

Jacques Lacan

**Seminario 23
1975-1976**

**EL
SÍNTOMA**

(Versión Crítica)

**traducción y notas
Ricardo E. Rodríguez Ponte**

**para circulación interna
de la
Escuela Freudiana de Buenos Aires**

NOTA SOBRE ESTA *VERSIÓN CRÍTICA* DIGITALIZADA

Como se leerá a continuación, en el **Prefacio** que redacté en Septiembre de 1989 para esta *Versión Crítica* del Seminario 23 de Lacan, *El síntoma*, ésta es mi segunda traducción del mismo. La primera, concluida unos meses antes, tenía como fuente el texto del Seminario establecido por Jacques-Alain Miller en sucesivos números de la revista *Ornicar?* —texto que carecía de la clase del 9 de Marzo de 1976—, y el texto, nuevamente establecido por Jacques-Alain Miller, de las clases del 18 de Noviembre de 1975 y del 20 de Enero de 1976, en el libro de AA.VV., bajo la dirección de Jacques Aubert, *Joyce avec Lacan*, Navarin éditeur, Paris, 1987.^{1, 2, 3}

Esta, mi segunda traducción del Seminario, que no sin una pizca de humor denominé *Versión Crítica*, tiene como texto fuente el texto establecido muy presumiblemente por Monique Chollet —en el mencionado **Prefacio** se leerán las razones de esta atribución—,⁴ y su ca-

¹ Jacques LACAN, *Le sinthome*. Séminaire 75-76, texto establecido por Jacques-Alain Miller, en los números 6, 7, 8, 9, 10 y 11 de la revista *Ornicar?*, Bulletin périodique du Champ freudien, Lyse, 1976-1977; en adelante **JAM/1**. Esta versión francesa del Seminario se encontrará en la Biblioteca de la E.F.B.A. en los citados números de la revista, o, en su defecto, en fotocopias codificadas como PP 002.

² Jacques LACAN, «Le sinthome, Séminaire du 18 novembre 1975» y «Le sinthome, Séminaire du 20 janvier 1976 (intervention de J. Aubert)», texto establecido por Jacques-Alain Miller, en AA.VV., sous la direction de Jacques Aubert, *Joyce avec Lacan*, Navarin éditeur, Paris, 1987; en adelante **JAM/2**.

³ Jacques LACAN, Seminario 23, *El síntoma*, texto establecido por Jacques-Alain Miller en los números 6, 7, 8, 9, 10 y 11 de la revista *Ornicar?*, Bulletin périodique du Champ freudien, Lyse, 1976-1977, y en el libro de AA.VV., sous la direction de Jacques Aubert, *Joyce avec Lacan*, Navarin éditeur, Paris, 1987. Traducción —para circulación interna de la Escuela Freudiana de Buenos Aires— de Ricardo E. Rodríguez Ponte; en adelante **ES-JAM**. Las traducciones de las clases del Seminario provenientes de la fuente citada en nuestra nota 2 fueron incorporadas en esta traducción como *Apéndice*, en las pp. 107 y ss. y 124 y ss. respectivamente. Esta traducción, mecanografiada en hojas “tamaño carta”, se encuentra en la Biblioteca de la E.F.B.A. codificada como C-0342/00.

rácter “crítico” se argumentaba en que, a las notas de traducción, se añadían notas de confrontación entre este texto fuente y los de la anterior traducción.⁵

Mientras circulaban —en el ámbito al que estaban destinadas: la Escuela Freudiana de Buenos Aires— estas dos traducciones se distinguían también por su formato: si ambas fueron pacientemente tipeadas en mi vieja, fiel, irrompible *Olivetti Lettera 22*, la primera lo había sido en hojas tamaño carta, mientras que la segunda lo había sido en hojas tamaño oficio.

Pero, como digo en el **Prefacio** de una tercera versión que estoy preparando,⁶ el hecho de que estas y otras transcripciones y traducciones del Seminario de Lacan, por razones de todos conocidas, deban transmitirse bajo la cubierta del estribillo: “para circulación interna de...”, las condena a sus inevitables y no siempre indeseables secuelas: la piratería y el plagio. De allí que al poco tiempo empezaran a circular en Buenos Aires fotocopias encuadernadas, reducidas o no, de estas traducciones, y, más recientemente, una versión digitalizada, resultado de haberse “scaneado” alguna copia obtenida, en último término, de nuestra Biblioteca. Y dados los objetivos estrictamente crematísticos de estos intentos, no era de extrañar que proliferaran en ellos distintos errores. Por ejemplo, en un CD-ROM que dice contener todos los seminarios de Lacan, he visto que se me atribuyen traducciones que yo no he realizado. Por ejemplo, en algunos seminarios de los que he confrontado la fotocopia existente en nuestra Biblioteca con la versión digitalizada del modo antedicho, comprobé numerosos errores y/u omisiones debidos a que el “scaneo” no fue supervisado por al-

⁴ Jacques LACAN, Séminaire 23, 1975-1976, *Le sinthome*. Fuente fotocopiada. Este texto, establecido muy presuntamente por Monique Chollet, se encuentra en la Biblioteca de la E.F.B.A. codificado como CG-186; en adelante **MC**.

⁵ Jacques LACAN, Seminario 23, *El sínthoma, Versión Crítica* —para circulación interna de la Escuela Freudiana de Buenos Aires— de Ricardo E. Rodríguez Ponte. Para distinguir, con vistas a citas de páginas y/o de notas, entre su primer formato, mecanografiado en hojas “tamaño oficio”, y el actual formato A4 en que está digitalizada, en adelante **ES-VCm** (esta versión se encuentra en la Biblioteca de la E.F.B.A. codificada como C-0443/00) y **ES-VCd** (código a establecer).

⁶ Jacques LACAN, Seminario 23, 1975-1976, *El sínthoma, Versión Crítica Actualizada* —para circulación interna de la Escuela Freudiana de Buenos Aires— de Ricardo E. Rodríguez Ponte; en adelante **ES-VCA**.

guien que tuviera interés y competencia psicoanalíticos: ausencia de palabras, frases, incluso párrafos enteros; palabras cambiadas; mamarachos varios que resultan de scanear matemáticas lacanianas o meras letras griegas, etc...

Como no es nuestra función ni nuestro interés, así como tampoco pertenece al modesto campo de nuestras posibilidades, el impedir ni obstaculizar estas y otras per-versiones del Seminario de Lacan, sólo nos queda mejorar las nuestras, ¡y que traten de alcanzarnos! A ello obedece la ya citada *Versión Crítica Actualizada* que tenemos en curso. Pero, como escala intermedia en dicho curso, y para que la versión en obra en nuestra Biblioteca adquiriera la confiabilidad que es exigible, nos pareció útil, y oportuno, revisar la versión que las mencionadas manos anónimas digitalizaron de nuestra anterior *Versión Crítica*. Lo que sigue, es el resultado de dicha revisión, más las siguientes innovaciones, que el lector tendrá en cuenta si quiere confrontar ésta con la copia que probablemente enriqueció con sus subrayados y notas manuscritas:

1) Esta versión no se ofrece en tamaño oficio sino en tamaño A4.

2) Al cambiar el formato y el modo de impresión, no habrá ya correlatividad entre los números de página de la versión mecanografiada, **ES-VCm**, y ésta, la versión digitalizada, **ES-VCd**. Como escala previa a la *Versión Crítica Actualizada* en curso, nos pareció prudente abandonar la numeración corrida de las páginas del seminario, iniciando la cuenta, en cambio, en cada clase. Cuando parezca útil, remitiremos a la paginación de cada versión.

3) Las notas de traducción y de confrontación entre los textos-fuente, que en la versión mecanografiada iban al final de cada clase, ahora irán a pie de página. Respecto de la remisión entre notas, seguiremos el criterio indicado en el punto anterior para la paginación de cada versión. Dentro mismo de este mismo *item*, digo que, con un poco de malestar de mi parte, en esta versión digitalizada mantendré un criterio que ya he cambiado para mi *Versión Crítica Actualizada* en curso: la de relegar invariablemente al área de las notas lo proveniente de la fuente Miller.

4) Como compensación, me he autorizado a una única modificación de traducción: cierta palabra, “eludidos”, de la clase 3 del Seminario, resultado de una distracción, se vierte ahora como debía: “elegidos”. No descarto tampoco la inclusión de algunas notas nuevas, aunque las restringiré a las que me parezcan inevitables.

5) Los títulos de las clases del Seminario, que vienen de la Versión Miller, y que en la versión mecanografiada habían sido relegados al *Índice* de la misma, en ésta van al comienzo de cada clase, salvo en el caso de la clase inexistente en la Versión Miller.

6) Dado que esta versión digitalizada es apenas una escala en el camino a la mencionada *Versión Crítica Actualizada*, que contará con un mayor número de textos-fuente, desaparece aquí la paginación de la Versión Chollet que en la versión mecanografiada proporcionaba sobre margen izquierdo.

7) La portada de la *Versión Crítica*, scaneada por mí, y reducida al actual tamaño A4 de su soporte, se encontrará aquí, a vuelta de página, precediendo el **Prefacio** de 1989 que todavía nos resistimos a dejar caer.

Ricardo E. Rodríguez Ponte

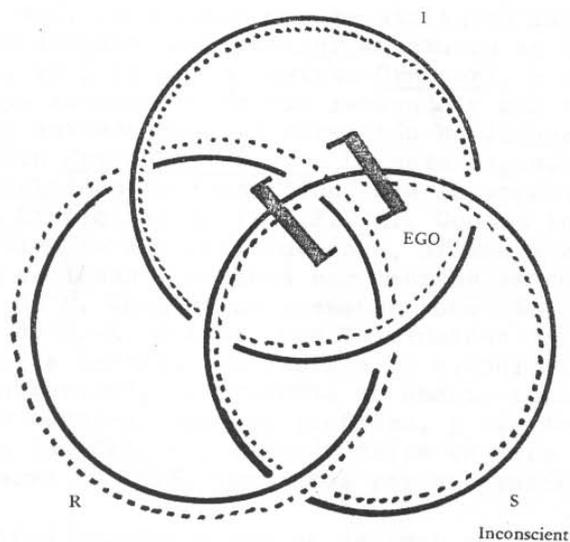
Enero de 2001

JACQUES LACAN

Seminario 23
1975-1976

EL SINTHOMA

versión crítica



Dessin relevé par Diane Chauvelot

- traducción de la versión M. Chollet
- con notas de comparación con el texto establecido por Jacques-Alain Miller en la revista Ornicar?
- y notas de traducción:

RICARDO E. RODRIGUEZ PONTE

para circulación interna
de la
Escuela Freudiana de Buenos Aires

SOBRE UNA *VERSIÓN CRÍTICA* DEL SEMINARIO *LE SINTHOME*

Ricardo E. Rodríguez Ponte

La presente versión del Seminario de Jacques Lacan: *Le sinthome*, para circulación interna de la E.F.B.A., es una traducción de la transcripción francesa que en nuestra Biblioteca recibió el número de código CG-186. Según el trabajo de Hugo Gordo y Juan Carlos Piegari, *Para una clasificación de las versiones*, publicado en el número 12 de los *Cuadernos Sigmund Freud*, dicha fuente corresponde a la versión de M. Chollet.

Una versión crítica implica contar por lo menos con dos versiones. Así, la segunda fuente utilizada fue la transcripción que Jacques-Alain Miller efectuara en los números 6, 7, 8, 9, 10 y 11 de la revista *Ornicar?*, y luego (dos clases, cuya transcripción fue revisada y más completa), en el libro editado bajo la dirección de Jacques Aubert con el título *Joyce avec Lacan*. De esta segunda fuente yo ya había realizado su traducción, que se encontrará también en la Biblioteca de la E.F.B.A. Contra los avatares de la política de las instituciones, afirmo que *ambas* versiones son valiosas y merecen ser tenidas en cuenta. Si la versión de M. Chollet se presenta como más “directa”, la versión de J.-A. Miller, con la densidad del tiempo de reflexión y de lectura que implica la elaboración de un “texto establecido”, se presenta en cambio como menos completa o más concisa, como se prefiera, y ciertamente no aporta todos los dibujos. También falta en ella la clase del 9 de Marzo de 1976, ignoramos por qué razón.

Traducir tiene problemas que se derivan de que una lengua no es un código. Dice Borges: *De acuerdo a los diccionarios, los idiomas son repertorios de sinónimos, pero no lo son. Los diccionarios bilingües, por otra parte, hacen creer que cada palabra de un idioma puede ser reemplazada por otra de otro idioma. El error consiste en que no se tiene en cuenta que cada idioma es un modo de sentir el universo o de percibir el universo.* Añado que en el caso del psicoanálisis, la traducción no depende sólo de un conocimiento aceptable de ambos idiomas así como de la doctrina del autor traducido. También cuenta la clínica, o dicho de otro modo, lo que no cesa de no escribirse. Pero entonces, no hay “segundas traducciones”: una traducción puede, y debe, revisarse — pero cada traducción recorta su objeto, lo que las vuelve incommensurables. Digo lo mismo de la transcripción, en tanto que siempre se trata de la lectura, lectura con el escrito en la que resta, diferente y el mismo, lo que no cesa. He tratado estos temas en sendos artículos: *Traducción y Traducción*, publicado en el número 5 de las *Notas de la Escuela Freudiana*, y *La traducción hacia un significante nuevo*, presentado en las Jornadas de la Escuela Freudiana de Buenos Aires “La formación del analista”, el 20 de junio de 1987.

Contando a mi favor el haber traducido previamente el texto establecido por J.-A. Miller, lo que me permitió algunas tomas de posición respecto del conjunto del Seminario, mi proceder fue el siguiente. Traduje la versión de M. Chollet acompañándola de las notas de traducción necesarias. Confronté cada párrafo de esta versión, así como cada dibujo, con los correspondientes en el texto establecido por Miller. Señalé en nota *ad hoc* cada vez que hay una diferencia entre ambas versiones, o cada vez que en la versión de Miller aparece algo que no está en la versión de Chollet, y en general no a la inversa. Para facilitar la confrontación por parte del lector (alguna vez habrá versiones bilingües), sobre margen izquierdo doy la paginación de la versión francesa traducida.

El nudo reproducido en nuestra portada es el que apareció en el número 11 de *Ornicar*? No presenta diferencias formales con el reproducido, de la versión Chollet, en la página 135 de esta versión crítica. Lo reproducimos meramente por razones estéticas.

Los títulos de cada clase que aparecen en nuestro índice —al final— provienen de la versión de Miller, salvo en el caso de la clase faltante,

Sobre una *Versión Crítica* del Seminario *Le sinthome*

que no lleva título. No me parece necesario argumentar sobre esta decisión.

Sólo me queda alentar a la comunidad psicoanalítica a la que pertenezco, para que se produzcan más versiones críticas —tarea que no hay por qué delegar en los franceses—, y si fuera posible, a partir de más de dos textos-fuente.

Septiembre de 1989

Jacques Lacan

**Seminario 23
1975-1976**

EL SÍNTHOMA

(Versión Crítica)

1

Seminario del 18 de Noviembre de 1975^{1, 2}

¹ Para los criterios que rigieron la confección de la presente *Versión Crítica*, consultar nuestro **Prefacio**: «Sobre una *Versión Crítica* del Seminario 23 de Jacques Lacan, *Le sinthome*, y nuestra traducción». Para las abreviaturas que remiten a los diferentes textos-fuente de esta *Versión Crítica*, véase, al final de esta clase, nuestra nota sobre las **FUENTES PARA EL ESTABLECIMIENTO DEL TEXTO, TRADUCCIÓN Y NOTAS DE ESTA 1ª SESIÓN DEL SEMINARIO**.

² Esta 1ª sesión del seminario ocupa el capítulo I de **JAM/S**, y quien estableció dicho texto, luego de haberlo titulado en su primera versión en la revista *Ornicar?* **LE SINTHOME ET LE PÈRE {EL SÍNTHOMA Y EL PADRE}**, lo titula finalmente en ésta **DE L'USAGE LOGIQUE DU SINTHOME, OU FREUD AVEC JOYCE {DEL USO LÓGICO DEL SÍNTHOMA, O FREUD CON JOYCE}**, antecediéndolo con el siguiente índice temático: *Joyce, ese pelagatos cargado de padre / El cuerpo: el decir y la forma / El padre es un sínthoma / Del nudo borromeo de cuatro / De un arte desbaratando la verdad del sínthoma*.

*³



Figura I - 1



Figura I - 2

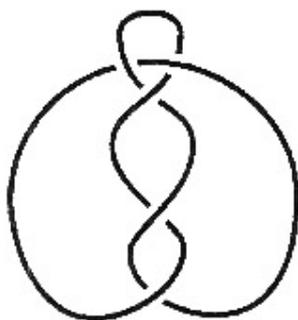


Figura I - 3



Figura I - 4

He anunciado en el afiche EL SÍNTHOMA {*LE SINTHOME*}.⁴ Es una manera antigua de escribir lo que posteriormente se escribió *symptôme* {*síntoma*}.⁵

³ Sobre los nudos y esquemas que verosíblemente estaban en el pizarrón desde el comienzo de esta sesión del Seminario, véase más adelante el **Anexo 1**.

⁴ Sobre un enigma referido al afiche, véase más adelante el **Anexo 2**.

⁵ “En francés se escribió primero *sinthome* (siglo XV, acaso XIV) y luego, con el refinamiento ortográfico del siglo clásico, se adoptó la forma *symptôme*. La grafía más antigua que hallamos en castellano (cf. *Diccionario de Autoridades*, de 1737) es posterior, y es latinizante: *symptoma*. Luego, la simplificación ortográfica la ha transformado en *síntoma*” — Nota de Antoni Vicens para su traducción de la con-

Si me he permitido esta modificación de ortografía que señala evidentemente una fecha, una fecha que resulta ser la de la inyección en el francés — lo que yo llamo *lalengua*, *lalengua mía* — la inyección de griego, de esta lengua de la que Joyce, en el *Retrato del artista*,⁶ emitía el voto, completamente — no, no es en el *Retrato del artista*, es en el *Ulises*,⁷ en el *Ulises*, en el primer capítulo, se trata de *helenice*⁸ — de inyectar, también, la lengua helena no se sabe a qué, puesto que no se trataba todavía del gaélico, aunque se trate de Irlanda, sino de que Joyce debía escribir en inglés...

El ha escrito en inglés. Escribió en inglés de una manera tal que, como lo ha dicho alguien que espero que esté en esta asamblea — Philippe Sollers, en *Tel Quel* — lo escribió de una manera tal que la lengua inglesa no existe más.⁹ Por cierto, ella ya tenía, diría yo, poca

ferencia titulada *Joyce le symptôme I: Joyce el síntoma I*, publicada en *Uno por Uno*, n° 44, Revista Mundial de Psicoanálisis, Edición Latinoamericana, junio de 1997, p. 8.

⁶ James JOYCE, *Retrato del artista adolescente*, traducción de Dámaso Alonso. — Nota de ELP: “James Joyce, *A portrait of the Artist as a Young Man*, éditée by Chester G. Anderson, The New-York, Viking Critical Library, Mai 1975. Edition française: *Portrait de l’artiste en jeune homme*, édition établie par Jacques Aubert, traduction par Ludmila Savitzky révisée par J. Aubert, Bibliothèque de la Pleiade, Paris, Gallimard, 1982, p. 536 à 781”.

⁷ James JOYCE, *Ulises*, traducción de J. Salas Subirat, Santiago Rueda Editor, Buenos Aires, 1966 (en adelante: U-R), y/o *Ulises*, traducción de José María Valverde, Editorial Lumen, Barcelona, 1989 (en adelante: U-L).

⁸ De Buck Mulligan a Stephen Dedalus: “Válgame Dios, Kinch, si tú y yo pudiéramos trabajar juntos, a lo mejor haríamos algo por la isla. Helenizarla.” — cf. U-L, p. 68; y con una traducción muy semejante: U-R, p. 39. Salvo la alusión al carácter griego del apellido de Stephen, y un par de frases en griego, no resulta tan evidente, a la lectura de este primer capítulo del *Ulises*, que dicha “helenización” consista en “inyectar la lengua helena a...”.

⁹ “Para la mayoría, en este momento, hablamos inglés. Pero yo les pregunto simplemente si tienen conciencia de que, desde que *Finnegans Wake* fue escrito, el inglés no existe más. No existe más en tanto lengua autosuficiente, no más incluso que cualquier otro idioma.” — cf. Philippe SOLLERS, «Joyce et C^{ie}», *Tel Quel*, n° 64, éd. de Minuit, Paris, hiver 1975; versión castellana: Philippe SOLLERS, «Joyce y Cía», en <http://escholarship.bc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1140&context=xul>, hay fotocopia en la Biblioteca de la E.F.B.A. — Ahora bien, este apoyo que fue a buscar

consistencia, lo que no quiere decir que sea fácil escribir en inglés. Pero Joyce, por la sucesión de obras que escribió en inglés, le añadió algo que hace decir al mismo autor que habría que escribir: L apóstrofo E - L - A - N - G - U - E - S, *l'élangues*,¹⁰ *l'élangues* por donde

Lacan en Sollers resalta de una manera interesante lo que resulta que este último parece que opinaba del primero, a propósito justamente de Joyce. En la sesión del 14 de enero de 2003 de su seminario *De l'amour, après petit a*, Jean Allouch evoca al pasar algunas opiniones vertidas por Philippe Sollers en «Lacan même» (artículo publicado en *L'infini*, N° 78, Paris, Gallimard, Printemps 2002), y en cuanto a lo que nos interesa en este momento dice: “Sollers señala que Lacan «la pifiaba» tratándose de Joyce (Lacan siguió siendo un hombre de los años cuarenta), y bien, nada es más exacto, la prueba de esto fue por otra parte dada en forma inmediata con la metida de pata {*bévue*} sobre la epifanía; y su confirmación siguió cuando los lacanianos no supieron hacer nada diferente, respecto de Joyce, que recitar hasta el cansancio y sin ningún aporte nuevo, menos todavía crítico, las observaciones de su maestro. Lacan no ha sabido o podido aplicarse, en su lectura de Joyce (aplicar: en el sentido de *El guerrero aplicado* de Paulhan), como lo hizo, por ejemplo para Gide, o para Schreber, o para el *Banquete* de Platón. Su comentario no alcanzó, como él lo reivindica para Lewis Carroll, el «estremecimiento» de la obra. Así, el seminario *Joyce le sinthome* vale mucho para Lacan, nada para Joyce”. Dos observaciones: la referencia a la *bévue* sobre la *epifanía* remite a algo ocurrido en la clase 5 de este Seminario, durante la exposición de Jacques Aubert; el título de este Seminario no es *Joyce le sinthome*. No he podido procurarme el texto de Philippe Sollers; en www.jeanallouch.com puede consultarse el texto de Jean Allouch.

¹⁰ “Joyce no da su lengua al gato, no escribe en «lalangue» (en el sentido de Lacan) sino en *l'élangues*: salta, corta, y es singular plural. En apariencia: palabras, frases. En realidad: entrecuchos de letras y sonidos. Voces y nombres. Escúchese el registro que Joyce hizo él mismo de un fragmento del *Finnegans Wake*: es ópera, madrigal, flexiones, acentos, entonaciones, y se pasa del tenor al alto, del barítono al soprano, en el aparato delicado, sutil, fluído, siempre cambiante de la diferenciación sexual hablada, cantada, invocada...”, y más adelante: “En todo caso, una vez superada Molly-recriminación-monolengua, la lengua se transforma en *l'élangues*.” (cf. Philippe SOLLERS, *op. cit.*) — *l'élangues*, que por una parte es homofónico al plural *les langues* (las lenguas), por otra parte resulta de la condensación de *langues* (lenguas) y, como lo señala inmediatamente Lacan, *élation* (elación). Pero obsérvese que también contiene al significante *élan*, que significa esfuerzo, arrojío, arranque, que figuradamente lleva a vehemencia, calor, entusiasmo — lo que vuelve a conectar con la elación y la manía. — Señalemos también que en la sesión del 19 de Abril de 1977, de su Seminario 24, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, Lacan precisa lo siguiente: “Es un hecho que *l'élangue*, yo escribo eso *élangue*, se elongan {*s'élongen*} para traducirse una en la otra, pero que el único saber sigue siendo el saber de las lenguas {*des langues*}...” (cf. versión AFI, p. 116); la conjugación en plural (*s'élongent*) me sugiere que en *l'élangue* Lacan podría estar equivocando deliberadamente con *les langues*); variante:

supongo que entiende designar algo como la elación, esa elación de la que se nos dice que está en el principio de no sé qué síntoma que llamamos, en psiquiatría, la manía.

Es en efecto a eso, precisamente, que se parece su última obra, a saber, *Finnegans Wake*,¹¹ la que él sostuvo por tanto tiempo para atraer sobre ella la atención general, aquella también a propósito de la cual he planteado en un tiempo, en el tiempo en que me dejé llevar a... por una solicitación apremiante — apremiante, debo decir, de parte de Jacques Aubert, aquí presente {*présent*} y también apremiante {*pressant*} — en la que me dejé llevar a inaugurar, a inaugurar en ocasión de un *Symposium Joyce*.¹²

Es por eso que, en suma, me he dejado desviar de mi proyecto, que era este año — se los anuncié el año pasado — titular este seminario *cuatro, cinco y seis*.¹³ Me he contentado con el 4 y me regocijo por

“Es un hecho que las lenguas {*les langues*} — que yo escribo *l'élangue* — se elongan para traducirse una en la otra, pero que el único saber sigue siendo el saber de las lenguas” (cf. versión **JAM/O?**, traducción, para circulación interna de la E.F.B.A., de Ricardo E. Rodríguez Ponte, p. 54).

¹¹ James JOYCE, *Finnegans Wake*, compendio y versión de Víctor Pozanco, Editorial Lumen, Barcelona, 1993, y/o *Anna Livia Plurabelle (Finnegans Wake, I, viii)*, Edición bilingüe (capítulo 8 del libro I) de Francisco García Tortosa, Ediciones Cátedra, Madrid, 1992.

¹² Jacques LACAN, «Joyce le symptôme I», conferencia pronunciada en el Gran Anfiteatro de la Sorbona el 16 de Junio de 1975, para la apertura del 5º *Simposio Internacional James Joyce*. Texto establecido por Jacques-Alain Miller a partir de notas tomadas por Éric Laurent. Publicado originalmente en la revista *L'Ane*, nº 6, y luego en AA.VV., *Joyce avec Lacan*, Navarin éditeur, Paris, 1987. Hay traducción castellana en *Carpeta de Psicoanálisis 2*, Letra Viva, Buenos Aires, 1985, y revista *Uno por Uno*, nº 44, Ediciones Eolia, Buenos Aires, 1997.

¹³ “No hay estados de ánimo, hay decir para demostrar, y para promover el título bajo el cual este decir se proseguirá el próximo año si sobrevivo, lo anunciaré: *Cuatro, cinco, seis*. Este año, he dicho *R.S.I.* ¿Por qué no *Uno, dos, tres?*” — así comienza la clase del 13 de Mayo de 1975, última del Seminario *R.S.I.*, la que, explicitando el sentido a dar a ese *Cuatro, cinco, seis*, concluye de esta manera: “Es entre estos 3 términos, nominación de lo Imaginario como inhibición, nominación de lo Real como lo que se encuentra que sucede de hecho, es decir angustia, o nominación de lo Simbólico, quiero decir implicada, flor de lo Simbólico mismo, a saber como sucede de hecho bajo la forma del síntoma, es entre estos 3 términos, que intentaré el año próximo — no es una razón, porque tengo la res-

ello, pues el 4, 5, 6, allí seguramente habría sucumbido. Esto no quiere decir que el 4 del que se trata me sea por eso menos pesado.

**¹⁴

Yo heredo de Freud — muy a pesar mío — porque enuncié en mi tiempo lo que podía ser extraído en buena lógica de los balbuceos de los que él llamaba su “banda”. No tengo necesidad de nombrarlos; es esa pandilla que seguía las reuniones de Viena y de la que no se puede decir que ninguno haya seguido la vía que yo llamo de buena lógica.

La naturaleza, diré para cortar por lo sano, se especifica por no ser *una*, de dónde el procedimiento lógico para abordarla. Llamar “naturaleza” a lo que ustedes excluyen por el hecho mismo de llevar el interés sobre algo, distinguiéndose este algo por ser nombrado: la naturaleza, por este procedimiento, no se arriesga a nada más que a afirmarse ser un popurrí de fuera-de-la-naturaleza {*hors-nature*}.

La ventaja de este último enunciado es que si ustedes encuentran, para tenerlo bien en cuenta, *que el nombrar contrasta con*¹⁵ lo que parece ser la ley de la naturaleza, que, por ejemplo, no haya en él — quiero decir en el hombre — relación naturalmente — bajo todas las reservas, entonces, este “naturalmente” — naturalmente sexual, ustedes plantean lógicamente, lo que resulta ser el caso, que ése no es un privilegio del hombre.

puesta, para que no se las deje en tanto que cuestión — que me interrogaré el año próximo sobre lo que conviene dar como sustancia al nombre del padre” — *cf.* Jacques LACAN, Seminario 22, *R.S.I.*, 1974-1975, *Versión Crítica* de Ricardo E. Rodríguez Ponte para circulación interna de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, pp. 166 y 175 respectivamente.

¹⁴ Entre este párrafo y el siguiente, **JAM/O?** y **JAM/J&L** intercalan la palabra *car* {pues}, que refuerza la conexión de razón entre el “contentarse con el 4” de Lacan y su posición de heredar de Freud: [Esto no quiere decir que el 4 del que se trata me sea por eso menos pesado, pues yo heredo de Freud, muy a pesar mío...] — No obstante, esta palabra no figura en ninguna de las otras versiones de esta sesión del Seminario que he podido consultar, y desaparece de **JAM/S**.

¹⁵ {*que le nommer tranche sur*} / **JAM/S**: *que el nombrado *hombre* contrasta con {*que le nommé homme tranche sur*}*

Tengan cuidado sin embargo de no ir a decir que el sexo no es nada natural. Traten más bien de saber lo que es en cada caso, desde la bacteria hasta el pájaro — ya he hecho alusión a la una y al otro — desde la bacteria hasta el pájaro, puesto que éstos tienen nombres.

Observemos al pasar que en la creación llamada divina, divina sólomente en cuanto que se refiere a la nominación, la bacteria no es nombrada, y que tampoco es nombrada cuando Dios, mofándose del hombre, del hombre supuesto original, le propone que comience por decir el nombre de cada bicho. De esta primera, hay que decirlo, tonte-ría, no tenemos huella más que para concluir de ello que Adán, como su nombre **¹⁶ lo indica suficientemente — es una alusión, esto, a la función del índice de Peirce — que Adán {*Adam*} era, según el *joke* que hace Joyce justamente con eso, que Adán era, desde luego, una *madam*,¹⁷ y que no nombró a las bestias sino en la lengua de ésta, que hay que suponerla, puesto que aquella que llamaré la *Evie* (E-V-I-E)¹⁸ — la *Evie* que precisamente tengo el derecho de llamar así, puesto que es lo que eso quiere decir en hebreo, si es que el hebreo sea una lengua: la “madre de los vivientes” — ¡y bien!, la *Evie* la tenía rápida y muy suelta, a esta lengua, puesto que, tras el supuesto del nombrar por parte de Adán, la primera persona que se sirve de ella, es precisamente ella — para hablar con la serpiente.

La creación llamada divina se redobla por lo tanto con el parloteo {*la parlotte*}, del *parlêtre*,¹⁹ como lo he llamado, por lo cual la

¹⁶ **JAM/S**: [pronunciado en inglés] — esta precisión, innecesaria, es añadido de esta versión.

¹⁷ *madam*: en inglés, “señora”, en homofonía con la palabra francesa *Madame* {señora}, y ambas, efectivamente, incluyen en su interior el nombre *Adam* {Adán}, que da lugar al *joke* (en inglés: chiste) de Joyce. — El *joke* de Joyce, en este caso, consiste en un par de palíndromos, que los traductores al castellano del *Ulises* restituyen, o recrean, como pueden: cf. “Madam, yo soy Adán. ¡Ay, a su ave Eva usa ya! Nada yo soy, madam” (*U-R*, p. 167), y “*Madam, I’m Adam*. Dábale arroz a la zorra el abad” (*U-L*, p. 180).

¹⁸ *l’Evie*: probable condensación entre *Eve* (Eva) y *les vies* (las vidas), en la medida en que Eva es la madre de los vivientes. En hebreo, *Havah*: la viviente.

¹⁹ *parlêtre*: término que resulta de la condensación entre *parle*, tercera persona del presente indicativo del verbo *parler*, “hablar”, y *être*, “ser”, infinitivo del verbo *y*

Evie hace de la serpiente lo que ustedes me permitirán llamar la “estrecha-culos”²⁰, ulteriormente designada como falla {*faill*e} o mejor falo {*phall*us}, puesto que hace falta {*il faut*} precisamente uno para dar el *paso en falso {*faux-pas*}*²¹, la falta {*faute*} de la que es la

sustantivo. Lacan sustituye la forma corriente *l'être parlant*, “el ser hablante”, cuando propone *parlêtre*, para señalar la prioridad del habla sobre el ser, y más aún: la dependencia de este último respecto de la primera: “¿Eso se sostiene en qué? En lo que yo soporto en mi lenguaje del *parlêtre* — si él no hablara, no habría palabra *ser*...” dice Lacan en su Seminario *R.S.I.*, sesión del 18 de Febrero de 1975. Se ha declarado a este término como intraducible (pero, en el límite, todos lo son, o ninguno) y se han propuesto diversas traducciones, o, en todo caso, recreaciones: “hablaser”, “hablente”, “charlente”, etc... Pero además de la más que dudosa pertinencia de las dos últimas propuestas (ni en Heidegger, ni en Lacan, podrían reemplazarse mutuamente el ser, *être*, y el ente, *étant*), si me he decidido a mantener *parlêtre* en su idioma original, es por la más que sospecha y casi convicción de que este término puede llevar consigo mucho más que la suma de sus sentidos aparentes. Así, en varias oportunidades encontramos que *parlêtre* nombra nada menos que al *inconsciente*, a saber: “...se habrá tenido una visión bastante justa de qué es lo que yo llamo en un discurso el *parlêtre*. El *parlêtre*, es una manera de expresar el inconsciente. El hecho de que el hombre sea un animal hablante...” (cf. «Conferencia de prensa del Doctor Lacan, el 29 de octubre de 1974, en el Centre Culturel Français», en *Actas de la Escuela Freudiana de París, VII Congreso, Roma, 1974*, Ediciones Petrel, Barcelona, 1980, p. 26); “Es por el hecho de haber nacido de ese vientre y no de otra parte que cierto ser hablante {*être parlant*} o incluso lo que yo llamo por el momento, lo que yo designo con el nombre de *parlêtre*, lo que resulta ser otra designación del inconsciente...” (cf. «Respuesta de Jacques Lacan a una pregunta de Marcel Ritter. El 26 de Enero de 1975», en *Lettres de L'École Freudienne*, n° 18, Avril 1976, la traducción es mía); “Somos «*parlêtres*», vocablo que tiene ventaja para sustituir al inconsciente, por equivocar sobre el parloteo {*la parlote*}, por una parte, y sobre el hecho de que *es por el lenguaje* que tenemos esta locura de que hay ser...” (cf. Jacques Lacan, *Conferencias y charlas en algunas universidades norteamericanas*, Columbia University, Auditorium School of International Affairs, 1° de diciembre de 1975, en *Scilicet* 6/7, Éditions du Seuil, Paris, 1976, p. 49, la traducción es mía); “De donde mi expresión de *parlêtre* que se sustituirá al ICS de Freud (inconsciente, como se lee eso)...” (cf. Jacques Lacan, «Joyce le Symptôme», en *Autres écrits*, Éditions du Seuil, Paris, 2001, p. 565, la traducción es mía).

²⁰ CHO: *serfesses* / JAM/O?, JAM/J&L: *serre-fesse* / AFI, STF, GAO, JAM/S: *serre-fesses* / ELP: *serfes* (elige transcribir fonéticamente). — La expresión, que se apoya en cierta homofonía con *serpent* (serpiente), en francés remite a “tener miedo”, “cagarse” (*serrer les fesses*). Literalmente, *serrer* es “estrechar”, “apretar”, y *fesse* es “nalga”.

²¹ STF, AFI, GAO, JAM/S: **faut-pas** — *faut* es conjugación del verbo *falloir*, “hacer falta”, “ser preciso”, como recién en *il faut*, y anticipa sobre la *faute* que

ventaja de mi síntoma comenzar por ahí. *Sin*, en inglés, quiere decir eso: el pecado, la primera falta.²²

De donde la necesidad — pienso, de todos modos, al verlos en tan gran número, que hay algunos de ustedes que ya han escuchado mis historias — de donde la necesidad del hecho de que no cese la falla, la que se agranda siempre, salvo al sufrir el *cese* de la castración como posible.

Este posible — como lo he dicho sin que ustedes lo notaran, porque yo mismo no lo he notado, por no poner allí la coma — este *posible*, he dicho en otra ocasión, que *es lo que cesa de escribirse*, pero hay que poner allí la coma: *es lo que cesa*, — coma — *de escribirse*; o más bien cesaría de tomar su camino en el caso en que adviniera finalmente ese discurso que he evocado, tal que no sería del semblante {*du semblant*}.²³

sigue; *pas* es “paso” o “no”; *faut-pas*, que podría traducirse por “no hace falta...” o “es preciso no...”, equivocaría con el *faux-pas* por el que hemos optado. Lacan ya había equivocado con los verbos *faillir* (faltar) y *falloir* (hacer falta, necesitar, deber, etc.) y el adjetivo *faux* (falso) — cf. Jacques LACAN, Seminario 20, *Otra vez / Encore*, 1972-1973, *Versión Crítica* de Ricardo E. Rodríguez Ponte para circulación interna de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, clase 6, sesión del 13 de Febrero de 1973.

²² Quien comienza a equivocarse con la palabra *Sin* es el propio Joyce, en ese capítulo del *Ulises* que se conoce como “Las rocas errantes”. Finalizando el primero de los episodios de este capítulo, el Padre Conmee, quien camina leyendo en su breviario el Salmo 119 (118), ve salir de la abertura de un seto a una pareja cuya actitud ruborizada y precipitada da para pensar en cierta actividad previa más o menos obvia; entonces: “El Padre Conmee los bendijo a ambos gravemente y dio vuelta una delgada página de su breviario. *Sin: Principes persecuti sunt me gratis et a verbis tuis formidavit cor meum.*” (*U-R*, p. 250; *U-L*, pp. 254-255) — ahora bien: *Sin*, en inglés, efectivamente, es “pecado”, pero en hebreo *Sin* es una letra (ש), precisamente la que nombra a una estrofa de este peculiar salmo alfabético que se compone, en forma acróstica, de 22 estrofas, correspondientes a las letras del alfabeto hebreo, en cada una de las cuales los ocho versículos comienzan igualmente con esa letra. Luego de bendecir a la probablemente pecadora pareja, el Padre Conmee da vuelta la página, pero se encuentra con *Sin*: el pecado y la estrofa, la que traducida al castellano comienza así: “Príncipes me persiguen sin razón, mas mi corazón teme tus palabras”. La letra *Sin* del hebreo corresponde a nuestra S y a la letra Sigma (Σ) del griego con la que Lacan iniciará el síntoma, pero no es seguro que Lacan haya tomado nota del equívoco joyceano.

¿Hay imposibilidad de que la verdad resulte un producto del saber-hacer?²⁴ No. Pero ella no será entonces más que medio-dicha {*mi-dite*}, encarnándose por un S₁, S índice 1 de significante, ahí donde son precisos al menos dos *para que la única, La mujer — mítica en el sentido que el mito la ha hecho singular: se trata de Eva, de la que hablé recién — {sea mortal}²⁵. La única, La mujer, que alguna vez haya sido indiscutiblemente poseída para haber gustado del fruto del árbol prohibido, el de la Ciencia,*²⁶ la *Evie*, pues, no es mortal, no más que Sócrates. La mujer de la que se trata es otro nombre de Dios, y es en eso que ella no ex-siste, como lo he dicho muchas veces.

Aquí se observa el lado astuto de Aristóteles, quien no quiere que lo singular juegue en su lógica. Contrariamente a lo que él admitía, a lo que él admitía en dicha lógica, hay que decir que Sócrates no es hombre, puesto que él acepta morir para que la ciudad viva; pues él acepta, es un hecho. Además, lo que hay que decir, es que en esa ocasión él no quiere oír hablar a su mujer.²⁷ De donde mi fórmula, que yo *relevo*²⁸, si puedo decir, para vuestro uso, sirviéndome del μη πάντες {*me pantes*}²⁹ que he relevado en el Οργανον {*Organon*}³⁰ —

²³ Jacques LACAN, Seminario 18, *De un discurso que no sería (del) semblante*, 1971, *Versión Crítica* de Ricardo E. Rodríguez Ponte para circulación interna de la Escuela Freudiana de Buenos Aires.

²⁴ El *savoir-faire*, que traduje literalmente por “saber-hacer” para no perder en la traducción la relación con el saber, es la habilidad para resolver problemas prácticos, la competencia, experiencia en el ejercicio de una actividad artística o intelectual.

²⁵ Lo entre corchetes es añadido propuesto por **ELP**.

²⁶ **JAM/S**: [para que aparezca por ello la única *La-mujer* — mítica en el sentido que el mito la ha hecho singular, se trata de Eva, de la que hablé recién — en haber sido alguna vez indiscutiblemente poseída, esto por haber gustado del fruto del árbol prohibido, el de la Ciencia.]

²⁷ PLATON, *Fedón*, 60 a.

²⁸ *relève*: corrección propuesta por **ELP**. Otras versiones: *relave*, “vuelvo a lavar”.

²⁹ *me pantes*: “no todos” o “no todas”.

donde por otra parte no he logrado volver a encontrarlo, pero donde a pesar de todo lo he leído bien, e incluso al punto que mi hija, aquí presente, lo ha apuntado, y que ella, ella me juraba que me volvería a encontrar en qué sitio estaba, ese μη πάντες {*me pantes*} — como la oposición descartada, descartada por Aristóteles, a lo universal del πας {*pas*}³¹. La mujer no es toda más que bajo la forma cuyo equívoco toma, de lalengua nuestra, su mordacidad, bajo la forma del “pero no eso” {*mais pas ça*}, como se dice: “¡todo, pero no eso!” — ésa era precisamente la posición de Sócrates. El “pero no eso”, es lo que yo introduzco bajo mi título de este año como *el sínthoma*.

Hay para el instante, para la instancia de la letra³², tal como se ha esbozado hasta el presente — y no esperen más, como lo he dicho: lo que será de ello más eficaz no hará más que desplazar el sínthoma, incluso multiplicarlo — para la instancia, pues, presente, está el **sínthoma-madaquin**³³, que yo escribo como ustedes quieran: M A D A Q U I N, después de *sínthoma*. Ustedes saben que Joyce se esforzaba bastante sobre ese santo hombre³⁴. Hay que decir bien las cosas: en lo que respecta a la filosofía, nunca se ha hecho nada mejor, no hay sino

³⁰ *Organon*: en griego, “instrumento”. Nombre con el que se conocen los libros de lógica atribuidos a Aristóteles, que constituyen el primer tratado sistemático de lógica de la historia.

³¹ *pas*: en griego, “todo”. — Nota de ELP: “*pas*: forma del nominativo masculino singular del adjetivo «todo» (por ejemplo cuando se relaciona a «hombre»), *pantes*: forma del nominativo masculino y femenino plural, *me pantes*: «no todos» o «no todas»”.

³² Para algunas de las versiones del seminario, esto es una remisión de Lacan a su escrito «La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud», en *Escritos I*.

³³ Variantes: *sinthome-madaquin* / *sinthomadaquin* / *sinthom'adaquin* / *sinthome madaquin* — Se trata de una condensación entre *sinthome* (sínthoma) y *madaquin*, término, este último, que no existe en francés. Hay que poner de relieve en esta condensación la alusión a *Saint Thomas d'Aquin* (Santo Tomás de Aquino), no sólo más o menos homofónica, no sólo bastante evidente en lo que sigue del Seminario (cf. las referencias al *saint homme*), sino importantísima en la obra de Joyce, y particularmente en el *Retrato del artista adolescente*, como se lo tradujo al castellano.

³⁴ *saint homme* / variante: **sínthoma* {*sinthome*}* — *saint homme*: literalmente, “santo hombre”, alude por homofonía a *Saint Thomas* y a *sinthome*.

eso de verdadero. Eso no impide que Joyce — consulten al respecto la obra de Jacques Aubert — no se encuentre allí muy bien en lo que concierne a algo a lo cual él concede un gran valor, a saber, lo que él llama “lo bello”.³⁵ Hay en el santo hombre madaquin³⁶ no sé qué que él llama *claritas*, a lo cual Joyce sustituye algo como “el esplendor del ser” — que es precisamente el punto débil en cuestión, ¿es una debilidad personal?, el esplendor del ser no me impresiona — y es precisamente en eso que Joyce hace decaer al santo hombre³⁷ de su madaquinismo, y, contrariamente a lo que podría aparecer de ello a primera vista, a saber su desprendimiento de la política, produce, hablando con propiedad, lo que llamaré el *saint Home Rule*³⁸. Ese *Home Rule* — que el *Freeman's Journal* representaba levantándose detrás del Banco de Irlanda, lo que como por azar lo hace levantarse en el Noroeste, lo que no es usual para una salida de sol — es de todos modos, a pesar del rechinar que vemos a este respecto en Joyce, es de todos modos el **saint homme rule**³⁹, el sínthoma con ruedita {*roulette*} que Joyce conjuga.

Es cierto que a estos dos términos podemos nombrarlos de otro modo. Yo los nombro así en función de las dos vertientes que se ofrecían al arte de Joyce, el cual nos ocupará este año en razón de lo que

³⁵ Jacques AUBERT, *Introduction à l'esthétique de James Joyce*, Didier, Paris, 1973.

³⁶ *saint homme madaquin* / variantes: *sinthome-madaquin* / *synthomadaquin* / *sinthomadaquin* — *idem* nota *ad hoc* anterior, salvo que en este lugar la remisión a *Saint Thomas d'Aquin*, o al *saint-homme madaquin*, parece más evidente, pues es en este autor que Joyce encuentra el término de *claritas*.

³⁷ *saint homme* / variante: *sinthome*.

³⁸ Variantes: *sint'home rule* / *sinthome-rule* — En todas las variantes se trata de un juego pluri-idiomático. En algunas, *sin* y *home* (en inglés, el “pecado” y el “hogar”) se combinan para dar *sint'home*, homofónico a *sinthome*, mientras que en aquella por la que opté tenemos a *saint*, “santo”, en lugar de *sin*, para dar el juego *saint-home* / *saint homme*; *Rule*, en inglés, es “regla”, *Home rule*, literalmente la “regla del hogar”, es el gobierno de un país por sus ciudadanos, y remite a la ley inglesa sobre la autonomía de Irlanda. Al respecto, se consultará con provecho: James JOYCE, «Mayoría de edad del Estatuto de Autonomía» y «El cometa del Estatuto de Autonomía», en *Escritos críticos*, Alianza Editorial, Madrid, 1975.

³⁹ STF, JAM/S: **sínthoma-rueda {sinthome-roule}**

he dicho recién, que lo introduje y que no pude hacer más que nombrarlo, a ese síntoma⁴⁰, pues lo merece, con el nombre que le conviene, desplazando, como he dicho, su ortografía. Las dos, las dos ortografías le conciernen. Pero es un hecho que él elige — en lo cual él es como yo, un herético, pues *haeresis* {αἵρεσις}⁴¹, eso es precisamente lo que especifica al herético.

Es preciso elegir la vía por donde tomar la verdad, esto tanto más cuanto que una vez hecha la elección eso no impide a nadie someterla a confirmación, es decir, ser herético de la buena manera, aquella que, por haber reconocido bien la naturaleza del síntoma, no se priva de usarlo lógicamente, es decir hasta alcanzar su real, al cabo de lo cual no hay más sed.⁴² Desde luego, él ha hecho eso, intuitivamente, pues no se podía partir más mal que él. Haber nacido en Dublín, con un padre borracho y más o menos “feniano”,⁴³ es decir, fanático, de dos familias, pues es así que eso se presenta para todos cuando uno es hijo de dos familias, cuando resulta que uno se cree macho porque se tiene un pequeño rabito.⁴⁴ Naturalmente — perdónenme este término — hace falta más que eso. Pero como él tenía el rabo un poco flojo, si puedo decir, es su arte el que ha suplido a su sostén fálico. Y es siem-

⁴⁰ *sinthome* / variante: *saint homme*.

⁴¹ *haeresis*, en francés *hérésie*, “herejía”. Recordemos que en su Seminario anterior Lacan había llamado la atención sobre la homofonía entre *hérésie* y su *R.S.I.*

⁴² *au bout de quoi il n'a plus soif*: de un modo menos literal, traduciríamos: “al cabo de lo cual uno queda saciado”.

⁴³ El movimiento feniano (del irlandés *fianna*: partidarios de *Finn* – *Sinn Fein*: “Nosotros Solos”, en lengua vernácula), movimiento autonomista irlandés, inicialmente de carácter no violento y pequeño-burgués, era enemigo de la dominación inglesa en Irlanda; se trataba de una asociación revolucionaria irlandesa fundada en 1858, en EEUU, por John O'Mahony, exiliado a raíz del fracasado levantamiento de 1848. En Irlanda, el movimiento fue organizado por James Stephens. Sobre las relaciones de Joyce padre con este movimiento, cf. Stanislaus JOYCE, *Mi hermano James Joyce*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961. — Las dos primeras transcripciones de **JAM** (corregidas en la última en Seuil) establecían aquí *feignant* (fingidor, haragán), por otra parte bastante cierto en el caso del padre de Joyce.

⁴⁴ *un petit bout de queue*: literalmente, “un pequeño pedazo de cola”, pero se tendrá en cuenta que *queue* es modo familiar de referirse al pene.

pre así, el falo es la conjunción de lo que he llamado ese parásito, que es el pequeño rabito en cuestión, es la conjunción de éste con la función de la palabra. Y es en esto que su arte es el verdadero garante de su falo. Aparte de eso, digamos que era un pobre pelagatos {*hère*}, e incluso un pobre pelagu-her-ético⁴⁵. No hay joyceano para gozar de su herejía {*hérésie*} más que en la Universidad. Pero es él quien deliberadamente ha querido que se ocupara de él esa ralea. Lo más fuerte es que lo haya logrado, y más allá de toda medida. Eso dura y durará más todavía. El lo quería por trecientos años, lo dijo especialmente: “Quiero que los universitarios se ocupen de mí durante trecientos años”⁴⁶, y los tendrá, por poco que Dios no nos atomice.

Este pelagatos — pues no se puede decir “este pelagatos”, está prohibido por la aspiración,⁴⁷ eso molesta tanto a todo el mundo, que es por eso que se dice “el pobre pelagatos” — este pelagatos {*hère*} se

⁴⁵ *hèrétique* — esta condensación combina *hère* (pelagatos) y *étique* (ético), de lo que resulta algo homofónico a *hérétique* (herético).

⁴⁶ En verdad, la gracias a Lacan ya demasiado famosa frase —al menos tal como Richard Ellmann transcribe la comunicación que le hizo Jacob Schwartz en una entrevista que sostuvo con éste en 1956, quien por su parte la habría recibido del propio Joyce como respuesta a su pregunta referida al *Finnegans Wake*: “¿Por qué escribió así el libro?” — no incluía la palabra “universitarios”, sino la palabra “críticos”: “Para tener ocupados a los críticos durante trecientos años”, habría respondido Joyce. Véanse ésta y otras respuestas, no semejantes, a la misma pregunta, en Richard ELLMANN, *James Joyce*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1991, p. 786. Pero sobre la poca confiabilidad de Jacob Schwartz como fuente de información, véase Jorge BAÑOS ORELLANA, *El escritor de Lacan*, Oficio Analítico, Buenos Aires, 1999, pp. 319-320, quien recoge un informe de abril de ese mismo año, redactado por el bibliotecario de la University of Illinois William S. Brockman. ¿Y por qué no añadir una infidencia más relativa a lo que Joyce esperaba de sus lectores, para atemperar un poco las consecuencias que se pueden sacar de un subrayado de Lacan a una frase de tan dudosa existencia? Por ejemplo la de Djuna Barnes, quien cuenta que en vísperas de la publicación de *Ulises*, Joyce le confió, en el café Les Deux Magots: “Lo malo es que el público pedirá y encontrará una moraleja en mi libro, o peor, que lo tomará de algún modo serio, y, por mi honor de caballero, no hay en él una sola línea en serio” (cf. el Prólogo de José María Valverde a su traducción, *op. cit.*).

⁴⁷ Este párrafo sólo tiene sentido en francés: la diferencia entre “este pelagatos” y “este pelagatos” remite a la diferencia, fonética, entre *ce hère* y *cet hère*, que significan lo mismo, pero la última variante está “prohibida por la aspiración”.

ha concebido como un héroe {*héros*}: *Stephen Hero*,⁴⁸ éste es el título expresamente dado para el texto donde prepara el *A portrait of the artist as a young man*. ¡Ah!, estaba escrito — lo que yo hubiera deseado mucho — ¡no lo he traído, es lamentable! — lo que yo hubiera deseado que ustedes — al menos habría podido mostrárselos — que ustedes encuentren, y que yo, poco precavido, yo sabía que era difícil, y es por eso que les preciso la forma en que deben insistir. Pero Nicole Sels, aquí presente, me ha enviado una *bafouille*,⁴⁹ una carta, se llama eso, extremadamente precisa en la que, durante dos páginas, me explica que es imposible procurárselo. En la actualidad es imposible tener ese texto,⁵⁰ y lo que he llamado ese criticismo, es decir lo que han escrito cierto número de personas, todas universitarias. Es por otra parte una manera de entrar en la Universidad, la Universidad aspira a los joyceanos, pero, en fin, ellos están ya en buen lugar, ella les otorga grados. En resumen, ustedes no encontrarán ni el... — no sé cómo se pronuncia eso, es Jacques Aubert quien va a decírmelo: ¿se dice “bibe” o “bibi”?

Jacques Aubert — Habitualmente, se dice “bibi”.

¿Se dice bibi? Bueno. Ustedes no encontrarán el Beebe que abre la lista con un artículo sobre Joyce,⁵¹ debo decir, particularmente exagerado, a continuación del cual ustedes tienen a Hugh Kenner quien, en mi opinión, tal vez a causa del *sínthoma-madaquin*⁵² en cuestión, en mi opinión habla bastante bien de Joyce.⁵³ Y hay otros hasta el final, de los que lamento que ustedes no puedan disponer. En verdad es por apresurado, es el caso decirlo, que he puesto esta notita en pequeños

⁴⁸ James JOYCE, *Esteban, el héroe*, traducción de Roberto Bixio, Sur, Buenos Aires, 1960.

⁴⁹ Palabra de argot para designar una “carta”. En esa época, Nicole Sels era secretaria de la École Freudienne de Paris.

⁵⁰ Se trata de la edición procurada por Chester G. Anderson a la *Viking Press*. Véase más adelante nuestro **Anexo 2** referido al afiche anunciador del Seminario.

⁵¹ Maurice BEEBE, «The Artist as Hero».

⁵² JAM/S: [Santo Tomás de Aquino]

⁵³ Hugh KENNER, «The *Portrait* in perspective».

caracteres, los he hecho reducir, a Dios gracias, que he hecho esta nota en pequeños caracteres.⁵⁴ Sería necesario que ustedes se arreglen con Nicole Sels para hacerse hacer una serie de fotocopias. Como pienso que, en el fondo, no hay tantos que, el inglés, sobre todo el inglés de Joyce, estén listos para, quiero decir preparados para hablarlo, no será de todos modos sino un pequeño número. Pero, en fin, evidentemente habrá emulación, y una emulación, por Dios, legítima, porque *vale la pena remitirse al texto inglés*⁵⁵.

El *Retrato del artista*, o más exactamente *Un retrato del artista*, del artista que hay que escribir poniendo allí todo el acento sobre el *el*, que, desde luego, en inglés no es completamente nuestro propio artículo definido. Pero se puede confiar en Joyce, si él ha dicho *el*, es precisamente porque él piensa que, artista, él es el único, que en eso él es singular; *as a young man*, eso es muy sospechoso, pues en francés eso se traduciría por *como* {*comme*}, dicho de otro modo, de lo que se trata es del *cómo {*comment*}*⁵⁶. Respecto a eso el francés es indicativo — es indicativo de esto, es que cuando se habla de *como* sirviéndose de un adverbio, cuando se dice “realmente”, “mentalmente”, “heroicamente”, la adjunción de ese *mente* {*ment*} es ya en sí suficientemente indicativa, indicativa de esto: es que, es que se miente {*qu'on ment*}⁵⁷. Hay mentira indicada en todo adverbio, y eso no es accidente.

⁵⁴ **ELP** informa que la notita, prácticamente igual a la del citado afiche de convocatoria al Seminario, fue distribuída durante las Jornadas de la E.F.P. del 8 y 9 de Noviembre de 1975, firmada por Lacan. La nota decía así: “*Nota del doctor Lacan*: Los que crean hablar inglés leerán, de James Joyce: *Portrait of the artist as a young man*. A procurárselo en Viking Press, N. Y.; edited by Chester G. Anderson. No sin insistir sobre The Viking Critical Library (subrayado por mí). Hay que rehusar todo lo que no lleve mención sobre cubierta de *Text, criticism and notes*.” — y no presenta diferencias con el texto del afiche anunciador del Seminario (cf. más adelante el **Anexo 2**).

⁵⁵ Lo entre asteriscos es párrafo que propone añadir **ELP**.

⁵⁶ **JAM/S**: [como-miento {*comme-ment*}] — *comment* (cómo) es homofónico con *comme-ment* (como-miento), pero hay que quitar un acento de la traducción de Paidós.

⁵⁷ *on ment* es “se miente”, pero por otra parte *ment* es la terminación de adverbios como *réellement*, *mentalement* y *héroïquement*, de ahí que, según Lacan, en todo adverbio —francés— se indica que se miente {*qu'on ment*}.

Cuando interpretamos, debemos prestarle atención. Alguien que no está muy lejos de mí hacía la observación, a propósito de la lengua en tanto que designa el instrumento de la palabra, que era también la lengua la que portaba las papilas llamadas del gusto. Y bien, yo le replicaría que no es por nada que ¡lo que se dice miente!⁵⁸ Tienen la bondad de reírse, pero no es divertido, pues, al fin de cuentas, no tenemos más que eso como arma contra el *síntoma*⁵⁹: el equívoco.

Sucede que me doy el lujo de... controlar, como se llama a eso, a cierto número de personas que se han autorizado ellas mismas, según mi fórmula, para ser analistas. Hay dos etapas. Hay una etapa en la que son como el rinoceronte: ellos hacen más o menos cualquier cosa, y yo los apruebo siempre; en efecto, siempre tienen razón. La segunda etapa consiste en jugar con este equívoco que podría liberar del *síntoma*, pues es únicamente por el equívoco que la interpretación opera. Es preciso que haya algo en el significante que resuene.

Hay que decir que uno se sorprende de que eso no se les haya aparecido para nada a los filósofos ingleses. Yo los llamo filósofos porque no son psicoanalistas, ellos creen férreamente que la palabra no tiene efecto. Están equivocados. Se imaginan que hay pulsiones — y aun cuando quieren no traducir *pulsión* por *instinto*⁶⁰ — no se imaginan que las pulsiones es el eco en el cuerpo del hecho de que hay un decir, pero que este decir, para que resuene, para que consuene — para emplear otro término del *sinthomadaquin*⁶¹ — para que

⁵⁸ Por un lado, véase la nota anterior, por otro lado, “que se dice miente” traduce *qu'on dit ment*, que es homofónico a *condiment*, “condimento”, que en su relación a las papilas gustativas de “la lengua” provoca las risas del auditorio.

⁵⁹ *sinthome* / variante: *symptôme*.

⁶⁰ Lo extraño de la frase llevó a **ELP** a añadir en nota: *Sic.* / **JAM/S** salva el posible tropiezo de Lacan: [no traducir *Trieb* por *instinto*]

⁶¹ Nota de **ELP**: “Se trata de *consonantia*, una de las tres cualidades de la belleza según Santo Tomás, siendo las otras dos *integritas* y *claritas* (se traduce en francés: *harmonia* {armonía}, *intégralité* {integralidad, completud, entereza} y *éclat* {resplandor}”). — “Aquino dice: *Ad pulchritudinem tria requiruntur: integritas, consonantia, claritas*. Lo cual yo traduzco así: *Tres cosas son precisas en la belleza: integridad, armonía, luminosidad.*” — cf. James JOYCE, *Retrato del artista*

consuene, es preciso que el cuerpo sea sensible a ello. Y que lo es, es un hecho. Esto es porque el cuerpo tiene algunos orificios, de los que el más importante, de los que el más importante porque no puede taparse-cerrarse⁶², de los que el más importante es la oreja, porque no puede cerrarse, porque es a causa de eso que responde en el cuerpo lo que he llamado la voz.

