

**Jacques Lacan**

**Seminario 8  
1960-1961**

**LA TRANSFERENCIA  
EN SU DISPARIDAD SUBJETIVA,  
SU PRETENDIDA SITUACIÓN,  
SUS EXCURSIONES TÉCNICAS**

**20**

**LA ABYECCIÓN DE TURELURE<sup>1</sup>  
Sesión del 10 de Mayo de 1961**

*Historia del padre.  
El padre jugado a los dados.  
Cómo operaba Freud.  
El objeto del deseo es su instrumento.  
Tres generaciones bastan.*

---

<sup>1</sup> Para las abreviaturas en uso en las notas, así como para los criterios que rigieron la confección de la presente versión, consultar nuestro prefacio: *Sobre esta traducción.*

Me excuso si, en este lugar abierto a todos, les pido a los que une la misma amistad que dirijan por un momento su pensamiento hacia un hombre que ha sido su amigo, mi amigo, Maurice Merleau-Ponty, quien nos fue arrebatado el miércoles pasado, la tarde de mi último seminario, en un instante, y cuya muerte fue informada algunas horas después. Nos tocó el corazón.

Maurice Merleau-Ponty seguía su camino, proseguía su investigación, que no era la misma que la nuestra. Nosotros habíamos partido de puntos diferentes, teníamos objetivos diferentes, y diré incluso que es con objetivos diferentes que nos encontramos, uno y otro, en posición de enseñar. \*El siempre había querido y deseado — y puedo decir que es muy a pesar mío — que yo ocupe esta cátedra.\*<sup>2</sup>

Puedo decir también que nos habrá faltado tiempo, en razón de esta fatalidad mortal, para aproximar más nuestras fórmulas y nuestros enunciados. Su lugar, por relación a lo que yo les enseñé, habrá sido de simpatía. Y, créanlo bien, durante esta semana, el duelo profundo que he sentido por su desaparición ha hecho que yo me interrogue por el nivel en el que puedo ocupar este lugar, y de una manera tal que pueda ponerme ante mí mismo en cuestión. Al menos me parece que, de él, por su respuesta, por su actitud, por sus palabras amistosas cada vez que vino aquí, recibí una ayuda, y conforta la idea de que creo que teníamos en común, de la enseñanza, una idea que aparta absolutamente de sí toda infatuación de principio y, para decir todo, toda pedantería.

\*Me excusarán entonces, también, si lo que hoy tendré para decirles, y con lo que contaba terminar con este rodeo cuyas razones les dije la vez pasada, este rodeo por una tragedia contemporánea de

---

<sup>2</sup> [El siempre había querido enseñar, y puedo decir que es muy a pesar mío que yo ocupé esta cátedra.] — Nota de **DTSE**: “Se trata de Maurice Merleau-Ponty, quien acaba de morir. La frase de Seuil no tiene sentido”. — No comparto esta apreciación de **DTSE**: de quién se trata, ya había sido informado desde el primer párrafo, y en cuanto al sentido de la frase, se recupera al resituarla en el contexto de los “objetivos diferentes” con que ambos, Merleau-Ponty y Lacan, se encontraron “en posición de enseñar”.

Claudel\*<sup>3</sup>, {si} no llevo las cosas más lejos de lo que llegaré a hacerlo. Me lo disculparán en razón de lo que he debido sustraer a la preparación que les consagro habitualmente.

## 1

La vez pasada dejamos las cosas en el final de *El rehén*, y en el surgimiento de la imagen de Sygne de Coûfontaine, quien dice *no*. \*Dicho esto, ese “no” tiene el lugar mismo a donde una tragedia\*<sup>4</sup>, que provisoriamente llamaré cristiana, empuja a su heroína. Hay para detenerse sobre cada una de estas palabras.

He hablado bastante ante ustedes de la tragedia, como para que sepan que, para Hegel, la tragedia cristiana, cuando él la sitúa en la *Fenomenología del espíritu*, está ligada a la reconciliación, a la *Ver-söhnung*, a la redención que, a su entender, resuelve el impase fundamental de la tragedia griega, y por consiguiente no le permite instituirse en su plano propio, sino que, todo lo más, instaura el nivel de lo que se puede llamar una divina comedia, \*aquella en la que todos los hilos están sostenidos, en último término, por Aquél en quien todo Bien,\*<sup>5</sup> así fuese más allá de nuestro reconocimiento, se reconcilia.

Sin duda, la experiencia va en contra de esta aprehensión noética a donde viene a tropezar en alguna parcialidad la perspectiva hegeliana, puesto que también renace tras ella esa voz humana, la de Kierkegaard, quien le aporta nuevamente una contradicción. Y también el

---

<sup>3</sup> [Me excusarán entonces si hoy, cuando contaba con terminar con este rodeo cuyas razones les dije la vez pasada]

<sup>4</sup> [Este *no* es el lugar mismo donde una tragedia] — La nota de **DTSE** señala que la expresión “tiene el lugar” le parece más justa que “es el lugar”.

<sup>5</sup> [aquella en la que, en último término, todos los hilos están sostenidos por Aquél en quien todo lazo,] — En una reunión del Seminario dedicada explícitamente a abordar la cuestión del padre, tal vez no sobre aclarar que el plural *filis*, que traduje como “hilos”, podría traducirse igualmente por “hijos”, cambiando el sentido de la frase sin que ésta cambie en lo más mínimo su materialidad significativa.

testimonio del *Hamlet* de Shakespeare, en el que nos detuvimos largo tiempo hace dos años,<sup>6</sup> está ahí para mostrarnos otra cosa, que subsiste otra dimensión, y no nos permite decir que la era cristiana clausura la dimensión de la tragedia.

\**Hamlet*, ¿es una tragedia? Seguramente. Creo habérselos mostrado. ¿Es una tragedia cristiana? Ahí es precisamente donde la interrogación de Hegel nos encontraría, pues, en verdad, en ese *Hamlet* no aparece la menor huella de una reconciliación. A pesar de la presencia en el horizonte del dogma de la fe cristiana, no hay en *Hamlet*, en ningún momento, recurso a la mediación de una redención cualquiera. El sacrificio del hijo sigue siendo en *Hamlet* pura tragedia.

\*Sin embargo, no podemos eliminar absolutamente esto que no está menos presente en esta {extraña} tragedia, esto que recién llamé la dimensión del dogma de la fe cristiana<sup>8</sup>, a saber, que \*el padre,\* el

---

<sup>6</sup> cf. Jacques LACAN, Seminario 6, *El deseo y su interpretación*, clases del 4, 11 y 18 de Marzo, 8, 15, 22 y 29 de Abril de 1959. Hay versión castellana de una transcripción no revisada en la Biblioteca de la E.F.B.A., así como versión castellana del texto que Jacques-Alain Miller estableció de estas clases en la revista *Ornicar?*, n° 24, otoño de 1981, n° 25, 1982, y n° 26/27, verano de 1983, en *Lacan Oral*, Xavier Bóveda Ediciones, Buenos Aires, 1983 (aunque es falso que la fuente de esa traducción sean unas notas tomadas por Octave Mannoni, como se afirma en la página 10 del libro —como he dicho, la fuente es la versión publicada en *Ornicar?*— y errónea la atribución, por parte de esa desdichada edición, del texto «Transmisión y Talmud» a Lacan).

<sup>7</sup> [*Hamlet*, ¿es una tragedia? Seguramente, y creo habérselos mostrado. ¿Es una tragedia cristiana?] — No tiene sentido forzar la traducción para poner de relieve en este caso la diferencia entre *est-ce* y *est-il*, que en ambas versiones traduzco como “¿es...?”. La nota de **DTSE** apunta a que el *est-ce* de la versión **JAM** implica que Lacan se refiere al drama, mientras que el *est-il* que propone en cambio implica que Lacan se está refiriendo al personaje. Pero entonces, ¿por qué esta versión deja de todos modos su nombre en cursiva?

<sup>8</sup> [Sin embargo, no podemos eliminar absolutamente esto, que no está menos presente en esta extraña tragedia, y que inscribe en ella lo que recién llamé la dimensión del dogma o de la fe cristiana] — Nota de **DTSE**: “Seuil cambia el sentido del discurso. Y además, ¿por qué ese «o» en lugar de «de», cuando el «recién» remite (5 líneas más arriba) al «dogma de la fe cristiana» al que Lacan acaba de aludir?”. — Entre llaves restituyo en la versión **DTSE** el “extraña”, significante omitido sin duda, puesto que al comienzo del párrafo siguiente Lacan toma apoyo en él, y a propósito del cual **ELP** señala, en nota *ad hoc*: “La repetición del término

*ghost*, aquel que, más allá de la muerte, revela al hijo que ha sido asesinado, y cómo, y por quién, es un padre condenado.

