

## Semblanza (*ensambladura, montaje*):

(Fr. *semblant*) El diccionario Larousse le da a “semblant” dos sentidos ; de “fingir ” o “hacer como si” el primero, de “apariencia” el segundo. Derivado del verbo impersonal “sembler” : “il semble que”, “un semblant de”... *sembler* viene del bajo latín *similare*, que se forma a partir de *similis* (semejante). Aparece *semblant* hacia 1080 (en Roland), según O. Bloch et W. Von Wartburg, en el sentido de “manera de ser” de uso en la Edad Media ; significando por otra parte *apariencia, fisionomía, opinión...* ; la locución “faire semblant” aparece ya en el siglo XII.

En castellano “semblante” se refiere por lo común al *rostro* o *faz*, los *rasgos de la cara*, que tan pronto se *iluminan* como también se *demudan*. Parece que en el siglo XIX, *semblante* se consideraba ya como *adjetivo anticuado* (R. Barcia) que refería *lo semejante* primero y luego, en masculino, “la representación exterior en el rostro de algún interior afecto del ánimo” ; pero también —y es el único que le atribuye este tercer uso metafórico— “la apariencia y representación del estado de las cosas, sobre el cual formamos el concepto de ellas”.

Seguramente Jacques Alain Miller y Diana S. Rabinovich, responsables de la *única edición autorizada en castellano* de *El Seminario*, echan mano de este tercer sentido evocado por Roque Barcia en 1870, al traducir el título del seminario XVIII *D'un discours qui ne serait pas du semblant* por *De un discurso que no fuese semblante*. El *rostro* es excesivo en el sentido común de *semblante* para que aceptemos esta traducción tan cara.

El uso de *semblante*, salvo el anticuado de *semejante*, se reserva en María Moliner para el rostro, la cara, considerado como expresivo de los distintos estados de ánimo o físicos. Se usa también en sentido figurado del mismo modo que “cara”, para referir el aspecto favorable o desfavorable que presenta un asunto.

Nada fundamental le añade la Academia al *semblante*, salvo el poner como primer sentido —tras el anticuado, *semejante*— la *representación* de algún estado de ánimo en el rostro y luego el de *rostro o cara por metonimia*.

Jacques Lacan utiliza *semblant* como nombre, con artículo determinado, “le semblant”, coraza del discurso.

« "No hay un solo discurso en donde el semblant no dirija el juego. No veo porqué el último en llegar, el discurso analítico, se libraría de él"<sup>1</sup>

Esta tendencia del discurso a confundir verdad con *verosimilitud*, a escudarse en el *símil*, pero no como imagen, sino como *montaje* de palabras que se ensamblan : *ensambladura* del discurso que deja la verdad a la zaga, es

« "el semblant de lo que habla como tal, está siempre ahí en cualquier especie de discurso que le ocupa; es incluso una segunda naturaleza..."<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Lacan, Jacques ; *La Troisième*, Roma, Primero de noviembre de 1974 (por la tarde). 7º Congreso de l'École Freudienne de París. Publicado en *Lettres de l'École freudienne*, 1975, n° 16. p. 183.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

Lacan construye la noción de *semblant* poco a poco y a partir de su sentido vernáculo. Al principio lo usa para denunciar la engañosa apariencia, pero como Gautier (*voilà donc la pensée qu'ils nous cachent sous tant de beaux semblants*), más la del pensamiento que la de la imagen — *¿A qué viene ser hombre o garabato?*<sup>3</sup>—; así la *apariciencia engañosa* la produce la *letra* en la razón más que el *trazo* en el dibujo y se trata, pues, más de *semblanza* que de *bosquejo* o *esbozo*.