Lo embarazoso es seguramente que no está sólo la oreja, y que le hace una eminente concurrencia⁶³ la mirada. *More geometrico*, a causa de la forma, cara a Platón, el individuo se presenta como está jodido {*foutu*}, como un cuerpo; y este cuerpo tiene una potencia de cautivación que es tal que hasta cierto punto es a los ciegos que habría que envidiar. ¿Cómo es que un ciego, en tanto que se sirva del braille, puede leer a Euclides? Lo asombroso es esto que voy a enunciar, es que la forma no entrega más que la bolsa o, si quieren, la burbuja. Esta es algo que se infla y cuyos efectos ya he dicho a propósito del obsesivo, quien está herido por ella más que cualquiera. El obsesivo — he dicho en alguna parte, me lo han recordado recientemente — es algo del orden de la rana que quiere hacerse tan grande como el buey; se saben los efectos de esto... por una fábula.⁶⁴ Es particularmente difícil, se sabe, arrancar al obsesivo de este dominio de la mirada.

adolescente; cf. igualmente, en el seno de una discusión: James JOYCE, *Esteban, el héroe*, op. cit., pp. 105-106.

⁶² *se bouche-clore* — *clore* es “cerrar”, *boucher* es “tapar”, pero *bouche* es “boca”. Más adelante en el texto, Lacan recordará que ya había aludido a la “boca cerrada”.

⁶³ *concurrence*, que puede también traducirse por “competencia”.

⁶⁴ “En el fondo de la experiencia del obsesivo, siempre está lo que llamaré un cierto temor a desinflarse, en relación con la inflación fálica. De una cierta manera, la función Φ del falo no podría estar en él mejor ilustrada que por la fábula de la rana que quiere hacerse tan grande como el buey. *La mala pécora*, como ustedes lo saben, *se infló tanto que reventó*.” — Jacques LACAN, Seminario 8, *La transferencia en su disparidad subjetiva, su pretendida situación, sus excursiones técnicas*, 1960-1961, *Versión Crítica* de Ricardo E. Rodríguez Ponte para circulación interna de la Escuela Freudiana de Buenos Aires; cf. la clase 18, sesión del 26 de Abril de 1961. La fábula, *La chétive pécore*, de La Fontaine, remite a una mujer tontamente pretenciosa e impertinente.

La bolsa, en tanto que se imagina en la teoría del conjunto tal como la ha fundado Cantor, se manifiesta, incluso se demuestra — si toda demostración es tenida por demostrar lo imaginario que ella implica — esta bolsa, digo, merece ser connotada por una mezcla de uno y de cero, único soporte adecuado de aquello con lo cual confina el conjunto vacío que se impone en esta teoría.⁶⁵ De donde nuestra inscripción $\{S_1\}$ S índice 1, preciso que se lee así: ella no hace el uno, pero lo indica como pudiendo no contener nada, ser una bolsa vacía. Una bolsa vacía no deja de ser una bolsa, o sea el uno que no es imaginable más que por la ex-sistencia y por la consistencia que tiene el cuerpo de ser *piel*⁶⁶. Esta ex-sistencia y esta consistencia, hay que tenerlas por reales, puesto que lo real es tenerlas, de donde el término *Begriff*, que quiere decir eso. Lo imaginario muestra aquí su homogeneidad con lo real, y que ésta no se sostiene, esta homogeneidad, más que en el hecho del número en tanto que es binario, 1 o 0, es decir que no soporta el 2 más que de esto, que 1 no sea 0, que ex-sista al 0, pero no consista allí en nada. Es así que la teoría de Cantor debe volver a partir de la pareja⁶⁷, pero que entonces el conjunto es allí tercero. Del conjunto primero a lo que es el *otro*⁶⁸, la unión no se hace. Es precisamente en esto que el símbolo la restablece sobre lo imaginario.

El {el símbolo} tiene el índice 2 $\{S_2\}$, es decir que, indicando que es pareja, introduce la división en el sujeto, sea lo que fuere, de lo que allí se enuncie de hecho, quedando el hecho suspendido al enigma de la enunciación, que no es más que hecho cerrado sobre sí, el hecho del hecho como se escribe, el techo del hecho o el hecho del techo como se dice, iguales al hecho, equívocos y equivalentes, y por eso límites del dicho.⁶⁹ Lo inaudito es que los hombres hayan visto muy bien

⁶⁵ Nota de ELP: “El trazo del uno: | y el O del cero componen la cifra matemática del conjunto vacío: \emptyset ”.

⁶⁶ *peau* / variante *pot* (pote).

⁶⁷ $\{du\ couple\}$ — *couple* es tanto “pareja” como “par”, pero no en el sentido de los números “pares”, sino en el sentido de que se trata de dos.

⁶⁸ JAM/S: [Otro]

⁶⁹ El equívoco es entre *faîte* (techo), *fait* (hecho) y, al final, según CHO, “*faites*” (“haced”).

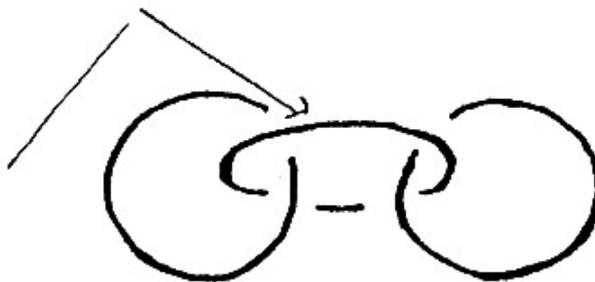
que el símbolo no podía ser más que una pieza rota, y esto, si puedo decir, desde siempre, pero que no hayan visto en el momento, en el momento de ese “desde siempre”, que eso comportaba la unidad y la reciprocidad del significante y del significado, consiguientemente que el significado, de origen, no quiere decir nada, que no es más que un signo de arbitraje entre dos significantes — y por este hecho no arbitrario para la elección de éstos.

No hay un-peor {*un-pire*} — *umpire* para decirlo en inglés⁷⁰, es así que Joyce lo escribe — sino a partir del imperio {*empire*}, del *imperium* sobre el cuerpo, como todo lleva su marca desde la ordalía. Aquí el uno confirma su desprendimiento con el dos. El no hace tres más que por forzamiento imaginario, el que impone que una voluntad sugiera al uno molestar al otro sin estar ligado a ninguno.

¡Vaya! Para que fuese expresamente planteada la condición de que a partir de 3 anillos se hiciera una cadena tal que la ruptura de uno solo volviera a los otros dos libres el uno del otro, cualesquiera que fuesen — pues en una cadena el anillo del medio, si puedo decirlo de esta forma abreviada, realiza eso⁷¹ — los otros dos libres, cualesquiera que fuesen, fue preciso que nos diéramos cuenta de que eso estaba inscripto en los blasones de los Borromeo, que el nudo por este hecho llamado *borromeo* estaba ya ahí sin que nadie se hubiese permitido sacar consecuencia de eso.

⁷⁰ *umpire*: en inglés, “árbitro”; en cuanto a *un-pire*, quizá remita a un Seminario anterior: ...*ou pire*, “...o peor”.

⁷¹ En este punto, **ELP** remite a una figura que no es de Lacan, sino propuesta por esa transcripción para esclarecer la referencia de Lacan al “anillo del medio” cuando la cadena no es todavía borromea:





Es precisamente ahí que reside esto, que es un error, pensar que *eso*⁷² sea una norma para la relación de tres funciones que no existen la una para la otra en su ejercicio más que en el ser que *por este hecho*⁷³ se cree ser hombre. No es que estén rotos lo simbólico, lo imaginario y lo real lo que define la perversión, es que son ya distintos y que es preciso suponer un cuarto, que en este caso es el síntoma, que hay que suponer tetrádico lo que hace el lazo borromeo, que *perversión* no quiere decir sino *versión hacia el padre*,⁷⁴ y que en suma el padre es un síntoma o un *síntoma*⁷⁵, como ustedes quieran. La existencia del síntoma es lo que está implicado por la posición misma, la que supone ese lazo de lo imaginario, de lo simbólico y de lo real, enigmático.

Si ustedes encuentran en alguna parte — ya lo he dibujado — esto⁷⁶

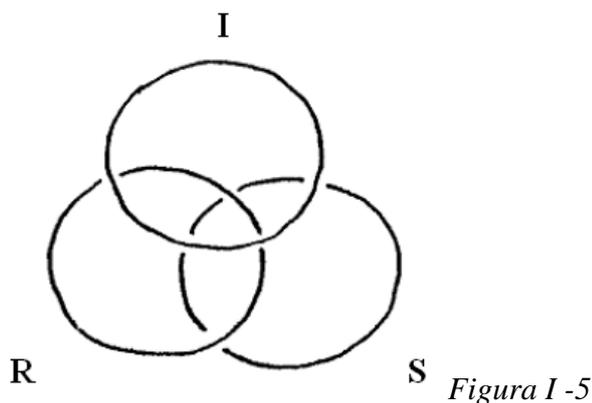
⁷² **JAM/S:** [este nudo]

⁷³ **JAM/S:** [por hacer nudo]

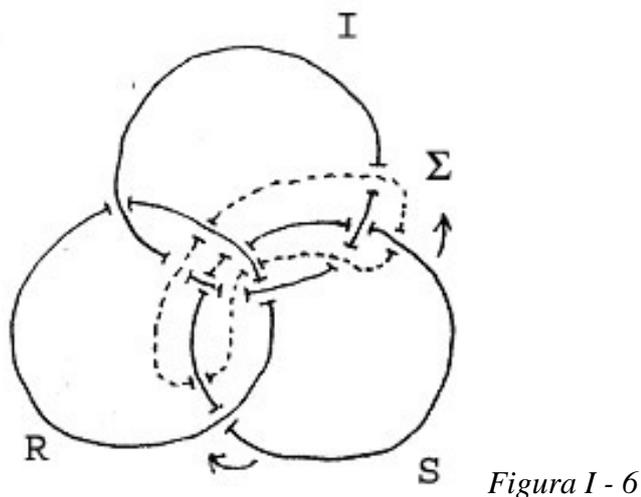
⁷⁴ “perversión {*perversion*} no quiere decir sino versión {*version*} hacia {*vers*} el padre {*père*}”. En francés, *per-* y *père* son más o menos homofónicos, lo que le permite a Lacan equivocarse entre *perversion*, “perversión”, y *père-versión*, “padre-versión”, a entender como “versión hacia el padre”.

⁷⁵ *sinthome* / variante: *saint-homme*.

⁷⁶ *cf. Figura 1 - 5. ELP* elige colorear cada consistencia según la convención siguiente: I verde, R azul, S rojo, reservando el negro para el Σ .



que esquematiza la relación de lo imaginario, de lo simbólico y de lo real en tanto que separados uno del otro, ustedes tienen ya, en mis precedentes figuraciones, puestas en el plano sus relaciones, la posibilidad de ligarlos — ¿por medio de qué? — por medio del síntoma **⁷⁷.



⁷⁷ **JAM/S:** [el cuarto] — Lacan introduce la cuarta consistencia en el nudo borro en la sesión del 14 de Enero de 1975; cf. Jacques LACAN, Seminario 22, *R.S.I.*, 1974-1975, *Versión Crítica* de Ricardo E. Rodríguez Ponte para circulación interna de la Escuela Freudiana de Buenos Aires. Para lo que esta introducción implica en este momento, invito al lector a remitirse a Ricardo E. RODRÍGUEZ PONTE, *El síntoma: operaciones nodales*, que recoge tres de mis intervenciones, los días 3 y 17 de Septiembre y 1° de Octubre de 1996, en el «Taller de Lectura de *Le Sinthome*», conducido por Juan Carlos Piegari en la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis. Señalo allí las posiciones relativas, invertidas, de los anillos de lo Real y de lo Simbólico, entre aquella sesión del 14 de Enero de 1975, del Seminario *R.S.I.*, y esta del 18 de Noviembre de 1975, y lo que esta diferencia entre ambas presentaciones del nudo de cuatro consistencias da para pensar.

{A Gloria, la secretaria} Si yo tuviese aquí una tiza de color...

Gloria — ¿De qué color la quiere?

¿Cómo?

Gloria — ¿De qué color?

Rojo, por favor... Gracias, muy amable de su parte.

Ustedes deben ver esto: que al rebatir esa **S** mayúscula — es decir lo que se afirma de la consistencia *de lo simbólico*⁷⁸ — al rebatirla — como es plausible decir y hacer — al rebatirla de una manera que se traza así,

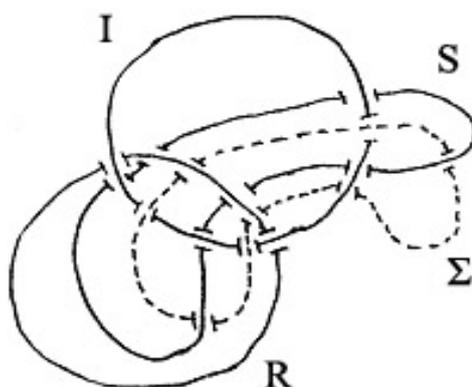


Figura I - 7

ustedes tienen, si esta figura es correcta — quiero decir que, deslizando {**S**} bajo lo real {**R**}, y es evidentemente también bajo lo imaginario {**I**} que ustedes lo encuentran — excepto que aquí {*Figura I - 7*}

⁷⁸ **CHO** y **ELP** dan como alternativa: *del síntoma* — pero en este caso sigo la opción proporcionada por otras versiones, que juzgo que es la correcta, pues es precisamente la consistencia **S** de lo simbólico la que se rebate en los dibujos que siguen, y no la consistencia Σ del síntoma. El párrafo mismo es indicativo de esto: **S** pasa debajo de **R** y de **I**, pero sobre Σ . — Sobre las figuras correspondientes al rebatimiento de esa **S** mayúscula, para pasar de la *Figura I - 6* a la *Figura I - 7*, véase al final, en el **Anexo 3**, la primera serie de dibujos.

es sobre lo *sinthomático*⁷⁹ $\{\Sigma\}$ que va a pasar — ustedes se encuentran en la posición siguiente:⁸⁰ esto es que, a partir de cuatro, lo que se figura es esto:



I R Σ S

Figura I - 8

I	R	Σ	S
1	2	3	4
2	1	4	3

a saber, que ustedes tendrán la relación siguiente: aquí, por ejemplo, lo imaginario, lo real y otra cosa, {el *sinthoma*}, que voy a figurar con una Σ {*sigma*}, y lo simbólico, y que cada uno de ellos es expresamente intercambiable — de 1 a 2 puede invertirse de 2 a 1, de 3 a 4 puede invertirse de 4 a 3 — de una manera que, espero, les parezca simple.⁸¹

Pero, por este hecho, nos encontramos en la situación siguiente: lo que es de 1 a 2, incluso 2 a 1, para tener en su “medio”, si podemos decir, la Σ y la S, debe hacer — es precisamente lo que está figurado

⁷⁹ *sinthomatique* / variantes: *symptômatique* / *Symbolique* — esta segunda opción no es aceptable, dado que es precisamente la consistencia S de lo Simbólico la que se rebate en estos movimientos.

⁸⁰ Para seguir el pasaje de la *Figura I - 6* a la *Figura I - 8*, así como el pasaje de la *Figura I - 7* a la *Figura I - 8*, véase al final, en el **Anexo 3**, la segunda serie de dibujos.

⁸¹ **ELP** muestra una manera en que aparece simple esta inversión de las consistencias. Véase al final nuestro **Anexo 4**.

— debe hacer que el síntoma⁸² y el símbolo se encuentren tomados de una manera tal — que sería preciso que yo les muestre por medio de alguna figuración simple — de una manera tal que hay — como lo ven ahí abajo — que hay cuatro que son — lo ven ahí {Figura I - 9} — hay cuatro que son tirados por la **R** mayúscula, y, aquí, es de una cierta manera que la **I** se combina, pasando por encima del símbolo y por debajo del síntoma. Es siempre bajo esta forma que se presenta el lazo, el lazo que he expresado aquí por la oposición de la **R** a la **I**.⁸³

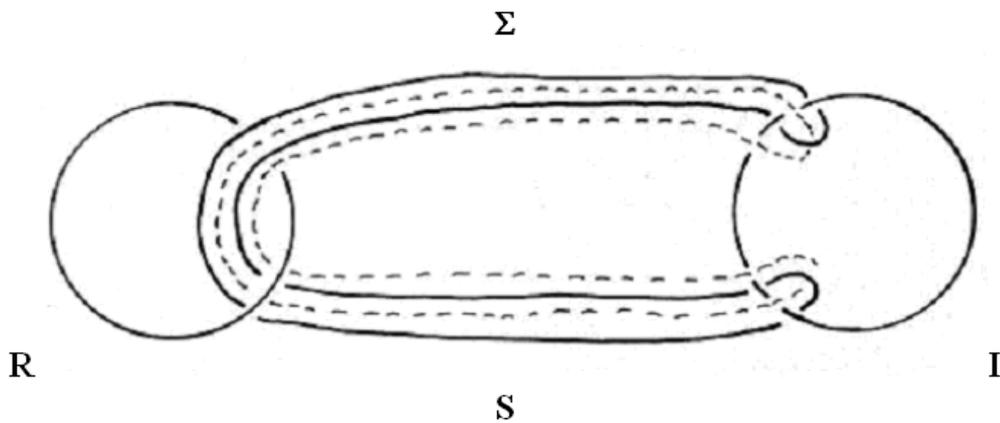
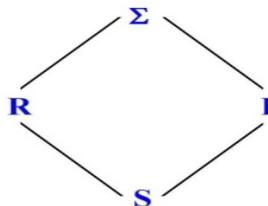


Figura I - 9

Dicho de otro modo: los dos, síntoma y símbolo, se presentan de tal manera que, aquí⁸⁴, uno de los dos términos {**R**} los toma en su

⁸² *sinthome* / variante: *symptôme*.

⁸³ Nota de **ELP**: “Lacan ya ha opuesto R e I en un esquema, en su seminario del 13 de Mayo de 1975.”



— Cf. Jacques LACAN, Seminario 22, *R.S.I.*, 1974-1975, *Versión Crítica* de Ricardo E. Rodríguez Ponte para circulación interna de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, p. 175.

⁸⁴ Nota de **ELP**: “Lacan tira **R**, pero también podría tirar **I**, como lo indica la indeterminación de la frase que comienza por: «Dicho de otro modo...». Uno se preguntará si la nominación de cada una de las consistencias es anterior a esta presentación, o bien si resulta de ella”. — Esta pregunta podría ser la condición de posi-

conjunto, mientras que el otro {I} pasa, digamos, sobre aquel que está encima {S}⁸⁵ y debajo de aquel que está debajo {Σ}.⁸⁶

Esta es la figura que ustedes obtienen regularmente en una tentativa de hacer el nudo borromeo de cuatro, y es la que he puesto aquí, sobre el extremo derecho.⁸⁷

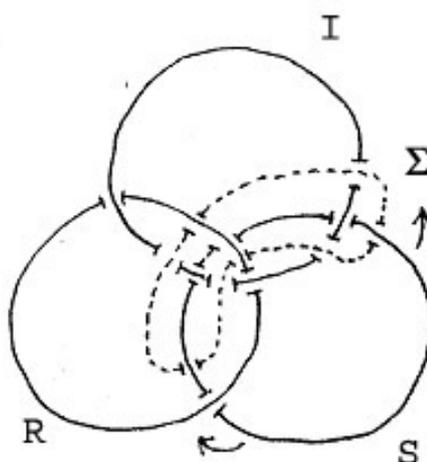


Figura I - 6

El complejo de Edipo, como tal, es un síntoma. Es en tanto que el Nombre-del-Padre es también el padre del nombre que todo se sostiene, lo que no vuelve menos necesario el síntoma.

bilidad de cierta contradicción en el establecimiento del texto de esta fuente, que ya señalamos en una nota anterior, y volveremos a señalar en uno de nuestros **Anexos** para esta clase, en la medida que lo interrogado alcanza igualmente a la intercambiabilidad entre S y Σ.

⁸⁵ Esto, en la *Figura I - 9*, si mantenemos la convención del color rojo para la consistencia S —cf. el diálogo mantenido con Gloria, la secretaria, y las figuras proporcionadas por **AFI**, las cuales, al estar coloreadas, nos permiten orientarnos mejor en las remisiones al pizarrón—, pero lo mismo podría valer para Σ.

⁸⁶ Igualmente, en la *Figura I - 9*, siempre con la misma convención, pero lo mismo podría valer para S.

⁸⁷ **ELP** conjetura, a propósito de esta referencia a una figura “sobre el extremo derecho”, que en este párrafo Lacan podría haber remitido a dos presentaciones diferentes del mismo nudo borromeo de cuatro consistencias: el de nuestra *Figura I - 9*, y, luego, como estando en el extremo derecho del mismo pizarrón, el de nuestra *Figura I - 6*. Por su parte, en este punto **STF**, **ALI** y **GAO** remiten a una figura equivalente a nuestra *Figura I - 9*. En cuanto a **JAM/S**, con una transcripción diferente: [Agrego aquí una figura diferente, simétrica...], remite a una figura equivalente a nuestra *Figura I - 8*.

Este Otro del que se trata es algo que en Joyce se manifiesta por esto, que él está, en suma, cargado de padre. Es en la medida en que a ese padre, como se comprueba en el *Ulises*, él debe sostenerlo para que subsista, que Joyce por su arte — su arte que es siempre algo que desde el fondo de los tiempos nos llega como surgido del artesano — es por su arte que Joyce no solamente hace subsistir a su familia sino que la ilustra, si puede decirse, y de paso ilustra lo que él en alguna parte llama *my country*. El espíritu increado, dice, de su raza — es aquello por medio de lo cual finaliza el *Retrato del Artista* — ésa es la misión que él se da.⁸⁸

En este sentido anuncio lo que va a ser este año mi interrogación sobre el arte. ¿En qué el artificio puede apuntar expresamente a lo que se presenta ante todo como síntoma? ¿En qué el arte, el artesanado, puede desbaratar, si podemos decir, lo que se impone del síntoma, a saber — ¿qué? — lo que he figurado en mis dos tetraedros: la verdad?⁸⁹

⁸⁸ *O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race. 27 April: Old father, old artificier, stand me now and ever in good stead.* — “Bien llegada, ¡oh vida! Salgo a buscar por millonésima vez la realidad de la experiencia y a forjar en la fragua de mi espíritu la conciencia increada de mi raza. Abril, 27. Antepasado mío, antiguo artífice, ampárame ahora y siempre con tu ayuda.” (cf. *Retrato del artista adolescente, op. cit.*).

⁸⁹ Nota de **ELP**: “Primera aparición del tetraedro, en Lacan, para la escritura de los cuatro discursos, en *El saber del psicoanalista*, el 13 de Febrero de 1972, en la capilla St. Anne”. — En cuanto a las figuras que siguen, y dado que finalmente optamos por las de la versión **ELP**, he aquí la nota con que esta versión argumenta sus decisiones: “Las diferentes transcripciones de las que disponemos dan diferentes direcciones de las flechas en este esquema. No hay problema para las flechas que ligan \S barrado, S_1 , S_2 y a minúscula, que giran en redondo en el sentido de las agujas del reloj. En revancha, la orientación de las flechas que ligan a y S_1 por una parte, y \S barrado y S_2 por otra parte, constituye una dificultad. Incluso no es seguro que ellas hayan sido figuradas en el pizarrón. Sin embargo, como todas las transcripciones dan una orientación, nos ha parecido necesario tomar aquí un partido. Orientamos la flecha que ligaría \S barrado con S_2 en el sentido $S_2 \rightarrow \S$ barrado, por la razón de que el texto de Lacan precisa que \S barrado, en este lugar de la verdad, no puede más que representarse por el significante S_1 . En lo que concierne a la flecha que liga a y S_1 , optamos por la orientación siguiente: $S_1 \rightarrow a$. En

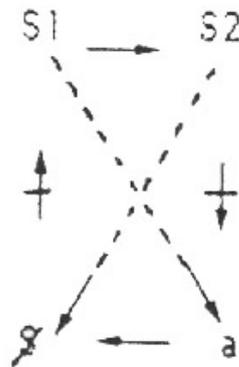


Figura I - 10

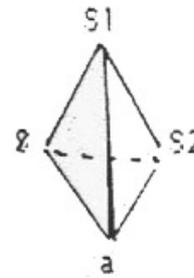
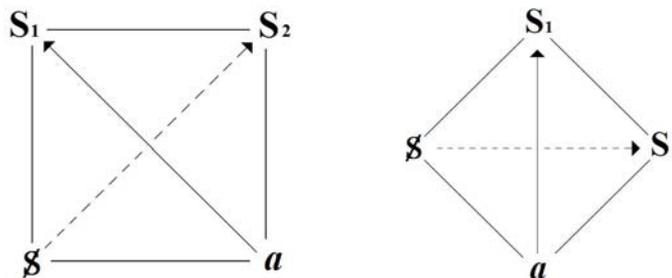


Figura I - 11

La Verdad, ¿dónde está en este caso? He dicho que ella estaba en alguna parte en el discurso del amo, como *supuesta*⁹⁰ en el sujeto, en tanto que, dividido, está todavía sujeto al fantasma. Contrariamente a lo que yo había figurado al comienzo, es aquí,⁹¹ en el nivel de la verdad, que podemos considerar el medio-decir {*mi-dire*}, es decir que el sujeto, *en este estado*⁹², no puede representarse más que por el sig-

efecto, Lacan corrige aquí una afirmación anterior, según la cual no habría fantasma en el discurso del amo; ahora bien, el fantasma se escribiría aquí como esca-moteo de la relación $S_1 - S_2$, cortocircuito por el cual el S_1 , significante que representa al sujeto, se encuentra directamente enganchado a *a* minúscula". — No obstante se tendrá en cuenta que las versiones **CHO**, **STF**, **AFI**, **GAO** y **JAM/S** presentan una orientación diferente de las flechas diagonales:



⁹⁰ {*supposée*} / **ELP**: *supuesto {*supposé*}*

⁹¹ La versión **ELP** remite en este punto al lugar abajo a la izquierda en el discurso del amo, donde se sitúa \mathcal{S} .

⁹² {*à cet état*} / variante: *en esta etapa {*à cette étape*}*

nificante índice 1, S_1 , mientras que el significante índice 2, S_2 , es muy precisamente lo que se representa por la — para figurarlo como lo he hecho recién — por la duplicidad del símbolo y del síntoma.

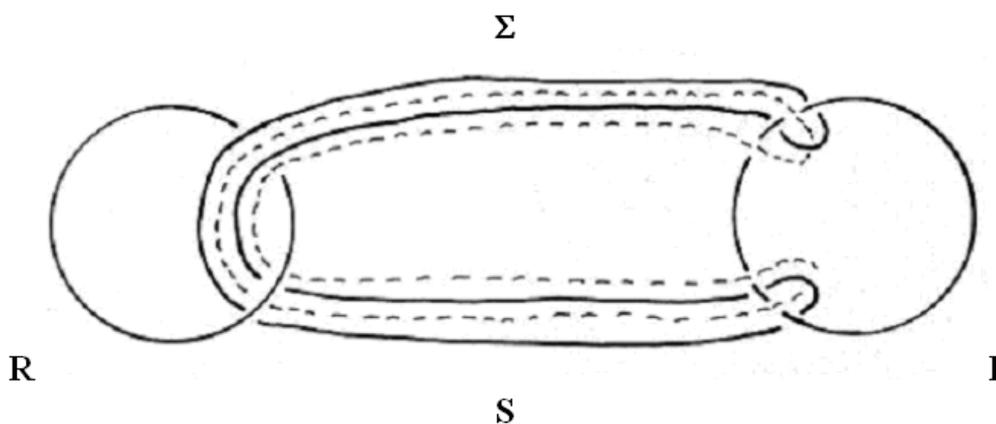


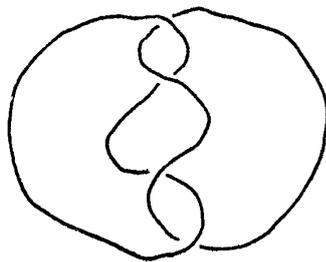
Figura I - 9

Ahí {en S_2 } está el artesano, el artesano en tanto que por la conjunción de dos significantes es capaz de producir lo que recién he llamado el objeto *a* minúscula — o más exactamente, lo he ilustrado por la relación con la oreja y el ojo, incluso evocando la boca cerrada {*bouche close*}.⁹³ Es precisamente en tanto que el discurso del amo reina, que el S_2 se divide, y esta división, es la división del símbolo y del síntoma. Pero esta división del símbolo y del síntoma, ella está, si se puede decir, reflejada en la división del sujeto. Es porque el sujeto es lo que un significante representa junto a otro significante, que estamos necesitados por su insistencia a mostrar que es en el síntoma que uno de esos dos significantes *de lo simbólico toma su soporte*⁹⁴.

En este sentido, podemos decir que en la articulación del síntoma con el símbolo no hay, diré, más que un falso agujero. Si suponemos la consistencia, la consistencia de una cualquiera de estas funciones, simbólico, imaginario y real, si suponemos esta consistencia como haciendo círculo, esto supone un agujero. Pero en el caso del símbolo y del síntoma es de otra cosa que se trata. Lo que hace agujero es el conjunto, plegados el uno sobre el otro, de estos dos círculos.

⁹³ cf. nota 62.

⁹⁴ **JAM/S** disipa un posible equívoco: [toma de lo simbólico su soporte]



*Figura I - 12*⁹⁵

Aquí,



Figura I - 13

como lo ha figurado bastante bien Soury⁹⁶ — para llamarlo por su nombre, no sé si está aquí — es preciso enmarcar {cada uno de esos agujeros}⁹⁷ por algo que se asemeja a una sopladura, a lo que llamamos en la topología un toro, es preciso cernir cada uno de estos agujeros en algo que los haga sostener juntos para que tengamos aquí⁹⁸ algo que pueda ser calificado de verdadero agujero. Es decir que hay que imaginar para que estos agujeros subsistan, se mantengan. Supongan simplemente aquí que haya una recta, eso cumplirá el mismo papel, con tal que sea infinita {Figura I - 14}. Tendremos que volver, en el curso del año, sobre lo que es este infinito, tendremos que volver a hablar de qué es una recta, en qué subsiste, en qué, si podemos decir, ella es pariente de un círculo.

⁹⁵ Véase más delante el punto **A** del **Anexo 5**.

⁹⁶ Véase más delante el punto **B** del **Anexo 5**.

⁹⁷ Lo entre corchetes, que me parece pertinente añadir, proviene, también indicado como añadido, de **ELP**. Véase más adelante el punto **B** del **Anexo 5**.

⁹⁸ Véase más delante el punto **C** del **Anexo 5**.

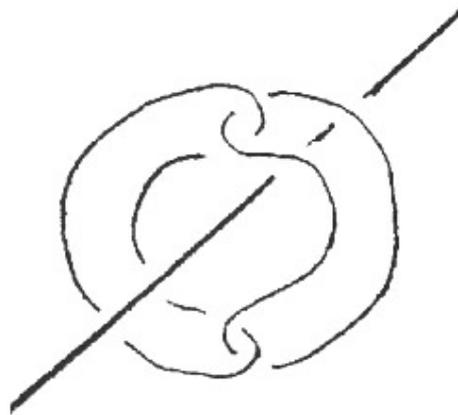


Figura I - 14

Este círculo, seguramente será preciso que yo vuelva a él. El círculo tiene una función que es bien conocida por la policía: el círculo sirve para circular, y es en esto precisamente que la policía tiene un sostén que no data de ayer. Hegel había visto muy bien cuál era su función, y lo había visto bajo una forma que no es seguramente aquella de la cual se trata, la que está en cuestión. Para la policía se trata simplemente de que la ronda se perpetúe.

El hecho de que podamos, en ese falso agujero, hacer el añadido de una recta infinita, y que por sí solo esto haga de ese falso agujero un agujero que borromeamente subsista, éste es el punto sobre el cual me detengo hoy.

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

para circulación interna
de la
ESCUELA FREUDIANA DE BUENOS AIRES

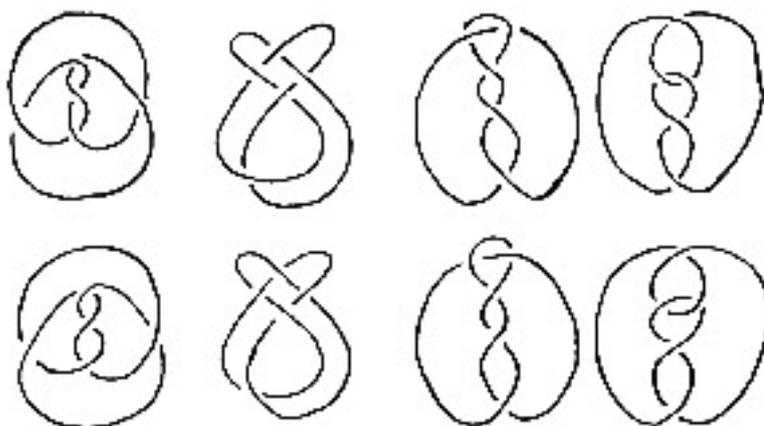
29/06/10

Anexo 1

NUDOS Y FIGURAS EN EL PIZARRÓN AL COMIENZO DE ESTA SESIÓN DEL SEMINARIO

Al parecer, había en el pizarrón, desde el comienzo mismo de esta sesión del Seminario, una serie de figuras de nudos, de los que, comenta **ELP**, no es seguro que Lacan haya dibujado sus respectivos arriba-abajo. Evidentemente, esto constituía una posible fuente de errores para los diversos textos-fuente del Seminario que los reprodujeron. Y en efecto, la diferencia entre las versiones es notable en este punto, de allí que nos limitemos a sugerir al lector que en todo caso consulte dichas variantes en esas fuentes, de las que informamos en la última página de esta versión. En nuestra anterior *Versión Crítica*, y de acuerdo a los criterios que nos habíamos dado entonces, reprodujimos los dibujos de la versión **CHO**. Hoy los corregimos de acuerdo con **ELP**, y remitimos a esta versión al estudioso que quiera seguir paso a paso el proceso de la rectificación de esos dibujos, proceso que parte explícitamente de la conjetura de que en esa serie se trata de cuatro presentaciones diferentes del mismo nudo de cinco cruces, cuya fuente, creemos entender, podría haber sido el libro de Dale ROLFSEN, *Knots and Links*, Publish or Perish, Wilmington, U.S.A., 1976, p. 391, y dándole a las cuatro presentaciones la misma giria, en este caso dextrógira, que es la que reproducimos en la página 2.

En una nota, **ELP** propone dos series de presentación de este nudo de cinco cruces, una levógira y otra dextrógira:



Realzará el interés aparente de la cuestión la noticia de que en la séptima sesión del Seminario, la del 17 de Febrero de 1976, este nudo será denominado, por Lacan, *Nudo de Lacan*.

Anexo 2

EL AFICHE ANUNCIADOR DEL SEMINARIO

ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES

54, rue de Varenne, PARIS - VII^e

ANNÉE UNIVERSITAIRE 1975-1976

Jacques LACAN

Chargé de Conférences

*a partir del martes 18 de noviembre de 1975 a las 12h 15,
cada segundo y tercer martes a la misma hora
hasta el mes de mayo eventualmente,
en el anfiteatro II de la Sorbona, 12, plaza del Panteón*

retoma su seminario, titulado este año:

EL SÍNTHOMA

Los que creen hablar el inglés, leerán de James Joyce, *A portrait of the artist as a young man*.

A procurarse en Viking Press, N. Y. edited by Chester G. Anderson. No sin insistir sobre:

The Viking critical library (subrayado por mí).

Es preciso rehusar lo que no lleve la mención sobre cubierta de: Text, criticism, and notes.

Es interesante una nota que proporciona la versión ELP: “Lacan, a propósito del título de su seminario, escribió a la secretaria de la *École Pratique des Hautes Etudes*. Le anunciaba su título como: LE SINTOME, precisándole, por medio de una nota manuscrita: «respetar esta ortografía». La falta de ortografía revelaba ya que había allí algo que se nos oculta, y que se sospecha; al día siguiente, en efecto, él le telefoneaba para rectificar el título: «Este será LE SINTHOME»”. Pero si es-

to implicara que hay materia para deducir que esta decisión sobre la ortografía con la que aparece la palabra en el afiche fue jugada casi sobre la fecha, se volvería dudosa la palabra *sinthome* que aparece no obstante en el texto de la conferencia pronunciada por Lacan en el gran anfiteatro de la Sorbona, el 16 de Junio de 1975, para la apertura del 5º *Simposio Internacional James Joyce*. Aunque, es cierto, dicho texto no es propiamente de puño y letra de Lacan, sino que se trata de un “texto establecido por Jacques-Alain Miller, a partir de notas de Éric Laurent” — cf. Jacques LACAN, «Joyce le symptôme I», en AA.VV., *Sous la direction de Jacques Aubert, Joyce avec Lacan*, Préface de Jacques-Alain Miller, Navarin Éditeur, Paris, 1987, pp. 21 y ss.

Que este texto no sea, propiamente hablando, de puño y letra de Lacan, impone, o al menos alienta, el siguiente comentario. La conferencia antecede en cinco meses el comienzo del Seminario *Le sinthome*, cuya primera sesión fue el 18 de Noviembre de 1975. En dicha conferencia, tanto en su título como en el correr del texto, Lacan, o su transcriptor, sigue la grafía habitual de la palabra “síntoma”⁹⁹: *symptôme*... hasta un momento casi final del texto en el que aparece la grafía *sinthome*, que yo traduzco como “sínthoma”. He aquí el párrafo, traducido por mí, de la versión publicada en el libro *Joyce avec Lacan*, página 28:

“Pero hay otra manera de llamarlo, y es ahí que yo coronó hoy lo que es del Nombre-del-Padre en el grado al que Joyce testimonia de él — lo que conviene llamar el sínthoma. Es en tanto que el inconsciente se anuda al sínthoma, que es lo que hay de singular en cada individuo, que podemos decir que Joyce, como está escrito en alguna parte, se identifica a *lo individual*. Es aquél que se privilegia por haber alcanzado el punto extremo para encarnar en él el síntoma, aquello por lo cual escapa a toda muerte posible, por haberse reducido a una estructura que es aquella misma de lom, si ustedes me permiten escribirlo muy simplemente como *l.o.m.*”¹⁰⁰

Ahora bien, ¿cuándo y dónde fue publicado originalmente este texto? Joël Dor cita al respecto las *Actes du 5º Symposium James Joyce*, Éditions du CNRS, Paris, 1979, información que J.-A. Miller en *Joyce avec Lacan* no confirma, lo que, hasta que podamos poner la mano en las *Actes*..., permite conjeturar que su primera publicación fue en *L'âne*, nº 6, 1982. En cuanto a la recopilación de fotocopias de diverso origen que agrupa varios inéditos de Lacan, y sin indicación editorial, titulada *Petits écrits et conférences*, que hemos incluido entre nuestras fuentes, señalemos que incluye la fotocopia de un texto titulado **Joyce le symptôme**, fechado el 16 de Junio de 1975, cuya referencia bibliográfica es: *Actes du 5º Symposium James Joyce*... pero el texto en cuestión corresponde al finalmente denominado **Joyce le symptôme II**. Añado: la compilación de textos de Lacan agrupa-

⁹⁹ Salvo una mención en el noveno párrafo: “Joyce el sínthoma hace homofonía con la santidad...”.

¹⁰⁰ *lom*: homofonía con *l'homme*, “el hombre”.

da bajo el nombre *Pas-tout Lacan* informa en nota *ad hoc* que no hay publicación en las ediciones CNRS de esta transcripción denominada **Joyce le symptôme I**, lo que equivale a establecer finalmente que su primera publicación fue en la revista *L'âne*, en 1982.

Al carecer de los documentos respectivos y vernos reducidos en este punto a contradictorios testimonios de terceros, señalamos con estos signos de interrogación nuestras dudas, centradas alrededor del momento en que Lacan introduce la diferencia de grafías *symptôme* / *sinthome*. Empecemos por la más banal, referida a la primera publicación de este texto: Joël Dor indica como dos publicaciones diferentes las *Actes du 5^e Symposium James Joyce*, Éditions du CNRS, Paris, 1979, y *Joyce & Paris*, Presses universitaires de Lille, Lille, mientras que Jacques-Alain Miller señala, igualmente como primera publicación de este texto, *Joyce & Paris*, Presses universitaires de Lille et Éditions du CNRS, 1979, lo que reduce a una sola las dos primeras publicaciones informadas por Dor. La traducción del texto denominado **Joyce le symptôme II**, proporcionada por la revista *Uno por Uno* n° 45, Primavera 97, precisa: “Este texto se publicó por primera vez en *Joyce & Paris. 1902... 1920-1940... 1975*, París, Éditions du CNRS, 1979 (Actas del Quinto Simposio Internacional James Joyce, celebrado en París los días 16 al 20 de junio de 1975). Jacques Lacan habló el día 16, en la sesión inaugural, en el Gran Anfiteatro de la Sorbona” (*cf.* p. 8). — Esta última precisión nos lleva a nuestra duda mayor: **Joyce le symptôme I** y **Joyce le symptôme II**, ¿se trata de dos intervenciones diferentes de Lacan, o de dos versiones diferentes de la misma conferencia, una *oral*, transcrita por Éric Laurent y establecida por J.-A. Miller, y otra *escrita*, de puño y letra de Lacan? En su seminario del 18 de Noviembre de 1975, primera sesión del Seminario *El síntoma*, Lacan alude solamente a su “inauguración” de “un *Symposium Joyce*”. Pero según Joël Dor y las fuentes que este autor habría recogido, se trataría de dos intervenciones diferentes, efectuadas en días diferentes: la primera, **Joyce le symptôme I**, para la Apertura de ese *5^e Symposium international James Joyce*, y la segunda, **Joyce le symptôme II**, cuatro días después, el 20 de Junio del mismo año, para la Clausura de dicho *Symposium*. En fin, no parece ser el caso, y no sería éste ni el primero ni el más grueso error que sorprenderíamos en el autor citado. Salvo esta fuente, todo parece indicar que la intervención de Lacan se habría limitado a la conferencia de apertura del *Symposium*, el 16 de Junio. ¿Cuándo, entonces, fue redactado **Joyce le symptôme II**, publicado originalmente en 1979? La reciente publicación de *Autres écrits*, de Jacques Lacan, por las Éditions du Seuil (abril de 2001), permite despejar algunas de las dudas: 1) el único texto que figura en esta recopilación con el título **Joyce le Symptôme**, corresponde al denominado **Joyce le symptôme II**; 2) en los *Repères bibliographiques dans l'ordre chronologique* añadidos al final de este volumen se afirma que este escrito de Lacan apareció en 1979 en la compilación *Joyce & Paris, 1902... 1920-1940... 1975*, resultado de una co-edición, por parte de las Éd. du CNRS y las Publications de l'Université Lille-3, de las Actas del 5° Simposio Internacional James Joyce, que tuvo lugar en París, del 16 al 20 de junio de 1975. Lo que nos lleva a concluir: 1) que la primera edición del texto denominado **Joyce le symptôme I** fue en el número 6 de la revista *L'âne*, en 1982, por lo que no podía estar en la compilación de 1979; 2) que hubo una única intervención de Lacan

en ese 5º Simposio, la del 16 de junio, de la que quedan dos versiones: **Joyce le symptôme I**, de Eric Laurent y **Joyce le symptôme II**, del propio Lacan, cuya fecha de redacción es incierta. A este respecto, la compilación de textos de Lacan agrupada bajo el nombre *Pas-tout Lacan* informa en nota *ad hoc* que, a diferencia de lo que afirma Joël Dor en su libro ya citado, Jacques Aubert, el organizador del coloquio, da una versión diferente, a saber, que **Joyce le symptôme II** es un texto que le dio Lacan cuando el propio Aubert le requirió, con vistas a su publicación en las ediciones CNRS, el de su conferencia de apertura del Simposio, el 16 de Junio de 1975. Redactado entonces entre 1975 y 1979, es notable la diferencia entre las versiones oral y escrita.

Anexo 3

SOBRE EL REBATIMIENTO DE S EN LA *Figura I - 6*

Como señalé en la nota *ad hoc*, **ELP** nombra *síntoma* a la consistencia **S** que se rebate en la *Figura I - 6*. Las otras versiones del Seminario, al acompañar a esta figura con las letras que nombran sus consistencias, permiten señalar inequívocamente que la consistencia **S** rebatida es la de lo Simbólico. Ahora bien, esto, que desde el punto de vista del establecimiento del texto, parece un error de **ELP**, podría no serlo desde el punto de vista doctrinal, dada la intercambiabilidad entre **S** y Σ en el nudo borromeo de cuatro consistencias.

Aunque no es éste, precisamente, el objetivo de uno de los que esa versión denomina “colofones”, lo consideraremos igualmente, en la medida en que, al mostrar los pasajes intermedios del rebatimiento de **S**, pone de manifiesto el isomorfismo de los integrantes de la pareja formada por **S** y Σ — lo que, de ponerse a estos en los extremos de la cadena, valdría igualmente para la pareja formada por **R** e **I** que quedaría en el medio de la misma.

Veamos esto detalladamente:

Nuestras *Figuras I - 6, I - 7* y *I - 8*, tienen sus correspondientes en las *figures 6, 7 et 8* de **ELP**. Las reproducimos a continuación para seguir mejor lo que se propone en esta versión respecto del rebatimiento de **S**:



figure 6



figure 7



figure 8

que es lo siguiente:

“Lacan rebate ese **S** tirando la parte inferior de **S** hacia atrás y luego hacia arriba, es decir, sacando a **S** del plano y volviéndolo a llevar a él, así como lo señala la serie de dibujos de abajo, serie intermediaria entre la *figure 6* y la *figure 7*:

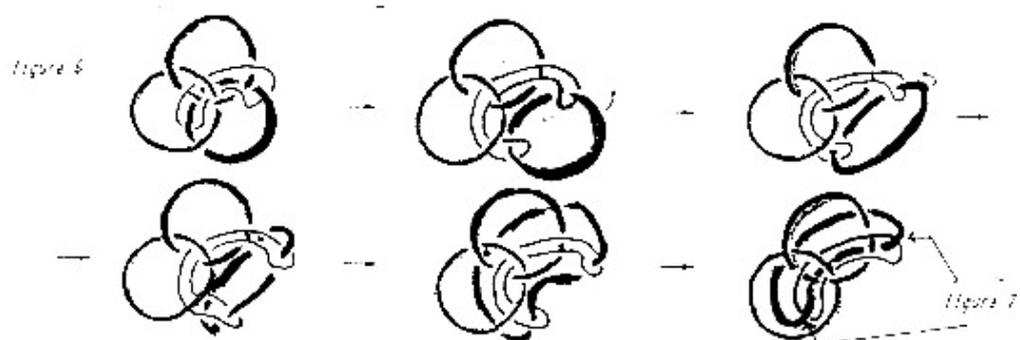


Figura 1 - a.3 - 1

Las dos series de dibujos de abajo demuestran que se puede también obtener la *figure 8* a partir de la *figure 6* o de la *figure 7*.

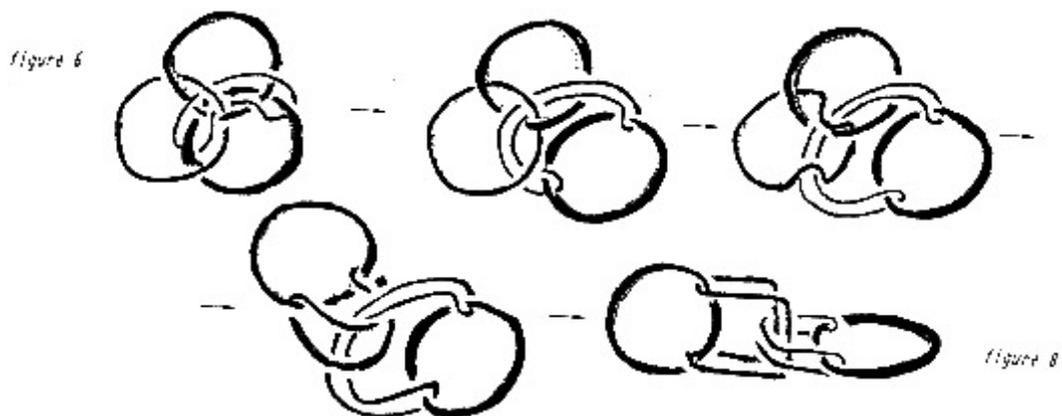


Figura 1 - a.3 - 2

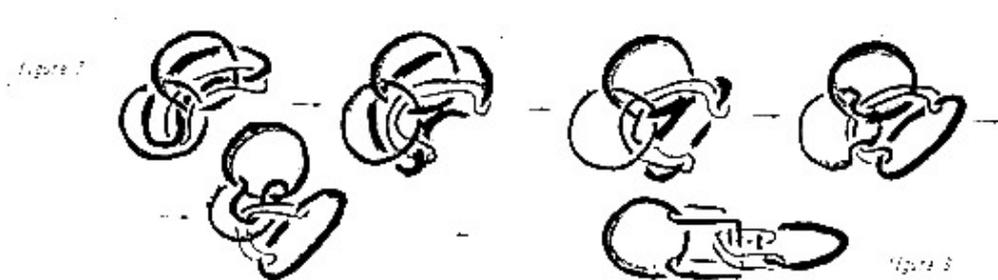


Figura 1 - a.3 - 3

Esto demuestra que lo que Lacan llama aquí «rebatimiento» no es necesario para pasar de la *figure 6* a la *figure 8*. Los arriba-abajo que él indica no son, por lo de-

más, diferentes entre la *figure 6* y la *figure 7*. Se puede observar, por otra parte, que en la puesta en el plano de la *figure 7*, \mathbf{S} y Σ son isomorfos, y que en el momento del rebatimiento, cuando \mathbf{S} ha salido del plano, se encuentra efectivamente asociado a Σ de una manera tal que ella nos pone en la vía de la obtención de la *figure 8''*.

Anexo 4

UNA MANERA SIMPLE DE MOSTRAR LA INVERSIÓN DE LAS CONSISTENCIAS

Nota de ELP: “Retomamos aquí la presentación de los cuatro anillos en forma de dos toros enlazados que proviene de Soury y Thomé (*cf.* SOURY, *Chaînes et noeuds*, 2^a partie, polycopié M.S.H., N° 55). Esta hace aparecer simple la inversión de 2 y 1 y la de 3 y 4”.



Figura I - a.4 - 1

Por otra parte, aquí tenemos las “parejas” aludidas en nuestra nota — basta con sustituir los números por las letras correspondientes.

Anexo 5
DEL FALSO AGUJERO AL AGUJERO QUE SUBSISTE
BORROMEANAMENTE

A.

Nota de **ELP**: “El dibujo de abajo es otra presentación de la *figure 9* {*Figura I - 9* de esta *Versión Crítica*}. Lo damos como comentario de la *figure 11* {*Figura I - 12* de esta *Versión Crítica*} pues hace valer la duplicidad del símbolo y del síntoma como tomada en el nudo de cuatro. La función de la recta infinita o del toro (de la que es cuestión en este sitio del seminario) es aquí sostenida por las dos consistencias **R** e **I**. Notemos también que la figura de abajo es el mismo nudo que el de la *figure ε* {*Figura I - a.4 - 1*, que reproducimos en el **Anexo 4**}; sin embargo, su presentación aquí diferente hace valer una disparidad entre las dos parejas **S** Σ y **R** **I**. Y añadamos que esta disparidad está ligada sólo a la presentación del nudo”.

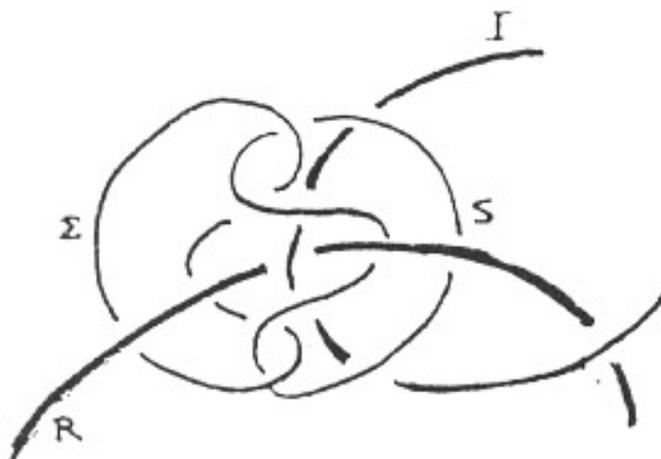


Figura I - a.5 - 1

B.

Nota de **ELP**: “Pierre Soury ha dado de esto una presentación en *Chaînes et noeuds*, 2^a partie, Polycopié M.S.H., N° 52”:



En cuanto a lo indicado por el añadido *cada uno de esos agujeros*, véase la siguiente nota de **ELP**: “«Cada uno de esos agujeros» designaría el agujero de cada uno de los círculos. Una vez plegados dos círculos el uno sobre el otro, estaríamos en presencia de un falso agujero. Consideramos que los dos círculos entonces dibujados por Lacan (*figure 12* {*Figura I - 13* de esta *Versión Crítica*} representan la visión en corte de un corte de un solo y mismo toro”.

C.

A continuación de lo cual, **ELP** propone un dibujo que esclarece la referencia de Lacan, en esta clase del Seminario, a “algo que se asemeja a una sopladura, a lo que llamamos en la topología un toro”:

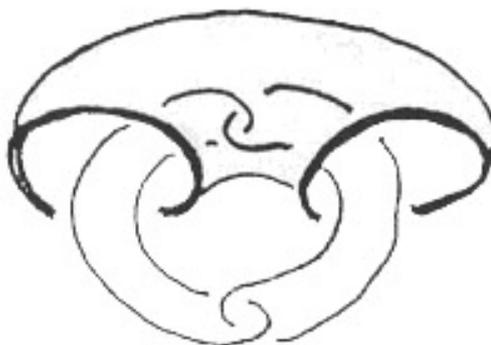
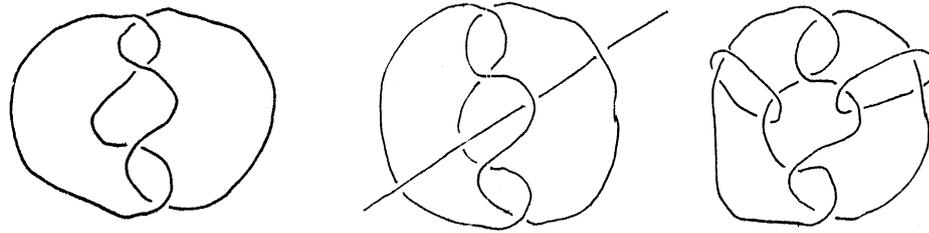


Figura I - a.5 - 2

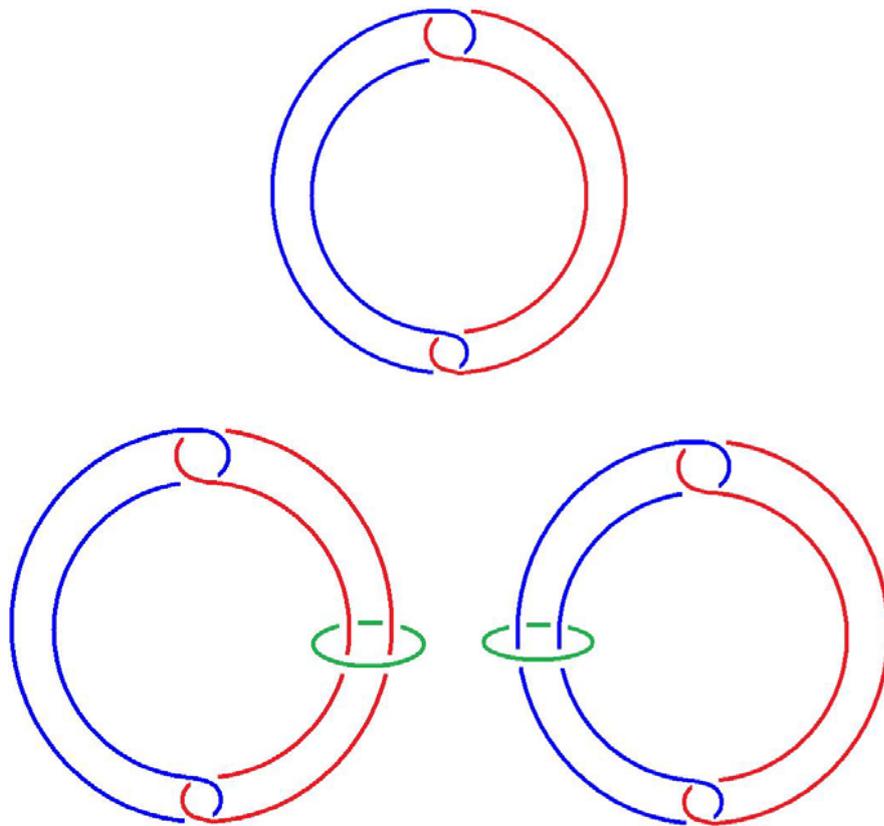
Y de paso esclarece algo que se nos escapó en nuestra anterior *Versión Crítica*, debido a la insuficiencia de nuestros dos textos-fuente de entonces, pero que, entiendo, también se le escapa a otro de nuestros textos-fuente de ahora, el que nombramos **AFI** — a saber: que en el pasaje del *falso agujero* al *agujero que borro-meanamente subsiste* estamos en el ámbito del nudo de tres consistencias, y no en el de cuatro.

D.

La solución aportada a este párrado es diferente en las demás versiones.
En **CHO**:



En STF:



JAM/S presenta los mismos dibujos que **STF**, con el agregado debajo de la siguiente leyenda: “Verdadero agujero obtenido a partir del falso agujero por el rodeo de uno de los círculos plegados”.

FUENTES PARA EL ESTABLECIMIENTO DEL TEXTO, TRADUCCIÓN Y NOTAS DE ESTA 1ª SESIÓN DEL SEMINARIO

- **JAM/O?** — Jacques LACAN, «18 novembre: Le sinthome et le Père», en LE SÉMINAIRE DE JACQUES LACAN, LE SINTHOME, Séminaire 75-76, texte établi par J. A. Miller, *Ornicar?*, Bulletin périodique du Champ freudien, n° 6, Lyse, Paris, mars-avril 1976.
- **JAM/J&L** — Jacques LACAN, «Le sinthome, *Séminaire du 18 novembre 1975*», texto establecido por Jacques-Alain Miller en el libro de AA.VV., sous la direction de Jacques Aubert, *Joyce avec Lacan*, Navarin éditeur, Paris, 1987 (contiene una buena transcripción de la clase 1, del 18 de Noviembre de 1975, y de la clase 5, en la que expuso Jacques Aubert, del 20 de Enero de 1976).
- **JAM/S** — Jacques LACAN, LE SÉMINAIRE livre XXIII, *Le sinthome*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Éditions du Seuil, Paris, mars 2005.
- **JAM/P** — Jacques LACAN, EL SEMINARIO libro 23, *El sinthome*, texto establecido por Jacques-Alain Miller, traducción de Nora A. González, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2006.
- **CHO** — Jacques LACAN, Séminaire 23, 1975-1976, *Le sinthome*. Este texto, cuyo establecimiento se atribuye a Monique Chollet, contiene todas las clases del Seminario, fue la fuente de mi primera *Versión Crítica* de este Seminario. La misma se encuentra como fotocopia en la Biblioteca de la E.F.B.A. codificada como CG-186, y en el sitio *web* de la école lacanienne de psychanalyse: <http://www.ecole-lacanienne.net/seminaireXXIII.php>
- **ELP** — Jacques LACAN, *Le sinthome*. Transcription critique du séminaire 1975 - 1976 de Jacques Lacan, réalisée pour l'école lacanienne de psychanalyse par un cartel de l'e.l.p. (Jean Allouch, Danièle Arnoux, Albert Fontaine, Erik Porge). Esta versión tiene a su vez como fuentes las anteriormente denominadas: **CHO**, **JAM/O?**, **JAM/J&L**, más la versión Guyomard también llamada Taillandier, cuatro versiones de notas manuscritas de oyentes (Arnoux, Chauvelot, Dorner, Porge) y bandas magnéticas (incompletas) de Kuypers.
- **AFI** — Jacques LACAN, *Le sinthome*. Séminaire 1975-1976. Publication hors commerce. Document interne à l'Association freudienne internationale et destiné à ses membres, Paris XI^e, mai 1997. Texto establecido a partir de notas y registros magnetofónicos. Contiene todas las clases del Seminario y muchos dibujos en colores, no todos irreprochables.
- **STF** — Jacques LACAN, *Le Sinthome*, 1975-1976, en <http://staferla.free.fr/>.
- **GAO** — Jacques LACAN, Séminaire XXIII, *Le sinthome*, Versión rue CB, en <http://gaogoa.free.fr/Seminaire>.

Jacques Lacan

**Seminario 23
1975-1976**

EL SÍNTHOMA

2

**SÍMBOLO Y SÍNTHOMA
Seminario del 9 de Diciembre de 1975¹**

Esto no puede durar así. Quiero decir que ustedes son demasiado numerosos, son demasiado numerosos para que... En fin, de todos

¹ Para las abreviaturas en uso en las notas, así como para los criterios que rigieron la confección de la presente versión, consultar nuestros **Prefacios**: «Nota sobre esta *Versión Crítica* digitalizada», de Enero de 2001, y «Sobre una *Versión Crítica* del Seminario *Le sinthome*», de Septiembre de 1989. Al traducir esta clase del Seminario en su Versión Chollet —en adelante, **MC**—, la he confrontado con la transcripción que de la misma efectuara Jacques-Alain Miller en el número 6 de la revista *Ornicar?* —en adelante: **JAM/1**, puede consultarse mi traducción de esta versión en la Biblioteca de la E.F.B.A.—. En general, las palabras entre llaves son interpolaciones de la traducción y constituyen, entonces, otros índices de mi lectura, así como la puntuación, la sintaxis, etc... No parece necesario señalarlos, por obvios. Lo mismo ocurre con las cursivas, que habitualmente sustituyen comillas. Ya no se facilita sobre margen izquierdo la paginación de la versión traducida.

