

Michel BOUSSEYROUX

TRES CONFERENCIAS DE TARRAGONA

Viernes 20 de marzo de 2015

FÒRUM PSICOANALÍTIC MARE NOSTRUM

I. Salvador Dali passifoukça [*notanlococomoeso*]

¿Por qué Lacan el Borromeo?

Lacan el Borromeo, ¿pero quién es ese? Es sencillamente “mi” Lacan. El Lacan que conocí, bien vivo. Aquel cuyos Seminarios seguí desde 1973 sin faltar a ninguna lección, a excepción de una. Aquel con quien tenía cita cuatro veces por semana, los martes y los miércoles, y cuyo despacho estaba cierto día (era la vigilia del Seminario), cubierto de redondeles de cuerda multicolores dibujados sobre pelotas de ping-pong que rodaban por la alfombra, cuando no estaba, una golondrina no hace verano, sembrado de cámaras con aire tórico ¡que tuve que sortear con las piernas antes de tumbarme sobre el diván verde! Es decir, que a veces la sesión con Lacan era deporte extremo, en fin, ¡del tipo del salto de obstáculos de fondo! O del tipo katana. Lacan tenía un manejo japonés de los nudos. La sesión con él era *un arte de la copa al sable en la paja de las palabras y los nudos del bambú de la langue de bois*¹.

Dicho esto, aparte de “mi” Lacan, ¿quién es Lacan el Borromeo? Es el Lacan de los redondeles de cuerda, de los que esperaba respuestas con respecto a las preguntas que Joyce le plantea. Es el Lacan que en 1975 dice ser postjoyciano, él que fue joycano antes de ser freudiano (se encontró con Joyce a los veinte años, en casa de Sylvia Beach). El retorno a Joyce de Lacan, con su seminario *El sinthome* abre de hecho todo un nuevo programa. Pues con los nudos se pone patas arriba toda la forma de pensar la cosa analítica y se acaba con lo que Jean-Claude Milner llamó el primer y el segundo clasicismo lacanianos. Lacan el Borromeo es el Lacan

¹ N. de Tr.: *langue de bois* es un término francés que designa las jergas específicas de ciertos ámbitos, en que con frecuencia no se entiende nada. Por otra parte su traducción textual es “lengua de leña”, en clara sintonía con la “leña seca” constitutiva de la langue.

caravaggiesco de *l'Éclair obscur*.² Pues si hay debate sobre el nudo borromeo, surge de un dominio en que incluso la aurora llega tarde, puesto que de su real en el pase Lacan dice que hay que reconocerlo en la oscuridad.

Es cierto que hubo un Lacan estructuralista, un Lacan hiperestructuralista e incluso un Lacan a-estructuralista. Pero esto no hizo nominación de su singularidad. Hay, queda Lacan *el* Borromeo. Como hay Jacques el Fatalista o como hay Jim el Simple, como Nora llamaba a su James Joyce querido. Es una nominación que da reputación [*renommée*]. Lacan el Borromeo es su nombre de sinthome, no el síntoma que era el suyo, sino el síntoma *que él era*, no el síntoma que tenía, el síntoma mediante el que se realizó borromeamente en tanto que psicoanalista. Sabemos que Lacan hizo suyo ese nudo emblemático de la familia *Borromeo*, instalada en el lago Mayor, en Isola Bella, para dar cuenta de su tópica propia, la del encuentro entre lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real, que desde el 8 de julio de 1953 tiene el descaro de sustituir al ternario de la primera y la segunda tópica de Freud. De entrada pues, en los albores de su Seminario, Lacan se desmarca de los ternarios freudianos.

El nudo borromeo permite leer como estas tres *dicho-mansiones* del discurso analítico hacen que el sujeto se encamine hacia la palabra y el decir *-die Sprache und die Sage*, que distingue Heidegger. Pero con este nudo Lacan se mete en una problemática que abre nuevas preguntas, a la vez topológicas y psicoanalíticas. Lacan se romperá la cabeza y hará que se la rompan algunos matemáticos de los que hace sus interlocutores principales del Seminario, entre 1973 y 1979, como Pierre Souty, Michel Thomé y Jean-Michel Vappereau -sin olvidar su último encuentro en 1979 con Jean-Pierre Petit, quien le iluminó sobre la superficie de Boy.

Por qué cavar³ el nudo?

Unas palabras sobre el subtítulo. Lacan no cesó de cavar el nudo; y como en mi lengua la homofonía se presta a ello, diré, pensando en Kafka, que su *topo-en-la-casa*⁴ no cesó de cavar lo que escribe de ella, como Mallarmé no

2

³ N. Tr.: el término francés *creuser* reúne diversas acepciones, como “surcar” (el mar), “cavar” (la tierra), “excavar” (en la mina), “horadar”, etc... Estas distintas acepciones varían a lo largo del texto en función de las distintas metáforas usadas por M. Bousseyroux, por lo que he ido variando el término usado cada vez.

⁴ N. de Tr.: homofonía en francés entre *taupe-au-logis* (topo-en-la-casa) y *topologie* (topología)

cesó de cavar el verso. Las respuestas aportadas a nivel de la matemática de los nudos aportan nuevas respuestas a nivel de la clínica y de la teoría psicoanalítica y viceversa. *Es más que todo el campo freudiano, es todo el campo lacaniano lo que cava, remueve, labra, siembra el nuevo método borromeo.*

Psicoanalizar es cavar el campo borromeo del discurso analítico, *hacer excavaciones* en él. El propio inconsciente cava: *es cavación de lo simbólico en lo real*, por el hecho de que el significante haga ahí agujero. Psicoanalizar es cavar, no la tierra [*la terre*], sino *el callar* [*le taire*]⁵, lo que en el silencio fue enviado por el fondo de la represión.

Psicoanalizar es cavar lo *callado*, cavar lo que, a la abrumadora desnuda mallarmiana, le fue *callado* (cf. el postscriptum del libro) y no queda de su rastro ni la espuma, nada más que un blanco cabello de niño en lo que de *lalangue* se le trabó. No hay más traumatismo que el del balbuceo primero -el del sexo no es más que su epifenómeno. Estamos todos traumatizados por ese blanco cabello de niño en *lalangue*, cuyo rastro constituye la huella de lo que, de nuestra infancia, hizo gluglú, se perdió en el olvido.

Quien cava? El gusano y la raíz

Psicoanalizar es bajar a la mina de las palabras a picar las capas de lo reprimido que constituye el lecho de lo callado. Minero de interior de mi historia, excavador, picador, como lo dijo y lo fue Arthur Rimbaud, de las capas enterradas de lo infantil, yo iba al carbón del *oír*⁶ (*j'ouïs*, primera persona del *passé simple* del verbo oír, que en mi lengua resuena con *joui* [gozado]). *¿Pero quién cavaba? ¿Quién pues?* Yo digo, también con el querido Mallarmé, que es *la termita silenciosa*. Termita silenciosa de un discurso sin palabras, el analista es ese semblante que cava las galerías del fantasma -no para que se derrumben, sino para extraer de ellas el objeto imperceptible en el espejo, llamado por Lacan *a minúscula*.

Hay analista cuando hay una termita silenciosa que horada el gusano⁷ en la fruta de lo gozado analizante. Si el poeta, según Mallarmé, es aquel que horada el verso (es decir: *aquel que horada la letra para que salga su sonido*), el analista, según Lacan, es aquel que horada *el gusano que nos pudre la vida*. Pues el verso del poeta se iguala, letra por letra en francés, a

⁵ N. de Tr.: Homofonía entre *terre* (tierra) y *taire* (callar)

⁶

⁷ N. de Tr.: en francés, *ver*, homofónico con verso (*vers*)

los gusanos, que constituyen el 80% de la biomasa animal y que bajo tierra horadan, horadan, horadan y hacen que suba a las raíces toda la sal de la vida.

Horadar el gusano y no dejarse horadar por él. Horadar el gusano es una verdadera contrapalabra, tal como la entiende Paul Celan, el poeta de la cavadura. Me remite al *Ich grabe, du gräbst, es gräbt auch der Wurm*, “yo cavo, tú cavas, él cava, eso cava también el gusano” de Celan, en su poema de *La rosa de nadie* titulado *es war Erde in Ihnen*, “había tierra en ellos”. ¿Quiénes son ellos? Son aquellos que, en Auswitz, en Treblinka, en Sobibor, en Majdanek, en Belzec, el campo del exterminio del exterminio de la operación especial 105 por el que en 1943 el S.S. Müller ordenó hacer desaparecer todo; ellos, sí, son los que allí cavaban, cavaban, cavaban y ya no entendían nada. Ellos que debían cavar para que toda huella se borrara. Es hasta en este lugar que Paul Celan, como poema, se cava él mismo. Es en este lugar erradicado, donde se reúnen, terrosos, Souffle-et-Limon, es en este lugar del Proscrito que reúne a “los Dispersados” (die Vestruten), dice su último poema de *La rosa de nadie, In der Luft*, que en el aire, allí, está la raíz, no las sino la raíz, allí, en el aire, la raíz de la rosa de nadie, la raíz plantada en el aire, como flor en el vacío del cielo, de aquellos a los que la locura desarraiga.