Extraña, he dicho de esta tragedia, de la que seguramente no pude agotar ante ustedes, en mi comentario, todos sus recursos. Extraña, puedo repetir, ante esa contradicción suplementaria sobre la cual no nos habíamos detenido, que es que no está puesto en duda que sea de las llamas del infierno, de la condenación eterna, que ese padre testimonia. Sin embargo, es como escéptico, como alumno de Montaigne, se ha dicho,<sup>9</sup> que Hamlet se interroga, *to be or not to be, dormir, soñar quizá*. ¿Ese más allá de la vida nos libra de esta vida maldita, de este océano de humillación y servidumbre que es la vida?

Y tampoco podemos dejar de trazar la escala que se establece en esta gama que, desde la tragedia antigua al drama claudeliano, podría formularse así.

A nivel de *Edipo*, el padre \*ya\*<sup>10</sup> asesinado sin que incluso el héroe lo sepa, \*"él no sabía",\*<sup>11</sup> no solamente que fuese por él que el padre estuviese muerto, sino incluso que lo estuviese. La trama de la tragedia implica sin embargo que él ya lo está.

A nivel de *Hamlet*, el padre está condenado. ¿Qué puede querer decir esto, más allá del fantasma de la condenación eterna? ¿Esta condenación no está ligada a la emergencia de esto, que aquí el padre comienza a saber? Seguramente, no sabe todo el resorte, pero sabe de eso más de lo que se cree. En todo caso, sabe quién lo ha matado, y cómo ha muerto. He dejado abierto, en mi comentario, el misterio de-

---

*extraña* {*étrange*} retoma una insistencia de *strange*, siete veces en sólo el primer acto: Shakespeare, *Hamlet*".

<sup>9</sup> Nota de **ELP**: "Ernest Jones, *Hamlet y Edipo*, cap. II, «El problema de Hamlet»".

<sup>10</sup> [está] — Nota de **DTSE**: "Lacan vuelve al mito del padre freudiano quien está, como lo ha indicado varias veces, «ya muerto»". — Sin embargo (*cf.* la frase siguiente), este punto de partida de la escala es SÓFOCLES, *Edipo rey*.

<sup>11</sup> [El no sabía,] — Nota de **DTSE**: "La ausencia de comillas no permite establecer la relación con el famoso sueño comentado por Freud en «Formulaciones sobre los dos principios del suceder psíquico» (1911)".

jado hiante por el dramaturgo, de lo que significa ese *orchard* donde la muerte lo ha sorprendido, nos dice el texto, en la flor de sus pecados — y ese otro enigma de que es por la oreja que el veneno le fue vertido. ¿Qué entra por la oreja, sino una palabra, y cuál es, detrás de esta palabra, ese misterio de voluptuosidad?

¿Es que, respondiendo a la extraña iniquidad del goce materno, no responde aquí alguna *hybris*, que traiciona la forma que a los ojos de Hamlet tiene el ideal del padre? Ese padre a propósito del cual no se dice otra cosa sino que era lo que podríamos llamar el ideal del caballero del amor cortés. Ese hombre alfombraba con flores el camino de la marcha de la reina, \*ese hombre que “apartaba de su rostro”, nos dice el texto, “el menor soplo de viento”.<sup>\*12</sup> \*Tal es esa extraña dimensión donde permanece, y únicamente para Hamlet, la eminente dignidad, la fuente siempre borboteante {*bouillonnante*} de indignación en el corazón de Hamlet.<sup>\*13</sup> En ninguna parte ese padre es evocado como rey, en ninguna parte es discutido, diría, como autoridad. El padre es ahí una suerte de ideal del hombre, y eso no merece menos que quede para nosotros en estado de pregunta, pues, en cada una de estas etapas, no podemos esperar la verdad más que de una revelación ulterior.

Y también, a la luz de lo que nos parece natural a nosotros, los analistas, proyectar a través de la historia como la pregunta repetida de época en época sobre el padre, deténganse un instante para observar hasta qué punto, antes de nosotros, no fue nunca en su núcleo que esa función del padre fue interrogada.

La figura misma del padre antiguo, en tanto que lo hemos convocado en nuestra imaginación, es una figura de rey. La figura del padre divino a través de los textos bíblicos plantea la cuestión de toda una

---

<sup>12</sup> [Ese hombre apartaba de su rostro, nos dice el texto, el menor soplo de viento.] — Nota de DTSE: “Seuil no hace aparecer la cita”.

<sup>13</sup> [Tal es la extraña dimensión donde permanece, y únicamente para Hamlet, la eminente dignidad de su padre y la fuente siempre floreciente {*bourgeonnante*} de indignación en su corazón.] — Nota de DTSE: “Esta atribución no es forzosamente la apuesta del párrafo”. — JAM/2 corrige: [Tal es la extraña dimensión donde permanece, y únicamente para Hamlet, la eminente dignidad de su padre y la fuente siempre borboteante {*bouillonnante*} de indignación en su corazón.]

investigación. ¿A partir de cuándo el Dios de los judíos se convierte en un padre? ¿A partir de cuándo, en la historia? ¿A partir de cuándo, en la elaboración profética? Todas esas cosas movilizan cuestiones temáticas, históricas, exegéticas, tan profundas que ni siquiera es formularlas sólo evocarlas así. Esto es simplemente hacer observar que es muy necesario que en algún momento la temática del padre, el *¿qué es un padre?* de Freud, se haya estrechado singularmente, para que haya tomado para nosotros la forma oscura del nudo, no solamente mortal, sino mortífero, bajo el cual está fijada para nosotros en la forma del complejo de Edipo.

Dios creador, Dios providencia, no es de eso que se trata para nosotros en la cuestión del padre, aunque todos esos armónicos le formen un fondo. Y ese fondo, podría ser que, por el hecho de que hemos articulado esta cuestión, se esclarezca *après coup*. En consecuencia, cualesquiera que puedan ser nuestros gustos, nuestras preferencias, sea lo que sea que la obra de Claudel puede representar, o no, para cada uno, ¿no es oportuno, necesario, no nos es impuesto que nos preguntemos lo que puede ser, en una tragedia, la temática del padre? — cuando aquí tenemos una tragedia que apareció en la época en que, por intermedio de Freud, la cuestión del padre ha cambiado profundamente.

Y tampoco podemos creer que sea un azar si, en la tragedia claudeliana, sólo se trata del padre. La última parte de esta trilogía, que completa nuestra serie, se llama *El padre humillado*. Hace un instante el padre ya muerto, el padre en la condenación de su muerte, ahora el padre humillado. ¿Qué quiere decir esto? ¿Qué quiere decir Claudel con este término del padre humillado? Y ante todo, en la temática claudeliana, ese padre humillado, ¿dónde está? Busquen el padre humillado — como se dice, en las postales con adivinanzas, busquen el ladrón, o bien el gendarme.

¿Quién es el padre humillado? ¿Es el Papa? Siempre Pío como es, hay dos de ellos en el espacio de la trilogía. El primero, fugitivo, menos que fugitivo todavía, raptado, hasta el punto que — la ambigüedad siempre lleva sobre los términos de los títulos — uno puede preguntarse si no es él, el Rehén. El otro, el Pío del final, del tercer drama, el Pío que se confiesa, en una escena eminentemente impresionante y bien construida para explotar toda la temática de cierto sentimiento propiamente cristiano y católico, \*el (que es) *Siervo de los*

*siervos*\*<sup>14</sup>, el que se hace más pequeño que los pequeños. Les leeré esa escena en *El padre humillado*, donde él va a confesarse con un pequeño monje que no es más que un cuidador de ocas o de cerdos, poco importa, y que, desde luego, lleva en sí el ministerio de la más profunda y más simple sabiduría.

No nos detengamos demasiado en esas demasiado bellas imágenes, en las que parece que Claudel rinde tributo más bien a lo que es infinitamente explotado más lejos, en todo un dandismo inglés, donde catolicidad y catolicismo son, \*para los autores ingleses,\* a partir de cierta fecha que se remonta ahora a más o menos docientos años, el colmo de la distinción.

Es en muy otra parte que está el problema. El padre humillado, yo no creo que sea ese Papa. Hay muchos otros ruidos de padre. No se trata más que de eso a lo largo de esos tres dramas. Y también el padre que se ve más, el padre en una estatura que confina con una suerte de obscenidad, el padre en una estatura, hablando propiamente, impúdica, el padre a propósito del cual no podemos no notar precisamente algunos ecos de la forma \*gorilesca\*<sup>15</sup> con la que, muy en el horizonte, el mito de Freud nos lo hace aparecer, el padre es ahí precisamente Tournier — cuyo drama, y cuyo asesinato, va a constituir no solamente el pivote, sino el objeto, hablando propiamente, de la pieza central, *El pan duro*.

