

PASAJE AL ACTO, *ACTING OUT* Y ACTO ANALÍTICO. VARIACIONES DE LA RELACIÓN SUJETO-OTRO II

PASSAGE TO ACT [*PASSAGE À L'ACTE*], ACTING OUT AND ANALYTICAL ACT. CHANGE OF SUBJECT-OTHER RELATIONS II

Muñoz, Pablo D.¹; Leibson, Leonardo²; Smith, María Celeste; Bugacoff, Adriana; Acciardi; Mariano³

RESUMEN

En este artículo se presentan los vectores principales y los avances del proyecto de investigación 2010-2012: "*Transformaciones del concepto de pasaje al acto en el período de la obra de J. Lacan comprendido entre 1963 y 1980. Similitudes y diferencias con los conceptos de acto y acting out*".

Con el objetivo de avanzar en la precisión de la génesis, delimitación y transformaciones del concepto de pasaje al acto en la enseñanza de Lacan, indagamos aquí: 1) A partir del caso de psicosis de Lol V. Stein, al acting-out como una vicisitud transferencial, que pone a jugar lo que ha quedado suspendido, 2) Las coordenadas del pasaje al acto y del acto analítico teniendo como eje al Sujeto y su constitución en tanto resto de la escena parental, 3) Los aportes de los conceptos de pasaje al acto y acto, en relación al acto creativo, tomando como ejemplo la biografía de Nijinski y 4) Las diferencias entre pasaje al acto y acto, que nos permiten sostener al pasaje al acto como un concepto que conserva a lo largo del pensamiento lacaniano un valor clínico transestructural que el concepto de acto no diluye.

Palabras clave:

Pasaje al acto - *Acting out* - Acto analítico - Transferencia - Acto creativo

ABSTRACT

This article presents the main vector and the first steps of the research project 2010-2012: "Transformation of the concept of passage to the act [*passage à l'acte*] during the period of the work of J. Lacan from 1963 to 1980. Similarities and differences with the concepts of act and acting out".

With the goal of progress in the precisions of the origins, definition and transformation of the passage to the act [*passage à l'acte*] concept of in the Lacan works, we develop here: 1) The acting out involved in Lol V. Stein as transferential vicissitud that brings into play what has been suspended, 2) The the passage to the act and the analytic act coordinates having as axis the Subject and its constitution as the parental scene rest 3) The contributions of the concepts passage to act and act in relation to the creative act, taking as example the Nijinsky biography, and 4) The differences between the and passage to the act, allowing to hold the passage to the act as a concept that preserves along the Lacanian thought its transestructural clinical value that the act concept does not dissolve.

Key words:

Passage to the act - Acting out - Analytical act - Transfer - Creative act

¹Lic. en Psicología, UBA. Magister UBA en Psicoanálisis. Docente Regular del área Psicología Clínica y Psicopatología. Director del proyecto UBACyT 2010-2012 "*Transformaciones del concepto de pasaje al acto en el período de la obra de J. Lacan comprendido entre 1963 y 1980. Similitudes y diferencias con los conceptos de acto y acting out*".

²Médico, UBA; Especialista en Psiquiatría. Profesor Adjunto Regular, Cátedra II de Psicopatología, Facultad de Psicología, UBA. Investigador formado, integrante de proyecto UBACyT.

³Docentes e Investigadores UBACyT.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo está en continuidad con el artículo publicado en el Anuario de Investigaciones, vol. XVIII: "Pasaje al acto, *acting out* y acto analítico. Variaciones de la relación sujeto-Otro" en el que, con el objetivo de avanzar en la precisión de la génesis, delimitación y transformaciones del concepto de pasaje al acto en la enseñanza de Jacques Lacan, indagamos: 1) las coordenadas del Otro en el *acting out*; 2) los elementos concernidos en la formulación de un acto analítico; 3) las condiciones del pasaje al acto del famoso caso de Jean Claude Romand en su relación con la impostura y la mentira y 4) las articulaciones entre los conceptos de pasaje al acto, *acting-out* y acto tomando como eje algunos de los usos que Lacan hace del término de locura.

En esta oportunidad nos proponemos tomar los conceptos de *acting out*, pasaje al acto y acto analítico enlazados a partir de su consideración como vicisitudes transferenciales en el camino de la realización del deseo.

En La invención lacaniana del pasaje al acto (Muñoz 2009) se ha demostrado una "comunidad de estructura" entre el *acting out* y el pasaje al acto, en la medida en que ambas dimensiones de la acción humana se especifican como dos modalidades diversas de la relación ente el Otro y el objeto a. Esa comunidad estructural permite localizar tanto sus aspectos comunes -lo que ha llevado muchas veces a ser confundidos por los autores, así como por los analistas en su práctica-, pero también permite localizar sus diferencias, en la medida en que el efecto sujeto es muy otro en un caso y en otro. Como también hemos indicado en publicaciones precedentes, los conceptos de pasaje al acto, *acting-out* y acto constituyen un "trípode conceptual", razón por la cual no deben soslayarse sus múltiples articulaciones. Por tanto, consideramos preciso avanzar aquí en la inclusión del concepto de acto en la hipótesis de la comunidad de estructura entre A y a.

