

El amo de mañana, desde hoy comanda Jacques Lacan

Lacan Cotidiano



n° 797 – Sábado 10 de Noviembre 2018 – 18 h 24 [GMT + 2] – lacanquotidien.fr



¡Inolvidable!

EN AVANT

Elvire Jovet 40, aún y siempre por Brigitte Jaques-Wajeman

Inevitable Babel por Sylvie Goumet

Girl de Lukas Dhont ¡Cortante! por Agnès Bailly

High life de Claire Denis : una película mitológica por José Villalba



Elvire Jovet 40, aún y siempre por Brigitte Jaques-Wajeman

Antes de la première, Lacan Cotidiano publica el epílogo de Brigitte Jaques-Wajeman a la nueva edición de Actes Sud de la obra Elvire Jovet 40, estas lecciones de teatro de Louis Jovet que adaptó en 1986 para llevarlas al escenario, ¡inolvidable! Y lo que llama la atención es su actualidad. Redacción de Lacan Cotidiano.

Jovet

Joven actriz, alumna de Antoine Vitez, y sin duda bajo su tutoría, descubrí las obras de Louis Jovet que acababan de publicarse (1). Durante el último año de su enseñanza, que la guerra interrumpió abruptamente, sus clases habían sido estenografiadas a petición de su secretaria, Charlotte Delbo (2).

Publicadas a finales de los años sesenta, me hicieron descubrir un director para quien la investigación y la enseñanza tienen el mismo

enfoque y que no cesa de cuestionar la esencia propia del arte del actor. Estos cursos tomados en vivo, releídos por él y relacionados con algunas grandes escenas del teatro clásico francés, no tienen equivalente en toda la literatura teatral.

Unos quince años más tarde, en 1984, como profesora principiante en el ENSATT, la famosa escuela de la Rue Blanche de París, retomé las lecciones de Juvet y se me ocurrió la idea de hacer ensayos con los estudiantes. Me impresionó la "teatralidad" de estos cursos, cuya lectura hace posible el seguimiento del movimiento más ligero de los participantes, de sus estados de ánimo, incluso de sus silencios. Lo que me pareció esencial fue, una vez que se representaba la escena, la demanda que Juvet dirigía a los estudiantes de reflexionar sobre lo que acababan de hacer, para pensar sobre este increíble acto, que él mismo describió como una mezcla de goce y pensamiento crítico. "¿Qué piensas?" les pregunta, llevándolos a interrogar la escena de nuevo, para volverla a trabajar. En lugar de comentar el discurso de Juvet, quería que experimentaran este movimiento dual que está en el corazón de su enseñanza sobre teatro clásico: detrás de lo que él llama "tradiciones corruptas", convenciones de todo tipo, él encuentra la verdadera tradición, para hacer oír el texto. Sólo entonces puede tener lugar una interpretación inventiva, audaz y libre.

Juvet, en aquella época, y hasta la revelación del espectáculo de estas lecciones, pertenecía al pasado. Extraño actor, inexpresivo, con una presencia extraordinaria, ¡había marcado el cine! En el teatro, fue olvidado. Estábamos bajo la influencia de Brecht y Vilar, apasionados por el espíritu del Servicio público. *Elvire Juvet 40* ha permitido redescubrir a Juvet, cuya enseñanza apela al deseo más íntimo del actor y trata de responsabilizarlo del gran Arte del teatro, por encima de sí mismo. Recuerda a los actores el acto subjetivo y único del artista; busca este momento de verdad. En 1986, el programa apareció como un recordatorio impactante, no solo para actores y directores, sino también para el público, invitando a todos a identificarse con esta pregunta sobre su deseo, sobre su oficio.

Elvira

El descubrimiento de las 7 lecciones a Claudia que Juvet dicta entre el 14 de febrero y el 21 de septiembre de 1940, en la última escena de Elvira en el *Don Juan* de Molière, me había dado el deseo de ir más allá

de los ejercicios pedagógicos y convertirlo en un espectáculo público. Había una diferencia notable entre estas lecciones y las otras, y en esa diferencia, me pareció que descubrió una apuesta personal, vital para Jovet. El número de clases que dedica a Don Juan, y en particular a esta escena, supera a todas las demás, por la exaltación, la pasión que pone a interpretar a la joven actriz lo que él considera "la diatriba más extraordinaria del teatro clásico". La investigación en la que Jovet entrena a su alumna, "este peligroso viaje", esta inmersión en lo desconocido, me permitió comprender una escena que había permanecido totalmente opaca hasta entonces.