¿No es la humillación del padre la que nos es mostrada bajo esta figura? — que no es simplemente impulsiva o simplemente despreciada, que llegará hasta la forma de la más extrema irrisión, de una irrisión que incluso confina con lo abyecto. ¿Eso es lo que podíamos esperar de un autor que profesa de ser católico, y de hacer revivir, reencarnar ante \*nosotros\*<sup>16</sup>, unos valores tradicionales? ¿No es extraño

---

<sup>14</sup> [el del siervo del siervo] — Nota de **DTSE**: “Los términos mismos utilizados por Claudel están aquí citados por Lacan”. — **JAM/2** corrige: [el del Siervo de los Siervos]

<sup>15</sup> Nota de **DTSE**: “Supresión de un rasgo que produce la articulación con el desarrollo en curso sobre el mito de la horda primitiva”. — **JAM/2** restituye la palabra suprimida.

<sup>16</sup> [ustedes] — **JAM/P**, misteriosamente: [nosotros]



que no se haya gritado más por el escándalo ante esta pieza? — que, cuando apareció sola, tres o cuatro años después de *El rehén*, pretende retener, cautivar nuestra atención, por medio de un episodio donde una suerte de sordidez, con ecos balzacianos, sólo es relevada por un paroxismo, por un sobrepasamiento, ahí también, de todos los límites.

No sé si debo hacer que levanten la mano quienes, después de la vez pasada, no leyeron *El pan duro*. Pienso que no basta con que yo los ponga sobre una pista para que, todos, se precipiten en ella inmediatamente. Me creo pues obligado a resumir brevemente de qué se trata.

## 2

*El pan duro* se abre con el diálogo de dos mujeres.

Seguramente han pasado más de veinte años desde la muerte de Sygne, el día del bautismo del hijo que ella dio a Toussaint Turelure. El hombre, que ya no era un jovencito en esa época, se ha convertido en un anciano bastante siniestro. No lo vemos, está disimulado entre bastidores, pero lo que vemos, es a dos mujeres, de las que una, \*Sichel, fue\*<sup>17</sup> su amante, y la otra, la amante de su hijo. Esta última vuelve de una tierra que ha tomado, desde entonces, cierta actualidad, Argelia, donde ella ha dejado a Louis de Coûfontaine — pues se llama Louis, desde luego, en honor del soberano restaurado.

Que no se pierda la ocasión de deslizarles aquí una observación, una pequeña broma, que no sé si hay aquí alguien a quien ya se la haya hecho. El origen del nombre Louis, es *Ludovicus*, *Ludovic*, *Lodovic*, *Clodovic* de los Merovingios, y esto no es otra cosa — una vez que se lo escribe, se lo ve mejor — que Clovis, con la *c* suprimida. Lo que hace de Clovis el primer Louis. Y uno puede preguntarse si no habría cambiado todo si Louis XIV hubiera sabido que él era Louis XV.

---

<sup>17</sup> [es] — Nota de DTSE: “Conviene dejar el pasado: a partir de ese momento, Sichel y Lumîr ya no serán, ni una ni otra, amantes respectivamente de Toussaint y de Louis”.

Quizá su reino habría cambiado de estilo, e indefinidamente así sucesivamente. En fin, dejemos esta broma, destinada a hacerlos reír.

\*Louis de Coûfontaine está todavía, al menos se lo cree, en tierra de Argelia, y la persona que vuelve a la casa de Toussaint, su padre, viene a reclamarle algún dinero que ha sido prestado por ella (Lumîr).<sup>18</sup> Esta historia ha hecho que se excitaran tan lindamente los autores de dos libros de *pastiches* célebres, que es la escena de la reclamación al viejo Toussaint la que les sirvió de tema en su *A la manera de*. Es a propósito de esto que fue lanzada, para las siguientes generaciones, la famosa réplica, muy digna de Claudel, más verdadera que exacta, que es imputada al personaje paródico cuando se le reclama que devuelva esa suma que habría expoliado a una desgraciada — *No hay ahorros pequeños*.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> [Mientras que Louis de Coûfontaine está todavía, al menos se lo cree, en tierra de Argelia, la persona que llega a la casa de Toussaint, su padre, viene a reclamar sus derechos.] — Nota de **DTSE**: “Contrasentido. Al escribir que la persona viene a reclamar «sus derechos», Seuil deja suponer que se trata de Louis, quien, efectivamente, va a entrar de improviso en casa de su padre para reivindicar sus derechos a la herencia de su madre”. — Dejo la nota de **DTSE** tal como es, pero vale la pena introducir las siguientes observaciones. En primer lugar, si Lumîr había prestado ese dinero, 10.000 francos, a su amante, Louis, hijo de Toussaint, quien se niega rotundamente a devolverlos, no es un completo contrasentido afirmar que Lumîr “viene a reclamar sus derechos”. En cuanto a las reivindicaciones de Louis de “sus derechos a la herencia de su madre”, por lo que pude entender en la precaria traducción de *El pan duro* de la que disponemos en la Biblioteca de la EFBA, las mismas ya habían tenido lugar antaño, lo que por otra parte no fue perdonado por Toussaint, en la medida en que fueron exitosas: en la Escena III del Segundo Acto, en la áspera discusión entre padre e hijo, éste último le echa en cara al primero que la fortuna de los bienes de su madre tuvo que ser “recuperada por la fuerza, padre, con mucho ruido de papel sellado”. Lo que reivindica Louis en esa escena es otra cosa que “sus derechos a la herencia de su madre”. En cambio, es cierto que lo que Lacan está considerando en este momento es la Escena III del Primer Acto, en la que Lumîr no sólo le reclama a Toussaint el pago de la deuda que Louis tiene con ella, sino que además le pide otros 10.000 francos para que Louis pueda pagar las deudas que contrajo en Argelia con los muy probables testaferros de su padre, quien, si Louis no puede pagar, recuperaría así lo que le fue arrebatado “con mucho ruido de papel sellado”.

<sup>19</sup> **ELP** informa que los autores del *pastiche* {imitación, parodia} *À la manière de...* fueron Paul Reboux y Charles Muller, aunque no pudo localizar la serie donde se encuentra el *pastiche* de Claudel. Por mi parte, añado que dicho *pastiche*, y a propósito de la misma fórmula, fue evocado por Lacan también en su escrito «Si-

Los ahorros en cuestión no son los ahorros de la hija que viene a reclamarlos a Toussaint Turelure, no son nada menos que el fruto de los sacrificios de los emigrados polacos. La suma de diez mil francos, más incluso, que ha sido prestada por la joven, a la que a continuación van a ver qué papel y qué función conviene darle, constituye el objeto de su requerimiento. Ella viene a reclamarla al viejo Toussaint, no porque sea a él que ella haya abandonado ni prestado esta suma, sino a su hijo. El hijo es ahora insolvente, no solamente para esos diez mil francos, sino para otros diez mil. Se trata de obtener del padre la suma de veinte mil de esos francos de la mitad del siglo pasado, es decir, del tiempo en que un franco era un franco, les ruego que lo crean, y eso no se ganaba en un segundo.

La joven que está ahí se encuentra con otra, Sichel. Sichel es la amante titular del viejo Toussaint. Y la amante titular del viejo Toussaint no deja de presentar algunas espinas. Es una posición que presenta alguna rudeza. Pero la persona que la ocupa da la talla.

En resumen, lo que está en cuestión entre esas dos mujeres, es saber cómo obtener la piel del viejo. Si no se tratara, antes de tener su piel, de tener otra cosa, parece que la cuestión quedaría resuelta todavía más rápidamente. Es decir, en suma, que el estilo no es absolutamente el de la ternura, ni del más alto idealismo. Esas dos mujeres, cada una a su manera, como lo verán ustedes, volveré a ello, bien pueden ser calificadas de ideales. Para nosotros, espectadores, no dejan de figurar unas formas singulares de la seducción.

Es muy necesario que yo les indique todo lo que se trama de cálculos, y de cálculos extremos, en la posición de esas dos mujeres, ante la avaricia de Turelure, esa avaricia que sólo se iguala a su desorden, el cual sólo es superado por su improbidad, como textualmente se expresa la llamada Sichel. [La persona de la polonesa Lumîr — *Loumyir*, como expresamente nos dice Claudel que hay que pronunciar su nombre — está dispuesta a ir hasta el fin, para reconquistar lo que ella considera como un bien, como un legado sagrado]<sup>20</sup> del que ella es

---

tuación del psicoanálisis y formación del psicoanalista en 1956», *Escritos I*, p. 459.

responsable, que ella ha alienado, pero que ella debe absolutamente restituir a aquellos a los que ella se siente leal y como única juramentada, todos los emigrados, todos los mártires, los propios muertos, de esa causa eminentemente apasionada, pasional, apasionante, que es la causa de la Polonia dividida, de la Polonia repartida. La joven está decidida a llegar tan lejos como se pueda llegar, hasta ofrecerse, hasta ceder a lo que conoce del deseo del viejo Turelure.

\*El viejo Turelure, ella sabe de antemano lo que puede esperarse de él, basta que una mujer sea la mujer de su hijo para que ésta ya esté segura de que ella no es, lejos de eso, para él, un objeto prohibido.\*<sup>21</sup> Volvemos a encontrar aquí otra vez un rasgo que no se encuentra introducido sino desde un tiempo muy reciente en lo que yo podría llamar la temática común de ciertas funciones del padre.

