

Jacques Lacan

**Seminario 8
1960-1961**

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

21

**EL DESEO DE PENSÉE¹
Sesión del 17 de Mayo de 1961**

*El decir-no.
Lo trágico renace...
... y el deseo, y el mito, y la inocencia.
El Otro encarnado en esta mujer.*

¹ 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*.

¡Coûfontaine, soy tuya! Tómame y haz de mí lo que quieras.

¡Sea que yo sea una esposa, sea que, ya más allá de la vida, ahí donde el cuerpo ya no sirve,

*Nuestras almas una a la otra se suelden sin ninguna impureza!*²

Yo quería indicarles el regreso, a todo lo largo del texto de la trilogía, de un término que es aquel donde se articula en ella el amor. Es a estas palabras de Sygne, en *El rehén*, que Coûfontaine va a responder inmediatamente.

*Sygne, vuelta a encontrar finalmente, no me engañes como los demás. ¿Habrá entonces para mí, al final, Algo mío, sólido, aparte de mi propia voluntad?*³

Todo está ahí, en efecto. Este hombre al que todo ha traicionado, al que todo ha abandonado, que lleva, dice, *esta vida de fiera acorralada, sin un escondite que sea seguro*, se acuerda **de lo que dicen los monjes indios**⁴ —

*que toda esta mala vida
Es una vana apariencia, y que sólo permanece con nosotros porque nos movemos con ella.*

² Paul CLAUDEL, *El rehén*, Acto I, Escena I.

³ *idem.*

⁴ Nota de DTSE: “«de lo que dicen los monjes indios» es de Claudel, no de Lacan (*L'otage {El rehén}*, acte I, scène 1, p. 235, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 235), lo que no hace aparecer la versión Seuil”. — JAM/2 restituye a estas palabras su estatus de cita: [*de lo que dicen los monjes indios*], no así, extrañamente, JAM/P.

*Y que nos bastaría solamente con sentarnos y quedarnos inmóviles
Para que ella salga de nosotros.
Pero esto son viles tentaciones; yo, al menos, en este derrumbe de todo
Sigo siendo el mismo, el honor y el deber el mismo.
Pero tú, Sygne, piensa en lo que dices. No vayas a fallar como los demás, en esta hora en la que toco a mi fin.
No me engañes (...)⁵*

Tal es el punto de partida que da su peso a la tragedia. Sygne se encuentra traicionando a aquél mismo a quien ella se ha comprometido con toda su alma. Volveremos a encontrar más adelante el tema del intercambio de las almas, concentrado en un instante, en *El pan duro*, en el curso del diálogo entre Louis y Lumîr — *Loum-yir*, como Claudel nos indica expresamente que hay que pronunciar el nombre de la polonesa — *cuando, consumado el parricidio, entre ella y él se entabla el diálogo en el que ella le dice que no lo seguirá*⁶, que no retornará a Argelia con él, pero que lo invita a consumar con ella la aventura mortal que la aguarda. Louis acaba justamente de sufrir la metamorfosis que en él se consuma en el parricidio, y rehusa. *No obstante hay todavía un movimiento de oscilación, en el curso del cual él se dirige apasionadamente a Lumîr*⁷, diciéndole que la ama como ella es, que no hay más que una sola mujer para él. A lo cual la propia Lumîr, cautivada por ese llamado de la muerte que da la significación de su deseo, le responde —

¿Es cierto que no hay más que una sola para ti?

⁵ *idem.*

⁶ [cuando, consumado el parricidio, ella le dice que no lo seguirá] — Nota de DTSE: “La versión Seuil elide la relación de temporalidad entre el acto del parricidio y el diálogo que se entabla entonces”.

⁷ [No obstante tiene todavía un movimiento de oscilación, en el curso del cual se dirige apasionadamente a Lumîr] — Nota de DTSE: “La versión Seuil atribuye sólo a Louis el movimiento de oscilación, mientras que Lacan lo sitúa a nivel del diálogo”.

¡Ah, yo sé que es cierto! ¡Ah, dí lo que quieras!
¡De todos modos hay en ti algo que me comprende y que
es mi hermano!
Una ruptura, una lasitud, un vacío que no puede ser col-
mado.
No eres igual a nadie. Estás solo.
Ya no puedes dejar de haber hecho para siempre lo que
hiciste (suavemente), ¡parricida!
Ambos estamos solos en este horrible desierto.
Dos almas humanas en la nada que son capaces de darse
una a otra.
¡Y en un sólo segundo, parecido a la detonación de todo
el tiempo que se anonadó, reemplazar todas las cosas
uno por el otro!
¿No es bueno estar sin ninguna perspectiva? Ah, si la vi-
da fuera larga,
Valdría la pena ser felices. Pero es corta, y hay medios
de volverla más corta todavía.
¡Tan corta como la eternidad aguante!
LOUIS: — *¡Nada tengo que hacer con la eternidad!*
LUMÍR: — *¡Tan corta como la eternidad aguante! ¡Tan*
corta como aguante este mundo que no queremos y esa
felicidad con que la gente hace tantos negocios!
¡Tan pequeña, tan estrecha, tan estricta, tan menguada,
*como ninguna otra cosa que ambos tengamos!*⁸

Y más adelante ella prosigue —

¡Y yo seré la Patria entre tus brazos, la Dulzura antaño
*abandonada, la tierra de Ur, *la antigua Consolación*⁹!*

⁸ Paul CLAUDEL, *El pan duro*, Acto III, Escena II.

⁹ [la antigua. ¡Consolación!] — Nota de DTSE: “Este error en la cita del texto de Claudel (*El pan duro*, acto III, escena 2) introduce un contrasentido, dejando pensar que lo que propone Lumír es lo que sería una consolación, mientras que esta aposición concierne a la tierra de Ur”. — JAM/2 corrige: [la antigua Consolación!]

¡No hay más que tú conmigo en el mundo, no hay más que este único momento en el que finalmente nos habremos visto cara a cara!

Accesibles al final a este misterio que encerramos.

Hay maneras de sacarse el alma del cuerpo como una espada, leal, llena de honor, hay maneras de romper la pared.

Hay maneras de hacer un juramento y de darse enteramente a ese otro que es el único que existe.

A pesar de la horrible noche y de la lluvia, a pesar de esto que es en torno nuestro la nada,

¡Como valientes!

¡Darse a sí mismo y creer enteramente en el otro!

¡Darse y creer en un sólo relámpago!

— *¡Cada uno de nosotros al otro y sólo eso!*¹⁰

Tal es el deseo expresado por aquella que, tras el parricidio, es por Louis apartada de él mismo, para desposar, como está dicho, a *la amante de su padre*. Ahí está en punto crucial de la transformación de Louis, y eso es lo que hoy va a conducirnos a que nos interroguemos sobre el sentido de lo que va a nacer de él, a saber, esa figura femenina que, en los albores del tercer término de la trilogía, responde a la figura de Sygne — Pensée de Coûfontaine.

Es en torno a ella que vamos a interrogarnos sobre lo que ha querido decir ahí Claudel.