Con ese objetivo, presentamos en el primer punto al concepto de *acting out*, en un caso de psicosis, como la escena donde se anuda transferencialmente lo que ha quedado suspendido, al modo de la suspensión del duelo. En el segundo punto, abordamos las coordenadas del pasaje al acto a partir de una viñeta clínica que permite interrogar, por una parte, su valor resolutivo y, por la otra, las coordenadas del acto analítico, donde se ubica la constitución del sujeto como resto de la escena parental en el relato de la experiencia vivida por un analizante. En el tercer punto, delimitamos las coordenadas del acto creativo en Nijinski, desde la perspectiva de la posición del sujeto como efecto de un particular anudamiento que se desanuda como consecuencia de la creación. Y, por fin, en el cuarto y último punto, situamos las diferencias entre pasaje al acto y acto, teniendo como eje la concepción lacaniana de sujeto, del Otro y del objeto a.

1) *ACTING OUT* Y TRANSFERENCIA.

El caso de Lol V. Stein

Nos ocuparemos de un caso, el de Lol V. Stein, en el que la locura se presenta como efecto de lo que queda suspendido, postergado, en silencio. Lol V. Stein, en verdad,

es la protagonista de una novela de Marguerite Duras (Duras 1964) "El arrebatado de Lol V. Stein". Sucintamente, su historia comienza cuando quien era su prometido le es arrebatado, en el transcurso de un baile, por otra mujer. A partir de ahí lo que se relata son las consecuencias de ese arrebatado, comenzando por un período de locura que encuentra una primera estabilización en la concreción de un matrimonio con otro hombre. Nos autorizamos a tomar a esta historia como un caso a partir del comentario que realiza Jacques Lacan que fue publicado bajo el título de "Homenaje a Marguerite Duras. Del arrebatado de Lol V. Stein" (Lacan 1965).

Claramente, esa locura no es efecto de algo que falta, está fallado o incompleto. No es por algo de lo cual el sujeto carece sino por algo que queda inconcluso hasta lo indeterminado. En esas coordenadas, podremos considerar las vinculaciones de esta modalidad del *acting out* con la transferencia.

Para Lol V. Stein, eso, congelado, en algún momento "se mueve en el vientre de Dios". Se pone en movimiento, como una danza de estatuas que repentinamente cobra vida. Así funciona para LVS el encuentro con una pareja de amantes, con un hombre que va al encuentro de una mujer. Encuentro furtivo y, para Lol, azaroso. Tan azaroso como marcado por un determinismo firme: la mujer es su amiga de la adolescencia, la que estuvo a su lado hasta el momento de su derrumbe en aquel baile memorable en S. Thala, en el cual su prometido, MR, es arrebatado por el ingreso de una mujer mayor, dueña de un encanto irresistible. Lol asiste durante el baile a ese arrebatado y a la danza que le da forma. La que mantiene durante toda la noche su prometido y la misteriosa mujer que lo roba. Una danza que parece no acabará nunca y a la que ella, para sorpresa de los demás, observa con una calma casi indiferente desde un costado del salón. Recién cuando la música cesa, los que bailan se dan cuenta de que la noche ha concluido y la mañana asoma a los cristales. Ocurren entonces dos cosas: la primera, ingresa la madre de Lol, y a los gritos denuncia lo que hasta ese momento nadie había considerado del todo un hecho -y que a partir de sus gritos queda sancionado como tal indefectiblemente-; la segunda, los dos, el hombre y la mujer que bailaban, se precipitan fuera del salón. Lol nunca más volverá a ver a su prometido. En ese instante lanza un grito y cae desvanecida, para despertar luego envuelta en una combinación de estupor y delirio. Todo parece haberse detenido en ese momento. Lo que dice en su delirio, dice de sus intentos por encharpar lo ocurrido de sentido (persecución, desgracia, impotencia) así como de volver a ubicarse en este mundo, de tratar de soportarse nuevamente.

Sin embargo, para ella la escena continúa...suspendida. Continúa en otra parte, allí donde ella no pudo estar. Se trata de algo que, para ella, no termina de ocurrir. El desnudamiento del cuerpo de esa mujer, la caída de su vestido negro, la desnudez surgiendo mientras las manos de ese hombre van haciendo caer el hábito que la inviste. "Desnuda bajo sus cabellos negros": no haberlo visto es lo que obsesiona a Lol. Es lo que queda inconcluso y detenido para ella, y al estarlo la deja como dormida y sin

cuerpo. Lo suspendido de esa caída deja a Lol, a su mirada, congelada en el umbral de su realización.

Esta detención se materializa en diez años de matrimonio durante los cuales reina en la casa que sabe armar un orden gélido, exacto, lejano. Matrimonio, casa, hijas, todo funcionando como un reloj perfecto. Tan perfecto que el tiempo transcurre pero no deja marcas.

Hasta que un día algo vuelve a ocurrir, algo se pone en movimiento. Algo se desencadena. Sus deambulaciones obtienen un premio inesperado, el encuentro con esa otra pareja. Tatiana Karl, su amiga, la que, aunque Lol no lo recuerde (“¿eras tú?”), estuvo a su lado en aquel baile, en silencio, toda la noche. Y Jacques Hold, médico del hospital y allí subordinado del marido de Tatiana, ella, su amante. Lol los sigue hasta un hotel de citas en los confines del pueblo, el Hotel du Bois (Hotel del Bosque), tan en los confines que sus ventanas quedan expuestas a su mirada mientras se recuesta sobre una campo de centeno. Desde ese lugar y con toda calma, contempla lo que hace la pareja en esa habitación, deduce con precisión a partir de los movimientos de las sombras lo que hacen los cuerpos. Especialmente el estado -vestido o desnudo- del cuerpo de ella.

