

Michel Sauval

www.sauval.com

Duelo y deseo en Hamlet

Notas de lectura de la sesión del 28 de noviembre de 1962
del seminario 10 "La angustia"

ISSN-0329-9147
Acheronta
Revista de Psicoanálisis y Cultura
www.acheronta.org

psiconet.com
psicomundo.com
PsicoMundo
La red psi en Internet

Duelo y deseo en Hamlet

Lectura y comentario de las sesiones de marzo y abril 1959 del seminario "El deseo y su interpretación"

Creo que pretender leer las sesiones de marzo y abril de 1959, del seminario "El deseo y su interpretación", sin tener en cuenta la lectura hecha por Allouch (1), sería tan absurdo como pretender leer a Freud sin tener en cuenta la enseñanza de Lacan. La rigurosidad con que Allouch ubica en dichas sesiones el desarrollo de una teoría del duelo propia de Lacan, no solo importa a los efectos de cualquier consideración específica sobre la problemática del duelo, sino para precisar el estatuto mismo del objeto *a* y su relación con el falo.

Por eso partiremos de ese punto pivote que Allouch marca como diferencia en Lacan respecto de Freud, acerca de la cuestión del duelo. Esto se ubica en la sesión del 18 de marzo de 1959, cuando Lacan completa el comentario y análisis de la escena del encuentro de Hamlet con su madre.

Si la madre no puede distinguir entre el rey muerto y Claudio, entre "ese dios y esta basura", es porque, según la tipografía postfreudiana (2), es un "carácter genital". ¿Y cuál es una de las principales características de estos caracteres genitales?: que tienen el duelo "liviano". Y esto introduce el párrafo siguiente sobre el duelo (3)

*"Voilà donc que nous voyons entrer par l'intermédiaire, et lié au problème du deuil, le problème de l'objet. Ce qui peut-être nous permettra de donner **une articulation de plus à ce qui nous est apporté dans "Trauer und Melancholie"**, c'est, à savoir, que si le deuil a lieu - et on nous dit que c'est en raison d'une introjection de l'objet perdu - pour qu' il soit introjecté, peut-être il y a **une condition préalable**, c'est, à savoir, **qu'il soit constitué en tant qu'objet**"* (subrayado mío)

*"Así entonces, vemos entrar, por el intermedio, y ligado al problema del duelo, el problema del objeto. Lo que quizás nos permita dar **una articulación más a lo que nos es aportado en "Trauer und Melancholie"**, a saber, que si el duelo tiene lugar - y nos dicen que es en razón de una introyección del objeto que perdido - para que sea introyectado, quizás hay **una condición previa**, a saber, **que sea constituido en tanto que objeto**"* (subrayado mío) (4)

¿Cómo llega el objeto a estar constituido como tal?

Esa es la "articulación más", y el punto de diferencia, de Lacan respecto de Freud en "Duelo y melancolía".

Para Freud, ese objeto ya estaría constituido, y la función del duelo consiste en realizar su sustitución.

Para Lacan, en cambio, tenemos el problema de esa "condición previa", es decir, la constitución misma de ese objeto, y la obra de Hamlet le permitirá precisar la función que tiene el duelo en esa tarea.

Veremos también que la lectura de Hamlet va de la mano del grafo del deseo. Aún más, podríamos decir que Hamlet es una realización de ese grafo.

Hay cinco escenas que organizan el recorrido

- El encuentro con el espectro
- El rechazo de Ofelia
- El encuentro de Hamlet con la madre
- La escena del cementerio
- El duelo final con Laertes y el acto que pone término a la procrastinación

Las tres primeras asientan y dan las coordenadas de la procrastinación, la cuarta brinda el punto de viraje, y la quinta brinda la resolución del acto.

El encuentro con el espectro

Este encuentro define la naturaleza y particularidades del drama de Hamlet: padre e hijo "saben". Este punto marca la diferencia entre un drama y otro y, correlativamente, la diferencia entre las interpretaciones psicoanalíticas clásicas, y la lectura que realizará Lacan.