Psalm

*Niemand knetet uns wieder aus Erde und
Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.
Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühen.
Dir
entgegen.
Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose.
Mit
dem Griffel seelenhell,
dem Staubfaden himmelswüst,
der Krone rot
vom Purpurwort, das wir sangen
über, o über
dem Dorn.*

Paul Celan

Salmo

*Ya nadie nos moldea con tierra y con
arcilla,
ya nadie con su hálito despierta nuestro
polvo.
Nadie.
Alabado seas, Nadie.
Queremos por tu amor
florecer
contra ti.
Una nada
fuimos, somos, seremos,
floreciendo:
rosa de
nada, de nadie.
Con
el pistilo almalúcido,
cielo desierto el estambre,
la corola roja
de la palabra purpúrea que cantamos
sobre, o sobre
la espina.*

Versión de José Ángel Valente

¿A partir de cuándo se está loco?

Estar loco es estar desarraigado, ser el Proscrito de la tierra. “¿A partir de cuándo se está loco? La pregunta vale la pena formularla. ¿Joyce estaba loco?”. En su seminario *El sinthome* dedicado a James Joyce Lacan se plantea la pregunta el 10 de febrero de 1976, sin precipitarse para responder. Ciertamente, está claro que Joyce no se construyó sobre el fundamento que la neurosis encuentra en el Nombre-del-Padre como principio de represión. Su padre había dimitido de su función, pero compensó esta *Verwerfung* de hecho, esta carencia radical de su padre, arraigándose en su padre renegándolo y haciéndose un nombre. Joyce encontró con su arte una manera de compensar un desanudamiento del nudo. Tal es la hipótesis que hace Lacan y cuya confirmación hallará. Joyce lo consiguió por su decir de artista. Hay en Joyce algo que surge de lo que Lacan llama “el arte-decir”. Su arte no es sólo un saber hacer con la letra y la lengua. Joyce es un artista del decir, de un decir nuevo que tuvo en su vida un alcance nombrador y anudador, un efecto borromeo. Mediante su arte-decir reanudó su cuerpo con lo simbólico y lo real. Así, estar loco, para Lacan en 1976, no es haber perdido la razón, la razón del Nombre-del-Padre. Es haber perdido el borromeo. Pero es posible reencontrar este borromeo, restablecer su anudamiento, sin el padre, pero no sin el decir. Tal es la tesis de Lacan a propósito de Joyce. Todo esto no deja de evocar el caso de Salvador Dalí, que pudo decir: “la única diferencia entre un loco y yo es que yo no estoy loco”.

La paranoia crítica: sistematizar la confusión

Podemos decir que un viento de locura sopló desde el nacimiento sobre este *entramuntanat*, como se llama a los ampurdaneses, familiarizados con las ráfagas de tramontana. Dalí decía que “la tramontana es responsable de que todos los que nacemos y vivimos en el Ampurdán estemos completamente locos”. Este genio del Ampurdán, que construyó su vida entre Cadaqués, Figueres y Púbol, vino al mundo con la pérdida del borromeo cuyo cordón dejó roto en el útero la muerte de su hermano mayor Salvador, tres años antes de que él naciera con este nombre. De hecho todo lleva a pensar, clínicamente, que muy pronto tuvo que hacer frente a trastornos autísticos y síntomas psicóticos disociativos y dis-cordantes que traducían un defecto del anudamiento de lo imaginario de su cuerpo con lo simbólico del lenguaje y lo real del goce. Pero Dalí no se quedó ahí.

Podemos considerar su invento de la paranoia crítica como una forma de rehacer un nudo, no borromeo, sino de trébol, por homogeneización de las

tres consistencias de lo real, lo simbólico y lo imaginario puestos en continuidad y anudados en trébol. Era su forma de rehacer un nudo que le hiciera sujeto, el nudo de la personalidad paranoica. Dalí tenía un verdadero arte-decir, yo diría incluso un *hardecir*, un decir más bien *hard*⁸. Tenía el arte paranoico de la puesta en continuidad. Este arte lo define en *L'Ane pourri*: sistematizar la confusión mediante la obtención de lo que él llama una imagen doble, o triple -pasando más adelante por la imagen doble holográfica o estereográfica- como hará en numerosos cuadros, en particular en su *Metamorfosis de Narciso*, donde la cabeza de Dalí se metamorfosea en bulbo de narciso para eclosionar con Gala, con quien se encontró en el momento oportuno para servirle de sinthome.



Metamorfosis de Narciso (Salvador Dalí)

El artista del enigma

Pues si Dalí siempre fue excelso en el arte de la puesta en continuidad de su pintura con el psicoanálisis y el saber de la ciencia física y biológica, sus escritos y sobre todo su decir dieron fe de que también supo no confundirlo todo y restablecer un anudamiento no confusionador entre los registros de lo real, lo simbólico y lo imaginario. A ello contribuyó con fuerza su invención del mito daliniano de Guillermo Tell a través de tres cuadros de 1930, 1931 y 1933. Ya no es mediante la confusión sistematizada, es mediante el enigma que Dalí trata entonces, como Joyce, la pérdida de sentido ligada al desanudamiento de su cuerpo desborromeizado. El enigma fue un medio del llevar al colmo el sentido gozado de la *per*-versión⁹ daliniana del padre que quiere que su hijo le sacrifique su castración y hacer con Guillermo Tell una nominación que valga como suplencia capaz de anudar de nuevo lo imaginario borromeamente.

En la primera versión del cuadro de 1930 se ve a Guillermo Tell en calzón desabotonado, del que cuelga su sexo flácido, sosteniendo unas tijeras y señalando con la otra mano a su hijo, que se tapa la cara con vergüenza y cuyo sexo queda oculto por una hoja de parra, la única que guarnece un árbol con el tronco serrado donde se halla un nido repleto de huevos. El hijo apunta con un dedo a su padre con un gesto que evoca al Adán de Miguel Ángel de la capilla Sixtina. La descifrabilidad parece tan límpida como el agua de al fuente que fluye bajo las tijeras del padre, pero se oscurece en el ángulo superior izquierdo del cuadro, donde se ve, posado sobre un hombro de Guillermo Tell, un taburete en el que hay sentado un pianista que es un doble de Guillermo Tell con una cabeza de león jugando sobre un piano de cola aéreo en el que descansa una cabeza de asno podrido cubierto de gusanos cuyos dientes interceptan las teclas del piano. Por encima un semental que relincha pega un salto hacia los cielos. Dalí pues se dedica en cuerpo y alma a tirar de los hilos del mito freudiano del padre y a embrollar su sentido.

⁹ N. de Tr: en francés *père-version*: juego homofónico que hace Lacan con el término *perversion*: versión del padre.



Guillermo Tell (Dalí)

En el segundo cuadro, *La Vejez de Guillermo Tell*, Dalí feminiza a Guillermo Tell, a quien representa con un par de senos, al lado de una mujer que parece tocarle el sexo, teniendo ambos la parte baja del cuerpo oculta hasta el talle por una sábana tendida en la cual se dibuja la sombra de un

león, emblema del gran devorador, mientras el hijo, cuya cabeza se ve sobrepasar la sábana, mira, con los ojos exorbitados, la libra de carne de la que parece no haber dado más que un mordisco.



La Vejez de Guillermo Tell (Salvador Dalí)

El color del decir daliniano

Pero Dalí no se queda con esta versión del padre travestido. Con el tercer cuadro, *El enigma de Guillermo Tell*, que representa una especie de cena totémica necrofílica, ya no se sabe quién, el padre o el hijo de la Revolución surrealista y leninista, se come al otro. Es el colmo del equívoco. Aunque lo esencial no está ahí: lo esencial del decir de Dalí. Lo esencial está en la minúscula nuez al pie del ogro, cáscara vacía del ser del deseo alrededor de la cual se encajan los goces del sentido, del falo y del Otro y mediante lo cual

el *hardiocir*¹⁰ daliniano hace un nuevo nudo borromeo, ya que sobre Dios Dalí tenía cosas que decir, incluyendo sobre su color, acerca del cual escribió cinco capítulos y que él veía “amarillo holandés”, que es, decía él en 1976, “el color más divino que podamos ver los hombres y las mujeres cerrando los ojos a medias, y como no todos saben que el amarillo se obtiene con sal sólida y ácido renindisalilsoefónico, podríamos decir un amarillo un poco avellana, como el color de un cordero que se escapa, que en la mitología fue en el momento exacto en que Jasón dio un movimiento cuántico al Vello de Oro. Y si todo esto no hubiera sido así, que es lo más probable, poco le habría faltado.”



El mito de Guillermo Tell (Salvador Dalí)

Dios es amarillo. *Déu és groc*. Tal es *El manifest groc* de Dalí. Dalí firmó en 1928 con Luís Montanyà y Sebastià Gasch un Manifiesto catalán anti-arte extremadamente sarcástico, *el Manifiesto amarillo*, llamado así porque estaba escrito en papel amarillo.

¹⁰ N. de Tr.: neologismo del autor compuesto con el término *hard* y el neologismo lacaniano *dieure*: inclusión del término *Dieu* [Dios] en el infinitivo *Dire* [decir] que ha sido traducido al español como “diocir”

El primer **MANIFEST** que s'escrigué amb motiu de la guerra civil. Aleshores els artistes havien de manifestar el seu posicionament respecte a la guerra i a la cultura. Els artistes catalans van adoptar una actitud molt clara: la cultura és una cosa que no pot estar al marge de la guerra. La cultura és una cosa que no pot estar al marge de la guerra. La cultura és una cosa que no pot estar al marge de la guerra.

JOAN MIRALLA (1936-1983) **JOAN MIRALLA** (1936-1983) **JOAN MIRALLA** (1936-1983) **JOAN MIRALLA** (1936-1983) **JOAN MIRALLA** (1936-1983)

ELS LINTERS Els linters són aquells que s'ocullen darrere d'alguna cosa i que no volen veure la realitat. Els linters són aquells que s'ocullen darrere d'alguna cosa i que no volen veure la realitat.