Este es el comienzo. Luego de esa primera observación furtiva, Lol se hace presente en la vida de Tatiana y de Jacques Hold, irrumpe y arrebatada su atención, los incluye en una danza en la cual ellos darán cuerpo al fantasma de Lol. Los “mete en el baile”, como se dice. Los hace actuar. Jacques Hold, en especial, queda arrebatado por Lol y no podrá resistirse. Se deja tomar por un juego que no llega a comprender y así terminará exhibiéndole a Tatiana, “desnuda bajo sus cabellos negros”, enmarcada por el borde de la ventana del Hotel du Bois, borde de un cuadro que Lol puede y necesita ver una y otra vez. No se agota la realización en una vez, es algo que requiere de la iteración, de que las funciones se sucedan. Lo que Lol no quiere es que el cuadro se vuelva a apagar. Por eso rechaza de plano la idea de Jacques Hold de dejar a Tatiana para poder estar con Lol.

El desenlace se precipita cuando Jacques Hold, resignado a jugar ese juego pero no del todo, quiere hacer algo por Lol, quiere, médico al fin, curarla. Y para ello no tiene mejor idea que acompañarla al lugar donde lo traumático ha ocurrido, el salón del baile de S. Thala. Para después, consumando su declaración de amor terapéutico, llevarla a un hotel, quitarle sus vestidos y tratar de hacer el amor con ella. Cura por la memoria y luego cura por el amor. Una fórmula infalible. Para el enloquecimiento. Lol enloquece indefectiblemente, en ese momento, arruinando las buenas intenciones y las teorías, tan comprensivas, de Jacques Hold. Lo hace dormir y a la mañana siguiente la locura ha pasado, como una tormenta de verano. “Tenemos que volver. Tienes un encuentro pendiente con Tatiana”. El relato finaliza con Lol echada en campo de centeno y con esa mirada jugando en el marco de ventana oscuramente iluminado.

Como dice Lacan, lo que Lol busca no es la rememoración (y acá reside el error de Jacques Hold y el de todos los que

la rodean que suponen comprender a Lol y hacen todo lo posible por evitarle el reencuentro con lo que parece traumático, o en el mejor de los casos amortiguarlo, acotarlo). Lo que ella busca es rehacer un nudo que le permita ese “ser de a tres”. Diez años de matrimonio gélido le habían permitido estar de a dos, con un marido que creía haberla rescatado de la locura al alejarla de la escena del arrebato. Pero lo que había quedado suspendido, ese vestido que no termina de caer, exigía una prosecución.

“Lo que allí se rehace, dice Lacan, no es el acontecimiento sino un nudo...lo que encierra es lo que rapta” (Lacan 1965, 67). De lo que se trata es de un objeto que circula y del cual Lol es el centro, aunque no esté en ese centro. Se trata de la mirada que recorre todo el relato, en un andar discontinuo, apareciendo y desapareciendo.

Lo que Lol realiza lo leemos con las coordenadas del acting out, una puesta en escena donde algo se muestra y ese algo se vincula al objeto que está en juego. La escena tiene un objeto y por ello un horizonte. Es una escena a desplegar, no todo está prefijado, no hay un guión que desarrolla el nudo hasta arribar a un final. Lo que hay es un planteo que se asemeja a una pregunta aunque se trate de una pregunta que no llega a formularse “porque la respuesta aparece antes” de que pueda hacerlo. La escena incluye a los dos que se prestan a ello, incapaces de escapar, uno por estar infaliblemente tomado y la otra por estar tomada en el amor a su amante. Una danza de a tres en la cual Lol no es tanto la que dirige sino la que soporta la pregunta.

“Lo que no se puede decir, se muestra” decía Wittgenstein. El acting out es esa manera de mostrar, esa transferencia sin análisis que lanza la pregunta a la búsqueda de una palabra que “no está...pero sin embargo resuena”. Llamado a la interpretación, le dice Lacan.

El loco promueve la escena desde su lugar de soporte del objeto. Los otros se dedican a realizar su fantasma. Tatiana y sobre todo Jacques Hold son el soporte (el “holding”) de lo que Lol construye como escena transferencial en tanto supone un sujeto al saber de esa escena inconclusa que la define y le podría retornar un cuerpo del que fue despojada.

Lo que a Lol la detiene y la enloquece (tanto en su estallido confuso-delirante como en su gelidez posterior), al contrario de lo que todos suponen, no es que le hayan arrebatado a su novio. “Dejé de amar a aquel hombre desde el momento mismo en que esa mujer entró al salón”. Su marido creía que la salvaba del recuerdo infausto de la noche y del trauma, craso error. Se trata de otra cosa. Por eso Jacques Hold también falla cuando cree comprenderla. “En ella (Lol) se adivina la advertencia contra lo patético de la comprensión. Ser comprendida no le conviene a Lol, a quien no se salva del rapto”, (Lacan 1965, 70). Se comprueba que la desnudez es ya una primera vestimenta (Leibson 2008 a y b), aquella que inviste la carne invisible del nacimiento, la que está prohibida a todas las miradas porque es insoportable de ver. En rigor, lo insoportable es lo imposible de soportar.

Mediante el acting out -necesariamente transferencial- Lol propone la construcción de una fantasía, un cuerpo y

un deseo, quedando anudado todo esto (no de modo fijo, definitivo, sino en los sucesivos cruces que un anudamiento permite) en torno a ese objeto, la mirada, que atraviesa el relato porque de él se extrae. No sin el relato, quiere decir esto. La transferencia en la psicosis puede y suele tomar la forma de esta puesta en acto que implica a más de un personaje, que hace bailar a varios (analista incluido). Esto que muchas veces es interpretado como “manejos” del paciente, podría leerse, con efectos mucho más beneficiosos, como algo que toma por eje un objeto, no una persona.