1

Si es fácil y usual desentenderse de toda palabra que se articule fuera de los caminos de la rutina diciendo *Eso es de Fulano* — y ustedes saben que uno no se priva de decirlo a propósito de alguien que les habla en ese momento — parece que a nadie se le ocurre siquiera asombrarse a propósito del poeta. Uno se contenta aceptando su singu-

¹⁰ *idem.*

laridad. Y ante las extrañezas de un teatro como el de Claudel, a nadie se le ocurre tampoco interrogarse sobre las inverosimilitudes y los rasgos escandalosos a donde nos arrastra, y sobre lo que, al fin de cuentas, *surge del contraste de lo que precisamente podía ser su intención *{visée}* cristiana*¹¹ y su designio.

¿Qué es lo que quiere decir Pensée de Coûfontaine, en la tercera pieza, *El padre humillado*? Nosotros vamos a interrogarnos sobre la significación de Pensée de Coûfontaine como sobre la de un personaje vivo. Se trata del deseo de Pensée de Coûfontaine, del deseo de Pensée.¹² Y el deseo de Pensée, allí vamos a encontrar, desde luego, el pensamiento *{la pensée}* mismo del deseo.

*Por supuesto, no vayan a creer que eso sea, en el nivel donde se sostiene la tragedia claudeliana, interpretación alegórica.*¹³ Esos personajes sólo son símbolos en tanto que juegan en el corazón de la incidencia de lo simbólico sobre una persona. Y la ambigüedad de los nombres que les son conferidos por el poeta está ahí para indicarnos que es legítimo interpretarlos como momentos de la incidencia de lo simbólico sobre la carne misma.

Sería fácil divertirnos leyendo en la ortografía misma dada por Claudel a ese nombre tan singular, Sygne.¹⁴ La palabra comienza por una *S*, y ahí eso es verdaderamente como una invitación para reconocer allí un signo *{signe}*. Además, está ese cambio imperceptible, la sustitución de la *i* por la *y*, podríamos reconocer en esta sobreimposición de la marca, por algo que viene a encontrar por medio de no sé qué convergencia, por medio de una geomancia cabalística, a nuestro

¹¹ [precisamente podían ser su vida *{vie}*] — JAM/2 corrige: [precisamente podían ser su intención *{visée}* cristiana]

¹² En lugar de este reiterado “deseo de Pensée”, ST/ELP había propuesto *désir de pensée*, es decir, “deseo de pensamiento”, anticipando sobre el equívoco que sigue.

¹³ [No vayan a creer que eso sea interpretación alegórica.]

¹⁴ En relación a la ortografía, téngase en cuenta que *cygne* es “cisne”. Al haber una *s* en lugar de una *c*, eso invita a leer *signe*, “signo”, salvo que la *i* es sustituida por la *y*.

\$, por medio del cual yo les mostraba que la imposición del significante sobre el hombre es a la vez lo que lo marca y lo que lo desfigura.

En el otro extremo, Pensée. Aquí la palabra es dejada intacta, y para ver lo que quiere decir esta Pensée del deseo¹⁵ tenemos que volver a partir de lo que significa, en *El rehén*, la pasión sufrida de Sygne.

La primera pieza de la trilogía nos ha dejado jadeantes sobre esa figura de la sacrificada que hace signo que *No {qui fait signe que Non}*, sobre la marca del significante llevada a su grado supremo, el rehusamiento *{refus}* llevado a una posición radical. Esto es lo que tenemos que sondear.

*Al sondear esta posición, volvemos a encontrar un término que nos pertenece en el más alto grado por nuestra experiencia si sabemos interrogarla.*¹⁶ Si ustedes se acuerdan de lo que les he enseñado en su momento, en varias ocasiones, aquí y en otra parte, en el seminario y en la *Sociedad*,¹⁷ les he pedido que revisen el uso que hoy se hace en el análisis del término de frustración. Eso era para incitarlos a que volvieran a lo que quiere decir, en el texto de Freud, donde jamás está empleado ese término, el vocablo original de la *Versagung*, en tanto que su acento puede estar puesto mucho más allá, y mucho más profundamente, que toda frustración concebible.¹⁸

¹⁵ *cette Pensée du desir* — como “pensamiento” es palabra de género femenino en francés, una traducción que se atuviera exclusivamente al sentido y que hiciera abstracción de la singularidad que comporta el nombre propio, diría: “este Pensamiento del deseo”.

¹⁶ [Al sondear esta posición, si sabemos interrogarla, volvemos a encontrar allí un término que nos pertenece, por nuestra experiencia, en el más alto grado.] — Nota de DTSE: “Contrassetido. No es la posición de rehusamiento, que es la de Sygne, que hay lugar para saber interrogar, sino «nuestra experiencia»”.

¹⁷ La Sociedad Francesa de Psicoanálisis, surgida en 1953 de la división de la Sociedad Psicoanalítica de París.

¹⁸ Nota de EFBA (abreviada y modificada): “*Versagung*: Sustantivación del verbo *versagen*, que está compuesto por el prefijo *ver* (que indica, según el caso: equivocar, desacertar, contravenir, o deformar, estropear, o gastar, o cesar, sucumbir,

*El término *Versagung*, en tanto que implica el faltar *{le défaut}* a la promesa*¹⁹, y el faltar a una promesa para lo cual ya todo ha sido renunciado, ése es el valor ejemplar del personaje y del drama de Sygne. A lo que le es demandado que renuncie, es a aquello en lo que ella ha comprometido todas sus fuerzas, a lo que ella ha ligado toda su vida, y que ya estaba marcado por el signo del sacrificio. *Esta dimensión en segundo grado, en lo más profundo del rehusamiento que, por la operación del Verbo, puede ser exigida a la Fe, puede estar abierta a una realización abisal.*²⁰ Eso es lo que está postulado en el origen de la tragedia claudeliana, y no podemos permanecer indiferentes a ello, ni considerarlo simplemente como el extremo, lo excesivo, la paradoja, de una especie de locura religiosa, puesto que, muy por el contrario, como voy a mostrárselos, es justamente ahí donde estamos ubicados nosotros, hombres de nuestro tiempo, en la medida misma en que esta locura religiosa nos falta *{nous fait défaut}*.

Observemos bien lo que está en juego para Sygne de Coûfontaine. Lo que le es impuesto no es simplemente del orden de la fuerza y de la coerción. Le es impuesto comprometerse, y libremente, en la ley

acabarse, o una intensificación del concepto expresado en el radical) y el verbo *sagen*: decir. Acepciones de *versagen*: rehusar, negar, no conceder, no aceptar, rechazar. Tanto en el contexto de la obra de Freud como por lo expuesto por Lacan al respecto en este Seminario, consideraremos que *Versagung* debería traducirse como *rehusamiento*. Del mismo modo traducimos el francés *refus* utilizado aquí por Lacan para dar cuenta de la *Versagung* (el verbo *refuser*: rehusar, y *se refuser*: rehu-sarse). — Salvo excepciones, sigo el mismo criterio. — Sobre la manera en que Lacan critica y reformula la noción de *frustración*, véase especialmente: Jacques LACAN, Seminario 4, *La relación de objeto* (1956-1957).

