

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.

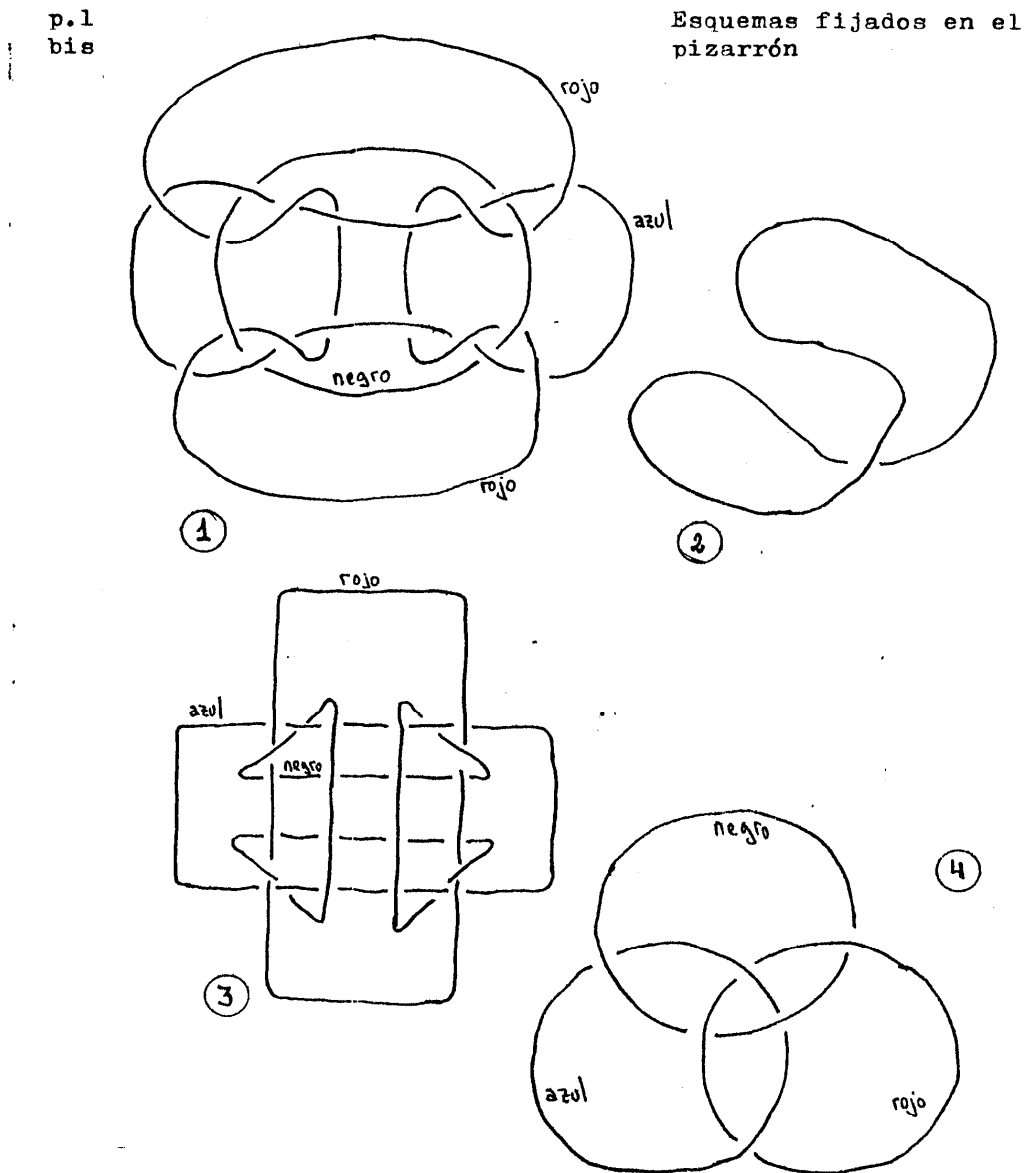
que da al arte del que uno es capaz un valor notable, ¿notable en qué, puesto que no hay Otro del Otro para operar el juicio último? Al menos, soy yo quien lo enuncia así. Esto quiere decir que hay algo de lo que no podemos gozar, llamemos a eso el goce de Dios, con el sentido, ahí dentro incluído, de 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 sólomente 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.



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 excluido 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 ex-siste 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*.

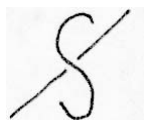
Entonces, ahora, de todos modos voy a darles un bocadito. Quisiera ilustrar eso por algo que haga soporte y que es precisamente aquello de lo que se trata en la pregunta. Ya he hablado en un tiempo del enigma. Escribí eso como E mayúscula índice *e* minúscula: *E^e*. Se trata de la enunciación y del 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 burlonamente. 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 soporto. 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. El 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 “artíficer” por excelencia que sería su padre, mientras que es él el “artíficer”, 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”.

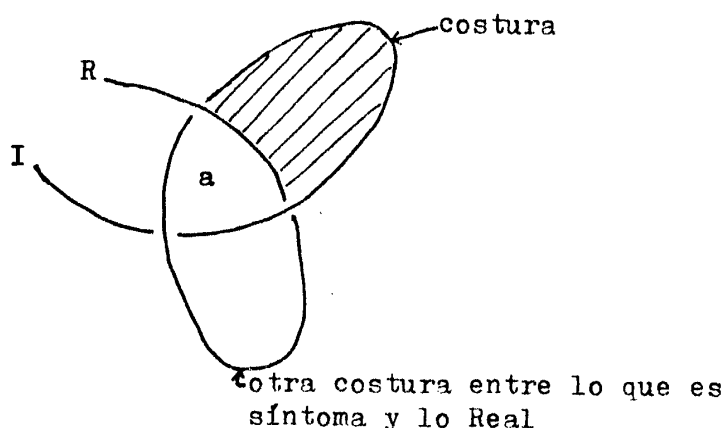
Ulysses, lleguemos ahí, que se pueda analizarlo, puesto que esto es sin duda lo que realiza un tal Chechnier — así, mientras que soñaba, creí que se llamaba Chéchère, era más fácil de escribir; no, se llama Chechnier; es lamentable, ¡él no es para nada Chéchère! El se imagina que es analista porque ha 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, *Ulyses*, 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