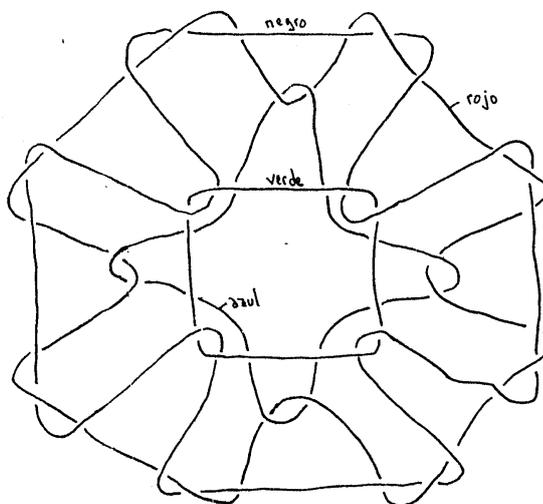
modos espero obtener de ustedes lo que he obtenido del público de los Estados Unidos, a donde acabo de ir. He pasado allí quince días plenos, y he podido darme cuenta de un cierto número de cosas, en particular, si he entendido bien, de una cierta lasitud que es sentida principalmente por los analistas.

Allí he sido, mi Dios, sólo puedo decir que allí he sido muy bien tratado, pero esto no es decir gran cosa. Allí más bien me he sentido, para emplear un término del que me sirvo para lo que es del hombre, allí he sido sorbido, o aun, si quieren escucharlo, aspirado, en una suerte de torbellino que evidentemente no encuentra su garantía más que en lo que yo pongo en evidencia por mi nudo.

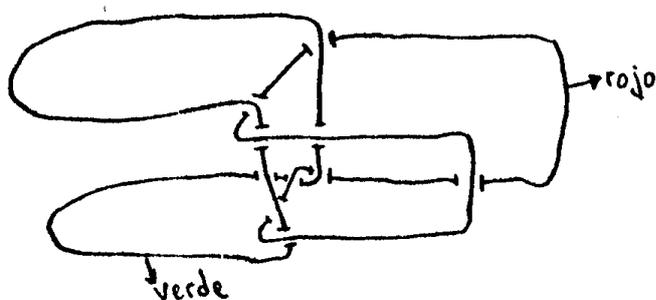
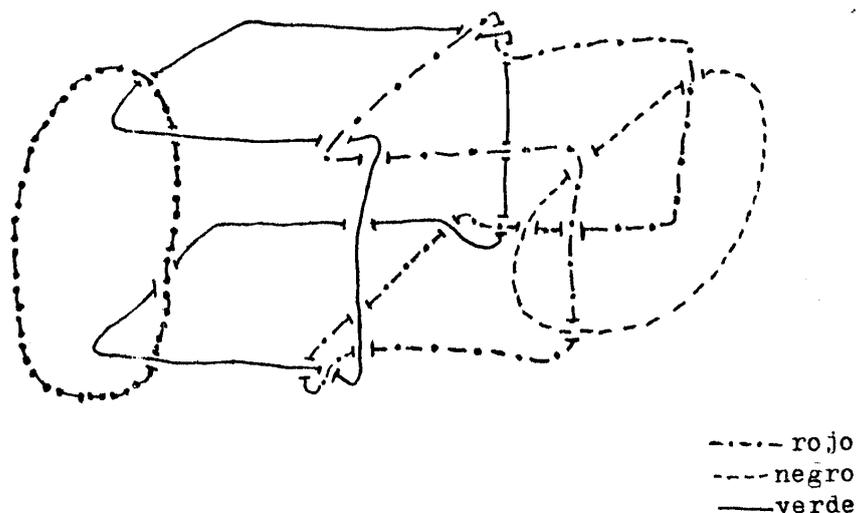
Es en efecto, no por azar, es poco a poco que ustedes han visto, en fin, aquellos que están aquí desde hace algún tiempo, que ustedes han podido ver, es decir escuchar paso a paso, cómo he llegado a expresar por la función del nudo lo que ante todo había adelantado como, digamos, triplicidad de lo Simbólico, de lo Imaginario y de lo Real.

El nudo está hecho en el espíritu de un nuevo *mos* — modo o costumbre — de un nuevo *mos geometricus*. En efecto, al comienzo siempre estamos cautivados por algo que es una geometría que la última vez he calificado de comparable a la bolsa, es decir a la superficie.

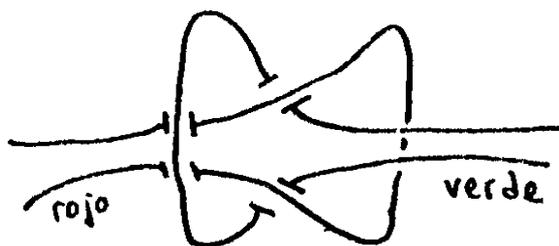
Es muy difícil — ustedes pueden hacer el intento —



es muy difícil pensar, cosa que se opera lo más comúnmente con los ojos cerrados, es muy difícil pensar en el nudo. Allí uno no se encuentra, y no estoy tan seguro, aunque tenga ante mis ojos toda apariencia de ello, de haberlo puesto correctamente ante ustedes. Me parece que hay una falta, hay una falta aquí. Ahí está (corrección de la figura II).



Este es un nudo que parte de esto que ustedes conocen bien, a saber lo que hace que en un nudo borromeo ustedes tengan esta forma que es tal que en este caso ella se redobla y que deben completarla mediante otros dos redondeles.



Hay otra manera de redoblar esta forma plegada en suma — ven que trato de ponerlos al tanto — esta forma plegada que se engancha la una a la otra, hay otra manera que consiste en usar lo que ya les mostré una vez, en este caso, a saber de esto, que no va sin constituir por sí un círculo cerrado. Por el contrario, bajo la forma siguiente, ustedes ven que los dos circuitos son manipulables de una manera tal que pueden liberarse uno del otro. Es incluso por eso que los dos círculos, aquí marcados en rojo, pueden constituir un nudo que sea, para hablar con propiedad, borromeo, es decir que por la sección de uno cualquiera se liberen todos los otros.

El análisis es, en suma, la reducción de la iniciación a su realidad, es decir al hecho de que no hay, hablando con propiedad, iniciación. Todo sujeto entrega allí aquello que es siempre y no es nunca más que una suposición. Sin embargo, lo que la experiencia nos demuestra, es que esta suposición está siempre librada a lo que yo llamaría una ambigüedad. Quiero decir que el sujeto como tal es siempre, no solamente doble, sino dividido. Se trata de dar cuenta de lo que, de esta división, hace lo Real.

¿En qué Freud, puesto que — tendremos que volver sobre ello — es él quien ha sido el gran desbrozador de esta aprehensión, en qué Freud, quien en suma, si he leído bien — por otra parte, creo haberlo leído bien — si creemos la última de Erich Fromm, que ustedes pueden procurarse muy fácilmente, si mi recuerdo es bueno, en Gallimard, y que se intitula con algo que, al menos sobre el lomo del volumen se enuncia como el psicoanálisis aprehendido a través de su “padre” entre comillas, es decir por Freud, en qué pues, si lo he leído bien, Freud, Freud un burgués y un burgués atiborrado de prejuicios, alcanzó algo que constituye el valor propio de su decir y que no es ciertamente nada, que es el objetivo de decir sobre el hombre la verdad?

A lo cual yo he aportado esta corrección, que no ha dejado de causarme penurias, dificultades, la de que sólo hay verdad que no puede sino decirse, como el sujeto que comporta, que no puede decirse sino a medias, que no puede, para expresarlo como lo he enunciado, sino semi-decirse.

Parto de mi condición, que es la de aportar al hombre lo que la escritura enuncia como, no una ayuda para él, sino una ayuda contra él. Y con esta condición trato de ubicarme. Es justamente por eso que he sido, verdaderamente de una manera que valdría la pena notar, he sido conducido a esta consideración del nudo que, como acabo de decirselos, está, propiamente hablando, constituido por una geometría que bien se puede decir que está prohibida {*interdite*} a lo Imaginario, que no se imagina más que a través de todo tipo de resistencias, incluso de dificultades. Esto es, hablando con propiedad, lo que el nudo, en tanto que es borromeo, sustantifica.²

Si partimos en efecto del análisis, constatamos — esto es otra cosa que observar. Una de las cosas que más me han impactado cuando estuve en América, es mi encuentro, que por cierto no fue por azar, que fue completamente intencional de mi parte, es mi encuentro con Chomsky. Hablando con propiedad, diría que he sido inspirado por él. Se lo he dicho. La idea de la que me dí cuenta que era la suya, es en suma ésta, de la que no puedo decir que sea en modo alguno refutable — es incluso la idea más común; y es precisamente que él la haya simplemente afirmado en mis orejas lo que me ha hecho sentir toda la distancia a la que yo estaba de él — esta idea, que es la idea en efecto común, es ésta, que me parece precaria: la consideración en suma de algo que se presenta como un cuerpo concebido como provisto de órganos, lo que implica, en esta concepción, que el órgano es una herramienta, herramienta para agarrar, herramienta de aprehensión, y que no hay ninguna objeción de principio a que la herramienta se aprehenda a sí misma como tal, que, por ejemplo, el lenguaje sea considerado por él como determinado por un hecho genético — él lo ha expresado en esos propios términos, como yo — que, en otros términos, el lenguaje sea él mismo un órgano.³

² En la versión JAM/1, esta última frase comienza: “Esta barrera es, hablando...”.

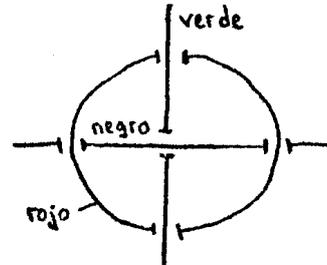
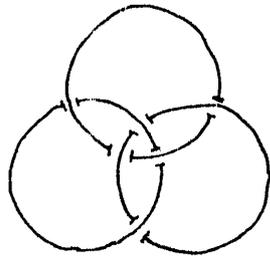
Me pareció completamente sorprendente — es lo que he expresado por el término “inspirado” — me pareció completamente sorprendente que, desde ese lenguaje, se pueda volver sobre él mismo como órgano. Si el lenguaje no es considerado, bajo este sesgo, que está ligado a algo que en lo Real hace agujero, no es simplemente difícil, es imposible considerar su manejo. El método de observación no podría partir del lenguaje sin admitir esta verdad principal de que, en lo que se puede situar como Real, el lenguaje aparece como haciendo agujero. Es por esta noción, función del agujero, que el lenguaje opera su captura sobre lo Real.

Por supuesto, no me es fácil hacer pesar con todo su peso esta convicción sobre ustedes. Ella me parece inevitable, que sólo de vaciar este Real hay verdad como tal posible. El lenguaje, que por otra parte come a este Real, quiero decir que sólo permite abordar este Real — este Real genético, para hablar como Chomsky — en términos de signo, o dicho de otro modo, de mensaje, que parte del gen molecular reduciéndolo a lo que ha hecho la fama de Crick y de Watson, a saber esa doble hélice de donde se dice que parten esos diversos niveles que organizan el cuerpo a través de un cierto número de pisos que son ante todo de la división, del desarrollo, de la especialización celular, luego, a continuación de esta especialización, a partir de las hormonas, que son otros tantos elementos sobre los cuales se vehiculizan, para la dirección de la formación orgánica, otros tantos tipos de mensajes. Toda esta sutileza de lo que es de lo Real por tantos llamados mensajes, pero donde no se marca más que el velo tendido sobre lo que es de la eficacia del lenguaje, es decir sobre el hecho de que el lenguaje no es en sí mismo un mensaje, sino que no se sustenta más que en la función de lo que he llamado el agujero en lo Real.

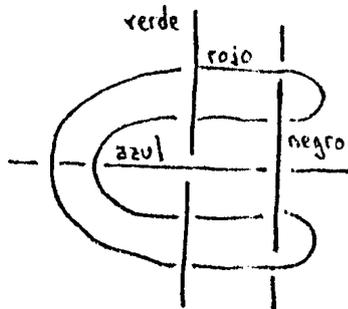
Para eso está la vía de nuestro nuevo *mos geometricus*, es decir de la sustancia que resulta de la eficacia propia del lenguaje, que se soporta de esta función del agujero. Para expresarlo en términos de ese

³ Para la intervención de Lacan en los EEUU, véase *Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines*, en el número 6/7 de la revista *Scilicet*, Seuil, 1976. Dicha publicación, sin embargo, no registra el encuentro de Lacan con Chomsky, sobre el que informa Sherry TURKLE: *Jacques Lacan. La irrupción del psicoanálisis en Francia*, Paidós, Buenos Aires, 1983.

famoso nudo borromeo al que me fío, digamos que reposa enteramente sobre la equivalencia de una recta infinita con un círculo.

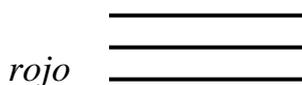


El esquema del nudo borromeo es éste {a la derecha}. Quiero decir, para marcarlo: éste, en tanto que mi dibujo ordinario, el que se articula así {a la izquierda}, en tanto que el dibujo ordinario es, propiamente hablando, un nudo borromeo.



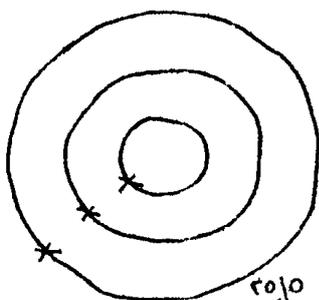
Por este hecho, es igualmente verdadero que éste es uno, quiero decir que al sustituir la pareja de una recta supuesta infinita con un círculo, se obtiene el mismo nudo borromeo. Hay algo que responde de esta cifra 3, que es la orilla, si puedo decir, de una exigencia, la que es, hablando con propiedad, la exigencia propia del nudo.

Ella está ligada a este hecho: que para dar cuenta correctamente del nudo borromeo, es a partir del 3 que especialmente se origina una exigencia.

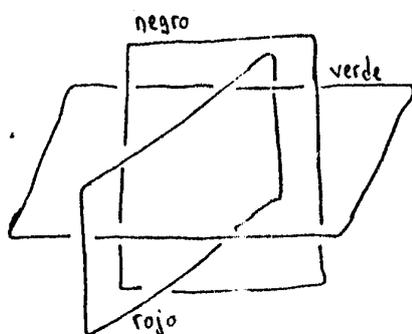


Es posible, con una manipulación muy simple, volver a estas tres rectas infinitas paralelas. Para

eso será suficiente con doblegar, diría, lo que es del falso círculo ya plegado, el círculo rojo en este caso. Es a partir de tres que hay que definir lo que es del punto al infinito de la recta como no prestándose en ningún caso a hacer falta a lo que podemos llamar su concetricidad.



Quiero decir que estos tres puntos al infinito — pongámoslos aquí, por ejemplo — deben estar, bajo la forma que le supongamos, y podemos también invertir sus posiciones, quiero decir, hacer que esta primera recta al infinito, si se puede decir, sea envolvente en relación a las otras, en lugar de ser envuelta. Es la característica de este punto al infinito no poder ser situado, como uno podría expresarse, en ningún lado.

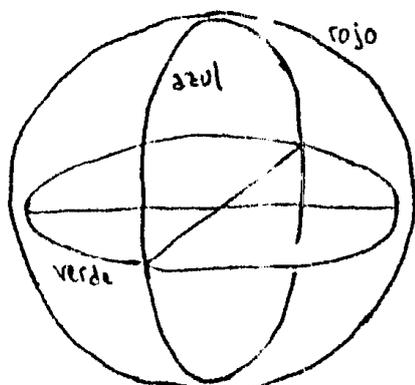


Pero lo que es exigible a partir del número tres, es esto: es que, para figurarlo de esta manera imaginada, se debe enunciar, precisar que de estas tres rectas completadas con su punto al infinito, no se encontrará una — ustedes sienten bien que si las he puesto aquí a las tres en rojo, es que hay razones por las cuales he debido trazarlas aquí de un color diferente

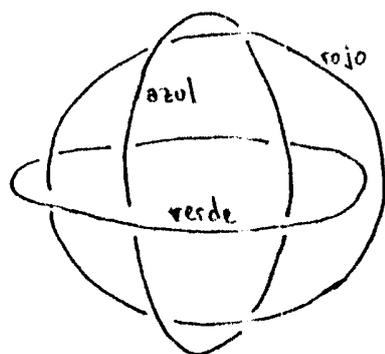
*4

— no habrá una que, al ser envuelta por otra, no resultará envolvente en relación a la otra, pues esto es, para hablar con propiedad, lo que constituye la propiedad del nudo borromeo.

⁴ Este dibujo difiere del correspondiente en la versión de **JAM**, que, junto con los demás, fue tomado del pizarrón por Diane Chauvelot. Al pasar, digamos que el dibujo que ofrece **JAM** está equivocado y no es borromeo.



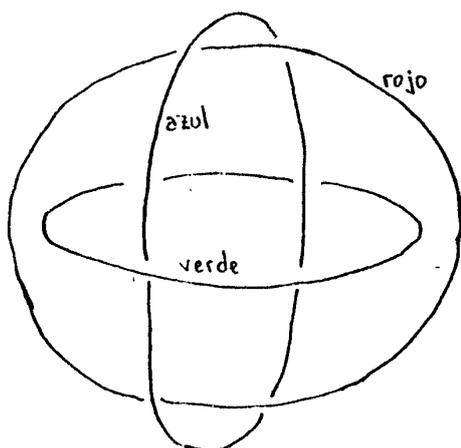
Muchas veces los he familiarizado con esto, que el nudo borromeo, si podemos decir, en la tercera dimensión, consiste en esa relación que hace que lo que es envuelto en relación a uno de estos círculos resulta envolvente en relación al otro. Es en eso que es ejemplar esto que ustedes ven ordinariamente bajo la forma de la esfera armilar. La esfera armilar, de la que se usa para lo que es de los sextantes, se presenta siempre así, a saber que, para trazarla de una manera clara, el círculo azul podrá siempre rebatirse de la manera siguiente alrededor del círculo que aquí he dibujado en verde, y que, finalmente, el círculo rojo, según el rebatimiento sobre otro eje...



Por el contrario, la diferencia entre este círculo y esta disposición llamada ordinaria en toda manipulación de la esfera armilar resultará ventajosa si, digamos, a este círculo que aparece mediano se encuentra, a este círculo, se encuentra sustituida la disposición siguiente, a saber, que no podrá ser rebatido, porque será envolvente en relación al círculo rojo, y envuelto en relación al círculo verde.⁵

⁵ Todo este párrafo presenta diferencias notables con el correspondiente en la versión de **JAM** (cf. mi traducción de la misma, p. 19). En cuanto a los dibujos de la esfera armilar, sólo el segundo aparece en el texto establecido por **JAM**.

Vuelvo a dibujar lo que sucede: ustedes ven que aquí el círculo verde se encuentra así situado en relación al círculo azul y al círculo rojo.



Incluso mis vacilaciones son aquí significativas. Ellas manifiestan la torpeza con la cual necesariamente lo que es del nudo borromeo, tipo mismo del nudo, es manipulado. El carácter fundamental de esta utilización del nudo es permitir ilustrar la triplicidad que resulta de una consistencia que sólo es afectada por lo Imaginario, de un agujero como fundamental que resulta de lo Simbólico, y por otra parte, de una ex-sistencia — escrita como yo lo hago — que pertenece a lo Real, lo que es un carácter fundamental.

Este método, puesto que se trata de método, es un método que se presenta como sin esperar de ningún modo romper el nudo constituyente de lo Simbólico, de lo Imaginario y de lo Real. A este respecto, se rehusa lo que constituye, hay que decirlo, y de una manera completamente lúcida, una virtud, una virtud incluso llamada teologal, y es en eso que nuestra aprehensión analítica de ese nudo es el negativo de la religión.⁶ Ya no creemos en el objeto como tal, y es en esto que yo niego que el objeto pueda ser aprehendido por ningún órgano, puesto que el órgano en sí mismo es percibido como una herramienta, y puesto que siendo percibido como una herramienta separada es, en virtud de esto, concebido como un objeto.

En la concepción de Chomsky, el objeto en sí mismo sólo es abordado *por* un objeto. Es en la restitución en tanto que tal del sujeto, en tanto que él mismo no puede ser sino dividido por la operación

⁶ Para la versión de **JAM**, en cambio, se trata de que este rechazo es una virtud, y no de que una virtud, teologal, se rechaza (*cf.* mi traducción de la misma, p. 19).

misma del lenguaje, que el análisis encuentra su difusión. Encuentra su difusión en el hecho de que pone en cuestión a la ciencia como tal, ciencia en tanto que hace de un objeto un sujeto, mientras que es el sujeto quien está de él mismo dividido.

No creemos en el objeto, pero constatamos el deseo; y, de esta constatación del deseo, inducimos la causa como objetivada. El deseo de conocer encuentra obstáculos. Es para encarnar este obstáculo que he inventado el nudo y que en el nudo hay que romperse. Quiero decir que sólo el nudo es el soporte concebible de una relación entre cualquier cosa y cualquier cosa, que el nudo, si es abstracto por un lado, debe ser pensado y concebido como concreto.

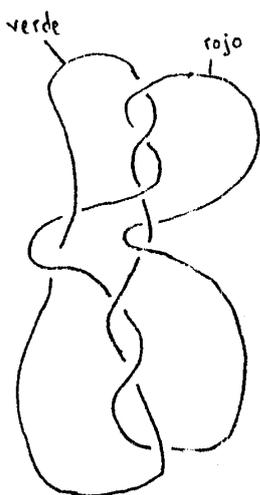
En lo cual, puesto que hoy, bien lo ven ustedes, estoy muy cansado de esta experiencia americana donde, como se los he dicho, ciertamente he sido recompensado; pues he podido, con estas figuras que ustedes ven aquí más o menos sustancializadas por el escrito, por el dibujo, he podido producir con ellas lo que yo llamaría agitación, emoción. Lo sentido {*senti*} como mental, lo “sentimental”, es débil, porque siempre es por algún sesgo reductible a lo Imaginario. La imaginación de consistencia va directamente a lo imposible de la rotura; pero es en eso que la rotura puede siempre ser lo Real como imposible, y que no es por ello menos compatible con la susodicha imaginación, e incluso, la constituye. Yo no espero, de ningún modo, salir de la debilidad que señalo de ese punto de partida.⁷ No salgo de ello, como cualquiera, más que en la medida de mis medios, es decir como inmóvil {*sur place*}, “sobre” {*sur*} que no se asegura de ningún progreso verificable de otro modo que a la larga. Es de manera fabulatoria que yo afirmo que lo Real, tal como yo lo pienso {*pense*} en mi *pan-se*,⁸ ligero, no va sin comportar realmente — lo real <mintiendo / me

⁷ En el texto traducido: *depart* {punto de partida}. En la versión de **JAM**: *débat* {debate}.

⁸ Juego homofónico entre *pense* {pienso}, *panse* {panza}, *pensée* {pensamiento}, *panser* {curar} y *pan-se*, que como tal no existe en el francés, pero que al descomponerse puede remitir, por un lado, al *pan* de la raíz griega o al francés *pan* {faldón, lienzo, pañal, lado, cara}, y por otro lado, al *se*, pronombre personal.

entiende> efectivamente⁹ — sin comportar realmente el agujero que allí subsiste por el hecho de que su consistencia no sea nada más que la del conjunto del nudo que él¹⁰ hace con lo Simbólico y lo Imaginario. Nudo calificable de borromeo, o sea incortable sin disolver el mito que da del sujeto como no supuesto, es decir como real, no más diverso que cada cuerpo señalable del *parl'être*, cuerpo que sólo por ese nudo tiene estatuto respetable, en el sentido común del término.

Entonces, tras esta agotadora tentativa, puesto que hoy estoy muy cansado, espero de ustedes lo que he recibido más fácilmente en América que en otra parte, a saber, que alguien me plantee, a propósito de hoy, una pregunta, la que sea, incluso si ella manifiesta que en mi discurso de hoy, discurso que retomaré la próxima vez, abordando esto de que Joyce, de una manera privilegiada, resulta que ha



apuntado por su arte al cuarto término, el que de diversas maneras ven ahí figurado, sea que se trate del redondel rojo del extremo, a la derecha, o que se trate también del redondel negro aquí especificado, o que se trate todavía de éste, que ven que es, de una manera particular todavía, particular en cuanto que es siempre el mismo círculo plegado el que se encuentra aquí, en una posición especial, a saber dos veces doblado, es decir

tomado de una manera que es correspondiente, que se figura más o menos así: tomado cuatro veces, si se puede decir, consigo mismo, lo que permite efectivamente darse cuenta de que, lo mismo que aquí son dos veces que cada uno de estos círculos calzan la lazada figurada por este círculo plegado, aquí por el contrario son cuatro veces que este pequeño círculo, el círculo verde por ejemplo, o el que está aquí, el

⁹ Juego de palabras entre *réellement* {realmente} y *le réel mentant* {lo real mintiendo} — cf. lo que dice Lacan sobre los adverbios franceses en la clase anterior. En esta versión, debajo de *mentant*, está su homofónica *m'entend* {me entiende, me oye} — cf. lo que dirá más adelante sobre la consonancia en lo real.

¹⁰ En el texto traducido: *il* {él}. JAM transcribe *elle* {ella}, lo que cambia ligeramente el sentido del párrafo.

círculo azul, lo calzan, puesto que también es de calce {*coincage*}, esencialmente, que se trata.

Es pues de Joyce que este cuarto término, este cuarto término en tanto que completa el nudo de lo Imaginario, de lo Simbólico y de lo Real, que yo adelantaría que por su arte, y ahí está todo el problema: ¿cómo un arte puede apuntar, de una manera expresamente adivinatoria, a sustancializar en su consistencia como tal, pero también en su ex-sistencia, y también en este tercer término que es el agujero, cómo por su arte alguien ha podido apuntar a entregar como tal, hasta el punto de aproximarle tan cerca como es posible, ese cuarto término, a propósito del cual hoy he querido simplemente mostrarles que es esencial al nudo borromeo en sí mismo?

Espero entonces que se alce una voz, cualquiera.

X...: *¿Qué es lo que le hizo creer que encontraría algo en Chomsky? Para mí, eso es algo que jamás se me hubiera ocurrido.*

Lacan: Es justamente por eso que he sido inspirado, pero eso no quiere decir que yo — uno siempre tiene este tipo de debilidad — hay un resto de esperanza, quiero decir que como Chomsky se ocupa de lingüística, yo podía esperar ver una punta de aprehensión de lo que yo muestro en lo concerniente a lo Simbólico, es decir que guarda, incluso cuando es falso, algo del agujero, que por ejemplo es imposible no calificar con este falso agujero el conjunto constituido por el síntoma y lo Simbólico, pero que, por otro lado, es en tanto que está enganchado al lenguaje que el síntoma subsiste, al menos si creemos que por una manipulación llamada interpretativa, es decir jugando sobre el sentido, podemos modificar algo en el síntoma. Esta asimilación en Chomsky de algo, que a mi entender es del orden del síntoma, es decir que él confunde el síntoma y lo Real, es muy precisamente eso lo que me ha inspirado. Usted es americano, y yo le agradezco. Constato simplemente una vez más que no hay más que un americano para interrogarme.

¿Es que puedo esperar de algún francés algo que...?

X...: *A propósito de la alternancia del cuerpo y de la palabra, porque hay una cosa que se me escapa un poco en su discurso, es el hecho de que usted hable durante una hora y media y que en seguida tenga el deseo de tener un contacto directo con alguien. Me he preguntado si, de una manera más general, en su teoría, usted no habla justamente del lenguaje dejando pensar en ese momento que el cuerpo permite también algunas cosas; efectivamente, también se tiene el órgano, el órgano puede servir para aprehender lo Real de manera muy directa sin el discurso...¹¹ una desencarnación del discurso...*

Lacan: ¿Cómo dice, una desencarnación?

X...: *del discurso del cuerpo, eso es lo que yo quiero decir. No hay simplemente, en efecto, un juego de alternancia entre los dos. Yo no lo he escuchado hablar de eso. Por momentos, no hay necesidad del lenguaje para no hacer agujero en lo Real por el lenguaje, porque ese agujero no existiría por el hecho de un enganche público¹² directo con lo Real. Y yo hablo del amor y del goce.*

Lacan: Es precisamente de eso que se trata. De todos modos, es muy difícil no considerar lo Real en este caso como un tercero, y digamos que todo lo que puedo solicitar como respuesta pertenece a esto que es un llamado a lo Real, no como ligado al cuerpo, sino como diferente, que lejos del cuerpo hay posibilidad de eso que la última vez llamaba resonancia, consonancia, y que es al nivel de lo Real que puede encontrarse esta consonancia, que lo Real, en relación a estos polos que constituyen el cuerpo y por otra parte el lenguaje, que lo Real es ahí lo que hace acuerdo.

X...: *Usted decía recién que Chomsky hacía del lenguaje un órgano, hablaba de un efecto de inspiración, usted decía que eso lo había inspirado. Yo me preguntaba si eso se sostenía en el hecho de que usted, de lo que hace un órgano, es la libido, pienso en el mito de la lamini-*

¹¹ La versión de **JAM** dice: “¿Es que no está la alternancia de los dos en la vida de un sujeto? Es una desencarnación del discurso del cuerpo”.

¹² En el texto traducido: *public* {público}, probablemente un error. En la versión de **JAM**: *physique* {físico}.

lla, y me pregunto si eso no es el sesgo por el cual usted se encuentra aquí con la cuestión del arte, es decir, que yo me pregunto si ese desplazamiento del uno al otro que verdaderamente me venía a la mente cuando usted hablaba de ello, no es aquello por lo cual se puede captar, aún... porque poner aparte lenguaje y órgano, eso puede recuperarse en el sentido de un arte si se pone el órgano al nivel en que usted lo pone de la libido. Eso no es simple, quiero decir, porque la libido como órgano no es...

Lacan: La libido, como su nombre lo indica, no puede sino estar participando del agujero, tanto como otros modos bajo los cuales se presentan el cuerpo y lo Real, por otra parte. Es evidentemente por ahí que intento alcanzar la función del arte. De alguna manera, esto está implicado por lo que está dejado en blanco como cuarto término, y cuando digo que el arte puede incluso alcanzar el síntoma, esto es lo que voy a tratar de sustancializar, y es a justo título que usted evoca el mito llamado laminilla. Ahí dió completamente con la nota justa, y se lo agradezco. Es en ese hilo que espero continuar.

X...: *Yo quisiera justamente plantear una preguntita. Cuando usted habla de la libido en ese texto, dice que ella es señalable por un trayecto de invaginación, de ida y vuelta. Ahora bien, esta imagen, hoy me parece que puede funcionar como la de la cuerda, que da un fenómeno de resonancia y que ondula y que hace un vientre con nudos. Quisiera saber si...*

Lacan: No es por nada que, en una cuerda, la metáfora viene de lo que hace nudo. Lo que yo intento, es encontrar a qué se refiere esta metáfora. Si en una cuerda vibrante hay vientres y nudos, es en tanto que es al nudo que uno se refiere, quiero decir que uno usa del lenguaje de una manera que va más lejos de lo que es efectivamente dicho. Uno reduce siempre el alcance de la metáfora como tal, es decir que se la reduce a una metonimia.

X...: *Cuando usted pasa del nudo borromeo de 3, Real, Imaginario, Simbólico, al nudo de 4 con el Síntoma, el nudo borromeo de 3 desaparece.*

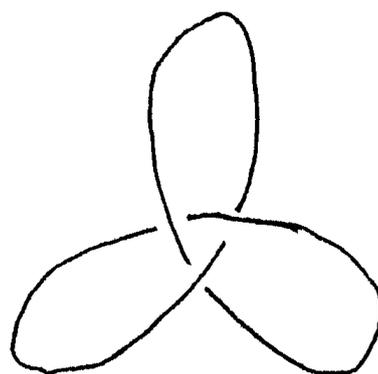
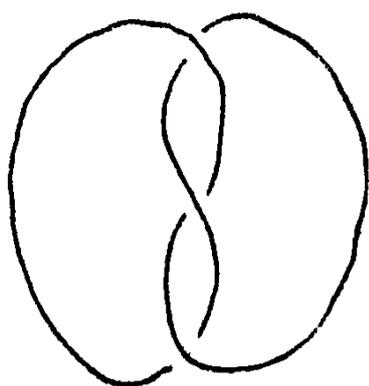
Lacan: Es completamente exacto que no es más un nudo: no se sostiene más que por el Síntoma.

X...: *En esta perspectiva... En materia de análisis eso parece plantear un problema.*

Lacan: No hay ninguna reducción radical del cuarto término, es decir que incluso el análisis, puesto que Freud — no se sabe por qué vía — ha podido enunciarlo: hay una *Urverdrängung*, hay una represión que jamás es anulada. Es de la naturaleza misma de lo Simbólico comportar ese agujero; y es este agujero lo que yo apunto, que yo reconozco en la *Urverdrängung* misma.

X...: *Por otra parte, usted habla del nudo borromeo diciendo que no constituye un modelo.*

Lacan: No constituye un modelo bajo el modo en que tiene algo cerca de lo cual la imaginación desfallece, quiero decir que, hablando con propiedad, ella resiste como tal a la imaginación del nudo. Su abordaje matemático en la topología es insuficiente. A pesar de todo, puedo decirles mis experiencias de estas vacaciones. Me he obstinado pensando en la manera en que esto, que constituye un nudo, no un nudo entre dos elementos, pues como ustedes lo ven: no hay más que uno solo.



Cómo este nudo llamado nudo de 3,¹³ el nudo más simple, el nudo que ustedes pueden hacer — es el mismo que éste — con cualquier cuerda, la más simple, es el mismo nudo aunque no tenga el mismo aspecto. Me he quedado fijado pensando en esto, cuyo, digamos, hallazgo, había hecho, a saber que con este nudo tal como está mostrado ahí, es fácil demostrar que ex-siste un nudo borromeo. Es suficiente pensar que ustedes pueden volver subyacente sobre una superficie, que es esta superficie doble sin la cual no podríamos escribir lo que sea en lo concerniente a los nudos; sobre una superficie, entonces, subyacente, ustedes ponen el mismo nudo; es muy fácil de realizar, quiero decir por una escritura, esto que haciendo pasar sucesivamente — quiero decir en cada etapa — un tercer nudo de 3 — sucesivamente y eso es fácil de imaginar, eso no se imagina inmediatamente porque hizo falta que yo hiciera el hallazgo — hacer pasar un nudo homólogo bajo el nudo subyacente y sobre, en cada etapa, el nudo que yo llamaría suprayacente, lo que entonces realiza cómodamente un nudo borromeo. ¿Hay posibilidad, con este nudo de 3, de realizar un nudo borromeo de cuatro? He pasado más o menos dos meses rompiéndome la cabeza con este objeto, es el caso decirlo. No he logrado demostrar que ex-siste una manera de anudar 4 nudos de 3¹⁴ de un modo borromeo. Y bien, eso no prueba nada; eso no prueba que no ex-siste. Todavía anoche, no pensé más que en eso. Si hubiera podido llegar a ello, a demostrárselos — demostrar que ex-siste. Lo que hay, es que no he encontrado la razón demostrativa de que no ex-sista. Simplemente he fracasado; pues incluso eso, que yo no pueda mostrar que ese nudo de 4 nudos de 3 en tanto que borromeo ex-siste, que yo no pueda mostrarlo no prueba nada. Es preciso que yo demuestre que no puede ex-sistir, con lo cual este imposible, un Real, será asegurado, el Real constituido por esto, que no hay nudo borromeo que se constituya de 4 nudos de 3. Eso sería tocar ahí un Real. Para decirles lo que pienso de ello, siempre con mi manera de decir que es mi *pan-se*,¹⁵ creo que ex-siste, quiero decir que no es ahí que nos toparemos con un Real. No desespero de encontrarlo. Pero es un hecho que no

¹³ En el texto traducido: *ce noeud dit noeud à 3* {este nudo llamado nudo de 3}. En la versión de **JAM**: *noeud dit trèfle* {nudo llamado trébol}.

¹⁴ En el texto traducido: *à 3*. En la versión de **JAM**: *trèfle*.

¹⁵ *cf.* nota 8.

puedo nada, porque, desde que eso fuera demostrado, sería fácil mostrárselos. Pero también es un hecho que no puedo mostrarles nada de tal cosa. La relación del mostrar con el demostrar está ahí netamente separada.

X...: *Usted ha dicho recién, a propósito de Chomsky, el lenguaje como órgano... ¿Es que bajo este lenguaje está la referencia a algo del orden de una relación a un objeto, o aun una técnica en el sentido cartesiano del término, es decir una técnica que ignora el lenguaje, que no habla más al sujeto... Otra teoría de la técnica que la que tiene lugar quizá en Chomsky y en Descartes?*

Lacan: Eso es lo que pretendo. A pesar de la existencia de apretones de mano, la mano en el apretón, en el acto de apretar, no conoce a la otra mano. Se espera para un curso.

traducción y notas:
RICARDO E. RODRÍGUEZ PONTE

para circulación interna
de la
ESCUELA FREUDIANA DE BUENOS AIRES

Jacques Lacan

**Seminario 23
1975-1976**

EL SÍNTHOMA

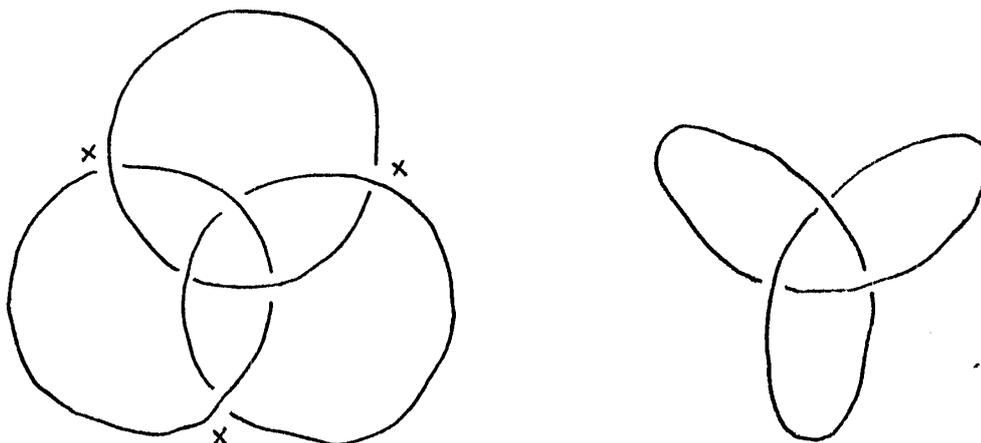
3

**EL POR QUÉ DE MI BÚSQUEDA
Seminario del 16 de Diciembre de 1975¹**

Si nos pusiéramos tan serios en los análisis como yo me pongo al preparar mi seminario, y bien, eso sería tanto mejor. Eso sería tanto

¹ Para las abreviaturas en uso en las notas, así como para los criterios que rigieron la confección de la presente versión, consultar nuestros **Prefacios**: «Nota sobre esta *Versión Crítica* digitalizada», de Enero de 2001, y «Sobre una *Versión Crítica* del Seminario *Le sinthome*», de Septiembre de 1989. Al traducir esta clase del Seminario en su Versión Chollet —en adelante, **MC**—, la he confrontado con la transcripción que de la misma efectuara Jacques-Alain Miller en el número 7 de la revista *Ornicar?* —en adelante: **JAM/1**, puede consultarse mi traducción de esta versión en la Biblioteca de la E.F.B.A.—. En general, las palabras entre llaves son interpolaciones de la traducción y constituyen, entonces, otros índices de mi lectura, así como la puntuación, la sintaxis, etc... No parece necesario señalarlos, por obvios. Lo mismo ocurre con las cursivas, que habitualmente sustituyen comillas. Ya no se facilita sobre margen izquierdo la paginación de la versión traducida.

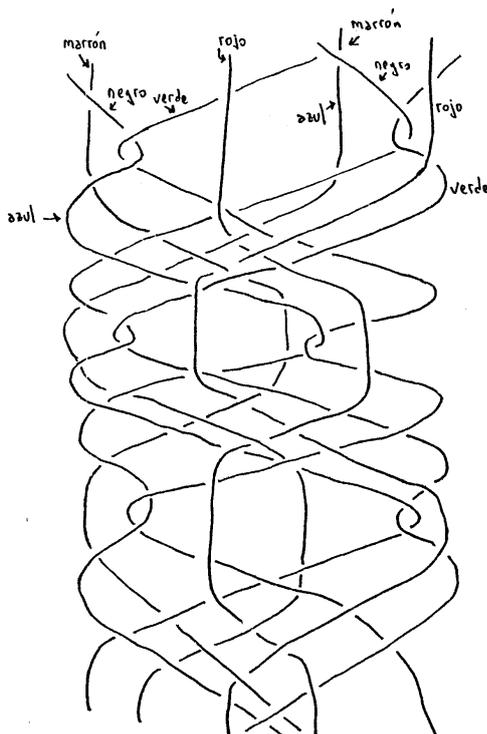
mejor y seguramente tendría mejores resultados. Sería preciso para eso que, en el análisis, uno tenga como yo lo tengo — como yo lo tengo: pero es de lo senti-mental que yo hablaba el otro día — el sentimiento de un riesgo absoluto.



He ahí, el otro día, les he dicho que el nudo de 3, el nudo de 3 que yo dibujo así y que ustedes ven que se obtiene del nudo borromeo uniendo las cuerdas en esos 3 puntos que acabo de marcar, les he dicho que el nudo de 3, yo había hecho el hallazgo de que se anudaban entre ellos de a 3 borromeamente. Les he dicho también en qué, si se puede decir, eso era completamente justificable por una explicación. Les he dicho que me había esforzado durante 2 meses para hacer existir, para este nudo, el más simple, un nudo borromeo de 4. Les he dicho igualmente que el hecho de que yo no hubiera llegado a ello, a hacerlo existir, no probaba nada, sino mi torpeza.

Creo — incluso estoy seguro, me acuerdo de ello — creo haberles dicho que yo creía que debía existir. Esa misma noche tuve la buena sorpresa de ver surgir — era tarde, incluso diría que había salido con un poco de retraso, vistos mis deberes — vi pues surgir en el umbral de mi puerta al llamado Thomé, para nombrarlo, quien venía a aportarme — y se lo he agradecido enormemente — quien venía a aportarme, fruto de su colaboración con Soury — Soury y Thomé, acuérdense de estos nombres — quien venía a aportarme la prueba de que el nudo borromeo de 4, de 4 nudos de 3, existe, lo que segura-

mente justifica mi obstinación, pero que no vuelve por ello menos deplorable mi incapacidad. Sin embargo, no acogí la noticia de que ese problema estaba resuelto con unos sentimientos mezclados, mezclados con mi lamento por mi impotencia con el del éxito obtenido. Mis sentimientos no lo estaban. Eran pura y simplemente de entusiasmo, y creo haberles mostrado algo de ello cuanto los vi algunas noches después, noche en la que por otra parte no pudieron darme cuenta de cómo lo habían encontrado. Lo habían encontrado por este hecho, y espero no haber cometido errores al transcribir — pues no es más que una transcripción — al transcribir como yo lo he hecho sobre este papel central el fruto de su hallazgo. Yo lo he reproducido poco más o menos, quiero decir que es — es el caso decirlo — textualmente lo que ellos han elaborado, aparte del hecho de que el trayecto puesto sobre el plano es apenas diferente. Si este trayecto puesto sobre el plano es tal como yo se los presento, es para que ustedes²



Esquema de 4 nudos de 3 de Soury y Thomé (1)

² El dibujo que sigue parece más que dudoso. Convendría consultar el dibujo correspondiente en la versión **JAM**, en el número 7 de *Ornicar*? — cf. también mi traducción de la misma, p. 28.

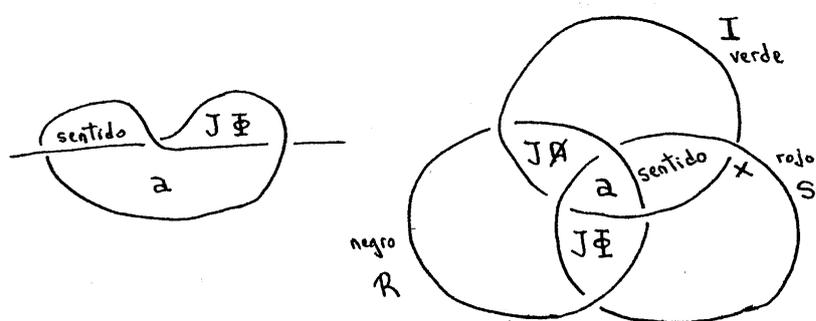
sientan quizá un poco mejor que en la figura que ellos me han hecho, que ustedes sientan quizá un poco mejor cómo está hecho. Pienso que en el aspecto de esta figura — espero — cada uno puede ver que, de suponer por ejemplo que el nudo de 3 aquí negro, estando elidido el nudo de 3 negro, parece bien claro que los otros 3 nudos de 3 están libres. Está bien claro en efecto que el nudo de 3 verde está bajo el nudo de 3 rojo. Es suficiente, a este nudo de 3 verde, sacarlo del rojo para que el nudo de 3 pardo aquí se muestre igualmente libre. He visto largamente a Soury y Thomé. Se los he dicho a ustedes, ellos no me hicieron confidencias sobre la manera en que lo han obtenido — pienso por otra parte que no hay sólo una, que no hay sólo esa, y quizá les mostraré la próxima vez cómo se la puede obtener aún.

Quisiera a pesar de todo conmemorar este menudo acontecimiento — acontecimiento que por otra parte considero como no menudo, y voy a decirles en seguida por qué, dicho de otro modo por qué yo buscaba — quiero conmemorar un poco más nuestro encuentro. Creo que el soporte de esta búsqueda es, no lo que Sarah Kaufmann en un libro, ¿en un libro? En un artículo notable donde ella ha contribuido, un artículo notable que ella llama *Buitre rojo*, lo que no es otra cosa que una referencia a los *Elixires del diablo* celebrados por Freud, referencia que ella retoma tras haberlo mencionado ya una vez en sus 4 novelas analíticas, libros enteramente de ella, lo que no impide que les recomiende a ustedes la lectura de esta *Mímesis* que me parece, con sus otros 5 colaboradores, realizar algo notable. Debo decirles la verdad: no he leído más que el artículo del primero, del tercero y del quinto porque tenía, en razón de la preparación de este seminario, otros gatos que azotar. Creo sin embargo que *Mímesis* vale completamente la pena de ser leído. El primer artículo, que concierne a Wittgenstein y, digamos, el ruido que ha hecho su enseñanza, es completamente notable. A éste, lo he leído de cabo a rabo.

Sin embargo, debo decir que esta geometría que es la de los nudos, de la que he dicho que ellos manifiestan una geometría completamente específica, original, es algo que exorciza esa inquietante extrañeza.³ Hay ahí algo específico. La inquietante extrañeza resulta de lo imaginario, indiscutiblemente. Pero que haya algo que permita exorci-

³ *inquiétante étrangeté*, que es como los franceses suelen traducir el *Unheimlich* freudiano (lo siniestro, lo ominoso).

zarla es seguramente por sí mismo extraño. Para especificar dónde ubicaré eso de lo que se trata, es en alguna parte por ahí. Quiero decir que es en tanto que lo Imaginario se despliega según el modo de 2 círculos, lo que puede igualmente notarse por un dibujo, y yo diría de un dibujo que no nota nada en tanto que la puesta en el plano permanece enigmática, es en tanto que aquí se junta a lo imaginario del cuerpo algo como una inhibición específica que se caracterizaría especialmente por la inquietante extrañeza, que provisoriamente al menos me permitiré notar lo que es, en cuanto a su lugar, de dicha extrañeza (**x**).



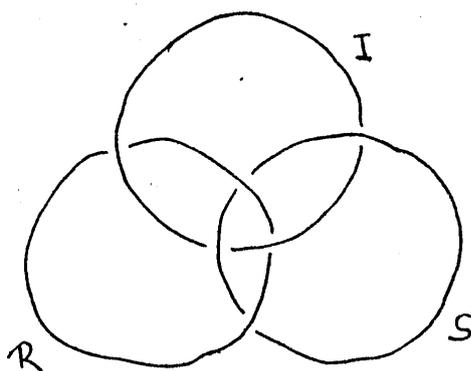
La resistencia que la imaginación experimenta a la cogitación de lo que es de esta nueva geometría es algo que me impacta por haberlo experimentado. Que Soury y Thomé hayan sido — me atrevo a decirlo, aunque después de todo yo no tengo el testimonio de ellos — hayan sido especialmente cautivados, me parece, por lo que en mi enseñanza ha sido conducido a explorar bajo el golpe, bajo el hecho de lo que me imponía la conjunción de lo Imaginario, de lo Simbólico y de lo Real, que ellos hayan sido atrapados muy especialmente por lo que es preciso llamar esta elucubración que es mía, ésto es algo que no es ciertamente puro azar: digamos que ellos están dotados para eso. Lo extraño — es sobre eso que me permito traicionar lo que ellos han podido hacerme de confianzas — lo extraño, me parece, es esto que — y eso me ha sobrecogido, dado lo que ustedes saben que yo profiero — es que ellos me han dicho que avanzaban hablando entre ellos. Yo no les hice inmediatamente la observación, porque en verdad esta confianza me parecía muy preciosa, pero es cierto que no se tiene la costumbre de pensar de a dos. El hecho de que sea hablando entre ellos que llegan a unos resultados que no son notables solamente por este logro — hace mucho tiempo que ellos componen sobre el

nudo borromeo — me parece más que interesante, me parece un trabajo {*travail*}, pero este hallazgo {*trouvaille*} no es ciertamente su coronamiento, ellos hicieron otros; no añadiré lo que ha podido decirme particularmente Soury sobre el modo en que piensa la enseñanza, éste es un asunto en el que pienso que de seguir mi ejemplo, el que he calificado recién, él se desempeñará en ello ciertamente tan bien como yo puedo hacerlo, es decir de la misma manera escabrosa — pero que esto pueda ser conquistado, tal hallazgo — no sé por otra parte si especialmente este hallazgo ha sido conquistado en el diálogo — que el diálogo se compruebe fecundo especialmente en este dominio, es completamente, puedo decir, lo que confirma que a mí me ha faltado. Quiero decir que durante estos 2 meses en que yo me he encarnizado en encontrar este cuarto nudo de 3 y la manera por la que podía anudarse borromeamente a los otros 3 — lo repito — esto es seguramente porque lo he buscado solo, quiero decir teniendo esperanzas en mi cogitación.

Qué importa, no insisto. Es tiempo de decir en qué esta búsqueda me importaba. Esta búsqueda me importaba extremadamente por la razón siguiente: los 3 círculos del nudo borromeo tienen esto que no puede dejar de ser retenido, es que son, a título de círculo, los 3 equivalentes, quiero decir que están constituídos por algo que se reproduce en los 3. No es por azar que yo soporto de lo Imaginario especialmente — es el resultado de una cierta, digamos, concentración — que sea en lo Imaginario que yo ponga el soporte de lo que es la consistencia, del mismo modo que sea el agujero que yo haga lo esencial de lo que es de lo Simbólico, y que, en razón del hecho de que lo Real justamente por la libertad de esos dos, porque lo Imaginario y lo Simbólico — es la definición misma del nudo borromeo — estén libres el uno del otro, que yo soporto lo que llamo la ex-sistencia especialmente de lo Real, en el sentido de que al sistir fuera de lo Imaginario y de lo Simbólico, golpea, juega muy especialmente en algo que es del orden de la limitación. Los otros 2, a partir del momento en que él está borromeamente anudado, los otros 2 le resisten. Es decir que lo Real no tiene ex-sistencia — y es muy asombroso que yo lo formule así — no tiene ex-sistencia más que al encontrar la detención de lo Simbólico y de lo Imaginario. Por supuesto, ése no es un hecho de simple azar. Hay que decir otro tanto de los otros 2. Es en tanto que ex-siste a lo Real que lo Imaginario encuentra también el choque que aquí se siente mejor. ¿Por qué, en consecuencia, pongo a esta ex-sistencia

precisamente ahí donde ella puede parecer más paradójal? Es que me es necesario repartir bien estos 3 modos y que es justamente de ex-sistir que se soporta el pensamiento de lo Real. ¿Pero qué resulta de ello, sino que nos es preciso, a estos 3 términos, concebirlos como juntándose el uno al otro?

Si son tan análogos, para emplear este término, ¿no se puede suponer que eso sea una continuidad? Y ahí está lo que nos lleva directamente a hacer el nudo de 3. Pues no hay que acometer muchos esfuerzos para, por la manera en que él se equilibra, se superpone, juntar los puntos de la puesta en el plano que harán de ellos una continuidad. Pero entonces, ¿qué resulta de ello? ¿Qué resulta de ello para lo que de nudo, algo que hay que llamar del orden del sujeto en tanto que el sujeto nunca es más que supuesto, lo que del orden del sujeto en ese nudo de 3 se encuentra en suma soportado?

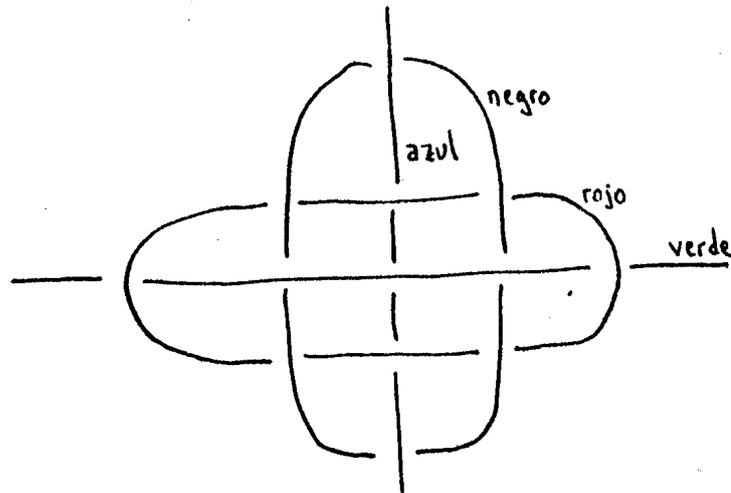


¿Esto es decir que si el nudo de 3 se anuda a sí mismo borromeamente, al menos de 3, eso nos basta? Es justamente sobre este punto que llevaba mi pregunta.

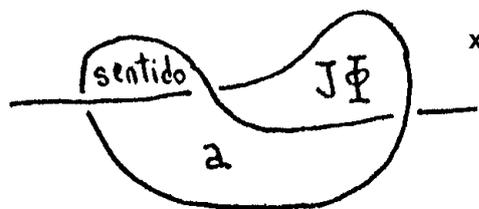
En una figura, una cadena borromea, ¿es que no nos aparece que el mínimo está siempre constituido por un nudo de 4?,⁴ quiero decir que hay que tirar de esta cuerda verde para que ustedes se percaten de que el círculo negro, aquí anudado con la cuerda roja, será al ser tirado

⁴ Los signos de interrogación de esta frase, que faltan en la transcripción, son agregados míos en virtud de lo que leo. Por otra parte, figuran en la transcripción de JAM.

por esta cuerda azul, será, manifestará la forma sensible de una cadena borromea.



Parece que lo menos que uno pueda esperar de esta cadena borromea, es esta relación de uno con otros 3. Y si suponemos, como ahí tenemos la prueba de ello, si pensamos efectivamente que un nudo de 3 pues éste (x) no es menos un nudo de 3



— que estos nudos se compondrán borromeamente el uno con el otro, palpemos esto, que es siempre de tres soportes que llamaremos en la ocasión subjetivos, es decir personales, que un cuarto tomará apoyo. Y, si ustedes se acuerdan del modo bajo el cual he introducido este cuarto elemento, cada uno de los otros está supuesto constituir algo personal respecto de esos 3 elementos, el cuarto será lo que enuncio este año como el *sínthoma*.

R S I

S I R
I R S

SÍNTHOMA

No es por nada que he escrito estas cosas en un cierto orden: R-S-I, S-I-R, I-R-S, es precisamente a eso que respondía mi título del año pasado. Es que también los mismos Soury y Thomé — ya he hecho alusión a ello expresamente en ese seminario — han puesto de relieve que para lo que es de los nudos, de los nudos borromeos en cuestión, a partir del momento en que están orientados y coloreados, hay dos de ellos de naturaleza diferente.⁵ ¿Qué quiere decir? En la puesta en el plano, ya podemos ponerlo de relieve. Aquí yo resumo. Les indico solamente en qué sentido hacer la experiencia de esto. Les he dicho la equivalencia de estos 3 círculos, de estos 3 redondeles de hilo. Es notable que sea solamente en esto que, no que entre ellos esté marcada la identidad de ninguno — ya que la identidad, eso sería marcarlos por la letra inicial: decir R, I y S, es ya intitularlos a cada uno como tal, Real, Simbólico e Imaginario — pero es notable que aparezca que lo que se distingue entre ellos de eficacia en la orientación no sea ubicable más que porque sea por el color marcada su diferencia, no del uno al otro, sino su diferencia, si puedo decir, absoluta, en lo que es la diferencia común a los 3. Es porque haya algo que es uno, pero que como tal marca la diferencia entre los 3 — y no la diferencia de 2 — que aparece en consecuencia la distinción de 2 estructuras de nudo borromeo. ¿Cuál es el verdadero? ¿es el verdadero respecto de lo que es de la manera en que se anudan lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real en lo que soporta al sujeto? He ahí la cuestión que merece ser interrogada. Remítanse a mis precedentes alusiones a esta dualidad del nudo borromeo para apreciarlo. Pues hoy no he podido sino evocarlo un momento.

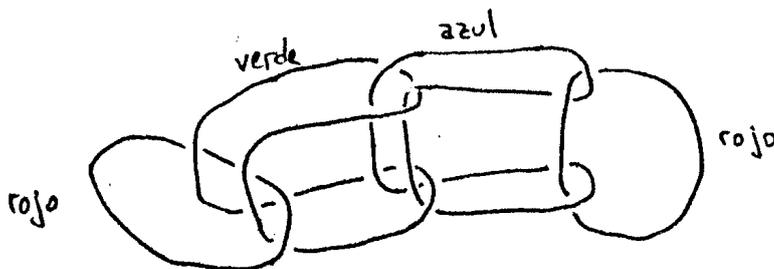
Hay algo notable, es que el nudo de 3, por el contrario, no lleva huella de esta diferencia. En el nudo de 3, es decir en el hecho de que pongamos a lo Simbólico, lo Imaginario y lo Real en continuidad, no

⁵ Cf. *Ornicar?*, 5, o mi traducción de la versión **JAM** del Seminario *R.S.I.*, pp. 131-9, en la Biblioteca de la E.F.B.A.

nos asombraremos de que allí veamos que no hay sino un único nudo de 3.

Espero que haya aquí suficientemente de los que toman notas; pues esto es importante para sugerirles ir a verificar eso de lo que se trata, a saber particularmente que del nudo de 3 que homogeneiza el nudo borromeo, no hay por el contrario más que una sola especie. ¿Esto es decir que eso sea verdadero? Cada uno sabe que nudo de 3, hay 2 de éste. Hay 2, según que sea dextrógiro o levógiro. Ese es pues un problema, un problema que les propongo: ¿cuál es el lazo entre esas 2 especies de nudos borromeos y las 2 especies de nudos de 3? Sea como sea, si el nudo de 3 es el soporte de toda especie de sujeto, ¿cómo interrogarlo? ¿Cómo interrogarlo de tal suerte que sea precisamente de un sujeto que se trate? Hubo un tiempo en el que yo avanzaba en una cierta vía, antes de que estuviera en la del análisis, es el de mi tesis: *De la psicosis paranoica en sus relaciones, decía, con la personalidad*. Si tanto tiempo he resistido a la nueva publicación de mi tesis, es simplemente por esto: es que la psicosis paranoica y la personalidad como tal no tienen relaciones, simplemente por esto: es porque *eso es lo mismo*.

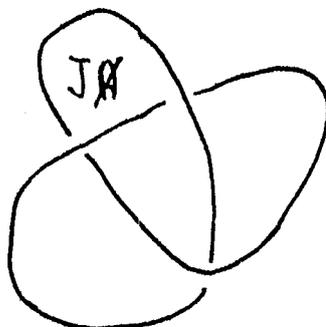
En tanto que un sujeto anuda de a 3 lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real, no es soportado más que por su continuidad. Lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real son una sola y misma consistencia; y es en eso que consiste la psicosis paranoica. De entender bien lo que hoy enuncio, se podría deducir de ello que a 3 paranoicos podría ser anudado a título de síntoma un cuarto término que se situaría como tal como personalidad en tanto que ella misma sería, respecto de las 3 personalidades precedentes, distinta y su síntoma.