Del monólogo de Elvira, Jovet hace un momento desgarrador, mientras que la mayoría de los directores, dudando de la sinceridad de Elvira, piensan que su discurso es puro semblante, que se refugia en una religiosidad de pacotilla, pero que solo desea una cosa, recuperar a Don Juan. Hay en esta interpretación perezosa una especie de misoginia mezclada con un anticlericalismo primario. Jovet, por el contrario, se toma el discurso de Elvira en serio y descubre el secreto de la escena: "Podría ser un éxtasis de amor, un éxtasis religioso, pero está en el mismo tono". Nadie, antes de él, había percibido la carga emocional contenida en el largo monólogo de Elvira, que, en una súbita aparición, regresa a Don Juan para anunciar su muerte e intentar salvarlo.

Me pareció urgente dar para ver esta obra de interpretación única. Sin augurar el éxito del espectáculo, estaba segura de que este trabajo, y todo lo que se debe superar como resistencia para escuchar una obra de teatro como ésta, cautivaría a los espectadores.

Jovet 40

Las clases tienen lugar en 1940, al comienzo de la guerra. Cinco cursos tienen lugar de febrero a marzo de 1940, durante la "extraña guerra", los dos últimos se imparten el 14 y 21 de septiembre de 1940, después del éxodo (10 de junio) y el armisticio (22 de junio). París está ocupado. Muy rápidamente, el gobierno de Vichy publica (3 de octubre) decretos que prohíben a los judíos ocupar ciertos oficios, incluido el de actor. Aprenderé durante mi investigación que Claudia, cuyo nombre real es Paula Dehelly, era judía. Los primeros premios que ganó en los exámenes del Conservatorio le abrieron las puertas de la Comédie Française. Pero denunciada como judía, está excluida de la escena y debe huir a la zona libre. Ella nunca tendrá la carrera que esperaba.

Jouvet, mientras tanto, sin sentirse más amo en su teatro, prepara en secreto, desde septiembre 40, su partida y la de su compañía hacia un exilio que durará toda la guerra. No volverá a París hasta 1945.

Nada en estos cursos alude al drama histórico que se desarrolla afuera. La guerra es reprimida desde este espacio ceremonial, pero este exceso de silencio, a la luz de lo que se conoce en retrospectiva sobre las consecuencias de la guerra en Jouvet y su alumna, la hizo aún más presente para mí: aparecía a la vez en la burla de este trabajo retomado de una pieza oscura del teatro clásico, y su absoluta urgencia. En efecto, una burla, porque ¿cuál es la diferencia entre el "éxtasis" de Elvira, la implacabilidad de Jouvet en el restablecimiento de la claridad de su discurso y la ocupación del país que está teniendo lugar? Pero también, la urgencia absoluta, acto de resistencia, porque es el genio propio del país, su lengua, lo que ahora está amenazado.

Construir un espectáculo

La cuestión de la puesta en escena se planteó muy rápidamente: ¿Cómo? ¿Con quién? No se trataba de reconstituir el curso de Jouvet en el Conservatorio, se trataba de construir una ficción en la que nada más que el texto, la transcripción de las palabras pronunciadas por Jouvet a lo largo de este año crucial, permanecieran verdaderas. Así que hice un montaje de lo que pensé era esencial del conjunto de las siete lecciones. Agregué algunas reflexiones adicionales de otras clases de Jouvet sobre Don Juan.

Además, para preservar la intimidad y la apuesta de la escena, elegí solo a los tres protagonistas: Octave / Don Juan, Leon / Sganarelle, Claudia / Elvira y Jouvet, a quien llamé L.J. durante los ensayos, para sentirme libre y mostrar algo de él, incluso desconocido para sí mismo. Decidí grabar muy claramente las fechas de las lecciones; la terrible voz de Hitler se oía en la distancia como si escapara de un aparato de radio, para marcar la ocupación de París por los alemanes.