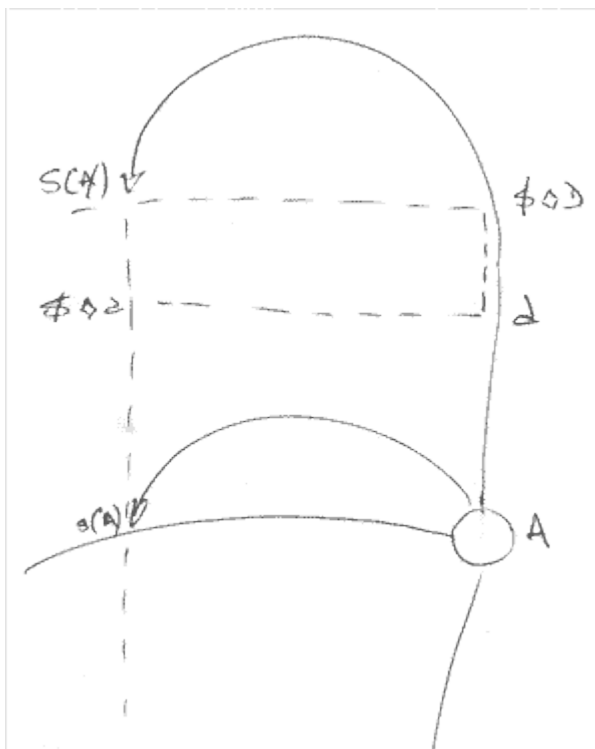
Veamos como lo presenta Lacan en la sesión del 4 de marzo de 1959.

A diferencia de Edipo, cuyo crimen fue cometido en la inconsciencia, en Hamlet, el crimen edípico es sabido de quien ha sido la víctima, y que lo lleva al conocimiento del sujeto: "El acto de Edipo sostiene la vida de Edipo y hace de él ese héroe que es antes de su caída, mientras no sabe nada". Hamlet, en cambio, desde el comienzo del juego es "culpable de ser". El que sabe, contrariamente a Edipo, es alguien que no ha pagado el crimen de existir. El problema de Hamlet es que "no puede ni pagar el mismo, ni dejar la deuda impaga". Debe hacerla pagar, pero en las condiciones en que se encuentra, el golpe pasa a través de él. Finalmente, cuando alcanza a Claudio, es con el arma que primero lo ha marcado a él de muerte.

En suma, se trata de ver cómo algo viene a equivaler a lo que faltó, a saber, la castración: "La acción de la obra sigue un "canevas" (*) difuso, un andar sinuoso, en zig-zag, que es el parto lento y desviado de la castración necesaria" (5)

¿Cual es esa "castración necesaria"? ¿Cómo se relaciona el "saber" con la "castración"? ¿En qué consiste este "pagar la deuda" del "crimen de existir"?

Creo que podremos responder a estas preguntas ordenando los recorridos en el grafo del deseo.



El discurso elemental de la demanda somete a la necesidad a la arbitrariedad del Otro (A).

Mas allá de esa primera relación al Otro, para el sujeto, de lo que se trata es de encontrar, en ese discurso ya estructurado, su propia voluntad, es decir, lo que desea mas allá de las necesidades de la demanda que fragmentan al sujeto.

Ahora bien, es porque hay instalada, en alguna parte, mas allá de ese Otro, una cadena significativa que llamamos inconsciente, que da a esta pregunta su soporte significativo, que podemos reencontrarnos en alguna parte. Hay inscripto un código que da cuenta de la relación del sujeto a su propia demanda $\$ \langle \rangle D$

La línea de la pregunta es consciente y por eso va en línea plena.