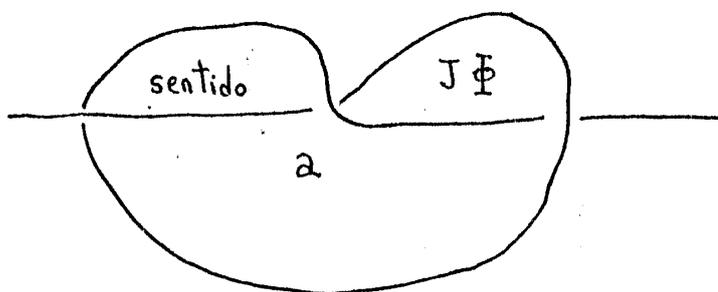
¿Esto es decir que sería paranoica ella también? Nada lo indica en el caso, el caso que es más que probable, que es cierto, en que es por un número indefinido de nudos de 3 que una cadena borromea puede ser constituida. Lo que no impide que respecto de esta cadena que desde entonces ya no constituye una paranoia, salvo que es común, respecto de esta cadena la floculación posible de cuarto término en esta trenza que es la trenza subjetiva, la floculación posible terminal de cuarto término nos deja la posibilidad de suponer que sobre la totalidad de la textura hay algunos puntos elegidos que de este nudo de 4 resultan el término. Y es precisamente en eso que consiste hablando con propiedad el *sínthoma* y el *sínthoma*, no en tanto que es personalidad, sino que respecto de otros 3 se especifica por ser *sínthoma* y neurótico. Y es en eso que una ojeada nos es dada sobre lo que es del inconsciente: es en tanto que el *sínthoma* lo especifica que hay un término que se relaciona con él más especialmente, que respecto de lo que es del *sínthoma* tiene una relación privilegiada, del mismo modo que aquí, en el nudo de 3 anudado borromeamente de 4, ustedes ven que hay una respuesta particular del rojo al pardo, del mismo modo que hay una respuesta particular del verde al negro. Es en tanto que una de las 2 parejas se distingue de ese nudo específico con otro color — para retomar el término del que me servía hace un momento — es en tanto que hay un lazo del *sínthoma* a algo particular en este conjunto de 4, es, para decirlo todo, en tanto que hay ese lazo — no se sabe si es éste o aquél — es en tanto que tenemos una pareja rojo-verde aquí a la izquierda, una pareja azul-roja aquí a la derecha, que tenemos pareja y que es en tanto que el *sínthoma* se vuelve a ligar al inconsciente y que lo Imaginario se liga a lo Real que tenemos que ver con algo de lo que surge el *sínthoma*.

He ahí las cosas difíciles que yo quería enunciarles hoy. Seguramente esto merece el complemento, el complemento de la razón por la cual aquí de alguna manera he abierto el nudo de 3, por qué le he dado aquí la forma que ustedes ven aquí, que no es la que ustedes ven dibujada de la manera que ven abajo: circular. Ella resulta de esto: es que respecto de este campo que aquí ya he notado con JA, se trata del goce, del goce, no del Otro en virtud de que he enunciado que no hay Otro del Otro, que a lo Simbólico, lugar del Otro como tal, nada es opuesto, que no hay goce del Otro en cuanto que no hay Otro del Otro y es esto lo que quiere decir esta A barrada. Resulta de ello que aquí

$J\bar{A}$ ⁶ es este goce del Otro del Otro que no es posible por la simple razón de que no lo hay.



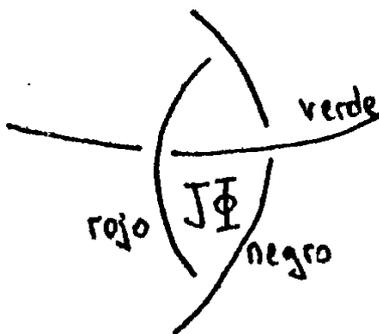
Desde entonces, lo que resulta de ello es que sólo resta lo que se produce en el campo, en el campo de puesta en el plano del círculo de lo Simbólico con el círculo de lo Imaginario que es el sentido, y que por otra parte lo que aquí está indicado, figurado, es la relación de lo Simbólico con lo Real en tanto que de ella sale el goce



llamado del falo, que ciertamente no es en sí mismo el goce peniano como tal, pero que, si consideramos lo que adviene respecto de lo Imaginario, es decir del goce del doble de la imagen especular, del goce del cuerpo en tanto que imaginario, él es el soporte de un cierto número de hiancias, las cuales constituyen propiamente los diferentes objetos que lo ocupan. Por el contrario, el goce llamado fálico se sitúa ahí, en la conjunción de lo Simbólico con lo Real. Es por eso que en el sujeto que se soporta del *parl'être*, en el sentido de que ahí está lo que

⁶ En la transcripción, sólo figura, en este caso: J (probablemente un error de tipeado).

yo designo como siendo el inconsciente, hay — y es en ese campo que el goce fálico se inscribe — hay el poder en suma llamado, soportado, el poder de conjugar lo que es de un cierto goce que por el hecho de esta palabra misma conjuga un goce experimentado por el hecho del *parl'être* como un goce parasitario, y que es el llamado del fallo; es precisamente el que yo inscribo aquí como balanza a lo que es del sentido,



es el lugar de lo que por el *parl'être* es designado en conciencia como poder.

Lo que mima, para concluir sobre algo cuya lectura les he propuesto, es el hecho de que los 3 redondeles participan de lo Imaginario en tanto que consistencia, de lo Simbólico en tanto que agujero y de lo Real en tanto que ex-sistente a ellos. Los 3 redondeles se imitan pues. Es tanto más difícil hacer esto que no se imiten simplemente, que por el hecho del dicho se componen en un nudo triple, de donde mi inquietud: tras haber hecho el hallazgo de que ese nudo triple se anudaba de a 3 borromeamente, he constatado que, si se han conservado libres entre ellos, ex-siste un nudo triple jugando en una plena aplicación de su textura, que es perfectamente cuarto y que se llama el *sínthoma*. Listo.

traducción y notas:

RICARDO E. RODRÍGUEZ PONTE

para circulación interna

de la

ESCUELA FREUDIANA DE BUENOS AIRES

Jacques Lacan

**Seminario 23
1975-1976**

EL SÍNTHOMA

4

**VERDADES PRIMERAS
Seminario del 13 de Enero de 1976¹**

Uno sólo es responsable en la medida de su saber-hacer {*savoir-faire*}. ¿Qué es el saber-hacer? Digamos que es el Arte, el artificio, lo

¹ Para las abreviaturas en uso en las notas, así como para los criterios que rigieron la confección de la presente versión, consultar nuestros **Prefacios**: «Nota sobre esta *Versión Crítica* digitalizada», de Enero de 2001, y «Sobre una *Versión Crítica* del Seminario *Le sinthome*», de Septiembre de 1989. Al traducir esta clase del Seminario en su Versión Chollet —en adelante, **MC**—, la he confrontado con la transcripción que de la misma efectuara Jacques-Alain Miller en el número 7 de la revista *Ornicar?* —en adelante: **JAM/1**, puede consultarse mi traducción de esta versión en la Biblioteca de la E.F.B.A.—. En general, las palabras entre llaves son interpolaciones de la traducción y constituyen, entonces, otros índices de mi lectura, así como la puntuación, la sintaxis, etc... No parece necesario señalarlos, por obvios. Lo mismo ocurre con las cursivas, que habitualmente sustituyen comillas. Ya no se facilita sobre margen izquierdo la paginación de la versión traducida.

que da al arte del que uno es capaz un valor notable, ¿notable en qué, puesto que no hay Otro del Otro para operar el juicio último? Al menos, soy yo quien lo enuncia así. Esto quiere decir que hay algo de lo que no podemos gozar, llamemos a eso el goce de Dios, con el sentido, ahí dentro incluido, de goce sexual. La imagen que nos hacemos de Dios, ¿implica o no que él goce de lo que ha cometido, admitiendo que exista? Responder a ello que él no existe decide la cuestión al devolvernos la carga de un pensamiento cuya esencia es insertarse en esa realidad — primera aproximación del término real, que tiene otro sentido en mi vocabulario — en esa realidad limitada que se testimonia por la ex-sistencia — escrita de la misma manera: EX-guión-S — por la ex-sistencia del sexo.

Vean, éste es el tipo de cosas que al fin de cuentas les apporto en este comienzo del año, a saber lo que llamaré — no está tan mal para un comienzo de año — lo que llamaré unas verdades primeras; no se trata, por supuesto, de que en el intervalo que nos ha separado desde hace algo como, ahora, más de 3 semanas, no se trata de que no he trabajado. He trabajado con unas cositas de las que ahí en el pizarrón ven una muestra. Esto, como pueden verlo {1}, es un nudo borromeo. No difiere de aquel que, se los recuerdo, yo dibujo habitualmente y que se hace así {4}, no difiere sino en algo que no es descuidable, esto es que éste puede distenderse de tal manera que haya 2 extremos como redondeles y que sea el que está en el medio el que haga la unión. La diferencia es la siguiente: supongan que sean 3 elementos como éste, el del medio {2}, uniéndose de manera circular — ustedes ven bien, espero, cómo puede hacerse eso, no hay necesidad que les trace el asunto en el pizarrón, y bien, eso se simplifica así {4}, así {1} o así {4}, porque es lo mismo.²

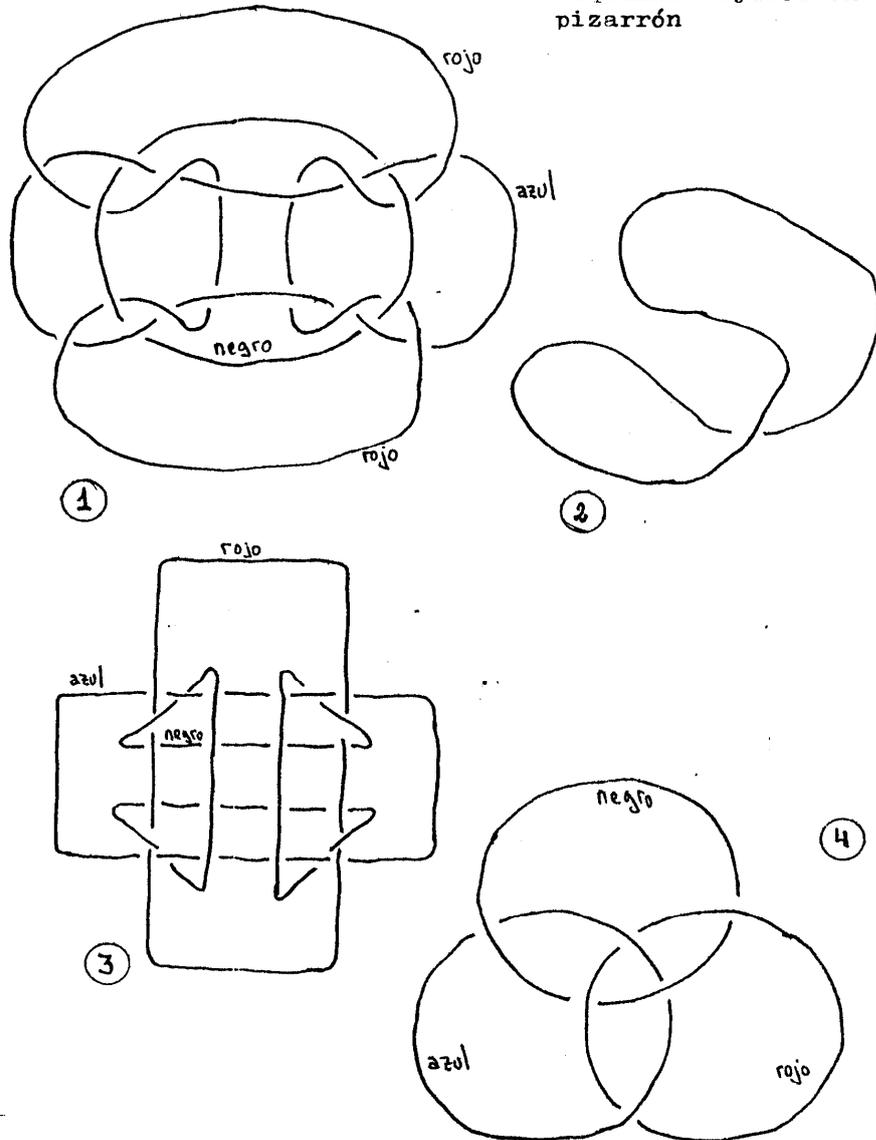
Naturalmente, no es sólo con eso que me contento, pasé mis vacaciones elucubrando muchos otros con la esperanza de encontrar uno bueno que serviría de soporte, de soporte, entiendo cómodo, para lo que hoy he comenzado a contarles como verdades primeras. Y bien, cosa sorprendente, eso no anda solito. No es que yo crea que no tengo razón en hallar en el nudo lo que soporta nuestra consistencia. Pero ya es un signo que ese nudo no pueda deducirlo sino de una ca-

² Los números remiten a los dibujos de la página siguiente.

dena, a saber de algo que no es para nada de la misma naturaleza: cadena o *link*, en inglés, no es lo mismo que un nudo.

p.l
bis

Esquemas fijados en el
pizarrón



Pero retomemos el ronroneo de las verdades llamadas primeras, llamadas por mí como tales. Está claro que el esbozo mismo de lo que se llama el pensamiento, todo lo que hace sentido desde que eso muestra la punta de su nariz, comporta una referencia, una gravitación al acto sexual, por poco evidente que sea este acto. El término mismo de acto implica la polaridad activo-pasivo, lo que ya es comprometerse en un falso sentido: es lo que se llama el conocimiento, con esta

ambigüedad de que lo activo, es lo que nosotros conocemos, pero que nos imaginamos que, haciendo esfuerzos para conocer, nosotros somos activos. El conocimiento entonces, desde el comienzo se muestra lo que es: engañoso. Es precisamente por eso que todo debe ser retomado al comienzo a partir de la opacidad sexual. Digo opacidad por lo siguiente: que primeramente no nos percatamos de que lo sexual no funda en nada ninguna relación. Esto implica, al gusto del pensamiento, que no hay responsabilidad, en el sentido en que responsabilidad quiere decir no-respuesta o respuesta de lado, no hay responsabilidad sino sexual, de lo que al fin de cuentas todo el mundo tiene el sentimiento. Pero, por el contrario, que lo que he llamado el saber-hacer va mucho más allá, y añade a ello el artificio que imputamos a Dios, de un modo completamente gratuito, como Joyce insiste en ello, porque es una artimaña que le ha hecho cosquillas en alguna parte de lo que se llama el pensamiento, no es Dios quien ha cometido esta artimaña que se llama el universo; imputamos a Dios lo que es asunto del artista, cuyo primer modelo es, como todos sabemos, el alfarero, y {del que} se dice que, ¿con qué, por otra parte? Que ha modelado así esta artimaña que se llama, no por azar, el universo. Lo que no quiere decir más que una sola cosa, es que hay el uno. Hay el uno, pero no se sabe dónde. Es más que improbable que este uno constituya el universo.

El Otro del Otro real, es decir imposible, es la idea que tenemos del artificio en tanto que es un hacer {*faire*} — F A I R E, ¡no escriban a eso como hierro {*fer*}! — un hacer que nos escapa, es decir que desborda en mucho el goce que podemos tener de él. Este goce completamente flaco, es lo que llamamos el espíritu. Todo esto implica una noción de lo Real, por supuesto. Por supuesto, que es preciso que la hagamos distinta de lo Simbólico y de lo Imaginario. El único fastidio — es el caso decirlo, verán inmediatamente por qué — es que lo real haga sentido en este asunto, mientras que si ustedes ahondan en lo que yo quiero decir por medio de esta noción de lo real, aparece que es en tanto que no tiene sentido, que excluye el sentido, o más exactamente que se deposita por estar excluído de él, que lo real se funda.

Vean, yo les cuento eso como lo pienso. Es para que ustedes lo sepan que se los digo.

La forma más desprovista de sentido de lo que sin embargo se imagina, es la consistencia. Nada nos fuerza a imaginar la consistencia, figúrense. Aquí tengo un libraco que se llama *Surface and Symbol*, que añade a ello que es un estudio — hay que saberlo, pues sin este subtítulo, ¿cómo lo sabríamos? — que añade *The consistency of James Joyce's Ulysses*, por Robert M. Adams. Hay ahí algo como un presentimiento de la distinción de lo Imaginario y de lo Simbólico, como prueba: un capítulo donde, después de haber titulado el libro *Surface and Symbol*, un capítulo entero que se interroga, quiero decir que pone un signo de interrogación, sobre «*Surface or Symbol*», Superficie o Símbolo. ¿Qué es lo que quiere decir la consistencia? Eso quiere decir lo que se mantiene junto, y es precisamente por eso que esto está simbolizado en este caso por la superficie, porque, pobres de nosotros, sólo tenemos idea de consistencia por lo que hace bolsa o trapo. Es la primera idea que tenemos de ella. Incluso el cuerpo, es como piel que retiene en su bolsa un montón de órganos que lo sentimos. En otros términos, esta consistencia muestra la cuerda.³ Pero la capacidad de abstracción imaginativa es tan débil que de esta cuerda, esta cuerda mostrada como residuo de la consistencia, que de esta cuerda excluye el nudo. Ahora bien, es sobre eso quizá que puedo aportar el único grano de sal del que al fin de cuentas me reconozca responsable; en una cuerda el nudo es todo lo que ex-siste — en el sentido propio del término, tal como lo escribo — es todo lo que existe propiamente hablando. No es por nada, quiero decir, no es sin causa oculta que he debido, para ordenarles un acceso a ese nudo, comenzar por la cadena, donde hay elementos que son distintos, elementos que consisten entonces en algunas formas de la cuerda, es decir: o bien en tanto que es una recta que debemos suponer infinita para que el nudo no se desanude, o bien en tanto que lo que he llamado redondel de hilo, dicho de otro modo cuerda que se anuda a sí misma o más exactamente que se une por una costura {*épissure*} de manera que el nudo, propiamente hablando, no constituye su consistencia, porque de todos modos hay que distinguir consistencia y nudo. El nudo ex-siste, ex-siste al elemento cuerda, cuerda consistente.

³ *montrer la corde*: para mantener el sentido de esta expresión, hubiera sido conveniente traducirla por nuestra “mostrar la hilacha”, pero en razón del contexto he preferido aferrarme a la cuerda.

Un nudo, entonces, eso puede hacerse — es precisamente por eso que he tomado su camino — por costura {*raboutage*} elemental. He procedido así porque me pareció que era lo más didáctico, vista la mentalidad. No tengo necesidad de decir más: la senti-mentalidad propia del *parl'être*, la mentalidad en tanto que, puesto que la siente, siente su fardo, la mientalidad en tanto que él miente: es un hecho. ¿Qué es un hecho? Es justamente él quien lo hace. No hay hecho más que por el hecho de que el *parl'être* lo diga. No hay otros hechos que aquellos que el *parl'être* reconoce como tales diciéndolos. No hay hechos más que de artificios. Y es un hecho que él miente, es decir que instaure en el reconocimiento falsos hechos, esto porque tiene la mentalidad, es decir el amor propio. Este es el principio de la imaginación. El adora su cuerpo. Lo adora porque cree que lo tiene. En realidad no lo tiene, pero su cuerpo es su única consistencia — mental, por supuesto. ¡Su cuerpo abandona el campo a todo instante! Ya es bastante milagroso que subsista durante un tiempo, el tiempo de esta consumación que es de hecho, por el hecho de decirlo, inexorable en cuanto que nada hace allí porque ella no es reabsortiva. Este es un hecho constatado, incluso en los animales: el cuerpo no se evapora, es consistente, y esto es lo que le es, a la mentalidad, antipático, únicamente porque ella allí cree,⁴ tener un cuerpo para adorar: ésta es la raíz de lo Imaginario. Yo lo panzo {*panse*}⁵, P A N S E, es decir lo hago panza, entonces lo sufro, ¡es a eso que eso se resume! Es lo sexual lo que miente ahí dentro por contarse demasiado, a falta de la abstracción imaginaria mencionada más arriba, la que se reduce a la consistencia. Pues lo concreto, lo único que conocemos, es siempre la adoración se-

⁴ y *croit*: y funciona en francés como adverbio (ahí, allí) o como pronombre personal de ambos géneros y números (a él, a ella, a ello, a ellos, a ellas; de él, etc...). En la clase del 21 de Enero de 1975, del Seminario *R.S.I.*, Lacan hace un desarrollo sobre esta expresión. Cf. la p. 41 de mi traducción, así como la nota de traducción 21 (p. 147), en la Biblioteca de la E.F.B.A. — *Nota de 2001*: La traducción a la que remitía esta nota —conviene precisarlo, puesto que luego se añadieron otras— es la siguiente: Jacques LACAN, Seminario 22, *R.S.I.*, texto establecido por Jacques-Alain Miller en los números 2, 3, 4 y 5 de la revista *Ornicar?*, Bulletin périodique du Champ freudien, Le Graphe, 1975-1976; traducción —para circulación interna de la Escuela Freudiana de Buenos Aires— de Ricardo E. Rodríguez Ponte; en adelante **RSI-JAM**. Esta traducción se encuentra en la Biblioteca de la E.F.B.A. codificada como C-0013/00.

⁵ cf. mi nota 8, en las pp. 11-12 de la clase del 9 de Diciembre de 1975.

xual, es decir la equivocación {*méprise*}, dicho de otro modo el desprecio {*mépris*}. Lo que se adora es supuesto — *cf.* el caso de Dios — no tener ninguna mentalidad. Lo que no es verdadero más que para el cuerpo considerado como tal, quiero decir adorado, puesto que es la única relación que el *parl'être* tiene con su cuerpo, al punto que cuando adora a otro, otro cuerpo, esto es siempre sospechoso; pues eso comporta el mismo desprecio verdadero, puesto que se trata de la verdad.

¿Qué es la verdad, como decía el otro? ¿Qué es decir — como durante el comienzo del tiempo en que yo boludeaba, se me reprochaba no decirlo — qué es decir lo verdadero sobre lo verdadero? Esto es no hacer nada más que lo que hice efectivamente: seguir a la huella lo Real, lo Real que no consiste y que no existe⁶ sino en el nudo.

La función de la prisa {*hâte*}. Es preciso que yo me apresure. Naturalmente no llegaré al final, aunque no haya ganduleado. Pero abrochar el nudo imprudentemente, eso simplemente quiere decir ir un poco rápido. El nudo tal vez que yo hago, ahí el de la derecha {**1**} o el de la izquierda {**3**}, es quizá un poco insuficiente. Es incluso por eso que yo he buscado dónde haya más cruzamientos que eso. Pero atengámonos al principio, al principio que, en suma, es preciso haber hallado.⁷ He sido conducido a él por la relación sexual, es decir por la histeria en tanto que ella es la última realidad perceptible como Freud lo percibió muy bien, la última *υστερον* {*hysteron*} realidad sobre lo que es la relación sexual precisamente. Es ahí que Freud aprendió su b-a ba. Lo que no le impidió formular la pregunta: *W w d W*: “*Was will das Weib?*”. Sólo cometía un error, pensaba que había *das Weib*. No hay más que *ein Weib*: *W w e W*.

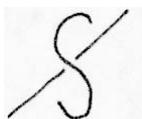
Entonces, ahora, de todos modos voy a darles un bocadito. Quisiera ilustrar eso por algo que haga soporte y que es precisamente aquello de lo que se trata en la pregunta. Ya he hablado en un tiempo del enigma. Escribí eso como E mayúscula índice e minúscula: E^e. Se trata de la enunciación y del enunciado. Un enigma, como el nombre

⁶ **JAM** transcribe: ex-siste.

⁷ En este lugar, **JAM** transcribe: “mantengámonos en el principio de que no hay relación sexual”.

lo indica, es una enunciación tal que no se encuentra su enunciado. En el libraco del que les hablaba recién, el de R. M. Adams, más fácil, espero, de encontrar, que ese famoso *Portrait of the Artist as a young man* que de todos modos pueden encontrar, con la única condición de no exigir tener al final todo el criticismo que Chester Anderson tuvo el cuidado de añadirle — *Surface and Symbol* está editado por Oxford University Press, es fácil de tener; Oxford University Press tiene también una oficina en New York — entonces, ahí, en ese R. M. Adams, encontrarán ahí algo que tiene su valor. A saber que en los primeros capítulos de *Ulysses*, cuando va a enseñar junto a ese pueblo menudo que constituye una clase, si mi recuerdo es bueno, en el Trinity College, Joyce, es decir no Joyce sino Stephen, Stephen es decir el Joyce que imagina y, como Joyce no es un tonto, que no adora. Muy lejos de eso: es suficiente que hable de Stephen para reír burlescamente. Esto no está lejos de mi posición, de todos modos, cuando yo hablo de mí, ¡cuando hablo, en todo caso, de lo que les chamuyo! Entonces, ¿en qué consiste el enigma? Es un arte que llamaré de entre las líneas, para hacer alusión a la cuerda. No se ve por qué las líneas de lo que está escrito, eso no sería anudado por una segunda cuerda. Así me he puesto a soñar y debo decir que todo lo que he podido consumir de historia de la escritura, incluso de teoría de la escritura — hay un llamado Février que ha hecho la historia de la escritura, hay otro que se llama Guelb que ha hecho una teoría de la escritura — la escritura, eso me interesa, puesto que pienso, así, que históricamente es por unos pequeños pedazos de escritura que se ha entrado en lo Real, a saber que se ha cesado de imaginar, que la escritura de las pequeñas letras matemáticas, es eso lo que soporta lo Real. Pero, Buen Dios, ¿cómo se hace eso? Así, he franqueado algo que me parece, digamos, verosímil. Me he dicho que la escritura, eso siempre debía tener algo que ver con la manera en que escribimos el nudo. Es evidente que un nudo, eso se escribe así, corrientemente.⁸ Eso da ya una *S*, es decir algo que de todos modos tiene muchas relaciones con la instancia de la letra tal como la soporta. Y luego, eso da un cuerpo, un cuerpo así, verosímil a la belleza. Porque hay que decir que había un llamado Hogarth que se había interrogado mucho sobre la belleza y que pensaba que la belleza,

⁸ Aquí, **JAM** añade este dibujo:



eso siempre tenía algo con esta doble inflexión. Es una boludez, por supuesto. Pero, en fin, eso tendería a ligar la belleza con algo distinto que lo obsceno, es decir con lo Real. En suma, no habría bello más que la escritura, lo que... lo que ¿por qué no?

Bueno, pero volvamos a Stephen, que comienza también por una *S*. Stephen, es Joyce en tanto que descifra su propio enigma. No llega lejos. No llega lejos porque cree en todos sus síntomas. Sí, es muy impactante. Él comienza por — comienza: él comenzó mucho antes, escupió algunos pequeños fragmentos, en fin, incluso poemas. Sus poemas, no es lo mejor que hizo. Pero, en fin, él cree en algunas cosas. Cree en la conciencia increada de su raza. Es así que termina el retrato del artista considerado como un joven hombre. Es evidente que eso no llega lejos. Pero, en fin, termina bien. Está: “old father, 27 de abril” — es la última frase del *Portrait of an artist, of the artist* — ven, cometí el lapsus: retrato de *un* artista — *as a young man*, mientras que él se creía *the* artist — “old father, old artificier, stand me now and ever in good state”: ténme al calor de entonces y de ahora. Es a su padre que él dirige esta plegaria, su padre que, justamente, se distingue por ser lo que podemos llamar, en fin, un padre indigno, un padre carente, al que en todo *Ulysses* él se pone a buscar bajo unas especies donde no lo encuentra en ningún grado, porque hay evidentemente un padre en alguna parte, que es Bloom, un padre que se busca un hijo, pero Stephen le opone un: muy poco para mí, después del padre que he tenido, estoy hasta la coronilla, basta de padre. Y sobre todo que este Bloom, este Bloom en cuestión, no es tentador. Pero, en fin, es singular que haya esta gravitación entre los pensamientos de Bloom y de Stephen, la que se prosigue durante toda la novela e incluso hasta el punto que Adams, cuyo nombre respira más judería que Bloom, que Adams esté muy sorprendido por algunos pequeños índices que descubre, singularmente como que es por demás inverosímil atribuir a Bloom un conocimiento de Shakespeare que manifiestamente no tiene, un conocimiento de Shakespeare que por otra parte no es de ningún modo forzosamente el bueno, cualquiera que sea el que Stephen tenga, porque ésto es suponer a Shakespeare unas relaciones con cierto herborista que vivía en el mismo rincón que Shakespeare en Londres y que, a pesar de todo, eso es verdaderamente una suposición. Que la cosa se le ocurra a Bloom es algo que Adams subraya como superando los límites de lo que puede ser justamente imputado a

Bloom.⁹ En verdad, hay todo un capítulo, que es aquel del que les hablé: «Surface or Symbol», hay todo un capítulo donde estrictamente no se trata más que de eso. Esto es al punto que culmina en un “Blephen” y “Stoom” — puesto que recién cometí un lapsus — Blephen y Stoom que se encuentran en el texto del *Ulysses* y que manifiestamente muestran que no es forzosamente del mismo significante que ellos están hechos, es verdaderamente de la misma materia. *Ulysses* es el testimonio de eso por lo cual Joyce queda enraizado en su padre, aun renegándolo; y es precisamente eso lo que es su síntoma. Yo he dicho de él que era el síntoma. Toda su obra es un largo testimonio de ello. *Exiles*, es verdaderamente la aproximación de algo que es para él el síntoma central, en lo que, por supuesto, de lo que se trata es del síntoma hecho de la carencia propia de la relación sexual. Pero esta carencia no toma cualquier forma. Es necesario que esta carencia tome una forma; y esta forma es la de lo que lo anudaba a su mujer, a la llamada Nora, durante el reino de la cual él elucubra los *Exiles*, los *Exiliados*, como se lo tradujo, mientras que eso también quiere decir los exilios. Exilio, no puede haber mejor término para expresar la no-relación, y es precisamente alrededor de esa no-relación que gira todo lo que hay en *Exiles*. La no-relación, es precisamente esto: es que no hay verdaderamente ninguna razón para que “una mujer entre otras” él la tenga por su mujer, que “una mujer entre otras” es también aquella que tiene relación con cualquier otro hombre. Y es precisamente de ese cualquier otro hombre que se trata en el personaje que él imagina y para el cual, en esta fecha de su vida, él sabe abrir la elección de la una mujer en cuestión, que en este caso no es otra que Nora. El *Retrato*, el retrato que él ha terminado en esa época, la que yo evocaba a propósito de la conciencia increada de su raza, a propósito de la cual él invoca al “artificer” por excelencia que sería su padre, mientras que es él el “artificer”, que es él quien sabe lo que tiene que hacer, pero que cree que hay una conciencia increada de una raza cualquiera — lo que es una gran ilusión — que cree también que hay un “book of himself”. ¡Qué idea, hacerse ser un libro! ¡Eso sólo se le puede ocurrir a un poeta desmirriado {*rabougri*}, a un bribón {*bougre*} de poeta! ¿Por qué no dice más bien que es un nudo?

⁹ Aquí, JAM añade: “Este conocimiento, es el de Stephen”.

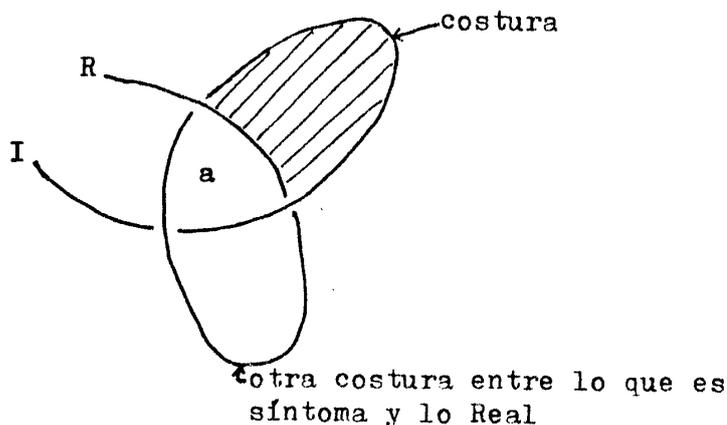
Ulysses, lleguemos ahí, que se pueda analizarlo, puesto que esto es sin duda lo que realiza un tal Chechner — así, mientras que soñaba, creí que se llamaba Chéchère, era más fácil de escribir; no, se llama Chechner; es lamentable, ¡él no es para nada Chéchère! El se imagina que es analista porque ha leído muchos libros analíticos; ésta es una ilusión bastante difundida entre los analistas, justamente. Y, entonces, analiza *Ulysses*. Eso da, eso produce una impresión absolutamente terrorífica. Contrariamente a *Surface and Symbol*, este análisis de *Ulysses* naturalmente exhaustiva, porque uno no puede detenerse cuando se analiza un libraco. Freud, a pesar de todo, no ha hecho al respecto más que unos artículos, y unos artículos limitados. Por lo demás, aparte de Dostoievski, hablando propiamente no analizó novelas, hizo una pequeña alusión al *Rosmersholm* de Ibsen. Pero, en fin, él se contuvo. Eso verdaderamente da la idea de que la imaginación del novelista, quiero decir la que reina en *Ulysses*, es para arrojar al canasto. Por otra parte, eso de ningún modo es algo que sea mi sentimiento. Pero, de todos modos es preciso obligarse a recoger allí, en este *Ulysses*, algunas verdades primeras, y esto es lo que yo abordaba a propósito del enigma. Vean lo que a sus alumnos propone el querido Joyce, Joyce bajo las especies de Stephen, como enigma, es una enunciación: “The cock crew — el gallo cantó — the sky was blue, the bells in heaven — las campanas en el cielo — were striking eleven — estaban dando las once — t’is time for this poor soul — es tiempo para que esta pobre alma — to go to heaven”. A que no adivinan cuál es la clave, cuál es la respuesta. Es la que después, por supuesto, que toda la clase haya dado la lengua al gato, Joyce suministra: “The fox burying his grand’mother under a bush”. Es el zorro enterrando a su abuela bajo un arbusto.¹⁰ Eso no parece nada. Pero es indiscutible que, aparte de la incoherencia¹¹ de la enunciación, de la que les hago observar que está en verso, es decir que es un poema, que se sigue, que es una creación, que aparte {de eso} este *fox*, este pequeño zorro que entierra a su abuela bajo un arbusto es verdaderamente una cosa miserable.

Qué es lo que eso puede tener como eco para... no diría, seguramente, para todas las personas que están en este recinto, sino para a-

¹⁰ cf. James JOYCE, *Ulises*, Santiago Rueda Editor, Buenos Aires, 1966, p. 58 (traducción de J. Salas Subirat).

¹¹ **JAM** transcribe: “coherencia”.

quellas que son analistas. Es que el análisis, es eso: es la respuesta a un enigma, y una respuesta, hay que decirlo por este ejemplo, muy especialmente boluda. Es precisamente por eso que hay que conservar la cuerda, quiero decir que si no se tiene la idea de dónde termina la cuerda — en el nudo de la no-relación sexual — el riesgo es tartajear. El sentido — ¡ah, sería necesario que les muestre eso! — el sentido resulta de un campo entre lo Imaginario y lo Simbólico, esto va de suyo, seguramente. Porque si pensamos que no hay Otro del Otro, al menos no goce de este Otro del Otro, es preciso que hagamos la sutura¹² en alguna parte, aquí especialmente, entre lo Simbólico que sería ese campo y lo Imaginario que está aquí. Por supuesto, aquí está el objeto *a* minúscula, la causa del deseo.



Es preciso que en alguna parte hagamos el nudo, el nudo de lo Imaginario y del saber inconsciente, que aquí en alguna parte hagamos una costura, todo eso para obtener un sentido, lo que es el objeto de la respuesta del analista a lo expuesto por el analizante a lo largo de su síntoma. Cuando hacemos esta costura, al mismo tiempo hacemos otra, ésta, aquí, entre, precisamente, lo que es síntoma y lo Real, es decir que, por algún lado, le enseñamos¹³ a coser {*episser*} (con 2 S), a hacer costura entre su síntoma y lo Real parásito del goce, lo que es característico de nuestra operación.

¹² **JAM** añade: “una costura {*epissure*}”.

¹³ **JAM** añade: “al analizante”.

Volver este goce {*jouissance*} posible, es lo mismo que lo que yo escribiré: y'ouigo-sentido {*j'ouis-sens*}. Es lo mismo que oír {*ouir*} un sentido {*sens*}. Es de sutura y de costura que se trata en el análisis. Pero hay que decir que las instancias debemos considerarlas como separadas realmente. Imaginario, Simbólico y Real no se confunden. Encontrar un sentido implica saber cuál es el nudo, y coserlo bien gracias a un artificio. Hacer un nudo con lo que yo llamaré un *cade-nudo* borromeo, ¿es que ahí no hay abuso? Es sobre esta cuestión, que dejaré pendiente, que los abandono.

No le he dejado tiempo a este querido Jacques Aubert, con quien contaba para pasarle la escupidera durante el resto de la sesión, para que les hable ahora. Es tiempo de que nos separemos; pero la próxima vez, dado lo que le he escuchado, puesto que tuvo la bondad de llamarme el viernes por teléfono, dado lo que le he escuchado, creo que él podrá {hablarles} sobre lo que es del Bloom en cuestión, a saber de alguien que no está peor ubicado que otro para pescar algo en el análisis, puesto que es un judío, puesto que sobre este Bloom y sobre la manera en que se siente la suspensión entre los sexos, la que hace que el citado Bloom no pueda sino interrogarse si él es un padre o una madre, esto es algo que hace el texto de Joyce, quien seguramente tiene mil irradiaciones en ese texto de Joyce, a saber que respecto a su mujer él tiene los sentimientos de una madre: cree llevarla en su vientre, y ése precisamente es, sobre todo, el peor extravío de lo que uno puede experimentar frente a alguien que uno ama. ¿Y por qué no? Hay que explicar bien el amor, y explicarlo por una suerte de locura. Esto es precisamente lo primero que está al alcance de la mano. Es sobre eso que los abandono y que espero que para esta sesión de apertura ustedes no hayan sido demasiado engañados.

traducción y notas:

RICARDO E. RODRÍGUEZ PONTE

para circulación interna

de la

ESCUELA FREUDIANA DE BUENOS AIRES

Jacques Lacan

**Seminario 23
1975-1976**

EL SÍNTHOMA

5

**AGRADECIMIENTOS A J. AUBERT
Seminario del 20 de Enero de 1976^{1, 2}**

¹ Para las abreviaturas en uso en las notas, así como para los criterios que rigieron la confección de la presente versión, consultar nuestros **Prefacios**: «Nota sobre esta *Versión Crítica* digitalizada», de Enero de 2001, y «Sobre una *Versión Crítica* del Seminario *Le sinthome*», de Septiembre de 1989. Al traducir esta clase del Seminario en su Versión Chollet —en adelante, **MC**—, la he confrontado con las transcripciones que de la misma efectuara Jacques-Alain Miller en el número 7 de la revista *Ornicar?* —en adelante: **JAM/1**, puede consultarse mi traducción de esta versión en la Biblioteca de la E.F.B.A.— y, luego, en el libro *Joyce avec Lacan*, Navarin éditeur, 1987 —en adelante: **JAM/2**—. En general, las palabras entre llaves son interpolaciones de la traducción y constituyen, entonces, otros índices de mi lectura, así como la puntuación, la sintaxis, etc... No parece necesario señalarlos, por obvios. Lo mismo ocurre con las cursivas, que habitualmente sustituyen comillas. Ya no se facilita sobre margen izquierdo la paginación de la versión traducida.

² Este título, justificado en todo caso en la transcripción de esta sesión del Seminario publicada en *Ornicar?*, la que se restringió a unas pocas frases de Lacan, ya no lo estaría en una transcripción más completa de la misma, como la del libro *Joyce avec Lacan*, que reproduce, corregida, la intervención de Jacques Aubert. Por otra parte, **JAM/2** no ofrece título.

Debe parecerles, lo supongo si ustedes no están demasiado atrasados para eso, debe parecerles que estoy embarazado con Joyce como un pescado con una manzana. Esto está ligado evidentemente — puedo decirlo porque estos días lo experimento a diario — esto está ligado evidentemente a mi falta de práctica, digamos a mi inexperiencia de la lengua en la que él escribe, no es que yo sea totalmente ignorante del inglés. Pero, justamente, él escribe el inglés con esos refinamientos particulares que hacen que *la lengua*, inglesa en este caso, él la desarticule. No hay que creer que eso comienza con *Finnegans Wake*. Mucho antes de *Finnegans Wake*, él tiene una manera de hachar las frases, en *Ulysses* especialmente, ésto es verdaderamente un proceso que se ejerce en el sentido de dar a la lengua en la que escribe un otro uso, un uso, en todo caso, que está lejos de ser ordinario. Eso forma parte de su saber-hacer y al respecto ya he citado el artículo de Sollers; no estaría mal que ustedes midieran su pertinencia.

Entonces, de ello resulta que esta mañana voy a dejar la palabra a alguien que tiene una práctica mucho más extensa que la mía, no solamente de la lengua inglesa, sino de Joyce, de Joyce especialmente. Se trata de Jacques Aubert y, para no eternizarme, inmediatamente voy a dejarle la palabra, puesto que ha tenido a bien tomar mi relevo. Lo escucharé con toda la medida que he tomado de su experiencia de Joyce. Lo escucharé y espero que las reflexiones — pequeñas: no le aconsejo abreviar, muy lejos de eso — las pequeñas reflexiones que tendré que añadir a ello estarán hechas con todo el respeto que le debo por el hecho de que me haya introducido en lo que he llamado *Joyce, el síntoma*.³

Jacques AUBERT

³ *Joyce le symptôme* es el título de la conferencia que Lacan pronunció el 16 de junio de 1975, en el gran anfiteatro de la Sorbona, a la apertura del 5° *Simposio Internacional James Joyce*. De esta conferencia hay dos versiones, ambas en el libro *Joyce avec Lacan* arriba citado.

En junio último, Lacan anunció que Joyce se encontraría en su camino. El hecho de que hoy yo esté aquí no significa de ningún modo que me encuentre sobre esa vía regia. Hay que precisar inmediatamente que yo estoy más bien sobre las banquinas, y en general ustedes saben por qué se las señala, a las banquinas, y que más bien son palabras a la vera del camino las que van a escuchar.

Es preciso que yo agradezca a Jacques Lacan por haberme invitado a producir un trabajo chapucero {*bâclé*}. Chapucero, preciso entonces: un trabajo no abrochado {*bouclé*}, no abrochado para nada, no bien hecho y no articulado demasiado bien sobre lo que es de los nudos.

Por otro lado, quisiera indicar que lo que voy a decirles parte de un cierto sentimiento que he tenido de lo que se hilvanaba en el texto de Joyce, en algunos textos de Joyce, en algunos puntos, que se trataba de algo que Joyce hilvanaba. Y esta conciencia del hilván me lleva justamente a no insistir sobre lo que podría constituir al contrario pieza definitiva.

Para situar el punto del que he partido por accidente, es preciso que yo diga que se trata, muy didácticamente, de un pequeño trozo de *Circe*,⁴ de un pequeño trozo de intercambio en *Circe*, ese capítulo de *Ulises* que *a posteriori* se llamó *Circe*, y que es el capítulo, se dice, de la alucinación, cuyo arte, se dice, es la magia, pero cuya categoría es la alucinación.⁵ Algunos elementos cuyo estatuto es demasiado pronto para asignar, vuelven de los capítulos precedentes. Se trata de personajes verdaderos o ficticios. Se trata de objetos, se trata de significan-

⁴ Mientras Joyce escribía su novela *Ulises*, y con la intención de un paralelismo no siempre demasiado sostenible con *La Odisea* de Homero (o de los muchos aedos que llamamos Homero), dió a los capítulos de aquella títulos que hacían referencia a los episodios de ésta. Uno de estos títulos es *Circe*, que corresponde al decimosegundo capítulo de la segunda parte. Para la edición de su libro, Joyce suprimió los títulos, probablemente porque comprendió, mucho antes que sus comentaristas, que lo que a él le había servido de estructura para edificar su obra, más entorpecía su lectura que lo que la esclarecía.

⁵ JAM añade: “(según un cuadro establecido por Joyce a iniciativa de algunos amigos)”. Cf. nuestra nota anterior.

tes. Pero lo que es interesante también, es la manera en que eso vuelve, la manera en que eso tiene que ver manifiestamente con la palabra, con *una* palabra. Esto está señalado desde el comienzo, puesto que los dos primeros personajes, si me atrevo a decir, son los llamados y las respuestas que marcan bien esa dimensión, dimensión que se desarrolla en la forma del capítulo por una escritura ostensiblemente dramática.

Entonces, una dimensión de la palabra y, en definitiva, de los tipos de instauración de lugar de donde eso habla. Lo importante es que eso habla y eso parte en todos los sentidos, que todo puede ser allí impersonado. Para retomar un término que vamos a encontrar en seguida, todo puede *personar* en ese texto. Todo puede ser ocasión de efectos de voz a través de la máscara.

Esta es una de esas funciones, el detalle de una de esas funciones, digamos quizá un funcionamiento de una de esas funciones que he creído distinguir muy cerca del comienzo del capítulo en un intercambio entre Bloom y aquél que se supone que es su padre, Rudolph, muerto hace 18 años. Entonces, les leo el pasaje, el breve intercambio en cuestión. Se encuentra en la página 429 de la edición francesa, en la página 437 de la edición americana.⁶ Rudolph ha surgido ante todo como Sabio de Sión. Tiene un rostro que es el de, se nos dice, dice una indicación escénica, que es el de un Sabio de Sión y, tras algunos reproches a su hijo, dice esto:

“¿Qué haces aquí, en este lugar? Y tu alma, ¿qué haces con?” El está justamente reputado de no manejar bien la lengua inglesa. Originario de Hungría, tiene la reputación de no poseer el manejo de la lengua inglesa. Tantea el rostro inerte de Bloom con garras temblorosas de viejo buitro. “¿No eres tú mi hijo Leopold, nieto de Leopold? ¿No eres mi querido hijo Leopold, quien ha abandonado la casa de su

⁶ James JOYCE, *Ulises*, Santiago Rueda Editor, Buenos Aires, 1967. En lo sucesivo, daré en nota la paginación según esta versión. No obstante, dado que hay diferencia (casi nunca a favor de la versión francesa, por otra parte), los fragmentos de Joyce los traduciré del francés de Jacques Aubert. Sugiero confrontar, por lo dicho, con la versión castellana, a falta de la inglesa.

padre y quien ha abandonado el Dios de sus padres, Abraham y Jacob?”⁷.

Entonces, lo que aquí sucede a primera vista, para el lector de *Ulises*, es un fenómeno descrito varias veces por el propio Bloom bajo la expresión de “arreglo retrospectivo”, *retrospective arrangement*, es un término que retorna bastante a menudo en los pensamientos de Bloom a lo largo del libraco. Y entonces, el lector no puede dejar de ser sensible a este arreglo retrospectivo. No puede dejar de ser sensible al hecho de que se trata de un arreglo a partir de una cita favorita del padre, cita de un texto literario que, según toda apariencia, ha tenido algunos efectos sobre él; y este texto se encuentra en la página 75 de la edición francesa.⁸ He aquí el texto de la página 75: “¡La voz de Nathan! ¡La voz de su hijo! ¡Escucho la voz de Nathan, quien dejó a su padre morir de dolor y de pena en mis brazos, quien abandonó la casa de su padre y el Dios de su padre!”. Vemos que lo que vuelve es ligeramente diferente; pero, antes de desgajar esta diferencia, quisiera indicar los que me parecen ser los efectos de este volver diferente sobre Bloom. ¿Qué responde él, en el episodio de *Circe*? Responde lo siguiente — ante todo les doy el francés:

“Bloom (prudente) — Creo que sí, padre. Mosenthal. Todo lo que nos queda de él.”

Y entonces, aquí voy a escribir el texto inglés de esta frase:

Bloom (with precaution) — I suppose so. Mosenthal. All that's left of him.

El texto inglés dice “with precaution”; Bloom prudente, ésta es precisamente una función de Bloom, descrito a lo largo de *Ulises* como el prudente, el prudente es su aspecto que es a medias Ulises, porque Ulises no es simplemente eso, y es descrito varias veces en un lenguaje un poco inspirado por la masonería: *the prudent member*, el miembro prudente. Y es en su función de miembro prudente que lo encontramos aquí. Y el miembro prudente dice: *I suppose so*, lo su-

⁷ *Ulises*, p. 455.

⁸ *Ulises*, p. 106.

pongo — y no: creo que sí, como dice la traducción francesa — yo supongo así, yo sub-pongo así, yo supongo algo para responder a esta pregunta: ¿no eres tú mi hijo? Entonces, yo sub-pongo de tal modo, lo que en principio remite a lo que ha dicho el padre, pero que de paso, desde que se sigue el texto, adquiere otra figura. Pues inmediatamente tenemos esta detención, señalada por lo que los ingleses y los anglosajones llaman *period*, algo que hace período, un punto que no es de suspensión, sino de suspenso, y un punto a partir del cual surge Mosenthal, de nuevo puntuado, de nuevo puesto en período. Alrededor de este nombre propio, justamente, algo se articula y se desarticula al mismo tiempo, algo se articula {y} se desarticula de la sub-posición anunciada. ¿Cuál es pues este agente {*suppôt*}, cuál es pues, más netamente, esta función de “sub-pote” {*sous-pot*}, de “agente”,⁹ de Mosenthal? Aquí, en este contexto, relaciona, este significante tiene por función relacionar la palabra del padre con el autor de un texto, con el autor precisamente del texto que acaba de ser evocado por el padre. Pero vemos bien que, en su brutalidad, ese significante produce más opacidad que otra cosa, y el lector es llevado a desprender, a volver a hallar a qué pensamiento remite, en qué desplazamiento está implicado este significante. Hay uno de estos desplazamientos que es evidente, es que en el texto digamos primero, el de los *Lotófagos*, el de la página 75-76,¹⁰ el nombre en cuestión, el nombre del autor figura antes de la cita; aquí está en posición de firma e igualmente está en posición de respuesta. Esto es muy seductor, está muy bien, y luego, es Moisés, entonces eso produce placer. Pero si tenemos en mente, como siempre — uno siempre tiene eso en mente, porque uno pasa su tiempo releendo — el lugar que era el de Mosenthal en el primer texto, encontramos que ahí ésa era una respuesta desplazada a una pregunta sobre la existencia del verdadero nombre, una pregunta que no llegaba a formularse más que de una manera elocuentemente vacilante. Y es necesario que yo escriba aquí otra frase, que es precisamente la pregunta a la cual se presumía que Mosenthal responde:

⁹ Aquí, en esta segunda ocasión, en lugar de *suppôt* {agente}, **JAM** transcribe: “(¿- piel?)”. *Suppôt* (**JAM** omite el acento circunflejo) viene del latín *suppositus*, “situado abajo”, “sub-puesto”; es un empleado subalterno, un agente. Luego tenemos un juego entre *suppôt* {agente} y *sous-pot* {*sous*: debajo, *pot*: pote} y entre *pot* y *peau* {piel}, que son homofónicos.

¹⁰ *Ulises*, p. 106.

— *What is this the right name is? By M(osenthal) it is. Rachel is it? No.*

Entonces, para medirlo bien, he puesto la continuación, que de todos modos quizá tiene también un cierto interés. Mosenthal, incluso si un germánico que conoce su argot entiende allí otra cosa, salvo una diéresis, Mosenthal es el nombre de un autor de una pieza de teatro de la que Bloom trata de volver a traducir el título original alemán, que de hecho es un nombre judío de mujer, un nombre que no ha sido conservado en inglés. Esta es una curiosidad, se trata de un melodrama que en alemán tenía por título *Deborah*, que fue traducido al inglés bajo el nombre de *Lea*, y ésto es lo que Bloom trata de volver a encontrar. Entonces, él trata de volver a traducir el título original, que es un nombre de mujer. Y entonces eso toma la forma de esa búsqueda, y evidentemente se ve el juego de escondida entre el nombre del autor y el de la criatura a nivel del arte, que pone en juego a la vez el ser, con insistencia — el *is* insiste — y la problemática sexual, viniendo un patronímico en el lugar de un nombre de muchacha.

Entonces aquí el lector, a quien nada ha escapado en *Ulises*, dice que eso le hace pensar en otra cosa en *Ulises*, algo que resulta que tiene una relación con el propio Bloom; con el propio Bloom, y ahí les vuelvo a dar, les doy entonces — estoy desolado por hacerlo por pequeños fragmentos, pero simplemente sigo una marcha que ha sido la mía — les vuelvo a dar el primer pasaje en el cual se inscribían todas esas bellas cosas; se los doy en la traducción francesa, que ahí no es demasiado mala, salvo en algunos detalles:

“El señor Bloom se detuvo en la esquina de la calle, sus ojos errando sobre los altos carteles en color. Limonada de Cantrell y Cochran (aromatizada). Exposición de verano en Cléry” — eso es más bien saldos de verano en Cléry — “No, él sigue derecho. Toma” — entonces, “él sigue derecho”, es alguien a quien acaba de hablar, de quien se pregunta si está observándolo — “Toma. Esta noche *Lea*” — es decir, la pieza en cuestión — “Señora Bandman Palmer. Me gustaría volverla a ver en eso. Ella representaba *Hamlet*, anoche. Travesti.” — y entonces, es ahí justamente que comienza un pequeño pasaje sobre la problemática de los sexos; la expresión inglesa es *male imper-*

sonator, hombre actor que ha tomado la persona,¹¹ actor hombre, *male impersonator*, pero que tanto puede aplicarse a una de las piezas, *Hamlet*, como a la otra, *Lea*. Es por otra parte alrededor de eso que eso va a girar: “Ella representaba *Hamlet*, anoche. Travesti. Quizá él era una mujer. ¿Es por eso que Ofelia se ha suicidado?”¹²

Entonces, hay pues en un cierto nivel, el hecho de que el papel de Hamlet era representado muy frecuentemente por mujeres, y resulta que un crítico anglosajón había tenido la fantasía de analizar *Hamlet* en términos justamente de travesti, tomándolo de alguna manera, al travesti, en serio, y diciendo: allí, si Ofelia se suicida, es porque ella se dió cuenta de que Hamlet, de hecho, era una mujer, ¿tal vez él era una mujer? Entonces, este crítico, no lo invoco por azar, lo invoco en nombre de mi saber shakesperiano y joyceano simplemente porque eso vuelve en otra parte en *Ulises*. Trato de limitar lo más posible las referencias externas. “¿Es por eso que Ofelia se ha suicidado?” El enunciado inglés es ligeramente diferente: *Why Ophelia committed suicide? ¿Por qué Ofelia se ha suicidado?* o bien ¿(cuál) es la razón por la cual Ofelia se ha suicidado?, lo que evidentemente no pasa a la traducción francesa, y pienso que de todos modos es importante subrayar. ¿Y qué viene a continuación?

“¡Pobre papá! ¡Cómo hablaba a menudo de Kate Bateman en ese papel! Esperaba todo el día a las puertas del Adelphi, en Londres, para entrar. Eso era el año anterior a mi nacimiento: 65. Y la Ristori en Viena” — y entonces, es ahí que comienza el título — “¿Cuál era el título?... etc.” — se los hago gracias a una traducción: cualquiera, creo, puede fabricarla, no yo — “Es por Mosenthal. ¿Es Raquel? No. La escena de la que él hablaba siempre, donde el viejo Abraham ciego reconoce la voz y le toca el rostro con sus dedos. ¡La voz de Nathan! ¡La voz de su hijo! Yo escucho la voz de Nathan, quien dejó a su padre morir de dolor y de pena en mis brazos, quien abandonó la casa de su padre y el dios de su padre.”

“Cada palabra es tan profunda, Leopold.”

¹¹ **JAM** añade: “la máscara masculina”.

¹² *Ulises*, p. 106.

“¡Pobre papá! ¡Pobre hombre! Estoy contento de no haber entrado en la habitación para mirar su rostro. ¡Ese día! ¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Bah! Quizá eso fue lo mejor para él.”

En ese pasaje se encuentra pues en juego, en realidad, toda una serie de cuestiones: cuestión, no solamente sobre el ser y el nombre, sino sobre la existencia y el suicidio, y cuestión sobre el nombre — y ahí, voy a volver sobre este punto — sobre el nombre que de hecho es tanto el nombre de su padre¹³ como el nombre del personaje central de la pieza, y, finalmente, la cuestión sobre el sexo que *persona*, que es lo que adentro hace *personar*.¹⁴ Entonces, tras la cuestión del nombre se encuentra el suicidio del padre, quien tiene esta otra característica, esto es que, precisamente, ha cambiado de nombre; es lo que se nos indica en otro pasaje, lo que, entonces, es presentado de una manera que me pareció curiosa. En un pub, un cierto número de clientes habituales se interrogan sobre Bloom: “Es un judío renegado”, dice uno de ellos, y en inglés eso se dice *pervert*, *perverted jew*. La palabra *pervert* en inglés significa renegado. Eso de ningún modo es una invención de Joyce, una astucia; por otra parte, ustedes encuentran hacia el final del *Retrato*: “¿Usted trata de convertirme o de pervertirme?”. *Convert*, *pervert*, es así que eso funciona en inglés.

“Es un judío renegado que viene de Hungría, y es él quien ha sacado todos los planes según el sistema húngaro...” — Es esa historia del plan político del Sinn Fein — “...Obtuvo el cambio de nombre por decreto; no él, el padre”.¹⁵

Entonces, parece que el padre ha cambiado de nombre, y lo ha cambiado de una manera que es bastante interesante, según una fórmula jurídica que se llama *deed poll*, *deed*, es decir un acto/a,¹⁶ pero

¹³ **JAM** transcribe: “es tanto el nombre del padre, de su padre, como...”.

¹⁴ *personner*. En su lugar, **JAM** transcribe: *per-sonner*, que abre a la deriva hacia el padre {*père*} y el sonido {*sonner*} — *cf.* más adelante.

¹⁵ *Ulises*, p. 360.

¹⁶ **JAM** añade: “(en todos los sentidos del término, por otra parte)” — lo que me llevó a vertir *acte* como “acto/a”, es decir, tanto “acto” como “acta”.

poll evoca, describe de alguna manera lo que es el acto/a desde el punto de vista del documento: es un documento que está recortado, y este *poll* que describe lo que está recortado es igualmente lo que describe lo que está descabezado, lo que está decapitado, un renacuajo, un árbol que ha sido decapitado,¹⁷ eso es *a pollard*, y *poll* puede también definir la cabeza. Entonces, el *deed poll*, es ese tipo particular de acta que está recortada. Tiene esa característica de no comportar más que una parte;¹⁸ es un acta que es — es por eso que se dice “por decreto” — ha decretado que..., y eso se opone, se distingue al menos de *indenture*, que es un acta desgarrada según justamente una indentación, para ser confiada a las partes, a las dos partes, a las dos o varias partes. Entonces, se nos dice, nos dice Joyce, es de esta manera que el padre ha cambiado de nombre. Ha cambiado de nombre, ha cambiado ¿cuál nombre?

“— ¿Es primo del dentista Bloom?, dice Jack Power.

“— De ninguna manera, dice Martín. Sólo tienen de común el nombre. Se llamaba Virag. Es el nombre del padre que se envenenó”^{19, 20}.

¹⁷ **JAM** añade: “y ha crecido de nuevo”.

¹⁸ **JAM** añade: “la inferior”.

¹⁹ *Ulises*, p. 360.

²⁰ *Virag*, como observa V. Nabokov, en húngaro significa “flor” (cf. Vladimir NABOKOV, *Lecciones de Literatura*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1984, p. 430). Por nuestra parte, añadamos que *Bloom*, en inglés, también significa “flor”, “florecer”, por lo que en el cambio de nombre del padre de Leopold habría operado una traducción. Ahora bien, la palabra inglesa (que por su origen latino pasa igualmente al castellano y al francés) más cercana al nombre *Virag* es *virago*. El traductor de Joyce al castellano, J. Salas Subirat, obnubilado por esta cercanía, o (mejor) guiado por una relación de la que Joyce no es inocente, “traduce” a su vez este apellido como “Marimach” es decir, Marimacho, amputada de la “o” como en el caso Virag-virago. Agreguemos que al 16 de Junio de 1904, día en el que transcurre la acción del *Ulises* y que conmemora el día en el que Joyce salió a pasear por primera vez con la que sería su esposa, Nora Barnacle, Joyce sugirió a sus admiradores llamarlo *Bloomsday* (día del florecimiento) (cf. Richard Ellmann, en James JOYCE, *Cartas escogidas*, vol. 1, Editorial Lumen, Barcelona, 1982, p. 52). Por último, digamos que la traducción Virag-Bloom no es la única del personaje: Bloom mantiene una relación extramatrimonial de carácter epistolar, que firma como Henry *Flower*. Y si me permiten,

Y en inglés, eso da esto: *The father's name that poisoned himself*, donde se escucha casi que es el nombre el que se envenenó. *The father's name*, hay una especie de juego sobre el genitivo, sobre la posición del nombre del padre, que hace que sea el nombre el que parece haberse envenenado, Virag. Virag vuelve a aparecer — es evocado en varios sitios en *Ulises* — vuelve a aparecer en *Circe*. Pero lo que reaparece en *Circe*, al comienzo, es una virago designada como tal: virago. Entonces, es aquí que quizá podemos recordar lo que es virago, es decir el nombre que en la *Vulgata*, en la traducción de la *Biblia* por San Jerónimo, sirve para designar a la mujer desde el punto de vista de Adán; en el *Génesis*, el hombre es llevado a nombrar a la mujer: “Tú te llamarás mujer {*femme*}”. El la llama Virago, puesto que ella es un poquito hombre {*homme*}: ella es *fomme*,²¹ si quieren... salvo en un aspecto.²²

Llegado a este punto de mis elucubraciones y de mis tanteos entre las líneas de *Ulises*, quisiera distinguir en este almocárabe lo que tiene apariencia de agujero. Pues evidentemente uno está tentado a utilizar para una interpretación, con vistas a una interpretación, un esquema que se extraería del suicidio, del cambio de nombre, del rechazo de Bloom a ver el rostro de su padre muerto, evidentemente resultaría muy amable y muy complaciente que reapareciera todo eso en *Circe*, en la alucinación. Pero, vean: quizá no sea completamente suficiente, incluso si hay verdad en eso, no completamente suficiente para hacer funcionar el texto, por ejemplo para dar cuenta del pasaje: “¡Pobre papá! ¡Pobre hombre!”. En el primer pasaje, él decía, después de: “Cada palabra es tan profunda, Leopold”, relacionando el comentario de papá sobre la pieza: “¡Pobre papá! ¡Pobre hombre!”, lo que quizá tampoco era muy amable con las palabras de papá, “Estoy contento de no haber entrado en la habitación para mirar su rostro” — estoy con-

diría que hay algo del tipo del “sueño de la monografía botánica” freudiano en el último capítulo del *Ulises*.