¹⁹ [*Versagung* implica el faltar *{le défaut}* a la promesa]

²⁰ [Esta dimensión en segundo grado, en lo más profundo del rehusamiento por la operación del verbo, puede estar abierta a una realización abisal.] — Nota de DTSE: “La estenografía indica: «Esta dimensión en segundo grado, en lo más profundo del rehusamiento por la operación del verbo, puede ser a la vez exigida *{peut être à la fois exigée}*», puede estar abierta a una realización abisal...». La versión Seuil suprime este pasaje difícilmente comprensible. No obstante, es posible hacer la hipótesis de que aquí se trata de la Fe *{la Foi}*, apoyándose, por una parte, sobre lo que pone de relieve Lacan, inmediatamente después, de una posición enunciativa particular en aquellos que están habitados por «una especie de locura religiosa», por otra parte, sobre el hecho de que este «a la vez *{à la fois}*» apenas tiene sentido dentro del contexto”.

del matrimonio, con aquel a quien ella llama el hijo de su sirvienta y del brujo Ciriaco. A lo que le es impuesto, nada puede estar ligado *{lié}* que no esté maldito *{maudit}* para ella. Así la *Versagung*, el rehusamiento del que ella no puede desligarse *{se délier}*, se convierte en lo que la estructura del término implica, *versagen*, el rehusamiento concerniente al dicho *{dit}*, y, si yo quisiera equivocar para encontrar la mejor traducción, la perdición *{perdition}*. Todo lo que es condición *{condition}* se vuelve perdición *{perdition}*. Y es por eso que, ahí, no decir *{ne pas dire}* se vuelve el decir-no *{le dire-non}*.²¹

Nosotros ya hemos encontrado este punto extremo, pero lo que quiero mostrarles, es que aquí él está sobrepasado. Lo hemos encontrado al final de la tragedia edípica, en el $\mu\acute{\eta}\varphi\nu\omega\acute{\eta}$ *{me finai}* de *Edipo en Colona*, ese *pueda yo no ser*, que quiere decir *no haber nacido*.²² Se los recuerdo al pasar, allí encontramos el verdadero lugar del sujeto en tanto que es el sujeto del inconsciente, a saber, el $\mu\acute{\eta}$ *{me}*, o el *ne* muy particular del que en el lenguaje sólo captamos sus vestigios, en el momento de su aparición paradojal en términos como el *je crains qu'il ne vienne*, o *avant qu'il n'apparaisse*, donde a los gramáticos les parece que es un expletivo, mientras que es ahí justamente que se muestra la punta del deseo — no el sujeto del enunciado, que es el *yo* *{je}*, el que habla actualmente, sino el sujeto donde se origina la enunciación.²³

²¹ El acento colocado por Lacan en el *dit*, “dicho”, podría llevar a destacarlo en las palabras traducidas: “mal-dicho”, “per-dicción”, “con-dicción”.

²² Este $\mu\acute{\eta}\varphi\nu\omega\acute{\eta}$ pertenece al coro de *Edipo en Colona*. Lacan ya se había referido a este momento de la tragedia de Sófocles en el Seminario 2, *El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, clase del 19 de Mayo de 1955, así como en el Seminario 7, *La ética del psicoanálisis*, clase del 29 de Junio de 1960 (también ahí encadena en seguida con el *ne* llamado “expletivo”), y vuelve otra vez sobre el mismo —sin que esta lista pretenda ser exhaustiva— en su escrito de 1962, «Kant con Sade», cf. *Escritos 2*, p. 758. Lo que no pasa completamente a la traducción, salvo que introdujéramos en ella nuevos significantes, pero que conviene que el lector tenga presente, es la dimensión del anhelo, del voto formulado, del “ojalá!” que subyace a esa frase exclamada por el coro de la tragedia, así como a las derivaciones que propone Lacan en el párrafo siguiente: “ojalá no haber nacido”, “ojalá que yo no sea”, “ojalá que yo no fuese”, “ojalá no estar allí” o “no ser allí”.

²³ *je crains qu'il ne vienne – avant qu'il n'apparaisse*, se traducen, respectivamente, por “temo que venga” y “antes de que aparezca”, pero son frases que tienen la

Mή φυνται {*Me finai*}, ese *yo no sea*, o ese *yo no fuese*,²⁴ para ser más preciso, ese *no ser ahí* {*n'y être*} que equivoca tan curiosamente en francés con el verbo del nacimiento,²⁵ he ahí a donde hemos llegado con Edipo. ¿Y qué es lo que está ahí designado? — sino el hecho de que, por la imposición al hombre de un destino, *de una carga de las estructuras parentales*,²⁶ algo está ahí, recubierto, que hace de su entrada en el mundo la entrada en el juego implacable de la deuda. Al fin de cuentas, es simplemente de la carga que recibe de la deuda de la *Até* que lo precede, que él es culpable.

Después, ocurrió algo diferente. El Verbo se encarnó para nosotros. Vino al mundo, y, contra la palabra del Evangelio, no es cierto que no lo hayamos reconocido. Lo hemos reconocido, y vivimos de las consecuencias de ese reconocimiento. Estamos en una de las fases

particularidad de contener el *ne* que los gramáticos llaman *expletivo* (del latín *explere*, “llenar”), en la medida en que es usado sin necesidad para el sentido o la sintaxis de la frase. Debe tenerse en cuenta que la negación, en francés, generalmente se hace por medio de dos términos, siendo el decisivo el segundo: *ne... pas*, *ne... point*, *ne... plus*, *ne... guère*, *ne... mie*, etc. De allí que las frases en cuestión no sean en verdad negativas. Pero Lacan no se contenta con esa supuesta función “de relleno” atribuida al *ne*, y lo considera un *shifter*, es decir, índice del lugar de “el sujeto de la enunciación en cuanto que su deseo de transparenta”, al igual que el *je*. Cf., entre otros lugares, «Observación sobre el informe de Daniel Lagache: “Psicoanálisis y estructura de la personalidad”» y «Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano», en los *Escritos 2*, pp. 643-644 y 779-780 respectivamente. En la misma línea, en el Seminario 6, *El deseo y su interpretación*, en el Seminario 9, *La identificación*, y en el Seminario 14, *La lógica del fantasma*, para mencionar sólo algunos, Lacan se apoya en este *ne* para señalar un modo de la negación, la *negación discordancial*, a distinguir de otro modo, la *negación forclusiva*, más ligada al *pas* (para decirlo rápido y no extender excesivamente esta nota).

²⁴ En verdad, el texto del Seminario dice *ne fus-je*, que habría que traducir por “no fui”, pero yo traduzco como si dijera *ne fusse-je*, que me parece más acorde con lo que argumenté en la nota 22.

²⁵ *n'y être*, “no ser/estar ahí”, y *naître*, “nacer”, sin ser perfectamente homofónicos, suenan parecido.