El deseo, por su parte, se ubica en algún punto de la línea intencional, en relación con algo que debe ubicarse en la línea de retorno. Esa relación es homóloga a la relación del yo con la imagen. El deseo, flotando en algún lado, siempre en el más allá del Otro, "está sometido a cierta regulación, fijado a cierta altura, determinado por algo que se dibuja en una vía de retorno del código del inconsciente hacia el mensaje del inconsciente sobre el plano imaginario" (6)

Este circuito inconsciente (punteado) comienza a nivel del mensaje inconsciente, es decir, en $S(\mathcal{A})$, prosigue al código inconsciente $\$ \leftrightarrow D$, retorna hacia el deseo, y de ahí va hacia el fantasma $\$ \leftrightarrow a$. Esta es una vía de retorno respecto del inconsciente

Veamos qué ocurre entonces en el encuentro inicial con el espectro. Allí Hamlet se encuentra con la revelación por el padre de la verdad de su muerte. Esto levanta *"el velo que pesa sobre la articulación de la línea inconsciente, ese velo que intentamos levantar en el análisis y que, vistas las dificultades que encontramos para lograrlo, se deduce que debe tener alguna función esencial para la seguridad del sujeto en tanto que habla"*.

El problema, entonces es que Hamlet sabe, tiene la respuesta que se constituye en la línea superior, la del inconsciente.

Al nivel de la línea inferior la respuesta es el significado del Otro: $s(A)$. En la línea superior, en cambio, al nivel de la pregunta que el sujeto se plantea a sí mismo *"¿que he devenido en todo esto?"*, la respuesta es el significante del Otro barrado: $S(\mathcal{A})$

Justamente, como señala Lacan, *"lo que le da valor a Hamlet, para nosotros, es que nos permite acceder al sentido de $S(\mathcal{A})$ ". Ese sentido es "la irremediable, absoluta e insondable traición del amor". El amor de ese rey que con su mujer podía llegar incluso a apartarle el viento de la cara. Es decir, la absoluta falsedad de lo que se le presentaba a Hamlet *"como el testimonio mismo de la belleza y la verdad, de lo esencial"*. *"Esa es la respuesta. La verdad de Hamlet es una verdad sin esperanza"*. Y no hay en la obra ninguna elevación hacia algún más allá, alguna redención. *"Hamlet se ubica al nivel de la relación infernal con ese Acheron que Freud quiso poner en conmoción (émoi), a falta de poder doblegar (fléchir) los poderes superiores"*.*

El sentido de $S(\mathcal{A})$ no puede tomarse como que "todo" es falaz, o como un pesimismo generalizado. $S(\mathcal{A})$ quiere decir que *"en A, que no es un ser sino el lugar de la palabra, donde reposa el conjunto del sistema de significantes, es decir, de un lenguaje, falta algo, que no puede ser más que un significante. Un significante falta al nivel del Otro. Es el gran secreto del psicoanálisis: no hay Otro del Otro"* (7)

El sujeto de la filosofía se subjetiva indefinidamente: soy en tanto pienso, pienso en tanto soy, etc. El análisis enseña otra cosa: que *"no soy ese que está pensando que soy"*, por la sencilla razón que pensar que soy, lo pienso en el lugar del Otro. *"Soy otro que el que piensa que soy"*. *"No hay ningún significante en el Otro que pueda responder por lo que soy"*.

La verdad que encontramos en el nivel del inconsciente es *"una verdad sin verdad"*. Y desde esta respuesta es que parte Hamlet.

La pregunta que surge es, ¿porqué cuando se sabe no se puede actuar?

Pero para Lacan, el problema no pasa tanto por la procrastinación sino por el deseo. ¿Y cual es el problema con el deseo?