PRESENCIA La presència és el que està present. La presència és el que està present.

QUÈ Què és el que és? Què és el que és? Què és el que és?

VEURE Veure és veure. Veure és veure. Veure és veure.

EL MÓN El món és el que és. El món és el que és. El món és el que és.

UNA MULTITUD Una multitud és un grup de persones. Una multitud és un grup de persones.

UN ESTAT D'ESPERIT POST-MAGUINISTA HA ESTAT FORMAT

ELS ARTISTES Els artistes són aquells que creen art. Els artistes són aquells que creen art.

ADÉ, PERÒ, ES CONTINUA PASTURANT IDÒLICAMENT

LA CULTURA La cultura és el que és. La cultura és el que és. La cultura és el que és.

FREGUENTEM ALS INTEL·LECTUALS CATALANS

ARTISTA Artista és el que és. Artista és el que és. Artista és el que és.

ARTISTA Artista és el que és. Artista és el que és. Artista és el que és.

UNA REALITAT Una realitat és el que és. Una realitat és el que és. Una realitat és el que és.

ARTISTA Artista és el que és. Artista és el que és. Artista és el que és.

ARTISTA Artista és el que és. Artista és el que és. Artista és el que és.

PER CONTINUA

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

EL El és el que és. El és el que és. El és el que és.

El manifiesto amarillo

Dios está en el amarillo de Vermeer, el de su cuadro *La joven escribiendo una carta* que en la National Gallery de Washington me enganchó.



La joven escribiendo una carta (Vermeer)

De la risa amarilla y sarcástica del anti-arte, Dalí pasó al *decir amarillo* de su *artedecir*. Supo encontrar el color de su decir, de su *diocir*, el que le hizo salir de la confusión sistematizada. Dios es decir, como dice Lacan, y está en “el lienzo de pared amarillo” de *La vista de Delft* de Vermeer, del que Marcel Proust, en *La Prisionera*, hace el enigma ante el cual Bergotte se muere.



Vista de Delft (Vermeer)

Dios, en otras palabras, el Nombre-del-Padre, es un decir. Existe, como decir, en lo simbólico, escapa d eél. Aunque si significante esté forcluído para él, Dalí lo eleva a la potencia del enigma.

Después de *El enigma de Guillermo Tell*, el enigma del color de Dios, no puedo dejar de evocar, para acabar, *El enigma de Hitler*, este cuadro de

1939 que responde a su exclusión del grupo surrealista y que interpreta los acuerdos de Munich, donde se ve, sobre una rama muerta de olivo, el paraguas de Chamberlain y un combinado de teléfono negro de donde cae una lágrima sobre una ostra vampirizada por un murciélago (que remite a Lautréamont). Dalí es en verdad un genio del enigma. I por eso es *notanlococomoeso*. Para Dalí no todo tiene sentido, como para Schreber, para quien todo sentido se anula. *Dalí lleva el sinsentido a la potencia del enigma. Su pintura pretende hacerse enigma. Enigma que haga nudo.* Por eso consigue rehacer el nudo de lo real, lo simbólico y lo imaginario. Pienso que, pintando, Dalí gozaba tanto como Joyce escribiendo *Finnegans Wake*, gozaba de hacerse enigma.



El enigma de Hitler (Salvador Dalí, 1939)

Traducido al castellano por Manel Rebollo

Seminari de Psicoanàlisi de Tarragona

Comentario acerca del capítulo 10 del Seminario XX de Jacques Lacan, Aun: "Redondeles de cuerda".

II. AUN, EL NUDO

Con ocasión del Seminario ... *O peor* es cuando Lacan, el 9 de febrero de 1972, habla por primera vez del nudo borromeo de los escudos de armas de los Borromeo, que acaba de descubrirle una encantadora persona que frecuenta el curso del matemático Georges-Théodule Guilbaud, a quien Lacan había conocido en 1950 y con quien no dejó de instruirse en matemáticas. Ya no se oye hablar de ello hasta el Seminario *Aun*, cuando un año y tres meses después, el 8 de mayo de 1973, Lacan habla de nuevo de este nudo que hace chirriar el goce, y luego dedica su décima sesión de 15 de mayo de 1973 a los "redondeles de cuerda".

Psicoanalistas, un esfuerzo más, parece decir Lacan con Sade, un esfuerzo más para leer el nudo, *¡un esfuerzo más para ser borromeo!* Esta sesión de *Aun* es un momento bisagra, un gozne en la enseñanza de Lacan. Abre la puerta de los seis Seminarios borromeos de Lacan, *Les non-dupes errent*, *R.S.I.*, *El Sinthome*, *L'insu-que-sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, *El momento de concluir* y *La topología y el tiempo*. El campo de investigación que se abre es considerable y llevará a Lacan a repensar el psicoanálisis tanto desde el punto de vista de las estructuras como desde el punto de vista de la finalidad de un análisis y de la interpretación. Esta sesión es un umbral de mutación epistémica. Los nudos borromeos conducen a Lacan a un nuevo terreno topológico aún poco explorado por los matemáticos de la época.

Los matemas

No voy a comentar por entero y línea por línea esta lección extremadamente rica, sería demasiado largo y agotador. Voy a tratar de situar la apuesta doctrinal. Preguntémonos primero dónde estaba Lacan en aquel momento en su forma de pensar el psicoanálisis. Podemos decir que el Seminario *Aun* es un gran taller de exploración de la temática del goce, o más bien de los goces, en su relación con el inconsciente, con el lenguaje y con el saber, con la idea de que hay una posibilidad de matematizar esta cuestión. Éste es el punto de mira de las fórmulas de la sexuación introducidas desde 1971: producir una escritura matematizada, literal, de la sexualidad con respecto a la función fálica. Estas cuatro fórmulas de la sexuación son el único verdadero matema de Lacan. Podemos también considerar las fórmulas de los cuatro discursos, con sus cuatro letras permutables en los cuatro lugares, como un matema. Pero la escritura de la sexuación, con sus cuantificadores, es un verdadero matema, puesto que responde a un cálculo local sobre una función proposicional y para el cual Lacan apela a Aristóteles y a Frege, pero también a Cantor, a Brouwer y a Bourbaki. Esto se inscribe en la doctrina del matema que Lacan presenta en *El Atolondradicho* como el único que puede enseñarse y asegurar una transmisión integral del psicoanálisis, con la ambición de reescribir matemáticamente el psicoanálisis, un poco como Bourbaki reescribe matemáticamente la matemática de forma literalizante, fundándola en la teoría de conjuntos concebida como una reunión de letras.

Además Lacan se considera más bourbakiano que Bourbaki, que queda para él en continuidad con las demostraciones de Euclides y de su coherencia racional para literalizarla. Lacan le recusa el *more geometrico* del espacio intuitivo, la deducción y la demostración apagógica (la prueba por el absurdo), porque eso nos hace prisioneros de un pensamiento imaginario. Él busca una teoría no imaginaria del pensamiento que afecte lo real, que haga "fixión" de éste. Es el Lacan hiperbourbakiano que piensa el psicoanálisis en *Aun*, en particular en las lecciones tituladas "La función del escrito" y "El amor del significante", donde dice que Bourbaki es demasiado tímido en la literalización de la teoría de conjuntos, no haciendo las letras más que designar un ensamblaje pero siendo estos ensamblajes.

Sin embargo el 8 de mayo de 1973, al final de la lección titulada "Del barroco", Lacan declara: "La cosa analítica no será matemática. Por eso mismo el discurso del analista se distingue del discurso científico." El clasicismo de lo doctrinal de ciencia lacaniana como apoyándose en el matema de la sexuación para dar cuenta del psicoanálisis es aquí vapuleado. Lacan el barroco excede a Lacan el clásico. El barroco es el inconsciente-lalangue que escapa al cálculo literal, al matema.

El chisme borromeo

En la lección siguiente Lacan propone un nuevo chisme, el chisme, su chisme borromeo. Lacan lo presenta como lo que viene a consolidar la doctrina del matema y su ideal de formalización matemática. Retoma su definición (sólo el matema es capaz de transmitirse íntegramente) precisando que esta transmisión no se hace sin el uso de la lengua, y más particularmente por el decir, que es lo único que hace ex-sistir esta formalización. No hay transmisión que no se sostenga por un decir y por una práctica. Va a ser pues claramente asunto del decir borromeo de Lacan. Del nudo borromeo, cuya propiedad definitoria es que basta con que uno de sus eslabones se suelte para que todos los demás se liberen, dice Lacan en la página 154, que es "el mejor soporte que podamos dar a aquello mediante lo cual procede el lenguaje matemático. Lo propio del lenguaje matemático, una vez delimitado en cuanto a sus exigencias de pura demostración, es que todo lo propuesto sobre él, no tanto en el comentario hablado, sino en el manejo de las letras, supone que basta que una letra no se sostenga para que todas las demás no sólo no constituyan nada válido en su ordenamiento, sino que se dispersen. Por eso el nudo borromeo es la mejor metáfora de que sólo procedamos del Uno." (el Otro se diferencia de él como el Uno-en-menos que se sustrae de él).

Lacan plantea pues aquí que el matemático es lo literal puro, disjunto de la deductividad y de sus cadenas de demostración, y que la propiedad borromea es lo único análogo de la propiedad por la que se define lo literal puro. Lacan plantea entonces el nudo borromeo como una escritura literal que matematiza lo real del psicoanálisis. El matema borromeo se escribe R.S.I. Es la escritura del cálculo localizado con el que Lacan en 1975 situará las trabazones de los tres goces, el del sentido gozado, el del goce fálico y el del goce del Otro, así como sus destrabazones mediante la inhibición, el síntoma y la angustia.