El idioma francés no recoge la locución *semblanza* (*semblance*) más que en su forma negativa: *dissemblance* con el sentido de ausencia de semejanza. A pesar de ello, Lacan utiliza, por lo menos dos veces el neologismo “semblance” —que nos ayuda y legitima para imponer “semblanza” como la mejor traducción de “semblant”—; en las dos ocasiones se trata de falsa apariencia, pero comporta la idea de *ensambladura* o de *montaje*, de *construcción* más que de reflejo o espejismo (imaginario):

«En lugar de haber aportado algo —cualquier cosa— al esclarecimiento del fundamento de la existencia del otro, la experiencia existencialista, muy por el contrario, no hace sino suspenderla cada vez más radicalmente en la hipótesis de la proyección —bajo la que, claro está, viven todos ustedes— según la cual el otro no es más que cierta semblanza humana, animada por un yo reflejo del mío.»<sup>4</sup>

Esta *ensambladura de apariencias* también le atañe a la persona del analista, que muchas veces escuda su impotencia en los cuellos duros de la notabilidad:

«...el estatuto de esta situación, como tal, no se ha regulado hasta ahora, de ninguna manera que le convenga, a no ser por imitación, a no ser por incitación, por semblanza, de muchas otras situaciones establecidas. Lo que, en este caso, culmina en prácticas timoratas de selección, en cierta identificación a una figura, a una manera de comportarse, incluso en un tipo humano a cuya forma nada parece obligarnos, en un ritual también, incluso en alguna otra medida, que en tiempos mejores, tiempos antiguos, comparé yo a la de la auto escuela, sin provocar —dicho sea de paso— ningún tipo de protesta por parte de quien fuera.»<sup>5</sup>

La noción de *montaje*, de *ensambladura de fragmentos* que conducen al *símil*, que —como ya vamos viendo— es fundamental para entender la noción lacaniana de *semblant*, la encontramos en la descripción por Lacan de su hallazgo del estadio del espejo:

«El falo es otra cosa; es cómico y, como todos los cómicos, es un cómico triste. Cuando ustedes leen *Lisístrata* se lo pueden tomar de dos maneras: o reír, o encontrarlo amargo. También hay que decir que el falo es lo que le da cuerpo a lo imaginario. Recuerdo aquí algo que me había marcado mucho en su día. Había visto una película pequeña que me había traído Jenny Aubry para proponerme una ilustración de lo que entonces llamaba yo el estadio del espejo. Había un niño delante del espejo, ya no se si era un niño o una niña; es incluso muy sorprendente que ya no me acuerde de esto... Quizá alguno de los que están aquí lo recuerde, pero lo que es seguro, es que, niño o niña, recogí en un gesto algo que, para mí, quería decir que... —suponiendo como lo supongo con fundamentos poco seguros— a saber, que ese estadio del espejo consiste en el asimiento de una unidad, en la ensambladura (*rassemblement*), en el dominio asumido, por el hecho de la imagen, de ese cuerpo hasta entonces prematuro, descoordinado, se da una semblanza (*se semble*) ensamblada (*rassemblé*)...»<sup>6</sup>

“Semblant” parece que es, para Lacan, todo esto: *símil*, *ensambladura*, *montaje*, *semblanza* al fin, pues la Academia nos dice que es “bosquejo biográfico”, y Moliner lo

---

<sup>3</sup> Otero, Blas de; *Ecce homo, Anicia*, 1958, in *Expresión y reunión*, Op. Cit., p. 92.

<sup>4</sup> Lacan, Jacques; SÉMINAIRE III, 1955-1956, *Les Psychoses*, seminario publicado, establecido por J.A.M., París, Seuil, col. Le Champ freudien, 1981. 22, 13 de junio de 1956. Traducción personal p 309. El subrayado es nuestro.

<sup>5</sup> Lacan, Jacques; SÉMINAIRE XVII, 1969-1970, *L'envers de la psychanalyse*, seminario publicado, establecido por J.A.M., París, Seuil, col. Le Champ freudien, 1991. 3, 10 de enero de 1970. p. 46. Traducción personal. El subrayado es nuestro.