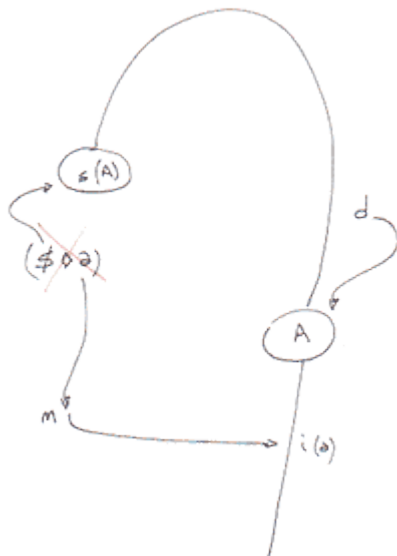
Que al tener acceso a $S(\mathcal{A})$, el mensaje no prosigue su camino hasta abajo a la izquierda. En particular, no llega al fantasma $\$ \leftrightarrow a$, que es donde se ubica *"lo que es en el sujeto, hablando propiamente, el deseo"*.

El encuentro con Ofelia

Según Lacan, el deseo de Hamlet se inclinaba por Ofelia. Esto tiene importancia porque de este desvío depende la eficacia de la escena del cementerio, y por lo tanto, la teoría sobre el duelo.

Ofelia es la primera persona que Hamlet encuentra luego del espectro, y que no sabe nada de ese espectro. Hamlet, convencido de su tarea, se despide de ella, rompe la relación, hace de las últimas palabras del espectro su divisa: "*adiós, adiós, y acuérdate de mí*".

Allouch subraya la función de esta divisa ya que es la que realiza la transmutación del amor por Ofelia, que pasa a depender de la rememoración y ya no de la repetición. El juramento al padre produce el rechazo de Ofelia. Pero ese amor permanecerá vivo y cobrará de nuevo un régimen de amor según la repetición, es decir, "*requerido en su destinación*", en la escena del cementerio.



Antes de ser rechazada, Ofelia se ubicaba al nivel de la letra **a** en el fantasma $\$ \langle \rangle a$. Luego del rechazo, "*algo vacila en el fantasma, hace aparecer allí sus componentes*", y deja a Hamlet cerca de lo siniestro y la despersonalización.

Para funcionar como tal, el fantasma debe ser tomado dentro de la estructura imaginaria, es decir, debe presentarse de manera tal que, en el nivel imaginario, se plantee el horizonte de una no-distinción entre $\$$ y **a**. Esa es la estructura que ya no funciona para Hamlet a partir del momento en que rechaza a Ofelia. Ese rechazo efectúa esa descomposición del fantasma estableciendo una comunicación entre los pisos superior e inferior del grafo, tomado del lado del mensaje. Lo siniestro no es, entonces, una irrupción del inconsciente sino una descomposición del fantasma.

Esa descomposición consiste en que "*a, desglosado de $\$$, llega a reunirse con el m del estrato de abajo mientras que $\$$ vuelve a subir a $S(A)$, donde Hamlet, incesantemente, rumia su melancólica procrastinación*" (8)

El encuentro con la madre

En el encuentro con Gertrudis, luego de una primera arremetida, Hamlet cede. La intervención del espectro para frenar los posibles desbordes agresivos de Hamlet plantea la duda de si ese consentimiento es al deseo de la madre o al pedido del espectro. La duda se aclara al tener presente que Hamlet no le hace caso al espectro y prosigue su ataque.

¿En qué momento preciso se sitúa la recaída? Es en el momento en que Gertrudis parece encomendarse a Hamlet, en el momento en que Gertrudis parece anular su deseo. El problema es que de ese modo no hace más que ponerlo de relieve, y Hamlet no está en posición de tomar a su cargo ese deseo. Es en ese momento preciso que Hamlet baja los brazos.

¿Porqué Hamlet no está en posición de tomar a su cargo ese deseo?

Porque el desfallecimiento del fantasma $\$ \langle \rangle a$ (por el rechazo previo de Ofelia) implica que la altura del deseo **d** no puede ser mantenida. Por eso el deseo **d** va a caer sobre **A**, y es la distinción misma de las dos líneas horizontales del grafo la que tiende a perderse.

La escena con la madre repite la escena del rechazo de Ofelia, es decir, realiza del lado del deseo lo que ya ha ocurrido con Ofelia del lado del fantasma.

