la imagen cristiana de la crucifixión.

Esa es pues la pasión de Antígona según Lacan. No la del abandono, la de la caída del padre imaginario y del encuentro con lo real sin más sujeción, sin más cadena que la, simbólica, de los Nombres del Padre. Lacan evoca en este punto la estremecedora frase de Jesús, "*Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?*", como ejemplo de lo que llama "*apoteosis del sadismo*". ¿Pero es de eso de lo que se trata en el texto bibli-

co? Creemos que no, y la corrección vendrá de nuevo de la mano de González Requena:

“Se trata, en cualquier caso, del momento definitivo en el que el Dios imaginario sale de cuadro en el texto evangélico.

Pues diríase que en ese momento fulgurante, heroico, ese sujeto llamado Cristo está solo y sabe que la existencia de Dios –es decir, la de la palabra– depende tan sólo de eso: de su voluntad, de su valor para sustentarla”.²⁴

Cristo no estaría ahí, pues, fuera de los límites, tampoco «arrancado de la estructura», como querría Lacan, sino más bien todo lo contrario: más sujeto que nunca a una palabra que él, en total soledad, en un acto sin duda heroico, tendrá que ser capaz de sustentar.

La pasión sí, pero pasión de un cuerpo atravesado por una palabra finalmente asumida en un acto radical de enunciación. Ni Cristo ni Antígona estarían por tanto suspendidos en lo real sin más, sin sujeción alguna, sino todo lo contrario: sujetos a una palabra que les permite ser ante lo real. “Reconozco que lo he hecho y no lo niego”, había dicho Antígona ante Creonte. Quedaría ahí localizado, como ha dicho González Requena, el campo de la verdad: “la del acto que sustenta la palabra que dice”.²⁵

Pero Lacan no ve en Antígona la dimensión simbólica de su acto, que es la dimensión simbólica de la palabra. Como si nada, en el orden de lo simbólico, permitiese articular lo que ella ha hecho. Su acción está para Lacan fuera de todo orden simbólico, humano, y aunque Antígona asume su deseo, este es un deseo perverso, es decir, sadiano.

Quien sí ha reconocido en el acto de Antígona un auténtico sacrificio, ha sido Hegel: “como hermana cumple el deber sagrado del sepelio, según la piedad que le dicta el amor a su hermano”²⁶; sentimientos que Lacan no ve en Antígona, a la que califica, ya lo hemos dicho, de ser inhumano: “es seguro que al menos uno de los dos protagonistas, hasta el final, no conoce ni la compasión ni el temor: Antígona”²⁷. Sorprende esa afirmación de Lacan a propósito de quien había dicho de sí misma: “no he nacido para compartir el odio, sino el amor”.

La ética del psicoanálisis

Pero Antígona sí conoce la compasión; es más: ella encarna la compasión porque sabe, como señalaba González Requena, de la pasión del

24 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1999): «Pasión, Procesión, Símbolo», en *Trama y Fondo* nº 6, Madrid, p.19.



25 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1999): «Casablanca: la cifra de Edipo», en *Trama y Fondo* nº 7, Madrid, p.14.

26 HEGEL, G.W.F.: op. cit., p. 43.

27 LACAN, Jacques (1959-1960): *La Ética del Psicoanálisis*, op. cit, p. 309.

otro, que es su hermano, con el que realiza un acto de piedad. Antígona se compadece de él, y por eso no puede permitir que sea sólo un resto putrefacto, como pretende Creonte.

Pero si no le es reconocida a la acción de Antígona ninguna de esas cualidades digamos simbólicas, tampoco es posible levantar una ética del psicoanálisis a partir de tales presupuestos. Así no es posible Bien alguno. Por eso dirá Lacan en *La Transferencia*:

“¿qué resulta para nosotros del rechazo de la noción platónica del Soberano Bien como algo que ocupa el centro de nuestro ser?”²⁸

28 LACAN, Jacques (2003): *Seminario 8: La Transferencia, op. cit.*, p. 13.

Antígona, creemos, encarna la compasión, pero Lacan no lo cree así, no atribuye a la heroína trágica bondad alguna –la suya es una acción no motivada por ningún bien. ¿Pero no es la compasión un requisito básico del psicoanálisis?, ¿no es esencial que el psicoanalista sepa de la pasión del otro? Lo contrario –y eso es lo que en parte hace Lacan– sería colocarse en la posición de Creonte, del perverso, que es la posición de muchos de los personajes de Sade.



Colocarse en esa posición perversa significa además concebir el lenguaje como un puro sinsentido, como un simple aparato con el que poder llenar el vacío. Es también la de una ética que sólo concibe el encuentro del ser con lo real como siniestro, y busca por ello protección en el artificio del lenguaje, como en el del arte –de un arte vivido, entonces, como puro artificio.

29 Labor a la que viene dedicándose de manera admirable Jesús González Requena desde hace años.

Mejor sería –aunque desde luego mucho más doloroso– reivindicar la dimensión simbólica de la palabra²⁹ como aquella que, porque no rehuye el encuentro con lo real, puede ser sentida, es decir, vivida como verdadera. Esa sí es, creemos, una auténtica posición ética.