Lo borromeo no conjuntista

Aun así no podemos decir que el nudo borromeo dependa de la matematización literal bourbakiana apuntada en *Aun*. Con el borromeo Lacan encuentra un nuevo chisme que no debe nada a Bourbaki. El objetivo de Lacan era, desde “El Atolondradicho” e incluso desde el Seminario *De un Otro al otro*, es decir desde 1968, reducir el psicoanálisis a la teoría de conjuntos (lo dice en 1978 en “Lacan pour Vincennes”). Ahora bien, la topología de nudos, como la topología de estos objetos que son el toro, el cross-cap, la botella de Klein, no tiene nada que ver con la topología conjuntista o topología general, que es la topología de los conjuntos de puntos infinitos, de sus fronteras, de sus propiedades de unión, de intersección, de complementariedad.

La topología de nudos es una topología no conjuntista de los agujeros producidos por la trabazón de redondeles de cuerda. Es una matemática de los agujeros, de los Unos que encierran un agujero y que al anudarse crean dicho-mansiones¹¹ nuevas. Así, con los redondeles de cuerda el psicoanálisis se vuelve irreductible a la sola teoría de los conjuntos, no basta para responder a la pregunta: ¿qué es un agujero? Lacan responde: un agujero es lo que encierra el Uno, que es un redondel de cuerda. Además estos redondeles de cuerda hay que anudarlos de forma borromea para que el falso agujero pueda distinguirse de lo que Lacan llamará el verdadero agujero de la estructura. La topología borromea no es una topología de las fronteras, aunque la puesta en el plano produzca esta ilusión: es una *topología diferencial de los agujeros*.

Los invariantes de los nudos

De todos modos un cálculo sobre los nudos es posible, que permita determinar matemáticamente los *invariantes* de un nudo, es decir que aporte un medio seguro, algebraico, de asociar a cada representación plana de un nudo un objeto algebraico (un polinomio) que permita decir si ese objeto varía o no, es lo mismo, cuando se manipula ese nudo y se cambia la representación. Habrá que esperar a 1987, con la invención de Vaughan Jones, luego a 1990 con la invención de Victor Vassiliev, para que la teoría matemática de los invariantes de los nudos se complete. Lacan no tenía este apoyo de la teoría matemática de nudos para explorar sus redondeles de cuerda. Su invariante, lo que no cambia en su abordaje y su uso, que maneja sin cesar en el curso de sus seminarios siguientes, es que el nudo borromeo *es la escritura de lo real*, y no, como el caso de un modelo, una escritura que *supone* lo real. La cadena borromea no es un modelo. Es *la presentación de lo real mismo* del psicoanálisis.

En *Aun* Lacan no diferencia cada redondel con un color o con un nombre. No dice aún que el nudo borromeo de tres le permite anudar juntamente lo real, lo simbólico y lo imaginario nombrando cada redondel con la letra R, S, I. Él explora las diferentes formas en que estos redondeles de cuerda pueden ser encadenados. Porque el nudo borromeo es de hecho una cadena, siendo cada redondel un eslabón de la cadena. Pero es también un nudo, porque basta con romper un eslabón para dispersarlos todos. Por eso lo llamará el *cadenuo* [*chaînoeud*] borromeo.

Las presentaciones del nudo

¹¹ N. de Tr.: homofonía en francés entre el neologismo *dit-mansion* (dicho-mansión) y *dimension* (dimensión)

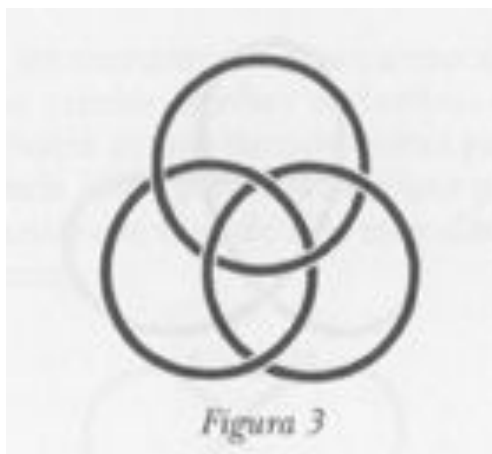


Figura 3

Lacan explora las diferentes presentaciones posibles del cadenado borromeo. Para la más corta, con tres redondeles de cuerda, hay la presentación con los tres redondeles que puestos en el plano se recubren, con tres en el medio y dos a nivel de las tres lúnulas delimitadas por sus seis entrecruzamientos encima-debajo.

Hay también la presentación con dos redondeles con los dos extremos de la cadena reunidos por un redondel intermedio doblado en forma de oreja o doble oreja, lo que da puesto en el plano ya no seis, sino nueve encima-debajo.



Hay además la presentación, más compleja pero más homogénea y sin ningún punto de singularidad, con tres orejas que se anudan, página 156, con entonces 35 encima-

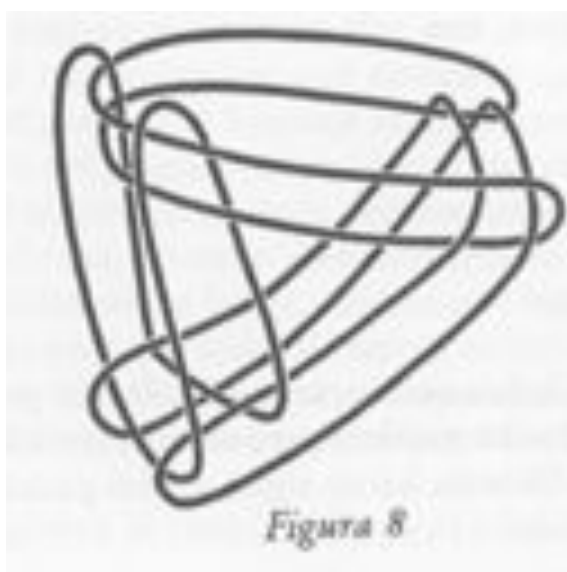
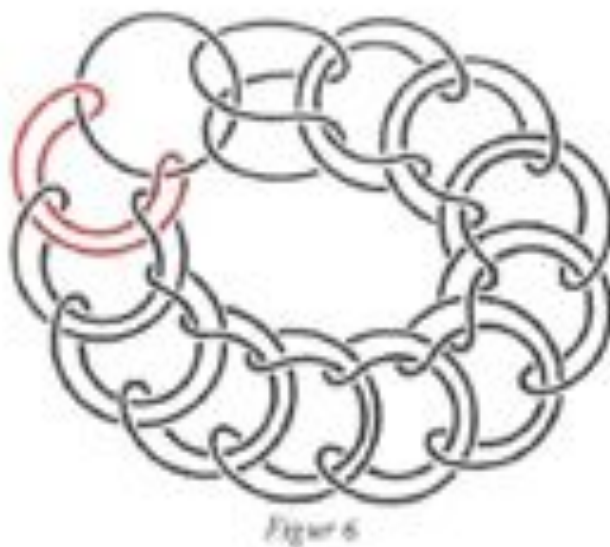


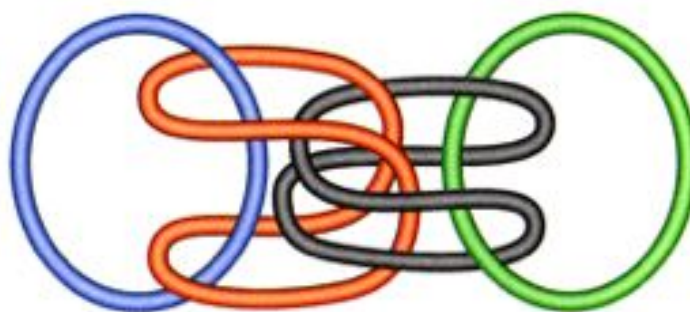
Figura 8

debajo. Lacan muestra que la oreja intermedia puede ser intercambiada con los redondeles de las extremidades, pudiendo funcionar cualquier redondele como el primero y el último, de modo que cualquiera que sea el número de intermedios, cualquiera de éstos puede funcionar como el primero y último del cadenudo.

El primero y el último redondele del cadenudo puestos en fila india pueden también confundirse en un cadenudo cerrado sobre sí mismo, como en el cadenudo de 13 redondeles de cuerda dibujados en la página 151, pudiendo esta cadena ser homogeneizada con 13 redondeles doblados como orejas. Lacan estudia así lo que él llama “dictado de la puesta en el plano”, con el número de entrecruzamientos que ella dicta. Se trata de una matemática de la trabazón, y no de una matemática de la sierra como en el espacio geométrico del plano, de la línea y el punto.