Le propuse a María de Medeiros, que había sido mi alumna en la Rue Blanche, que interpretara a Claudia, y acordé con ella que la escena nunca se daría por completo, para no cansar al espectador. Solo daríamos extractos, más o menos largos, de acuerdo con el acento que L. J. deseaba poner en este o aquel aspecto de la escena. Esto crearía

más atención por parte de la audiencia e incluso algún tipo de suspenso. ¡También le dije que ella nunca actuaría mal! Que la cuestión no era actuar mal o actuar bien. Que ella debía estar siempre bien a los ojos de los espectadores, pero que L. J. estaba buscando algo más con ella, asumir un riesgo al que la acompañaría más allá de sí misma. Contraté a Éric Vigner, que también había sido mi alumno en la rue Blanche, y Vincent Vallier, ambos alumnos, con María, del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París.

Con L. J./Jouvet, quería que el público descubriera a un artista trabajando. Quería que estas lecciones de drama fueran producto de un artista preocupado y apasionado, fuerte y vulnerable. Con una elegancia única, Philippe Clévenot fue este artista, inolvidable. Habiendo alcanzado un dominio supremo del texto, la oración y la enseñanza de Jouvet, no lo imitaba, pero su gracia natural, su elegancia, una especie de belleza inteligente, hicieron que los principios de Jouvet fueran claros y convincentes.

Las presentaciones, los productores

Fue Jacques Lassalle, entonces Director del Teatro Nacional de Estrasburgo, quien me dio la oportunidad de crear el espectáculo, en enero de 1986, en la pequeña sala Hubert Gignoux. Muy pronto, varios grandes teatros se interesaron en el proyecto y se decidió que el Teatro Athénée, el teatro de Jouvet (dirigido por Josyane Horville) daría la bienvenida al espectáculo en febrero de 1986, inmediatamente después de su creación en Estrasburgo. En París, el programa pronto estaría en la lista con una producción cuádruple, incluso quíntuple: el TNS, el primer productor, la Comédie Française, de la que Philippe Clévenot era entonces un residente y para quien Jean-Pierre Vincent, el Administrador, otorgaría el derecho excepcional de aparecer en un lugar distinto a los habituales. Pero también Giorgio Strehler, en representación del Teatro de Europa, a quien François Regnault había hablado sobre el proyecto, y que, inmediatamente interesado, quiso incluirlo en su programa, antes de decidir montarlo él mismo, el año que viene en su teatro en Italia (*Elvira o la pasión teatral*, en el Teatro Studio de Milán). Finalmente mi compañía Pandora, creadora del proyecto, habría puesto sus subvenciones en el proyecto.

En el Teatro Nacional de Estrasburgo, la sala modular fue transformada por Emmanuel Peduzzi, inspirado en el Conservatorio Nacional, en un

aula de teatro. Construyó gradería de madera con capacidad para cien espectadores y algunos lugares reservados para la primera fila eran gratuitos para las idas y venidas de los actores entre el escenario y los espectadores. Frente a los espectadores, instaló una plataforma donde ensayan los estudiantes; una mesa, una pequeña lámpara y una silla puestas en una esquina, reservada para L. J. En los bancos, muy cerca de los actores, los espectadores estaban en posición de estudiantes.

En el *Athénée*, decidí que el espectáculo se llevaría a cabo en libertad. Los actores estarían frente a la cortina de hierro, los sillones se cubrirían con lienzos blancos. Solo se liberarían la primera y octava fila para permitir el movimiento de actores en la sala. En este teatro "vacío", los espectadores tuvieron la sensación de asistir secretamente a algo a lo que nadie nunca ha sido invitado.