La escena del cementerio

Para reencontrar su deseo, debe reconstituirse el fantasma. ¿Cómo ocurrirá esto? Por la vía del duelo. Lo que nos retrotrae al problema de la "condición previa", es decir, de la constitución del objeto. Veamos cómo ocurre esto.

En la escena del cementerio Hamlet realiza un duelo, "un duelo asumido dentro de la misma relación narcisista que hay entre el yo y la imagen del otro".

Tenemos aquí dos interpretaciones, una para cada nivel del grafo

- Por un lado, "el dibujo de Laertes estrechando el cadáver de Ofelia tendría el valor de una escritura ideográfica de $\$ \langle \rangle a$, sería una transliteración" (9). Esta transliteración funda con razón la homología planteada entre el grafo del deseo y Hamlet. Además, esa transliteración permite reconstruir la parte superior del grafo.
- Por otro lado, como el yo, el duelo se compone en el registro narcisista. En este caso Laertes tendría el estatuto de un pequeño otro y no solamente el de soporte de $\$$ ligado de mil maneras a Ofelia

¿Cómo se constituye el objeto "en el deseo"?

Hamlet comienza sabiendo, ubicado en $S(\bar{A})$. Ahora bien, el significante que le falta al Otro, es Φ , el significante falo, al que el sujeto constituye con su sacrificio.

Es decir, $S(\bar{A}) = \Phi$

"El significante escondido, aquél que el Otro no dispone, y que, justamente, os concierne, pueden reconocerlo en todos lados, donde está la barra (...) es la parte de ustedes que está ahí sacrificada, no sacrificada físicamente, como se dice, o realmente, sino simbólicamente. Esa parte de ustedes que ha tomado la función significante, hay una sola, es la función enigmática que llamamos el falo" (10).

¿Qué es el falo? Es alguna cosa del organismo o la vida, en la que la turgencia vital es simbolizada. Es ahí donde, en el inconsciente, está la vida, donde toma sentido. "Su vida, el sujeto, la hace significante". Pero ese significante no viene a garantizar el discurso del Otro, porque, en el Otro, no está disponible. "Todo lo sacrificada que esté para el Otro, su vida no le es devuelta al sujeto por el Otro" (11).

El falo tiene, entonces, un doble estatuto de significante y objeto:

- en cuanto significante, es ese significante de la ausencia de garantía en el Otro, escrita $S(\bar{A})$, que hace a toda verdad falaz
- en cuanto objeto, es la parte real simbólicamente sacrificada por el sujeto y no devuelta en el lugar del Otro

¿Qué relación hay, entonces, entre el falo y el objeto a en el fantasma?

"En la articulación del fantasma, el objeto ocupa el sitio del que el sujeto está privado simbólicamente". "Es con el falo que el objeto adquiere esa función que tiene en el fantasma y que el deseo, con el soporte del fantasma, se constituye" (12).

Es decir, el objeto a en el deseo se constituye en la medida en que "ocupa el sitio" de Φ , y de ese modo adquiere el brillo fálico. Es así como ese objeto imaginario "puede volverse ese verdadero señuelo del ser que es el objeto del deseo humano"

En la escena del rechazo de Ofelia, la relación de Hamlet con ella ya no se escribe $\$ \langle \rangle a$ sino $\$ \langle \rangle \Phi$. Allí, Ofelia se vuelve esa figura fálica de la sexualidad femenina.

La escena del cementerio, en cambio, opera la reintegración de a .

La pregunta del grafo, el "che vuoi?", solo es insoluble en el nivel simbólico. Pero recibe cabalmente una respuesta "en una intersección de lo imaginario y lo simbólico" (13) Esa respuesta es el mismo fantasma, que asocia \$ con a.

"La estructura del fantasma (...) es una determinada relación del sujeto con el significante, lo que es expresado por \$ (...) en una determinada relación específica con una coyuntura imaginaria en su esencia, a, no el objeto del deseo sino el objeto en el deseo".