²¹ Condensación de *femme* y *homme*. Por otra parte, *vir*, del latín, “hombre”.

²² “Y dijo el hombre: «Esta vez sí es hueso de mis huesos y carne de mi carne; ésta será llamada varona (en hebreo: *Isha*, mientras que varón es *Ish*), porque del varón ha sido tomada».” — *Génesis*, 2, 23.

tento — “¡Ese día! ¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Bah! Quizá eso fue lo mejor para él”.

En fin, resumidamente, hay un montón de cosas así, de las que también habría que dar cuenta, de todos modos; y sobre todo habría que llegar a dar cuenta de los efectos producidos en la redistribución dramática que constituye *Circe*. Pues eso se sostiene, pues eso funciona, pues de todos modos hay algunas cosas que suceden justamente aparte de lo que hace apariencia de agujero. Y yo pienso, justamente, que el golpe de mano de Joyce consiste, entre otras cosas, en desplazar el aspecto de agujero de manera de permitir ciertos efectos. Se percibe por ejemplo que la desaparición de la voz del hijo en la cita dada, la voz del hijo, no es mencionada, no más que la muerte del padre. Pero en revancha, un efecto es producido por esta voz del hijo desplazada en réplica, una voz del hijo portadora, justamente, de un cierto saber-hacer sobre el significante. Esta precaución, esta habilidad al hablar, para suponer, para sub-poner, vemos que se propaga, vemos que se propaga según una lógica completamente elocuente: he hablado de la elocuencia del Mosenthal, muy retórico en período, y luego también por la articulación: *Mosenthal. All that's...* — ya tengo bastante, bastante al cabo — *All that's left of him*.

Entonces, aquí es preciso que les dé la frase inglesa. Lo que decía Rudolph en *Circe*, lo que repetía, es: *Are you not my dear son Leopold who left the house of his father and left the god of his fathers, Abraham and Jacob?*,²³ que ha dejado, que se ha marchado, que ha abandonado. Entonces: *All that's left of him*: todo lo que queda de él, todo lo que abandona de él — de todos modos, ya no está tan mal — todo lo que abandona de él, y luego, también, *All that's left of him*: todo lo que está a la izquierda de él.

Entonces, evidentemente, si se piensa en lo que indica el Credo sobre los lugares respectivos del padre y del hijo, ahí arriba, eso indica suficientemente sobre el respeto implicado ahí dentro: todo lo que queda de él, un nombre, un nombre de autor; todo lo que está a la izquierda de él, es decir de todos modos algo que no es del verdadero hijo. No sé dónde hay que detenerse en esto, me estremezco, más vale

²³ *Ulises*, p. 455.

que me detenga. Lo que es seguro, es que eso le produce placer a Bloom, a él también — eso me produjo placer a mí, cuando lo ví — eso le produjo placer, a él, esto es seguro, y eso se ha entendido. Eso se ha entendido, ¿y cómo lo vemos? Es que papá no está para nada contento. La réplica siguiente, comienza por:

Rudolph: (Severely) One night they bring you home drunk... etc.: una noche, te trajeron borracho. Severamente, dicho de otro modo: te lo ruego, no hay humor desplazado; hablemos más bien de tus transgresiones, las tuyas. Entonces, este júbilo de Bloom, quien prudentemente ha dicho las cosas que tenía que decir, éstas son entonces las cosas que producen placer a todo el mundo. Y entonces, en esta serie de efectos, de los que acabo de desprender algunos, hay una suerte de cascada, porque se desarrolla otro efecto que de alguna manera es de estructura, por relación a lo precedente, una especie de resultado de los efectos precedentes. Esta especie de juego por relación al padre — no volveré sobre todas estas cosas — parece hacer deslizar del lado de la madre. Esta especie de padre discutido de diferentes maneras conduce a una madre, y a una madre que está del lado, digamos de lo Imaginario, para simplificar. Pues entonces Rudolph evoca una transgresión del hijo, quien ha vuelto borracho, quien ha gastado el dinero, y quien también ha vuelto cubierto de barro, *mud*. Eso ha sido un hermoso espectáculo para tu madre, dice, *nice spectacle for your poor mother!*, no soy yo, es ella la que no estaba contenta. Pero la manera en que eso sucede, la manera en que eso es desviado hacia la madre por el barro, es bastante divertida, porque *mud*, aquellos de ustedes que han leído el *Retrato* en inglés han podido observar que, en cierto momento, *mud* es una especie de forma familiar de *mother*.

Y aquí — está aproximadamente en los dos primeros capítulos, al comienzo del segundo capítulo — es cuestión, está asociado a la pantomima, aquí lo tengo, voy a tratar de encontrárselos. En esta edición, en la edición Viking, es la página 67.²⁴ Es un pequeño sainete de morondanga, del tipo Epifanía, no sé cómo hay que decir esto, empleo el término con un poco de provocación.

²⁴ James JOYCE, *Retrato del artista adolescente*, Hyspamérica Ediciones Argentinas, Buenos Aires, 1983, pp. 75-76. En lo sucesivo, daré en nota la paginación según esta versión.

LACAN

¿Es un término de Joyce?

J. AUBERT

¿Epifanía? Sí. Pero ahí quizá se podría discutir, digamos, su pertinencia.

Forma parte de una serie de pequeños sainetes que Joyce ha ubicado, entonces, en uno de los primeros capítulos del *Retrato*, y donde el niño, el joven Stephen, está volviéndose a encontrar en Dublín, a partir de un cierto número de puntos, de escenas, de lugares, de casas. El estaba ahí sentado, en una casa — en general eso comienza así — y se lo ve sentado, sobre una silla, en la cocina de su tía, y su tía estaba leyendo el periódico de la tarde y admirando a *the beautiful Mabel Hunter* — una bella actriz — y llega una muchacha, toda llena de rizos ella, sobre la punta de los pies, para mirar el retrato, y dice dulcemente: *What is she in, Mud?*, ¿en qué está ella, barro-mamá? En la pantomima, mi amor. Ahora bien, resulta que ese pasaje de *Circe*²⁵ desliza en el barro, puesto que el significante vuelve tres o cuatro veces en ese pasaje, desliza del barro a un surgimiento de la madre: “Hermoso espectáculo para tu pobre madre”, dice Rudolph, y Bloom dice: “¡Mamá!”, porque ella está apareciendo en ese mismo instante. Desde que un cierto término, un cierto significante aparece en *Circe*, el objeto, si me atrevo a decir, hace superficie, y hace superficie ¿cómo? “Vestida como dama de pantomima, miriñaque y polisón, con una blusa a lo Widow Twankey”.²⁶ Ella aparece como dama de pantomima, es decir según la lógica de la pantomima inglesa: hombre disfrazado de mujer — los espectáculos de pantomima que se representaban en particular alrededor de Navidad, que son evocados ahí, implicaban una inversión de las vestimentas, un travestismo generalizado: pantomima. Entonces, desde un cierto punto de vista, eso sería pues la

²⁵ JAM añade: “del que hablaba hace un momento”.

²⁶ *Ulises*, p. 455.

vestimenta femenina. Y lo que funciona de nuevo aquí, eso en seguida parte en dos direcciones, porque desde el comienzo de *Ulises* se había evocado a la madre en relación con la pantomima, la madre como habiendo reído con la pantomima de Turco el Terrible.²⁷ En una evocación de su madre, Stephen dice, tras haberla evocado muerta:

“¿Dónde ahora? Sus secretos: viejos abanicos de plumas, libretas de baile con borlas, impregnadas de almizcle, un adorno de cuentas de ámbar en su cajón cerrado con llave. Una jaula de pájaros que había estado colgada en la ventana de la casa donde ella vivía de niña. Ella iba a ver al viejo Royce en la pantomima de Turco el Terrible, y reía con todo el mundo cuando él cantaba:

Soy el muchacho
Poseedor del don
De volverse invisible.

Alegría fantasmal, esfumada en humo: husmo de almizcle.”

Entonces, lo que ahí reaparece, es un conjunto fantasmático ligado a la madre por el trujamán de Stephen con, de todos modos, una ambigüedad radical: ¿de qué se reía ella? ¿Del viejo Royce cantando? ¿De lo que él decía? ¿De su juego de voz? Dios sabe qué...

Y entonces, esta madre, esta madre allí, esta madre problemática, resulta que está vestida tal como está vestida en la pantomima la madre de Aladino: Widow Twankey — la blusa a lo Widow Twankey, es la blusa, entonces, de la madre de Aladino en las pantomimas, madre de Aladino que evidentemente no comprendía nada de lo que hacía su hijo, salvo esto, que frotando bien la lámpara se hacía hablar al espíritu que estaba adentro. Quedaré ahí, sobre este punto, para pasar a otro aspecto del funcionamiento del texto.

²⁷ **JAM** añade: “(en la edición francesa en la página 13-14)”. — Cf. *Ulises*, p. 41. Ya que a Jacques Aubert se le pasó, o desdeñó, cierta relación, aprovecho esta llamada para hacerla: la aparición en el episodio de la alucinación, de la madre de Leopold Bloom, Ellen, vestida “a la turca”, puede ponerse en correspondencia con el doble sueño que Stephen y Leopold tienen la noche anterior, sueño de alguna manera “profético”: Stephen, en un sueño agitado, ve a un oriental ofreciéndole una mujer; mientras tanto, Leopold sueña con Molly vestida de turca en un mercado de esclavas. En la última parte de la novela, Leopold contempla la conveniencia de que Stephen pase a ser el nuevo amante de su mujer.

Ellen Bloom, que acaba de surgir, no está para nada, como papá, del lado de los sabios de Sión, sino, al escucharla, ella está más bien del lado de la religión católica, apostólica y romana. Pues, ¿qué es lo que ella dice al verlo todo lleno de barro?: *Oh, Blessed Redeemer*, ¡Oh, Redentor Bienaventurado, bendito sea el Redentor! — *what have they done to him!* — ¡qué le han hecho!... etc. — *Sacred Heart of Mary, where were you at all?* — Sagrado corazón de María, ¿dónde estabas, entonces?²⁸ Lo que por otra parte es bastante curioso, porque más bien debería venirle a la mente el “Sagrado corazón de Jesús”, lo que signa de cierta manera su relación narcisista con la religión: ella es muy netamente católica, a la manera en que se podía serlo particularmente en el siglo XIX. Y es toda esta dimensión la que, de hecho, pienso, merece ser subrayada desde que se habla de Joyce, desde que se habla de Joyce incluso si se va a buscarlo en los textos más benignos, incluso si se lo busca en el texto de *Stephen Hero*, incluso si se va a buscarlo en el texto de *Gente de Dublín*, de *Dubliners*. Una relación imaginaria con la religión, ésto es lo que percibimos detrás de la madre, en la madre de Joyce. Ante todo, quisiera señalarlo a propósito de la Epifanía. Lo que se llama la epifanía, eso significa montones de cosas en el fondo bastante diversas. Hay un sitio solamente donde Joyce la definió, en *Stephen Hero*, éste es el único sitio donde él emplea el término, y se ha deformado alegremente lo que él ha dicho. El tuvo la dicha de dar una definición: por epifanía, entendía una manifestación espiritual descubierta a través de la vulgaridad del lenguaje... etc., según una artimaña bien pulida, muy didáctica y Tomas de Aquinizante.²⁹ ¿Pero cómo viene todo eso? Eso viene a continuación, eso viene en un texto que, en dos páginas, os hace pasar de un diálogo con la madre en el cual la madre le reprocha a Stephen su incredulidad, ¿invocando qué, entonces? A los sacerdotes, diciendo: “los sacerdotes... Los sacerdotes... Los sacerdotes...”. Y Stephen, a

²⁸ Aquí, **JAM** añade una llamada, cuyo texto dice: “Dos frases de lo más ambiguas: *him* puede remitir a *Redeemer*; *you* a *Sacred Heart*”.

²⁹ Aquí, **JAM** dice: “He aquí esta definición: «Por epifanía, él entendía una súbita manifestación espiritual, que se traducía por la vulgaridad de la palabra o del gesto o bien por alguna faz memorable del espíritu mismo». Una definición pulida, didáctica y tomas-de-aquinizante”. — cf. James JOYCE, *Esteban, el héroe*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1960, pp. 228-230. En lo sucesivo, daré en nota la paginación según esta versión.

la vez, rompe con ella sobre ese plano, y por otro lado contornea el problema, se pone a evocar justamente, desliza a la relación mujer-sacerdote, a continuación desliza hacia la bienamada, y de golpe se pone a decir — desgraciadamente, aquí no tengo el texto, porque no había pensado invocarlo, pero en fin, ustedes lo encontrarán bastante fácilmente en *Stephen Hero*, si les interesa — se pone a errar por las calles. Un espectáculo de Dublín conmueve suficientemente su sensibilidad para hacerle componer un poema. Luego nada más sobre el poema. E informa el diálogo que ha escuchado, que es un diálogo entre una joven persona y un hombre joven; y una de las raras palabras que aparece, es ahí la palabra *chapel*³⁰ — prácticamente no hay más que puntos suspensivos, en ese diálogo. Entonces, ese diálogo donde no hay nada le hace escribir un poema. Y luego, por otro lado, a eso él lo bautiza, en las líneas que siguen, *epifanía*. Ahí está lo que él quería hacer: registrar esas escenas, esos sainetes realistas tan expresivos. Es decir, una especie de desdoblamiento de la experiencia, una especie de desdoblamiento de un lado realista, digamos para simplificar, del otro lado de alguna manera poético, y una especie de liquidación, de censura en el texto de *Stephen Hero*, de lo que de hecho estaba del lado de lo poético. Y el poema en cuestión, nos percatamos de que se titula “El villancico de la tentadora”. Pero, precisamente, eso sucede en un cierto discurso que justamente implica a la madre, y a la madre en su relación con los sacerdotes.

Entonces, la relación que yo defino groseramente — y ustedes me lo perdonarán — como relación imaginaria con la religión, la encontramos de otras maneras en el *Retrato del Artista*, por ejemplo con los sermones sobre el infierno, que son justamente interminables, que son muy sádicos y kantianos, y que apuntan a representar en detalle las horribles torturas del infierno, y que apuntan a representar (a dar *in praesentia*) justamente una idea de lo que es el infierno. Del mismo orden de funcionamiento, el confesor, como siendo aquél que escucha, pero también responde, ¿responde qué? ¿qué dice? Es precisamente alrededor de eso que eso gira. Alrededor de eso que giran, entre otras cosas, las Pascuas de Stephen, las confesiones de sus torpezas, y luego también la función del artista. Aquí invocaré dos pasajes, dos textos, uno que se encuentra casi al comienzo de *Esteban el Héroe*, donde di-

³⁰ En inglés, “capilla”.

ce que, escribiendo sus poemas, él tenía la posibilidad de llenar la doble función de confesor y de penitente.³¹ Y luego el otro texto, el otro pasaje, se encuentra hacia el final del *Retrato del artista*, y es el momento en el que, mortificado al ver a la bienamada escuchando atentamente y sonriendo a un joven sacerdote desleído, dice (él, que había renunciado a ser sacerdote, allí no tenía problemas, ése es un asunto arreglado, él no está de ese lado): “Y decir de todos modos que es a tipos así que les cuentan cosas en la penumbra, y yo...”.³² Yo bordo, en fin, ustedes verán el texto, existe algo casi... Que él quisiera llegar a estar ahí antes que ella engendre a alguien de su raza y que el efecto de lo que pasará, el efecto de esta palabra mejore de todos modos un poco esta deplorable raza. Eso quizá tiene mucha relación con la famosa conciencia increada, eso pasa por la oreja, la famosa concepción por la oreja que además volvemos a encontrar en *Circe*, evocada por supuesto en *Circe*...

LACAN

Sobre la cual Jones ha insistido mucho, Jones el alumno de Freud.

J. AUBERT

Ah, sí, eso es.

No, porque hay un Jones también, que es el profesor Jones, quien en *Finnegans Wake* chamuya a más no poder, es uno de los que tienen montones de cositas para contar sobre el libraco mismo. En *Ulyses*, el tipo que tiene esta función se llama Mac Hugh, algunas veces. En fin, es uno de los que... Bueno, en fin, de todos modos hacía falta que hubiera algunos nombres que circulen bien, y Jones circula bien.

³¹ *Esteban, el héroe*, p. 39.

³² *Retrato del artista adolescente*, pp. 262-264.

La otra cosa en lo que concierne a esta dimensión imaginaria de la religión, en el fondo ésto está resumido en *Ulises*, en el famoso pasaje donde se encuentra opuesta la concepción, digamos, trinitaria y problemática de la teología, por oposición a la concepción italiana, madonizante, que evidentemente tapa todos los agujeros con una imagen de María. Y entonces ustedes han podido observar en *Ulises* cómo él dice que, en el fondo, la iglesia católica no ha salido mal del apuro al situar la incertidumbre del vacío en la base de todo.³³ Aún ahí, yo bordo.

Entonces, el funcionamiento de esos textos, una de las cosas al menos, un cierto número de cosas que hacen funcionar, son evidentemente nombres del padre a múltiples niveles. Se capta bien que en los dos pasajes en los que me enganché, ésta es la función que está en causa, es la función que aparecía a través de los antepasados, a través de la profundidad acordada a todo eso. Pero en *Circe*, y en *Ulises* en su conjunto, lo que hace que se muevan las cosas, lo que hace arteificio, es el juego de escondite con los nombres del padre, es decir que, al lado justamente de lo que hace apariencia de agujero, están los desplazamientos de agujero y están los desplazamientos de nombre del padre. Hemos percibido al pasar, en desorden, a Abraham, Jacob, Moisés, Virag, igualmente percibimos a Dedalus, y luego percibimos uno que es bastante divertido, porque en un episodio que es bastante central, porque hay un ojo, el *Cíclope*, hay un tipo que se llama J. J., J. J. del que nos acordamos, si tenemos memoria, que en un episodio precedente lo habíamos encontrado bajo el nombre de J. J. O'Molloy, es decir de la descendencia de los Molloy, un J. J. hijo de Molloy. Pero ahí, en el *Cíclope*, aparece bajo ese nombre. Entonces, tiene una posición bastante curiosa, porque en principio es un hombre de ley, pero hombre de ley, no diré incluso decaído, sino en vías de decadencia. Se nos dice — y aún ahí las palabras inglesas son interesantes — que su clientela disminuye, *practice dwindling*, su práctica disminuye; ¿y qué sucede para que la práctica de este hombre de ley se deshaga? Es que él juega: *gambling*. De alguna manera, el juego reemplaza a la práctica. Bueno, habría un cierto número de cosas a elaborar a partir de eso, sin duda.

³³ *Ulises*, pp. 233-234.

Lo que quisiera simplemente indicar, es la función de ese padre perfectamente falso que tiene las iniciales a la vez de James Joyce y de John Joyce, papá, el papá de Joyce. La palabra de ese J. J. O'Molloy lleva especialmente sobre los otros padres; es él quien, en cierto pasaje que se engancha con el enigma citado la semana pasada por Lacan,³⁴ quien se vuelve hacia Stephen en el episodio que ocurre en el periódico, en la sala de redacción, para ofrecerle un bello trozo de retórica. Esto es interesante, porque sabemos que el O'Molloy en cuestión primero se ha vuelto hacia el juego, y luego, para sobrevivir de todos modos, también hace trabajo literario en los periódicos, es decir algo que puede remitirlos, en la obra de Joyce, a *Los muertos*, el último cuento de *Gente de Dublín* — el tipo³⁵ que escribe cuentos en los periódicos, que escribe reseñas, no se sabe demasiado qué..., etc. — eso vuelve a aparecer igualmente, de otra manera en los *Exiliados*. ¿Qué tipo de literatura? ¿Es de la literatura que permanece, que merece sobrevivir?³⁶ Bueno, entonces el O'Molloy en cuestión, el J. J. en cuestión, se nos dice que se vuelve hacia Stephen en esa sala de redacción, y le presenta un bello espécimen de elocuencia judicial:³⁷

“Vuelto hacia Stephen, J. J. O'Molloy le dice calmosamente:

“— Uno de los períodos más armoniosos que jamás haya escuchado en mi vida, lo debo a los labios de Seymour Bushe...”

— lo que, evidentemente, salvo una letra, significa el matorral, y eventualmente — y entonces, ahí quizá sea demasiado pronto para indicarlo — es igualmente el vellón sexual, si ustedes quieren —

“...Seymour Bushe. Fue en ese caso de fratricidio, el caso Childs. Bushe estaba en el banco de la defensa.”

³⁴ **JAM** añade: “(el episodio es *Eolo*, que transcurre en una sala de redacción de un periódico)”.

³⁵ En su lugar, **JAM** transcribe: “Gabriel Conroy, el héroe”.

³⁶ **JAM** añade: “Gabriel Conroy se plantea la cuestión, y veremos que no es el único”.

³⁷ *Ulises*, p. 168.

— y entonces, aquí, una pequeña interpolación shakesperiana —

“Y en el pabellón de mi oreja vertió (*Hamlet*).

A propósito, ¿cómo descubrió eso? Puesto que fue muerto mientras dormía. Y la otra historia, la bestia de dos lomos.”

— es entonces Stephen quien piensa eso —

“— Cítelo, demanda el profesor.”

— siempre hay uno para eso —

“ITALIA, MAGISTRA ARTIUM”

— éste es el título, uno de esos títulos que escanden el episodio de la sala de redacción —

“— Hablaba del procedimiento en materia de pruebas, dice J. J. O’Molloy...”

— y entonces, ahí, los remito al texto inglés, que dice *the law of evidence, he spoke on the law of evidence*, la ley de la evidencia, si se quiere, pero ciertamente el testimonio, la ley del testimonio, no exactamente el testimonio ante la ley... etc. —

“...del procedimiento en materia de pruebas, dice J. J. O’Molloy, de la ley romana en contraste con la ley mosaica primitiva, la *lex talionis*. Y llegó a hablar del Moisés de Miguel Angel en el Vaticano.

“— ¡Ah!

“— Términos bien escogidos y en pequeño número, anunció Lenehan.”

— Paso sobre algunas frases que merecerían evidentemente, sin duda, que nos detengamos en ellas, pero en fin, no tengo tiempo —

“J. J. O’Molloy retomó, destacando cada término:

“— He aquí lo que decía de ello: una música congelada, mármorea figura, cornuda y terrible, de la divina forma humana, símbolo eterno de profética sabiduría, que, si algo de lo que la imaginación o la

mano de un escultor inscribió en el mármol espiritualmente transfigurante y transfigurado ha merecido vivir, merece vivir.”

Seguramente, lo han seguido. Entonces, aquí, el O’Molloy en cuestión, habiendo comenzado por hacerse caja de resonancia de un saber sobre la ley, habiendo repartido las leyes en relación con la evidencia, en relación con el testimonio — ¡vayan ustedes a encontrarlo! — habiendo hecho esto, es él quien hace hablar a Bushe, es él quien hace hablar al Matorral, es él quien hace llevar testimonio retórico sobre el arte como fundando el derecho a la existencia — *deserves to live* — fundando el derecho a la existencia de la obra de arte — ven ustedes el eco que eso tiene en relación a la literatura de periódicos: ¿qué quiere decir? ¿cómo se sitúa en relación a eso? — *deserves to live*, lo que merece vivir, y fundando así en derecho al portador de la ley, Moisés, puesto que permanecerá, quizá no en tanto que Moisés, sino Moisés en el Vaticano. Es así que nos lo dice: el Moisés del Vaticano, lo que evidentemente es bastante interesante cuando se tiene en mente lo que el Vaticano representa desde el punto de vista de *Ulises*.

Entonces, este *deserves to live*, insiste, puesto que vuelve a aparecer por el sesgo de la retórica bajo la forma de la insistencia: ...*deserves to live, deserves to live...*, vuelve a aparecer con insistencia, pero está marcado, está refrendado por sus efectos sobre aquél a quien el período estaba destinado, a saber Stephen. J. J. O’Molloy se había vuelto hacia él, y lo que sucede es que:

“Insidiosamente ganado por la elegancia de la frase y del gesto, Stephen se sintió ruborizar”.³⁸

Y curiosamente, estos rubores de Stephen, están en serie en relación a otros textos de Joyce, pienso en particular en ese texto del *Retrato* que ustedes han podido observar: en el curso del viaje a Cork con su padre, Stephen va con su padre a un anfiteatro, al anfiteatro de la escuela de medicina donde su padre ha pasado algún tiempo, poco tiempo, parece, y el padre está a la búsqueda de sus iniciales: se busca las iniciales grabadas por papá. Estas iniciales, evidentemente no se piensa que son también las suyas: Simón Dedalus, eso se iniciala {S.

³⁸ *Ulises*, p. 169.

D. como} Stephen Dedalus. Pero sobre lo que Stephen cae, es {sobre} la palabra “feto”, y eso le produce un efecto colosal: “Se ruboriza, palidece... etc.”.³⁹ Ahí otra vez, en relación con la inicial — en otra relación, evidentemente — está en relación con la inicial, justamente, el mérito de existir. Y a propósito de esto, vuelvo a hacer, completo esta serie del mérito de existir por referencia a otro pasaje que está en *Dublineses*, en *Los Muertos* — *Los Muertos*, que por otra parte muy bien podríamos traducir como *El Muerto*, imposible decidir, zanjar — el personaje, uno de los personajes centrales, Gabriel Conroy, va a hacer un discurso, el discurso tradicional de la reunión de familia — es él quien siempre está ahí para escribir en los periódicos o hacer los discursitos de ese tipo — y en la mesa se acaba justamente de hablar de los artistas cuyo nombre está olvidado, de aquellos que finalmente no han dejado nada, sino un nombre completamente problemático:

“¡Parkinson!, dice la vieja tía, ¡oh, sí! ¡Eso es! Era formidable, extraordinario. ¡Qué voz! ¡Jamás se ha escuchado algo así!”

Y entonces, él, eso le hace pensar, es sobre eso que habla, es sobre eso que él encadena, y encadena concluyendo su primer período, uno de sus primeros períodos, sobre dos cosas: un eco de una canción que se titula *Love's old sweet song*, la antigua y dulce canción de amor que evoca el paraíso perdido en sus primeras líneas, y la otra cosa sobre la cual se acaba su período, es una cita de Milton — no del *Paraíso Perdido* — en la cual Milton dice más o menos esto — evidentemente, esto está trunco, en Joyce — Milton dice más o menos esto: “Yo espero, quisiera poder legar a los siglos venideros una obra concebida de tal modo que no querrán dejarla morir”.^{40, 41}

³⁹ *Retrato del artista adolescente*, p. 102.

⁴⁰ James JOYCE, *Gente de Dublín*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961, p. 182. En lo sucesivo, daré en nota la paginación según esta versión.

⁴¹ Para no abandonar el tema de las iniciales, y dado que Jacques Aubert lo omite, permítaseme una pequeña noticia. Como es sabido, el cuento *The Dead* («El muerto», o «Los muertos») es bastante autobiográfico. En dicho relato se dan algunas noticias, elaboradas, de un antiguo enamorado de Nora Barnacle, y el *alter ego* de Joyce, Gabriel Conroy, experimenta hacia aquél, ya fallecido, y tempranamente, celos retrospectivos. En cierta parte del relato, se describe el cementerio donde se encontraba su tumba, en Oughterand. Ahora bien, en carta a

Entonces, se encuentra unida, en el discurso de Joyce, a la cuestión del derecho a la existencia, la del derecho a la creación y el de la validez, y también el de la certeza.

Lo que quisiera añadir: quisiera añadir una primera cosa en lo que concierne al Bushe, Bushe, ven ustedes que se construye una especie de serie del Bushe a partir del *howly Bushe*, del Bushe elocuente, que hablando de Moisés habla también de un *holy bush* — puesto que eso se encuentra también en la Biblia: el Eterno le dice a Moisés que el suelo que él pisa es *holy*, el suelo que él pisa ante el matorral ardiente es *holy* — el *holy bush* — y un *howly Bushe* que resulta tener cierta relación con el *fox*.⁴² Pues cuando O'Molloy vuelve a aparecer en *Circe*, cuando J. J. vuelve a aparecer en *Circe*, tiene unos bigotes de zorro y algo de Bushe, del abogado Bushe. El zorro, él también, lo hemos percibido más de una vez en el *Retrato*, por ejemplo, aparece por supuesto porque *fox* es uno de los seudónimos de Parnell, asociado un poco a su caída, pero es también una especie de significante que vuelve a traer la disimulación, *foxing: he was not foxing*, dice el joven Stephen cuando está en la enfermería y tiene miedo de hacerse acusar de fraude. Y luego, un poco más tarde, cuando acaba de renunciar a entrar en las órdenes, cuando ha imaginado su tarjeta de visita: “El Reverendo Stephen Dedalus, S. J.”, evoca qué cabeza puede haber ahí abajo, y una de las cosas que le vienen a la mente es: “¡Ah! Sí. Una cabeza de jesuita que algunos han llamado *Lantern Jaws*, y otros *Foxy Campbell*, Campbell el zorro”.⁴³

Entonces, está esta serie *Bushe-fox*, pero está también — y eso, eso funciona — el juego sobre *Molloy*, *Molly*, que se articula sobre el

su hermano Stanislaus, del 7 de agosto de 1912, Joyce, de paso por Galway, de donde era oriunda su mujer, le informa que fue en bicicleta a Oughterand y visitó el cementerio de su cuento, encontrándolo “exactamente” como lo imaginó. Entre las lápidas, había una que “estaba dedicada a J. Joyce” — cf. James JOYCE, *Cartas escogidas*, vol. 1, p. 364.

⁴² Efectivamente, pero Jacques Aubert omite subrayar que dicha relación es primeramente lingüística. *Bush*, además de los semas recogidos por J. Aubert, es “cola de zorra” (*fox*: zorro, zorra).

⁴³ *Retrato del artista adolescente*, p. 190.

holy.⁴⁴ Teníamos *holy*, *howly*, *Molly*, *Molloy*, y otra palabra que no aparece en *Ulises* pero de la cual Joyce dice — entonces, esto es una cosa que un poco yo saco de la manga, o más bien de las cartas de Joyce, pero después de todo las cartas es de las cosas que ha escrito — cuando indica, da el nombre de algo que se considera que hace funcionar, que entra en el funcionamiento de *Circe*. Es esa planta, el ajo dorado, que Hermes dió a Ulises para que se salve del asunto en lo de Circe, y eso se llama *moly*.⁴⁵ Donde eso se vuelve divertido, es que hay entre las dos, entre *moly* y *Molly*, una diferencia que es del orden de la fonación; lo que se “foniza” — no sé cómo hay que decirlo — en *Ulises*, es *Molly*, con una vocal simple, y el *moly* del que habla, es un diptongo {*diph tongue*}, un *ditongue* como se decía antiguamente, y el *ditongue*⁴⁶ se transforma en consonancia; al mismo tiempo que el diptongo se transforma en vocal simple, hay un redoblamiento consonántico, un redoblamiento de consonancia, y es esta consonancia la que aparece en *Ulises* bajo la forma de *Molly*. ¡Esto es demasiado hermoso para ser verdadero!

Entonces, lo que él dice de *moly*, de esta planta, son algunas cosas curiosas; dice cosas diferentes: una, que creo que Lacan analizará, otra, que me contento con señalar: es pues “el don de Hermes, dios de las vías públicas, y es la influencia invisible (oración, azar, agilidad, presencia de ánimo, poder de recuperación) que salva en caso de accidente”.⁴⁷ Es pues algo que confirma a Bloom en su papel de prudencia; él es el prudente, es aquél que finalmente responde suficientemente a la definición que he encontrado como nota en el Lalande sobre esta cuestión de la prudencia —es curiosamente engañoso, el Lalande, sobre la cuestión de la prudencia, probablemente porque es so-

⁴⁴ *holy*: “santo”, “consagrado” — uno de los poemas de Joyce lleva por título *Holy Office*, “El Santo Oficio”.

⁴⁵ Que no es palabra inglesa, sino griega.

⁴⁶ **JAM** añade: “(¿*di-tongue*?)” — lo que implica un juego imposible de mantener. Por un lado, *ditongue* es la grafía antigua de *diph tongue* {diptongo}, pero por otro lado, el guión que escande la palabra implica un juego translingüístico: *tongue*, en inglés, es lengua, habla.

⁴⁷ Restituyo las comillas, que el transcriptor omite, pues se trata de una cita. Cf. James JOYCE, *Cartas escogidas*, vol. 2, p. 96.

bre todo Santo Tomás quien habla de ella—: hay una notita sin nombre de autor, una cita que dice esto: “Prudencia: la habilidad en la elección de los medios para obtener para sí mismo el mayor bienestar”. Y es así justamente que uno se soporta, parece, diría Bloom.

La segunda cosa que yo quisiera añadir antes de callarme, es simplemente subrayar que se trata, en todas estas cosas, especialmente de la certeza, de la certeza y de cómo podemos fundarla. La certeza vuelve a aparecer justamente a propósito del famoso Virag, porque no les he dicho todo, me he detenido en la cita, la famosa cita en que se habla de Virag, donde los otros, O’Molloy, contaban lo que había sido de Virag:^{48, 49}

“Se llamaba Virag. Es el nombre del padre que se envenenó. Logró cambiar de nombre por decreto, no él, el padre.

“— Vean al nuevo Mesías de Irlanda, dice el ciudadano, ¡la isla de los Santos y de los sabios!

“— Sí, ellos también esperan todavía a su redentor, dice Martín. Lo mismo que nosotros, en suma.

“— Sí, dice J. J., y cada vez que tienen un hijo varón, creen que puede ser el Mesías. Y todo judío está, parece, en un estado de excitación extraordinaria hasta que sepa si es padre o madre.”

Entonces, sobre eso, seré breve indicando simplemente lo que quizá aparece, más allá del humor que constituye uno de los funcionamientos de este texto del *Cíclope*, un humor de café, pero un humor que ahí está bien, un humor que por otra parte habría que relacionar con otros problemas que tocan al antisemitismo, pero no tengo tiempo para entretenerlo ahí.

Identificación imaginaria que, creo, sitúa el problema de la problemática de la sucesión, la problemática del Mesías y, a través de ella, la problemática de la sucesión, el problema de la palabra del rey fundando la legitimidad, la palabra del rey que es lo que permite, incluso si el vientre de la madre ha mentido, volver a caer sobre sus pies por medio de una legitimación. Es el problema de la legitimación, es

⁴⁸ *Ulises*, p. 360.

⁴⁹ *cf.* nota 20, en p. 10.

decir de la posibilidad de llevar la marca del rey, la corona, (στέφανος),⁵⁰ algo así en griego, o bien llevar la marca del rey tal como aparece en *Circe* a propósito de Virag, que es lo que cae rodando por la chimenea — el abuelo {*grand-père*} — con la etiqueta — eso viene inmediatamente así — “basílico-grammado”, con la gramma del rey.⁵¹

Esta problemática de la legitimidad que se revela problemática de la legitimación, quizá toma aquí figura de dimensión imaginaria y su recuperación. Esta certeza, me parece que Joyce la utiliza, la pone en escena en sus relaciones con los efectos de voz; incluso si una palabra paterna es discutida en tanto que palabra, en tanto que lo que ella dice, me parece que algo, sugiere, pasa de ella en la personación, en lo que está detrás de la personación, en lo que está del lado de la fonación quizá, del lado de lo que es igualmente algo que merece vivir en la melodía. En la melodía, ¿y por qué? Quizá justamente a causa de ese algo que tiene efectos, a pesar de todo, sobre la madre, a través de la melodía. La alegría, *fantasmal mirth*, la alegría fantasmática que es evocada al comienzo, en las páginas 10-13 de *Ulises*,⁵² tiene que ver justamente con la pantomima y con el viejo Royce que cantaba.⁵³ Entonces, algo pasa a través de la melodía, quizá no solamente la sentimentalidad, puesto que la cultura irlandesa, a la vuelta del siglo, en gran parte está hecha de las melodías de Moore, que en *Finnegans Wake* Joyce llama *Moore's maladies*, las enfermedades de Moore. Ese era el triunfo de papá Joyce, de John Joyce; pero puede ser justamente que en este arte de la voz, en este arte de la fonación, ha pasado suficientemente de él para el hijo.

Entonces, si la certeza en cuanto a lo que se fabrica tiene siempre algo que ver con el espejo, con esos efectos de espejo que habría que enumerar, eso tiene que ver también con los efectos de voz del significante. Simplemente quisiera recordar que el famoso cuento, *Los Muertos*, con el cual Joyce le puso el moñito a *Gente de Dublín*, en un

⁵⁰ *stephanos*, que remite a Stephen.

⁵¹ *Ulises*, p. 500. Del griego *basiliké*: “real”.

⁵² *Ulises*, p. 41.

⁵³ **JAM** transcribe: “el viejo Royce (Rey-Joyce) que cantaba”.

momento absolutamente crucial de su producción poética, en el momento pues en que de alguna manera las cosas se desbloquearon, comenzaron a jugar, *Los Muertos*, dicen algunos, eso se le ocurrió cuando su hermano le habló de una interpretación particular de una melodía de Moore sobre los aparecidos, que ponía en juego a unos aparecidos y un diálogo entre aparecidos y vivos. Y Stanislaus le había dicho: el tipo que cantó eso lo cantó de una manera interesante, de una manera, justamente, que decía algo. Y como por azar, Joyce se puso a escribir *Los Muertos* en ese momento; y en el centro, uno de los centros al menos de este relato, es el momento en que la mujer del héroe está sobrecogida, congelada como el otro, Moisés, al escuchar a un cantante enronquecido cantar esa famosa melodía. ¿Y qué efecto produce eso sobre el héroe? Eso le simboliza su mujer, dice en ese momento, él la percibe en lo alto de la escalera, en la oscuridad, y se dice: “¿qué es lo que una mujer en la oscuridad... etc. simboliza?”.⁵⁴ La describe en términos realistas, vagamente realistas, pero al mismo tiempo dice: ¿qué simboliza eso? Eso simboliza una cierta escucha, entre otras cosas.

Entonces, esta certeza, estos problemas de la certeza y de sus fundamentos en relación con los efectos de voz sobre el significante, Joyce ha querido enunciar sus reglas en una ciencia estética. Pero poco a poco se dió cuenta de que eso no estaba tan ligado a la ciencia, y que era justamente un saber-hacer ligado por una práctica del significante. Y evidentemente, aquí, lo que tengo muy presente en mi memoria, lo que se me impone más allá de lo que Aristóteles dice sobre la praxis en la *Poética*,⁵⁵ es la definición de Lacan: acción concertada por el hombre, y entonces, “concertada”, evidentemente nos prepara para lo que nos pone en condiciones {*en mesure*} de tratar lo Real por lo Simbólico.⁵⁶ Y la cuestión de la medida {*measure*}, se la percibe muy precisamente en *Circe*, en el momento en que Bloom, entrando en el burdel, es percibido por Stephen, quien se vuelve. Y esta evocación de la medida es también, como por azar, una cita del Apocalipsis.

⁵⁴ *Gente de Dublín*, p. 187.

⁵⁵ **JAM** añade: “y que había retenido Joyce”.

⁵⁶ Jacques LACAN, Seminario 11, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barral Editores, 1977, p. 18.

Entonces, me detengo, antes de que esto se vuelva demasiado apocalíptico.

LACAN

Voy a decir una palabra de conclusión. Agradezco a Jacques Aubert por haberse empapado. Pues es evidente que, como el autor de *Surface and Symbol* cuyo nombre les dije la última vez, es evidente que el término del que este autor se sirve para fijar el arte de Joyce, que se trata ahí de *inconceivably*, inconcebiblemente, *private jokes*, de los *jokes* inconcebiblemente privados.

En ese mismo texto aparece el término que he debido buscar en el diccionario: *eftsooneries*. No sé si este término es común — (a Jacques Aubert: ¿usted lo conoce? *Eftsooneries*, ¿no le dice nada?) — *Eftsooneries*, son cosas devueltas al instante. Sólo se trata de eso. No solamente esos efectos son devueltos al instante, sino que lo más a menudo tienen un efecto desconcertante. Es evidentemente el arte de Jacques Aubert el que les ha hecho seguir uno de estos hilos de manera tal que los tenga sin aliento. Evidentemente, todo esto no es sin fundar aquello a lo que trato de dar una consistencia, y una consistencia en el nudo. Qué es lo que, en este deslizamiento de Joyce, al cual me dí cuenta que hacía referencia en mi seminario *Otra vez {Encore}* — estoy estupefacto por ello, le pregunté a Jacques Aubert si ése fue el punto de partida de su invitación a hablar de Joyce, él me afirmó que en ese momento el seminario *Otra vez* todavía no había aparecido; de manera que no puede ser eso lo que lo ha invitado a presentarme este agujero en el cual no me arriesgo, sin duda por alguna prudencia, la prudencia tal como él la ha definido, pero el agujero del nudo no me cuestiona menos.

Si les creo a Soury y Thomé, puesto que también es a ellos a quienes debo la mención de esto, de lo que sin duda yo me había dado cuenta, por supuesto, que el nudo propiamente hablando borromeo, el cual no es un nudo, sino una cadena, si este nudo, no podemos señalar su duplicidad, quiero decir que [no]⁵⁷ hay dos de ellos más que si los

círculos, los redondeles de hilo, están coloreados. Si no están coloreados, lo que quiere decir que algo distingue — algo: la cualidad coloreada — distingue a cada uno de los otros dos, si sólo es con la ayuda de este pintarrajeo que podemos hacer que haya dos nudos, puesto que esto es equivalente al hecho de que, si son incoloros, si, dicho de otro modo, nada los distingue [a los redondeles], nada los distingue tampoco [a los nudos] uno del otro. Ustedes me dirán que en la puesta en el plano hay uno que es levógiro y otro que es dextrógiro; pero es justamente ahí que está el todo del cuestionamiento de la puesta en el plano; la puesta en el plano implica un punto de vista, un punto de vista específico, y sin duda no es por nada que no llegue de ninguna manera a traducirse en lo Simbólico la noción de la derecha y de la izquierda. Para el nudo, esto sólo comienza a existir más allá de la relación triple.

Cómo es posible que esta relación triple tenga este privilegio, ahí está precisamente aquello cuya cuestión quisiera esforzarme en resolver. Debe haber ahí algo que no debe carecer de relación con este aislamiento que nos ha hecho Jacques Aubert de la función de la fonación, precisamente en lo que es soportar el significante. Pero ahí está precisamente el punto vivo sobre el cual quedo en suspenso, a saber a partir de cuándo la significancia, en tanto que está escrita, se distingue de los simples efectos de la fonación. Es la fonación la que transmite esta función propia del nombre, y es del nombre propio que volveremos a partir, espero, la próxima vez que nos encontremos.

traducción y notas:

RICARDO E. RODRÍGUEZ PONTE

para circulación interna

de la

ESCUELA FREUDIANA DE BUENOS AIRES

⁵⁷ Lo entre corchetes viene de **JAM**, con quien concuerdo.

Jacques Lacan

**Seminario 23
1975-1976**

EL SÍNTHOMA

6

**LOS EMBROLLOS DE LO VERDADERO
Seminario del 10 de Febrero de 1976¹**

Esto no marcha bien, y les voy a decir por qué. Yo me ocupo de absorber la enorme literatura. — Pues, aunque a Joyce le repugnaba

¹ Para las abreviaturas en uso en las notas, así como para los criterios que rigieron la confección de la presente versión, consultar nuestros **Prefacios**: «Nota sobre esta *Versión Crítica* digitalizada», de Enero de 2001, y «Sobre una *Versión Crítica* del Seminario *Le sinthome*», de Septiembre de 1989. Al traducir esta clase del Seminario en su Versión Chollet —en adelante, **MC**—, la he confrontado con la transcripción que de la misma efectuara Jacques-Alain Miller en el número 8 de la revista *Ornicar?* —en adelante: **JAM/1**, puede consultarse mi traducción de esta versión en la Biblioteca de la E.F.B.A.—. En general, las palabras entre llaves son interpolaciones de la traducción y constituyen, entonces, otros índices de mi lectura, así como la puntuación, la sintaxis, etc... No parece necesario señalarlos, por obvios. Lo mismo ocurre con las cursivas, que habitualmente sustituyen comillas. Ya no se facilita sobre margen izquierdo la paginación de la versión traducida.

este término, es de todos modos lo que él ha provocado, y lo que él ha provocado queriéndolo; él provocó un enorme bla-bla alrededor de su obra. ¿Cómo se produjo esto? Jacques Aubert, quien está ahí en la primera fila, me envía cada tanto desde Lyon — tiene el mérito de hacerlo — la indicación de algunos autores suplementarios. En eso, él no es inocente. ¿Pero quién es inocente? No es inocente, porque él también ha perpetrado algunas cosas sobre Joyce. En lo agudo de lo que es en este caso mi trabajo, debo preguntarme por qué hago este trabajo, el trabajo de absorción en cuestión. Es cierto que esto es porque he comenzado. Pero intento, como uno intenta en toda reflexión, intento preguntarme por qué he comenzado. La cuestión que vale la pena que sea planteada es ésta: ¿a partir — es así como me expreso — a partir de cuándo uno está loco? Y la cuestión que me planteo, y que le planteo a Jacques Aubert, es ésta — que no resolveré hoy—: ¿Joyce estaba loco? No resolverla hoy no me impide comenzar a tratar de ubicarme según la fórmula que es la que les he propuesto: la distinción de lo verdadero y de lo real. En Freud — esto es patente, es incluso así que se ha orientado — lo verdadero, eso produce placer, y es precisamente eso lo que lo distingue de lo real — en Freud al menos — es que lo real, eso no produce placer forzosamente.

Está claro que es ahí que yo distorsiono algo de Freud: yo intento observar, hacer observar que el goce es de lo real. Eso me arrastra a gran cantidad de dificultades. Ante todo, porque está claro que el goce de lo real comporta — eso de lo que Freud se dió cuenta — comporta el masoquismo; y evidentemente no es de ese paso que él había partido. El masoquismo, que es lo mayor del goce que da lo real, él lo descubrió, no lo había previsto inmediatamente. Es cierto que entrar en esta vía arrastra, como lo testimonia que yo he comenzado por escribir: *Escritos inspirados*. Es un hecho que fue así que comencé, y por eso no tengo que asombrarme demasiado por encontrarme confrontado con Joyce; es precisamente por eso que me atreví a plantear esta cuestión, la cuestión que formulé hace un momento: ¿Joyce estaba loco? ¿Y por qué sus escritos le fueron inspirados?

Joyce ha dejado una enorme cantidad de notas, de garabatos. *Scribbledehobble*, es así como un tal Connolly, que conocí en su tiempo — no sé si vive todavía — tituló un manuscrito que sacó de Joyce. En suma, la cuestión es la siguiente: cómo saber, después de esas notas, de las que no es un azar que haya dejado tantas, porque, en

fin, esas notas eran borradores, *scribbledehobble*, esto no es un azar, y fue necesario que él lo quisiera, e incluso que alentara, a los que se llama los investigadores, a investigarlas. Escribía gran cantidad de cartas. De ellas, hay 3 volúmenes gruesos así que han salido. Entre esas cartas, las hay casi impublicables — dije casi, porque bien piensan ustedes que finalmente no es eso lo que detiene a nadie para publicarlas. Hay un último volumen, *Selected letters*, sacado por el impagable Richard Ellmann, donde publica un cierto número de ellas que en el primer tomo habían sido consideradas como impublicables. El conjunto de ese fárrago es tal que uno allí no se encuentra. En todo caso, confieso que yo allí no me encuentro. Por supuesto, allí me encuentro por medio de un cierto número de pequeños hilos; sus historias con Nora, yo me hago una cierta idea de eso a partir — a partir, dije — a partir de mi práctica, quiero decir a partir de las confidencias que recibo, puesto que me ocupo de personas a las que dirijo a que les produzca placer decir lo verdadero. Todo el mundo dice que si lo consigo, en fin, dije todo el mundo, Freud dice que si lo consigo, es porque me aman; y me aman gracias a lo que he tratado de evidenciar de la transferencia, es decir que me suponen saber.

Es evidente que yo no sé todo, y en particular que al leer a Joyce — pues eso es lo que hay de horroroso: es que estoy reducido a leerlo — ¿cómo saber, a la lectura de Joyce, lo que él se creía? Porque es completamente cierto que no lo he analizado. Lo lamento. Pero en fin, es claro que él estaba poco dispuesto a ello. La calificación de *Tweedledum* y *Tweedledee* para designar respectivamente a Freud y a Jung era lo que le venía naturalmente bajo la pluma, y eso no muestra que se viera llevado a ello.

Hay algo que es preciso que ustedes lean si consiguen encontrar esa cosa que es la traducción francesa del *Retrato del artista en tanto que joven hombre*, “en tanto que *un* joven hombre”, que antiguamente apareció en la Sirena, pero en fin, les dije que ustedes pueden tener el texto inglés, incluso si no lo tienen con lo que yo creía que obtendrían, a saber con toda la crítica e incluso las notas que le están adjuntas. Si leen pues más fácilmente en esta traducción francesa lo que él charla, lo que él informa de su charla con un tal Cranly, quien es un compañero, encontrarán en ella muchas cosas. Es muy importante que él se detenga, que no se atreva a decir en qué se compromete. Cranly lo empuja, lo hostiga, incluso lo importuna para preguntarle si va a otorgar al-

gunas consecuencias al hecho de que él dice haber perdido la fe. Se trata de la fe en las enseñanzas de la Iglesia — dije *las* enseñanzas — en las cuales él ha sido formado. De estas enseñanzas, está claro que él no osa desembarazarse, porque eso es muy simplemente la armadura de sus pensamientos. Manifiestamente, él no franquea el paso de afirmar que no cree más en ello. ¿Ante qué retrocede? Ante la cascada de consecuencias que comportaría el hecho de rechazar todo ese enorme aparato que de todos modos sigue siendo su soporte. Lean eso. Vale la pena, porque Cranly lo interpela, lo conjura a franquear ese paso, y Joyce² no lo franquea.

La cuestión es la siguiente: él escribe eso; lo que él escribe, es la consecuencia de lo que él es, ¿pero hasta dónde llega eso? ¿Hasta dónde llegaba eso de lo que él da, en suma, unas cosas, un medio donde navegar: el exilio, el silencio, la astucia? Formulo la pregunta a Jacques Aubert: ¿no hay, en sus escritos, algo que yo llamaría la sospecha de ser o de que él mismo se hace a sí mismo lo que en su lengua se llama un *redeemer*, un redentor? ¿Es que él llega hasta a sustituirse a eso en lo cual manifiestamente tiene fe: en los bolazos — para decir las cosas como las entiendo — en los bolazos que le contaban los curas en lo concerniente a que, redentor, hubo uno, uno verdadero? ¿Es que, sí o no — y no veo por qué no preguntaría eso a Jacques Aubert, su sentimiento de la cosa vale tanto como el mío, puesto que en suma ahí estamos reducidos al sentimiento, estamos reducidos al sentimiento porque él no nos lo ha dicho, él ha escrito, y es precisamente ahí que está toda la diferencia: es que cuando se escribe, uno bien puede tocar lo real, pero no lo verdadero — entonces, Jacques Aubert, qué es lo que usted piensa? ¿Es que él se ha creído, sí o no³?

Jacques AUBERT

Sí, hay algunas huellas.

LACAN

² En su lugar, JAM transcribe: “Stephen”.

³ JAM añade: “redentor”.

Es precisamente por eso que le formulo la pregunta, porque hay algunas huellas.

Jacques AUBERT

En *Stephen Hero*, la primera versión, hay huellas muy netas...

LACAN

...de esto, es que él escribe, pero como... En *Esteban el Héroe*, de todos modos lo he leído un poco, y luego, entonces, en el *Retrato del artista*. Lo fastidioso, es que esto jamás está claro. Jamás está claro porque el *Retrato del artista*, eso no es el redentor: es Dios mismo. Es Dios como hacedor, como artista. Sí, venga.

Jacques AUBERT

Sí, si me acuerdo bien, los pasajes donde él evoca los modos de obrar del falso Cristo son igualmente unos pasajes donde él habla de manera enigmática, *enigmatic manner*, el manierismo y el enigma. Y luego, por otra parte, eso parece corresponder igualmente al famoso periodo en el que estuvo fascinado por el franciscanismo, por dos aspectos del franciscanismo que quizá son interesantes, uno tocante a la imitación de Cristo que formaba parte de la ideología franciscana: todos estamos del lado de Cristo, imitamos a Cristo; e igualmente la poesía, las florecillas. Y uno de los textos, que él busca en *Stephen Hero*, es justamente, no un texto de teología franciscana, sino un texto de poesía “Jacopone, Jacopone...”.⁴

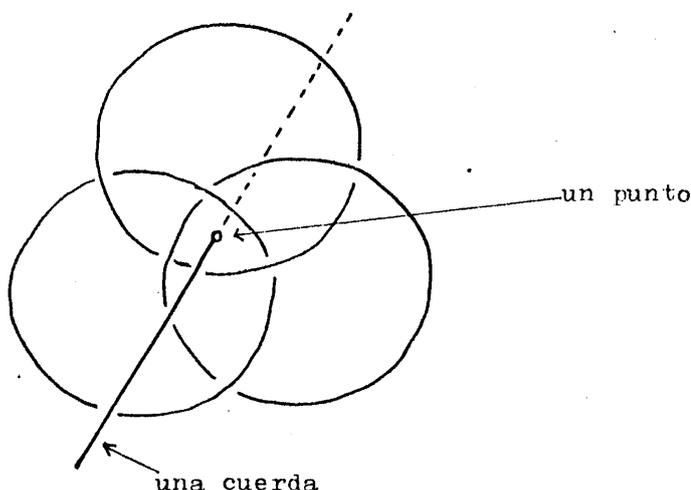
LACAN

Exactamente. Si formulo la pregunta, es que me parece que vale la pena formularla. ¿Cómo medir hasta dónde creía en ello?⁵ ¿Con qué

⁴ En su lugar, JAM transcribe: “un texto de poesía, de Jacopone da Todi”.

⁵ y *croyait* — y *croit*: y funciona en francés como adverbio (ahí, allí) o como pronombre personal de ambos géneros y números (a él, a ella, a ello, a ellos, a ellas; de él, etc...). En la clase del 21 de Enero de 1975, del Seminario *R.S.I.*, Lacan hace un desarrollo sobre esta expresión. Cf. la p. 41 de mi traducción, así como la

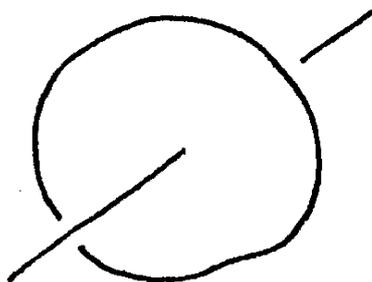
física operar? De todos modos, es ahí que espero que mis nudos, o sea eso con lo que yo opero, opero así a falta de tener otros gustos;⁶ no llegué a ello inmediatamente: pero me dan cosas, cosas que me atan ¡es el caso decirlo! ¿Cómo llamar a eso? Hay una dinámica de los nudos. Eso no sirve {*sert*} para nada, pero eso estrecha {*serre*} — S-E-R-R-E — en fin, eso puede estrechar, si no servir. ¿Qué es lo que eso puede estrechar? Algo que se supone que está calzado {*coincé*} por estos nudos. ¿Cómo es posible, si pensamos que estos nudos es todo lo que hay de más real, cómo queda un lugar para algo a estrechar? Esto es precisamente lo que supone el hecho de que yo sitúo ahí un punto,



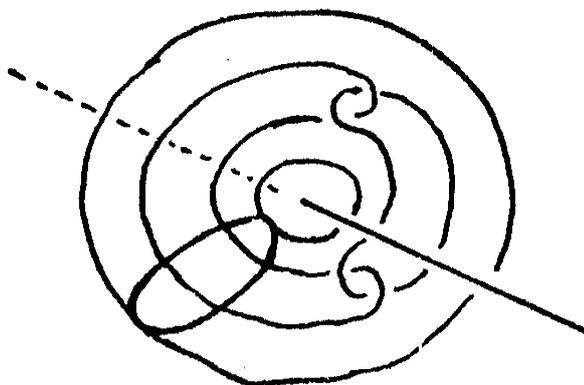
un punto del que después de todo no es impensable ver en él la notación reducida de una cuerda que pasaría ahí y que se iría del otro lado.

nota de traducción 21 (p. 147), en la Biblioteca de la E.F.B.A. — *Nota de 2001*: La traducción a la que remitía esta nota —conviene precisarlo, puesto que luego se añadieron otras— es la siguiente: Jacques LACAN, Seminario 22, *R.S.I.*, texto establecido por Jacques-Alain Miller en los números 2, 3, 4 y 5 de la revista *Ornicar?*, Bulletin périodique du Champ freudien, Le Graphe, 1975-1976; traducción —para circulación interna de la Escuela Freudiana de Buenos Aires— de Ricardo E. Rodríguez Ponte; en adelante **RSI-JAM**. Esta traducción se encuentra en la Biblioteca de la E.F.B.A. codificada como C-0013/00.

⁶ *goûts* — en su lugar, **JAM** transcribe “recurso”.



Esta historia de cuerda, tiene la ventaja de ser tan tonta como toda la representación que sin embargo tiene tras ella nada menos que la topología. En otros términos, la topología reposa sobre lo siguiente: que hay al menos, sin contar lo que hay de más, que hay al menos esto que se llama el toro.



Mis buenos amigos Soury y Thomé se percataron, llegaron a descomponer las relaciones del nudo borromeo con el toro. Ellos se percataron de esto: que la pareja de 2 círculos plegados uno sobre otro — pues es de eso que se trata: ustedes ven bien que éste al rebatirse se libera, es incluso todo el principio del nudo borromeo — se percataron de que esto podría inscribirse en un toro hecho así, y que es incluso por eso que, si se hace pasar aquí la recta infinita, lo que no está excluido del problema de los nudos — muy lejos de eso — esta recta infinita que está hecha de otro modo que lo que podemos llamar el falso agujero, esta recta infinita hace de este {falso} agujero un verdadero

agujero, es decir algo que se representa puesto en el plano. Pues siempre queda esta cuestión de la puesta en el plano: ¿en qué es conveniente? Todo lo que podemos decir, es que los nudos nos la ordenan como un artificio de representación, que de hecho no es más que perspectiva, puesto que es preciso que suplamos a esa continuidad supuesta que vemos a nivel del momento en que la recta infinita se considera que sale, ¿que sale de qué? Que sale del agujero. Cuál es la función de este agujero, es precisamente lo que nos impone la experiencia más simple, la de un anillo. Pero un anillo no es esa cosa puramente abstracta que es la línea de un círculo, y es necesario que a este círculo le demos cuerpo, es decir consistencia, que lo imaginemos soportado por algo físico para que todo esto sea pensable. Y es ahí que volvemos a encontrar lo siguiente: es que no se <piensa/panza> más que el cuerpo.⁷

De todos modos retomemos aquello a lo que hoy nos hemos aplicado: la pista de Joyce. Formularé la pregunta, la que he formulado recién: ¿qué indican las cartas de amor a Nora? Hay ahí un cierto número de coordenadas que es preciso señalar. ¿Qué es esa relación con Nora? Cosa singular, yo diría que es una relación sexual, aunque yo diga que no la hay. Y es una graciosa relación sexual. Hay una cosa en la cual... en fin, se piensa en ella, seguramente, pero se piensa en ella raramente, se piensa en ella raramente porque no es nuestra costumbre vestir nuestra mano derecha con el guante que va en nuestra mano izquierda, dándolo vuelta. La cosa se remonta a Kant. Pero en fin, ¡quién lee a Kant! Eso es muy pertinente en Kant. Sólo hay una cosa en la cual — ¡puesto que él tomó esta comparación del guante, no veo por qué yo no la tomaría también! — sólo una cosa en la cual él no pensó, quizá porque en su tiempo los guantes no tenían botones, y es que en el guante dado vuelta el botón está en el interior; esto es un obstáculo, de todos modos, para que la comparación sea completamente satisfactoria. Pero si de todos modos ustedes han seguido bien lo que acabo de decir, esto es que los guantes de los que se trata no son completamente inocentes. El guante dado vuelta, es Nora. Esa es su manera, la de él, de considerar que ella le va como un guante. No es al azar que yo procedo por este camino, es porque desde siempre con

⁷ Arriba de *pense* {piensa} la versión Chollet transcribe *panse* (cf. mi nota 8 de la página 11 de la segunda clase de esta *Versión Crítica*) — **JAM** sólo transcribe *pense*.