2) COORDENADAS DEL PASAJE AL ACTO Y DEL ACTO ANALÍTICO, EN TANTO VICISITUDES TRANSFERENCIALES

I. Pasaje al acto: un corte en lo real

Distintos tipos de fenómenos, como acciones auto mutiladoras, suicidas, criminales, pueden ser ubicados a partir de la conceptualización lacaniana del pasaje al acto. ¿Qué tienen en común? Son acciones que implican la caída del Sujeto de la escena del A, el derrumbe del mundo simbólico, la ruptura del marco fantasmático como una vicisitud transferencial en el camino de la realización del deseo. En el seminario dedicado a la angustia Lacan lo ubicará del lado del Sujeto, que atravesado al máximo por la barra, “embarrazado”, identificado no al rasgo, no representado por un significante para otro, sino identificado al objeto a, cae eyectado de la escena del A.

¿Cuál es la operación que leemos en el pasaje al acto?

Tomemos el decir de un paciente, que ante la inminencia de goce, que se le presenta en lo que vivencia como provocación del otro, desencadena 3 tiempos que concluyen con un pasaje al acto agresivo o auto mutilador: La fase 1 implica discutir, pelear, durante la cual puede advertir al otro, la fase 2 lo expone a un “nerviosismo” en el cuerpo que lo obliga a levantarse, a dar vueltas y la fase 3 lleva a romperle la cabeza al otro o cortarse el propio cuerpo, corte que nombrará como “una marca por cada historia”. El pasaje al acto es una acción que introduce un corte en lo real, allí donde no operó un corte simbólico, ningún mediador simbólico, registro que introduce la falta donde no falta nada. Corte real a partir de una inminencia de goce: la mirada presentificada del padre de la joven homosexual, caso que Freud escribe en 1920, la cara del padre del cabo Lortie, comentado por Sneh, la negativa de la actriz a la que ataca Aimée, paciente sobre la que escribe Lacan su tesis de doctorado, comentado por Muñoz.

¿El corte en sí mismo es resolutorio? Y en todo caso, ¿qué resuelve el pasaje al acto? En el caso Aimée Lacan ubica a la lectura en la cárcel del ataque, cuando se da cuenta que se ha dañado a sí misma, como resolutorio del delirio (aunque hay que destacar que no cae todo el delirio, la idea del daño contra su hijo continúa). Pero aquí debemos preguntarnos ¿esta lectura es propia del pasaje al acto? Afirmamos que el pasaje al acto es resolutorio, pero solo de las coordenadas en las que el sujeto no encontrando una falta, simbólica, en la cual alojarse, fuera del abrigo del equívoco significante, cae de la escena como un in-

tento de realizarla. Estas coordenadas pueden ubicarse en el eje de la tensión agresiva: “(...) podríamos concluir que el pasaje al acto agresivo es un modo de resolver la tensión inherente a la agresividad” (Muñoz, 2009, 70). La inminencia de la presentificación del goce del A en la provocación que vivencia, o también al decir del mismo paciente, la vivencia de una “tensión insoportable” en el cuerpo, que solo disminuye cuando ve brotar la sangre efecto del corte que le imprime a esa zona, se “resuelven” en el pasaje al acto. Sin embargo la posición del sujeto no necesariamente cambia, por lo que en ocasiones, ante la misma coyuntura, el pasaje al acto se reitera.

Entonces, el pasaje al acto no implica necesariamente el cambio de posición subjetiva, aun cuando se presente, por ejemplo en la joven homosexual de Freud, como una de las salidas posibles del acting-out.

II. El acto analítico

Una joven analizante relata una experiencia vivida durante la muestra de Louise Bourgeois en Buenos Aires. Se hallaba silenciosamente frente a una instalación que consistía en un espacio, donde había una cama matrimonial, objetos propios de un dormitorio y una serie de espejos, rodeado por biombos de madera. Observa que algunos de los paneles que conformaban los biombos estaban unidos por bisagras y otros se hallaban separados por aberturas. Bordea la instalación con sigilo, y descubre con asombro que no había posibilidad de obtener una visión completa de la habitación desde ninguna perspectiva. Se sobresalta ante la presencia cercana de unas voces y afirma: “como si la hubieran encontrado espiando”. Se tranquiliza cuando comprueba que se trata de otros visitantes de la muestra. El efecto perturbador se renueva en el momento en que lee que el título de la obra es “Habitación de los padres”.

Este breve fragmento clínico es sólo ilustrativo y lo incluímos a los fines de comentar el nexo que Lacan establece entre el Seminario en el que se ocupará del acto psicoanalítico- conocido como Seminario de “El acto psicoanalítico” y aquello que venía trabajando el año anterior (“La lógica del fantasma”) respecto al acto sexual. La cuestión del acto sexual tiene cantidad de referencias y connotaciones que recorren la enseñanza de Lacan, vamos a tomar una perspectiva muy acotada cuyo telón de fondo es que no hay complementariedad entre los goces. El planteo es que el acto sexual es una aporía. Habrá actos sexuales, ilusiones de fusión con el otro, pero imposibilidad de encuentro, en el sentido de hacerse Uno con el partenaire. Luego lo retomaremos.

“Acto psicoanalítico” es el sintagma propuesto por Lacan para referirse a aquello que un analista “hace”, y refiere a la posibilidad de plantear las operaciones en juego en ese quehacer. En la clase del 15 de noviembre de 1967 afirma: “Esta conjunción de dos palabras puede evocarnos, el acto tal como opera psicoanalíticamente, lo que el psicoanalista dirige de su acción en la operación psicoanalítica” (Lacan, 1967, inédito). Los lingüistas han planteado la cuestión de la performatividad para acercarse al acto y decir. Nosotros diremos que, la interpretación analítica es un

decir que “hace”. Esta conjunción de palabras-acto analítico- incluye tanto a las maniobras del analista, como asimismo a las producciones del lado del analizante. Destaquemos además, que por fuera de la transferencia no hay acto analítico. Se trata entonces de la columna vertebral de la práctica clínica.