"Es en tanto que el sujeto está privado de algo de si mismo que ha tomado el valor de significante mismo de su alienación, el falo (...) es en cuanto está en esa posición que un objeto particular se vuelve objeto de deseo" (14).

En la medida en que Hamlet no puede tomar a Ofelia como a, esta se vuelve esa figura fálica de la sexualidad femenina rechazada como tal. En el lugar de a, tenemos Φ , y la tarea planteada sería que "allí donde estaba Φ , allí mismo debe advenir a" (15). El duelo por Ofelia es lo que permitirá hacer esa sustitución. De ese modo el duelo compone al fantasma, y regula el nivel del deseo.

¿Cómo compone el duelo al fantasma?

"Es en la medida en que el objeto de su deseo se ha vuelto un objeto imposible que vuelve a ser de nuevo para él, el objeto de su deseo" (16).

La imposibilidad del objeto es constitutiva (el obsesivo no hace mas que acusar ese rasgo). Lo que el caso Hamlet plantea no es que la muerte del objeto sea necesaria para hacerlo imposible sino que, a veces, solo la muerte permite tal acceso.

Lacan formula la imposibilidad también de otro modo, como "existencia absoluta", el hecho de que el objeto ya no corresponde con nada que exista. En ese caso el objeto es imposible no porque haya habido una pérdida primero sino porque es un objeto sin correspondencia.

Finalmente, una tercera versión de la imposibilidad es el agujero en lo real, en cuyo caso la imposibilidad funciona topológicamente como un sitio, "un sitio donde el sujeto puede derramar toda suerte de cosas, y en especial, las imágenes y los significantes puestos en juego en el trabajo del duelo" (17). Pero "no hay nada que pueda llenar de significante ese agujero en lo real sino es la totalidad del significante". El duelo implica esta insuficiencia de todos los elementos significantes para enfrentarse con el agujero creado en la existencia.

Cuando Hamlet se lanza tras Laertes en la tumba de Ofelia ocurre algo inverso a la forclusión. Mientras que en la forclusión, a ese agujero en lo simbólico responde algo en lo real, en el duelo es convocado un elemento simbólico por la apertura del agujero en lo real. A diferencia del psicótico para quien el significante forcluido de lo simbólico de determinarse en cada caso, en el duelo, por particular que sea en cada caso, sea cual sea la literalidad, "se tratará siempre del significante fálico" (18)

¿Porqué siempre el falo? Por el estatuto específico del significante fálico en lo simbólico.

La pérdida del falo, experimentada como tal, es el desenlace mismo del rodeo hecho de toda relación del sujeto con lo que pasa en el lugar del Otro. En ese punto, "es con su textura imaginaria y solamente con ella que el sujeto puede allí responder".

Hamlet, justamente, ya ha efectuado ese rodeo de todo lo simbólico cuando se ve confrontado con la muerte de Ofelia. Confrontado con ese agujero en lo real, el falo es convocado como susceptible de llenarlo, y eso pone fin al rechazo.

En ese sentido, Hamlet no debe efectuar un nuevo rodeo al conjunto de los significantes (esa es la particularidad de su duelo), sino que es conducido directamente al punto de cierre. "La

convocatoria del falo abre la posibilidad de su sacrificio y cómo se efectúa ese sacrificio, dicho de otro modo, el acto que, como tal, le pone fin al duelo" (19)

Esto permite establecer la relación con el Edipo puesto que el falo es la clave de la decadencia del Edipo: "*Es en tanto que el sujeto tiene que hacer el duelo del falo que el Edipo entra en su decadencia*". Y tal como Freud lo señala, lo que está ligado a ese duelo es una exigencia narcisista del sujeto.

Ahora bien, la subjetivación se efectúa mas allá de la castración, gracias a la privación. Esto lo muestra Hamlet quien, conducido a S(A), es simbólicamente castrado, pero aún no ha pasado por la privación. "*Ha sido simbólicamente castrado en el nivel de su posición como sujeto hablante, no en su ser, ese ser que tiene que hacer el duelo de algo que tiene que llevar en sacrificio, en holocausto, a su función de significante faltante*".