Las presentaciones de *Elvire Jovet 40* en Estrasburgo iniciaron el 8 de enero de 1986 alcanzando un éxito crítico y un público inmediato. Continuaron en el Athénée con un éxito creciente que valdrá para Philippe Clévenot, en 1987, el primer premio "Molière" del actor, frente a importantes rivales. El espectáculo se presenta a todos como una lección esencial de teatro. Los actores y directores vienen a verlo para redescubrir que el arte de Jovet es una lección siempre vigente. Pero no solo afecta a los profesionales. Muchos espectadores, doctores, profesores, ejecutivos, músicos, etc., dan fe de su emoción y vienen a decirme que las lecciones de Jovet también son valiosas para su trabajo. Nos volvimos conscientes del alcance universal de estas lecciones.

Muchas y triunfantes giras de este espectáculo seguirán las representaciones del Athénée. Giras internacionales y nacionales, primero en Sudamérica, reanudadas en París y en toda Francia, el espectáculo pronto será reclamado en toda Europa, Estados Unidos y África Oriental. Muchos teatros abren su temporada con *Elvire Jovet 40* y la usan como un manifiesto, una declaración de amor por el teatro.

Inspirado en la creación del espectáculo en Estrasburgo, Benoît Jacquot preparará el escenario en un estudio del INA y hará una película en blanco y negro de gran belleza, que extiende la vida del espectáculo. (La película está disponible en DVD desde 2017).

Desde hace más de treinta años, desde la creación del espectáculo en 1986, no ha pasado un año sin que una compañía, en Francia o en el extranjero, no desee llevar a la escena a *Elvire Jovet 40*. Actualmente, el espectáculo, inspirado en mi puesta en escena, se ha vuelto noticia gracias a Toni Servilio, uno de los actores y directores más famosos de Italia, que lo recrearon en Milán en el Teatro Piccolo y lo interpretaron nuevamente en Francia y en toda Europa.

Por ello, acojo hoy con gran satisfacción la reedición de *Elvire Jovet 40*, convencida de que esta publicación continuará dando testimonio, una y otra vez, del arte del actor según Louis Jovet.

[1] Louis Jovet, *Molière et la comédie classique*, « Pratique du théâtre », nrf Gallimard, 1965.

[2] Charlotte Delbo, secretaria de Louis Jovet de 1937 a 1941, resistente, comunista, dará testimonio en sus libros excepcionales de su deportación a Auschwitz.

Quienes no pudieron ver la pieza creada por Brigitte Jaques-Wajeman podrán ver el filme de Benoît Jacquot. Aquellos que lo vieron apreciarán lo que el director retoma, en la cinematografía, de la creación teatral.

El libro

Jovet L., *Elvire Jovet 40*, adaptación y prólogo de Brigitte Jaques Wajeman, Actes Sud, publicado el 14 novembre 2018, disponible en la librería de la ECF ecf-echoppe.com.

La película en DVD

Jovet L., *Elvire Jovet 40*, concepción y puesta en escena de B. Jaques-Wajeman, dirección de B. Jacquot, Ina, 2017, disponible en la librería del ECF ecf-echoppe.com

Traducción: Ximena Castro



Inevitable Babel por Sylvie Goumet

El gran interés de Nurith Aviv por el lenguaje, su articulación con el cuerpo y los trazos que imprime en él, es evidente de una película a otra. En su documental *Signer* realizado en 2018, explora el o, más bien, los lenguajes de señas. Descubrimos así su multiplicidad y riqueza.

La pesquisa que ella realiza de un paisaje a otro, al pasear por las tierras de Israel, es encarnada: los testimonios que recopila nos sumergen en el corazón del lenguaje íntimo, singular, el que resuena en el cuerpo. En "Sobre la señal. Diálogo sobre el film *Signer* de Nurith Aviv"(1), Éric Laurent subrayó la enseñanza que podemos extraer de él. Sí, Nurith Aviv nos enseña, y mucho más que un documental sobre la comunicación de aquellos que han sido privados de escuchar la voz del otro. Aunque la sordera no priva del habla oral, dificulta su articulación, por lo que algunas personas prefieren usar el lenguaje de señas.

