

**Jacques Lacan**

**Seminario 23  
1975-1976**

**EL SÍNTHOMA**

**5**

**AGRADECIMIENTOS A J. AUBERT  
Seminario del 20 de Enero de 1976<sup>1, 2</sup>**

---

<sup>1</sup> Para las abreviaturas en uso en las notas, así como para los criterios que rigieron la confección de la presente versión, consultar 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.

<sup>2</sup> 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*.<sup>3</sup>

## Jacques AUBERT

---

<sup>3</sup> *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 banquetas, y en general ustedes saben por qué se las señala, a las banquetas, 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*,<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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-

---

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> **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.<sup>6</sup> 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

---

<sup>6</sup> 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?”<sup>7</sup>.

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.<sup>8</sup> 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-

---

<sup>7</sup> *Ulises*, p. 455.

<sup>8</sup> *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”,<sup>9</sup> 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,<sup>10</sup> 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:

---

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> *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,<sup>11</sup> 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?”<sup>12</sup>

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.”

---

<sup>11</sup> **JAM** añade: “la máscara masculina”.

<sup>12</sup> *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 padre<sup>13</sup> 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*.<sup>14</sup> 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”.<sup>15</sup>

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,<sup>16</sup> pero

---

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

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

<sup>15</sup> *Ulises*, p. 360.

<sup>16</sup> **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,<sup>17</sup> 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;<sup>18</sup> 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”<sup>19, 20</sup>.

---

<sup>17</sup> **JAM** añade: “y ha crecido de nuevo”.

<sup>18</sup> **JAM** añade: “la inferior”.

<sup>19</sup> *Ulises*, p. 360.

<sup>20</sup> *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*,<sup>21</sup> si quieren... salvo en un aspecto.<sup>22</sup>

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*.

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

<sup>22</sup> “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?*,<sup>23</sup> 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

---

<sup>23</sup> *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.<sup>24</sup> Es un pequeño sainete de morondanga, del tipo Epifanía, no sé cómo hay que decir esto, empleo el término con un poco de provocación.

---

<sup>24</sup> 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*<sup>25</sup> 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”.<sup>26</sup> 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

---

<sup>25</sup> JAM añade: “del que hablaba hace un momento”.

<sup>26</sup> *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.<sup>27</sup> 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.

---

<sup>27</sup> **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?<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> ¿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

---

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

<sup>29</sup> 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*<sup>30</sup> — 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-

---

<sup>30</sup> En inglés, “capilla”.

ce que, escribiendo sus poemas, él tenía la posibilidad de llenar la doble función de confesor y de penitente.<sup>31</sup> 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...”.<sup>32</sup> 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.

---

<sup>31</sup> *Esteban, el héroe*, p. 39.

<sup>32</sup> *Retrato del artista adolescente*, pp. 262-264.

La otra cosa en lo que concierne a esta dimensión imaginaria de la religión, en el fondo esto 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.<sup>33</sup> 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 artificio, 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.

---

<sup>33</sup> *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,<sup>34</sup> 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 tipo<sup>35</sup> 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?<sup>36</sup> 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:<sup>37</sup>

“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.”

---

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

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

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

<sup>37</sup> *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”.<sup>38</sup>

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 inicia {S.

---

<sup>38</sup> *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.”.<sup>39</sup> 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 *Dublinenses*, 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”.<sup>40, 41</sup>

---

<sup>39</sup> *Retrato del artista adolescente*, p. 102.

<sup>40</sup> 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.

<sup>41</sup> 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*.<sup>42</sup> 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 signifiante 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”.<sup>43</sup>

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.

<sup>42</sup> 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).

<sup>43</sup> *Retrato del artista adolescente*, p. 190.



*holy*.<sup>44</sup> 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*.<sup>45</sup> 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 {*diphtongue*}, un *ditongue* como se decía antiguamente, y el *ditongue*<sup>46</sup> 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”.<sup>47</sup> Es pues algo que confirma a Bloom en su papel de prudentia; 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-

---

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

<sup>45</sup> Que no es palabra inglesa, sino griega.

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

<sup>47</sup> 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.<sup>48, 49</sup>

“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

---

<sup>48</sup> *Ulises*, p. 360.

<sup>49</sup> cf. nota 20, en p. 10.

decir de la posibilidad de llevar la marca del rey, la corona, (στεφάνος),<sup>50</sup> 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.<sup>51</sup>

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*,<sup>52</sup> tiene que ver justamente con la pantomima y con el viejo Royce que cantaba.<sup>53</sup> 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

---

<sup>50</sup> *stephanos*, que remite a Stephen.

<sup>51</sup> *Ulises*, p. 500. Del griego *basiliké*: “real”.

<sup>52</sup> *Ulises*, p. 41.

<sup>53</sup> **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?”.<sup>54</sup> 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*,<sup>55</sup> 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.<sup>56</sup> 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.

---

<sup>54</sup> *Gente de Dublín*, p. 187.

<sup>55</sup> **JAM** añade: “y que había retenido Joyce”.

<sup>56</sup> 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]<sup>57</sup> 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**

---

<sup>57</sup> Lo entre corchetes viene de **JAM**, con quien concuerdo.