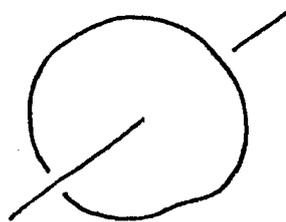
“una mujer” — puesto que, precisamente, es el caso decirlo: para Joyce no hay más que una mujer, ella está siempre sobre el mismo modelo, y él no se enguanta sino con la más viva de las repugnancias. No es — esto es sensible — sino por el más grande de los menosprecios que él hace de Nora una mujer escogida. No solamente es necesario que ella le vaya como un guante, sino que es necesario que ella lo estreche {*serre*} como un guante. Ella no sirve {*sert*} absolutamente para nada, y esto incluso hasta el punto que — esto es completamente neto en sus relaciones cuando están en Trieste — cada vez que aparece un chiquillo — estoy forzado a hablar así — eso constituye un drama. Eso constituye un drama: no estaba previsto en el programa. Y hay verdaderamente un malestar que se establece entre aquél que se llama así, compañero como chanco, que se llama Jim, porque es así que se escribe de él — se escribe de él así, porque su mujer le escribía bajo este término — Jim y Nora, eso no anda más entre ellos cuando hay un vástago: eso siempre, siempre y en cada caso, produce un drama.

He hablado recién del botón. Esto debe tener, así, una cosita que ver con la manera con la que se llama algo, un órgano. El clítoris, para llamarlo por su nombre, es en este asunto como un punto negro, digo punto negro, metafórico o no. Por otra parte, esto tiene algunos ecos en el comportamiento que no se nota bastante de lo que se llama una mujer. Es muy curioso que una mujer se interese tanto en el punto negro, justamente. Es precisamente lo primero que ella hace a su muchacho: es sacarle los puntos negros. ¿Es que esto es una metáfora de que su punto negro, el de ella, ella no quisiera que tuviera tanto lugar? Es siempre el botón de recién, del guante dado vuelta. Porque de todos modos no hay que confundir: es evidente que, cada tanto, hay mujeres que deben proceder al despiojamiento, como las monas. ¡Pero de todos modos no es lo mismo aplastar un insecto o extraer un punto negro!

Es necesario que continuemos dando vueltas. La imaginación de ser el redentor, en nuestra tradición al menos, es el prototipo de lo que no es por nada que yo lo escribo la *père-version*.⁸ Es en la medida en que hay relación de hijo a padre, y esto desde hace mucho tiempo, que

⁸ *père-version* — cf. la clase 1 de esta *Versión Crítica*: “perversión {*perversion*} no quiere decir sino versión {*version*} hacia {*vers*} el padre {*père*}”: en francés, *per-* y *père* son más o menos homofónicos.

ha surgido esta idea chiflada del redentor. De todos modos, Freud trató de desembarazarse de eso, de ese sadomasoquismo, único punto en el cual hay una relación supuesta entre el sadismo y el masoquismo: el sadismo es para el padre, el masoquismo es para el hijo. Eso no tiene entre ellos ninguna, estrictamente ninguna relación. Es preciso verdaderamente creer que eso sucede como aquí, a saber que hay una recta infinita que penetra en un toro — pienso que así se los figuro suficientemente — es preciso verdaderamente creer en lo activo y en lo pasivo para imaginar que el sadomasoquismo es algo explicado por una polaridad.



Freud vió muy bien algo que es mucho más antiguo que esta mitología cristiana, esto es la castración. Es que el falo, eso se transmite de padre a hijo, y que incluso eso comporta algo que anula el falo del padre antes de que el hijo tenga el derecho de portarlo. Es esencialmente de esta manera, que es una transmisión manifiestamente simbólica, que Freud se refiere en esta idea de la castración.

Esto es precisamente lo que me lleva a plantear la cuestión de las relaciones de lo Simbólico y de lo Real. Ellas son muy ambiguas, al menos en Freud. Es precisamente ahí que se levanta la cuestión de la crítica de lo verdadero. ¿Qué es lo verdadero, sino el verdadero real? ¿Y cómo distinguir, sino empleando algunos términos metafísicos, el *Echt* de Heidegger, cómo distinguir el verdadero real del falso? Pues *Echt*, de todos modos, está del lado de lo Real. Es precisamente ahí que choca toda la metafísica de Heidegger: en ese pequeño fragmento sobre *Echt* él confiesa, si puedo decir, su fracaso {*échec*}. Lo Real se encuentra en los embrollos de lo verdadero. Y es precisamente eso lo que me ha llevado a la idea del nudo, que procede de esto: que lo verdadero se autoperfora por el hecho de que su uso crea enteramente el sentido, esto de lo que desliza, de lo que es aspirado por la

imagen del agujero corporal del que es emitido, a saber la boca en tanto que succiona.

Hay una dinámica de la mirada: centrífuga, es decir que parte del ojo, del ojo vidente, pero también del punto ciego. Ella parte del instante de ver, y lo tiene por punto de apoyo. El ojo ve instantáneamente en efecto, es lo que se llama la intuición, por lo cual redobla lo que se llama el espacio en la imagen. No hay ningún espacio real. Es una construcción puramente verbal que se ha deletreado en tres dimensiones según las leyes que llamamos de la geometría, las cuales son las de la palanca⁹ o de la bola imaginadas kinestésicamente, es decir oral-analmente. El objeto que he llamado *a* minúscula, en efecto, no es más que un solo y mismo objeto. Yo le he vuelto a verter el nombre de objeto en razón de que el objeto está OB, obstaculizando a la expansión de lo imaginario concéntrico, es decir englobante, concebible, es decir asible con la mano — es la noción de *Begriff* — asible a la manera de un arma. Y para evocar así a algunos alemanes que no eran para nada idiotas, esta arma, lejos de ser una prolongación del brazo, es desde el comienzo un arma de tiro, un arma de tiro desde el origen. No se esperó a las balas para lanzar un boomerang.

Lo que por toda esta vuelta aparece es que, en suma, todo lo que subsiste de la relación sexual es esta geometría a la cual hicimos alusión a propósito del guante. Es todo lo que le queda a la especie humana de soporte para la relación. Y es precisamente por eso, además, que desde el comienzo ella se comprometió en unos asuntos de sopladuras, en los cuales ha hecho más o menos volver a entrar el sólido. No es menos cierto que ahí debemos hacer la diferencia entre el corte de este sólido y este sólido mismo, y percatarnos de que lo que hay de más consistente en la sopladura, es decir en la esfera, en lo concéntrico, es la cuerda, es la cuerda en tanto que hace círculo, que gira en redondo, que es bucle, bucle único ante todo por estar puesta en el plano. Después de todo, qué es lo que prueba que la espiral no es más real que el redondel, caso en el cual nada indica que, para volver a unirse, ella deba hacer nudo, salvo el falsamente dicho nudo borromeo, a saber un cade-nudo que engendra naturalmente el nudo de trébol, que proviene de que eso se une aquí y ahí y ahí.^{10, 11} De todos

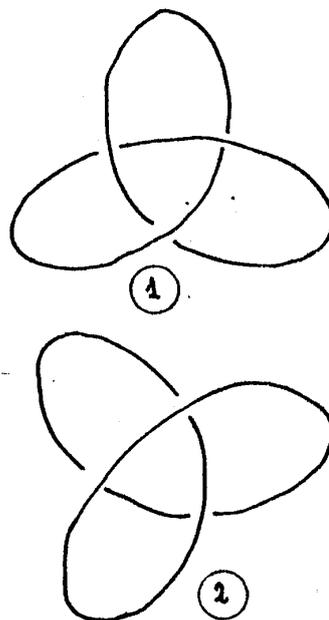
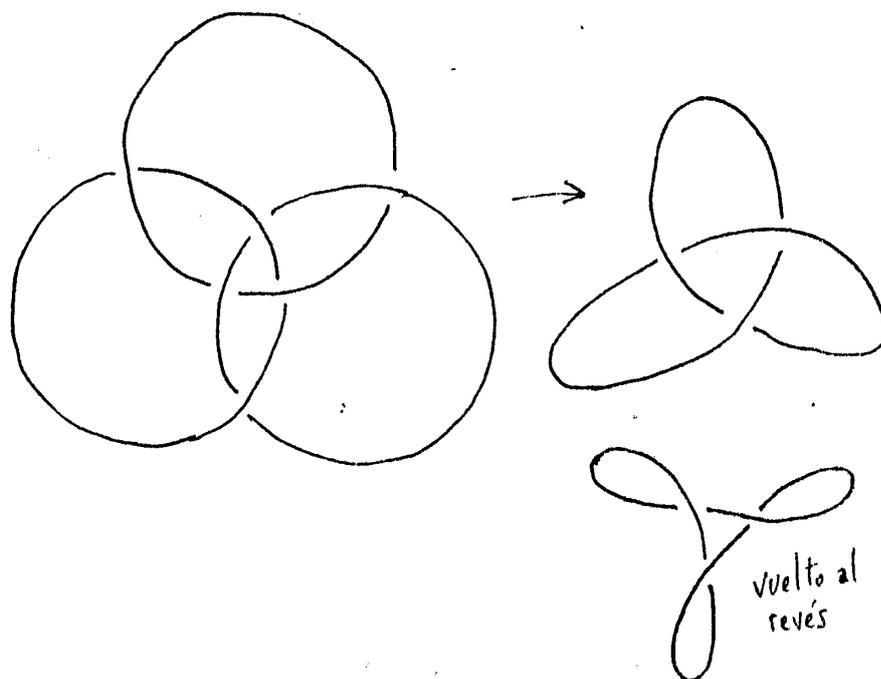
⁹ *palan* — en su lugar, **JAM** transcribe *ballon* {balón}.

modos, hay algo que no es menos sorprendente, es que, vuelto al revés {renversé} así, eso no hace nudo de trébol, para llamarlo por su nombre, y que la cuestión que formularé al final de este chamuyo es ésta: inmediatamente tenemos — lo que quizá para ustedes no es evidente — inmediatamente tenemos muy bien observado — eso no va de suyo — en seguida se observó muy bien que si aquí ustedes cambian algo en el pasaje por debajo, en este nudo {1}, de esta, digamos, ala del nudo, en seguida ustedes tienen como resultado que el nudo es abolido enteramente {2},¹² y lo que yo levanto como cuestión, puesto que de lo que se trata es saber si, sí o no, Joyce estaba loco: ¿por qué, después de todo, no lo habría estado? Esto tanto más cuanto que no es un privilegio. Si es verdadero que en la mayoría lo Simbólico, lo Imaginario y lo Real están embrollados hasta el punto de continuarse uno en el otro, si no hay operación que los distinga en una cadena propiamente hablando, la cadena del nudo borromeo, del pretendido nudo borromeo — pues el nudo borromeo no es un nudo, es una cadena — ¿por qué no discernir que cada uno de esos bucles se continua para cada uno en el otro de una manera estrictamente no distinguida? Y al mismo tiempo esto no es un privilegio como estar loco.

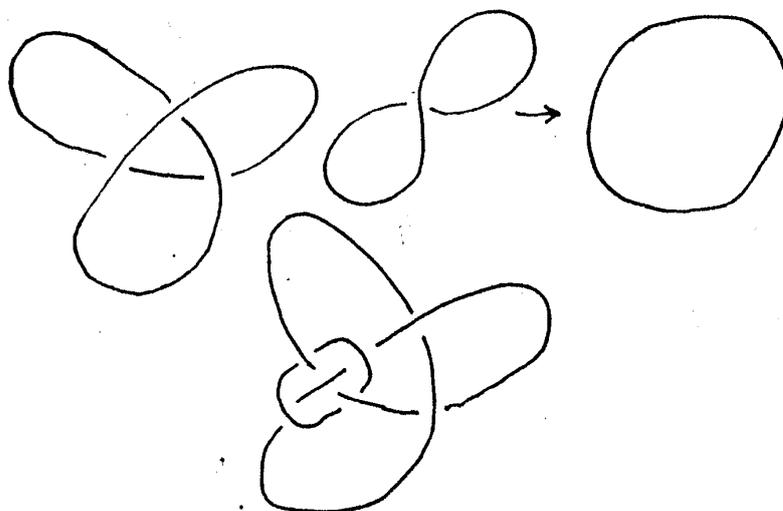
¹⁰ En su lugar, **JAM** transcribe: “el nudo de trébol, que proviene de costuras practicadas sobre el nudo bo”.

¹¹ Para las figuras correspondientes a este sitio, ver la página siguiente, arriba.

¹² Los números entre llaves remiten a los dibujos de la página siguiente, abajo.



Lo que yo propongo aquí, es considerar el caso de Joyce como respondiendo a algo que sería una manera de suplir a este desanudamiento, el cual, como ustedes lo ven, de todos modos lo supongo, esto produce pura y simplemente un redondel, esto se despliega, basta con rebatirlo, es por el rebatimiento de esto que resulta este 8.



De lo que se trata que nos percatemos, es que a esto podemos remediarlo ¿al hacer qué? Al poner allí un bucle, al poner allí un bucle gracias al cual el nudo de trébol, el *clover-leaf*, no se desflecará. ¿Es que no podemos concebir el caso de Joyce de este modo?, a saber que su deseo de ser un artista que ocuparía a todo el mundo, el mayor mundo posible en todo caso, ¿no es lo compensatorio de este hecho, que, digamos, su padre no ha sido jamás para él un padre?, que, no solamente no le enseñó nada, sino que fue negligente en casi todo, salvo en descansar sobre los buenos padres jesuitas, la iglesia diplomática, quiero decir la trama en la cual se desarrolló esto que ya no tiene nada que ver con la redención, que aquí ya no es más que tartajeo. El término “diplomática” está tomado del texto mismo de Joyce, especialmente de *Stephen Hero*, donde *church diplomatic* está empleado particularmente. Pero también es cierto que en el *Retrato del artista* el padre habla de la iglesia como de una muy buena institución, y que incluso el término “diplomática” está en él igualmente presente, llevado al primer plano.

¿No hay algo, diría, como una compensación de esta dimisión paterna, de esta *Verwerfung* de hecho, en el hecho de que Joyce se haya sentido imperiosamente “llamado” — éste es el término, es el término que resulta de un montón de cosas en su propio texto, en lo que ha escrito — y que ése sea el resorte propio por el cual en él el nombre propio — esto es algo que es extraño: yo había dicho que hoy hablaría

del nombre propio, cumplo al final mi promesa — el nombre que le es propio, es eso lo que él valoriza a expensas del padre? Es a ese nombre que él ha querido que sea rendido el homenaje que él mismo ha rehusado a cualquiera, es en eso que se puede decir que el nombre propio, que hace todo lo que puede para hacerse más que el S_1 , el S_1 del amo que se dirige hacia el S que he llamado con el índice 2, que es eso alrededor de lo cual se acumula lo que es del saber, es muy claro que, desde siempre, eso ha sido una invención que se ha difundido a medida de la historia. Que haya 2 nombres que le sean propios a este sujeto, que Joyce se llamara igualmente James, esto es algo que no adquiere su consecuencia más que en el uso del sobrenombre: James Joyce, apodado Dedalus. El hecho de que podamos poner así montones de ellos no desemboca más que en una cosa, esto es en hacer volver a entrar el nombre propio en lo que es del nombre común.

Sí, y bien, escuchen: puesto que he llegado a ello en este momento, ustedes deben tener vuestra *claque*, e incluso vuestra *Jacqu' Lac*, puesto que también añadiré a ello el “¡*Han!*” que será la expresión del alivio que experimento por haber recorrido hoy [este camino]¹³: reduje mi nombre propio al nombre más común.¹⁴

traducción y notas:

RICARDO E. RODRÍGUEZ PONTE

**para circulación interna
de la**

ESCUELA FREUDIANA DE BUENOS AIRES

¹³ Lo entre corchetes es añadido que proviene de la transcripción de **JAM**.

¹⁴ En lugar de *Jacqu' Lac*, **JAM** transcribe: “jaclaque” — de todos modos, el juego de palabras se conserva: *claque* es palabra de origen francés que proviene del verbo *claquer* (castañetear, aplaudir), y en su sentido figurado remite a un conjunto de personas que asisten a un espectáculo en forma gratuita pero con la obligación de aplaudir siguiendo las indicaciones de la persona que las recluta —mantengo el término para seguir el juego de palabras del texto—; *han* es una onomatopeya, sonido gutural que se emite al hacer un esfuerzo. De este modo, *jaclaque-¡han!*, por homofonía con *Jacques Lacan*, consuma la reducción del nombre propio al nombre común.

Jacques Lacan

**Seminario 23
1975-1976**

EL SÍNTOMA

7

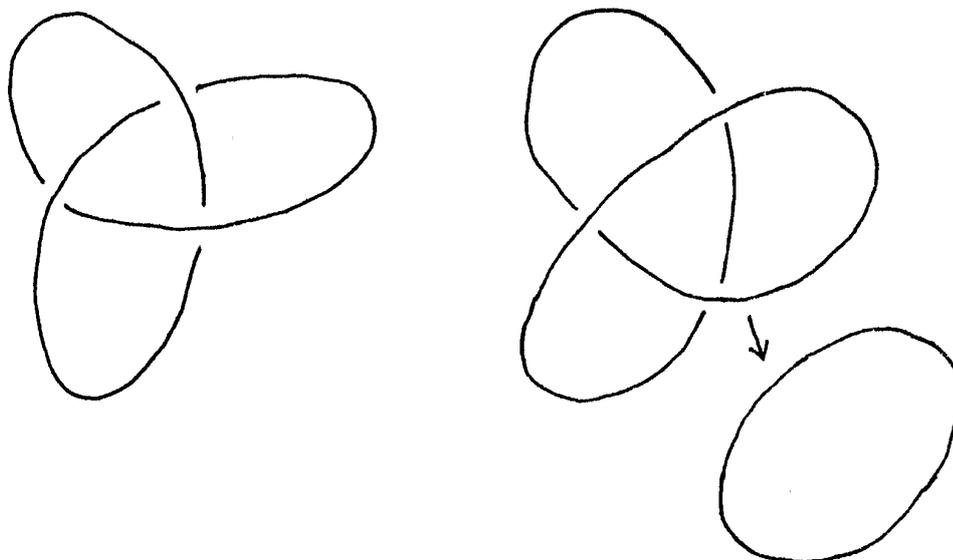
**PALABRAS IMPUESTAS
Seminario del 17 de Febrero de 1976¹**

Tenía una esperanza — no se hagan la idea de que se trata de coquetería, de hacerles cosquillas — tenía una esperanza, había puesto

¹ Para las abreviaturas en uso en las notas, así como para los criterios que rigieron la confección de la presente versión, consultar nuestros **Prefacios**: «Nota sobre esta *Versión Crítica* digitalizada», de Enero de 2001, y «Sobre una *Versión Crítica* del Seminario *Le sinthome*», de Septiembre de 1989. Al traducir esta clase del Seminario en su Versión Chollet —en adelante, **MC**—, la he confrontado con la transcripción que de la misma efectuara Jacques-Alain Miller en el número 8 de la revista *Ornicar?* —en adelante: **JAM/1**, puede consultarse mi traducción de esta versión en la Biblioteca de la E.F.B.A.—. En general, las palabras entre llaves son interpolaciones de la traducción y constituyen, entonces, otros índices de mi lectura, así como la puntuación, la sintaxis, etc... No parece necesario señalarlos, por obvios. Lo mismo ocurre con las cursivas, que habitualmente sustituyen comillas. Ya no se facilita sobre margen izquierdo la paginación de la versión traducida.

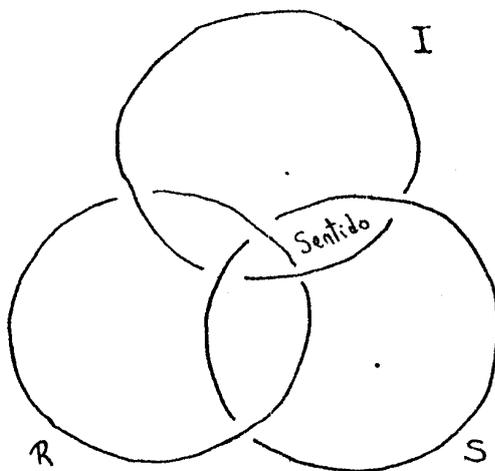
una esperanza en el hecho de las vacaciones. Casi todo el mundo se va. En mi clientela, eso es sorprendente. Pero aquí no lo es. Quiero decir que siempre veo las puertas tan obstruidas; y, para decirlo todo, esperaba que la sala estuviera aligerada. Mediante lo cual — y luego, además, todo eso me exaspera, porque no es de muy buen tono — en fin, mediante lo cual esperaba pasar a las confidencias, instalarme en medio de... no sé, si solamente estuviera la mitad de la sala, sería mejor. Va a ser necesario que vuelva a un anfiteatro que era el anfiteatro 3, si recuerdo bien. Así, podría hablar de una manera más íntima. De todos modos sería simpático si yo pudiera obtener que se me responda, que se colabore, que nos intereseamos. Me parece difícil interesarse en lo que es, en suma, en lo que se vuelve una búsqueda; quiero decir que comienzo a hacer lo que implica el término búsqueda: a girar en redondo. Hubo un tiempo en el que yo era un poco estridente. Decía como Picasso —porque eso no es mío—: yo no busco, encuentro. Pero ahora me cuesta más desbrozar mi camino.

Entonces, de todos modos voy a volver a entrar en lo que yo supongo — es una pura suposición, estoy reducido a suponerlo — en lo que yo supongo que ustedes han entendido la última vez, y para entrar en lo vivo del asunto lo ilustro. He aquí un nudo:



Este es el nudo que se deduce de lo que no es un nudo, pues el nudo borromeo, contrariamente a su nombre que, como todos los

nombres, refleja un sentido, tiene el sentido que permite en la cadena, en la cadena borromea, situar en alguna parte el sentido. Es cierto que si llamamos a este elemento de la cadena lo Imaginario, a este otro lo Real, y a éste lo Simbólico, el sentido estará ahí.² No podemos esperar más, esperar situarlo en otra parte, porque todo lo que pensamos, estamos reducidos a imaginarlo. Pero no pensamos sin palabras, contrariamente a lo que los psicólogos, los de la escuela de Würzburg, han adelantado.

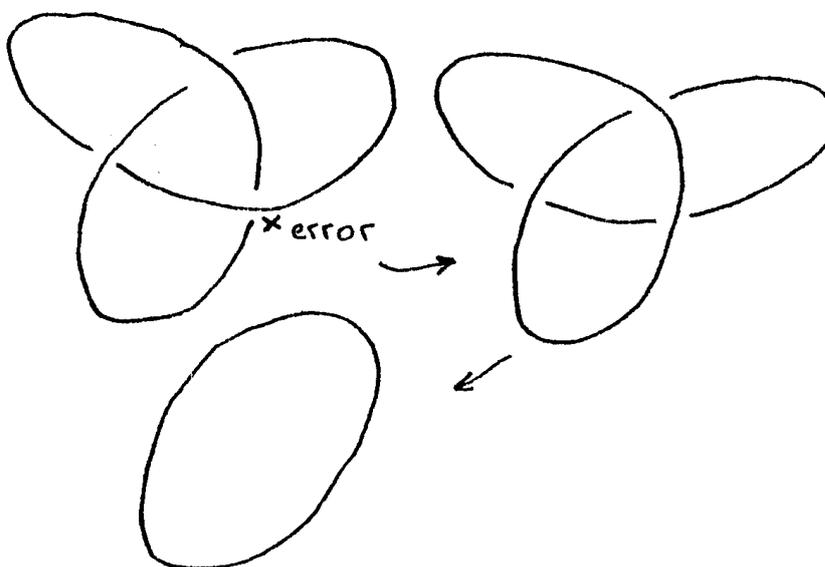


Como ustedes ven, estoy un poco decaído, y me cuesta arrancar. Entonces voy a entrar en lo vivo del asunto y decir lo que puede ocurrir en lo que hace nudo.

Para lo que hace nudo, es decir como mínimo el nudo de tres, con el que me contento, puesto que es el nudo que se deduce de esto, que los 3 redondeles, los redondeles de hilo como en otro tiempo les adelanté esta imagen, los redondeles de hilo de lo Imaginario, de lo Real y de lo Simbólico, y bien, está claro que hacen nudo, a saber que no se contentan con poder aislarse, determinar un cierto número de campos de calce, de sitios donde si uno mete el dedo queda agarrado. Uno queda agarrado también en un nudo. Pero el nudo es de una naturaleza diferente.

² cf. el dibujo que sigue.

Entonces, si ustedes se acuerdan bien — naturalmente, yo no espero tanto — si ustedes se acuerdan bien, la última vez adelanté esta observación que no es evidente: es suficiente que haya un error en alguna parte en el nudo de 3. Supongan por ejemplo que en lugar de pasar por debajo, aquí {**x**} eso pase por arriba. Y bien, eso basta para hacer — por supuesto, eso va de suyo, porque todos sabemos que no hay nudo en 2. Basta pues con que haya un error en alguna parte para que esto — pienso que eso les salta a la vista — se reduzca a un solo redondel.

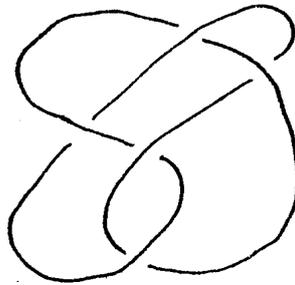


Eso no va de suyo, porque si, por ejemplo, ustedes toman el nudo de 5, éste,³ como hay un nudo de 4 que es bien conocido y que se llama el nudo de Listing, he llamado a éste así, idea chiflada, el nudo de Lacan. *Es en efecto*⁴ el que conviene más — pero eso se los diré otra vez — es en efecto el que conviene más. Sí, es absolutamente sublime: como cada vez que uno dibuja un nudo uno arriesga a engañarse. Recién, recién en el momento en que dibujaba esas cosas para presen-

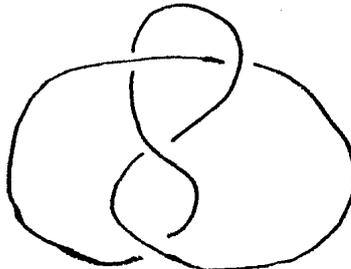
³ cf. dibujos de la página siguiente.

⁴ En la *Versión Crítica Mecanografiada*, aquí había un blanco, debido a un defecto de la fotocopia de la transcripción de MC. Blanco llenado ahora a partir de otro texto-fuente.

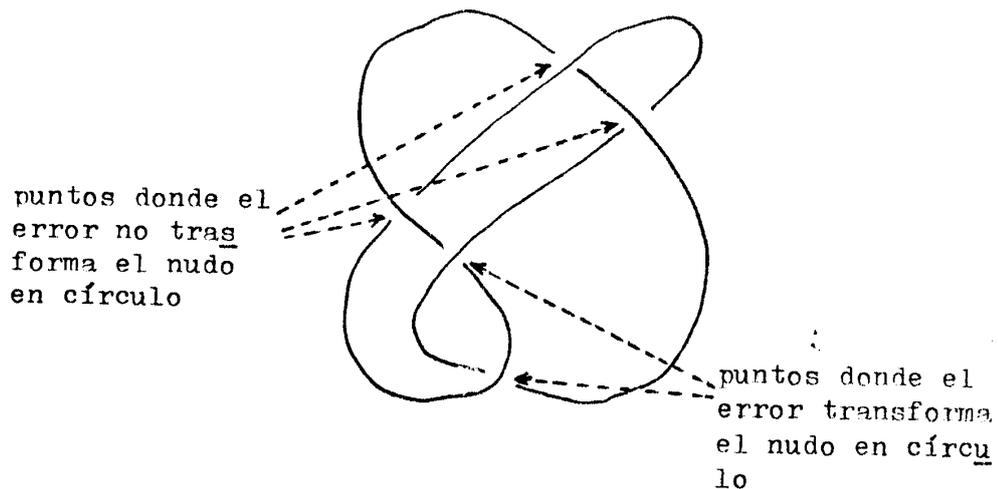
társelas tuve que hacer algo análogo que forzó a Gloria a volver a poner aquí un pedazo, algo análogo porque al dibujar uno se engaña.



Nudo de Lacan
de 5



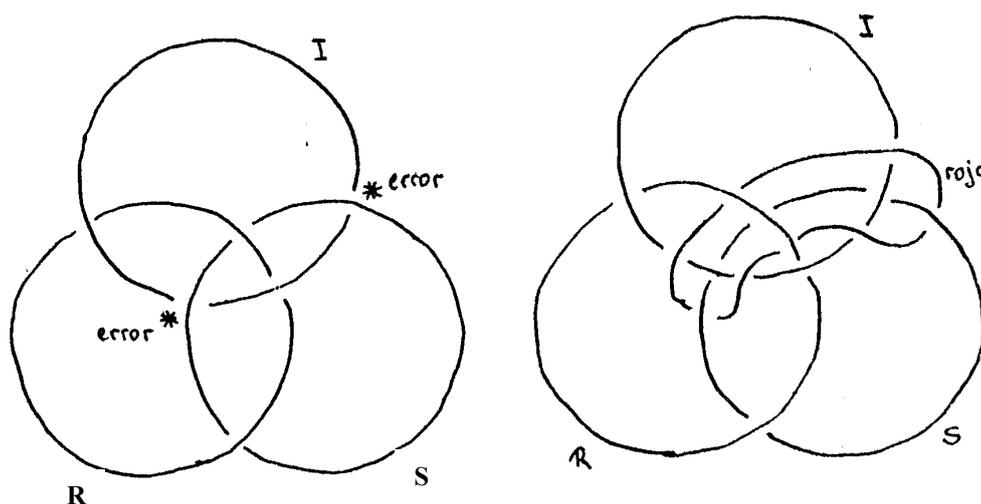
Nudo de Listing
de 4



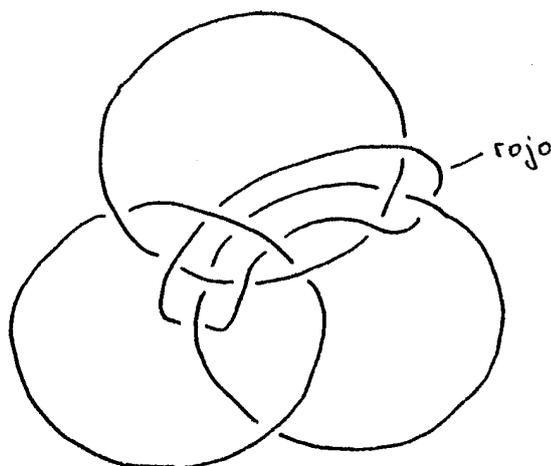
Entonces, ese nudo, si ustedes se equivocan en uno de esos dos puntos, es lo mismo que para el nudo de 3: el todo se libera. Es mani-

fiesto que si se toma aquí, eso no hace más que redondel; si, por el contrario, ustedes se equivocan en uno de esos tres puntos, pueden constatar que se mantiene como nudo, es decir que eso queda como un nudo de 3. Esto para decirles que no va de suyo que al equivocarse en un punto de un nudo, todo el nudo se evapora, si puedo expresarme así.

Bueno, entonces, lo que dije la última vez es esto: haciendo alusión al hecho de que el síntoma, lo que este año he llamado el *sínthoma*, que el *sínthoma* es lo que en el borromeo, la cadena borromea, es lo que permite en esta cadena borromea si no hacemos más cadena de ella, es, a saber, si aquí cometemos lo que he llamado un error, aquí y también aquí, es decir al mismo tiempo si lo Simbólico se libera.



Como en otra ocasión lo he señalado bien, tenemos un medio de reparar eso, esto es hacer lo que por primera vez he definido como el *sínthoma*, a saber algo que permite a lo Simbólico, a lo Imaginario y a lo Real continuar manteniéndose juntos, aunque ahí ninguno se sostenga más con el otro, esto gracias a 2 errores. Me he permitido definir como *sínthoma* a lo que, no permite al nudo, de 3, hacer todavía nudo de 3, sino lo que lo conserva en una posición tal que tenga el aspecto de hacer nudo de 3.



Eso es lo que he adelantado muy suavemente la última vez. Y se los vuelvo a evocar incidentalmente. He pensado — pensado, hagan lo que quieran con mi pensamiento — he pensado que ahí estaba la clave de lo que le había sucedido a Joyce. Que Joyce tiene un síntoma que parte de que su padre era carente, radicalmente carente, él no habla más que de eso. He centrado la cosa alrededor del nombre, del nombre propio, y he pensado — hagan lo que quieran con este pensamiento — y he pensado que es por quererse un nombre que Joyce ha hecho la compensación de la carencia paterna. Esto es al menos lo que he dicho, porque no podía decir más. Trataré de articular eso de una manera más precisa. Pero está claro que el arte de Joyce es algo tan particular que el término *síntoma* es precisamente lo que le conviene.

Resulta que el viernes, en mi presentación de algo que se considera generalmente como un caso, un caso de locura seguramente, un caso de locura que comenzó por el *síntoma* palabras impuestas.⁵ Es al menos así que el propio paciente articula algo que me parece todo lo que hay de más sensato en el orden de una articulación que puedo decir que es lacaniana. ¿Cómo es que no sentimos todos que unas palabras de las que dependemos nos son de alguna manera impuestas? Es precisamente en eso que lo que llamamos un enfermo llega algunas veces más lejos que lo que llamamos un hombre normal. La cuestión

⁵ El texto de esta “Presentación de caso” fue publicado en el N° 1 de *El Análisis*, Publicación de la Fundación del Campo Freudiano en España, 1986. Cf.: Jacques LACAN, «Una psicosis lacaniana. Presentación de caso», pp. 16-41. Adjunté fotocopia como apéndice a mi traducción de la transcripción de JAM.

es más bien saber por qué es que un hombre normal, llamado normal, no se da cuenta de que la palabra es un parásito, que la palabra es un enchapado, que la palabra es la forma de cáncer de la que el ser humano está afligido. ¿Cómo es que hay quienes llegan hasta sentirlo? Es cierto que al respecto Joyce nos da una pequeña sospecha. Quiero decir que la última vez no hablé de su hija, Lucía — puesto que él dió a sus hijos nombres italianos — no hablé de la hija Lucía por un designio de no dar en lo que podemos llamar la historia pequeña. La hija Lucía vive todavía. Está en una casa de salud, en Inglaterra. Ella es lo que se llama así, corrientemente, una esquizofrénica. Pero la cosa me fue recordada, durante mi última presentación de casos, porque el caso que presenté había sufrido una agravación luego de haber tenido el sentimiento — sentimiento que, en cuanto a mí, considero como sensato — el sentimiento de palabras que le eran impuestas. Las cosas se agravaron, no solamente cuando él tuvo el sentimiento de que unas palabras le eran impuestas. Las cosas se agravaron y tuvo el sentimiento, no solamente de que unas palabras le eran impuestas, sino que él estaba afectado por lo que él mismo llamaba telepatía, que no era lo que corrientemente llamamos con ese término, a saber estar advertido de cosas que ocurrían a los otros, sino que, por el contrario, todo el mundo estaba advertido de lo que él mismo se formulaba por su parte, a saber sus reflexiones más íntimas, y muy especialmente las reflexiones que se le ocurrían al margen de las famosas palabras impuestas. Pues él escuchaba algo: “Sucio asesinato político” por ejemplo, lo que él hacía equivalente a “Sucio asistenato político”.⁶ Se ve bien que ahí el significante se reduce a lo que es: al equívoco, a una torsión de voz. Pero a “sucio asistenato” o a “sucio asesinato llamado político”, él se decía a sí mismo algo como respuesta, a saber algo que comenzaba por un “pero” y que era su reflexión al respecto. Y lo que lo volvía completamente enloquecido, era el pensamiento de que lo que él se hacía como reflexiones agregadas — agregadas a lo que él consideraba como unas palabras que le eran impuestas — era eso lo que era *también* conocido por todos los demás. El era pues, como se expresa, “telépata-emisor”, dicho de otro modo: ya no tenía secretos. Y eso mismo, es eso lo que le hizo cometer una tentativa de terminar con ello, siéndole la vida por este hecho, por este hecho de ya no tener secretos, de ya no tener nada reservado, lo que le hizo cometer lo que

⁶ *assistanat*: funciones de asistente, en la enseñanza superior.

se llama una tentativa de suicidio, que era también aquello por lo cual él estaba ahí y aquello por lo cual, en suma, yo tenía que interesarme en él.

Lo que hoy me impulsa a hablarles de la hija Lucía es muy exactamente esto — la última vez me había guardado de ello, para no caer en la historia pequeña — es que Joyce, Joyce quien defendió ferrozmente a su hija, su hija la esquizofrénica, lo que se llama una esquizofrénica, contra la empresa de los médicos, Joyce no articulaba sino una cosa: que su hija era una telépata. Quiero decir que, en las cartas que escribió a propósito de esto, él formula que ella es mucho más inteligente que todo el mundo, que ella lo informa milagrosamente — y el término está sobreentendido — de todo lo que le sucede a un cierto número de personas, que para ella esas personas no tienen secretos. ¿No hay ahí algo sorprendente?, no, de ningún modo, que yo piense que Lucía fue efectivamente una telépata, que ella supiera lo que les sucedía a unas personas de las que ella no tenía, sobre las cuales ella no tenía más informaciones que otra, sino que Joyce le atribuya esta virtud a partir de un cierto número de signos, de declaraciones que él escuchaba de una cierta manera, esto es precisamente algo donde yo veo que para “defender”, si podemos decir, a su hija, él le atribuye algo que está en la prolongación de lo que momentáneamente llamaré su propio síntoma, a saber — es difícil en su caso no evocar a mi propio paciente, tal como eso había comenzado en él — a saber que en el sitio de la palabra no se puede decir que algo no estaba impuesto a Joyce, quiero decir que en el progreso de alguna manera continuo que ha constituido su arte, a saber, esta palabra que llega a ser escrita, al quebrarla, al descomponerla, al hacer que al final lo que al leerlo parece un progreso continuo desde el esfuerzo que él hacía en sus primeros *Ensayos Críticos*, luego a continuación en el *Retrato del artista*, y finalmente en *Ulises*, para terminar en *Finnegans Wake*, es difícil no ver que una cierta relación a la palabra le es cada vez más impuesta, hasta el punto en que él termina por disolver el lenguaje mismo — como lo notó muy bien Philippe Sollers — imponer al lenguaje mismo una especie de quebradura, de descomposición, que hace que ya no hay identidad fonatoria. Sin [duda]⁷ hay ahí una reflexión a nivel de la escritura, quiero decir que es por intermedio de la escritura

⁷ Lo entre corchetes viene de **JAM**.

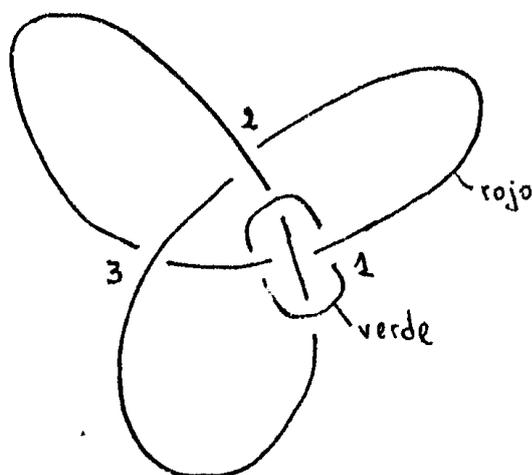
[que la palabra]⁸ se descompone imponiéndose como tal, a saber en una deformación en la que queda ambiguo saber si es de liberarse del parásito palabrero del que hablaba recién que se trata o, al contrario, de algo que se deja invadir por las propiedades de orden esencialmente fonémicas de la palabra, por la polifonía de la palabra. Sea como fuere, que Joyce articule a propósito de Lucía, para defenderla, que ella es una telépata, me parece, en razón de este enfermo cuyo caso consideraba la última vez que hice lo que se llama mi presentación en Sainte-Anne, me parece ciertamente indicativo de algo de lo que diré que Joyce testimonia en ese punto mismo que {es} el punto que designé como siendo el de la carencia del padre.

Lo que quisiera señalar, es que lo que yo llamo, lo que yo designo, lo que yo soporto del *sínthoma*, que aquí está marcado con un redondel, con un redondel de hilo, esto está considerado por mí que se produce en el lugar mismo donde, digamos, el trazado del nudo produce un error. Nos es difícil no ver que el lapsus es aquello sobre lo cual, en parte, se funda la noción del inconsciente. Que el chiste lo sea también, hay que verterlo en la misma cuenta, si puedo decir; pues después de todo no es impensable que el chiste resulte de un lapsus. Es al menos así que Freud mismo lo articula, a saber que es un cortocircuito, que, como él lo adelanta, es una economía respecto de un placer, de una satisfacción. Que esto [el sínthoma]⁹ esté en el lugar mismo en que el nudo falla, donde hay una especie de lapsus del nudo mismo, esto es algo que está hecho precisamente para retenernos; que a mí mismo me suceda — como se los he mostrado aquí — fallarlo dado el caso, esto es precisamente lo que de alguna manera me confirma que, un nudo, eso se falla. Eso se falla tanto como que el inconsciente está ahí para mostrarnos que es partir de su consistencia, la suya, la del inconsciente, que hay montones de fallados.

⁸ Lo entre corchetes viene de **JAM**.

⁹ Lo entre corchetes viene de **JAM**.

Pero si aquí se renueva la noción de falta *{faute}*¹⁰, ¿es que la falta, cuya conciencia constituye el pecado, es del orden del lapsus? El equívoco de la palabra es también lo que permite pensarlo, pasar de un sentido al otro. ¿Es que hay en la falta, esta falta primera que Joyce nos pone de manifiesto de tal modo, es que hay algo del orden del lapsus? Esto, por supuesto, no deja de evocar todo un embrollo. Y ahí estamos, estamos en el nudo y, al mismo tiempo, estamos en el embrollo. Lo que hay de notable, es que al querer corregir el lapsus en el punto mismo *{1}* donde se produce — ¿qué quiere decir que se produzca ahí?

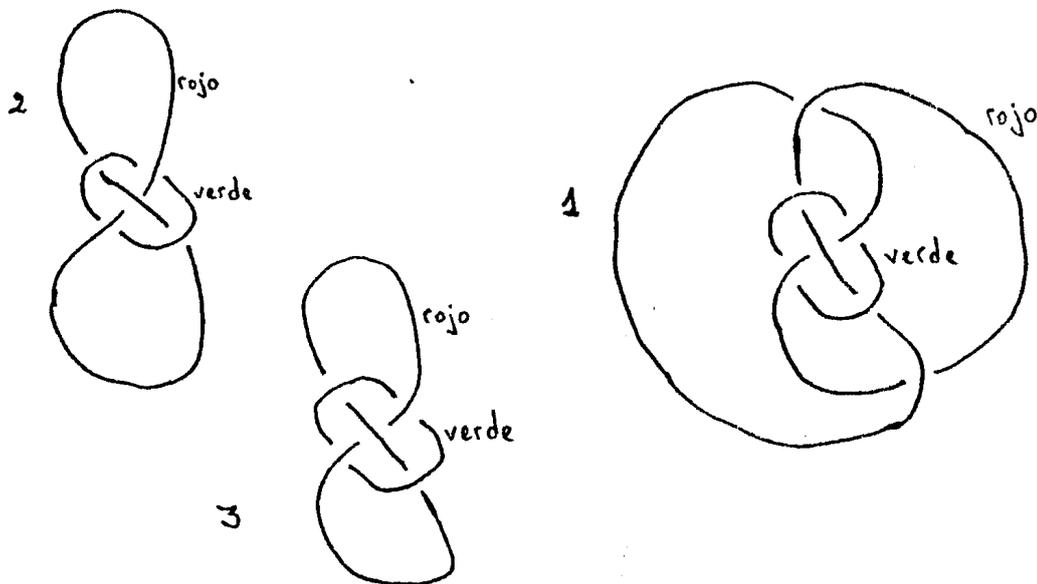


— hay equívoco [sobre la manera de corregirlo]¹¹, puesto que en otros dos puntos *{2}* y *{3}* tenemos la consecuencia del lapsus que se produjo en otra parte. Lo impactante, es que en otra parte, eso no tiene las mismas consecuencias. Es lo que yo ilustro de la manera que aquí he tratado de dibujar. Ustedes pueden, si prestan atención, ustedes pueden ver de una manera por la que el nudo responde, ustedes pueden ver que al reparar por medio de un *sínthoma* en el punto mismo donde el lapsus se produjo *{1}*, ustedes no obtienen el mismo nudo poniendo

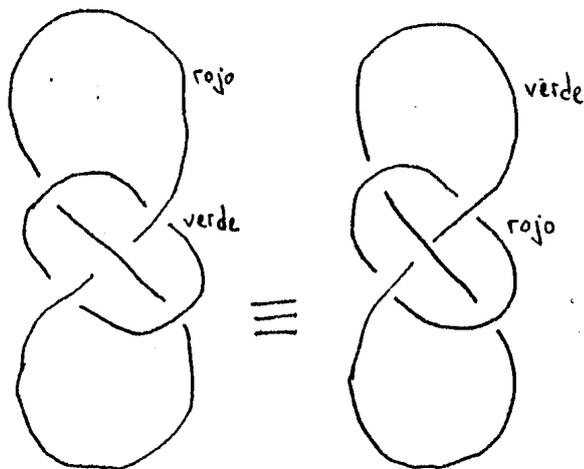
¹⁰ *faute* es “falta”, pero en un sentido muy emparentado con la culpa, con la falta moral. Cf. la primera clase del Seminario de *La ética* y, más cercanamente, la primera clase del presente seminario.

¹¹ Lo entre corchetes viene de JAM.

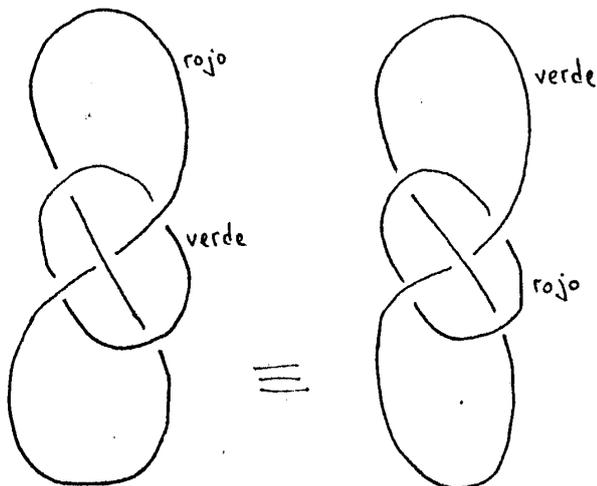
el *sínthoma* en el lugar mismo donde se produjo la falta, o bien corrigiendo igualmente la cosa por medio de un *sínthoma* en los otros dos puntos {2} y {3};



pues al corregir la cosa, el lapsus en los otros dos puntos — lo que también es concebible, ya que de lo que se trata es de hacer que algo subsista de la primitiva estructura del nudo de 3 — el algo que subsiste por el hecho de la intervención del *sínthoma* es diferente, cuando eso se produce en el punto mismo del lapsus, es diferente de lo que se produce si {del mismo modo} ustedes corrigen en los otros dos puntos del nudo de 3 por medio de un *sínthoma*.



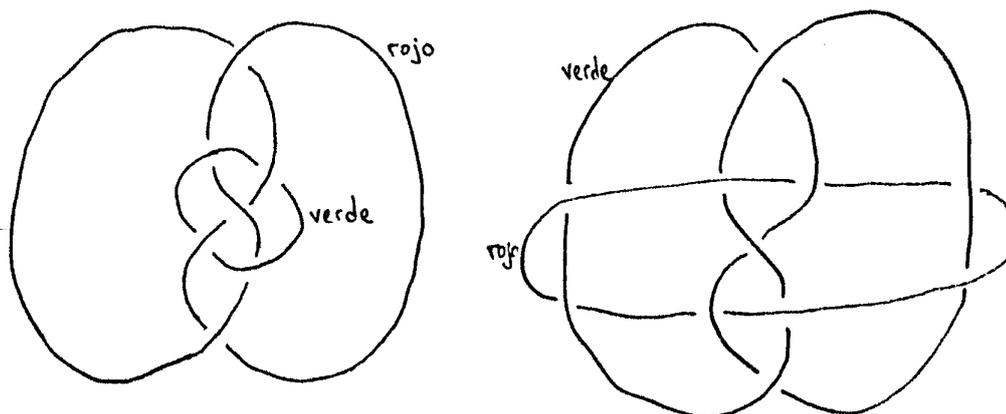
Cosa sorprendente, hay algo en común en la manera en que se anudan las cosas, hay algo que se marca con una cierta dirección, con una cierta orientación, con una cierta, digamos, dextrogiar de la compensación. Pero no resulta menos claro que aquí, lo que resulta de la compensación anudada, de la compensación por medio del *sínthoma*, es diferente de lo que se produce aquí y allí. La naturaleza de esta diferencia es la siguiente:



es que entre esto y esto, a saber que el *sínthoma* y el bucle que se produce aquí, si puedo decir, espontáneamente, son invertibles, que esto con eso, a saber el 8, digamos, rojo, y el redondel verde, es estrictamente equivalente. A la inversa, no tienen más que tomar un nudo de

8 hecho así, obtendrán muy fácilmente la otra forma. No hay nada más simple. Es incluso imaginable. Les basta con concebir que al tirar ustedes las cosas de tal modo — hablo sobre el rojo — de modo de hacer que el rojo haga aquí un redondel, nada más fácil como ver, sentir que hay todas las posibilidades de que lo que entonces es primero redondel verde se convertirá en 8 verde. Y con el uso ustedes verán que es un 8 exactamente de la misma forma, de la misma dextrogiro.

Hay pues estrictamente equivalencia, y no es, después de lo que yo he desbrozado alrededor de la relación sexual, no es difícil sugerir que, cuando hay equivalencia, es precisamente en eso que no hay relación. Si por un instante suponemos que lo que es por lo que desde entonces es una falla del nudo de 3, esta falla es estrictamente equivalente — no hay necesidad de decirlo — en los dos sexos. Y si lo que vemos aquí como equivalente es soportado por el hecho de que tanto en un sexo como en el otro ha habido falla, falla del nudo, está claro que el resultado es esto, que los dos sexos son equivalentes, salvo sin embargo que si la falta está reparada en el lugar mismo [de la falla]¹², los dos sexos, aquí simbolizados por los dos colores, los dos sexos no lo son más, equivalentes. Pues si ustedes ven lo que corresponde a lo que recién he llamado equivalencia, lo que allí corresponde es esto, que está lejos de ser equivalente.



¹² Lo entre corchetes viene de **JAM**.

Si aquí¹³ un color puede ser reemplazado por el otro, inversamente aquí¹⁴ ustedes pueden ver que el redondel verde es, si puedo decir, interno al conjunto de lo que aquí está soportado por el doble 8 rojo y que aquí se vuelve a encontrar en el doble 8 verde. Aquellos — y es intencionalmente que los he inscrito de esta manera, es para que ustedes los reconozcan como tales — aquí el verde es interno a ese doble 8, aquí el rojo es externo. Es incluso sobre eso que hice trabajar a nuestro estimado J.-A. Miller, quien estaba en mi casa de campo en el mismo momento en que yo cogitaba esto. A justo título le he, contrariamente a lo que le dije, le he adelantado esta forma rogándole que descubra su equivalencia, la que habría podido producirse. Pero está claro que la equivalencia no puede producirse como aparece por esto: es que el verde, respecto del doble 8 que es el 8 rojo, es algo que no podría franquear, si puedo decir, la banda externa de ese doble 8 rojo. No hay pues, al nivel del *sínthoma*, no hay equivalencia de las relaciones del verde y del rojo, para contentarnos con esta designación simple. Es en la medida en que hay *sínthoma* que no hay equivalencia sexual, es decir que hay relación; pues es bien seguro que si decimos que la no-relación resulta de la equivalencia, es en la medida en que no hay equivalencia que se estructura la relación.

Hay entonces, a la vez, relación sexual y no relación, salvo que ahí donde hay relación, esto es en la medida en que hay *sínthoma*, es decir donde, como lo he dicho, es por el *sínthoma* que está soportado el otro sexo. Me he permitido decir que el *sínthoma*, esto es muy precisamente el sexo al cual no pertenezco, es decir una mujer. Si una mujer es un *sínthoma* para todo hombre, es completamente claro que hay necesidad de encontrar otro nombre para lo que es del hombre para una mujer, puesto que justamente el *sínthoma* se caracteriza por la no-equivalencia. Se puede decir que el hombre es para una mujer todo lo que les guste, a saber una aflicción peor que un *sínthoma*; pueden ustedes articularlo como les convenga: incluso un estrago. Pero si no hay equivalencia, ustedes están forzados a especificar lo que es del *sínthoma*.

¹³ *cf.* dibujos de la página anterior.

¹⁴ *cf.* dibujos de esta página.

No hay equivalencia, esto es lo único, es el único reducto donde se soporta lo que se llama en el *parl'être*, en el ser humano, la relación sexual. ¿No es eso lo que nos demuestra lo que se llama — es otro uso del término — la clínica, es el caso decirlo: la cama? Cuando vemos a los seres en la cama {*lit*}, es de todos modos ahí, no solamente en las camas de hospital, es igualmente ahí que podemos hacernos una idea de lo que es esa famosa relación. Esta relación se liga {*lie*} — es el caso decirlo: L-I-E esta vez — esta relación se liga a algo de lo que no podría adelantar — y esto es precisamente lo que resulta, mi Dios, de todo lo que yo escucho sobre otra cama, sobre el famoso diván donde se me cuenta de ello a lo largo — esto es que el lazo estrecho del *sínthoma*, es algo de lo que se trata de situar lo que tiene que ver con lo Real, con lo real del inconsciente, si es que el inconsciente es real.¹⁵ ¿Cómo saber si el inconsciente es real o imaginario? Esa es precisamente la cuestión. El participa de un equívoco entre los dos, pero de algo en lo cual, gracias a Freud, estamos desde entonces comprometidos, y comprometidos a título de *sínthoma*. Quiero decir que, de ahora en adelante, es con el *sínthoma* que tenemos que hacer en la relación misma tenida por Freud como natural —lo que no quiere decir nada—, la relación sexual. Es sobre esto que los dejaré hoy, porque también es muy necesario que yo señale de una manera cualquiera mi decepción por no haberlos encontrado aquí más escasos.

¹⁵ En su lugar, **JAM** transcribe: “...a lo largo, muestra que hay un lazo estrecho, a definir, entre el sínthoma y lo real del inconsciente — si es que el inconsciente es real”.

traducción y notas:
RICARDO E. RODRÍGUEZ PONTE

para circulación interna
de la
ESCUELA FREUDIANA DE BUENOS AIRES

Jacques Lacan

**Seminario 23
1975-1976**

EL SÍNTHOMA

8

Seminario del 9 de Marzo de 1976¹

Aquí me ven reducido a improvisar, no, por supuesto, porque yo no haya trabajado desde la última vez, abundantemente, pero como no

¹ Para las abreviaturas en uso en las notas, así como para los criterios que rigieron la confección de la presente versión, consultar nuestros **Prefacios**: «Nota sobre esta *Versión Crítica* digitalizada», de Enero de 2001, y «Sobre una *Versión Crítica* del Seminario *Le sinthome*», de Septiembre de 1989. En la versión de este seminario para la revista *Ornicar?* —en adelante: **JAM/1**, puede consultarse mi traducción de esta versión en la Biblioteca de la E.F.B.A.—, Jacques-Alain Miller omitió transcribir esta clase, ignoramos por qué. Por lo tanto, en este caso no he podido confrontar esta traducción de la transcripción de Chollet —en adelante, **MC**—. Por el mismo motivo, esta clase carece del título provisto para las demás por la versión **JAM/1**. En general, las palabras entre llaves son interpolaciones de la traducción y constituyen, entonces, otros índices de mi lectura, así como la puntuación, la sintaxis, etc... No parece necesario señalarlos, por obvios. Lo mismo ocurre con las cursivas, que habitualmente sustituyen comillas. Ya no se facilita sobre margen izquierdo la paginación de la versión traducida.

me esperaba forzosamente hablar, puesto que en principio está la huelga, aquí me ven entonces reducido a hacer lo que, de todos modos, tengo un poco preparado, e incluso mucho. Hoy voy — yo esperaba que ustedes serían menos numerosos, como de costumbre — hoy voy a mostrarles algo. No es forzosamente lo que ustedes esperan, pero no deja de tener relación. Pero antes de partir yo llevé una cosa en la cual desearía mucho pensar, porque lo había prometido a la persona — que no deja de estar en ello un poco interesada — es esto: quisiera hacerles conocer o recordarles, para los que ya lo saben, que hay alguien que me gusta mucho, que se llama Hélène Cixous — eso se escribe con C al comienzo, se termina con una S, se pronuncia Cixous en este caso. Entonces, la susodicha Hélène Cixous ya había hecho, parece — en cuanto a mí, lo había dejado un poco vago en mi recuerdo — ya había hecho, parece, en el mismo número agotado de *Littérature* donde se me lo recordó — yo lo ignoraba totalmente — yo había hecho *Litturaterre* en ese número agotado — lo que no les volverá más fácil volver a encontrarlo, salvo para aquellos que ya lo tienen — ella había hecho una pequeña nota sobre Dora. Entonces, después ella hizo una pieza con eso: *El retrato de Dora* — éste es el título — una pieza que se representa en el Petit Orsay, es decir en un anexo del Grand Orsay, ocupado por Jean-Louis Barrault y Madeleine Renaud. Entonces, este retrato de Dora, yo no lo encontré mal. Dije lo que pensaba de ello a la que llamo Hélène desde el tiempo que la conozco; y le dije que hablaría de ello.

El retrato de Dora, se trata de la Dora de Freud, y por eso sospecho que eso puede interesar a algunas personas como para que vayan a ver cómo está realizado. Está realizado de una manera real, quiero decir que la realidad es lo que — la realidad de las repeticiones, por ejemplo — es lo que, al fin de cuentas, ha dominado a los actores. No sé cómo lo apreciarán ustedes. Pero lo que es cierto, es que ahí hay algo completamente impactante. Se trata de la histeria — de la histeria de Dora precisamente — y resulta que no es la mejor histérica del reparto. La que es la mejor histérica desempeña otro papel, pero no muestra para nada sus virtudes de histérica. Dora misma, la que representa su papel, no lo muestra mal; al menos, ése es mi sentimiento. Hay también alguien, ahí adentro, que hace, que desempeña el papel de Freud. Por supuesto, él está muy fastidiado, y está muy fastidiado y eso se ve. Va a ello con precaución, y esto es tanto menos feliz, al menos para él, como que no es un actor. El se ha consagrado a eso. En-

tonces, todo el tiempo tiene miedo de cargar con Freud. Eso se ve en su despacho. En fin, lo mejor que tengo para decirles, es que vayan a verlo. Lo que verán es algo que a pesar de todo está marcado por esta precaución del Freud actor. Entonces, resulta de ello, en el conjunto, algo que es completamente curioso al fin de cuentas: ahí tenemos a la histeria — pienso que esto les chocará, pero después de todo, quizá lo apreciarán de otro modo — ahí tenemos a la histeria que yo podría decir incompleta, quiero decir que la histeria es siempre — en fin, desde Freud — es siempre dos. Y ahí la vemos de alguna manera reducida, a esta histeria, a un estado que yo podría llamar — y es por eso además que esto no va a andar mal con lo que voy a explicarles — al estado de alguna manera material. Falta allí ese elemento que se ha añadido desde hace algún tiempo — y desde antes de Freud, al fin de cuentas — a saber cómo debe ella ser comprendida. Eso produce algo muy impactante y muy instructivo, es una especie de histeria rígida. Van a ver, ya que voy a mostrárselos, lo que quiere decir en este caso el término *rigidez*, porque voy a hablarles de una cadena, que es lo que resulta que he avanzado ante vuestra atención, la cadena, para llamarla así, la cadena borromea, de la que no es por nada que se la llama nudo, porque eso desliza hacia el nudo. Voy a mostrarles eso en seguida. Pero ahí, lo que ustedes verán, es una especie de implantación de la rigidez ante algo de lo que no está excluido que el término cadena se los representifique, si podemos decir, porque una cadena es rígida a pesar de todo. El fastidio, es que la cadena de la que se trata sólo puede concebirse como muy flexible. Es incluso importante considerarla como completamente flexible. Eso también voy a mostrárselos.

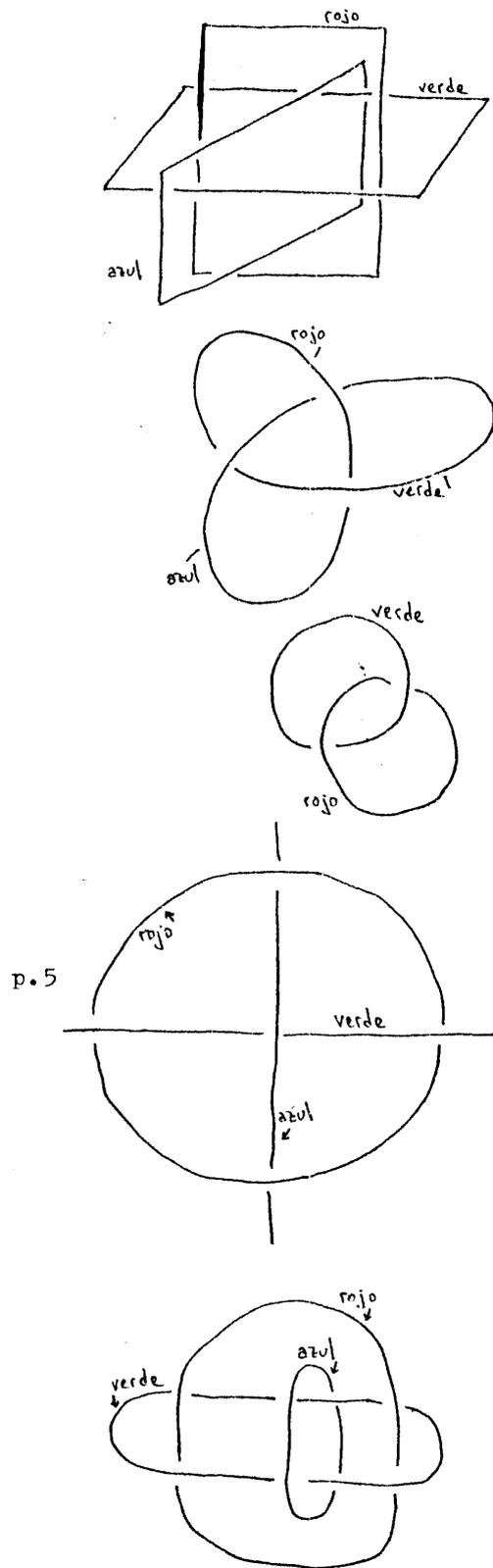
En fin, no les diré más sobre el retrato de Dora. Espero, ¿qué espero? Tener de eso algún eco por parte de las personas que, por ejemplo, vienen a verme. Eso sucede.