Es singular la decisión de Lacan de denominar “acto” al quehacer del analista. Si bien el término remite rápidamente al campo de la acción, es precisamente esa, la dimensión de la motricidad, la que queda cuestionada ni bien comienza el seminario. Se sirve de una lectura audaz respecto a las experiencias de Pavlov con sus perros con el objeto de instalar la dimensión significativa y el estatuto del sujeto.

En esa misma clase del seminario, Lacan se interroga por el lugar que el acto ha tenido en el psicoanálisis y toma algunos ejemplos donde la cuestión del acto tiene lugar. Se detiene en el acto sintomático caracterizado como lapsus de la palabra, desarrollado ampliamente por Freud en Psicopatología de la vida cotidiana. Es decir, toma la cuestión del acto, en su dimensión más lograda en tanto fallido. Un lapsus es un acto en tanto inaugura en su lectura aprés-coup, un efecto de verdad subjetiva, a la que es difícil atribuirle un ¿quién dijo? ¿quién sabía?, y por eso decimos que está afectado por una impureza a la hora de la apropiación. La angustia es marca de esa apropiación. Otra vía que Lacan propone surge a partir de un deslizamiento: el que conduce desde el acto hacia el acta, tomando como ejemplo el acta de nacimiento. Se trata de un deslizamiento fructífero en tanto le permite introducir la problemática del comienzo en términos de inscripción significativa. En tanto Lacan aborda aquello que hace a nacimientos y comienzos, se interroga por el nacimiento del psicoanálisis. Formula las siguientes preguntas: “Este campo que el psicoanálisis organiza y sobre el cual reina ¿existía de antes? ¿quién lo sabía?”. Estamos frente a preguntas centrales, y no precisamente para discutir si las cosas que se revelan están allí con anterioridad, sino porque nos permite cernir la cuestión de si se trata de una creación o un descubrimiento. Desde esa perspectiva es que, la pregunta acerca de “sobre quién recae el saber” es capital.

La cuestión del acto psicoanalítico se imbrica complejamente con el quehacer del analista. Sirve también para abordar lo que atañe a aquello que convierte a un analizante en analista o lo que implica el comienzo de un análisis: lo que se conoce como entrevistas preliminares y que Freud ha trabajado pormenorizadamente. Es interesante para eso el recorrido de los textos conocidos a partir de Lacan como escritos técnicos y que, sin duda, ubican en un lugar privilegiado el lugar del amor de transferencia y la neurosis de transferencia. No olvidemos que el psicoanálisis comienza, “nace”, a partir del despegue de la hipnosis, pero fundamentalmente por el descubrimiento del amor a la persona del médico.

El acto analítico se define mediante tres operaciones, y cada una de ellas debe ser analizada en el contexto de su anudamiento con las otras dos. Solamente mencionaremos que, las operaciones en juego son: alienación, trans-

ferencia y castración o verdad. El cuaternario enlazado por las tres operaciones da cuenta de la destitución del sujeto-supuesto saber al lugar de objeto a.

Retomemos nuestro comienzo...Hasta aquí situamos el valor significativo -por encima de la acción- y la ubicación de un comienzo que, de no ser por el plano significativo, no habría.

Es decir, un gesto escriturario que a la vez que sitúa un comienzo, produce un vaciamiento de la materialidad del mismo. El historiador francés Michel de Certeau aborda lo que se conoce como Descubrimiento de América. La conquista y el arrasamiento de las culturas llamadas, a partir del descubrimiento, precolombinas ilustran de un modo muy interesante, la idea de que un comienzo es un gesto de escritura.

Lacan hace referencia a que el sujeto es producto de un acto sexual, del cual está profundamente excluido. El relato de la analizante con el que comenzábamos, nos parece una aproximación interesante a la cuestión: ser resto o producto de una escena de la cual no se participó. Se trata de otro modo de decir que el sujeto surge como objeto caído del campo del Otro.

Diremos entonces, que el acto analítico está “afectado” por la problemática del acto sexual, en particular de aquél del cual el sujeto es su resto.

El sujeto que nos importa en psicoanálisis es el que surge como efecto de su implicación en el acto de decir. Un lapsus ilustra aquello que emerge como efecto, que hace obstáculo a la hora de responder por ¿quién lo dijo?, y que denominamos “sujeto”.

La interpretación analítica es un acto analítico porque en su dimensión de acto enunciativo, cabalga entre la cita y el enigma y apunta a la división subjetiva.

3) EL ACTO CREATIVO Y EL EFECTO SUJETO

El acto creativo, el que hace un artista, o el que lo hace artista, tiene en común con el acto su carácter de novedad más allá de toda coordenada simbólica existente; pero se diferencia sin embargo en que en el aprés coup de la firma, coloca sobre éste el nombre del sujeto que “se” hizo en ese acto. Tal acto tiene que ver con un más allá o un más acá del padre, y por lo tanto es un “hacer ahí” donde nada tiene que hacer un padre.