En la escena del cementerio Hamlet le pone fin a su rechazo a Ofelia como falo.

Notas

(*) La definición de "canevas" del [diccionario](#) de la Academia Francesa (8th Edition / 1932-5) es la siguiente:

CANEVAS. n. m. Grosse toile, et particulièrement grosse toile écrue et à jour sur laquelle on fait des ouvrages de tapisserie et qui sert à quelques autres usages. *Gros canevas. Canevas fin. Tracer un dessin sur un canevas*, ou simplement *Tracer un canevas*.

Il se dit figurément des Paroles qu'on fait d'abord sur un air, sans avoir égard au sens, et pour représenter seulement la mesure et le nombre des syllabes que l'air demande, et qui servent de modèle pour faire d'autres paroles suivies. *Faire un canevas sur un air. Ce n'est qu'un canevas*.

Il se dit aussi des Paroles suivies qui se font sur un air d'après un modèle, ou même sans modèle.

Il se dit aussi figurément, d'une manière plus générale, du Projet, de l'ébauche de quelque ouvrage d'esprit. *Il n'a fait encore que le canevas de son discours, de son poème. Travailler sur un bon canevas. Tracer son canevas. Les pièces de l'ancien théâtre italien n'étaient ordinairement que de simples canevas sur lesquels improvisaient les acteurs. On dit dans un sens analogue, Il a brodé sur ce canevas mille impertinences, Il a brodé sur ce fond, etc.*

La definición del [Litré](#) es la siguiente:

- 1° Grosse toile claire pour la tapisserie à l'aiguille, etc. *Elle n'avait au monde sa pareille à manier un canevas, LA FONT. Coupe.*

Fig. et familièrement. Broder le canevas, ajouter à un fait, à un récit, à un texte, des détails de pure invention ou des développements. *Si ce canevas vous paraît raisonnable, vous le broderez, VOLT. Lett. Damilaville, 28 mai 1765.*

Terme de marine. Grosse toile à voiles de Hollande.

- 2° Premières paroles qui se font sur un air de musique, ou mots sans suite mis sous un air, et qui servent de modèle pour en faire d'autres. Les paroles mêmes faites sur un air avec ou sans ce modèle.
- 3° Plan, ébauche ou donnée première d'un ouvrage de littérature. Le canevas d'un discours, d'un poème. *Ce conte a servi de canevas à un fort joli opéra bouffon, VOLT. Moeurs, Joseph. Corneille ne fut pas choisi pour remplir ce mauvais canevas, VOLT. ib. Nous trouverons qu'en cela comme en tout, le plan de la nature est bien différent du canevas de nos idées, BUFFON, Animaux, reprod. Aussi longtemps du moins qu'un canevas de déclaration, si je puis parler ainsi, ne sera pas définitivement adopté, MIRABEAU, Collection, t. II, p. 32.*

Dans un sens analogue. Il a brodé sur ce canevas mille impertinences, c'est-à-dire il a ajouté à un texte donné, à un fonds donné, mille impertinences.

- XIIIe s. *Quiconques est chanevaciers à Paris, il doit de chacune toile qu'il vent ou achete en gros, obole de coustume, Livre des métiers, 149.*
XVe s. *Et si desplait à tous communement Tel chief fourré d'estrange chanvenas, E. DESCHAMPS, Atours des dames.*
XVIe s. *Je retournai sur le champ à l'assemblée à laquelle je presentai mon canevas, qui, ayant été examiné par la compagnie, fut approuvé en tout, D'AUBIGNÉ, dans le Dict. de DOCHEZ.* Bourguig. cainevar d'étôpe ; provenç. canabas, toile de chanvre ; bas-lat. canevasium, de cannabis, chanvre (voy. [CHANVRE](#)).
- CANEVAS. - HIST. Ajoutez : XIIIe s. *Et si l'aparelle et atourne De kanevas grosse cemise, Perceval le Gallois, V. 1692.*