<sup>6</sup> Lacan, Jacques; SÉMINAIRE XXII, R.S.L., seminario publicado en *Ornicar?* n° 5, Invierno 75-76, 8, 11 de marzo de 1975. La transcripción, la traducción y los subrayados son nuestros a partir de la grabación *audio original* del seminario.

completa: “Descripción física o moral de una persona; también, cuando va acompañada de una breve biografía”. El “semblant” lacaniano es *semblanza* en castellano, porque es discurso siempre, pero a condición de que la *semblanza* sea fruto de un *montaje* en las quinta y sexta acepciones que le da la Academia: “En el teatro, ajuste y coordinación de todos los elementos de la representación, sometiéndolos al plan artístico del director del espectáculo.” y “fig. lo que sólo aparentemente corresponde a la verdad”.

Por eso apela Lacan a los poetas para salir de la “luz de madera” lorqueña<sup>7</sup>, y juega con el tesoro de la homofonía por *mostrar* (pues la razón *demuestra* sólo) cómo se escapa y surge *el sentido*, cómo lo que queda es siempre *semblanza*, pues hay en la *verdad* algo *real* que es inasible por el discurso que nos condena, con razón o razones, a la *verosimilitud*:

*«Comienzo por la homofonía —en donde depende de la ortografía— El que, en la lengua que es la mía, como ya he jugado con ella más arriba, dos (deux) sea equívoco con de ellos (d'eux), lleva la traza de ese juego del alma por medio del cual hacer de ellos 'd'eux' dos-juntos (deux ensemble) encuentra su límite en el “hacer dos (deux)” con ellos (d'eux).»*

*Hay más en este texto, de parêtre<sup>8</sup> a s'embtant<sup>9</sup>. Mantengo el que uno se puede permitir cualquier jugada, porque para cualquiera que esté a su alcance sin poder reconocerse, son las jugadas las que juegan con nosotros, salvo cuando los poetas las calculan y cuando el psicoanalista las utiliza en el lugar conveniente»<sup>10</sup>*

Así lo que fue expresión, advertencia sobre lo engañoso de la *apariencia* en el discurso, culmina en concepto, cuando la homofonía le permite jugar, como poeta, o como analista —si lo utiliza en el sitio conveniente— y decir:

*«Lo real es el sentido en blanco (le sens en blanc), dicho de otro modo el sentido blanco (sens blanc) con el que el cuerpo fabrica la semblanza (semblant). Semblanza a partir de la cual se funda todo discurso. En primera línea el discurso del amo, que, hace significante con el falo, indicio uno. Lo cual no impide que si no hubiese en lo inconsciente una muchedumbre de significantes copulando entre sí, —haciendo índice por el hecho de proliferar de dos en dos— no cabría ninguna posibilidad de que se alumbrase la idea de un sujeto, de un patema del falo —cuyo significante es lo Uno que se divide esencialmente. Gracias a lo cual se da cuenta de que hay saber inconsciente, es decir copulación inconsciente.»<sup>11</sup>*

La *semblanza* nace porque lo real nos deja el sentido en blanco, porque el *sujeto vedado* en el discurso se construye como *semblanza de persona*, porque el deseo, barruntando senderos por la letra, se queda con la *ciencia* y pierde la *verdad*. Por eso está el peligro de que el psicoanalista, en vez de seguir jugando y “haciendo el payaso” en el sitio conveniente, se ocupe más de su ser y se quede ensalmado en su *semblanza*.

*«Por eso, relájense ustedes un poco, sean más naturales cuando reciban a alguien que les viene a pedir un análisis. No se sientan tan obligados a estirar el cuello. Incluso como bufones se justifica su existencia. Basta con*

---

<sup>7</sup>en donde triunfan “los telones pintados y la luna del teatro sensitivo” que denunciara un Lorca al presentar los títeres de la Cachiporra. O “luces de madera” (Juego y teoría del duende) que tanto gustan a “los caballeros con barba que van al club y dicen: Ca-ram-bá” (Retablillo de don Cristobal) y que son enemigos del modo sencillo que requiere el registro de la voz poética.