²⁶ {*d'une charge...*} — [por el intercambio {*de par l'échange*} prescripto por las estructuras parentales] — Nota de DTSE: “¿Qué viene a hacer aquí esta prescripción intercambista?”.

de las consecuencias de ese reconocimiento. Esto es lo que quisiera articular para ustedes.

El Verbo no es simplemente para nosotros *la vía*²⁷ donde nos insertamos para llevar cada uno la carga de la deuda que constituye nuestro destino. *sino que* El abre para nosotros *la posibilidad de una tentación*²⁸ por donde nos es posible maldecirnos, no solamente como destino particular, como vida, sino como la vía misma donde el Verbo nos compromete, y como encuentro con la verdad, como *choque de la verdad*²⁹. Ya no estamos solamente al alcance de ser culpables por la deuda simbólica. Es tener la deuda a nuestro cargo lo que puede sernos, en el sentido más próximo *{proche}* a lo que este término indica, reprochado *{reprochée}*. En resumen, es la deuda misma donde teníamos nuestro lugar la que puede sernos arrebatada, y es ahí que podemos sentirnos a nosotros mismos totalmente alienados. Sin duda, la *Até* antigua nos volvía culpables de esta deuda, pero al renunciar a ella como podemos hacerlo ahora, estamos cargados por una desgracia todavía mayor, la de que ese destino ya no sea nada.

En resumen, lo que sabemos por nuestra experiencia de todos los días, es que la culpabilidad que nos queda, la que palpamos en el neurótico, hay que pagarla justamente por el hecho de que el Dios del destino está muerto. Que ese Dios esté muerto está en el corazón de lo que se nos presenta en Claudel.

El Dios muerto está aquí representado por ese sacerdote prescripto, que ya no nos es presentado sino bajo la forma de lo que es llamado el Rehén, que da su título a la primera pieza de la trilogía. La figura de lo que fue la fe antigua es en adelante el Rehén en las manos de la política, presa de aquellos que quieren utilizarlo a los fines de la restauración.

²⁷ *{la voie}* — [la ley *{la loi}*]

²⁸ [la posibilidad, la tentación]

²⁹ *{heurt de la vérité}* — [hora de la verdad *{heure de la vérité}*] — Nota de DTSE (vale también para las dos notas anteriores): “Se trata de la «vía *{voie}*» y no de la «ley *{loi}*». Por otra parte, el término *«heurt {choque}»* concerniente al encuentro con la verdad, es más verosímil que esa hipotética «hora de la verdad *{heure de la vérité}*» que casi no tiene sentido en este contexto”.

Pero el reverso de esta reducción del Dios muerto es que es el alma fiel la que se convierte en el Rehén — el Rehén de esa situación donde, más allá del fin de la verdad cristiana, renace propiamente lo trágico, a saber, que todo se sustraerá a ella si el significante puede estar cautivo.

No puede ser rehén, por supuesto, sino aquella que cree, Sygne, y que, porque cree, debe testimoniar de lo que cree. Es justamente por eso que ella está apresada, cautiva en esa situación que alcanza con forjar para que exista — estar llamada a hacer sacrificios a la negación de lo que ella cree.

Ella es retenida como rehén en la negación misma, tolerada, de lo que ella tiene de mejor. Nos es propuesto algo que va más lejos que la desgracia de Job y que su resignación. A Job está reservado todo el peso de la desgracia que no ha merecido, pero a la heroína de la tragedia moderna le es demandado que asuma como un goce la injusticia misma que le produce horror.

Eso es lo que abre como posibilidad, ante el ser que habla, el hecho de ser el soporte del Verbo en el momento en que le es demandado, a ese Verbo, garantizarlo.

El hombre se ha vuelto el Rehén del Verbo porque se ha dicho, o también para que se haya dicho, que Dios está muerto. En ese momento se abre esa hincapie, donde nada diferente puede ser articulado más que lo que no es más que el comienzo mismo del *yo no fuese*,³⁰ que ya no podría ser más que un rehusamiento, un no {non}, un *ne*,³¹ ese tic, esa mueca, en suma, ese doblegamiento del cuerpo, esa psicosomática, que es el término donde tenemos que encontrar la marca del significante.

El drama, tal como se prosigue a través de los tres tiempos de la tragedia, es saber cómo, de esta posición radical, puede renacer un deseo, y cuál.

³⁰ Cf. nota 24.

³¹ Cf. nota 23.

Es aquí que nos vemos llevados al otro extremo de la trilogía, a Pensée de Coûfontaine.

2

Pensée de Coûfontaine es una figura indiscutiblemente seductora, que manifiestamente se nos propone a nosotros, los espectadores — qué espectadores, vamos a tratar de decirlo — como el objeto del deseo, hablando propiamente.

No hay más que leer *El padre humillado* — ¿qué más chocante que esta historia? ¿Qué pan más duro que ése podría sernos ofrecido? — la apuesta de ese padre promovido como una figura de viejo obsceno, y del que sólo el asesinato, figurado ante nosotros, abre la posibilidad de ver proseguirse lo que se transmite a Louis de Coûfontaine, y que no es más que una figura, la más degradada, la más degenerada, del padre. No hay más que entender lo que ha podido ser sensible para cualquiera, la ingratitud que representa la aparición, en una fiesta nocturna, en Roma, al comienzo de *El padre humillado*, de la figura de Pensée de Coûfontaine, para comprender que ella nos es presentada ahí como un objeto de seducción.

¿Y por qué? ¿Y cómo? ¿Qué es lo que ella equilibra? ¿Qué es lo que ella compensa? ¿Algo que, del sacrificio de Sygne, va a volver sobre ella? Para decir todo, ¿es en nombre del sacrificio de su abuela que ella va a merecer algunas consideraciones? **Ciertamente no.**

Se alude a ello en un momento, en el diálogo con el Papa de los dos hombres que van a representar para ella la aproximación del amor. Se alude a esa vieja tradición de familia como a una antigua historia que se cuenta.³² Es en boca del propio Papa, cuando se dirige a Orian, quien es el que está en juego en ese amor, que aparece a propósito de esto la palabra superstición — *¿Tienes temor de esa pobre niña? ¡Vana superstición! ¡Levanta los ojos! ¡Arriba el corazón! *¿Vas a ceder,*

³² Paul CLAUDEL, *El padre humillado*, Acto II, Escena II.

hijo mío, a esa superstición? ¿Es que Pensée misma va a representar algo como una figura ejemplar, un renacimiento de la Fe eclipsada un instante?*³³ Nada por el estilo.

Pensée es librepensadora *{libre penseuse}*, si podemos expresarnos así, con un término que no es aquí el término claudeliano. Pero es precisamente de eso que se trata. Pensée³⁴ sólo está animada por una pasión, la de, dice ella, una justicia que va más allá de todas las exigencias de la belleza misma. Lo que ella quiere, es la justicia, y no cualquiera, no la justicia antigua, la de algún derecho natural a una distribución, ni a una retribución — la justicia de la que se trata es una justicia absoluta. Es la justicia que anima el movimiento, el ruido, el tren, de esa Revolución que produce el ruido de fondo del tercer drama. Esa justicia es el reverso de todo lo que, de lo real, de todo lo que, de la vida, es, por el Verbo, sentido como ofendiendo a la justicia, sentido como horror de la justicia. En el discurso de Pensée de Coûfontaine se trata de una justicia absoluta en todo su poder de quebrantar el mundo.