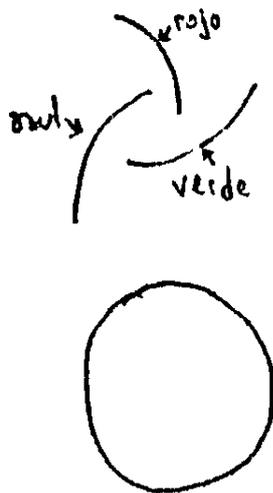
Bueno, entonces, al respecto, hablemos de lo que está en cuestión: de la cadena que he sido llevado a articular, incluso a describir, conjugando en ella, como he sido llevado a ello, lo Simbólico, lo Imaginario y lo Real. Lo que es importante, es lo Real. Después de haber hablado mucho tiempo de lo Simbólico y de lo Imaginario, he sido llevado a preguntarme lo que podía ser, en esta conjunción, lo Real; y lo Real, por supuesto, es que eso no puede ser uno solo de esos redondeles de hilo. Es la manera de presentarlos en su nudo de cadena la que, enteramente por ella, hace lo real del nudo.

Entonces, a pesar de todo, ustedes deben haber captado un poco eso con lo que he tratado de soportar la cadena borromea. Vean lo que en suma da eso: algo que sería más o menos así.² No estaba llevado a completarla, pero es evidente que es necesario completarla para hacer sentir eso de lo que se trata. Ahí está la cadena típica. Es cierto que el hecho de que yo la dibuje así, ustedes ya han visto cómo esto puede transformarse por una nada en algo que tiene el aspecto de merecer más el nombre de cadena, es decir por hacer entre el azul y el rojo algo — ahí, ya no sabemos cómo decir — que hace, hace cadena o que hace nudo. Porque a pesar de todo eso es lo que más se parece a lo que se considera de costumbre como una cadena. Lo que tiene de ventaja finalmente al representarlo así, a saber al representar los 3 redondeles de una manera, en suma, que hay que llamar proyectiva — es también lo que vale — no resultará menos que lo que así será presentado, será — atención: aquí ustedes ven bien que estamos forzados a poner los 3 redondeles de una manera que respeta la disposición de lo que he dibujado ante todo — como lo vemos — la ventaja que resulta de la manera de presentarlos así, es que eso simula la esfera. Como se lo hice observar a Galy, con quien me entretuve con eso ya no sé cuándo, la diferencia que hay entre esta cadena borromea y lo que se dibuja siempre en una esfera armilar cuando se trata de circularizarla a 3 niveles respectivamente que podemos llamar transversal, sagital, horizontal, jamás se ha visto representar una esfera armilar de la manera con que se presenta este nudo borromeo.

Entonces, esta falsa esfera que he dibujado ahí completamente sobre la derecha, hay una manera de manipularla, en tanto que tomada en el nivel de lo que constituye un octavo. Eso ahí consiste — porque esta esfera es soportada por círculos — hay una manera de darla vuelta sobre sí misma.

² Este párrafo remite a los dibujos de la página siguiente.



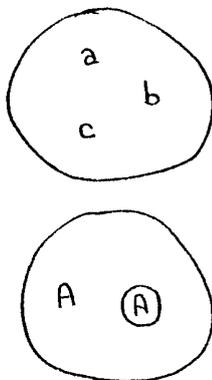


Una esfera, como tal, es difícil no concebir que está ligada a la idea de todo. Es un hecho: es que el hecho de que muy gustosamente representemos una esfera por un círculo, liga la idea de todo, que sólo se soporta de la esfera, liga la idea de todo al círculo. Pero esto es un error, porque la idea de todo implica el cierre. Si se puede dar vuelta ese todo, el interior se vuelve el exterior; y esto es lo que se produce a partir del momento en que hemos soportado de círculos la cadena borromea, es que la cadena borromea puede darse vuelta.

Ella puede darse vuelta por el hecho de que el círculo no es de ningún modo lo que se cree: lo que simboliza la idea de todo, sino que en un círculo hay un agujero. Es en la medida en que los seres son inertes, es decir soportados por un cuerpo, que se puede, como se lo ha hecho a iniciativa de Popilius, decir a alguien: “Tú no saldrás de ahí, porque tengo un redondel alrededor tuyo, tú no saldrás de ahí antes de haberme prometido tal cosa”.

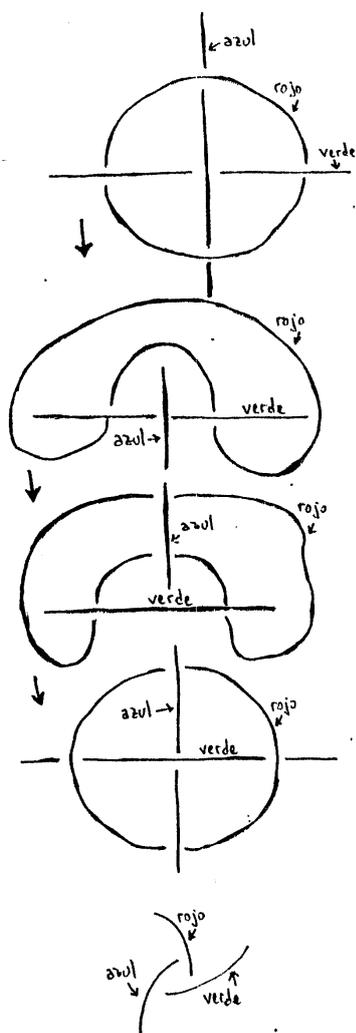
Volvemos a encontrar ahí, en suma, esto por lo cual he adelantado que en lo que concierne a lo que he llamado con el nombre de *La mujer*, ella es *no-toda*. Ella es *no-toda*: esto quiere decir que las mujeres no constituyen más que un conjunto. En efecto, con el tiempo, hemos llegado a disociar la idea de todo de la idea de conjunto. Quiero decir que hemos llegado al pensamiento de esto, que un cierto número de objetos pueden ser soportados de letras minúsculas; y entonces la idea de todo se disocia, a saber que el círculo que se considera que los junta en una representación completamente frágil, el círculo que es exterior a los objetos *a* minúscula, *b* minúscula, *c* minúscula, etc... Especificar que la mujer es *no-toda* implica una disimetría entre un objeto que podemos llamar *A* mayúscula — y se trata de saber lo que es — y un conjunto de 1 elemento, estando reunidos los dos si hay pareja por estar contenidos dentro de un círculo que por este hecho resulta distinto, lo que se expresa habitualmente según la fórmula siguiente — estos son paréntesis, de los que se usa — y que se escribe así: {A

{B}}. Hay un elemento por una parte, y por otra parte un conjunto de un solo elemento.



Entonces, tengo que confesarles esto: que después de haber asentido a lo que Soury y Thomé me habían articulado, a saber que una cadena borromea de 3 se muestra que soporta dos objetos diferentes a condición de que los 3 redondeles que constituyen dicha cadena sean coloreados y orientados, siendo los dos exigibles lo que distingue los dos objetos en cuestión, en un segundo tiempo, es decir tras haber asentido a lo que ellos decían, pero de alguna manera superficialmente, me encontré en la desagradable posición de haberme imaginado que con solamente colorearlos era suficiente para distinguir dos objetos, esto porque yo había consentido de un modo completamente superficial a eso cuya afirmación me habían aportado. En efecto, eso tiene el aspecto de sentirse, que si coloreamos en rojo uno de estos 3 redondeles, eso no es a pesar de todo el mismo objeto si coloreamos a éste en verde y a éste en azul, o si hacemos a la inversa. Sin embargo, es el mismo objeto; damos vuelta a la esfera, obtendremos muy fácilmente — voy, mi Dios, a dibujárselos muy rápidamente — obtendremos muy fácilmente una disposición contraria. A saber que, para partir de lo que está ahí, que para representarlo así una vez más se da vuelta de la manera siguiente. En efecto, si no consideramos a esto como rígido, es completamente plausible hacer del redondel rojo la presentación siguiente. Si aquí, como es igualmente más que plausible, hacemos deslizar el anillo de manera de llevarlo ahí donde es completamente evidente que puede estar, obtendremos la transformación siguiente; y a partir de la transformación siguiente es totalmente plausible hacer deslizar este redondel de una manera tal que lo que se trataba de

obtener, a saber que el redondel

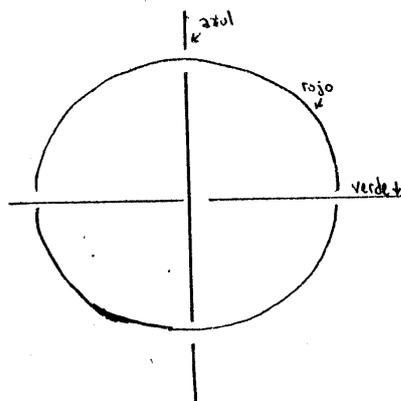


verde sea interno — en lugar de que lo sea el redondel azul — sea interno al redondel rojo y que, al contrario, el redondel azul sea externo, esto puede ser obtenido. Las cosas — después de todo, puedo decirlo — no son tan fáciles de demostrar; la prueba, es que lo que es inmediato con simplemente pensar que los 3 redondeles pueden ser dados vuelta los unos en relación a los otros, lo que es inmediato y es obtenido por la manipulación, no es obtenido tan fácilmente. La prueba, es que los llamados Soury y Thomé, que me representaban a muy justo título esta manipulación, no lo hicieron más que embrollándose un poco. He tratado de representarles ahí cómo esta transformación, efectivamente, se puede decir que se opera.

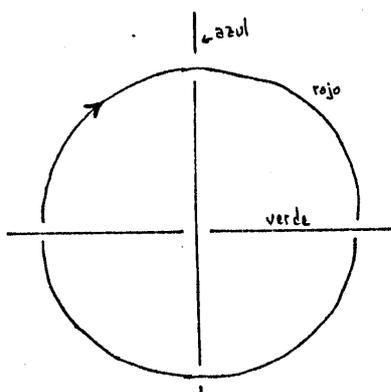
¿Qué es lo que, en suma, nos detiene en la inmediatez, que es otra especie de evidencia, esta evidencia {*evidence*} que, en lo concerniente a lo real, yo produzco con un *joke*, que soporte del vaciamiento {*évidement*}? Lo que resiste a esta evidencia-vaciamiento, es la apariencia nodal que produce lo que llamaré el *cadenuado*, haciendo equívoco sobre *cadena* y sobre *nudo*. Esta apariencia nodal, esta forma de nudo, si puedo decir, es lo que hace de lo real la seguridad, y en este caso diré que es pues una falacia — puesto que hablé de apariencia — es una falacia que testimonia de lo que es lo real. Hay diferencia de la seudoevidencia — puesto que, en mi boludez, tuve primero como evidencia que no podía haber allí 2 objetos con solamente colorear los círculos — ¿qué es lo que quiere decir lo que, en suma, por medio de esta serie de artificios, yo quería demostrar? Es ahí que se muestra la diferencia entre el mostrar y el demostrar. De alguna manera hay una idea de decadencia en el demostrar por relación al mostrar. Hay un ca-

er del mostrar. Todo el bla-bla a partir de la evidencia no hace más que realizar el vaciamiento, a condición de hacerlo significativamente. El *more geometrico* que ha sido durante largo tiempo el soporte ideal de la demostración, reposa sobre la falacia de una evidencia formal, y esto es completamente de una naturaleza como para recordarnos que geoméricamente una línea no es más que el recorte de 2 superficies que están, ellas mismas, cortadas en un sólido. Pero es otro soporte el que nos suministra el anillo, el círculo, cualquiera que sea, a condición de que sea flexible; es otra geometría, que hay que fundar sobre la cadena.

Es cierto que sigo excesivamente impactado por mi error, que con razón llamé boludez, que fui afectado por él hasta un punto que difícilmente se puede imaginar. Es precisamente porque quiero empejilarme que ahora voy a oponer a lo que creo que es, tal como me lo expresaron, la opinión de Soury y Thomé, que me hicieron la observación que no se trata solamente de que los 3 círculos están, los unos coloreados, los otros orientados, o un otro orientado, aquí yo formulo, y creo poder demostrarlo, en el sentido en que demostrar está todavía próximo del mostrar, aquello de lo que se trata. Soury y Thomé procedieron por una exhaustivación combinatoria de 3 coloreados y de 3 orientaciones colocadas sobre cada uno de los círculos. Ellos tienen un deber de proceder a esta exhaustivación para demostrar que hay 2 cadenas borromeas diferentes. Creo poder aquí oponerme, en esto que resulta de la manera en que yo represento la cadena borromea. Para mantener los mismos colores que son aquellos de los que me he servido, he aquí cómo represento habitualmente lo que ustedes habían visto ahí. Yo los represento diferentemente en cuanto hago jugar allí 2 rectas infinitas. Ahí, el uso de estas 2 rectas infinitas como opuestas al círculo que las junta es suficiente para permitirnos demostrar que hay 2 objetos diferentes en la cadena con esta condición, que un par sea coloreado y el tercero orientado.



Si hablé de rectas infinitas, es que la recta infinita, de la que, con prudencia, Soury y Thomé no hacen uso, la recta infinita es un equivalente del círculo, al menos para lo que es de la cadena. Es un equivalente del que un punto está en el infinito. Lo que es exigible de 2 rectas infinitas, es que ellas sean concéntricas, quiero decir que entre ellas no hagan cadena, lo que es el punto que desde hace mucho tiempo había valorizado Desargues, pero sin precisar este último punto, a saber que las rectas de las que se trata, rectas llamadas infinitas, deben no encadenarse, puesto que nada está precisado en lo que ha formulado Desargues, y que yo evoqué en su momento en mi seminario, nada está precisado sobre lo que es de ese punto llamado en el infinito.

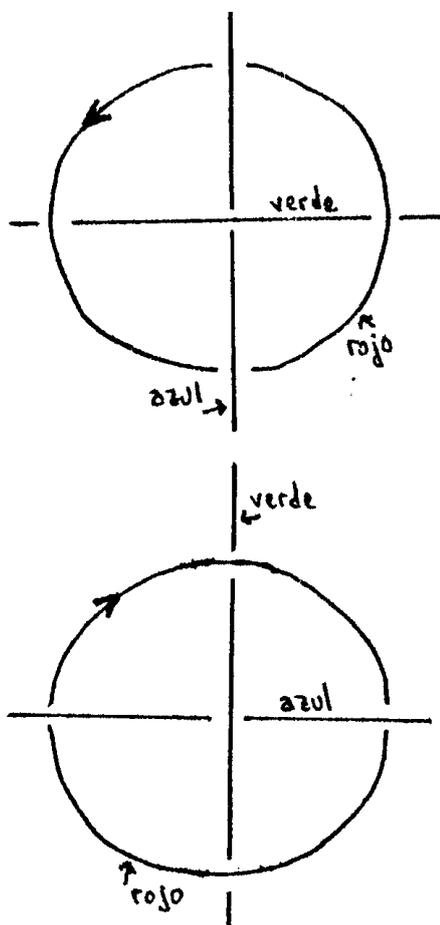


Vemos entonces el hecho siguiente. Orientemos el redondel del que decimos que no tiene necesidad de ser llamado con un color, esto es evidentemente ya aislarlo; y en virtud de éste que no está dicho que sea de un color, esto es ya hacer con él algo diferente. Sin embargo, no es indiferente decir que los 3 deben estar orientados.

Si ustedes proceden a partir de esta orientación, esta orientación que desde ahí donde la vemos es dextrógira.

No hay que creer que una orientación sea algo que se mantenga en todos los casos. La prueba es fácil de dar: es a saber que al dar vuelta— y dar vuelta implicará la inversión de las rectas infinitas — al

dar vuelta el redondel, el redondel rojo tendrá, visto a partir del retornamiento, una orientación exactamente inversa.

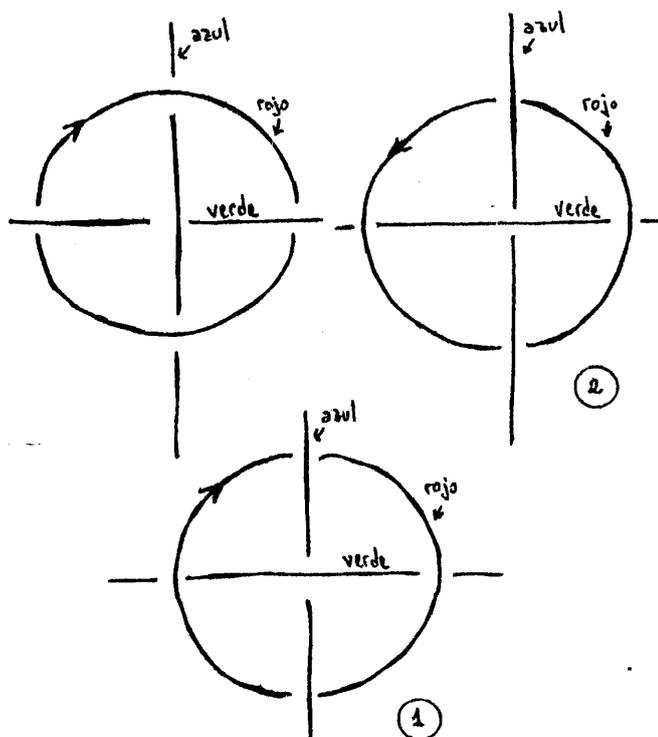


He dicho que uno solo basta para ser orientado. Esto es tanto más concebible cuanto que, al hacer las rectas infinitas, ¿a partir de qué daríamos orientación a dichas rectas? El segundo objeto es completamente posible ponerlo en evidencia a partir de esto, que estaba en el principio de mi ilusión sobre el coloreado, a partir de esto, que al tomar el primero invirtiendo sus colores, al tomar el primero — es lo que he dibujado ahí — a saber poniendo aquí el color verde y aquí el color azul, se obtiene un objeto indiscutiblemente diferente, a condición de dejar la orientación del que está orientado, de dejarla igual ¿Por qué, en efecto, cambiaría yo la orientación? La orientación no tiene razón de ser cambiada, si he cambiado la pareja de los colores.

¿Cómo reconoceré la no identidad del objeto total si cambio la orientación? Del mismo modo, si ustedes lo dan vuelta se percatarán de que este objeto es perfectamente diferente; pues lo que se trata de comparar, es el objeto constituido por esto, a saber, haciéndolo volver por aquí {1},³ compararlo con este objeto que está ahí {2}, y en suma darnos cuenta que aquí es la orientación, una orientación definida de este objeto, la orientación mantenida la que se opone, la que diferencia este triple de esto en lo cual se puede decir que tiene la misma presentación. Esto nos permite distinguir la diferencia de lo que hace un momento he llamado lo Real como marcado de falacia, de lo que es de

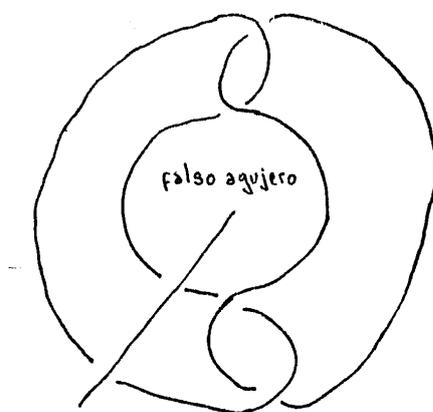
³ Los números entre llaves remiten a los dibujos de la página siguiente.

lo Verdadero. Sólo es verdadero lo que tiene un sentido. ¿Cuál es la relación de lo Real con lo Verdadero? Lo verdadero sobre lo real — si puedo expresarme así — es que lo real, lo real de la pareja aquí, no tiene ningún sentido. Esto juega sobre el equívoco de la palabra sentido: ¿cuál es la relación del sentido con lo que aquí se escribe como orientación? Podemos formular la pregunta y podemos sugerir una respuesta: a saber que es el tiempo. Lo importante es esto: es que hacemos jugar en este caso una pareja llamada coloreada, y que esto no tiene ningún sentido. ¿La apariencia del color es de la visión en el sentido en que la he distinguido de la mirada? ¿Es la mirada o la visión la que distingue el color? Esta es una pregunta que por hoy dejaré en suspenso.



La noción de pareja {*couple*}, de pareja coloreada, está ahí para sugerir que en el sexo no hay nada más que, diré, el ser del color, lo que en sí sugiere que puede haber hombre color de mujer, diría, o mujer color de hombre. Los sexos, en este caso, si soportamos del redondeo del rojo lo que es de lo Simbólico, los sexos en este caso están opuestos como lo Imaginario y lo Real, como la idea y lo imposible, para retomar mis términos. ¿Pero es muy seguro que siempre sea lo Real lo que esté en cuestión?

He adelantado que en el caso de Joyce, es la idea y el *sínthoma* más bien, como yo lo llamo. De donde el esclarecimiento que resulta de lo que es una mujer: no-toda aquí por no haber captado, por quedar para Joyce particularmente extraña, por no tener sentido para él. Por lo demás, una mujer ¿tiene jamás un sentido para el hombre? El hombre es portador de la idea de significante, y la idea de significante se soporta, en la lengua, esencialmente de la sintaxis. No deja de ser cierto que, si algo en la historia puede ser supuesto, esto es que es el conjunto de las mujeres las que, ante una lengua que se descompone — el latín en este caso, ya que es de eso que se trataba en el origen de nuestras lenguas — que es el conjunto de las mujeres las que engendran lo que he llamado *lalengua*. Es este decir interrogado sobre lo que es de la lengua, sobre lo que ha podido guiar a un sexo sobre los dos hacia lo que llamaría esta prótesis del equívoco; pues lo que caracteriza a *lalengua* entre todas, son los equívocos que son posibles en ella. Es lo que he ilustrado con el equívoco de *deux* {dos} — D-E-U-X — con *d'eux* {de ellos} — d-apóstrofe-EUX. Un conjunto de mujeres ha engendrado en cada caso *lalengua*.



A pesar de todo, quiero indicarles algo sobre eso. Es que hoy hemos hablado de muchas cosas, salvo de lo que constituye lo propio de la cadena borromea. La cadena borromea no tendría lugar si no hubiera esto que yo dibujo, y que como de costumbre dibujo mal, porque es así que debe ser dibujado, que es lo que le es propio y que es lo que llamaré el falso agujero. En un círculo, lo subrayé recién, hay un agujero. Que podamos con un círculo, adjuntándole allí otro, hacer este

agujero que consiste en lo que pasa ahí en el medio, y que no es ni el agujero de uno ni el agujero del otro, es eso lo que yo llamo el falso agujero. Pero hay esto sobre lo cual reposa toda la esencia de la cadena borromea: esto es que, recta infinita o círculo, si hay algo que atraviesa lo que hace un instante he llamado el falso agujero, si hay algo — lo repito: recta o círculo — este falso agujero es, si podemos decir, verificado. La función de esto, la verificación del falso agujero, el hecho de que esta verificación lo transforme en real, es ahí — y en este caso me permito recordar lo que tuve ocasión de releer, mi *Significación del falo*, allí tuve la buena sorpresa de encontrar desde las primeras líneas la evocación del nudo, esto en una fecha en la que yo estaba muy lejos de haberme interesado en lo que se llama el nudo borromeo; las primeras líneas de *La significación del falo* indican el nudo como siendo lo que es del resorte en este caso — es este falo el que tiene este papel de verificar, del falso agujero, que es real. Es en tanto que el *sínthoma* hace un falso agujero con lo Simbólico que hay una praxis cualquiera, es decir algo que resulta del decir, de lo que llamaría también, en este caso, el arte-decir {*l'art-dire*}, incluso para deslizarse hacia el ardor {*l'ardeur*}.

Joyce, para terminar, no sabía que él hacía el *sínthoma*, quiero decir que lo simulaba. Le era inconsciente, y es por este hecho que él es un puro artífice, que es un hombre de saber-hacer, es decir lo que se llama también un artista. El único real que verifica lo que sea, es el falo en tanto que he dicho recién de qué el falo es el soporte, a saber de lo que yo subrayo en ese artículo, a saber de la función del significante en tanto que ella crea todo significado. Todavía es necesario, añadiría, para retomarlo la próxima vez, todavía es necesario que no haya más que él para verificarlo, a ese Real.

traducción y notas:

RICARDO E. RODRÍGUEZ PONTE

para circulación interna

de la

ESCUELA FREUDIANA DE BUENOS AIRES

Jacques Lacan

**Seminario 23
1975-1976**

EL SÍNTHOMA

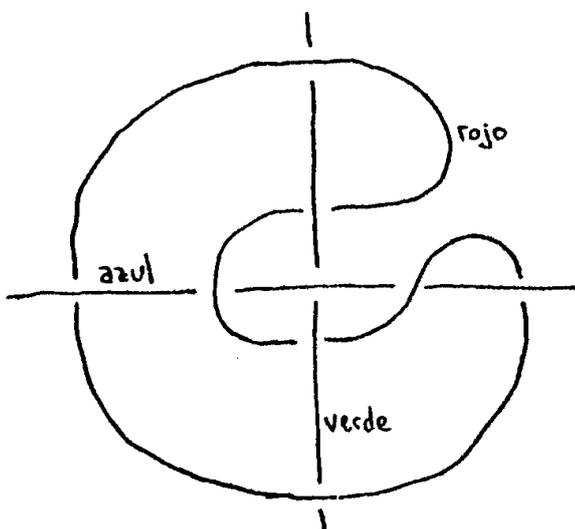
9

**PEDAZOS-DE-REAL
Seminario del 16 de Marzo de 1976¹**

Eso, es el último truco que me dieron Soury y Thomé. Es un nudo borromeo de mi especie, hecho de dos rectas infinitas y de algo

¹ Para las abreviaturas en uso en las notas, así como para los criterios que rigieron la confección de la presente versión, consultar nuestros **Prefacios**: «Nota sobre esta *Versión Crítica* digitalizada», de Enero de 2001, y «Sobre una *Versión Crítica* del Seminario *Le sinthome*», de Septiembre de 1989. Al traducir esta clase del Seminario en su Versión Chollet —en adelante, **MC**—, la he confrontado con la transcripción que de la misma efectuara Jacques-Alain Miller en el número 9 de la revista *Ornicar?* —en adelante: **JAM/1**, puede consultarse mi traducción de esta versión en la Biblioteca de la E.F.B.A.—. En general, las palabras entre llaves son interpolaciones de la traducción y constituyen, entonces, otros índices de mi lectura, así como la puntuación, la sintaxis, etc... No parece necesario señalarlos, por obvios. Lo mismo ocurre con las cursivas, que habitualmente sustituyen comillas. Ya no se facilita sobre margen izquierdo la paginación de la versión traducida.

circular. Ustedes pueden constatar con un poco de esfuerzo, sin duda, que es borromeo.



Vean. Entonces, la única excusa — porque en verdad tengo necesidad de excusas, al menos a mis ojos — la única excusa que tenga para decirles algo hoy, es que eso va a ser sensato, mediante lo cual no realizaré lo que yo quisiera —y van a ver que aclararé eso—: lo que yo quisiera, es darles un pedazo — eso no puede llamarse de otro modo — un pedazo de Real. Estoy reducido a decirme que hay algo sensato que puede servir provisoriamente. Pero este provisorio es frágil, quiero decir que no estoy seguro de cuánto tiempo podrá servir eso. Vean.

Me he preocupado mucho por Joyce todo este tiempo. Voy a decirles en qué Joyce, si podemos decir, es estimulante: es que él sugiere — sugiere, pero no es más que una sugerencia — sugiere una manera fácil de presentarlo, mediante lo cual — y ahí precisamente está su valor, su peso — mediante lo cual todo el mundo se rompe ahí los dientes, incluso mi amigo Jacques Aubert, quien está ahí en la primera fila, y ante quien me siento indigno. He dicho que él mismo se rompería ahí los dientes, porque Jacques Aubert no llega — no más que cualquiera, por otra parte, no más que un tal Adams, quien ha hecho unas cosas muy difíciles en ese género — no llega a esa manera fácil de presentarlo. Quizá en seguida yo mismo voy a indicarles, no a sugerirles, a indicarles en qué se sostiene eso. Por supuesto, yo también he soñado — y esto hay que tomarlo en el sentido literal — esta ma-

nera fácil de presentarlo, he soñado con ella esta noche. Ustedes, evidentemente {*évidemment*} — *vaciamente* {*évidement*}, como se dice — ustedes evidentemente eran mi público, pero yo no era actor; incluso, yo no era actor para nada. De lo que les daba parte era de la manera en que yo — para nada actor, a eso más bien lo llamaría escritor — yo juzgaba a los otros personajes que el mío, con lo cual, evidentemente, yo salía del mío, o más bien no tenía papel. Era algo en el género de un psicodrama, lo que es una interpretación.

Que Joyce me haya hecho soñar con funcionar así debe tener un valor, un valor por otra parte no fácil de extraer, puesto que, como lo he dicho, sugiere eso a cualquiera, que allí debe haber un Joyce manejable. Sugiere eso por el hecho de que está el psicoanálisis, y es precisamente sobre esta pista que un montón de personas se precipitan. Pero no es porque soy psicoanalista, y al mismo tiempo demasiado interesado, que es necesario que yo me rehuse a considerarlo bajo esa luz. A pesar de todo hay ahí algo objetivo. Joyce es un *a-Freud*, diría, con el juego de palabras sobre *affreux* {horroroso}. Es un *a-Joyce*. Todo objeto, salvo el objeto llamado por mí *a* minúscula, que es un absoluto, todo objeto se sostiene en una relación. Lo fastidioso es que esté el lenguaje, y que las relaciones se expresen en él, en el lenguaje, con epítetos. Los epítetos, eso empuja al sí o no. Un tal Charles Sanders Peirce construyó sobre eso su lógica, la de él, que por el hecho del acento que él pone sobre la relación, lo conduce a hacer una lógica trinitaria. Es completamente la misma vía que sigo yo, salvo que yo llamo a las cosas de las que se trata por su nombre: Simbólico, Imaginario y Real, en el buen orden. Pues empujar al sí o no, es empujar a la pareja, porque hay una relación entre el lenguaje y el sexo, una relación ciertamente no todavía completamente precisada, pero que yo he, si se puede decir, empezado a cortar {*entamé*}.² Ustedes ven eso: al emplear el término *entamé*, me doy cuenta de que hago una metáfora, ¿y qué es lo que quiere decir, esta metáfora? La metáfora — puedo hablar de ella en sentido general; pero lo que quiere decir ésa, les dejo a ustedes el cuidado de descubrirlo — la metáfora no indica más que eso: la relación sexual, salvo que ella prueba de hecho, por el hecho de

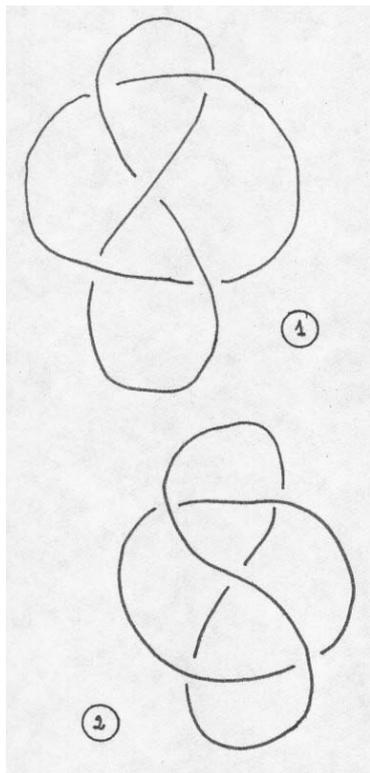
² *entamer* es empezar a cortar una tela o la piel, etc., lo que remite a herir, a practicar una incisión, etc. También es empezar a gastar una cantidad, poner en marcha un negocio, etc. Figuradamente remite a atacar, por ejemplo el honor o la reputación.

que ella existe, que la relación sexual es tomar una vejiga por una linterna,³ es decir lo que mejor se puede decir para expresar una confusión: una vejiga puede hacer una linterna a condición de poner fuego en el interior; pero en tanto que no hay fuego, no es una linterna. ¿De dónde viene el fuego? El fuego, es lo Real. Eso pone fuego a todo, lo Real, dije. Pero es un fuego frío. El fuego que arde es una máscara, si puedo decir, de lo Real. Lo Real hay que buscarlo del otro lado, del lado del cero absoluto. A pesar de todo se ha llegado a eso. No hay límites para lo que se puede imaginar como altas temperaturas, no hay límites imaginables por el momento. Lo único que hay de real, es el límite de abajo. Es eso lo que yo llamo algo orientable. Es por eso que lo Real lo es. Hay una orientación, pero esta orientación no es un sentido. ¿Qué quiere decir eso? Eso quiere decir que yo retomo lo que he dicho la última vez al sugerir que el sentido, es quizá la orientación. Pero la orientación no es un sentido, puesto que ella excluye el único hecho de la copulación de lo Simbólico y de lo Imaginario, en lo cual consiste el sentido. La orientación de lo Real, en mi ternario, el mío, forcluye el sentido.

Digo eso porque anoche se me formuló la pregunta de saber si había otras forclusiones que la que resulta de la forclusión del Nombre-del-Padre. Es muy cierto que la forclusión, eso tiene algo de más radical, puesto que el Nombre-del-Padre es algo al fin de cuentas ligero; pero es cierto que es ahí que eso puede servir, en lugar que la forclusión del sentido por la orientación de lo Real, ¡no llegamos ahí todavía! Hay que romperse, si puedo decir, con un nuevo imaginario concerniente al sentido. Es lo que trato de instaurar con mi lenguaje. Este lenguaje tiene la ventaja de aportar sobre el psicoanálisis, en tanto que yo trato de instaurarlo como discurso, es decir como el semblante más verosímil. Es un ejemplo, en suma, el psicoanálisis, nada más, de cortocircuito que pasa por el sentido, el sentido como tal que he definido recién por la copulación, en suma, del lenguaje — puesto que es de eso que yo soporto el inconsciente — de la copulación del lenguaje con nuestro propio cuerpo. Es preciso que les diga que en el intervalo he ido a escuchar a Jacques Aubert a una parte donde ustedes

³ La expresión *prendre des vessies pour des lanternes* remite a cometer una grosera equivocación, creer las cosas más inverosímiles, absurdas. El contexto explica por qué mantengo la literalidad.

no estaban convidados,⁴ y que ahí yo hice algunas reflexiones sobre el *ego*, lo que los ingleses llaman el *ego* y los alemanes el *Ich*. El *ego*, es un truco. Es un truco a propósito del cual he cogitado alrededor de un nudo, un nudo que ha cogitado él mismo, un matemático que no tiene otro nombre que Milnor.



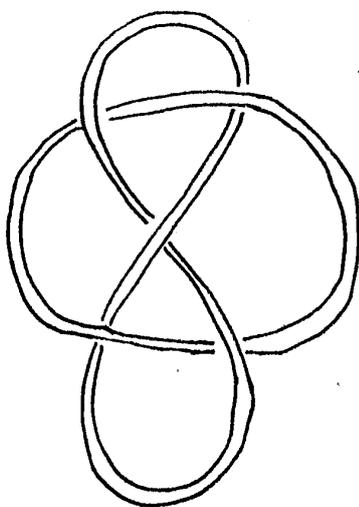
El ha inventado algo, a saber una idea de cadena — a eso en inglés lo llama *link*. Es preciso que yo dibuje eso de otro modo, porque es de eso que se trata: eso, es un nudo. Lo vuelvo a hacer porque, por supuesto, como cada vez que hago un nudo, he tropezado. No es la primera vez que me sucede ante ustedes. Ahí está correcto, abajo {1}.⁵ Deben ver que eso está anudado. Pero supongan, dice Milnor, que ustedes se den este permiso, que en una cadena cualquiera, ésa, cadena de dos elementos, que en una cadena cualquiera un mismo elemento pueda atravesarse a sí mismo, entonces ustedes obtienen ésto {2}, de lo que nos muestra inmediatamente que, por

el hecho de que un elemento pueda atravesar {se a sí} mismo, resulta de ello que lo que estaba arriba aquí y aquí está ahí debajo: no hay más nudo. Por supuesto, hay de esto una cantidad de otros ejemplos. No hay más *link*.

⁴ Tal vez se trate de una conferencia que Jacques Aubert pronunció en marzo de 1976 en el Hôtel-Dieu de París en el marco de la enseñanza de Tercer Ciclo del Département de Psychanalyse de l'Université Paris VIII-Vincennes. Si éste fuera el caso, el texto de dicha conferencia se publicó en el volumen 4 de la revista *Analytica*, suplemento al n° 9 de *Ornicar?* — y luego, en 1987, con el título *Galerías para un retrato*, en un libro publicado bajo la dirección del mismo Aubert: *Joyce avec Lacan*, Navarin Éditeur.

⁵ Los números entre llaves remiten a los dibujos del lado izquierdo de esta página.

Lo que les propongo a vuestra astucia, es esto, observar que, si en el primer nudo ustedes doblan cada uno de los elementos de dicha cadena, es decir que en lugar de tener aquí uno, ustedes tienen dos que tienen la misma circulación, que hagan lo mismo para aquí, ya no será verdadero, por inverosímil que eso pueda parecerles — y ustedes lo controlarán, espero; no he traído mis dibujos, de manera que..., como por otra parte sólo he hecho poner aquí un papel blanco, no me arriesgaré a mostrarles cómo esto se retuerce —



es suficiente con que haya dos de ellos, lo que sin embargo no parece hacer objeción, puesto que un bucle en 8, si se atraviesa a sí mismo, se libera fácilmente del circular o del óvalo tal como lo he dibujado, se libera fácilmente cuando ese 8 en cuestión se atraviesa a sí mismo, ¿por qué eso no sería también verdadero cuando hay dos de ellos — digo dos 8 y dos óvalos? No resulta menos que — ustedes lo controlarán, espero, volveré a ello la próxima vez —

no solamente hay un obstáculo, sino que es radicalmente imposible separar los cuatro elementos.

Al respecto, es preciso que yo diga que no puedo trazar todos los algoritmos que he enunciado del tipo $S(A)$. Qué quiere decir que yo proteste en mi seminario *Otra vez {Encore}*, parece — porque por supuesto yo no lo leí jamás, son los otros quienes lo leen — contra la equivalencia dada, parece, por algunos — yo lo había olvidado totalmente — del $S(A)$ con la función Φ — no dije ϕ minúscula, sino la Φ mayúscula — que es una función, como lo implica lo que he indicado, a saber que existe un x para quien esta función es negativa: $\exists x. \overline{\Phi x}$. Por supuesto, el ideal del matema es que todo se corresponda. Es precisamente por eso que el matema agrega a lo Real. Pues contrariamente a lo que uno se imagina — no se sabe por qué — esto no es el fin de lo Real. Como lo he dicho hace un momento, sólo podemos alcanzar unos pedazos de Real. Lo Real, aquel del que se trata en lo que se

llama “mi pensamiento”, lo Real es siempre un pedazo, un troncho, un troncho por cierto alrededor del cual el pensamiento borda; pero su estigma, el de ese Real como tal, es no ligarse a nada. Es al menos así que yo lo concibo, a lo Real. Y sus pequeñas emergencias históricas, hubo un día un tal Newton, quien encontró un pedazo de Real, eso le pateó suciamente en el hígado a todos aquéllos, a todos aquéllos que pensaban, especialmente a un cierto Kant de quien se puede decir que, de Newton, ¡hizo una enfermedad! Y por otra parte todo el mundo, todos los seres pensantes de la época, hicieron una de él, cada uno a su manera. Eso llovió, no solamente sobre los hombres, sino sobre las mujeres. Mme. de Châtelet escribió todo un libracó sobre el *Newtonian system*, donde eso boludea a pleno.

De todos modos es extraordinario, cuando se alcanza un pedazo de Real, que eso produzca este efecto, y es de ahí que hay que partir. Es el signo mismo de que se ha alcanzado el troncho. Yo trato de darles un pedazo de Real a propósito de esto que en la piel de lo cual estamos, a saber la piel de esta historia increíble que es la especie humana, y les digo que no hay relación sexual. Pero esto es bordado. Esto es bordado porque eso participa del sí o no. Desde el momento en que yo digo *no hay*, esto ya es muy sospechoso. Es sospechoso de no ser verdaderamente un pedazo de Real. El estigma de lo Real, es no ligarse a nada, lo dije recién. Ahí donde uno se reconoce, es solamente en lo que se tiene. Uno no se reconoce jamás — esto está implicado por lo que yo avanzo, está implicado por el hecho reconocido por Freud de que hay inconsciente — uno no se reconoce jamás en lo que uno es. Este es el primer paso/no {*pas*} del psicoanálisis, porque lo que uno es, es del orden, cuando uno es hombre, es del orden de la copulación, es decir de lo que desvía dicha copulación en la no menos dicha, y significativamente, en la no menos dicha cópula constituida por el verbo ser. El lenguaje encuentra en su inflexión hacia la cópula la prueba de que él es una vía de rodeo completamente vejiga,⁶ es decir oscura — y oscura no es ahí sino una metáfora, porque si tuviéramos un pedazo de Real sabríamos que la luz no es más oscura que las tinieblas, e inversamente. La metáfora *cópula* no es una prueba en sí; es la manera que tiene el inconsciente de proceder. El sólo da unas huellas, y unas huellas, no solamente que se borran solas, sino que to-

⁶ cf. nota 3, en página 4.

do uso de discurso tiende a borrar, el discurso analítico como los otros. Ustedes mismos no soñarán más que con borrar las huellas del mío, de discurso, puesto que soy yo quien, a este discurso, he comenzado por darle su estatuto, su estatuto a partir del hacer-semblante del objeto *a*, o sea al fin de cuentas de lo que yo nombro de lo que el hombre se pone en lugar de la basura que es, al menos a los ojos de un psicoanalista, quien tiene una buena razón para saberlo: es que él mismo se pone en ese lugar. Hay que pasar por esta basura decidida para quizá rehallar algo que sea del orden de lo Real. Pero, ustedes ven, empleo el término *rehallar*; *rehallar* ya es un deslizamiento, como si todo lo de este orden hubiese sido ya hallado. Esa es la trampa de la historia. La historia es el mayor de los fantasmas, si podemos expresarnos así. Detrás de la historia, la historia de los hechos en los cuales se interesan los historiadores, está el mito, y el mito es siempre cautivante. Lo prueba, que Joyce, después de haber testimoniado cuidadosamente del *sínthoma*, del *sínthoma* de Dublín, que no toma alma más que del suyo, el de él, no deja, cosa fabulosa, de caer en el mito de Vico que sostiene el *Finnegans Wake*. Lo único que lo preserva de ello, es que a pesar de todo *Finnegans Wake* se presenta como un sueño, no solamente un sueño, sino que designa que Vico es un sueño otro tanto, al fin de cuentas, como las habladorías de Mme. Blavatsky, el *Mahanvantara* y todo lo que se sigue de eso, la idea de un ritmo donde yo mismo he recaído, si puedo decir, en mi *rehallar* de más arriba: uno no rehalla, o bien esto es designar que uno no hace jamás sino girar en redondo, uno halla. La única ventaja de este *rehallar*, es valorizar lo que yo indico, que no podría haber progreso, que uno gira en redondo. Pero quizá hay otra manera de explicarlo, que no haya progreso: es que sólo hay progreso marcado por la muerte.

Lo que Freud subraya de esta muerte, si puedo expresarme así, la ha *triebado* al hacer de ella un *Trieb*, lo que se ha traducido en francés por — no se sabe por qué — la pulsión, la pulsión de muerte — no se ha encontrado mejor traducción, mientras que estaba la palabra *deriva* — la pulsión de muerte, es lo Real en tanto que no puede ser pensado más que como imposible, es decir que cada vez que él muestra la punta de su nariz, es impensable. Abordar a este imposible, no podría constituir una esperanza, puesto que este impensable es la muerte, cuyo fundamento de Real es que ella no puede ser pensada. Lo increíble es que Joyce, quien tenía el más grande desprecio por la historia, en efecto fútil, que él califica de pesadilla, cuyo carácter es

soltar sobre nosotros unas grandes palabras⁷ de las que él subraya que nos hacen tanto mal, no haya podido finalmente hallar más que esta solución: escribir *Finnegans Wake*, o sea un sueño que como todo sueño es una pesadilla [incluso si es una pesadilla atemperada. Fuera de esto, dice, y es así que está hecho *Finnegans Wake*]⁸, es que el soñador no es allí ningún personaje particular: es el sueño mismo. Es en eso, es en eso que Joyce desliza a Jung, desliza al inconsciente colectivo, del que no hay mejor prueba, no hay mejor prueba que Joyce, de que el inconsciente colectivo es un *sínthoma*. Pues no se puede decir que *Finnegans Wake*, en su imaginación, no participe de ese *sínthoma*.

Entonces, lo que es el signo de mi traba, es precisamente Joyce. Es precisamente Joyce, justamente, en tanto que lo que él avanza, y avanza de una manera muy especialmente artista —él sabe hacer allí—, es el *sínthoma*, y el *sínthoma* tal que no haya nada que hacer allí para analizarlo. He dicho eso recientemente. Un católico, un católico de buena madera como era Joyce, como jamás pudo ser quien no haya sido sanamente educado por los jesuitas, un católico, uno verdadero de verdad — pero por supuesto no hay aquí uno verdadero, por supuesto, ustedes no han sido educados en lo de los jesuitas, ninguno de ustedes — y bien, ¡un católico es inanalizable!⁹ Al respecto, hay alguien que me hizo observar que yo había dicho lo mismo de los japoneses. Se trata de J.-A. Miller, por supuesto, quien no perdió esa ocasión. En fin, lo mantengo. Lo mantengo, no es por la misma razón; pero después de esa velada con Jacques Aubert a la que ustedes no fueron convidados, vi un film, un film japonés, él también. Era en una salita, ustedes no podían ser convidados, no más que a lo de Jacques Aubert. Y luego, yo no hubiera querido darles malas ideas. A pesar de todo extraje a algunas personas de mi escuela que asistieron a ese film y que fueron por él, como yo, supongo — es de eso que me serví como término para decir el efecto que eso me había producido — hablando propiamente, he sido inspirado. He sido inspirado porque eso es del erotismo — no me esperaba eso yendo a ver ese film japonés — es del

⁷ *mots* {palabras}. En su lugar, **JAM** transcribe *maux* {males}.

⁸ Falta un renglón en la copia de la versión traducida. Lo entre corchetes viene de **JAM**.

⁹ En su lugar, **JAM** transcribe: “¿un católico es analizable?”.

erotismo femenino. Ahí comencé a comprender el poder de los japoneses. Parece, al ver ese film — ustedes un día u otro van a verlo, ésa era una representación privada, pero a pesar de todo espero que se nos dará el permiso; y haciendo algunos movimientos de reptación, ustedes llegarán a verlo en las salas limitadas. Se les requerirá que muestren la contraseña, ¡pero ustedes dirán que vienen a mi seminario!

El erotismo femenino allí parece ser llevado — no voy a hacer sobre este film simplemente una línea de división — parece llevado a su extremo; y este extremo es el fantasma, ni más ni menos, de matar al hombre. Pero incluso eso no basta. Es preciso que, después de haberlo matado, se vaya más lejos. Después — ¿por qué después?, ahí está la duda — después de este fantasma, la japonesa en cuestión, que es una mujer de iniciativas — es el caso decirlo — a su partenaire le corta el rabo — es así que se llama. Uno se pregunta por qué ella no lo corta antes; es que eso es un fantasma, tanto más cuanto que — yo no sé cómo sucede eso después de la muerte, ¡pero hay mucha sangre en el film! Estoy de acuerdo con que los cuerpos cavernosos estén bloqueados, pero después de todo no sé nada de eso. Hay ahí un punto que recién llamé de duda. Y es ahí que vemos que la castración no es el fantasma. Ella no es tan fácil de situar, hablo en la función que es la suya en el análisis. Ella no es fácil de situar, puesto que puede ser fantasmaticada. Es precisamente por eso que vuelvo a mi Φ , mi Φ mayúscula, que también puede ser la primera letra de la palabra fantasma. Esta letra sitúa las relaciones de lo que llamaré una función de fonación — esa es la esencia del Φ , contrariamente a lo que se cree — una función de fonación que resulta ser sustitutiva del macho dicho hombre como tal con — ahí está eso contra lo cual me levantaba — es que la sustitución de este Φ al significante que no he podido soportar sino de una letra complicada de notaciones matemáticas, a saber lo que he escrito ahí abajo: $S(\mathbb{A})$. $S(\mathbb{A})$, es muy otra cosa. No es con eso que el hombre hace el amor, es decir, al fin de cuentas, [el hombre hace el amor]¹⁰ con su inconsciente, y nada más. En cuanto a lo que fantasma la mujer, si es precisamente eso lo que nos presenta el film, es algo que de todos modos impide el encuentro. Pero $S(\mathbb{A})$, ¿qué quiere

¹⁰ Lo entre corchetes viene de **JAM**, y puede introducir un matiz en el sentido de la frase. En este caso lo interpolo porque me parece justificado por lo que aparece después, pero el lector decide.

decir? Eso quiere decir que si el intérprete, dicho de otro modo el instrumento con el que se opera — se opera *con* este instrumento para la copulación — si este instrumento es precisamente, como es patente, para descartar, esto no es del mismo orden que aquello de lo que se trata en mi S mayúscula paréntesis de A barrado. Esto es porque no hay Otro, no ahí¹¹ hay suplencia, a saber el Otro como lugar del inconsciente, de lo que he dicho que es con eso que el hombre hace el amor en un otro sentido de la palabra *con* — eso es el partenaire; pero lo que quiere decir esta S mayúscula de A mayúscula barrada — y me excuso por no haber tenido otra cosa que la barra de la que servirme, hay una barra que cualquier mujer sabe saltar: es la barra entre el significante y el significado como, lo espero, lo ha probado el film al que hice alusión hace un momento. Pero hay otra barra que consiste en barrar, a saber ella es como esta barra: $\overline{\Phi x}$, por otra parte lamento no haberla hecho de la misma manera, es así que eso hubiera sido lo más ejemplar. Ella dice que no hay Otro que respondería como partenaire, siendo toda la necesidad de la especie humana que haya un Otro del Otro. Este es aquél que generalmente llamamos Dios, pero cuyo análisis devela que es muy simplemente *La mujer*. Lo único que permite designarla como *La*, puesto que les he dicho que *La mujer* no existía — y cada vez tengo más razones para creerlo, sobre todo después de haber visto ese film — lo único que permite suponer *la* mujer, es que, como Dios, ella sea ponedora. Pero ahí está el progreso que el análisis nos hace hacer, es percatarnos de que aunque el mito la haga toda salir de una sola madre, a saber de Eva, y bien, sólo hay ponedoras particulares. Y es por eso que recordé en el seminario *Otra vez {Encore}*, parece, lo que quería decir esta letra complicada, a saber el significante de que no hay Otro del Otro.

Vean, todo lo que les cuento ahí no es sino sensato, y en virtud de esto lleno de riesgos de engañarse, como toda la historia lo prueba. Jamás se ha hecho otra cosa. Si yo corro los mismos riesgos, es más bien para prepararlos para lo que podría decirles de distinto, tratando de hacer una locura-sofía *{folie-sophie}*, si puedo decir, menos siniestra que lo que es el libro llamado de la Sabiduría en la Biblia, aunque después de todo es lo que mejor se puede hacer para fundar — les a-

¹¹ *non pas là* {no ahí}. En su lugar, **JAM** transcribe: “a distinguir de ahí donde hay suplencia...”

consejo su lectura, es sobria y del mejor tono, los católicos no hacen a menudo esta lectura, hay que decirlo; incluso podemos decir que el catolicismo ha consistido durante siglos en que se impida a los partidarios de leer la Biblia — pero para fundar la Sabiduría sobre la falta {*manque*}, que es la única fundación que pueda tener,¹² verdaderamente no está para nada mal, es extraordinario.

¿Llegaré a decirles — sería necesario que no fuera solamente un sueño — llegaré a decirles lo que se llamaría un pedazo de Real, en el sentido propio de la palabra *pedazo* {*bout*} que he precisado hace un momento? Por el momento, podemos decir que Freud mismo no ha hecho más que algo sensato, y que eso me quita toda esperanza. No es por eso una razón, no para que lo espere, sino para que yo lo haga realmente un día.

Vean. Ya tenemos bastante por hoy.

traducción y notas:

RICARDO E. RODRÍGUEZ PONTE

para circulación interna

de la

ESCUELA FREUDIANA DE BUENOS AIRES

¹² En su lugar, **JAM** transcribe: “que es la única manera de hacer”.

Jacques Lacan

**Seminario 23
1975-1976**

EL SÍNTHOMA

10

**LO REAL ES SIN LEY
Seminario del 13 de Abril de 1976¹**

De costumbre, tengo algo para decirles. Pero hoy, así, desearía — desearía porque tengo una ocasión: es el día de mi aniversario —

¹ Para las abreviaturas en uso en las notas, así como para los criterios que rigieron la confección de la presente versión, consultar nuestros **Prefacios**: «Nota sobre esta *Versión Crítica* digitalizada», de Enero de 2001, y «Sobre una *Versión Crítica* del Seminario *Le sinthome*», de Septiembre de 1989. Al traducir esta clase del Seminario en su Versión Chollet —en adelante, **MC**—, la he confrontado con la transcripción que de la misma efectuara Jacques-Alain Miller en el número 10 de la revista *Ornicar?* —en adelante **JAM/1**, puede consultarse mi traducción de esta versión en la Biblioteca de la E.F.B.A.—. En general, las palabras entre llaves son interpolaciones de la traducción y constituyen, entonces, otros índices de mi lectura, así como la puntuación, la sintaxis, etc... No parece necesario señalarlos, por obvios. Lo mismo ocurre con las cursivas, que habitualmente sustituyen comillas. Ya no se facilita sobre margen izquierdo la paginación de la versión traducida.

desearía que yo pueda verificar si sé lo que digo. A pesar de todo, decir apunta a ser entendido. Yo quisiera verificar, en suma, si no me contento con hablar para mí, como todo el mundo lo hace, por supuesto. Si el inconsciente tiene sentido, es precisamente eso. Digo: si el inconsciente tiene un sentido. Hoy preferiría, pues, que alguien — no pido maravillas, no pido que la chispa brote por todas partes — sin duda me hubiera gustado que alguien escriba algo que, en suma, justificaría este trabajo que me doy desde hace aproximadamente 22 años, un poco más. La única manera de justificarlo, sería que alguien invente algo que pueda servirme a mí. Estoy persuadido de que es posible. [Hoy, les pido que me formulen una pregunta que me recompense.]²

He inventado lo que se escribe como lo Real. Naturalmente, no basta con escribirlo: Real, porque no pocas personas lo han hecho antes que yo. Pero a este Real, yo lo he escrito bajo la forma de lo que se llama el nudo borromeo, que no es un nudo, que es una cadena que tiene ciertas propiedades, y bajo la forma mínima bajo la cual he trazado esta cadena, hacen falta al menos 3. [Uno de sus tres elementos mínimos, yo lo llamo real.]³ Lo Real, es eso que consiste en llamar a uno de esos 3 Real, eso quiere decir ahí que hay 3 elementos y que estos 3 elementos, en suma, tales que se dice que están anudados, en realidad encadenados, hacen metáfora. Eso no es nada más, por supuesto, que metáfora de la cadena. ¿Cómo es posible que haya una metáfora de algo que no es más que número? A esta metáfora, a causa de eso la llamamos la cifra. Hay un cierto número de maneras de trazar esas cifras. Pero, en fin, la manera más simple, es la que he llamado del trazo unario: hacer un cierto número de trazos, o por otra parte de puntos, y eso basta para indicar un número.

Hay algo importante: es que lo que se llama la energética no es otra cosa que la manipulación de un cierto número de números, de un cierto número de números de donde se extrae un número constante. Era eso a lo cual Freud, refiriéndose a la ciencia tal como se la concebía en su tiempo, a lo cual Freud se refería, es decir que con ella él sólo hacía una metáfora. La idea de una energética psíquica, él jamás la fundó verdaderamente. Incluso no hubiera podido sostener su metáfo-

² Lo entre corchetes viene de la transcripción de **JAM**.

³ Lo entre corchetes viene de la transcripción de **JAM**.

ra con alguna verosimilitud. La idea de una constante, por ejemplo, que liga el estímulo con lo que él llama la respuesta, es algo completamente insostenible. En la metáfora de la cadena borromea, yo digo que he inventado algo. ¿Qué es inventar? ¿Es una idea? A pesar de todo, que esto no les impida tratar, en un instante, de formularme una pregunta que me recompense, que me recompense, no del esfuerzo que hago por el momento, porque, justamente, lo que yo pienso por el momento es que lo que les digo por el momento no tiene muchas posibilidades de obtener una respuesta.

¿Es una idea, esta idea de Real, entiendo tal como se escribe en lo que llamamos el nudo borromeo, que, lo subrayo, es una cadena? No es una idea, no es una idea que se sostenga, porque en suma es ahí que palpamos que la idea, la idea que llega así, la idea que llega cuando uno está acostado, porque al fin de cuentas es eso: la idea, al menos reducida a su valor analítico, es una idea que se les ocurre cuando uno está acostado. Pero que uno esté acostado o de pie, el efecto de cadena que se obtiene por la escritura no se piensa fácilmente. Quiero decir que, al menos en mi experiencia, no es para nada fácil decir cómo una cadena, una cadena compuesta por un cierto número de elementos, incluso al reducirlos a 3, eso no se imagina fácilmente. Eso no se escribe fácilmente. Y más vale haberse roto allí de antemano para estar seguro de tener éxito en dar su escritura. Es muy exactamente eso de lo que ustedes han tenido mil veces el testimonio por mí mismo en los errores, los lapsus de pluma que he cometido cien veces ante ustedes tratando de hacer ¿qué? De hacer una escritura, una escritura que simbolice esta cadena.

Considero que haber enunciado bajo la forma de una escritura lo Real en cuestión tiene el valor de lo que generalmente se llama un traumatismo, no porque mi objetivo haya sido traumatizar a nadie, sobre todo de mis oyentes, con los cuales no tengo ninguna razón para quererlo, hasta el punto de causarles lo que generalmente se llama un traumatismo. Digamos que es un forzamiento de una nueva escritura que, por metáfora, tiene un alcance que bien hay que llamar simbólico. Es un forzamiento de un nuevo tipo de idea, que no es una idea que florezca de alguna manera espontáneamente por el solo hecho de lo que produce sentido, en suma, es decir de lo Imaginario. No es tampoco que esto sea algo completamente extraño. Diría incluso más: es eso lo que vuelve sensible, lo que hace palpar, pero de manera com-

pletamente ilusoria, lo que puede ser lo que se llama la reminiscencia. La reminiscencia consiste en imaginar a propósito de algo que hace función de idea y que no lo es: uno se imagina que uno se la “reminiza”, si puedo expresarme así. Es en eso que las dos funciones están distinguidas en Freud, porque él tenía el sentido de las distinciones, es en eso que la reminiscencia es distinta de la rememoración. La rememoración, es evidentemente algo que Freud ha forzado completamente, que ha forzado gracias al término “impresión”. Él suponía que en el sistema nervioso había cosas que se imprimían. Y a estas cosas que se imprimían en el sistema nervioso, él las proveía de letras, lo que ya es decir demasiado, porque no hay ninguna razón para que una impresión se figure como algo ya tan alejado de la impresión como es una letra, porque ya hay un mundo entre una letra y un símbolo fonológico. La idea cuyo testimonio produce Freud en *el Proyecto*, al figurar por unas redes — unas redes, por supuesto que esas redes, es quizá lo que me ha incitado a darles una nueva forma, más rigurosa, es decir a hacer de esas redes algo que se encadena en lugar de simplemente trenzarse.

Hablando propiamente, la rememoración es hacer entrar — y es cierto que esto no es fácil, y pienso que les he dado el testimonio de ello — no es fácil hacer entrar la cadena o el nudo llamado, puesto bajo el patronazgo de los Borromeo, no es fácil hacerlas entrar en lo que está ya ahí — los lapsus que he cometido frecuentemente, tratando de trazarlos sobre algo como este trozo de papel, son la prueba de ello — algo que está ya ahí y que se nombra el saber. He tratado de ser riguroso haciendo observar que lo que Freud soporta como el inconsciente supone siempre un saber, y un saber hablado como tal, que es lo mínimo que supone el hecho de que el inconsciente pueda ser interpretado. Es enteramente reductible a un saber. Tras lo cual, está claro que este saber exige como mínimo 2 soportes que llamamos términos simbolizándolos con letras. De donde mi escritura del saber como soportándose de S, no a la segunda potencia, de S con este índice que lo soporta, este índice de un pequeño 2 abajo, eso no es S al cuadrado, es el S supuesto ser 2: S_2 .