<sup>8</sup> juega con la homofonía de *paraitre* (aparentar), para sugerir que el ser es siempre apariencia “*parêtre*”.

<sup>9</sup> mismo tipo de juego, que sugiere que la *semblanza* fruto de la unificación del ser “*se ambla?*” o se “*ensambla?*” en *semblanza* por medio de un *montaje*.

<sup>10</sup> Lacan, Jacques; *L'Étourditi*, (14 de julio de 1972), publicado en SCILICET, n° 4, Ediciones del Seuil, París 1973, p. 48. Traducción personal

<sup>11</sup> Lacan, Jacques; SÉMINAIRE XXII, R.S.J., seminario publicado en Ornicar ? n° 5, Invierno 75-76, 8, 11 de marzo de 1975. La transcripción, la traducción y los subrayados son nuestros a partir de la grabación *audio original* del seminario.

*que miren mi Televisión. Soy un payaso. Que esto les sirva de ejemplo y que no me imiten. La seriedad que me anima es la serie que ustedes constituyen. No pueden ustedes, a la vez, estar en el cotarro y ser.»*<sup>12</sup>

La seriedad que le anima, le lleva a Lacan, a pesar del *sensito [en] blanco* (sens blanc) que deja lo real, a recorrer sus contornos y hablarnos [si se pudiera salvar este vacío] *sobre un discurso que no sería semblanza*.

REFERENCIAS EN LOS SEMINARIOS DE LACAN: 20/03/1963, 13/01/1971, 20/01/1971, 12/05/1971, 9/06/1971, 16/1971, 2/12/1971, 8/12/1971, 6/01/1972, 3/02/1972, 10/05/1972, 14/06/1972, 21/06/1972, 20/03/1973, 8/01/1974, 11/03/1975, 16/03/1976, 10/05/1977.

Adenda :

## A PROPÓSITO DE "SEMBLANZA" POR "SEMBLANT"

IGNACIO GÁRATE MARTÍNEZ

Dos apenados lectores que se preocupan por el rigor de los conceptos y la dificultad de los trasposos de una a otra lengua, nos invitan, a los autores de *Lacan en castellano*<sup>13</sup>, con críticas acaso pertinentes, a dejar un concepto en francés (*le semblant*) para no dar traspies en castellano (la semblanza)<sup>14</sup>.

La cosa es meritoria y engendra un acuerdo de principio que nos parece inmediato por lógica de Perogrullo : lo mejor es leer en versión original, a condición de poseer por completo el idioma del escritor; claro que acaso lo mejor sería leer en la propia lengua lo que uno mismo ha escrito, a condición de reconocerse, al leerse, como autor de lo escrito, siendo evidente que siempre que escribimos algo nuevo, nos extraña el resultado cuando nos lo leemos, e incluso nos cuesta autorizarnos a pensar que viene de nosotros: tan es así que llegamos hartas veces a decir que nuestros propios enunciados provienen de otro que habla en nosotros mismos, sabe Dios, sólo Dios lo que se quería decir al escribirlo. ¿Tiene esto algo que ver con lo que Jacques Lacan en su idioma materno, tras tamizarlo con el paso por el idioma académico, nos intenta decir en la lengua del análisis?

La primera vez que “semblant” aparece en sus escritos como nombre común, “le semblant” (nosotros lo traducimos por semblanza), es el 7 de noviembre de 1955 en “*La Cosa freudiana...*” en donde dice:

« Acaso es tan grande la diferencia entre el pupitre y nosotros en cuanto a la conciencia, que adquiere tan fácilmente *la semblanza*, al ser puesto en juego entre mi y ustedes, como para que mis frases hayan permitido que nos equivoquemos (o engañemos) con *ello* (*on s’y trompe*). Lo mismo que al colocarse con uno de nosotros entre dos espejos paralelos se le verá reflejarse indefinidamente, lo que quiere decir que se parecerá mucho más de lo que uno cree a aquel que mira, puesto que al ver repetirse de la misma manera su imagen, éste también

---

<sup>12</sup> Lacan, Jacques ; *La Troisième*, Roma, Primero de noviembre de 1974 (por la tarde). 7º Congreso de l'École Freudienne de París. Publicado en *Lettres de l'École freudienne*, 1975, nº 16. p. 183.