Los sinónimos, por orden de importancia, son: *plan, esquisse, ébauche, schéma, ossature, carcasse, squelette, structure, projet, croquis*

(1) Jean Allouch, *Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*, Edelp

(2) El texto usado de referencia en esa ocasión por Lacan es el primer tomo de "*La psychanalyse d'aujourd'hui*" ("El psicoanálisis de hoy")

(3) Las fuentes con las que nos manejaremos a lo largo de todo este comentario de las sesiones de marzo y abril de 1959, son las siguientes:

- Las estenotipias, disponibles [aquí](#), que yo mismo traduzco en cada caso.
- La versión establecida por JAM, publicada en los números 24, 25 y 26/27 (de los años 1981, 1982 y 1983) de la revista "Ornicar?" (ver sumarios de la colección, [aquí](#)) (disponible en archivo DOC, [aquí](#)), cuya traducción al castellano fue publicada en los números 6, 7 y 8 (de los años 1992 y 1993) de la revista "Freudiana" (ver sumarios de la colección, [aquí](#))

(4) Jacques Lacan, "*El deseo y su interpretación*", sesión del 18 de marzo de 1959, página 29 de la estenotipia, traducción propia

(5) Idem, sesión del 4 de marzo 1959.

(6) Idem, sesión del 18 de marzo 1959, página 27

(7) Idem, sesión del 8 de abril 1959, página

(8) Jean Allouch, *Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*, Edelp, página 271

(9) Idem, página 283

(10) Jacques Lacan, "*El deseo y su interpretación*", sesión del 8 de abril de 1959. Traducción propia

(11) Idem

(12) Idem, sesión del 15 de abril 1959

(13) Jean Allouch, *Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*, Edelp, página 291

(14) Jacques Lacan, "*El deseo y su interpretación*", sesión del 22 de abril de 1959. Traducción propia

(15) Jean Allouch, *Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*, Edelp, página 293

(16) Jacques Lacan, "El deseo y su interpretación", sesión del 22 de abril de 1959. Traducción propia

(17) Jean Allouch, *Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*, Edelp, página 297

(18) Idem, página 299

(19) Idem, página 301

(2) "Bousillé" es el participio pasado de "[bousiller](#)", que significa (Academia Francesa, 8th Edition / 1932-5) construir con barro; de ahí el sentido de una obra mal hecha, hecha para durar poco, o realizada con negligencia

BOUSILLER.v. intr. Faire du bousillage, au propre et au figuré. *Faute de pierre, on bousille dans ce pays. C'est un brouillon, il ne fait que bousiller.*

Il s'emploie aussi transitivement et signifie Construire en torchis.

Figurément, il signifie Exécuter un ouvrage avec négligence. *Il a bousillé l'ouvrage.*

BOUSILLAGE. n. m. Mélange de chaume et de terre détrempée dont on se sert pour construire surtout des murs de clôture ou même des chaumières et des granges dans les lieux où la pierre est rare. Voyez TORCHIS

Il se dit figurément d'un Ouvrage fait avec négligence et précipitation

Gramme

Chez les médecins grecs, poids d'un scrupule, proprement lettre, caractère, du grec, écrire.

[-GRAMME](#), élém. formant

Élém. formant tiré du gr. ΓΡΑΜΜΑ « lettre, écriture », ainsi que ΓΡΑΜΜΗ de « ligne » (*infra D*) et entrant dans la constr. de nombreux subst. masc. appartenant gén. à la lang. savante.

I. [L'élém. formant fait réf. au signe graph.]

A. [Le mot désigne une lettre, un signe graph., un mode d'écriture : le 1^{er} élém. désigne la nature de l'obj. représenté par le signe]

Gramma proviene del griego γραμμα, que significa letra, escritura, y también de γραμμη, que significa línea. Participa en la construcción de muchos sustantivos masculinos como terminación con sentido de signo gráfico: pictograma, fotograma, holograma, etc.