Ustedes lo ven, es precisamente la cosa más lejana del sermoneo que podríamos esperar de Claudel, hombre de fe. Y eso es precisamente lo que nos va a permitir que demos su sentido a la figura hacia la cual converge todo el drama de *El padre humillado*.

Para comprenderlo, tenemos que detenernos un instante en lo que Claudel hace de Pensée de Coûfontaine, representada como fruto del matrimonio de Louis de Coûfontaine con aquella que, en suma, su padre le ha dado como mujer, por el solo hecho de que esa mujer era ya su mujer. Punta extrema, paradojal, cariactural, del complejo de Edipo. Tal es el punto límite del mito freudiano que nos es propuesto

³³ [¿Vas a ceder, hijo mío, a esa superstición? ¿Va a representar Pensée algo como una figura ejemplar, un reconocimiento de la fe eclipsada un instante?] — Nota de DTSE: “Aquí, otra vez, Seuil no hace aparecer como tal una cita. Por otra parte, hablar en este sitio de «reconocimiento» de la Fe no es pertinente”. JAM/2 corrige: [¿Vas a ceder, hijo mío, a esa superstición? ¿Va a representar Pensée algo como una figura ejemplar, un renacimiento de la fe eclipsada un instante?]

³⁴ ELP informa que notas de oyentes del seminario registraron en estas dos últimas ocasiones un lapsus redoblado de Lacan, quien habría dicho *Sygne* antes de rectificarse por *Pensée*.

— el viejo obsceno fuerza a sus hijos a desposar a sus mujeres, y esto, en la medida misma en que él quiere arrebatarles las suyas. Otra manera más destacada, y aquí más expresiva, de acentuar lo que surge en el mito freudiano. Eso no da un padre de una mejor calidad, eso da otra canalla.

Es precisamente así como Louis de Coûfontaine nos es representado a todo lo largo del drama. Se casa con aquella que lo quiere, a él, como objeto de su goce. Se casa con esa figura singular de la mujer, Sichel, que rechaza todos los fardos de la ley, y especialmente de la suya, de la antigua Ley, el estatuto de la esposa, santa figura de la mujer en tanto que es la de la paciencia. Ella es la que finalmente lleva a cabo su voluntad de abrazar el mundo.

¿Qué va a nacer de ahí? Lo que va a nacer de ahí, es, singularmente, el renacimiento de aquello mismo que el drama de *El pan duro* nos mostró que era descartado, a saber, ese mismo deseo en su absoluto, que estaba representado por la figura de Lumîr.

Lumîr, nombre singular. Hay que detenerse en el hecho de que Claudel nos indica, en una pequeña nota, que hay que pronunciarlo *Loum-yir*. Hay que relacionarlo con lo que Claudel nos dice de las fantasías del viejo Turelure, de aportar siempre a cada nombre una pequeña modificación irrisoria, que hace que él a Rachel la llame Sichel, lo que en alemán quiere decir, nos dice el texto, la hoz, y especialmente la que figura, en el cielo, la luna creciente.³⁵ Eco singular de la figura que termina el *Booz dormido* de Hugo. Claudel produce incesantemente el mismo juego de alteración de los nombres, como si él mismo asumiera aquí la función del viejo Turelure. Lumîr, es lo que encontraremos más tarde en el diálogo entre el Papa y los dos personajes de Orso y de Orian, como la luz *{lumière}*, *la cruel luz*.

³⁵ cf. *El pan duro*, Acto I, Escena I: “¡No soy Sichel! Es el viejo quien me llama así. El no recuerda ningún nombre. Mitad insolencia, mitad imbecilidad, y nos rebautiza a todos, si puedo decirlo. Es así como de mi padre ha hecho Alí Habenichts, eso le da el justo punto de Oriente y de Galicia, dice, y de mí, que soy Raquel, Sichel, que es en alemán hoz en el cielo claro del mes nuevo.” — traducción anónima en la Biblioteca de la E.F.B.A., p. 42.

Esta cruel luz nos ilumina sobre lo que representa la figura de Orian, pues, por muy fiel que sea al Papa, esta cruel luz en su boca hace sobresaltar a ese Papa. La luz, le dice el Papa, no es cruel.³⁶

Pero no es dudoso que es Orian quien está en lo cierto cuando lo dice. El poeta está con él. Ahora bien, la que va a venir a encarnar la luz buscada oscuramente, sin saberlo, por su misma madre, la luz buscada a través de una paciencia, presta a servir a todo y a aceptar todo, es Pensée. Pensée, su hija. Pensée, quien va a convertirse en el objeto encarnado del deseo de esa luz. Y este pensamiento en carne y hueso, esta Pensée viva,³⁷ el poeta no puede más que imaginar su ceguera, y representárnosla como tal.

Creo que debo detenerme aquí un momento. ¿Qué puede querer el poeta con esta encarnación del objeto? — del objeto parcial, del objeto en tanto que es el resurgimiento y el efecto de la constelación parental. Una ciega. Esta ciega va a ser paseada ante nuestros ojos a todo lo largo de esta tercera pieza, y de la manera más commovedora.

Ella aparece en el baile de máscaras, donde se figura el final de un momento de esa Roma que está en las vísperas de su captura por los garibaldinos. Es también una especie de final el que se celebra en esa fiesta nocturna, el de un noble polaco que, empujado al límite de su solvencia, debe ver que al otro día entren los oficiales de justicia en su propiedad. Este noble polaco está aquí para recordarnos, bajo la forma de un rostro en un camafeo, una persona de la que se ha oído hablar tantas veces, y que ha muerto muy tristemente. Pongamos una cruz sobre ella. No hablemos más de eso. Todos los espectadores entienden bien que se trata de la llamada Lumîr.³⁸ Y también ese noble, todo cargado de la nobleza y del romanticismo de la Polonia mártir, es de todos modos ese tipo de noble que inexplicablemente siempre se encuentra teniendo una villa para liquidar.

³⁶ cf. *El padre humillado*, Acto II, Escena II, *op. cit.*, p. 100.

³⁷ cf. notas anteriores sobre la ambivalencia *Pensée/pensée*.

³⁸ cf. *El padre humillado*, Acto I, Escena II, *op. cit.*, p. 83.

Es en este contexto que vemos pasearse a la ciega Pensée como si ella viera claro. Pues su sorprendente sensibilidad le permite, en un instante de visita preliminar, localizar, por medio de su fina percepción de los ecos, de las aproximaciones y de los movimientos, toda la estructura de un lugar, tan pronto como da unos pasos. Si nosotros, espectadores, sabemos que ella es ciega, durante todo un acto quienes están con ella, los invitados a esa fiesta, podrán ignorarlo, y especialmente aquel sobre el cual se ha dirigido su deseo.