En él encontramos asimismo algunos de los caracteres antes enunciados respecto del acto y del pasaje al acto: Caída del sujeto, quedando excluido de su obra hasta que una lectura retroactiva se hace cargo de sus consecuencias cuando la obra tiene una firma. Una temporalidad paradójica, en donde la crisis subjetiva es el aprés-coup que define al acto como enteramente creativo, es decir por fuera de las determinaciones simbólicas existentes. El modo de inscripción en lo real en la fundación de una nueva escritura. El corte disruptivo que inaugura un nuevo discurso. Caída de todo saber proporcional a la medida de la invención que el acto creativo instaura y en algunos casos estallido del A como soporte subjetivo. Así, un acto creativo bien puede tener la función subjetiva de construir un nuevo anudamiento, o bien la caída de coordenadas simbólicas e imaginarias que una nueva escritura en lo real

introduce puede subsumir a un sujeto que es eyectado como resto de su obra en lo real, en una crisis irreversible, puesta de manifiesto por el desanudamiento patente de los tres registros. Tomemos nuevamente un ejemplo del arte para intentar delinear los elementos clave que fueron consecuencia de la irrupción de Nijinsky en la danza.

Tres obras difíciles de asimilar para el público (“L’Après midi d’un faune”; “Jeux” y “Le Sacre du printemps”) empujan a su creador al abismo, al sin-Otro en el cuál solo queda el silencio de la creación. Alienado y excedido por su propia obra ya no tiene donde apoyarse. Solo recientemente en 1987 fue posible reeditar su coreografía de manera de ser aceptada y apreciada, luego del trabajo realizado por los bailarines y coreógrafos “Normales” desde la introducción de esta hiancia, de esta crisis generada (y sufrida) por Nijinsky en 1913. Tres son las características que se destacan que lo hacen Uno por sobre las coreografías de su época: 1) El Rechazo de la gracia por la gracia; 2) La liberación de la danza respecto de la música y 3) La expresión de emociones, sentimientos y pasiones.

La primera implica una inversión total de las tendencias de la danza. Ha sido una inscripción sin precedentes y causa parcial de una reacción importante de toda la época contra el excesivo razonamiento en el arte. Implica una renovación sin igual en el modo de entender la gracia, como más amplio y profundo que lo gracioso. Introduce una nueva vivificación, advirtiendo sobre los peligros del clasicismo buscando una excesiva perfección formal. Contra la excesiva femineidad de la danza clásica, nos propone una danza directa, viril, con movimientos bruscos, lineales, agudos, abruptos, base de una gran cantidad de vanguardias. Crea una coreografía, angulosa, frenética y desconcertante que puede remitirse a la gracia más primitiva, y al comienzo del mundo humano.

En cuanto a la segunda, no implica un desconocimiento de la música, sino una profundidad armónica sin igual: música danza ejecutada poseen una comunidad profunda que va mucho más allá de la simpleza de movimientos que siguen los lineamientos de la música. Es una correspondencia que no implica ni conducción ni sumisión. Una armonía superior se establece entre la danza, la música y el sentido profundo de la obra. El modo en que irreversiblemente Nijinsky ha soltado a la danza de la servidumbre de la música se expresa fundamentalmente en: a) Una comunión profunda; b) Una libre trasposición de un arte al otro. c) Una exacta concordancia de imágenes.

En estas características subyace una diferencia entre una efusión arquitectónica y la construcción formal a la que se limita una obra clásica.

Solo, en medio de un mundo hostil, y retirado el apoyo de los remiendos institucionales que le daban consistencia imaginaria a su ser, no pudo menos que vascular en una crisis irreversible, tal como ha sucedido en la historia de la humanidad cada vez que alguien ha escrito una nueva fórmula, una nueva escritura en lo real, luego de lo cual nada es igual para el mundo ni para el sujeto. Nijinsky fue en la danza, lo que Picasso fue en la pintura o Stravinsky en la música. Representa un punto de encuentro y de viraje entre dos siglos.

Consideramos que Nijinsky no ha podido superar la crisis subjetiva de ser Uno, de separarse del “todos” de los artistas de su época. La magnitud de los efectos que la inscripción de una escritura tal en el mundo producen en su autor hacen dudosa esa posibilidad si no se cuenta con soportes fantasmáticos o alternativos para construir un nuevo anudamiento.

¿Cómo pensar este desasimiento de los tres registros de que da cuenta el testimonio de lo que le sucedía ni bien entraba en escena?

Su “sentimiento” allí era traducido en movimiento, un movimiento que se le escapaba, que no controlaba, que intentaba anudar luego bajo la forma de escritura a partir de su nuevo sistema de notación, el que parece ser un instrumento artificioso para capturar algo que allí no es sino desanudamiento. Algo del orden de otra escritura viene a suplir el sostén simbólico faltante por el cual no puede apropiarse completamente de su cuerpo en los términos que la norma fálica establece.

Un goce inasible toma su cuerpo y no se deja expulsar de él. Creemos que no ha sido su delirio sino el modo en que ha intentado “saber-hacer” con ello lo que generó un cambio disruptivo en la historia, luego del cual no fue posible un retorno, ni subjetivo ni para el arte. Que un saber-hacer original estaba en juego en Nijinsky no puede ponerse en duda, lo que no impide interrogarse acerca del valor estabilizador o desestabilizador del mismo. Es claro que si de alguna manera el saber-hacer constituía un intento estabilizador, fue infructuoso. Podría bien plantearse la hipótesis contraria, que más que funcionar como estabilizador lo haga en sentido opuesto acentuando el error. ¿Cuál podría ser la estrategia a plantear en un tratamiento en el caso en que este paradójico saber-hacer sea el único elemento de que dispone y funciona como desanudamiento? Consideramos un detalle no menor en su intento de realizar un nuevo anudamiento, el intento de crear una nueva forma de escritura que permitiera escribir, fijar la relación de los registros que estallaba en su escena. No ha llegado hasta nosotros mucho más que su “L’Après midi d’un faune” escrito en ella, pero consideramos que tal nueva escritura de la danza sienta las bases para que en el preciso lugar del error, se construya un nuevo lazo, pero esto no ha sido posible.