Descubro *Signer* en el momento en que se inician las jornadas de la Escuela de la Causa Freudiana. "¡Gay, gay, casémonos! Sexualidad y matrimonio en la experiencia psicoanalítica"(2). Inmediatamente surge una pregunta: ¿qué pasa con la relación entre los sexos para quienes usan el lenguaje de señas? ¿Y si esto eliminara el malentendido entre los sexos? De hecho, según Lacan, la disyunción estructural entre los *partenaires* se instaura por el habla. Sin ella, el comercio entre hombres y mujeres podría fluir naturalmente (3). ¿Es la palabra vocalizada que

parasita al parlêtre y embrolla la relación entre los sexos? Sordo a la palabra, ¿el parlêtre estaría exento de sus efectos de goce? Con *Signer*, Nurith Aviv da luces sobre estas preguntas.

Cuanto más complejo se vuelve un lenguaje de señas, más involucra al cuerpo- la cineasta lo demuestra a través de los idiomas que emergen en comunidades pequeñas y aisladas. Es un hecho: las lenguas jóvenes se hacen más ricas, se adaptan a las costumbres, a las culturas, implicando más la mirada, la mímica, la postura.

Por lo tanto, podríamos soñar que el signo, volviéndose corpóreo, hace desconsistir lo simbólico y no obstaculiza la relación con el otro. ¿No conocerían del malentendido las personas con problemas de audición? El testimonio de una pareja, recopilada por Nurith Aviv, podría alimentar este sueño. El hombre aprendió la lengua de señas alemana, la mujer, la de su aldea natal en Israel; cuentan que se han comunicado durante mucho tiempo en la lengua de señas oficial en Israel (ISL), hasta el día en que el señor se olvida y utiliza su lengua materna: ¡oh! ¡Sorpresa, la señora entiende! ¿Es cada lenguaje de señas, por lo tanto, una y la misma declinación de una comunicación inequívoca, una especie de Esperanto? ¡Ay! Babel es inevitable.

Si el sentido de los signos se puede captar de una lengua a otra, podemos hacer la hipótesis de una equivalencia con la etimología que nos permite escuchar algunos fragmentos de lenguas extranjeras del mismo origen. De hecho, Lacan marca esta especificidad del lenguaje al jugar con equívocos de un idioma a otro.

Además, el momento de sorpresa reportado por la pareja, en la película, es una experiencia singular: una mujer capta en las palabras de un hombre algo de su lenguaje, de su primera marca, de una familiaridad que podría resonar con su *lalangue*. Y el eco de este singular encuentro no le es indiferente... ¡se casarán!

Este lenguaje soñado que no obstaculizaría el vínculo con el otro sería precisamente sin equívoco. Sin embargo, el lenguaje de señas no es unívoco. Como prueba, los actores que nos encontramos a lo largo del documental, durante un ensayo teatral en lenguaje de señas: comentan entre ellos la representación del otro, una representación que se abre a múltiples interpretaciones y al inevitable malentendido, ¡que aquellos con dificultades auditivas escuchan felizmente!

Si utilizar el lenguaje de señas involucra al cuerpo, el signo, sin embargo, tiene el estatuto de un significante. Tenemos la confirmación: la transición a la escritura no es en absoluto problemática. Sobre esto da testimonio una mujer joven al referirse a su escolarización en un contexto convencional: "Entendí las palabras escritas, no fue difícil.

Relacioné las palabras de señas con las palabras escritas, no era nuevo."

El lenguaje de señas no está exento de gramática o sintaxis, pero es una gramática del cuerpo: los articuladores lógicos entre los signos -un solo signo puede hacer una oración- están localizados, por ejemplo, en la expresión del rostro.

Por lo tanto, debemos abandonar la idea de que las personas sordas y con problemas de audición tienen acceso a una relación con el partenaire sin malentendidos. Si las parejas y las familias que nos presenta Nurith Aviv no hacen resonar directamente los disensos posibles, es porque el foco está puesto en la creciente necesidad de cuidar el intercambio, de hacer escuchar su singularidad a los que hablan otra lengua. Esta singularidad no deja de tener resonancia con el dicho de Lacan: más allá de su identidad sexual y sus modalidades de goce, el *parlêtre* goza a su manera de las marcas del significante sobre el cuerpo, y esta marca es singular, propia al *parlêtre*, cualquiera que sea su lengua.