Este personaje, Orian, vale una palabra de presentación para quienes no han leído la pieza. Orian, redoblado por su hermano Orso, lleva el apellido de Homodarmes,³⁹ bien claudeliano, por su ruido y esa misma construcción ligeramente deformada, acentuada en cuanto al significante por una bizarrería, que volvemos a encontrar en tantos personajes de la tragedia claudeliana. Acuérdate de Sir Thomas Pollock Nageoire.⁴⁰ Eso tiene un ruido tan lindo como el que hay en el texto sobre las armaduras en *El poco de realidad* de André Breton.⁴¹

Estos dos personajes, Orian y Orso, están en juego. Orso es el bravo muchacho que ama a Pensée. Orian, quien no es completamente un gemelo, quien es el hermano mayor, es aquel hacia el cual Pensée ha dirigido su deseo. ¿Por qué hacia él? — si no es porque él es inaccesible. Pues a decir verdad, esta ciega, el texto, el mito claudeliano nos indica que apenas le es posible distinguirlos por la voz. *Hasta el punto de que al final del drama, Orso, durante un momento, podrá sostener la ilusión de ser Orian muerto.*⁴² Es precisamente porque ella ve otra cosa, que la voz de Orian, incluso cuando es Orso quien habla, la hace desfallecer.

³⁹ *Homodarmes – homme d’armes*: “hombre de armas”, “soldado”, cosa que efectivamente son ambos hermanos.

⁴⁰ Personaje de otra obra de Paul Claudel, *L’échange*.

⁴¹ André BRETON, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, Paris, Gallimard, 1927. Hay versión castellana.

⁴² [Hasta el punto de que al final del drama, Orso podrá darle durante un momento la ilusión de que él es Orian, quien ha muerto.] — Nota de DTSE: “¿Por qué haber levantado el equívoco que escondía la formulación de Lacan?”.

Pero detengámonos un instante en esta joven ciega. ¿Qué quiere decir ella? Y para considerar ante todo lo que ella proyecta ante nosotros, ¿no parece que ella está protegida por una suerte de figura sublime del pudor? — que se apoya sobre lo siguiente, que, por no poder verse siendo vista, ella parece al abrigo de la única mirada que devela.

No creo que sea un propósito excéntrico que los reconduzca aquí a la dialéctica que les hice escuchar en otra ocasión sobre el tema de las perversiones llamadas exhibicionista y voyeurista. Yo les hacía observar que ellas no podían ser captadas por la única relación del que ve y el que se muestra a un *partenaire* simplemente otro, objeto o sujeto. Lo que está interesado en el fantasma del exhibicionista como del voyeur, es un elemento tercero, que implica que puede despertar en el *partenaire* una conciencia cómplice que recibe lo que le es dado a ver — que lo que lo hace feliz en su soledad en apariencia inocente se ofrece a una mirada oculta — que así, es el deseo mismo el que sostiene su función en el fantasma, el que vela al sujeto su rol en el acto — que el exhibicionista y el voyeur se gozan de alguna manera ellos mismos como de ver y de mostrar, pero sin saber lo que ven y lo que muestran.

Para Pensée, véanla entonces, a ella, quien no puede ser sorprendida, si puedo decir, por el hecho de que uno no puede mostrarle nada que la someta al pequeño otro, y también, que uno no pueda espiarla sin ser, como Acteón, golpeado de ceguera, y comenzar a irse en jirones por las mordeduras de la jauría de sus propios deseos.⁴³

Misterioso poder del diálogo entre Pensée y Orian — Orian quien no es, salvo una letra, justamente, sino el nombre de uno de los cazadores que Diana ha metamorfoseado en constelación.⁴⁴ Por sí sola, la misteriosa confesión con la que se termina ese diálogo, *Soy cie-*

⁴³ Para este tópico lacaniano relativo al mito de Diana y Acteón, cf. «La cosa freudiana o sentido del retorno a Freud en psicoanálisis», en *Escritos I*, p. 418.

⁴⁴ Orión, salvo que éste no se limitó a espiar a Artemis (Diana, para los romanos), sino que trató de violarla, por lo que la diosa le envió un escorpión que le picó en el talón. En pago por este servicio, el animal fue metamorfoseado en constelación, lo mismo que el gigante. Por eso la constalación de Orión huye eternamente de la del Escorpión.

ga,⁴⁵ tiene la fuerza un *Yo te amo*, por el que evita toda conciencia en el otro de que *Yo te amo* haya sido dicho, para ir directamente a ubicarse en él como palabra. ¿Quién podría decir *Soy ciega*, sino desde donde la palabra crea la noche? ¿Quién, al oírlo, no sentiría nacer en sí esa profundidad de la noche?

Es ahí que quiero llevarlos — a la diferencia que hay entre la relación al *verse* y la relación al *oírse*. Desde hace mucho tiempo se ha señalado que lo propio de la fonación es resonar inmediatamente en la propia oreja del sujeto a medida de su emisión, pero no por eso el otro a quien esta palabra se dirige tendría el mismo lugar ni la misma estructura que el del desarrollo visual. Y justamente porque la palabra no suscita el ver, justamente por lo que ella es, por sí misma, encuecimiento.

Uno se ve siendo visto, es por eso que uno se sustraer a eso. Pero uno no se oye siendo oído. Es decir que uno no se oye ahí donde uno se oye, es decir en su cabeza, o más exactamente, hay algunos en efecto que se oyen siendo oídos, y son los locos, los alucinados. Esa es la estructura de la alucinación **verbal**. Ellos no podrían oírse siendo oídos más que en el lugar del Otro, ahí donde uno oye al Otro devolver vuestro propio mensaje, bajo su forma invertida.

Lo que quiere decir Claudel con Pensée ciega, es que basta con que el alma, puesto que es del alma que se trata, cierre los ojos al mundo — y esto está indicado a través de todo el diálogo de la tercera pieza — para poder ser aquello de lo que el mundo carece {*manque*}, y el objeto más deseable del mundo. Psique, quien ya no puede encender la lámpara, bombea, si puedo decir, aspira hacia ella el ser de Eros, que es falta {*manque*}. El mito de Poros y Penia renace aquí bajo la forma de la ceguera espiritual, pues se nos dice que Pensée encarna aquí la figura de la Sinagoga misma, tal como está representada en el pórtico de la catedral de Reims,⁴⁶ los ojos vendados.

⁴⁵ Escena III del Primer Acto, luego de que Pensée apostara a Orian que podía conducirlo por todo el jardín y traerlo de vuelta con los ojos cerrados. Curiosamente, o quizás no tanto, pero entonces empezamos a vislumbrar un poco de las vías mentales de Lacan, otro de los personajes del drama se refiere a Pensée llamándola Psique (*cf.* más adelante).

⁴⁶ Nota de ELP: “Se trata de la catedral de Strasbourg”.