4) PASAJE AL ACTO <> ACTO

No encontramos en Lacan, para ubicar las similitudes y diferencias entre el concepto de pasaje al acto y el de acto, el mismo estilo de oposición, tajante, que establece entre el pasaje al acto y el acting-out. Sin embargo, esto no nos lleva a afirmar que un concepto se diluye en el otro, ni aún que se generalicen el otro. No podemos negar que en ciertos momentos de su obra, el pasaje al acto y el acto parecen confundirse, por ej. “... es una dimensión común del acto el no incluir en su momento la presencia del sujeto. El sujeto rencontrará su presencia en tanto que renovada más allá del pasaje al acto, pero nada más que eso” (Lacan, 1967, 16), lo que nos obliga a leer atentamente, buscando sus diferencias. Enumeremos cómo opera en cada uno de estos conceptos las siguientes diferencias:

1.- El Sujeto: Tanto el pasaje al acto como el acto excluyen en su momento la presencia del Sujeto. Esto no impide que Lacan ubique en el seminario dedicado a la angustia al pasaje al acto del lado del Sujeto, que en su momento, toma el estatuto de objeto: en el pasaje al acto, identificado al objeto a, cae de la escena del A, en tanto resto. En cambio el acto es sin Sujeto, más bien el Sujeto es efecto del acto, no es el mismo Cesar antes que después de cruzar el Rubicón. El acto, por suscitar un nuevo deseo, implica un cambio en la posición del Sujeto, se trata de un Sujeto que sufre una transformación, en el orden del saber, en tanto advertido de lo irreductible de su división. Pero este saber, no es un saber apropiable totalmente, sino que es un saber aquejado de renegación. Por eso sostiene que el acto tiene como consecuencia una conversión de la posición del Sujeto con respecto al saber, ese Sujeto supuesto al saber inherente a la inadecuación entre la verdad y el campo sexual. Lo que lleva a autores como E. Haimovich a plantear esa relación entre Sujeto, acto y significante a partir de una apropiación impropia, cito: "(...) ¿Sobre qué recae esa borradura? Recae sobre la determinación significante, sobre las marcas que representan al Sujeto y (...) recae sobre las marcas filiatorias del Sujeto. Estas también están afectadas de aquella borrosidad. En ese punto, el de la borradura de la marca, es donde se pone en juego el acto del Sujeto. Esa borradura es el acto por el cual el Sujeto emerge apropiándose y desapropiándose" (Haimovich y otro, 2001, 128).

2.- La caída del objeto a. Para ambos encontramos en Lacan la caída del objeto a. En el pasaje al acto, cae "arrastrando" al Sujeto, en su intento desesperado de producir una diferencia que habilite un lugar. En el acto, el objeto a se eyecta, para funcionar como causa de deseo, de un nuevo deseo.

3.- El lugar del saber. Que la falta sea constitutiva del Sujeto atravesado por el lenguaje, no implica que opere por sí sola. De ahí que afirmamos que lo que desencadena el pasaje al acto es la no operatividad de la falta, de la castración, entendida por ejemplo, como el no recubrimiento del campo sexual por el saber. Lugar peligroso para el Sujeto, no el de la *suposición* de un Sujeto al Saber, sino el de la presencia de un A, que porque sabe, lo goza. El acto analítico implica la puesta en juego de la castración. No se garantiza en el saber del A. De ahí que Lacan afirme que hay acto porque no hay relación sexual, porque no hay A del A y porque no hay verdadero de lo verdadero. Del acto no podemos decir dónde es tangible, sólo recoger sus consecuencias, renegatoriamente.

4.- La temporalidad. Lo que encontramos como temporalidad en el pasaje al acto es una precipitación en el actuar, que Muñoz en su libro, leyendo el caso Aimée, ubica como momento de concluir, agregamos, un concluir sin comprender. En el acto, nos encontramos con una temporalidad paradójica, donde la lectura lo constituye como tal, moebianamente, en una especie de "habrá sido".

5.- La inscripción. Cuando nuestro paciente refiere, ante cada corte que se practica en el cuerpo "es una marca por cada historia", nos habla justamente de marcas que no harán historia. La historia implica la relectura de las mar-

cas inscriptas. Esto no quiere decir que el pasaje al acto excluye la posibilidad de su lectura, pero la misma no va de suyo, no le es inherente. El corte que realiza el pasaje al acto, puede releerse en transferencia: fue trabajo de este análisis, que nuestro paciente ante la provocación de otros pueda sustraerse, no sin afirmar un "corto y me voy, de donde está el que me provoca, yo me voy". El acto implica un comienzo a partir de una inscripción, de una marca, de ahí el desliz de acto a acta, a lo que se inscribe simbólicamente.