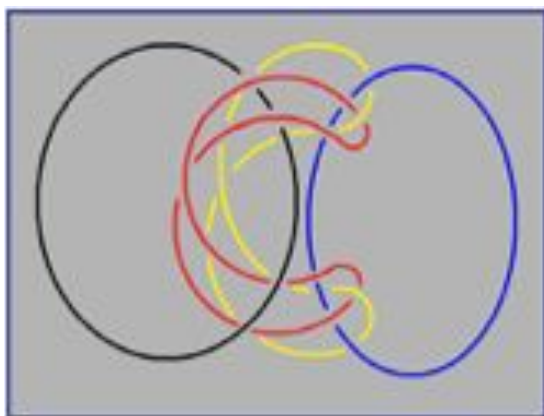


Lacan observa también, en su nota de octubre de 1973, al releer esta lección para ser publicada por Miller, la complicación de los encabestramientos y la posibilidad de presentar de dos formas los eslabones intermedios en la puesta en fila india del nudo borromeo de cuatro. En una de ellas los dos eslabones intermedios son, dice, de una longitud cuatro veces menor que la de los redondeles extremos. Esto es lo que volveremos a encontrar al inicio del Seminario *El sinthome*, en el que Lacan dibuja dos presentaciones del nudo de cuatro: una simétrica, en la que el nudo puesto en el plano tiene 17 entrecruzamientos encima debajo, con los dos eslabones intermedios en doble oreja del síntoma y del símbolo que se estiran entre los redondeles de lo real y de lo imaginario en las extremidades;

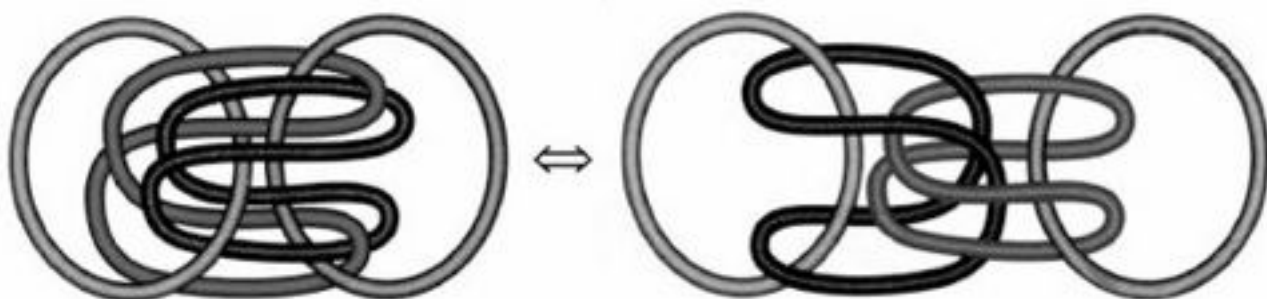


Simétrica

la otra, disimétrica, más encogida en longitud, con el síntoma y el símbolo que se encabebran uno en el otro, teniendo este nudo puesto en el plano 22 entrecruzamientos encima debajo. Esta última presentación ilustra la duplicidad del síntoma y del símbolo así como, ya lo mostré en otra ocasión, la estructura de borde de la palabra poética en que una mitad del sentido doble se ausenta. El borde del que hablo es el del agujero de la palabra, cuya estructura viene dada por el doble toro agujereado a partir del cual Lacan redefine la palabra plena y la palabra vacía, así como la palabra poética.



Disimétrica



Disimétrica y simétrica

Las dimensiones del espacio del hablaser

Pero Lacan aún no había llegado a ello en *Aun*. Lo que entonces descubre es que el nudo borromeo crea un espacio matemático que no es el espacio intuitivo “fundado en la traducción que hacemos de nuestro cuerpo en un volumen de sólido”. La matemática de la trabazón borromea exige una disposición, un giro, sea dextrógiro o levógiro, de los tres ejes en triskel de esta trabazón, como se ve en la figura 12 y 13 de Lacan. Además este espacio borromeo, nos dice Lacan, sabe contar hasta seis. Sabemos que la teoría de cuerdas, que supuestamente da la razón de la gravedad cuántica, postula que nuestro mundo comprende 10 dimensiones: las tres del espacio intuitivo, el tiempo y seis enrollados en un espacio complejo de calib-Yau. Lacan propone, para dar razón del

espacio del hablaser, una teoría de cuerdas que llegaría a tener seis dimensiones. Así el inconsciente contaría en base 6 como los babilonios y sumerios contaban en base 60.

¿Por qué el espacio del hablaser contaría hasta seis? Lacan responde: ¡“porque no puede encontrar el dos sino por el tres de la revelación”¹²! Así va el real borromeo del al menos-tres. Hacen falta tres para que dos se reencuentren sin que entre ellos dos haya relación. El borromeo verifica la inaccesibilidad del dos que Lacan, en ...*O peor*, había localizado en Gödel. Éste define la inaccesibilidad de un número, en el sentido débil, por la imposibilidad de obtener ese número mediante adición o multiplicación o exponenciación de los números que son inferiores a él, debiendo ser también el número de términos de la operación inferior a ese número. Así el 2 es inaccesible, mucho antes pues que el infinito numerable, mientras que el 1 y el 3 son accesibles. Lo que es clásicamente inaccesible es el infinito de los enteros, que Cantor nombra aleph cero. Pero Gödel muestra que ya en lo finito el número dos es inaccesible. Lacan ve en ello la marca de la no-relación sexual que vehicula lo real del número.

El seis borromeo es el dos veces tres redondeles de cuerda, o sea tres parejas de orejas dobladas anudadas borromeamente con las que Lacan ilustrará el nudo borromeo mediante el sexto redondel del fantasma. Ya mostré en otra ocasión que esta cuenta de las dichos-mansiones en las que habita el hablaser puede detenerse en cuatro, con el cuarto redondel del síntoma que se acopla al redondel de lo Simbólico, o bien de la inhibición que se acopla al redondel de lo Imaginario, o también en cinco dicho-mansiones, con el quinto redondel de la angustia que se acopla al redondel de lo Real. Parece pues que ya en octubre de 1973 Lacan tenía la intuición de estas posibilidades de anudamiento borromeo de los redondeles de cuerda con el cuarto, el quinto o el sexto redondel, y que la estructura no tenía necesidad, para suplir lo mal dicho-mal anudado, de contar hasta siete. 4, 5, 6 son los invariantes del decir único y renombrador por el cual con 4, con 5 o con 6 se rehace el nudo de lo mal dicho-mal anudado.

La cadena del fantasma

Para contar dos en el mundo borromeo hay que partir del tres, de lo real que comienza en el tres, u homogeneizar, es decir poner en continuidad los eslabones de las dos extremidades de la cadena borromea de tres. Es con este pasaje del borromeo de tres al nudo de dos como Lacan muestra en su respuesta de 22 de octubre de 1973 la transformación continua en la figura 14 de la página 164. Este nudo de dos cuerdas es lo que en matemáticas se llama la cadena o lazo de Whitehead. Se obtiene un redondel enlazado a un ocho interior donde Lacan reconoce el enlace entre el sujeto y el objeto *a*. Se trata del nudo, de la cadena del fantasma, que se caracteriza por el librecambio entre el ocho y el redondel que pueden intervertirse por deformación continua, como lo demostró Henri Cartan. Se puede leer en este intercambio de consistencia, en que el sujeto y el objeto causa del deseo se revelan estrictamente equivalentes, el viraje del pase por el objeto *a* definido por Lacan en la *Proposición de octubre de 1967*. Este nudo puede, por otra parte, deshacerse por el hecho de la homotopia del paso encima debajo de la cuerda de ocho, que es así autoatravesable. Si se sigue la formalización topológica del *Esquema R* de los *Escritos*, donde lo Simbólico y lo Imaginario son las dos caras del objeto *a* y la banda moebiana *R* de la realidad es el sujeto como corte, los dos redondeles del nudo R.S.I. que están homogeneizados y forman el redondel del objeto *a* en la cadena

¹² Lacan, J. *Seminario XX, Aun*, 1981, Paidós, Buenos Aires, p. 163

del fantasma son el redondel de lo Simbólico y el redondel de lo Imaginario, correspondiendo el ocho interior al redondel de lo Real en R.S.I.

Schreber y los nudos

Si se homogeneizan, no dos, sino los tres redondeles de cuerda de R.S.I., entonces tenemos el nudo de trébol de la psicosis paranoica. Ésta es la definición que da Lacan en *El sinthome*. Pero ya es una solución, una forma de rehacer un nudo allí donde todo se va. Schreber escribe en sus *Memorias* que muy a menudo hizo, durante horas, nudos en las cuatro esquinas de su pañuelo para deshacerlos a continuación. Pero cuando el mundo se hunde para él, es el redondel de lo Simbólico el que se va, y con el goce fálico y el sentido, dejando su cuerpo encadenado a lo Real y enfrentado al goce del Otro. Las frases interrumpidas de Schreber son el índice de este corte, de este soltarse el nudo de lo Simbólico (mientras que en Joyce no es lo Simbólico, es lo Imaginario el que se suelta).

La cirugía de la interpretación

Desde el principio, desde la primera aproximación de los redondeles de cuerda en *Aun*, Lacan se dio cuenta claramente de que en los nudos podía haber catástrofes (en el sentido matemático) en ciertos puntos de la cadena que hacen que el nudo se deforme o se deshaga. Y había comprendido que había una cirugía, como dicen los matemáticos, posible de los nudos. Sea que dos redondeles de cuerda se hayan homogeneizado por ensamblaje: es el caso del pasaje al nudo del fantasma. Sea que un entrecruzamiento (o dos) en el nivel de la puesta en el plano se haya invertido, pasando la hebra de cuerda superior bajo la hebra inferior: es la operación quirúrgica que el matemático John Conway llama en 1973 el *flip* y que Lacan llamará el lapsus del nudo.

Es esta cirugía de los nudos lo que Lacan a continuación pondrá al servicio de su práctica de la interpretación, que no va sin el decir de lo que el análisis está escribiéndose y sin el cual no hay nudo analítico que se haga.

Traducido al castellano por Manel Rebollo

III. LA TERCERA Y SU NUDO

Agradezco vivamente a Manel Rebollo que me haya invitado a Tarragona a participar en este seminario de Escuela dedicado a *La Tercera*, la conferencia pronunciada por Lacan en Roma el 1 de noviembre de 1974. Me corresponde comentarles las páginas 18 a 21¹³.

Empezaré recordando algunas cosas para situar este texto en su momento y en su contexto histórico y teórico.