Por otra parte, Orian, quien está frente a ella, es precisamente aquel cuyo don puede ser recibido, justamente porque él es sobreabundancia.⁴⁷ Orian es otra forma del rehusamiento. Si él no da a Pensée su amor, es, dice, porque sus dones, los debe en otra parte, a todos, a la obra divina. Lo que él desconoce, es justamente que lo que le es demandado en el amor, no es su *poros*, su recurso, su riqueza espiritual, su sobreabundancia, ni siquiera, como él se expresa, su alegría, es justamente lo que él no tiene. El es un santo, seguramente, pero es bastante sorprendente que Claudel nos muestre aquí los límites de la santidad.

Es un hecho que el deseo es aquí más fuerte que la propia santidad. Es un hecho que Orian, el santo, se doblega y cede en el diálogo con Pensée, pierde la partida, y, para llamar a las cosas por su nombre, se la coje perfectamente a la pequeña Pensée.

Y esto es lo que ella quiere. Y a todo lo largo del drama, ella no perdió ni medio segundo, ni un cuarto de línea, para operar en ese sentido por las vías que no llamaremos las más cortas, sino seguramente las más directas, las más seguras. Pensée de Coûfontaine es verdaderamente el renacimiento de todas esas fatalidades que comienzan por el estupro, continúan por el pagaré sobre el honor, por el matrimonio desigual, la abjuración, el luis-felipismo que no sé quién llamaba el segundo *tiempo-peor*,⁴⁸ para renacer de ahí como antes del pecado, como la inocencia, pero no por eso la naturaleza.

Es por eso que importa ver sobre qué escena culmina el drama.

⁴⁷ Aunque en este punto DTSE no manifiesta ningún desacuerdo con la versión JAM, y ya que la cuestión se presta a la interpretación doctrinal, ya que no de traducción, digamos que ELP, EFBA y M proponen una versión alternativa: Orian sería aquél cuyos dones *no* pueden ser recibidos, justamente porque él es sobreabundancia.

⁴⁸ *le second temps-pire*, “el segundo tiempo-peor”, equívoco con *le second empire*, “el segundo imperio”. El segundo imperio es el régimen que tuvo Francia desde 1852 a 1890, bajo la soberanía de Napoleón III, quien subió al poder cuatro años después de la abdicación de Luis-Felipe I, rey de Francia entre 1830 y 1848. — Nota de ELP: “Dejamos a esta ingeniosidad la ortografía de la estenotipista *{le second tempire}*. Se trataría de un chiste de Víctor Hugo a propósito de Napoleón III: «*Le second en pire* {El segundo en peor}»”.

3

Esta escena es la final.

Pensée se confina con su madre, quien extiende sobre ella sus alas protectoras, porque ella quedó encinta por obra del tal Orian. Y he aquí que ella recibe la visita del hermano, Orso, que viene aquí a traer el último mensaje del que ha muerto. La lógica de la pieza, y la situación anteriormente creada, han preparado esta escena, puesto que todo el esfuerzo de Orian ha sido hacer aceptar, tanto a Pensée como a Orso, una cosa enorme — que ellos se casen.

Orian el santo no ve obstáculo para que su buen y bravo hermanito encuentre su felicidad. Está a su nivel. Es un bravo y un valiente. Y por otra parte, la declaración del tipo no deja ninguna duda, él es capaz de asegurar el matrimonio con una mujer que no lo ama.⁴⁹ Siempre se llegará a la meta. Es un valiente, ése es su negocio. Primero combatió a izquierda, se le dijo que estaba equivocado, combate a la derecha. Estaba con los garibaldinos, se juntó con los zuavos del Papa. Siempre está ahí, bien plantado, el ojo alerta, es un tipo confiado.

No se rían demasiado de este boludo, es una trampa. Y vamos a ver en seguida en qué, pues, en verdad, en su diálogo con Pensée, ya no pensamos en reírnos.

¿Qué es Pensée en esta escena? El objeto sublime, seguramente. El objeto sublime en tanto que ya el año pasado indicamos su posición como sustituto de la Cosa. Ustedes lo oyeron al pasar, la naturaleza de la Cosa no está tan lejos de la de la mujer — si no fuera cierto que, por

⁴⁹ Pero esta declaración no pertenece a la escena final del drama, sino a la Escena II del Segundo Acto, en el transcurso del diálogo entre los dos hermanos con su tutor, el Papa, precisamente cuando someten a la opinión de éste quién debería casarse con Pensée — no porque ellos, aunque ambos la amen, se la disputen, en verdad, pues la disputa es por quién se la cede al otro, a pesar de que ambos saben que Pensée ama a Orian.

relación a todas las maneras que tenemos de aproximarnos a esta Cosa, se comprueba que la mujer es todavía muy otra cosa. Digo la más ínfima mujer, y, en verdad, Claudel, no más que otro, no nos muestra que tenga al respecto la última idea, muy lejos de eso.

Esta heroína de Claudel, esta mujer que él nos fomenta, es la mujer de un cierto deseo. De todos modos, hagámosle esta justicia de que en otra parte, en *Partage de midi*, Claudel nos produjo una mujer, Ysé, que no está tan mal. Allí, eso se parece mucho a lo que es la mujer.

Aquí, estamos en presencia del objeto de un deseo. Y lo que yo quiero mostrarles, y que está inscripto en su imagen, es que es un deseo que ya no tiene, a ese nivel de despojamiento, más que a la castración para separarlo, pero separarlo radicalmente, de todo deseo natural.

En verdad, si miran lo que sucede sobre la escena, es bastante hermoso, pero para situarlo exactamente, les pediría que se acuerden del cilindro anamórfico que les presenté aquí, el tubo ubicado sobre esta mesa sobre el cual venía a proyectarse una figura de Rubens, la de *La crucifixión*, por medio del artificio de una especie de dibujo informe astutamente inscripto en la base. Así les figuré el mecanismo del reflejo de la figura fascinante, de la belleza erigida, tal como se proyecta en el límite para impedirnos ir más allá al corazón de la Cosa.⁵⁰

Si fuera cierto que aquí la figura de Pensée, y toda la línea de este drama, esté hecha para llevarnos a ese límite un poco más retrocedido, ¿qué vemos? — sino una figura de mujer divinizada para ser aquí, otra vez, la mujer crucificada.

El gesto está indicado en el texto, como retorna con insistencia en tantos otros puntos de la obra claudeliana, desde la princesa *Cabeza*

⁵⁰ cf. Jacques LACAN, Seminario 7, *La ética del psicoanálisis*. Lacan describe el dispositivo en la sesión del 3 de Febrero de 1960, y lo presenta en la siguiente, del 10 de Febrero. Diana Estrin recuerda que el *cilindro anamórfico* “consiste en una hoja de papel espejado que se dobla formando un cilindro y se apoya verticalmente sobre una imagen anamórfica” (cf. *Lacan día por día*, editorial pieatierra, Buenos Aires, 2002, p. 168).