6.- El corte. Ya hemos expresado que si el "pasaje al acto es el último intento de un sujeto que no quiere desaparecer, por resolver la presión de un goce que amenaza con hundirlo" (Muñoz, 2009, 114), esto es "apuntar a producir una diferencia" (Muñoz, 2009, 115) que como tal es un efecto simbólico, la operación del pasaje al acto es real. De ahí que Lacan en el seminario dedicado a la angustia nos hable acerca del pasaje al acto de la joven homosexual de *realización* "(...) es un caso donde la función de a es tan prevalente que llegó a pasar a ese real, un pasaje al acto..." (Lacan, 1962-63, 126). Cuando Lacan en el mismo seminario, plantea que "Actuar es arrancarle a la angustia su certeza" (Lacan, 1962-63, 88) no nos está hablando de una acción motriz, sino de un decir que hace acto. El acto es un decir de pura palabra, no un dicho, se inscribe en lo simbólico introduciendo un corte, corte simbólico, en el incesante devenir de la cadena, poniendo en juego una decisión, un nuevo deseo, un inicio, y por lo tanto, un nuevo Sujeto efecto de la operatoria de la castración, que partiendo de la operación alienación, que la transferencia pone a jugar, emerge afectado de una verdad incurable: la de su irreductible división.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allouch, J. (1990): "Marguerite, Lacan la llamaba Aimée". México, Ed. Epele, 1995.
- Ariel, A. (1994): "El Estilo y el Acto". Bs. As., Ed. Manantial, 1994.
- Brosky, G. (2009): "Fundamentos, el acto analítico", en Cuadernos del Instituto Clínico de Buenos Aires, 2009.
- Carrère, E. (2000): "El adversario". Barcelona, Ed. Anagrama, 2000.
- Derrida, J.: "Historia de la Mentira: Prolegómenos". Conferencia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, octubre de 1995, inédito.
- Duras, M. (1964): "El arrebato de Lol V. Stein". Barcelona, Tusquets, 1987.
- Freud, A. (1973): "Normalidad y patología en la niñez". Bs. As., Ed. Paidós, 1973.
- Freud, S. (1920): "Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina". Bs. As., Amorrortu Editores, 1976, pp. 137-164.
- Haimovich, E. y otros (2001): "La falta de fundamento de la ley", en *Superyó y filiación. Destinos de la transmisión*. Bs. As., Laborde Editor, 2001, pp. 123-138.
- Jinkis, J. (2008): "La mentira, un deseo de decir" en *Indagaciones*. Bs. As., Ed. Edhasa, 2010, pp. 132-138.
- Kajanem M.; Naslundm E.; et autres. (2000): "Nijinsky, Cathalog d'exposition Musée d'Orsay". Paris, Edición Reunion des Musées Nationaux, 2000.
- Kreszes, D. (1994): "Algunas consideraciones sobre la Verwerfung", en *Redes de la Letra* N° 3. Bs. As., Ed. Legere, 1994, pp. 63-83.
- Lacan, J. (1953-54): El Seminario. Libro 1: "Los escritos técnicos de Freud", Bs. As., Paidós, 1995.
- Lacan, J. (1955-56): El Seminario. Libro 3: "Las psicosis", Bs. As., Paidós, 1995.
- Lacan, J. (1957-58): El Seminario. Libro 5: "Las formaciones del inconsciente", Barcelona, Paidós, 1999.
- Lacan, J. (1959-60): El Seminario. Libro 7: "La ética del psicoanálisis", Buenos Aires, Paidós, 1995.
- Lacan, J. (1962-63): El Seminario. Libro 10: "La angustia", Bs. As., Paidós, 2006.
- Lacan, J. (1965): "Homenaje a Marguerite Duras. Del rapto de Lol V. Stein", en *Intervenciones y textos* 2. Bs. As., Manantial, 1988, págs. 63-72.
- Lacan, J. (1967-1968): El Seminario. Libro 14: "La lógica del fantasma", inédito.
- Lacan, J. (1968-1969): El Seminario. Libro 15: "El acto psicoanalítico", inédito.
- Lacan, J. (1969): "El acto psicoanalítico", en *Reseñas de enseñanza*. Bs. As., Ed. Manantial, 1984, cap. V, pp. 47-58.
- Lacan, J. (1976-77): El Seminario. Libro 24, inédito.
- Lacan, J. (1946): "Acerca de la causalidad psíquica", en *Escritos* 1. México, Siglo XXI, 1975.
- Leibson, L. (1995): "Vacilaciones borromeas", en *Redes de la Letra* 3. Bs. As., Ed. Legere, 1995, pp. 37-40.
- Miller, J.-A. (1993): "Jacques Lacan: observaciones sobre su concepto de pasaje al acto", en *Infortunios del acto analítico*. Bs. As., Ed. Atuel, 1993, pp. 39-55.
- Muñoz, P. (2009): *La invención lacaniana del pasaje al acto. De la psiquiatría al psicoanálisis*. Bs. As., Ed. Manantial, 2009.
- Muñoz, P. (2011): *Las locuras según Lacan. Consecuencias clínicas, éticas y psicopatológicas*. Bs. As., Ed. Manantial, 2011.
- Nijinsky, Tamara And Kyra (1953). (Trad del Ingles Solpray G. S): "Journal Nijinsky". France, Ed. Gallimard, 1953.
- Nijinsky, V. (2000): "Cahiers, Le Sentiment. (Trad. Du Russo par C.Dumais-Lvowski et G.Pogojeva). Paris, Ed. Actes Sud - Le-meac, 2000.
- Ostwald, P. (1991): "Vaslav Nijinski, Un saut dans la folie" (Trad al francés de Bruno Poncharal). Paris, Ed. Passage du Marais, 1993.
- Reis, F. (1980): "Nijinsky ou la Grace". France, Paris, Ed. L'Harmattan. 1998.
- Sneh, P. y otros (2001): "El cabo Lortie: la doctrina de Occidente", en *Superyó y filiación. Destinos de la transmisión*. Bs. As., Laborde Editor, 2001, pp. 157-172.

Fecha de recepción: 11 de abril de 2012

Fecha de aceptación: 30 de julio de 2012