---

<sup>20</sup> \*La persona de la polonesa Lumîr — pronuncien *Loum-yir*, como expresamente nos dice Claudel que hay que pronunciar su nombre — está dispuesta a ir, para reconquistar lo que ella considera como un bien, como una ley sagrada\* — por los signos convencionales ya expuestos en nuestro prefacio, el lector se habrá percatado de que en este punto he elegido retener la versión **JAM**, mandando a las notas la versión alternativa propuesta por **DTSE**, la que adjunta la siguiente nota: “Es la «ley sagrada» la que compromete a Lumîr en esta pasión por sus maltratados compatriotas”. — Puede ser, pero en el drama no se menciona esta ley, y sí en cambio algo que es lo más parecido a un legado. En la Escena III del Primer Acto, diálogo entre Lumîr y Turelure, ella argumenta su reclamo así: “¡El dinero de las mujeres —son las mujeres quienes lo han juntado—, la avaricia de las madres y de las viudas, la dote de las jóvenes, el pan de los huérfanos, las lágrimas y la sangre de los proscriptos y los mártires! ¡ni un cobre que no esté pegoteado de sangre!”; y en la Escena II del Segundo Acto, diálogo entre Lumîr y Louis, ésta le recuerda que ese dinero que ella le prestó había sido anteriormente confiado a su propio padre, de quien ella lo recibió a su vez, luego de su muerte: “Y ese dinero, que jamás tocó, aun muriendo de hambre, ese tesoro de su patria, bajo sus ropas gastadas, ese puñado de tierra, sagrado, ¿acaso puedo dejarlo perecer?”.

<sup>21</sup> [El viejo Turelure sabe de antemano lo que puede esperarse de él. Basta que una mujer sea la mujer de su hijo para que ésta ya esté segura de que ella no es para él, lejos de eso, un objeto prohibido.] — Nota de **DTSE**: “Según la coherencia de la frase en lo que sigue, parece que Lacan dijera que es Lumîr quien sabe de antemano (por el hecho de su posición como amante del hijo) que ella puede seducir a ese padre, y no Turelure quien sabría de antemano”. — **JAM/2** corrige: [El viejo Turelure, ella sabe de antemano lo que puede esperarse de él. Basta que una mujer sea la mujer de su hijo para que ésta ya esté segura de que ella no es para él, lejos de eso, un objeto prohibido.]

La otra, la interlocutora del diálogo, Sichel, la he nombrado recién, astuta, no deja de conocer esos componentes de la situación. También hay ahí una novedad — quiero decir algo que, por relación a esa singular partida que llamamos complejo de Edipo, es añadido en Claudel. Sichel no es la madre, obsérvenlo. La madre está muerta, fuera de juego, y sin duda esta disposición del drama claudeliano es aquí de una naturaleza como para hacer aparecer los elementos susceptibles de interesarnos en esta trama, esta topología, esta dramaturgia fundamental, en tanto que algo en común a una misma época la liga de un creador al otro,<sup>22</sup> de un pensamiento reflexivo a un pensamiento creador.

Ella no es la madre. Tampoco es la mujer del padre. Es el objeto de un deseo tiránico, ambiguo. Está suficientemente subrayado por Sichel que, si hay algo que ata al padre a ella, es un deseo que está muy cerca del deseo de destruirla, puesto que también él ha hecho de ella su esclava, y que es capaz de hablar del apego que le tiene como teniendo su principio en algún encanto que se desprendía de su talento de pianista, y de un meñique que golpeaba tan bien la nota en el teclado. Ese piano, desde que ella lleva las cuentas del viejo Toussaint, no ha podido abrirlo.

Esta Sichel, entonces, tiene su idea. Esta idea, la veremos florecer bajo la forma de la brusca llegada del tal Louis de Coûfontaine al punto donde se anudará el drama. Pues esta llegada no deja de provocar en el viejo padre un verdadero cagazo, un verdadero aflojamiento de temor abyecto — *¿Entonces él viene?*, grita de pronto, abandonando el bello lenguaje del que acaba de servirse un minuto antes para describir a la joven de la que acabo de hablar los sentimientos poéticos que lo unen a Sichel, *¿entonces él viene?*

El viene, en efecto, y viene traído por una operación de bastidores, por una cartita de advertencia de la tal Sichel. Viene al centro, y la pieza culminará en una especie de singular *partie carrée*,<sup>23</sup> se podría

---

<sup>22</sup> **EFBA** y **M** explicitan que los “ligados” son Claudel y Freud.

<sup>23</sup> *Partie carrée* — literalmente, “partida cuadrada”, o “entre cuatro”, expresión que alude a una relación sexual entre dos parejas con intercambio de los *partenaires*. Traducirla por “cama redonda” no dejaría entender por qué el quinto personaje vuelve poco apropiada esta denominación. Traducirla literalmente haría perder

decir, si no se sobreañadiera allí el personaje del padre de Sichel, el viejo Alí Habenichts — *haben nichts*, quien no tiene nada, es un juego de palabras — el viejo usurero, especie de doble de Toussaint Turelure, a través del cual éste trafica esa operación complicada que consiste en volver a tomar pieza a pieza, y fragmento por fragmento, a su propio hijo, los bienes de los Coûfontaine cuya herencia \*Louis\*<sup>24</sup> cometi6 el error de reclamarle a golpes de papel sellado, desde su mayoría de edad.

Ven ustedes cómo todo se abrocha. No es por nada que evoqué la temática balzaciana. La circulación, el metabolismo, el conflicto sobre el plano del dinero está doblado por la rivalidad afectiva. El viejo Toussaint Turelure ve precisamente en su hijo aquello sobre lo cual la experiencia freudiana ha atraído nuestra atención, un otro-él-mismo, una repetición de él mismo, una figura nacida de sí mismo en la cual no puede ver más que un rival. Y cuando su hijo, tiernamente, intenta en un momento decirle *¿Es que no soy un verdadero Turelure?*, él le responde rudamente — *Sí, sin duda, pero ya hay uno, eso basta. Para lo que es de Turelure, me basto y sobro para cumplir su papel.* Otra temática donde podemos reconocer lo que introduce el descubrimiento freudiano.

Ahí tampoco está todo. Y con esto llegamos a lo que acaba por culminar después de un diálogo en el que fue preciso que Lumîr, la amante de Louis de Coûfontaine, levante a éste por medio de todos los latigazos de la injuria directamente dirigida a su amor propio, a \*su virilidad narcisista\*<sup>25</sup>, como decimos, y devele al hijo de qué proposiciones es ella el objeto por parte del padre, de ese padre que, por medio de sus tramas, quiere empujarlo a ese final de quiebra donde se encuentra acorralado cuando comienza el drama, ese padre que, no solamente le robará su tierra, que va a recomprar a bajo precio gracias a sus intermediarios de usura, sino que también va a robarle su mujer.

---

el equívoco, que es deliberado, y que, como se verá más adelante, no deja de remitir a la estructura del diálogo psicoanalítico.

<sup>24</sup> [ese hijo]

<sup>25</sup> [su imagen narcisista] — Nota de DTSE: “Seuil, al escribir «imagen narcisista», introduce una confusión; Lacan sitúa a Louis y Turelure en una relación de rivalidad edípica, por lo que el término de «virilidad narcisista» no debe aquí borrarse”. — JAM/2 corrige: [su virilidad narcisista]

En resumen, Lumîr arma la mano de Louis de Coûfontaine contra su padre. Y asistimos sobre la escena a ese asesinato tan bien preparado por la estimulación de la mujer, que resulta ser aquí, no solamente la tentadora, sino la que combina, la que produce todo el artificio del crimen alrededor de cual va a producirse el advenimiento del propio Louis de Coûfontaine a la función de padre.

En ese asesinato que vemos desarrollarse sobre la escena, la otra escena del asesinato del padre, las dos mujeres, en suma, resulta que han colaborado. Como lo dice en alguna parte Lumîr, es Sichel quien me dio esta idea. Y en efecto, es durante su primera conversación que Sichel ha hecho surgir en la imaginación de Lumîr esta dimensión — a saber, que el viejo que está ahí, animado por un deseo, personaje que levanta ante nosotros Claudel, es un padre escarnecido, y, si puedo decir, un padre jugado.<sup>26</sup> El padre jugado/burlado es, por cierto, el tema fundamental de la comedia clásica, pero aquí hay que entender *jugado* en un sentido que va más lejos todavía que el engaño y la irrisión — está jugado, si podemos decir, a los dados, está jugado porque, al fin de cuentas, es un elemento pasivo en la partida, como está expresamente evocado en las réplicas que concluyen el diálogo de las dos mujeres.