(1) Aviv N. & Laurent É. « Du signe. Dialogue sur le film *Signer* de Nurith Aviv », *Lacan Quotidien*, n. 773, 30 abril 2018. - *Signer* se encuentra en DVD, disponible en ecf-echoppe.

(2) Información e inscripciones en <https://www.gaimarionsnous.com/>

(3) Como lo dice Lacan, en el reino animal a cada uno su cada una, esta última puede ser plural sin perturbar la relación del uno al otro.

(c.f. Lacan J., *Seminario IV, La relación de objeto* (1956-1957), texto establecido por J.-A. Miller, Buenos Aires, Paidós).

Traducción: Ximena Castro

SCÈNES ET AUTRE SCÈNE



Girl de Lukas Dhont ¡Cortante! por Agnès Bailly

Lara, de quince años, solo tiene una cosa en mente: convertirse en mujer cuando nació siendo un niño; una certeza que nada logrará disipar. La película *Girl*, de Lukas Dhont (1), nos sumerge en el recorrido despiadado de una adolescente decidida.

Lara acaba de ser admitida en una escuela de danza clásica, del lado de las chicas. Los demás lo saben. Sin preguntar nada, todo el mundo hace "como si". Lara trabaja de forma inclemente, se hace daño.

La seguimos en sus citas médicas. Antes de la cirugía, un tratamiento hormonal. Pero no es lo suficientemente rápido para Lara, que aumenta la dosis sin decirle nada a nadie. Durante las citas preparatorias para la vaginoplastia, no habla más, no muestra ningún afecto, mientras que los detalles de esta operación riesgosa e irreversible son mayores de lo que se cree. Ella solo quiere terminar con este sexo. Un psicólogo aterrador la empuja a tener una sexualidad cuando esa no es su

pregunta. Lara no sabe si le gustan los niños o las niñas, y si incluso puede amar al Otro. La adolescente quiere ser mujer, de inmediato, toda tomada por lo imaginario. La madre de Lara es la gran ausente de la película, no sabemos nada al respecto, como si Lara hubiera tomado su lugar. Su padre la acompaña de manera sorprendente. Se preocupa por su hija a la que no tiene acceso. Lara no puede decir nada sobre lo que está soportando. Un silencio ensordecedor.

Durante una velada con las chicas de su escuela de baile, una de ellas la obliga a mostrar su sexo, con el pretexto de que ella las ha visto en las duchas. Lara no podrá negarse. El velo se rasga cuando es vista, con este sexo que busca remover, pegado bajo su trusa. A partir de esta mostración, Lara no podrá esperar la operación siempre aplazada por los médicos... hasta realizar ella misma el acto de eviración, sola frente a su espejo.

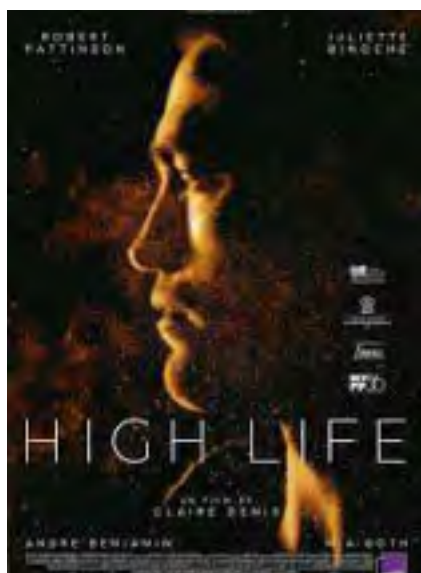
A diferencia de Lara, tan conmovedora por su imposibilidad de decir lo que vive, Paul, una niña nacida hermafrodita que se convierte en un niño, testimonia en la novela *La Tête en bas* de Noëlle Chatelet: "Los dos pechos cayeron y ahí está todo. Todo por haber sido cortado. La cuchilla, buena y segura, lo ha convertido en sí mismo. Antes, fue mutilado. Mutilado por no ser uno. Forzado a la partición. (2) Si Lara, la bailarina, está pegada al espejo, el pianista Paul "escucha crecer los pelos" (3), son dos versiones de una soledad fundamental.