La definición que yo doy de ese significante como tal y que yo soporto de S índice 1: S_1 , es representar un sujeto como tal, y representarlo verdaderamente. Verdaderamente quiere decir en este caso: de manera conforme a la realidad. Lo verdadero es decir conforme a la realidad, la realidad que es en este caso lo que funciona, lo que funcio-

na verdaderamente. Pero lo que funciona verdaderamente no tiene nada que hacer con lo que yo designo por lo Real. Es una suposición completamente precaria que mi Real — es preciso que me lo ponga en mi activo — que mi Real condicione la realidad, la realidad de vuestra audición por ejemplo. Hay ahí un abismo, del que estamos lejos de poder asegurar que se franquee. En otros términos, la instancia del saber que Freud renueva, quiero decir que renueva bajo la forma del inconsciente, es una cosa que no supone para nada obligatoriamente lo Real del que yo me sirvo.

Yo he vehiculizado mucho de lo que llamamos cosa freudiana. Incluso he titulado una cosa que escribí *La Cosa Freudiana*. Pero en lo que yo llamo lo Real, he inventado. He inventado algo, no porque..., eso se me impuso. Quizá hay alguien que se acuerde de cómo y en qué momento surgió este famoso nudo que es todo lo que hay de más figurativo, es lo máximo que se pueda figurar de él decir que, a lo Imaginario y a lo Simbólico, es decir a unas cosas que son muy extrañas [la una a la otra]⁴, lo Real, él, aporta el elemento que puede hacerlas mantenerse juntas. Esto es algo de lo que puedo decir que yo lo concibo como no siendo más que mi síntoma. Quiero decir que, si es que hay lo que se puede llamar una elucubración freudiana, ésta es mi manera, la mía, de llevar su grado de simbolismo a su segundo grado. Es en la medida en que Freud ha articulado el inconsciente que yo reacciono a ello — pero ya vemos ahí que es una manera de llevar el *síntoma* mismo al segundo grado — es en la medida en que Freud ha hecho verdaderamente un descubrimiento y al suponer que este descubrimiento sea verdadero, que podemos decir que lo Real es mi respuesta sintomática. Pero reducirla a ser sintomática, no es evidentemente nada. Reducirla a ser sintomática, es también reducir toda invención al *síntoma*.⁵

Cambiamos de lugar. A partir del momento en que se *tiene* una memoria, ¿se tiene una memoria? ¿Podemos decir que se haga más, al decir que se la tiene, que imaginar que se la tiene, imaginar que se dispone de ella? Yo quisiera decir que se *decir-s-pone* de ella⁶, se tie-

⁴ Lo entre corchetes viene de la transcripción de **JAM**.

⁵ En su lugar, **JAM** transcribe: “síntoma”.

ne que decir. Y es en eso que la lengua, la lengua que he llamado *la-lengüinglesa*, tiene todo tipo de recursos: “I have to tell”, tengo que decir. Es así como se lo traduce, es por otra parte un anglicismo. Pero que se pueda decir, no solamente “have”, sino “awe” — A-W-E⁷ — “I awe to tell”,⁸ da el deslizamiento: “tengo que decir” se convierte en “debo decir”, y que se pueda en esta lengua poner el acento sobre el verbo y de manera tal que se pueda decir “I do make” — en suma, insisto sobre el hecho de que por este “making” no hay más que fabricación — que se pueda igualmente separar la negación bajo esta forma de manera que se diga “I don’t”, eso quiere decir: “me abstengo de hacer algo” — “I don’t talk”, no elijo hablar, ¿hablar de qué?, en el caso de Joyce es el gaélico — esto supone, implica que uno elige hablar la lengua que uno habla efectivamente. De hecho, uno no hace más que imaginarse elegirla, y lo que resuelve la cosa es que esta lengua, al fin de cuentas, uno la crea. Uno crea una lengua en tanto que en todo momento uno le da sentido. No está reservado a las fases en que la lengua se crea; en todo momento uno da un pequeño retoque, sin lo cual la lengua no estaría viva. Ella sólo está viva en tanto que en todo momento uno la crea, y es en eso que no hay inconsciente colectivo, que sólo hay inconscientes particulares, en tanto que cada uno, a cada instante, da un pequeño retoque a la lengua que habla.

Entonces, se trata para mí de saber si no sé lo que digo como verdadero. Esto es para cada uno de los que están aquí, que me digan cómo lo entienden, y especialmente sobre esto de que, cuando yo hablo — porque después de todo no es seguro que lo que yo diga de lo Real sea más que hablar a tontas y a locas. Decir que lo Real es un *sínthoma*,⁹ el mío, no impide que la energética de la que he hablado recién lo sea menos. Cuál sería el privilegio de la energética, si no es que, a condición de hacer las buenas manipulaciones, las manipulaciones conformes a una cierta enseñanza matemática, uno encuentra siempre un ángulo constante. Pero a todo instante sentimos bien que

⁶ Aquí hay un juego homofónico entre *dispose* {dispone} y *dire-s-pose*, donde *dire* {decir} se infiltra en *dispose*.

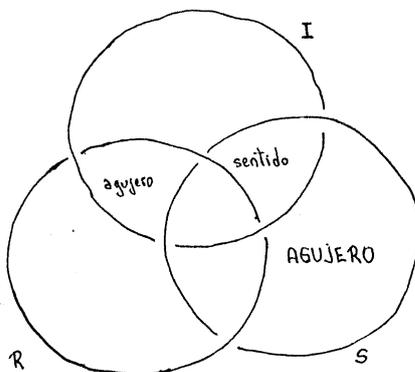
⁷ En su lugar, **JAM** transcribe: *ought* — que es lo correcto en inglés.

⁸ En su lugar, **JAM** transcribe: *I ought to tell*.

⁹ En su lugar, **JAM** transcribe: “sintoma”.

esto es una exigencia, si podemos decir, preestablecida, es decir que es preciso que se obtenga la constante y que es eso lo que en sí constituye la energética: es que es necesario encontrar un truco para encontrar la constante. El truco conveniente, el que tiene éxito, es por supuesto conforme a lo que se llama la realidad; pero yo hago la distinción de este órgano, si puedo decir, de este órgano que no tiene absolutamente nada que ver con un órgano carnal, yo hago completamente la distinción de este órgano por el cual Imaginario y Simbólico están, como se dice, anudados, hago completamente la distinción de este supuesto Real por relación a lo que sirve para fundar la ciencia de la realidad.

Lo Real del que se trata está ilustrado por este nudo puesto en el plano, está ilustrado por el hecho de que en este nudo puesto en el plano yo muestro un campo como esencialmente distinto de lo Real, que es el campo del sentido. A este respecto, podemos decir que lo Real tiene y no tiene un sentido respecto de esto: es que el campo de él es distinto. Que lo Real no tenga sentido, es lo que está figurado por esto, es que el sentido está ahí y que lo Real está ahí, y que ellos son distintos como campos establecidos.



Lo sorprendente es esto: es que aquí lo Simbólico se distingue por estar especializado, si podemos decir, como agujero, pero el verdadero agujero está aquí. Está aquí donde se revela que no hay Otro del Otro, que estaría ahí el lugar, del mismo modo que el sentido es el Otro de lo Real, que estaría ahí su lugar, pero que no hay nada de tal. En el lugar del Otro del Otro, no hay ningún orden de existencia. Es precisamente por eso que yo puedo pensar que lo Real, él tampoco

está en suspenso, que lo Real puede ser eso a lo cual lo he reducido bajo forma de pregunta, a saber a no ser más que una respuesta a la elucubración de Freud, de la que podemos decir que de todos modos repugna a la energética, que está completamente en el aire respecto de esa energética, y que la única concepción que allí pueda suplir a dicha energética, es la que yo he enunciado bajo el término de Real. Listo.

Pregunta: Si el psicoanálisis es un síntoma, ¿es que lo que hace usted con su nudo y sus matemas...?

LACAN — Si el psicoanálisis, se me plantea como pregunta, es un *síntoma*¹⁰ — yo no he dicho que el psicoanálisis fuera un *síntoma* — ¿es que lo que usted hace, con su nudo y sus matemas, no es descifrarlo, con la consecuencia de disipar su significación? Yo no pienso que el psicoanálisis sea un *síntoma*.¹¹ Pienso que el psicoanálisis es una práctica cuya eficacia, a pesar de todo tangible, implica que yo haga lo que se llama mi nudo, a saber ese nudo triple, implica esto para mí. Es en eso que yo suspendo este abordaje de ese tercero que se distingue de la realidad y que yo llamo lo Real, es en eso que no puedo decir “yo pienso”, puesto que es un pensamiento todavía completamente cerrado, es decir, en último término enigmático. La distinción de lo Real por relación a la realidad es algo de lo que no estoy seguro que eso se confunda con, diría, el propio valor que yo doy al término Real. Estando lo Real desprovisto de sentido, no estoy seguro de que el sentido de este Real no podría aclararse de ser tenido por nada menos que *síntoma*.¹² Ahí está lo que yo respondo a la pregunta que se me ha formulado. Es en la medida en que creo poder, de algo que es una topología grosera, soportar lo que está en cuestión, a saber la función misma de lo Real como distinguida por mí de lo que creo poder sostener con certeza — con certeza: porque tengo la práctica de ello — del término de inconsciente, es en esta medida, y en la medida en que [la función de]¹³ el inconsciente no deja de tener referencia al

¹⁰ En su lugar, **JAM** transcribe: “síntoma”.

¹¹ En su lugar, **JAM** transcribe: “síntoma”.

¹² En su lugar, **JAM** transcribe: “síntoma”.

¹³ Lo entre corchetes viene de la transcripción de **JAM**.

cuerpo, que pienso que la función de lo Real puede ser distinguida de ella.

Pregunta: Si, según el *Génesis* — les leo las cosas que tuvieron la bondad de escribirme, lo que no está tan mal, dado lo que he dicho, que lo Real se sostiene en la escritura — si según el *Génesis* traducido por André Chouraki, Dios creó para el hombre una ayuda, una ayuda contra él, ¿qué es del psicoanalista como ayuda contra?

LACAN — Pienso que, efectivamente, el psicoanalista no puede concebirse de otro modo que como un *sínthoma*.¹⁴ No es el psicoanálisis lo que es un *sínthoma*,¹⁵ ¡es el psicoanalista! Es a eso que responderé con lo que recién me fue formulado como pregunta, esto es que es el psicoanalista quien es al fin de cuentas una ayuda de la cual, en los términos del *Génesis*, podemos decir que es en suma un dar vuelta {*retournement*}, puesto que también el Otro del Otro es lo que acabo de definir hace un instante como ahí, el pequeño agujero. Que ese pequeño agujero, por sí solo, pueda suministrar una ayuda, es justamente en eso que la hipótesis del inconsciente tiene su soporte. La hipótesis del inconsciente — Freud lo subraya — es algo que no puede sostenerse más que al suponer el Nombre-del-Padre. Suponer el Nombre-del-Padre, por cierto, esto es Dios. Es en eso que el psicoanálisis, de tener éxito, prueba que el Nombre-del-Padre, se puede también prescindir de él. Se puede muy bien prescindir de él a condición de servirse de él.

Pregunta: Cada acto de palabra, hazaña de un inconsciente particular, ¿no es colectivización del inconsciente?

LACAN — Pero es que si cada acto de palabra es una hazaña de un inconsciente particular, es completamente claro que, como tenemos la teoría de esto, cada acto de palabra puede esperar ser un decir, y el decir desemboca en eso de lo que hay teoría, la teoría que es el soporte de toda especie de revolución: es una teoría de la contradicción. Podemos decir cosas muy diversas, cada una siendo dado el caso contradic-

¹⁴ En su lugar, **JAM** transcribe: “síntoma”.

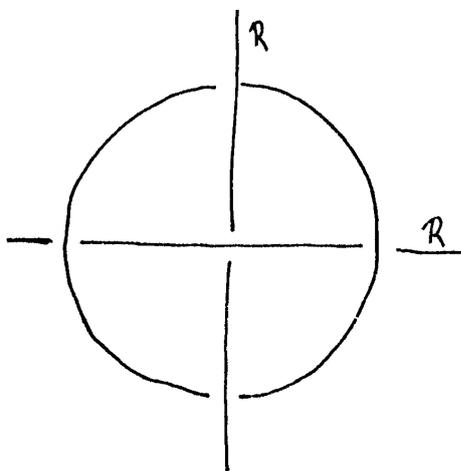
¹⁵ En su lugar, **JAM** transcribe: “síntoma”.

toría, y que de ahí salga una realidad que se presume ser revolucionaria. Pero esto es precisamente lo que jamás ha sido probado. Quiero decir que no es porque haya algo de jaleo contradictorio, que jamás haya salido de ello nada que constituya una realidad. Esperamos que una realidad saldrá de ello. Pero esto es precisamente lo que como tal no se ha comprobado jamás.

Pregunta: ¿Qué límites asigna usted al campo de la metáfora?

LACAN — Esta es una pregunta muy buena. No es porque la recta sea infinita que ella no tiene límites. Pues la pregunta continúa por: “¿Son infinitos — los campos de la metáfora — son infinitos como la recta, por ejemplo?”. Es cierto que el estatuto de la recta merece reflexión. Que una recta cortada sea seguramente finita, como teniendo límites, no dice por eso que una recta infinita sea sin límites. No es porque lo finito tiene límites que una recta infinita, puesto que ella puede ser supuesta como teniendo lo que se llama un punto en el infinito, es decir en suma haciendo círculo, no es por eso que la recta baste para metaforizar el infinito. Lo que plantea como cuestión esta cuestión de la recta, es justamente esto: es que la recta no es recta. Aparte del rayo luminoso, que parece darnos — y todos sabemos que no nos da — una imagen — no nos da, a condición de suponerlo, como parece según las últimas novedades de Einstein, de suponerlo flexible; ese mismo rayo luminoso se inflexiona, se inflexiona aunque a corto alcance da, a nuestro corto alcance, aunque da todas las apariencias de no estarlo, a saber de realizar la recta. Cómo concebir una recta que dado el caso se tuerce, esto es evidentemente un problema que levanta mi pregunta por lo Real: ella implica que podamos formular unas preguntas como, mi Dios, la que Lenin formulaba, a saber que está dicho, expresamente formulado, que una recta podía ser torcida. El lo ha implicado en una metáfora que era la suya y que se soportaba de esto, que incluso un bastón puede serlo, y que siendo un bastón lo que groseramente se llama la imagen de una recta, un bastón puede ser, por el solo hecho de ser bastón, torcido, y al mismo tiempo en posición de poder ser vuelto a enderezar. Cuál es el sentido de este “vuelto a enderezar” por relación al uso que podemos hacer en el nudo borromeo, que ya les he representado aquí como dos rectas, como dos rectas interviniendo allí expresamente, es en efecto la cuestión. ¿Cuál puede ser la definición de la recta por fuera del soporte de lo que se llama, a corto alcance, el rayo luminoso? No hay ninguna otra que lo que se llama el camino

más corto de un punto a otro. ¿Pero cómo saber cuál es el camino más corto de un punto a otro?



Pregunta: Siempre espero que usted juegue sobre los equívocos: usted ha dicho “Hay uno”. Habla de lo Real como imposible. No se apoya sobre “Un posible”. A propósito de Joyce, usted habla de palabras impuestas, no se apoya sobre el Nombre-del-Padre como “Un puesto”.¹⁶

LACAN — Esto es una cosa que está firmada. Quién es el que espera siempre que yo juegue sobre los equívocos santos. No me atengo especialmente a los equívocos santos. Creo que, me parece que los demistifico. Hay uno {*Y a d'l'n*}: es cierto que este *Uno* me embaraza mucho. No sé qué hacer con él, puesto que, como todos saben, el *Uno* no es un número, y que incluso dado el caso lo subrayo.

Yo hablo de lo Real como imposible en la medida en que creo que lo Real — en fin, creo: si es mi síntoma, díganmelo — en que creo que lo Real es, hay que decirlo, sin ley. El verdadero Real implica la ausencia de ley. Lo Real no tiene orden. Y esto es lo que yo quiero

¹⁶ A partir de “Hay uno” {*Y a d'l'n*} comienza un juego homofónico entre *impossible* {imposible} y *un possible* {un o uno posible}, y luego entre *imposées* {impuestas} y *Un posé* {un o uno puesto}.

decir al decir que lo único que quizá llegaré a articular ante ustedes, es algo que concierne a lo que he llamado un “pedazo de Real”.

Pregunta: ¿Qué piensa usted del jaleo contradictorio que se efectúa desde hace algunos años en China?

LACAN — Aguardo, pero no espero nada.

Pregunta: El punto se define por la intersección de 3 planos. ¿Se puede decir que es real? La escritura, el trazo en tanto que alineamientos de puntos, ¿son reales en el sentido...? — supongo que esto debe ser escrito: en el sentido en que usted lo entiende; está escrito: en el sentido de que usted lo entiende... No hay de qué reír...

LACAN — Es cierto que es una pregunta que vale completamente la pena que se formule, que el punto se define por la intersección de 3 planos, y con la pregunta que se formula a su término: ¿podemos decir que es real? Como, ciertamente, la implicación de lo que yo llamo la cadena borromea, es que no haya, entre todo lo que es consistente en esta cadena, que hablando propiamente no haya ningún punto común, excluye ciertamente el punto como tal de lo Real, porque que una figuración de lo Real no pueda soportarse más que de la hipótesis de que no haya ningún punto común, ninguna ramificación, ninguna Y en la escritura, implica ciertamente que lo Real no comporta el punto como tal.

Estoy completamente reconocido.

Pregunta: ¿Es que el número constante del que usted habla tiene una relación con el falo o con la función fálica?

LACAN — Justamente, no pienso absolutamente — en fin, pienso, pienso en tanto que mi pensamiento es más que un síntoma — no pienso absolutamente, en efecto, que el falo pueda ser un soporte suficiente para lo que Freud concebía como energética; e incluso, lo que es completamente sorprendente, es que él mismo no lo haya identificado jamás.

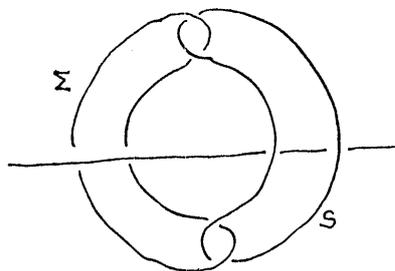
Respuesta: Alguien me escribe en chino, lo que es muy muy amable, alguien me escribe en chino, no en japonés, quiero decir que reconozco algunos pequeños caracteres. Me gustaría que la persona que me ha enviado este texto me lo traduzca.

Pregunta: ¿Es usted anarquista?

LACAN — Seguramente no.

Pregunta: ¿Cuál puede ser el estatuto de una respuesta dada a una elucubración, a partir de la cual ella se definiría como *sínthoma*?¹⁷

LACAN — Se trata, en lo que he observado hace un momento, de una elucubración que es la del inconsciente. Y ciertamente ustedes se han percatado de que era necesario que yo bajara el *sínthoma*¹⁸ de un grado para considerar que era homogéneo a la elucubración del inconsciente, quiero decir que se figurara como anudado con él.



Lo que he supuesto hace un momento, es esto: es que yo reducía el *sínthoma*¹⁹ que está aquí a ser algo que responde no, no a la elucubración del inconsciente, sino a la realidad del inconsciente. Es cierto que, incluso bajo esta forma, esto implica un tercer término, un tercer término que, a esos dos redondeles, para llamarlos por su nombre, el

¹⁷ En su lugar, **JAM** transcribe: “síntoma”.

¹⁸ En su lugar, **JAM** transcribe: “síntoma”.

¹⁹ En su lugar, **JAM** transcribe: “síntoma”.

redondel de hilo, los mantiene separados. Entonces, este tercer término puede ser lo que se quiera; pero si el *síntoma*²⁰ es considerado como siendo el equivalente de lo Real, este tercer término no puede ser en este caso sino lo Imaginario. Y después de todo, podemos hacer la teoría de Freud haciendo de este Imaginario, a saber del cuerpo, todo lo que mantiene separados a los 2, el conjunto constituido aquí por el nudo del *síntoma* y de lo simbólico.

Les agradezco haberme enviado, aparte de esto: “¿Su cigarro torcido es un síntoma de su Real?”. Ciertamente, ciertamente. Mi cigarro torcido tiene la más estrecha relación con la pregunta que he formulado sobre la recta, igualmente torcida, del mismo nombre.

traducción y notas:
RICARDO E. RODRÍGUEZ PONTE

para circulación interna
de la
ESCUELA FREUDIANA DE BUENOS AIRES

²⁰ En su lugar, **JAM** transcribe: “síntoma”.

Jacques Lacan

**Seminario 23
1975-1976**

EL SÍNTHOMA

11

**EL EGO DE JOYCE
Seminario del 11 de Mayo de 1976¹**

La última vez les hice en suma la confidencia de que la huelga me venía muy bien; quiero decir que, como no tenía ninguna gana de

¹ Para las abreviaturas en uso en las notas, así como para los criterios que rigieron la confección de la presente versión, consultar nuestros **Prefacios**: «Nota sobre esta *Versión Crítica* digitalizada», de Enero de 2001, y «Sobre una *Versión Crítica* del Seminario *Le sinthome*», de Septiembre de 1989. Al traducir esta clase del Seminario en su Versión Chollet —en adelante, **MC**—, la he confrontado con la transcripción que de la misma efectuara Jacques-Alain Miller en el número 11 de la revista *Ornicar?* —en adelante: **JAM/1**, puede consultarse mi traducción de esta versión en la Biblioteca de la E.F.B.A.—. En general, las palabras entre llaves son interpolaciones de la traducción y constituyen, entonces, otros índices de mi lectura, así como la puntuación, la sintaxis, etc... No parece necesario señalarlos, por obvios. Lo mismo ocurre con las cursivas, que habitualmente sustituyen comillas. Ya no se facilita sobre margen izquierdo la paginación de la versión traducida.

contarles cualquier cosa porque yo mismo estaba embarazado... Me sería muy fácil encontrar otro pretexto, el pretexto de que eso no anda por ejemplo (el micrófono), no que esta vez no tenga algunas cosas para decirles. Pero en fin, es cierto que la última vez estaba demasiado trabado ahí, entre mis nudos y Joyce, como para que tuviese la menor gana de hablarles de ello. Estaba embarazado. Ahora lo estoy un poco menos porque, así, he creído encontrar algunas cosas, en fin, unas cosas transmisibles. Evidentemente, yo soy más bien activo, quiero decir que eso me provoca, la dificultad, de manera que durante todos mis *week-end* me encarnizo en romperme la cabeza sobre algo que no va de suyo. No va de suyo que yo haya encontrado lo que se llama, en fin, el pretendido nudo borromeo, y que trate de forzar las cosas en suma, porque Joyce,² él no tenía ninguna especie de idea del nudo borromeo. No es que él no haya hecho uso del círculo y de la cruz. Incluso no se habla más que de eso, y un tal Clive Heart,³ quien es un espíritu eminente que se ha consagrado a comentar Joyce, se apoya mucho sobre este uso del círculo y de la cruz, hace de eso un gran uso en el libro que él mismo tituló *Structure in James Joyce*, y muy especialmente a propósito de *Finnegans Wake*.

Entonces, la primera cosa que puedo decirles, es esto: es que la expresión “hay que hacerlo” tiene un estilo de ahora, quiero decir que jamás se la ha dicho tanto, y eso se aloja muy naturalmente en la fabricación de este nudo: hay que hacerlo. Hay que hacerlo, ¿quiere decir qué? Eso se reduce a escribirlo. Lo que hay de sorprendente, de curioso, es que este nudo así que yo califico de borromeo — ustedes deben saber por qué — es un apoyo para el pensamiento. Esto es lo que yo me permitiré ilustrar con el término que es preciso que yo escriba: “apoyo para el appensamiento” {*appui à l'appensée*}, eso permite escribir de otro modo “el pensamiento” {*la pensée*}. Es un apoyo para el pensamiento que justifica la escritura que acabo de ponerles ahí, sobre esta pequeña hoja de papel blanco, es un apoyo para el pensamiento, para el “appensamiento”; pero es curioso que le haga falta “este apoyo”, si puedo expresarme así, es curioso que sea necesario escribirlo para extraer algo de ello, porque es completamente manifiesto que no

² En este lugar, **JAM** transcribe: “trate de forzar las cosas para utilizarlo a propósito de Joyce. Joyce no tenía...”.

³ En su lugar, **JAM** transcribe: “Clive Harck”.

es fácil representarse esta cadena — puesto que se trata en realidad, no de un nudo, sino de una cadena — esta cadena borromea, no es fácil verla funcionar nada más que en el pensamiento — esta vez cortando el término, cortando el *la* {el} de *pensée* {pensamiento}. No es fácil, incluso para el más simple, y es precisamente por eso que este nudo lleva algo con él. Hay que escribirlo para ver cómo funciona, este nudo bo. Esto hace pensar en algo que está evocado en alguna parte en Joyce, donde “sobre el monte Nebo la ley nos fue dada”.⁴

Una escritura es entonces un hacer que da soporte al pensamiento. A decir verdad, el “nudo bo” en cuestión cambia completamente el sentido de la escritura. Eso da a dicha escritura, eso da una autonomía, y es una autonomía tanto más notable cuanto que hay otra escritura que es aquella sobre la cual Derrida ha insistido, a saber la que resulta de lo que se podría llamar una precipitación del significante. Derrida ha insistido, pero está completamente claro que yo le he mostrado la vía, porque el hecho de que yo no haya encontrado otra manera de soportar el significante que escribirlo S es ya una suficiente indicación. Pero lo que queda, es que el significante, es decir lo que se modula en la voz, no tiene nada que ver con la escritura. En todo caso, esto es lo que demuestra perfectamente mi “nudo bo”. Eso cambia el sentido de la escritura, eso muestra que hay algo a lo cual se puede enganchar significantes, ¿y se los engancha cómo, a esos significantes? Por intermedio de lo que yo llamo *dit-mension*⁵ — ahí también, porque no estoy para nada seguro de que eso no se les haya escapado, es así que yo lo escribo: *mención del dicho* {*mention du dit*}. Eso tiene una ventaja, esta manera de escribir, es que permite prolongar *mención* en *menstira* {*mensionge*}⁶, y que indica que el dicho no es en absoluto forzosamente verdadero. Helo ahí.

⁴ En su lugar, **JAM** transcribe: “monte Neubo”. *Neubo* es homofónico a *noeud bo* {nudo bo}.

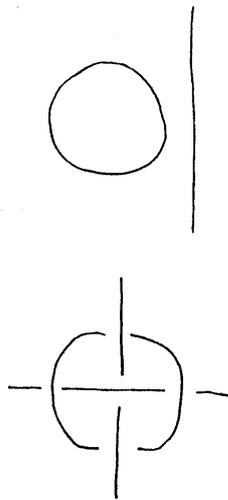
⁵ En su lugar, **JAM** transcribe *dit-mention* {dicho-mención}, que, como la de la versión que traducimos, es una de las derivaciones de la puesta en relación de la *dimension* {dimensión} con el *dit* {dicho}. Otras: *dit-mension* {dicho-mención}, *dit-mansion* {dicho-mansión}. Por lo que sigue, en este caso la versión de **JAM** parece mas verosímil.

⁶ *mensionge*, que traduje (?) por “menstira”, deriva de la condensación entre *dimension* y *mensonge* {mentira}.

Dicho de otro modo, el dicho que resulta de lo que se llama la filosofía no deja de tener cierta carencia, carencia a la cual yo trato — trato... — de suplir por este recurso a lo que no puede, en el “nudo bo”, más que escribirse, lo que no puede sino escribirse para que uno saque un partido de ello. No queda menos por ello que lo que hay de $\phi\iota\lambda\iota\alpha$ {*philia*} en la “filo”, la “filo” que comienza la palabra filosofía, lo que hay de $\phi\iota\lambda\iota\alpha$ {*philia*} puede tomar un peso: es el tiempo en tanto que pensado — pensado {*pensé*}, no el pensamiento {*la pensée*}, sino el tiempo pensado. El tiempo pensado, eso es la $\phi\iota\lambda\iota\alpha$ {*philia*}. Y lo que yo permito avanzar, es que la escritura en este caso cambia el sentido, el modo de lo que está en juego, y lo que está en juego es esta $\phi\iota\lambda\iota\alpha$ {*philia*} de la sabiduría. La sabiduría, ¿qué es? Es lo que no es muy fácil de soportar de otro modo que de la escritura misma del “nudo bo”. De manera que en suma — perdonen mi infatuación — lo que yo hago, lo que yo trato de hacer con mi “nudo bo”, no es nada menos que la primera filosofía que me parece sostenerse. La sola introducción de esos “nudos bo”, de la idea de que ellos soportan un hueso {*os*}, en suma, un hueso que sugiere, si puedo decir, suficientemente, algo que en este caso llamaría *os-bjeto*, que es precisamente lo que caracteriza la letra por la que lo acompaño a este *os-bjeto*, la letra *a*; y si yo lo reduzco, este *os-bjeto*,⁷ a esta *a*, es precisamente para marcar que la letra en este caso no hace más que testimoniar de la intrusión de una escritura como otra {*autre*} — como “otra” con, precisamente, una *a* minúscula. La escritura en cuestión viene de otra parte que del significante. De todos modos no es de ayer que me he interesado en este asunto de la escritura, que en suma promoví la primera vez que hablé del trazo unario, *einzigiger Zug* en Freud. Por el hecho del nudo borromeo le he dado otro soporte a este trazo unario, otro soporte que todavía no les he sacado, que en mis notas yo escribo RI.⁸ RI, son iniciales, y quiere decir recta infinita. La recta infinita en cuestión — no es la primera vez que me escuchan hablar de esto — es algo que yo caracterizo por su equivalencia con el círculo; éste es el principio del nudo borromeo: que al combinar dos rectas con el círculo, se tiene lo esencial del nudo borromeo. ¿Por qué la recta infinita tiene esta virtud, esta cualidad? Porque es la mejor ilustración del agujero. La topología

⁷ En este lugar, **JAM** transcribe *oabjet* {*oobjeto*}.

⁸ En la versión francesa, *DI*, iniciales de *droit infinie* {*recta infinita*}.



nos indica que en un círculo hay un agujero en el medio, e incluso que uno se pone a soñar sobre lo que hace su centro, lo que se prolonga en todo tipo de efectos de vocabulario: el centro nervioso, por ejemplo, del que nadie sabe muy exactamente lo que eso quiere decir; la recta infinita tiene por virtud tener el agujero todo alrededor. Es el soporte más simple del agujero.

Entonces, ¿qué es lo que esto nos da para referirnos a la práctica? Es que el hombre — y no Dios — es un compuesto trinitario de lo que llamaremos elemento. ¿Qué es un elemento? Un elemento, es lo que hace Uno, dicho de otro modo el trazo unario. Lo que hace Uno por una parte, y lo que, por el hecho de hacer Uno, inicia la sustitución. La característica de un elemento, es que procedemos a su combinatoria. Entonces Real, Imaginario y Simbólico, eso vale bien después de todo, me parece, la otra tríada con la que, de escuchar a Aristóteles, se nos hacía el jugo {*jus*}⁹ de componer al hombre, a saber

vous — τυχη — σωρα

o aún voluntad, inteligencia, afectividad. Listo.

Lo que yo trato de introducir con esta escritura, no es nada menos que lo que llamaré una lógica de bolsa y de cuerda, porque evidentemente está la bolsa cuyo mito, si puedo decir, consiste en la esfera. Pero nadie, parece, ha reflexionado suficientemente en las consecuencias de la introducción de la cuerda y que lo que la cuerda prueba, es que una bolsa sólo está cerrada al atarla, y que en toda esfera tenemos que imaginar algo que por supuesto está en cada punto de la esfera y que la anuda, esta cosa en la cual uno sopla, que la anuda con una cuerda.

⁹ En su lugar, **JAM** transcribe *jeu* {juego}.

La gente escribe sus recuerdos de infancia. Esto tiene consecuencias: es el pasaje de una escritura a otra escritura. Dentro de un momento les hablaré de los recuerdos de infancia de Joyce, porque evidentemente me es preciso mostrar en qué esta lógica llamada de bolsa y de cuerda es algo que puede ayudarnos a comprender cómo Joyce ha funcionado como escritor.

El psicoanálisis, es otra cosa. El psicoanálisis pasa por un cierto número de enunciados. No está dicho que el psicoanálisis ponga en la vía de escribir. Es precisamente lo que estoy por imponerles por mi lenguaje: es que eso merece que se mire allí dos veces cuando se viene a demandar, en nombre de no sé qué inhibición, ser puesto en posición de escribir. En cuanto a mí, miro allí dos veces cuando — eso me sucede como a todo el mundo — se viene a demandarme eso, levantar no sé qué inhibición de escribir, porque no está para nada zanjado que con el psicoanálisis se llegará a ello. Esto supone una investigación, hablando propiamente, de lo que significa escribir. Y muy precisamente lo que voy a sugerirles hoy concierne a Joyce. Me ha venido así, en el bocho, el bocho que en este caso está lejos de ser esférico puesto que se relaciona con todo lo que sabemos, me ha venido así, en el bocho, que Joyce, eso es algo que le ha llegado por una vía de la cual creo poder dar cuenta, algo que le ha sucedido y que hace que en él lo que se llama así, corrientemente, el ego, ha jugado un muy otro papel que el papel simple — que nos imaginamos simple — que el papel simple que juega en el común de lo que llamamos mortal — mortal, justificadamente — el ego en él ha cumplido una función de la que por supuesto yo sólo puedo dar cuenta por mi modo de escritura. Lo que me puso en la vía vale de todos modos un poco la pena que sea señalado, es lo siguiente: que la escritura es completamente esencial a su ego y él lo ilustró cuando, en un encuentro con ya no sé qué pillo que acababa de entrevistarle — no he vuelto a encontrar su nombre, no porque no lo haya buscado, pero es un episodio bien conocido; quizá está en Gorman, no lo encontré en Ellmann que es seguramente la mejor, la más cuidadosa de las biografías de Joyce, no lo volví a encontrar, seguramente no porque no esté allí, es porque no tuve tiempo, esta mañana, de volverlo buscar — se trata de algo sobre lo que se apoya uno cualquiera de los biógrafos de Joyce: un día alguien llegó a verlo y le pidió hablar de lo que concernía a una cierta imagen; era una imagen que reproducía un aspecto de la ciudad de Cork. Entonces Joyce, quien sabía dónde esperar a su tipo, aprovechando la ocasión le

respondió que era Cork; a lo cual el tipo dijo: “Pero, es evidente que yo sé lo que es, un aspecto de la gran plaza, digamos, de Cork, la reconozco. ¿Pero qué es lo que encuadra?”; a lo cual Joyce, que lo esperaba a la vuelta, le respondió: “Cork”, es decir lo que eso quiere decir traducido en francés: corcho. Esto es dado como ilustración del hecho de que en Joyce, en lo que él escribe, siempre pasa en eso — es suficiente leer el cuadrito que dió de *Ulises*, que le dió a Stuart Gilbert, que dió también a alguien un poco diferente, a Linati, que dió a algunos otros, que dió a Valery Larbaud — esto es que en cada una de las cosas que él recoge, que él cuenta para hacer con ella esta obra de arte que es *Ulises*, en cada una de esas cosas, el encuadramiento tiene siempre como mínimo, con lo que se supone que cuenta como relación a una imagen, tiene siempre una relación, al menos de homonimia. Que cada uno de los capítulos de *Ulises* se quiera estar soportado de un cierto modo de encuadramiento que según el caso es llamado “dialéctico” por ejemplo, o “retórico”, o “teológico”, esto es lo que para él está ligado a la estofa misma de lo que cuenta. Y entonces esto, por supuesto, no deja de evocar mis pequeños redondeles que, ellos también, son el soporte de algún encuadramiento.

La cuestión es la siguiente: ¿qué ocurre cuando, a continuación de una falta {*faute*} condicionada no únicamente por el azar?¹⁰, pues lo que el psicoanálisis nos enseña es que una falta no se produce nunca por azar, que hay detrás de todo lapsus, para llamar a eso por su nombre, una finalidad significativa,¹¹ a saber que la falta tiende, si hay un inconsciente, a querer expresar algo, no solamente que el sujeto sabe, puesto que el sujeto reside — esto es lo que les he expresado en su momento por la relación de un significante a otro significante — el sujeto reside en esta división misma, que es la vida del lenguaje, siendo la vida para el lenguaje muy otra cosa que lo que se llama simplemente vida, que lo que significa muerte para el soporte somático tiene lugar otro tanto en esas pulsiones que resultan de lo que acabo de llamar “vida del lenguaje”.

¹⁰ En este lugar, **JAM** transcribe: “¿Qué ocurre cuando, a continuación de una falta, los redondeles no se anudan?”.

¹¹ En su lugar, **JAM** transcribe: *signifiée* {significada}.

Estas pulsiones en cuestión resultan de la relación con el cuerpo, y la relación con el cuerpo no es en ningún hombre una relación simple. Además que el cuerpo tiene agujeros, esto es incluso, al decir de Freud, lo que hubiera debido poner al hombre sobre la vía de esos¹² agujeros abstractos — porque esto es abstracto — de esos agujeros abstractos que conciernen a la enunciación de lo que sea. Y entonces, algo que es en suma sugerido por esta referencia, es que hay que tratar de destrabarse de una idea esencialmente confusa que es la idea de eternidad. Esta es una idea que no se liga más que al tiempo pensado {*pensé*}¹³, φιλία {*philia*} de la que hablé hace un momento. Se piensa — e incluso sucede que se hable de ello a tontas y a locas — se piensa un amor eterno. ¡No se sabe verdaderamente lo que se dice! ¿Es que se entiende por eso la otra vida, si puedo expresarme así? Ven ustedes cómo todo se engancha, y dónde, en suma, esta idea de eternidad, de la que nadie sabe lo que es, los lleva. Bueno.

En lo que a Joyce concierne, yo quisiera, yo hubiera podido leerles en este caso — pero, en fin, sepan que eso existe y que ustedes pueden leerlo muy fácilmente en francés,¹⁴ porque hubo una traducción del *Portrait of the artist as a young man*, retrato no *of the artist* — pues ahí naturalmente cometí un lapsus — *of an artist*,¹⁵ retrato de un artista como un joven hombre — hay una confidencia que nos hace Joyce, que concierne a lo siguiente: que a propósito de Tennyson, de Byron, en fin, de cosas que se referían a unos poetas, él se encontró con que unos camaradas lo han atado a una alambrada, no cualquiera — era incluso de alambre de púas — y le han dado, a él, Joyce, James

¹² *ces* {esos} — En su lugar, **JAM** transcribe: *ses* {sus}.

¹³ En su lugar, **JAM** transcribe: *passé* {pasado}.

¹⁴ Aquí hay una nota del texto, que remite a: *Portrait of the artist as a young man*, p. 82 (Viking), y *Dedalus*, p. 124 (Gallimard, Folio). Por nuestra parte, señalemos que el fragmento en cuestión puede leerse en *El artista adolescente* (traducción de Alfonso Donado), Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1938, pp. 90-2, o en *Retrato del artista adolescente* (traducción de Dámaso Alonso), Hyspamérica, Buenos Aires pp. 91-3.

¹⁵ Es aquí —y no antes— que Lacan, según se lee en esta versión, cometería verdaderamente su lapsus. El título inglés, como por otra parte el propio Lacan no deja de señalarlo, en la primera sesión de este seminario, es *Portrait of the artist as a young man*.

Joyce... El camarada que dirigía toda la aventura era un llamado Heron, lo que no es un término completamente indiferente: es el $\epsilon\rho\nu$ {*eron*}: este $\epsilon\rho\nu$ le ha pues pegado durante un cierto tiempo, ayudado por supuesto por algunos otros camaradas, y después de la aventura Joyce se interroga sobre lo que ha hecho que, pasada la cosa, él no se lo reprochara. Joyce se expresa de una manera — podemos esperarlo de él — muy pertinente, quiero decir que él metaforiza algo que no es nada menos que su relación con su cuerpo. El constata que todo el asunto se ha evacuado, él mismo se expresa diciendo que eso es como una mondadura.¹⁶ ¿Qué es lo que esto nos indica? Esto nos indica que algo ya tan imperfecto en todos los seres humanos, la relación con el cuerpo — ¿quién sabe lo que pasa en su cuerpo? — está claro que esto es algo que es extraordinariamente sugestivo y que incluso para algunos es el sentido que dan — estos algunos, estos algunos en cuestión — es el sentido que dan al inconsciente. Pero si hay algo que desde el origen he articulado con cuidado, es muy precisamente esto: que el inconsciente no tiene nada que ver con el hecho de que uno ignora un montón de cosas en cuanto a su propio cuerpo, y que lo que se sabe es de una muy otra naturaleza. Uno sabe cosas que resultan del significante. La antigua noción de lo inconsciente, de lo *Unbekannte*, era precisamente algo que tomaba apoyo en nuestra ignorancia de lo que pasa en nuestro cuerpo. Pero el inconsciente de Freud — esto es algo que vale la pena que sea enunciado en este caso — es justamente lo que yo he dicho, a saber la relación que hay entre un cuerpo que nos es extraño y algo que hace círculo, incluso recta infinita, que de todos modos son equivalentes el uno a la otra, algo que es el inconsciente.

Entonces, qué sentido dar a eso de lo que Joyce testimonia, a saber que eso no es simplemente la relación con su cuerpo, es, si puedo decir, la psicología de esa relación, pues después de todo la psicología no es otra cosa que eso, a saber esta imagen confusa que tenemos de nuestro propio cuerpo. Pero esta imagen confusa no deja de comportar — llamemos a eso como se llame — afectos, a saber que al imaginarse justamente eso, esa relación psíquica, hay algo psíquico que se afecta, que reacciona, que no está desprendido, como Joyce testimonia de ello tras haber recibido los bastonazos de sus 4 o 5 camaradas, hay

¹⁶ *pelure* {mondadura, cáscara}. Joyce, en la segunda de las traducciones citadas (cf. nota 14), escribe: "...con la misma facilidad con la que se desprende la suave piel de un fruto maduro".

algo que no demanda más que irse, dejarse caer como una mondadura. Eso es algo sorprendente, que haya gente que no tenga afecto a la violencia sufrida corporalmente. Hay ahí un tipo de cosa que por otra parte es ambigua; eso quizá le ha producido placer;¹⁷ el masoquismo no está para nada excluido de las posibilidades de estimulación sexual de Joyce, él ha insistido bastante en ello en lo concerniente a Bloom. Pero yo diría que lo que es más bien impactante, son las metáforas que él emplea, a saber el desprendimiento de algo como una cáscara. Esa vez él no ha gozado, él se ha..., él tuvo — esto es algo que vale psicológicamente — él tuvo una reacción de asco, y este asco concierne a su propio cuerpo, en suma. Es como alguien que pone entre paréntesis, que aleja el mal recuerdo. De eso se trata. Esto es dejado completamente como posibilidad de relación con su propio cuerpo como extraño. Es precisamente lo que expresa el uso del verbo “tener”: su cuerpo, uno lo tiene, uno no lo es en ningún grado, y esto es lo que hace creer en el alma, a continuación de lo cual no hay razón para detenerse y uno piensa también que tiene un alma, lo que es el colmo.

Esta forma del “dejar caer”, del “dejar caer” de la relación con el cuerpo propio, es completamente sospechosa para un analista. Esta idea de sí, de sí como cuerpo, tiene algo que tiene un peso. Eso es lo que se llama el ego. Si el ego es llamado narcisista, es porque hay algo en un cierto nivel que soporta al cuerpo como imagen. ¿Pero es que en el caso de Joyce el hecho de que esta imagen en este caso no esté interesada, es que eso no es lo que señala que el ego tiene una función en este caso muy particular? ¿Cómo escribir eso en mi “nudo bo”?

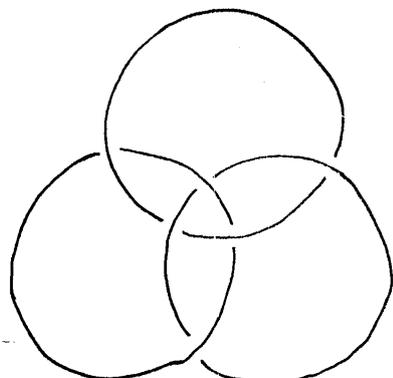
Entonces, ahí yo trazo, yo franqueo algo que no es forzoso que ustedes lo sigan. ¿Hasta dónde llega, si puedo decir, la *père-version*,¹⁸ ¹⁹ que ustedes saben cómo la escribo? El “nudo bo” es eso: es la sanción del hecho de que Freud hace sostener todo sobre la función del padre. El “nulo bo” no es más que la traducción de esto: que, como se me recordaba anoche, el amor, y además el amor que se puede califi-

¹⁷ **JAM** transcribe esta frase interrogativamente.

¹⁸ *père-version*, homofónica a *perversion* {perversión}, introduce en ésta la palabra *père* {padre}. En la primera clase de este seminario, Lacan la había definido como versión {*version*} hacia {*vers*} el padre {*le père*}.

¹⁹ En este lugar, **JAM** transcribe: “¿Hasta dónde llega en Joyce la *père-version*?”.

car de eterno, es lo que se relaciona con la función del padre, que se dirige a él en nombre de que el padre es el portador de la castración.



Es al menos lo que Freud avanza en *Tótem y tabú*, a saber en la referencia a la horda primitiva: es en la medida en que los hijos son privados de mujeres que ellos aman al padre. Esto es en efecto algo completamente singular y turbador, y que sólo sanciona la intuición de Freud. Pero a esta intuición, yo trato de darle otro cuerpo, precisamente en mi “nudo bo”, que está tan bien hecho para

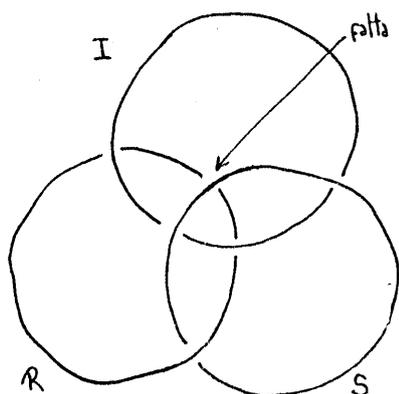
evocar el monte Nebo²⁰ o como se dice la Ley,²¹ la ley que no tiene absolutamente nada que ver con las leyes del mundo real, siendo las leyes del mundo real una cuestión que queda enteramente abierta; la Ley en este caso es simplemente la ley del amor, es decir la perversión {*perversion*}.²²

Es muy curioso que aprender a escribir, a escribir al menos mi “nudo bo”, sirva para algo. Y con lo que voy a ilustrarlo inmediatamente es esto: supongan que haya en alguna parte, especialmente ahí, un error, a saber que la escritura cometa aquí una falta, ¿qué resulta de ello? Que el nudo borro tiene este aspecto, es decir, como ustedes ciertamente no lo hubieran imaginado de tomar las cosas así, por su naturaleza, imaginaria, es decir que, como ustedes lo ven, el redondel I que está ahí no tiene sino que abandonar el campo. Se escabulle, se escabulle exactamente como lo que Joyce siente tras haber recibido su paliza; se escabulle, la relación imaginaria no tiene lugar.²³

²⁰ En su lugar, **JAM** transcribe: “monte Neubo”. *Neubo* es homofónico a *noeud bo* {nudo bo}.

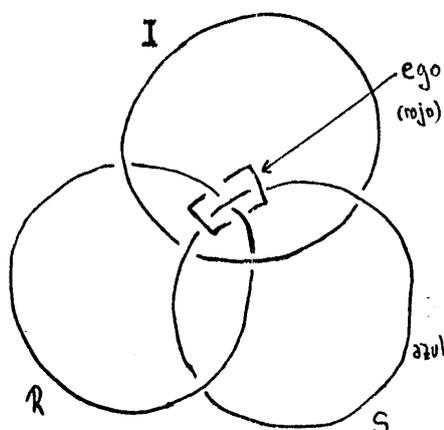
²¹ *ou comme on dit la Loi* {o como se dice la Ley} — En su lugar, **JAM** transcribe: *où fut donné la Loi* {donde fue dada la Ley}.

²² En su lugar, **JAM** transcribe: *père-version* (cf. nota 18).



No tiene lugar en este caso y esto deja para pensar que si Joyce se ha interesado tanto en la perversión, era quizá por otra cosa. Quizá porque después de todo la paliza le asqueaba: quizá no era un verdadero perverso. Porque es preciso tratar de imaginarse por qué Joyce es tan ilegible. Si es ilegible, quizá es porque no evoca en nosotros ninguna simpatía.

¿Pero es que algo no podría ser sugerido en nuestro asunto por el hecho — por el contrario patente — de que él tiene un ego de una muy otra naturaleza que aquella que no funciona precisamente en el momento de su rebelión, que no funciona en seguida justamente después de dicha rebelión?²⁴ Pues él consigue liberarse — es un hecho — pero después de eso yo diría que él de eso no conserva más ningún reconocimiento de lo que sea, de haber recibido esa paliza.



Y entonces, lo que yo sugiero es esto: es que — no es complicado de ver — supongan que aquí — lo marco bien ahí para mostrar que pasa por arriba — supongan que la corrección de este error, de esta falta, de este lapsus que después de todo no hay nada más común de imaginar: ¿por qué no ocurriría que un nudo no sea borronero, que eso falle? Diez mil veces he cometido errores en el pizarrón al dibujarlo.

He ahí exactamente lo que pasa y donde yo encarno aquí el ego como corrector de esta relación faltante, de lo que no anuda borromeana-

²³ En este lugar, en su transcripción, **JAM** añade (?): *et le réel ne se noue pas à l'inconscient* {y lo real no se anuda a lo inconsciente}. Pero véase nuestra nota 25, así como la nota 28.

²⁴ Mantengo la sintaxis interrogativa de la frase francesa, pero le agrego los signos de interrogación de los que carece la transcripción.

mente a lo que hace nudo de Real y de Inconsciente en el caso de Joyce.²⁵

Por este artificio de escritura, diré que se restituye el nudo borromeo. Ustedes lo ven, no es de una cara del nudo borromeo que se trata, es de un hilo. La diferencia entre la geometría común que es aquella de donde sale el término cara — la geometría, esto es cosas que juegan sobre las caras: los poliedros, todo está lleno de caras, de aristas y de vértices — pero el nudo, que es cadena en este caso, nos introduce a una muy otra dimensión de la que diré que, a diferencia de la evidencia de la cara geométrica, está vaciado. Y justamente por estar vaciado {*évidé*}, no es evidente {*évident*}.

Hay alguien que, en un tiempo, me interpeló: ¿por qué no dice lo verdadero sobre lo verdadero? Yo no digo lo verdadero sobre lo verdadero porque decir lo verdadero sobre lo verdadero, es decir: es una mentira. Lo verdadero “in-tensional” — me permitirán escribir aquí la “intensión”, ya he distinguido “in-tensión” de la palabra extensión — lo verdadero “in-tensional” — escrito así — eso puede cada tanto tocar algo real; pero eso, por esta vez, es por azar. No nos imaginamos hasta qué punto hacemos fallidos en la escritura. El *lapsus calami* no está primero en relación al *lapsus linguae*, pero puede ser concebido como tocante a lo Real. Sé bien que mi nudo es eso por lo cual, y únicamente eso por lo cual, se introduce lo Real como tal. No hay que sorprenderse: eso no va tan lejos. No hay más que yo que tenga su manejo. Tanto más hacer uso de él, puesto que me sirve para explicarles algo. Bien se puede tolerar — puesto que ésa es la situación donde están ustedes — que yo jugueteo con mis débiles medios. Pero es una manera de articular precisamente esto, que toda sexualidad humana es perversa, si seguimos bien lo que dice Freud. El no logró jamás concebir dicha sexualidad de otro modo que perversa, y es por eso que yo interrogo lo que llamaría la fecundidad del psicoanálisis. Ustedes me han escuchado muy a menudo enunciar que el psicoanálisis incluso no ha sido capaz de inventar una nueva perversión. Es triste, porque después de todo, si la perversión es la esencia del hombre, qué infecundidad en esta práctica.

²⁵ Compárese esta frase con la añadida (?) en 1a versión de **JAM** (cf. nuestra nota 23): las dos versiones se contradicen.

Y bien, pienso que gracias a Joyce tocamos algo en lo que yo no había pensado — yo no había pensado en ello en seguida, pero me sucedió con el tiempo — me sucedió con el tiempo considerar el texto de Joyce, la manera en que está hecho: está hecho completamente como un nudo borromeo, y lo que sorprende, es que sólo a él le escapaba eso, a saber que no hay huella en toda su obra de algo que se le pareciera. Pero eso me parece más bien un signo de autenticidad. Si me he detenido en esto, es que lo que sorprende, cuando uno lee ese texto y sobre todo sus comentadores, es que el número de enigmas que Joyce, su texto, contiene, eso es algo, no solamente que abunda, sino que podemos decir sobre lo cual él ha jugado, sabiendo muy bien que tendría joyceanos durante docientos o trecientos años. Esa gente está únicamente ocupada en resolver los enigmas, a saber como mínimo por qué Joyce ha puesto eso ahí. Naturalmente, ellos siempre encuentran una razón: él ha puesto eso ahí porque justo después hay otra palabra; en fin, es exactamente como en mis historias de “os-bjeto”²⁶, de “menstira”²⁷ y de *dit-mension*,²⁸ y todo lo que sigue. Yo, hay razones, quiero expresar algo, hago equívocos. Pero con Joyce uno pierde allí siempre lo que se podría llamar su latín,²⁹ tanto más cuanto que el latín, de eso él conocía un cacho.

Entonces, el enigma, felizmente así, en un tiempo, me he interesado en él. Eso lo escribí así, E^c — E, una E mayúscula, se trata de la enunciación y del enunciado — y el enigma consiste en la relación de la E mayúscula con la *e* minúscula, a saber por qué, diablos, ha sido pronunciado un enunciado tal. Es un asunto de enunciación y la enunciación, es el enigma. El enigma llevado a la potencia de la escritura es algo que vale la pena que uno se detenga en ello. ¿Es que no estaría ahí la consecuencia de esa costura tan mal hecha de un ego de función enigmática, de función reparatoria?

²⁶ *cf. supra*, p. 4.

²⁷ *cf. supra*, p. 3, y nota 6.

²⁸ *cf. supra*, p. 3, y nota 5.

²⁹ La expresión *perdre son latin*, que he traducido literalmente por razones de contexto, remite a “perder su brújula, no acertar”.

Que Joyce sea el escritor por excelencia del enigma, es lo que yo los incito — hubiera podido citarles veinte ejemplos de esto si no fuera tan tarde — pero les aconsejo que vayan a verificarlo. Existe un *Ulises* en traducción francesa, se encuentra en Gallimard, si no tienen el viejo volumen del tiempo de Silvia Beach.

De todos modos voy a puntualizar algunas cositas que me parecen notables, antes de abandonarlos. Es preciso que ustedes conciban lo que les he dicho de las relaciones del hombre con su cuerpo, que se sostiene enteramente — lo que les he dicho — en el hecho de que el hombre dice que el cuerpo — su cuerpo — él lo tiene. Ya decir “su” es decir que lo posee, que lo posee como un mueble por supuesto, y que eso no tiene nada que ver con lo que sea que permita definir estrictamente al sujeto. El sujeto no se define de una manera correcta sino por el hecho de que un sujeto es un significante en tanto que es representado al lado de otro significante.

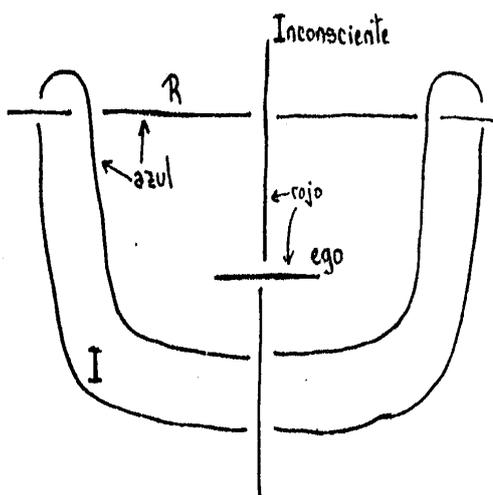
Quisiera también decirles algo que quizá podría sin embargo frenar un poquito lo que hace abismo en lo que nos está permitido estrechar, por el uso de este nudo borromeo, de esta perversión.³⁰ Hay algo, de todos modos, de lo que uno está completamente sorprendido que eso no sirva más, no al cuerpo, sino que eso no sirva más *el* cuerpo como tal: es la danza. Eso permitiría escribir un poco diferentemente el término “condanzación”. Ven ustedes que yo me entrego en este caso a...

Sí. ¿Lo real es recto? Es precisamente sobre eso que hoy yo quisiera plantear la pregunta ante ustedes. Quisiera también hacerles observar que en la teoría de Freud lo Real no tiene nada que ver con el mundo. Porque lo que él nos explica en algo que concierne precisamente al ego, a saber el *Lust-Ich*, es que hay una etapa de narcisismo primario, y que ese narcisismo primario se caracteriza por esto, no que no haya sujeto, sino que no hay relación del interior con el exterior. Seguramente tendré que volver a ello, no digo forzosamente ante ustedes porque después de todo no tengo ninguna especie de certeza en la hora actual que el año próximo poseeré todavía este anfiteatro. Pero supongan que yo encuentre en alguna parte un sitio de 70 metros cua-

³⁰ En su lugar, **JAM** transcribe: *père-version* (cf. nota 18).

drados, y bien, eso dará el lugar para ocho personas contándome a mí. Y es lo mejor de lo que deseo.

Todavía sería necesario que yo diga algunas palabras — las había preparado — algunas palabras de la “Epifanía”, la famosa Epifanía de Joyce, que ustedes encontrarán en todos los recodos, la Epifanía de la que les ruego que controlen esto: que cuando él da una lista de ellas, todas esas Epifanías están siempre caracterizadas por la misma cosa y que es muy precisamente ésta: la consecuencia que resulta de este error, a saber que el inconsciente está ligado a lo Real.³¹ Cosa fantástica, Joyce mismo no habla de ello de otro modo. Es completamente legible en Joyce que la Epifanía, ahí está lo que hace que, gracias a la falta, Inconsciente y Real se anuden.



Hay algo — hoy he estado un poco lento, pero es porque quería hacerme entender — hay algo que de todos modos quiero dibujarles aquí. Si ustedes saben un poco lo que quiere decir un nudo borromeo, les indico esto: que, si aquí está el ego tal como se los he dibujado recién, nos encontramos en postura de ver reconstituirse estrictamente el nudo borromeo bajo la forma siguiente: aquí está lo Real; aquí está lo Imaginario; aquí está el Inconsciente y aquí está el ego de Joyce.

Ustedes pueden ver fácilmente sobre este esquema que la ruptura del ego libera la relación imaginaria.³² Es fácil, en efecto, imaginar que lo

³¹ En lugar de esto, **JAM** transcribe: “Las epifanías están siempre ligadas a lo real, cosa fantástica...” — lo que cambia el sentido del desarrollo lacaniano. Compárese con lo indicado en las notas 23 y 25, así como con los lugares del texto que remiten a dichas notas.

³² El problema que presenta este nudo, y la afirmación de Lacan que lo acompaña, es que no está indicado en él cómo se continúa la recta infinita del ego. A su vez, esto actualiza la contradicción patente entre el nudo de la página 12, abajo, y la afirmación, en dos ocasiones en el texto, de la restitución del borromeísmo. He

Imaginario abandonará el campo por aquí si el Inconsciente, como es el caso, lo permite, e indiscutiblemente lo permite.

He ahí las pocas indicaciones que yo quería decirles para esta última sesión. Se piensa contra un significante — éste es el sentido que he dado a la palabra “appensamiento” {*appensée*} — uno se apoya {*appuie*} contra un significante para pensar. Bueno, los libero.

traducción y notas:
RICARDO E. RODRÍGUEZ PONTE

para circulación interna
de la
ESCUELA FREUDIANA DE BUENOS AIRES

tratado estos temas, y elaborado una conjetura, en mi texto *Para volver a la pregunta sobre si Joyce estaba loco*, que se encontrará en la Biblioteca de la E.F.B.A.

INDICE DEL SEMINARIO

Sobre una *Versión Crítica* del Seminario *Le sinthome*.

- 1.— Seminario del 18 de Noviembre de 1975
EL SÍNTOMA Y EL PADRE
- 2.— Seminario del 9 de Diciembre de 1975
SÍMBOLO Y SÍNTOMA
- 3.— Seminario del 16 de Diciembre de 1975
EL POR QUÉ DE MI BÚSQUEDA
- 4.— Seminario del 13 de Enero de 1976
VERDADES PRIMERAS
- 5.— Seminario del 20 de Enero de 1976
AGRADECIMIENTOS A J. AUBERT
- 6.— Seminario del 10 de Febrero de 1976
LOS EMBROLLOS DE LO VERDADERO
- 7.— Seminario del 17 de Febrero de 1976
PALABRAS IMPUESTAS
- 8.— Seminario del 9 de Marzo de 1976
- 9.— Seminario del 16 de Marzo de 1976
PEDAZOS-DE-REAL
- 10.— Seminario del 13 de Abril de 1976
LO REAL ES SIN LEY
- 11.— Seminario del 11 de Mayo de 1976
EL EGO DE JOYCE