Tras haberse abierto mutuamente, y hasta el fondo, sus pensamientos, una dice a la otra [— *Juegue usted su juego, yo jugaré el mío, tengo mis cartas de triunfo también, ¡las dos contra el muerto!* Es precisamente en ese momento que Toussaint Turelure hace su entrada — *¡Y bien! ¿quién habla de muerto? — Discutimos los principios del whist y el juego de anoche: los débiles y los fuertes del muerto.*]<sup>27</sup> \*Y al respecto el viejo Toussaint, quien por otra parte no duda

---

<sup>26</sup> *joué*, “burlado”, podría traducirse aquí también por “burlado”, pero lo que sigue aconseja mantener “jugado”.

<sup>27</sup> \*«vaya cada una de nosotros a jugar ahora su juego contra el muerto». Es precisamente en ese momento que Toussaint Turelure hace su nueva entrada {*rentrée*}: «¿De qué hablan ustedes? — Hablamos de la partida de *whist* de anoche, de esa partida donde discutimos la fuerte y la débil.\* — Nota de **DTSE**: “Así como hay que escribir lo que Lacan cita de Claudel, hay que hacerlo exactamente”. — No obstante, dos observaciones: en primer lugar, el texto que hasta aquí transcribió Miller es exactamente el mismo del que disponemos en versión castellana (lamentablemente, no contamos con el texto de Claudel en francés); dado que **DTSE** no

de qué se trata, replica, con esa elegancia bien francesa a la que todo el tiempo se ha aludido (*es un verdadero francés*, ha dicho Sichel a Lumîr, ¡oh! *es incapaz de rehusar nada a una mujer, es un francés auténtico, salvo el dinero, el dinero, ¡puaj!*), haciendo algunas bromas sobre lo que se le ha dejado en esa partida, a saber, naturalmente, los honores.\*<sup>28</sup>

¿No es impresionante ver que vuelve a surgir la imagen de la *partie carrée*,<sup>29</sup> aquí la del *whist*, que evoqué muchas veces, con otro sentido, para designar la estructura de la posición analítica?<sup>30</sup>

El padre, antes de que la escena del drama ocurra, ya está muerto, o casi. No hay más que soplar encima. Y eso es precisamente, en efecto, lo que vamos a ver. Hay ahí un diálogo cuya codimensionalidad de lo trágico y lo bufonesco merecería que hiciéramos juntos su lectura, pues, en verdad, es una escena que merece, en la literatura universal, ser retenida como bastante única en este género, al fin y al cabo, y las peripecias merecerían también que uno se detenga en ellas, si aquí tuviéramos que hacer solamente un análisis literario. Desgra-

---

parece proclive a fabular, tal vez haya más de una versión del mismo, pero ante la duda, elegimos el texto que tiene un apoyo extra (como nuestra versión aclara que se basa en la edición de 1918, es posible que haya otra, con las variantes propuestas por DTSE). En segundo lugar, Turelure no podría hacer aquí su nueva entrada {*rentrée*} como propone DTSE, puesto que es la primera vez que hace su entrada {*entrée*} en la pieza, salvo que se cuente como tal su voz en *off* al comienzo de la primera escena, cuando las dos mujeres empiezan su conversación.

<sup>28</sup> [Y al respecto el viejo Toussaint, quien no duda de qué se trata, replica haciendo algunas bromas sobre lo se le ha dejado en esa partida, a saber, naturalmente, los honores. Elegancia bien francesa a la que todo el tiempo se ha aludido — *¡Es un verdadero francés!* ha dicho Sichel a Lumîr. *Y usted obtendrá todo de él, pues él ama a las mujeres, ¡ah! ¡es un verdadero francés! Exceptuado el dinero, el dinero, puaj.*] — Sobre este fragmento de la transcripción de Miller se dirige también la nota anterior, y al menos tiene razón en lo que hace a la frase con la que Lacan introduce la frase de Sichel. En cambio, en cuanto a las frases del drama, JAM sigue coincidiendo con nuestra versión castellana, no así DTSE.

<sup>29</sup> *cf.* nuestra nota anterior relativa a esta expresión y a por qué la mantenemos en francés.

<sup>30</sup> *cf.* Jacques LACAN, «La dirección de la cura y los principios de su poder», en *Escritos 2*, p. 569, así como en la clase 13, del 8 de Marzo de 1961, de este mismo Seminario.



ciadamente, es preciso que vaya un poco más rápido de lo que desearía si debiera hacerles saborear todos sus recodos.

Como quiera que sea, es muy hermoso ver, en uno de esos recodos, al hijo suplicando al padre que le dé esos famosos veinte mil francos que él sabe — y con razón, puesto que todo el asunto \*él lo ha tramado desde hace mucho por intermedio de Sichel — que los tiene en su bolsillo, donde producen un bulto, que se los deje,<sup>31</sup> que se los ceda para permitirle, no solamente afrontar sus compromisos, no solamente restituir una deuda sagrada, no solamente evitar la pérdida de lo que posee él, el hijo, sino no verse reducido a no ser ya más que un siervo en la tierra misma donde ha comprometido toda su pasión. Pues esta tierra de la que se trata, cerca de Argel, es ahí que Louis de Coûfontaine ha ido a buscar el brote {*rejet*} — en el sentido de algo que ha brotado {*rejailli*} y que emerge {*rejette*}, en el sentido del retoño {*rejeton*}<sup>32</sup> — el brote de su ser, de su soledad, de esa derelicción en la que se ha sentido siempre él, quien sabe que su madre no lo ha querido, que su padre, dice, jamás lo ha observado crecer sino con inquietud.

Es de la pasión por una tierra, es del retorno hacia algo de lo que se siente apartado, a saber, de todo recurso a la naturaleza, es de eso que se trata. Y en verdad, hay ahí un tema que bien valdría la pena que se lo considere en la génesis histórica de lo que se llama el colonialismo, y que es el de una emigración que no solamente ha invadido a los países colonizados, sino que también ha abierto países vírgenes. El recurso otorgado a todos los hijos pródigos de la cultura cristiana bien valdría la pena que fuera aislado como un resorte ético, que nos

---

<sup>31</sup> [Turelure lo ha tramado desde hace mucho por intermedio de Sichel — que los tiene en su bolsillo, que se los deje,] — Nota de **DTSE**: “Seuil prefiere no dejar la duda sobre ese «él» {“él lo ha tramado”}, mientras que esa duda parece ser más afin al juego de la *partie carrée* tramada bajo cuerda por las mujeres. Además, Seuil suprime «donde producen un bulto», imagen tan presente y tan fuerte en la pieza, con sus evocaciones sexuales al respecto”. — **JAM/2** corrige parcialmente: [Turelure lo ha tramado desde hace mucho por intermedio de Sichel — que los tiene en su bolsillo, donde le hacen un bulto, que se los deje,]

<sup>32</sup> Lacan se ve obligado a estas precisiones para excluir el otro sentido de *rejet*, “rechazo”.

equivocaríamos de descuidar en el momento en que se miden sus consecuencias.

Es en el momento, entonces, en el que Louis se ve en el punto donde culmina la prueba de fuerza entre su padre y él, que saca las pistolas con que Lumîr ha armado su mano.

Esas pistolas son dos. Les ruego que se detengan unos instantes en esto. Es el artificio dramaturgico, propiamente hablando, es la astucia, el refinamiento. Con lo que se lo ha armado, es con dos pistolas — dos pistolas, se los digo inmediatamente, que no van a disparar, aunque estén cargadas.

\*Es lo contrario de lo que sucede en un célebre pasaje del zapador Camember. Se da al soldado Pidou una carta del general.\*<sup>33</sup> Mira, dice él, esta carta, no está cargada, no es que el general no tenga los medios para eso, pero no está cargada.<sup>34</sup> Y bien, esto no va a impedir que parta, de todos modos. Aquí, es lo contrario. A pesar de que estén cargadas ambas debido a los cuidados de Lumîr, las pistolas no dispa-

---

<sup>33</sup> [Es lo contrario de lo que sucede en un célebre pasaje del Zapador Camembert. Se da al soldado Bidou una carta al general.] — Nota de **DTSE**: “¡Ese zapador no es un queso!”. — **JAM/2** corrige: [Es lo contrario de lo que ocurre en un célebre pasaje del Zapador Camember. Se da al soldado Pidou una carta del general.] — En su libro *Lacan día por día*, Diana Estrin proporciona la siguiente referencia: “Christophe (1856-1945). *Les facéties de Sapeur Camember* {*Las gracias de Zapador Camember*}, Armand Colin, Paris, 1965”. — Para que el lector observe cómo Lacan utiliza algunas referencias, **ELP** proporciona lo que esta *Versión Crítica* del Seminario ofrece como **Anexo 1** a continuación de esta clase (figura extraída de la edición definitiva de la obra citada, en 1977), en el que podemos observar, efectivamente, que el soldado Bidou o Pidou se llama en verdad Canelrelat, y que el general, aunque no carezca de medios... no es más que coronel.