(1) Recibió el premio Cámara de oro y de actuación en el Festival de Cannes 2018.

(2) Châtelet N., *La Tête en bas*, Seuil, 2002, p. 10-11.

(3) *Ibid.*, p. 106.

Traducción: Ximena Castro



High life de Claire Denis : una película mitológica por José Villalba

La última película de ciencia ficción de Claire Denis es un ocní, un objeto cinematográfico que no deja a nadie indiferente. Está inspirado en los más grandes maestros del género, ya que las referencias a *Solaris* de Tarkovski o a *2001 Odisea del espacio* de Kubrick son evidentes. También encontramos la sombra desesperada de la película *Melancolía* de Lars Von Trier. Es verdaderamente un nuevo mito moderno que Claire Denis propone aquí.

"Migrantes" interestelares son enviados más allá del sistema solar al agujero negro más cercano en nuestra galaxia para obtener nuevas fuentes de energía. En esta odisea futurista, los criminales condenados a muerte se ocupan de las tareas cotidianas de una micro-sociedad ultra violenta donde cada uno se enfrenta a los deseos, violencia e irreductible soledad que nos constituyen como sujetos. Una doctora -la enigmática Juliette Binoche- dirige esta nave. Ella le da droga a la tripulación a cambio de su semilla porque realiza experimentos de reproducción.

El mito del padre de la horda (1) de Freud es revisado, revertido. Se trata aquí de una madre gozadora que cuida a sus hijos e hijas, incluso ofreciéndose a sí misma en sacrificio.

Frente a esta sacerdotisa hechicera y perversa, un hombre se constituye en excepción y la resiste: el magnífico Robert Pattinson. Mitad chamán, mitad doctora, ella obtendrá su semen mientras duerme y dará a luz a un niño, que será criado sólo por él, una vez todos sus congéneres se han matado entre ellos. Las escenas de este padre y su

hijo están bellamente filmadas. Ambos formarán una pareja edénica hecha de un material nuevo, que atravesará este agujero negro como se atraviesa el fantasma, el espejo o el agujero negro de lo real, en este caso hacia un destino deslumbrante.

Al final de esta historia mitológica, bastante original, el espectador comienza a soñar. ¿Morirán o se han ido a un nuevo Eldorado, un nuevo mundo para explorar y conquistar? La expedición suicida de estos pioneros irrisorios es sin salida. ¿Ilustraría entonces la búsqueda de un mundo que aún no se ha inventado, hasta ahora desconocido? Una de las mejores ficciones contemporáneas.

(1): Cf. Freud S., *Totem et tabou*, 1924.

Traducción: Ximena Castro

Lacan Cotidiano

publicado por navarin editores

INFORMA Y REFLEJA 7 DIAS DE OPINIÓN ILUSTRADA

- Comité de dirección

Lacan Cotidiano, « La parrhesia en acto », es una producción de Navarin éditeur 1, avenue de l'Observatoire, Paris 6e – Siège : 1, rue Huysmans, Paris 6e – navarinediteur@gmail.com

Directora, editora responsable : Eve Miller-Rose
(eve.navarin@gmail.com).

Jefe de Redacción : Virginie Leblanc con Pénélope

Fay. (virginie.leblanc@gmail.com , faypenelope@gmail.com).

Editorialistas : Christiane Alberti, Pierre-Gilles Guéguen, Anaëlle Lebovits-Quenehen.

Maquetista : Luc Garcia.

Relecturas : Anne-Charlotte Gauthier, Sylvie Goumet, Pascale Simonet.

Electronico : Nicolas Rose.

Secretariado : Nathalie Marchaisson.

Secretariado general : Carole Dewambrechies-La Sagna.

Comité ejecutivo : Jacques-Alain Miller, presidente ; Eve Miller-Rose ; Virginie Leblanc.

- Maquetación de la edición en español y coordinador de las traducciones:

Mario Elkin Ramírez marioelkin@gmail.com por la Nueva Escuela Lacaniana.

Traducción: Ximena Castro