¿Qué tercera?

La Tercera es la tercera vez que Lacan habla en Roma. La primera fue el Discurso de Roma, titulado “Función y campo de la palabra y del lenguaje en el psicoanálisis”, cuando el 1r Congreso de la Société Française de Psychanalyse, el 27 de septiembre de 1953, discurso fundador de la enseñanza de Lacan, que sigue de cerca su conferencia en París de julio de 1953 sobre “Lo Simbólico, lo Imaginario y lo Real”, con la que presenta los tres registros fundamentales de la tópica con la que prefiere sustituir las de Freud. La segunda vez es el 15 de diciembre de 1967 en la Universidad de Roma, la conferencia sobre “El psicoanálisis. Razón de un fracaso”. La tercera vez es pues veintiún años después de la introducción de las tres categorías de los Simbólico, de lo Imaginario y de lo Real en psicoanálisis, la vez en que Lacan los anuda borromeamente y explica los campos que delimita el dibujo de la puesta en el plano de este nudo. La Tercera es pues también la tercera cuerda, la tercera consistencia de este nudo borromeo, la del redondel de lo Real. Pero lo Real es también y sobre todo para Lacan el nudo por entero, los tres. La Tercera es Primaria y Primera. El tres es, geoméricamente hablando, del registro de lo Imaginario, al estar arraigado en las tres dimensiones del espacio. Pero, topológicamente hablando, *lo Real es los tres*. Lo Real es triple. Lo borromeo comienza con tres, hacen falta primero tres que estén libres para hacer el nudo. *La cardinalidad de los nudos borromeos comienza con tres* y es a partir de este *tres primero* que se ordena la posición de lo Real, de lo Simbólico y de lo Imaginario, desde el momento que se nombra y colorea cada redondel. Podemos ordenar el nudo

¹³ del texto editado por Patrick Valas acerca de *La troisième*

borromeo de modo que se distingan el nudo de la religión, R.S.I., que con lo Simbólico, con el Verbo, se hace un medio para poder mantener juntos lo Real y lo Imaginario, y el nudo del psicoanálisis, I.R.S., que hace con lo Real su medio, es decir su redondel cerrador para hacer que se mantengan juntos lo Imaginario y lo Simbólico, introduciendo una separación entre ellos de modo que el psicoanálisis no caiga en una hermenéutica, como copulación, por el sentido, de lo Imaginario con lo Simbólico.

Ven que la cuestión que se plantea con el nudo borromeo es saber de qué se habla cuando se habla de lo Real. El hallazgo del nudo borromeo de tres aporta pues una solución a la cuestión sobre las relaciones entre los tres registros que Lacan había propuesto desde 1953 como no dependiendo de una relación dos a dos (es esto la no relación sexual), pero es una solución que hace surgir una multitud de preguntas y de nuevos problemas a resolver y que Lacan suscita desde el inicio de su seminario *R.S.I.*, que empieza el 10 de diciembre de 1974.

La religión irrevocable

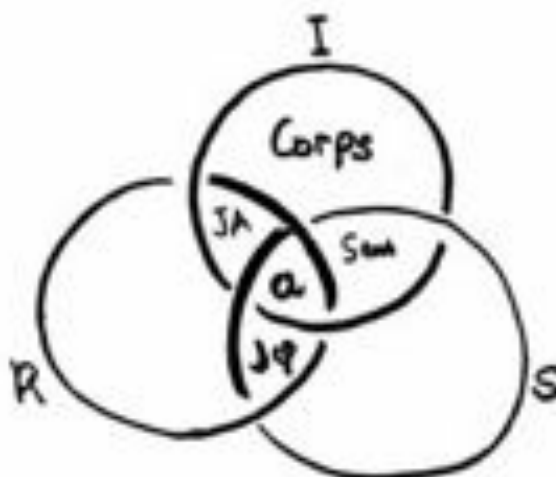
Hay que decir también que tres días antes de *La Tercera*, el 29 de octubre, Lacan concedió a los periodistas italianos una entrevista, que fue publicada bajo el título “El triunfo de la religión”. Esta entrevista es muy interesante porque revela la posición de Lacan con respecto a la forma como analiza la situación del psicoanálisis en la época y en el futuro. Lacan no cree como Freud que la religión no es más que una ilusión. Piensa que la religión, especialmente la que él llama la verdadera, la romana, tiene porvenir, y que no ha acabado de engatusarnos con todo el sentido que secreta a más no poder. La religión es irrevocable, y la cuestión que se plantea es si el psicoanálisis es todavía capaz, no de vencerla, sino de sobrevivir a su triunfo. ¿Cómo? Durando, *père-severando*¹⁴ a título de síntoma, es decir, a título de manifestación de lo Real. De modo que el psicoanálisis sólo conseguirá perdurar en la medida que fracase en desembarzarnos del síntoma. Tales aserciones hay que entenderlas a partir de la forma en que Lacan sitúa lo real, el sentido y el síntoma como campo de intrusión y plan de existencia de lo Real en lo Simbólico. Pero un mes más tarde, el 10 de diciembre del 74, cambiará de opinión y hará del Síntoma el plano de existencia de lo Simbólico (al que asimila entonces lo Inconsciente) en lo Real, de forma que el plano en el que había situado inicialmente, en *La Tercera*, el síntoma, fue designado por él a continuación como plano de ex-sistencia del

¹⁴ N. de Tr. en francés *père-sévérant*: neologismo traducible como “padre-severando” o “padre-severante” en lugar de “perseverando” o “perseverante”

Falo o, en el seminario *L'une-bévue, de l'âme-à-tiers*¹⁵. Pero no anticipo nada más.

Los goces doblemente circunscritos

Voy ahora a la parte de *La tercera* que me corresponde comentar. Encontramos en este pasaje consideraciones sobre el goce, o más bien los goces, que Lacan distingue a partir de su lugar en el nudo R.S.I. puesto en el plano.



Es la primera vez que Lacan presenta este dibujo del nudo con sus distintos agujeros: en el punto cartesiano de trabazón de R.S.I., el objeto *a*, que podemos decir el objeto *triplemente circunscrito*, circunscrito por R, circunscrito por S y circunscrito por I. Luego, en el nivel de las tres zonas de doble circunscripción, en donde sólo se recubren dos de los tres redondeles, Lacan sitúa: el sentido (recubrimiento de lo Imaginario por lo Simbólico, como tal fuera de lo Real), el goce fálico, anotado $J\Phi$ (el goce doblemente circunscrito por lo Simbólico y por lo Real, goce como tal fuera de lo Imaginario, fuera del cuerpo), y el goce del Otro, anotado JA (el goce doblemente circunscrito por lo Real y por lo Imaginario, como tal fuera de lo Simbólico, fuera del lenguaje).

El goce del cuerpo

Hay que ver claramente que el Otro de este goce del Otro no es el Otro del significante. Es el Otro del cuerpo, el Otro del cuerpo viviente. No el cuerpo de la imagen especular y su envoltorio imaginario. El cuerpo sustancia

¹⁵ N. de Tr. Homofonía en francés entre *La matère* (la materia) y *l'âme-à-tiers* (el alma a tercero)

gozante, lo real del cuerpo que se goza. Lacan distingue claramente el goce fálico, que es un goce de los semas, un goce semántico fuera del cuerpo, del otro que es el cuerpo en tanto que es supuesto gozarse. Esta distinción aparece netamente en 1974, en el seminario precedente: *Les non-dupes errent*¹⁶. Lacan se interroga en él sobre lo que es el cuerpo y lo que es la vida. Ya se pregunta si el cuerpo del animal goza, si la planta goza, si el árbol goza. Se plantea la pregunta a nivel de la biología, refiriéndose a los trabajos de François Jacob y Elie Wollmann sobre *La sexualidad de las bacterias* (1959). ¿Acaso la amiba infectada por el bacteriófago se goza? ¿Goza la bacteria de su infección? Lacan interroga el saber de la biología de su tiempo como Freud interroga el de August Weismann sobre el plasma germinativo o el de Émile Maupas sobre los infusorios y los rotíferos en “Más allá del principio del placer”. Pero no para fundar en ello la pulsión de muerte como aparejada desde el inicio a la reproducción de la vida. Lacan separa el goce de la pulsión de muerte. La muerte es del orden de lo Real, horada su agujero. Estos dos agujeros de lo Simbólico y de lo Real que abren la muerte y la vida son muy diferentes y se anudan a nivel del nudo borromeo gracias al goce del cuerpo y al goce fuera del cuerpo.

El goce de la vida y el lino del campo

Habría entonces que distinguir el goce del cuerpo que es el goce del Otro, el goce fuera del cuerpo que es el goce fálico, y luego el goce de la muerte como tendencia a lo inanimado y regreso a la no vida que es el masoquismo freudiano, y el goce de la vida del que habla aquí Lacan. Porque la vida para Lacan no es el cuerpo. La vida, la forma primaria de la vida (el virus), no tiene consistencia de cuerpo, precede al cuerpo y a su sustancia gozante. ¿Goza pues? La lógica de la vida y el saber en lo real que ella implica -y la ciencia biológica demuestra que la hay- ¿implica que el goce esté en su principio? ¿Hay un principio de goce que gobierne la vida en su forma más vegetativa? La pregunta queda por resolverse, aun si es dudosa para el vegetal. Lacan evoca “la negación crística” en el evangelio de Mateo (6;228-29) o de Lucas (12;27): “Mirad cómo crecen los lirios del campo: no trabajan ni hilan: Sin embargo, os digo que ni aun el rey Salomón, con todo su lujo, se vestía como uno de ellos.” Mientras que, dice Lacan, lo que el microscopio nos muestra es, al contrario, que de lo que se trata es de hilar y de tejer, y que tal vez sea de eso que gozan. Hay un saber en lo real del lirio que goza tejiendo e hilando. Lo más real que hay para Lacan, y cuyo misterio

¹⁶ N. de tr.: Homofonía entre *Les non-dups errent* (Los no inacutos yerran) y *Les noms-du-Père* (Los Nombres-del-Padre)

la ciencia biológica trata de descubrir, es la vida, la vida en tanto que se goza sin que se sepa nada de ello.