<sup>34</sup> La anécdota, en verdad la chanza, se entiende un poco mejor a partir de la historieta que ofrecemos en el **Anexo 1**, que reposa en el equívoco posible alrededor de la expresión *lettre chargée*: “carta cargada” y “carta que contiene valores”. En lugar de traducir por “la carta no está cargada”, se podría haber intentado “la carta no es pesada” o “el sobre está vacío”. Pero mantengo el mismo significante, *chargée*, que a Lacan le permite pasar de esta anécdota con la carta a lo que ocurre con las pistolas que Lumîr dio a Louis. En cambio, dicha estrategia se volvería absurda si tradujera *partir*, de la misma manera en las próximas dos ocasiones en las que este significante aparece: la primera lo hago por “partir” (se trata del soldado Pidou), la segunda por “disparar” (se trata de las pistolas).

ran. Y esto no impide que el padre muera. Muere de miedo, el pobre hombre, y eso es precisamente lo que uno se esperaba desde siempre, puesto que también, es expresamente para eso que Lumîr le había dado a Louis de Coûfontaine una de las pistolas, la pequeña, diciéndole — Esta está cargada, pero sólo con pólvora, simplemente hará ruido, y es posible que eso baste para que el otro suene. Si no es suficiente, entonces te servirás de la grande, ésta, que tiene una bala.

Louis ha hecho su escuela en el terreno de una tierra que se rotura, pero también que no se adquiere, esto está muy bien indicado en el texto, sin algunas maniobras de desposesión un poco rudas, y seguramente, en el segundo tiro, no hay que temer que la mano de quien apretará el gatillo tiemble más que para el primero. Como dirá más tarde Louis de Coûfontaine, a él no le gustan las dilaciones. No es con el corazón alegre que llegará hasta eso, pero ya que uno está en eso, dice, las dos pistolas serán disparadas al mismo tiempo.

Ahora bien, como se los dije, cargadas o no, una como la otra, ninguna dispara. Sólo hay ruido, pero ese ruido basta,<sup>35</sup> y, como lo describe muy lindamente la indicación escénica en el texto, el viejo se queda inmóvil con los ojos desorbitados, la mandíbula caída. La vez pasada hablamos de cierta mueca de la vida, aquí la mueca de la muerte no es elegante. Y bueno, el asunto está hecho.

Se los he dicho, y ustedes lo ven, todos los refinamientos en cuanto a la dimensión imaginaria del padre están aquí muy bien articulados. Incluso en el orden de la eficacia lo imaginario puede bastar, se nos lo demuestra por medio de la imagen. Pero para que las cosas sean todavía más bellas, la llamada Lumîr hace su reentrada en ese momento.

Por supuesto, el joven no está absolutamente calmo. No tiene ningún tipo de duda de que él es ni más ni menos parricida, porque, ante todo, él quiso perfectamente matar a su padre, y porque, sobre todo, lo ha hecho. Los términos y el estilo de las palabras conclusivas

---

<sup>35</sup> Sin embargo, Lumîr, que escuchaba del otro lado de la puerta, no oyó nada. Y luego hay un comentario entre ambos sobre si la pólvora estaba seca, lo que hace pensar que ese ruido se limitó al chasquido de los gatillos, sin que hubiera detonación.

que se intercambian a ese nivel valen la pena que uno se detenga en ellas, y les ruego que se remitan a eso. No carecen de una gran rudeza, de un gran sabor. He podido observar que a algunas orejas, y no de las menores, y que no carecen de mérito, tanto *El pan duro* como *El rehén* pueden parecerles piezas un poco aburridas. Confieso que, en mi caso, no encuentro aburridos, para nada, todos estos rodeos. Es bastante sombrío. Lo que nos desconcierta, es que eso sombrío juega, exactamente, al mismo tiempo que una especie de cómico cuya cualidad hay que decir que puede parecer un poco demasiado ácida. Pero no obstante, no son méritos menores.

La cuestión es, de todos modos — ¿A dónde se entiende que nos lleva? ¿Qué nos apasiona en eso? \*Yo estoy bien seguro de que al fin de cuentas esta especie de demolición del guiñol de padre masacrado en el género bufo<sup>36</sup>, no es de una naturaleza como para suscitar en nosotros unos sentimientos muy netamente localizados, ni localizables.

Lo que de todos modos es bastante lindo, es ver sobre qué se termina esta escena, a saber que Louis de Coûfontaine dice — *Stop*, pará. Una vez que hizo la cruz sobre el acto, mientras que la joven escamotea la cartera en el bolsillo del padre,<sup>37</sup> él dice — Un minuto, un detalle, permíteme verificar algo. Da vuelta la pistola pequeña, escarba adentro con esas cosas de las que se servían en esa época para cargar las armas, y ve que la pistola pequeña también estaba cargada, observación que él le hace a la apasionante persona que resulta que ha armado su brazo. Ella lo mira, y no tiene otra respuesta que una amable sonrisa.

¿Esto no es también de una naturaleza como para levantar para nosotros algún problema? ¿Qué quiere decir el poeta? Seguramente lo

---

<sup>36</sup> {*Je suis bien sûr qu'...*} — [Yo sé, desde luego, que {*Je sais, bien sûr, que*} al fin de cuentas, esta demolición del guiñol de padre, masacrado en el género bufo] — JAM/2 corrige: [Yo estoy bien seguro de que al fin de cuentas, esta demolición del guiñol de padre, masacrado en el género bufo]

<sup>37</sup> En verdad, fue Louis quien tomó el dinero de los bolsillos del padre una vez que comprueba que éste ha muerto, y antes de la entrada de Lumîr. Es más tarde, cuando le da el dinero a la joven, que Louis le dice que lo cuente mientras él verifica el estado de las pistolas con una baqueta.

sabremos en el tercer acto, cuando veamos confesarse la verdadera naturaleza de esta Lumîr, \*que aquí no hemos visto, después de todo, sino en unos rasgos ni sombríos ni fanáticos.\*<sup>38</sup> Veremos cuál es la naturaleza del deseo de esta Lumîr. Que ese deseo pueda llegar para ella, que se considera como destinada, y de manera cierta, al sacrificio supremo, a la horca por medio de la cual terminará ciertamente, y por medio de la cual la continuación de la historia nos indica que terminó en efecto, no excluye que su pasión por su amante, el que es verdaderamente para ella su amante, Louis de Coûfontaine, vaya hasta querer para él el fin trágico, por ejemplo, del cadalso.

Esta temática del amor ligado a la muerte, y, hablando con propiedad, del amante sacrificado, \*es algo que, en el horizonte de la historia de los de La Mole, del de La Mole decapitado cuya cabeza se presume que ha recogido una mujer, y la de Julien Sorel, cuyos despojos va igualmente a reunir una Señorita de La Mole imaginaria ésta, está ahí para esclarecernos literariamente esta temática.\*<sup>39</sup> La naturaleza extrema del deseo de Lumîr es ahí precisamente lo que conviene retener. Es en la vía de ese deseo, de ese amor que no apunta a nada

---

<sup>38</sup> {*ni ombres ni fanatiques*} — [que hasta aquí no hemos visto sino en unos rasgos semi-sombríos, semi-fanáticos {*mi-sombres, mi-fanatiques*}.] — **JAM/2** corrige: [que hasta aquí no hemos visto sino en unos rasgos ni sombríos, ni fanáticos.]

<sup>39</sup> [nos es literariamente aclarada por medio de lo que se encuentra en *Rojo y Negro*, en el horizonte de la historia de los dos La Mole, el La Mole decapitado cuya cabeza se presume que ha recogido una mujer, y Julien Sorel, en la que una Srta. de La Mole, imaginaria ésta, va igualmente a reunir los despojos, y a abrazar la cabeza cortada.] — Nota de **DTSE**: “Seuil añade «abrazar la cabeza cortada» y modifica la frase”. — Ya que Lacan (o Miller, pues **DTSE** no confirma el dato) se tomó el trabajo de recordar que la Señorita de La Môle y Julien Sorel son personajes de la novela de STENDHAL, *Rojo y Negro*, me permito a mi vez recordar que el primer La Môle, Boniface, o más exactamente José Jacinto Bonifacio de Lerac de La Mole, es personaje de la novela de Alexandre DUMAS, *La reina Margot*, primera parte de una trilogía dedicada al ascenso de Enrique de Navarra al trono de Francia, contra los deseos de Catalina de Médicis. Decapitado este La Mole, efectivamente, Margot, su amante, recoge su cabeza y la guarda para embalsamarla en una bolsa perfumada bordada de perlas. En cuanto al Julien Sorel de la novela de Stendhal, también muere decapitado, y Mathilde de La Môle, su amante, en recuerdo de aquel Boniface de La Mole y de Margarita de Navarra, toma la cabeza decapitada de Julien, besa su frente, y se la lleva a escondidas para enterrarla con sus propias manos.

más que a \*consumirse\*<sup>40</sup> en un instante extremo, es hacia ese horizonte que Lumîr llama a Louis de Coûfontaine. Pero éste, parricida, devuelto a su herencia por medio del asesinato de su padre, pero también habiendo entrado en otra dimensión que la que ha conocido hasta entonces, va a convertirse a partir de ahí en otro Turelure, otro personaje siniestro, cuya caricatura Claudel no nos ahorrará tampoco, en lo que sigue.