<sup>13</sup> Gárate, Ignacio & Marinas José-Miguel ; *Lacan en castellano, tránsito razonado por algunas voces*, Quipú ediciones, Madrid 1999. Edición corregida y aumentada, *Lacan en Español, Breviario de lectura*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.

<sup>14</sup> Omar Guerrero, Cecilia Hopen : *Un semblant más semblant (que el verdadero) o traducir el Sens blanc*; En el sitio web de la *Asociación lacaniana internacional*; <http://www.freud-lacan.com/documents/rechThemes>. Septiembre de 1999.

se ve a través de los ojos de otro cuando se mira ; ya que sin ese otro que es su imagen, no se vería verse. »

Dos años después, en “*el psicoanálisis y su enseñanza*”, Lacan introduce de nuevo la expresión, en relación con la muerte esta vez:

« Así la muerte adopta *la semblanza* del otro imaginario, y el Otro real se reduce a la muerte. Figura límite de las que responden a la pregunta sobre la existencia. »

En 1967 en su discurso a la E.F.P. afirma :

« Lo que no soporta *la semblanza* es el acto ».../... « la creencia es siempre *la semblanza* en acto »

En el 74 en « *La Troisième* » Lacan dice que no hay « ningún discurso en donde *la semblanza* no dirija el juego. » Lo que implica que *la semblanza* también funciona como director de envites en el propio discurso analítico, cosa que no se ha de olvidar si no se quiere caer en la tentación *rigurosamente* idólatra de una actitud de reverencia hacia los conceptos, siempre encapotados por *la semblanza*, incluso en el *discurso del psicoanálisis*, tanto como en los otros tres. Hay un déficit que no se puede taponar, porque, y Lacan lo expresa en *Lituraterre* a propósito de los japoneses, « Nada es más diferente del vacío socavado por la escritura *que la semblanza*. El primero es cubilete <sup>15</sup> siempre dispuesto a acoger el gozo, o por lo menos a invocarlo a partir de su artificio. »

Tanto la biografía como la autobiografía, son semblanzas en donde el autor refleja en la escritura la propia imagen que le produce su percepción, del otro o de sí mismo. Si se tratase de dibujos, se le diría *bosquejo*. Semblanza, ya lo hemos dicho, proviene de “semejar”, por transición del “similis” latino al “similaris”. El participio activo de *semblar*, semblante, ya se usaba por “parecido” en los *castigos de D. Sancho* en el siglo XIV. También apariencia de algo desde el XIII y en la misma época es, sobre todo, “rostro”. La semblanza es un intento de acercarse, en la escritura, a la *figura real*: todos sabemos que el intento es siempre fallido, porque los significantes se encadenan pero, deslizándose, producen ripios, y no se sabe muy bien de quién se habla al forjar la semblanza, si del *objeto* que se enuncia o del *sujeto* que lo enuncia, huidizos ambos; tampoco es fácil, capturar a ese sujeto, pues el significante es semblanza que representa a un sujeto para otro significante que también es semblanza.