*de oro,*⁵¹ hasta la propia Sygne, hasta Ysé,⁵² hasta la figura de Dona Prouhèze.⁵³ ¿Qué lleva en ella, esta figura? — un niño, sin duda, pero no olvidemos lo que se nos dice, esto es que, por primera vez, este hijo comienza a animarse en ella, a moverse, y ese momento es el momento en que ella ha llegado a tomar en sí el alma, dice ella, del que ha muerto.⁵⁴

*¿Cómo nos es representada, figurada, esta captura del alma? Es un verdadero acto de vampirismo, ella se envuelve,*⁵⁵ si puedo decir, con las alas de su chalina,⁵⁶ sobre la cesta de flores que había enviado el hermano Orso, estas flores que se levantan desde un mantillo del que el diálogo nos viene a revelar, detalle macabro, que contiene el corazón eviscerado de su amante, Orian.⁵⁷ Esto es aquello cuya esencia simbólica, cuando se pone de manifiesto, se presume que ella ha hecho pasar a sí. Es esa alma la que ella impone con la suya propia, dice ella, sobre los labios de ese hermano que viene a comprometerse

⁵¹ Paul CLAUDEL, *Tête d'or*.

⁵² Paul CLAUDEL, *Partage de midi*.

⁵³ Paul CLAUDEL, *Le soulier de satin*.

⁵⁴ Salvo que ella todavía no lo sabe, aunque quizá oscuramente lo adivina. En la Escena I del Cuarto Acto, estando Pensée con su madre Sichel, huele con el rostro sumergido en ella las flores de una gran cesta de nardos. En ese momento siente por primera vez los movimientos del niño que lleva en su seno. Se verá en seguida qué contiene esa cesta.

⁵⁵ [¿Cómo nos es figurada esta captura del alma? Pensée se envuelve,] — JAM/2 corrige: [¿Cómo nos es figurada esta captura del alma? Es un verdadero acto de vampirismo. Pensée se envuelve,]

⁵⁶ En verdad, es sólo después de haber pronunciado sus últimas palabras en la pieza, sobre el final de la misma, que Pensée, caída de rodillas ante la cesta, queda envuelta, lo mismo que la cesta, por su chalina. Al comienzo de esta escena, la última de este tercer drama de la trilogía, cuando Pensée huele las flores de la cesta y experimenta una especie de vahído coincidente con los primeros movimientos sentidos del niño, nada se nos dice de la chalina. Lacan junta en su recuerdo el comienzo y el final de la escena.

⁵⁷ ¿Cómo no relacionar este “detalle macabro” con lo que hemos recordado de la historia de los dos La Mole en la nota *ad hoc* de nuestra traducción de la clase 20 de este Seminario?

ante ella para dar un padre a un niño, aun diciéndole que nunca será su esposo.⁵⁸

Esta transmisión, esta realización singular de la fusión de las almas es la que esas dos primeras citas que les hice, al comienzo de este discurso, de *El rehén* por una parte, de *El pan duro* por otra, nos indican que es la aspiración suprema del amor. Es de esta fusión de las almas que, en suma, Orso, de quien se sabe que va a ir a reunirse con su hermano en la muerte, es ahí el portador designado, el vehículo, el mensajero.

¿Qué quiere decir esto? Se los he dicho hace un momento, ese pobre Orso, que nos hace sonreír hasta en esta función en la que se consuma, de marido postizo, no nos engañemos por eso, no nos dejemos tomar en su ridículo. El lugar que ocupa es el mismo, al fin de cuentas, en el cual nosotros mismos somos llamados a estar aquí cautivados. Es a nuestro deseo, y como la revelación de su estructura, que es propuesto este fantasma, que nos revela cuál es la potencia magnética que nos atrae en la mujer, y no forzosamente, como lo dice el poeta, hacia lo alto — que esta potencia es tercera, y que no podría ser la nuestra más que al representar nuestra pérdida.

Siempre hay en el deseo alguna delicia de la muerte, pero de una muerte que no podemos infligirnos a nosotros mismos. Volvemos a encontrar aquí los cuatro términos que están representados, si puedo decir, en nosotros — los dos hermanos, *a* y *a'* — nosotros, el sujeto, **8** en tanto que allí no comprendemos nada — y la figura del Otro encarnada en esta mujer. Entre esos cuatro elementos, todo tipo de variedades son posibles, de la muerte infligida, entre las cuales es posible enumerar las formas más perversas del deseo.

Es aquí solamente que es realizado el caso más ético, en tanto que es el hombre verdadero, el hombre consumado, el que se afirma y

⁵⁸ Sólo entonces Pensée acepta el matrimonio. Y a continuación le dice: "...es mi alma mezclada con la suya lo que es necesario que le lleves. ¡Respírala, hermano querido, esta alma de Orian mezclada en mí a la de Pensée!" — con esta indicación de Claudel que conviene tener presente para entender la referencia de Lacan a la mujer crucificada: "(Se aproxima a él con los brazos en cruz y le sopla en la boca)".

mantiene en su virilidad, Orian, quien hizo los gastos por medio de su muerte. Esto nos recuerda que es verdadero. Estos gastos, él los hace siempre, y en todos los casos — incluso si, de manera más costosa para su humanidad desde el punto de vista moral, rebaja esos gastos al nivel del placer.

Así se termina el designio del poeta. Nos muestra, tras el drama de los sujetos en tanto que puras víctimas del *logos*, del lenguaje, lo que se vuelve allí el deseo. Y para eso, nos vuelve visible ese deseo en la figura de la mujer, de ese terrible sujeto que es Pensée de Coûfontaine.

Ella merece su nombre, Pensée, ella es pensamiento *{pensée}* sobre el deseo.

El amor del otro, ese amor que ella expresa, es ahí mismo donde, coagulándose, ella se convierte en el objeto del deseo.

Esta es la topología donde se consuma el largo itinerario de la tragedia.

Como todo proceso, como todo progreso de la articulación humana, es más tarde *{après coup}* solamente que se percibe lo que, por las líneas trazadas en el pasado tradicional, lo anuncia, converge con, y, un día, se manifiesta. A todo lo largo de la tragedia de Eurípides encontramos, como una especie de arnés que lo hiere, como una herida que lo exaspera, la relación con el deseo, y más especialmente con el deseo de la mujer. Lo que se llama la misoginia de Eurípides, y que es una especie de aberración, de locura, que parece golpear a toda su poesía, no podemos captarla sino a partir de aquello en lo que ésta se ha convertido, por haberse elaborado a través de la sublimación cristiana.

Estos puntos de descuartizamiento de los términos cuyo entrecruzamiento necesita los efectos de los que nosotros, los analistas, nos ocupamos, los de la neurosis en tanto que en el pensamiento freudiano se afirman como más originales que los del justo medio, que los de la norma — es necesario que los toquemos, que los exploremos, que conocamos sus extremos, si queremos que nuestra acción se sitúe y se oriente, que no quede cautiva del espejismo, siempre a nuestro alcan-

ce, del bien de la ayuda mutua, sino que responda a lo que allí puede haber, incluso bajo las más oscuras formas, y que exige ser revelado, en el otro que acompañamos en la transferencia.

Los extremos me tocan, decía ya no sé quién. Nosotros tenemos que tocarlos al menos un instante para poder — y aquí termino — situar exactamente cuál debe ser nuestro lugar en el momento en que el sujeto está en el único camino por donde debemos conducirlo, aquel donde debe articular su deseo.

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

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