Presten mucha atención a que él se convierte en embajador. Se equivocarían si creyeran que todos estos reflejos sean prodigados por Claudel sin que podamos decirlo interesado en el fondo de sí mismo en no sé qué ambivalencia. Louis rehusa entonces seguir a Lumîr, y es porque no sigue a Lumîr que se casará con la amante de su padre, Sichel.

Les paso el final de la pieza, a saber, cómo opera esta especie de retoma, \*de transmutación que le hace, no solamente calzar las botas del muerto, sino también entrar en la misma cama que él.\*<sup>41</sup> Se trata de lóbregas historias de reconocimiento de deudas, de toda una maniobra con documentos, de toda una serie de seguridades que el padre, siempre maligno, había tomado antes de su muerte para hacer que los que se relacionaran con él, y especialmente si se trataba de Lumîr, no tuvieran demasiado interés en su desaparición. Había arreglado las cosas de manera que sus bienes estuvieran inscriptos en el libro de deudas de su oscuro asociado, Alí Habenichts, y parecieran estarle debidos. Es en la medida en que Sichel devuelve a Louis de Coûfontaine esta acreencia, que ella adquiere con él un título verdaderamente abne-

---

<sup>40</sup> {*se consumer*} — [consumarse {*se consommer*}] — Nota de **DTSE**: “Escribir «consumar {*consommer*}» produce contrasentido; es optar en relación al hecho de que Lumîr quisiera que Louis la siga, mientras que «consumir {*consumer*}» destina ese amor a la causa fanática hacia la cual ella va a ir a morir”. — **JAM/2** corrige: [consumirse {*se consumer*}] — No obstante, **JAM/P** traduce (!?): [consumarse]

<sup>41</sup> [esta transmutación que lo conduce, no solamente a vaciar los bolsillos del muerto, sino también a entrar en la misma cama que él.] — Nota de **DTSE**: “El «vaciar los bolsillos del muerto» es un hecho legible en la pieza, pero «calzar las botas» es justamente el resultado de la transmutación que se opera en Louis por el hecho del parricidio, tal como Lacan lo interpreta”. — **JAM/2** corrige por ampliación: [esta transmutación que lo conduce, no solamente a vaciar los bolsillos y a calzar las botas del muerto, sino también a entrar en la misma cama que él.]

gador. El *abnega*, como decía Paul Valéry, su título, en cuanto que se casa con ella, y es sobre eso que se termina la pieza — el compromiso de Louis de Coûfontaine y de Sichel Habenichts, la hija del compañero de usura de su padre.

Tras este final, todavía podemos interrogarnos más sobre lo que quiere decir el poeta, y precisamente sobre el punto en que está de sí mismo, de su pensamiento, cuando forja lo que bien se puede llamar, hablando con propiedad, ahora que se las he contado como se las cuento, *esta extraña comedia*. \*En el corazón de la trilogía claudeliana, así como al comienzo había una tragedia que desgarraba la tela, que superaba todo como posibilidad,\*<sup>42</sup> como exigencia impuesta a la heroína, en el lugar que ocupa al final su imagen — del mismo modo, al final de la segunda pieza, \*\*<sup>43</sup> sólo puede haber allí la oscuridad total de una irrisión radical.

Eso llega hasta algo, algunos de cuyos ecos pueden parecernos bastante antipáticos, en tanto que, por ejemplo, la posición judía, verdaderamente no se sabe por qué, resulta que está allí interesada. Pues allí está puesto el acento sobre los sentimientos de Sichel. Esta articula cuál es su posición en la vida. Tenemos que avanzar sin más reluctancia en este elemento de la temática claudeliana, y tampoco sé de nadie que jamás haya imputado a Claudel, al respecto, unos sentimientos que podríamos calificar, a algún título, como sospechosos. Quiero decir que la grandeza, por él más que respetada, exaltada, de la Antigua Ley, jamás ha dejado de habitar en su dramaturgia a ninguno de los personajes que puedan relacionarse con ella. \*Y todo judío, por esencia, para él se relaciona con ella, incluso si se trata de un judío que precisamente resulta que rechaza esta Antigua Ley, y dice que es el fin de todas esas viejas leyes lo que él anhela y a lo que aspira.\*<sup>44</sup> Hacia

---

<sup>42</sup> [Así como hay, al comienzo de la trilogía, una tragedia que desgarrar la tela, que supera todo como posibilidades,] — Nota de DTSE: “La supresión de «En el corazón de la trilogía claudeliana», el cambio de tiempos del imperfecto al presente, la palabra «posibilidades» puesta en plural, tienden a embrollar la distinción que hace Lacan entre el comienzo, oh cuán trágico, y el corazón, cómico e irrisorio”. — Pero véase la nota siguiente.

<sup>43</sup> [en el corazón de la trilogía claudeliana,] — esta cláusula ya había sido incluida en la variante de DTSE, y no tiene sentido reiterarla.

lo que va el judío, es al reparto entre todos de algo que es lo único real, y que es el goce.

Este es, precisamente, el lenguaje de Sichel, y es así que ella se presenta ante nosotros antes del asesinato. Mucho más todavía después, cuando ofrece a Louis de Coûfontaine el amor por él del que se revela que siempre ha estado animada.

¿No ven ahí, todavía, un problema más, que nos es propuesto en este extraño arreglo? Bien veo que al haberme dejado llevar a contarles la historia central de *El pan duro*, y era muy necesario que lo hiciera, hoy no puedo proponerles apenas más que lo siguiente. Esta pieza, que tal vez se volverá a representar, que se ha representado algunas veces, de la que no se puede decir ni que esté mal construida ni que no nos atrape — ¿no les parece que al verla cerrarse tras esta extraña peripecia, ahí se encuentran ustedes ante una figura, como se dice una figura de ballet, ante una cifra que se propone esencialmente a ustedes bajo una forma verdaderamente inédita por su opacidad? Ahí tienen un escenario que no apela al interés de ustedes más que en el plano del enigma más total.

El tiempo no me permite de ninguna manera aunque más no sea abordar lo que nos permitirá resolverlo. Pero comprendan que si yo se los propongo, o si yo señalo simplemente que no es posible no poner de manifiesto una construcción semejante, aparecida en, no diría en el siglo, sino en el decenio del surgimiento de nuestro pensamiento del complejo de Edipo, tengo mis razones.

Comprendan por qué lo traigo aquí, y lo que, con la solución que pienso aportar a este enigma, justifica que lo sostenga durante tanto tiempo, de una manera tan detallada, ante la atención de ustedes.

### 3

---

<sup>44</sup> [Y, para él, todo judío se relaciona con ella por esencia, incluso si se trata de un judío que resulta que rechaza esta antigua Ley, y dice que es a su fin que él aspira.]



El padre.

\*Si el padre ha llegado al comienzo del pensamiento analítico bajo esta forma para la que la comedia, justamente, está bien hecha para hacernos extraer todos los rasgos escandalosos; si Freud debió articular como en el origen de la ley un drama y una figura que es suficiente que ustedes lo vean llevado sobre una escena contemporánea para medir, no simplemente el carácter criminal\*<sup>45</sup>, sino la posibilidad de descomposición caricatural, incluso abyecta, como lo he dicho antes. Si es eso, el problema es saber en qué ha sido eso necesitado por nuestro objeto, que es precisamente lo único que nos justifica a nosotros, en nuestra investigación. ¿Qué vuelve necesario que esta imagen haya salido en el horizonte de la humanidad? — si no es su consustancialidad con la valoración, la actualización, de la dimensión del deseo.

En otros términos, les designo esto que tendemos a rechazar cada vez más de nuestro horizonte, incluso, paradójicamente, a negar cada vez más en nuestra experiencia de analistas — a saber, el lugar del padre. ¿Y por qué? Sino, simplemente, porque éste se borra en toda la medida en que perdemos el sentido y la dirección del deseo, donde nuestra acción junto a los que se confían a nosotros tendería a pasarle, a este deseo, no sé qué suave arnés, a deslizarle no sé qué soporífero, a valerlos de no sé qué manera de sugerir que lo reduce a la necesidad. Y es precisamente por esto que siempre vemos más, y cada vez más, en el fondo de ese Otro que evocamos en nuestros pacientes, a la madre.

Hay algo que resiste, desgraciadamente, es que a esta madre la llamamos castradora. ¿Y por qué? ¿Gracias a qué ella lo es?

Lo sabemos bien en la experiencia, y eso es precisamente el cordón que nos conserva en contacto con esta dimensión que no hay que perder. Es lo siguiente — desde el punto en el que estamos, desde el punto de la perspectiva, reducida al mismo tiempo, que es la nues-

---

<sup>45</sup> [El padre ha llegado al comienzo del pensamiento analítico bajo una forma para la que la comedia está bien hecha para hacernos extraer todos los rasgos escandalosos, y este pensamiento debió articular, como en el origen de la ley, un drama, que es suficiente que ustedes lo vean llevado sobre una escena contemporánea para medir, no simplemente su carácter criminal,] — Nota de **DTSE**: “Freud estaba mencionado”.

tra, la madre es tanto más castradora cuanto que ella no está ocupada en castrar al padre.