El goce de *lalangue*

Ahí Lacan encadena con el otro goce, el goce en su relación con la palabra, con “lalangue donde el goce se deposita¹⁷, no sin mortificarla, no sin que deje de presentarse como leña seca,” siendo la *langue de bois* lo que “da fe sin embargo de que la vida con que un lenguaje hace retoño se nos presenta en ella como algo del orden del vegetal”¹⁸. Aquí apunta la tesis ya comentada en *Aun*. Esta tesis modifica la tesis de “Radiofonía” sobre la incorporación de lo simbólico según la cual hay separación, disyunción entre el cuerpo y la carne, el lenguaje y el goce, de modo que el Otro como cuerpo es desertado por el goce. Esta heterogeneidad entre el lenguaje y el goce es desbaratada por las nuevas consideraciones de Lacan sobre lalangue en *Aun*. El lenguaje es el aparato del goce, es el Verbo que goza desde nuestra entrada en lalangue donde el goce se depositó. Allí el lenguaje no rechaza el goce del viviente, no lo negativiza, lo conduce, lo fabrica, lo teje, lo hila, como el lirio. El inconsciente no hace más que afectar a nuestra capacidad de gozar. La crea. El saber inconsciente es un tejido, un hilado del goce, es un saber que se goza al tejer, al hilar, al anudar sus hilos en lalangue, de modo que saber y goce se confunden en lalangue sin que el sujeto sepa nada de ello, como se confunden en lo real del lirio que trabaja y teje sin que Salomón sepa nada de ello. El emblema de la realeza, el lirio, es emblema del S₂ que trabaja sin sujeto para el goce. Pero entonces ¿cómo puede operar el análisis sobre el lirio en el valle del inconsciente-goce? Ahí Lacan vuelve al equívoco de la interpretación en tanto que opera sobre los Unos de lalangue.

El Uno encarnado

Lacan distingue los Unos de sentido y los Unos de significante. Sentido hay para dar y vender. Pero la palabra no tiene más sentido, a pesar del diccionario, que el fonema: Lacan se jacta de hacer decir a cualquier palabra en una frase cualquier sentido. Para ello sabe jugar bastante con la disortografía. Pero lalangue no tiene nada que ver con el diccionario, no tiene

¹⁷ N. de Tr.: en la versión de Valas aparece: *Lalangue fait défaut, fait dépôt...* Este juego homofónico entre *fait défaut* (falta, constituye una falta), *fait dépôt* (se deposita, constituye un depósito) no se aprecia en la versión en castellano de Manantial, más allá de la lengua, por el hecho de que no se ha conservado la expresión *fait défaut*.

¹⁸ LACAN, J. *La Tercera*, en *Intervenciones y Textos*, 2001, Buenos Aires, Ed. Manantial, p. 93

nada que ver con sus unos, los de sus elementos enumerados uno por uno a los que da todos los usos del sentido autorizado, convenido o no. Mientras que en la lengua el sentido no está dado. O entonces zumba como un enjambre de S_1 . La cuestión es entonces saber dónde detenerse en la frase para encontrar el Uno, la unidad elemento del significante gozado. ¿Qué es el Uno encarnado en la lengua (encarnado, es decir gozado) y cómo operar en él, cómo operar en lo que ahí se goza? esta pregunta se la plantea Lacan desde *aun*. Es tanto más delicado en cuanto que este Uno del significante que se goza es, dice, “algo que permanece indeciso entre el fonema, la palabra, la frase, incluso todo el pensamiento.” Todo el pensamiento: el Uno puede encarnarse en todo el pensamiento y es el Uno que se trata de hacer pasar al decir.

Las tres virtudes teologales

Lacan, jugando con la estupidez [*bêtise*] del significante, se divierte analfabestizándose. Lo hace con malicia, a propósito, estando en Roma, de las tres virtudes teologales tomadas de San Pablo, que Lacan trata como los tres síntomas de la verdadera religión, cuya alegoría es representada por tres mujeres entradas en carnes, reconocibles por sus atributos: el cáliz y el libro para la Fe, el ancla para la Esperanza y los brazos abiertos donde se posan tres angelotes para la Caridad. La fe, dice Lacan, es *la feria!*¹⁹ La esperanza es *laisse-spère-ogne*, dice Lacan evocando el *Lasciate ogni speranza voi che entrate* de Dante al llegar, en la Divina Comedia, a las puertas del Infierno (Dejad toda esperanza los que entráis). Con respecto a la Caridad, es el malogro tipo, como claramente vio Freud, la caridad es el *archimalogro* [*l'Archiraté!*]²⁰

Así es como hay que tratar el síntoma, prosigue Lacan. Del modo en que Lacan trata las tres virtudes, los tres síntomas de la religión. Hay que tratar laicamente el síntoma, cuya virtud teologal es alimentarse religiosamente de sentido. Para ello hay tratarlo mediante el deslizamiento de la *Une-bévue* [Una-equivocación] de la lengua que, al desbaratar la ortografía, distorsionando lo entendido, introduce una separación, un hiato a nivel del sentido, como para fe que se vuelve feria, la esperanza que se vuelve dejad-toda-esperanza y la caridad que vira al archimalogro.

¹⁹ N. de Tr.: En francés, la *foire*. Homofonía entre *foi* (fe) y *foire*

²⁰ N. de Tr.: juego homofónico entre *charité* (caridad) y *archiraté* (archimalogro)

Duchamp y la letra

Lacan evoca también a Marcel Duchamp y sus juegos sobre la lengua con su maqueta de ventana que titula, en lugar de *French Window* (Ventana francesa), *Fresh Widow* (Viuda fresca),



o cuando firma tres *ready-made* Rose Sélavy e incluso se disfraza, posando para Man Ray, de Rose Sélavy, homófona con su doble Rr de *Eros c'est la vie*, o también cuando escribe bajo el ready-made de su Gioconda bigotuda LHOOG, que puede leerse *look* (busca), pero cuyas cinco letras deletreadas [en francés] dejan oír *Elle a chaud au cul!* [ella tiene calor en el culo] es preciso que estas cinco letras sean deletreadas, fonetizadas, una a una, para que surja este sentido picaresco. ¿Pero quién es L²¹? ¿Es ella, la Gioconda? ¿Es el bigote²² postizo con el cual Duchamp señala que el modelo de la Gioconda era Andrea Salai, el asistente y amante de Leonardo da Vinci? No, más bien es la letra.

²¹ N. de Tr.: L, en francés homofónico con *Elle*: ella.

²² N. de Tr.: en francés *moustache* (bigote) es femenino.



Puede leerse: "lovingly Rrose Sélavy, alias Marcel Duchamp"

La letra tiene calor en el culo, pues es ella la que goza y se goza en lalangue. la letra deletreada no es la letra escrita. Deletreada, la letra se hace sonido, significante, y las cinco letras deletreadas se articulan para producir sentido. Pero lo que se escribe con mayúsculas, LHOQQ, es como un cartucho del Uno encarnado de lalangue. Es el Uno que se goza sin el sentido. Esta es la pregunta que Lacan aborda en la página 20. El Uno encarnado en el inconsciente lalangue no tiene mejor soporte que la letra, pero ésta es áfona, está separada del significante, como los palotes que escribe el niño que empieza a aprender a escribir. La cuestión que se plantea entonces es: ¿cómo lalangue se precipita en la letra? La letra es un

precipitado, un depósito, una floculación del saber gozado del inconsciente lalangue. Viene de lo real de la lalangue. No representa, como el significante, al sujeto, no cesa de escribir lo que del saber gozado es sin sujeto. Mientras que el significante, en tanto que representa al sujeto ante otro significante, viene de lo simbólico y de sus nubes de semblante desde donde el sentido llueve a cántaros.