Quedan los juegos de palabra: *sentido blanco (sens blanc)*, *sangre blanca (sang blanc)*, que al traducirlos traicionan el quiebro, el hallazgo de quien habla; las ocurrencias nos vienen sin querer, no son forja de la voluntad de ser chistoso, más bien destellos desenmarañados del lenguaje que nos hacen pasar del “cubilete” al “jubilete” (de “*godel*” a “*goder*”), dándole hilaridad a nuestro paso del *goce* al *gozo*, transformando también lo mortífero de la repetición del gozo fálico en el *júbilo* (más bien comedido) del *goce* o de la *frucción* orgástica. Cuando Lacan dice “*s’ambler*”, utiliza un viejo término del francés, específico a las caballerías, que refiere un tipo de paso bien conocido en equitación y que, según creo, se dice en castellano “*andar pasuco*”, cuando se le obliga al caballo, en sus andares, a mover las piernas delantera y trasera al mismo tiempo, izquierda y derecha consecutivamente <sup>16</sup>. “*Ambler*” lo recoge Littré

---

<sup>15</sup> Lacan dice “*godel*”, en vez de “*gobelet*” o “*verré*”, asociando sin duda con la expresión vulgar de “*goder*”, equivalente de “*prendre son pied*” o sea el goce o disfrute del orgasmo, para introduce el “gozo” mortífero que se incrusta por capas sucesivas

<sup>16</sup> O sea el “*amblar*” anticuado en castellano que recogen desde Roque Barcia a la Academia, pasando por Doña María Moliner.

ya como antiguo, y la *Enciclopedia* de Diderot dice de “*amble*” que es un paso de caballo en el cual tiene siempre a la vez dos piernas levantadas, proviene de la forma verbal “*ambler*” que equivale a “*aller à l’amble*”, de ella dice que hay ciertos caballos muy fuertes que van *pasucos* (*qui amblerent*) cuando se les excita o mete prisa, pero que lo más a menudo es por debilidad natural o por cansancio. Claro que el segundo sentido de “amblar”, en castellano esta vez, también en desuso, pero rico de germanía, es *mover las ancas por impulso lúbrico* durante la cópula; así lo refiere nuestra María Inés Chamorro en su *Tesoro de Villanos*, dando la definición de Oudin, “amblar la muger o el varón: remuer le cul, culeter”; y no lo recoge, sin embargo, mi *Diccionario portátil* del famoso abate Gattel, acaso por ser Abate, publicado posteriormente en París en 1798. Chamorro nos da tres preciosas referencias del *Cancionero de obras de burlas pronocantes a risa* (1519): “Gentil dama singular/ honesta en toda dotrina/ mesuraos en vuestro amblar/ que por mucho madrugar/ no amanece mas ayna”; “Mientras que hodian: y mientras que amblavan”; “esta dessayno al Bachiller moreno afuerça de amblar entre otras cosas”.

¿Que hacer, al traducir, con la polisemia que se ofrece en la lengua de origen a los deslizamientos y al resbalón signficante? ¿Cómo trasladar estos *efectos de sentido* en donde el cuerpo tejido por los significantes de la lengua materna, de la madre envolvente, nos traiciona, nos lleva, nos levanta por chispas y por guiños retazos de represión?

No creo que se pueda trasmitir el genio de una lengua a cualquier otra, ni la escansión, ni el ritmo ni la rima. Pero el efecto de sentido, para no quedarnos con la mente en blanco, para que no se nos ponga sangre de horchata, el efecto de sentido, digo, implica un arriesgarse a decir en nombre propio, autorizarse el traspaso a la lengua de uno, que es siempre compromiso entre tres lenguas, retorno a la primera, desvelando la semblanza de la academia, refriega en la semblanza materna, por la tiranía de su llenar la oquedad del deseo que nos predestina, tornar a la lengua del análisis, para desvelar al cabo que nuestro sentido forja destino y andadura nueva, pero lo que en ese sentido tocaba a lo real, se nos escabulló para siempre en el instante mismo del hallazgo. Ir y venir vociferando es condición del ser hablante, velar en los entresijos para desvelar semblanzas, socavar oquedades, vaciarlas, puede ser el empeño de quienes enamorados de la verdad de lo inconsciente, no le piden a un discurso que se convierta en metalenguaje, desvelando para siempre la semblanza en que se teje, desatino.

Burdeos, a 17 de diciembre del 2002.