\*Es en la medida en que\* Les ruego que se remitan a su experiencia clínica. La madre ocupada enteramente en castrar al padre, eso existe, pero no habría que hacer entrar allí en función a la madre como castradora, si no estuviese allí el padre, sea que lo veamos o no, o bien que allí no haya uno para castrar, si no estuviese allí al menos a título de posibilidad, sea que ésta esté descuidada o ausente, el mantenimiento de la dimensión del padre, del drama del padre, de esta función del padre en torno de lo cual ven ustedes bien que se actualiza por el momento lo que nos interesa en la posición de la transferencia.

Sabemos bien que tampoco podemos operar en nuestra posición de analistas como operaba Freud, quien tomaba en el análisis la posición del padre. Y esto es lo que nos deja estupefactos en su manera de intervenir. Y es por eso que ya no sabemos dónde meternos — porque no hemos aprendido a rearticular a partir de ahí cuál debe ser nuestra propia posición. El resultado, es que pasamos nuestro tiempo diciendo a nuestros pacientes — Usted nos toma por una madre mala — lo que de todos modos no es tampoco la posición que debemos adoptar.

El camino por el cual trato de conducirlos, con la ayuda del drama claudeliano, es el de volver a situar, en el corazón del problema, la castración. \*Porque la castración y su problema son idénticos a lo que llamaré la constitución del sujeto del deseo como tal\*<sup>46</sup> — no del sujeto de la necesidad, no del sujeto frustrado, sino del sujeto del deseo. Como ya he impulsado suficientemente su noción ante ustedes, la castración es idéntica a ese fenómeno que hace que el objeto de su falta, en el deseo — puesto que el deseo es falta {*manque*} — es, en nuestra experiencia, idéntico al instrumento mismo del deseo, el falo.

El objeto de su falta, en el deseo — cualquiera que sea, e incluso sobre otro plano que el plano genital — debe, para ser caracterizado como objeto del deseo, y no de tal o cual necesidad frustrada, venir al mismo lugar simbólico que viene a ocupar el instrumento mismo del

---

<sup>46</sup> [Pues la castración es idéntica a lo que llamaré la constitución del sujeto del deseo como tal] — Nota de DTSE: “Una vez más, el problema es suprimido”. — Crítica malevolente, el “problema” acababa de ser mencionado.

deseo, el falo, es decir, este instrumento en tanto que es llevado a la función del significante.

Esto es lo que les mostraré, la próxima vez, que ha sido articulado por el poeta, por Claudel, como quiera que lo haya hecho, y aunque no sospechara absolutamente en qué formulación podría llegar a inscribirse algún día su creación. Ella no es sino más convincente, del mismo modo que es completamente convincente ver a Freud enunciar por adelantado, en *La interpretación de los sueños*, las leyes de la metáfora y de la metonimia.

¿Y por qué es llevado este instrumento a la función \*del\*<sup>47</sup> significante? Justamente para ocupar ese lugar del que acabo de hablar, que es simbólico. ¿Cuál es, ese lugar? Y bien, es justamente el lugar del punto muerto ocupado por el padre en tanto que ya muerto. \*quiero decir en tanto que por el solo hecho de que es el que articula la ley, su voz no puede más que desfallecer detrás.\*<sup>48</sup> Igualmente, o bien él falla {*il fait défaut*} como presencia, o bien, como presencia, ahí no está sino demasiado. Es ese punto donde todo lo que se enuncia vuelve a pasar por cero, entre el sí y el no. No soy yo quien la ha inventado, a esta ambivalencia radical entre el ni-que-sí y el ni-que-no,<sup>49</sup> para no hablar chino, o entre el amor y el odio, entre la complicidad y la alienación. Para decir todo, la ley, para instaurarse como ley, necesita como antecedente la muerte de aquél que la soporta.

\*Que se produzca a este nivel el fenómeno del deseo, es lo que no es suficiente simplemente decir. Lo que nos es preciso, y es por esto que me esfuerzo ante ustedes por fomentar estos esquemas topológicos (grafo) que nos permiten localizarnos esta hiancia radical. Ella se desarrolla y el deseo acabado no es simplemente ese punto\*<sup>50</sup>, \*es

---

<sup>47</sup> [de]

<sup>48</sup> [Quiero decir que, por el solo hecho de que el padre es el que articula la ley, la voz no puede más que desfallecer detrás.]

<sup>49</sup> Traduzco así una expresión familiar, *entre le zist et le zest*, que se dice para burlarse de una persona indecisa o de una cosa difícil de definir o juzgar.

<sup>50</sup> [Que se produzca a ese nivel el fenómeno del deseo, es lo que no es suficiente simplemente decir. Nos es preciso todavía representar esa hiancia radical, y es por

lo que podemos llamar un conjunto en el sujeto, ese conjunto del que trato de señalar para ustedes no solamente la topología en un sentido paraespacial (la cosa que se ilustra) sino también los tres tiempos de esa explosión al cabo de lo cual se realiza la configuración del deseo, (tiempos de) llamado al primero, y ustedes pueden verlo señalado en las generaciones.\*<sup>51</sup> Es por esta razón que no hay necesidad, para situar la composición del deseo en un sujeto, de remontarse en una recurrencia sin fin hasta el padre Adán. Tres generaciones son suficientes.

En la primera, la marca del significante. Es lo que en la composición claudeliana ilustra al extremo, y trágicamente, la imagen de Sygne de Coûfontaine, llevada hasta la destrucción de su ser, por haber sido arrancada totalmente a todas sus ataduras de palabra y de fe.

\*En el segundo tiempo, lo que resulta de eso, pues incluso en el plano poético las cosas no se detienen en la poesía.\*<sup>52</sup> Incluso en unos personajes creados por la imaginación de Claudel, eso desemboca en la aparición de un niño {*enfant*}. Los que hablan y que están marcados por la palabra, engendran. En el intervalo se desliza algo que es ante

---

esta razón que me esfuerzo por fomentar ante ustedes los esquemas topológicos que nos lo permiten. En efecto, esta hiancia se desarrolla, y el deseo acabado no es simplemente ese punto] — Nota de **DTSE**: “Al añadir «nos es preciso todavía representar esa hiancia radical», Seuil indica que esa hiancia radical debe ser *representada* por medio de los esquemas topológicos. Se trata de un muy grave contrasentido en cuanto a la función de la escritura topológica en la doctrina”. — La crítica es justa, pero la frase de **DTSE** cojea. — **JAM/2** corrige: [Que se produzca a ese nivel el fenómeno del deseo, es lo que no es suficiente simplemente decir. Nos es preciso todavía localizar esa hiancia radical, y es por esta razón que me esfuerzo por fomentar ante ustedes los esquemas topológicos que nos lo permiten. En efecto, esta hiancia se desarrolla, y el deseo acabado no es simplemente ese punto]

<sup>51</sup> [sino lo que podemos llamar un conjunto en el sujeto, del que trato no solamente de ilustrarles la topología en un sentido para-espacial, sino también de señalar los tiempos. La explosión al cabo de lo cual se realiza la configuración del deseo se descompone en tres tiempos, y ustedes pueden verlo señalado en las generaciones.] — Nota de **DTSE**: “La versión Seuil trafica la frase en el hilo del contrasentido situado arriba”. — Nota de **ELP**: “Algunas notas traducen: «Los tres tiempos que desembocan en la configuración del deseo son localizables en Claudel en tres generaciones»”.

<sup>52</sup> [Segundo tiempo. Incluso en el plano poético, las cosas no se detienen en la poesía.] — **DTSE** destaca lo que la versión **JAM** omite: que en el segundo tiempo tenemos lo que resulta del primero.

todo *infans*,<sup>53</sup> y éste, es Louis de Coûfontaine. En la segunda generación, el objeto totalmente rechazado, el objeto no deseado, el objeto en tanto que no deseado.

\*¿Cómo se compone, se configura para nosotros, en esta creación poética, lo que va a resultar de eso en la tercera generación?\*<sup>54</sup> — es decir, en la única verdadera. Seguramente, ella está en el nivel de todas las demás, pero quiero decir que las demás son unas descomposiciones artificiales de ésta, son los antecedentes de la única que está en juego.

¿Cómo se compone el deseo entre la marca del significante y la pasión del objeto parcial?

Eso es lo que espero articularles la próxima vez.

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

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

---

<sup>53</sup> *infans* — el que no habla.

<sup>54</sup> [¿Cómo se configura para nosotros, en esta creación poética, lo que va a resultar de eso en la tercera generación?] — Nota de **DTSE**: “«se compone» está suprimido, mientras que en la frase siguiente Lacan evoca las otras generaciones que son «descomposiciones» de ésta”.