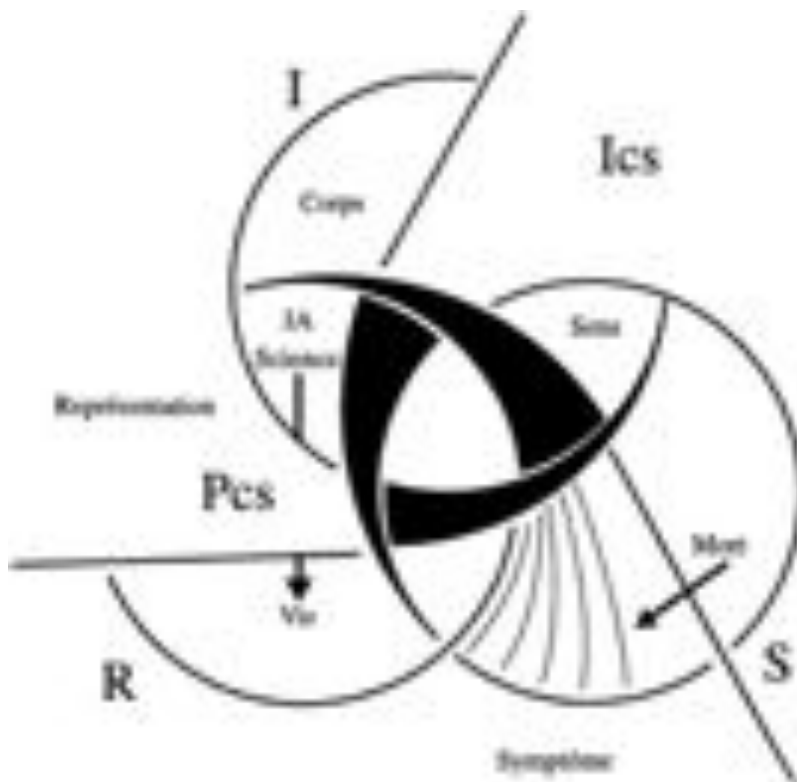
El equívoco de la interpretación

Por ello el punto de mira que Lacan propone para la interpretación. Exorcizar el demonio del sentido que posee al síntoma y lo hace prosperar, gracias al equívoco. ¡Pero cuidado! El único exorcismo de que es capaz el psicoanálisis es de que el desciframiento vuelva al cifrado, “se resume en lo que hace cifra” y que así el síntoma no deje de escribirse. Lacan critica aquí el descifrado del síntoma, su interpretación descifradora, porque este descifrado se resume en lo que hace cifra. Pues el escollo de la interpretación no es sólo que ésta alimente el síntoma con sentido, es también que mantenga, con el descifrado, el cifrado del inconsciente, el cifrado de los Unos del goce fálico, puesto que el cifrado del inconsciente es el cifrado de goce que está en la conjunción entre lo simbólico y lo real y que es el goce fálico del Uno. Ahora bien, a lo que apunta la interpretación según Lacan es a separar el síntoma de este goce fálico con el que el síntoma está adosado en el nudo puesto en el plano. Tal es el terreno que debe ganar el equívoco interpretativo. *Separar el síntoma del goce fálico que cifra y al mismo tiempo del sentido que descifra*, con la mira puesta en llegar a domesticar lo real que allí se goza con el juego del equívoco. Ello significa conducirlo mediante el equívoco hacia lo real de su goce opaco que, en el nudo, es en la conjunción entre lo real y el cuerpo, allí donde se localiza el agujero del goce del Otro que no existe.

El equívoco resuena en el verdadero agujero del nudo. Devuelve de lo real al eco. Ahí reside la *rasón*²³, tal como lo escribe el poeta Francis Ponge, de la interpretación. La interpretación encuentra su razón en el verdadero agujero del nudo, allí donde no hay nada en el Otro que la garantice, allí donde el goce es opaco, al estar excluido del sentido. De ello da razón la rectificación de Lacan cuando, en *R.S.I.*, en diciembre de 1974, sitúa en su justo lugar el síntoma. El síntoma no es, como lo muestra el dibujo del nudo R.S.I. de *La Tercera*, irrupción del goce fálico que ocupa, invade el agujero de lo Simbólico. El síntoma es *el efecto del Inconsciente*, como campo de existencia de lo Simbólico, *en el agujero, en el redondel de lo Real*, desde donde empuja, como tapón de lo real que es propio de él, en el verdadero agujero del nudo. En otras palabras, topológicamente hablando, el

²³ N. de Tr.: en francés, *reson*: juego homofónico entre *raison* (razón) y *réson*: comienzo del verbo *résonner*: resonar. He optado por traducirlo como *rasón* para jugar con ambos términos en español.

Inconsciente es la abertura de lo Simbólico y *el síntoma es el cierre de este Abierto en lo Real.*²⁴

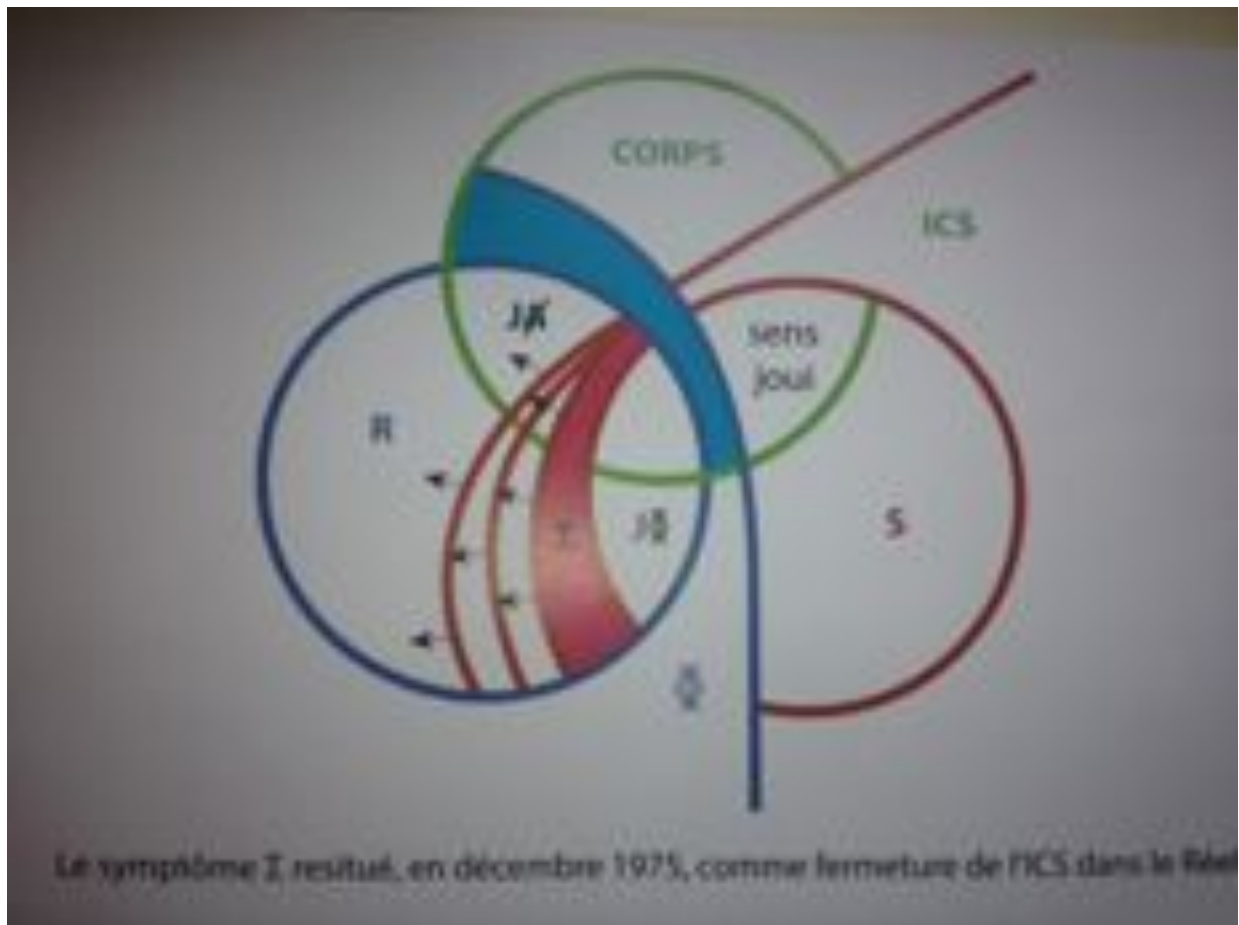


Dibujo del Síntoma tal como aparece en La Tercera

En efecto, Lacan sitúa entonces el Inconsciente en la puesta en el plano del nudo R.S.I. en el nivel del *campo de ex-sistencia de lo Simbólico*, que es producido por la obertura (el corte) del redondel de cuerda S en una semirrecta infinita. Esta semirrecta delimita un plano abierto, el del Inconsciente. Este plano, este abierto del Inconsciente, se cierre *en el agujero, en el redondel de lo Real. Ahí es donde Lacan sitúa el síntoma*. de forma que el síntoma es definible como *el cierre del Inconsciente en lo Real*, como bien mostró Hervé Coster (*Cahiers du Lycée Logique n° 2*, Bruselas, 1987). El punto de donde parte la semirrecta que hace frontera en el plano de abertura del Inconsciente y por tanto el punto de donde el síntoma hace tapón en el redondel, y por lo tanto en el agujero de lo Real. Es desde allí, como se ve en el dibujo, que el síntoma empuja, repele su límite, como tapón

²⁴ cf. el dibujo de Lacan en la sesión de RSI de 10 de diciembre de 1974 en donde hace del síntoma un efecto de la abertura del redondel de lo Simbólico que abre el campo del Inconsciente, que se cierra como síntoma en el redondel de lo Real (esto fue muy bien explicado por Hervé Coster en la revista belga *Cahiers du Lycée Logique n° 2*, 1987)

de lo real que le es propio, en el verdadero agujero del nudo donde Lacan sitúa $J(A)$.



El síntoma Σ resituado, en diciembre de 1975, como cierre del ICS en lo real

Dibujo de Michel Bousseyrroux a partir de los dibujos de Laca en el Seminari RSI (sesión de 10 de diciembre de 1974) y de los de Hervé Coster

Esto me parece que funda en razón, en razón topológica, el hecho de que el síntoma es, para el análisis, la única vía de acceso a lo Real y a su núcleo opaco de goce, que se pierde, se abisma en la hiancia del verdadero agujero de la estructura, al no existir el goce del Otro que querría mi castración. El síntoma es la única vía de acceso a lo real en el análisis quedando a cargo del analista hacer destapar este acceso a lo que Lacan llamará el sinthome - cosa que supone que el goce del síntoma haya sido desvalorizado.

Traducido al castellano por Manel Rebollo