

Universidad Autónoma de Entre Ríos
Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales

Licenciatura en Psicología

***“Dejarse caer y subir a escena”:
Particularidades de los conceptos “acting out y pasaje al
acto” elaborados por Jacques Lacan en el Seminario X:
“La angustia” (1962-63), en relación a la lectura de la
película “Quién te cantará” de Carlos Vermut.***

Autora: María Fernanda Melchor

Directores: Dr. Néstor Rubén Aliani – Lic. Diana María Araceli Floresta

Paraná, 19 de marzo de 2025



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-Compartirigual 4.0 Internacional

RIDA Repositorio Institucional
Digital Abierto



FHAYCS
Facultad de Humanidades,
Artes y Ciencias Sociales

UADER | FHAYCS

Universidad Autónoma
de Entre Ríos

Facultad de Humanidades,
Artes y Ciencias Sociales

Trabajo Integrador Final para obtener el título de la Licenciatura en Psicología

**“DEJARSE CAER Y SUBIR A ESCENA”:
PARTICULARIDADES DE LOS CONCEPTOS “ACTING OUT
Y PASAJE AL ACTO” ELABORADOS POR JACQUES LACAN
EN EL SEMINARIO X: “LA ANGUSTIA” (1962-63), EN
RELACIÓN A LA LECTURA DE LA PELÍCULA “QUIÉN TE
CANTARÁ” DE CARLOS VERMUT.**

Modalidad elegida: Ensayo científico literario

Autora: **María Fernanda Melchor**

DNI: **35.028.917**

Teléfono celular: **(0343) 154708555**

E-mail: **fermelchorfloresta@gmail.com**

Equipo de directores: **Dr. Néstor Rubén Aliani**

Matrícula N° 621

Lic. Diana María Araceli Floresta

Matrícula N° 963

Ciudad de Paraná, 19 de marzo de 2025

**Las imágenes utilizadas tanto en la Carátula, como en la
Segunda Parte del Marco Teórico de este T.I.F.,
fueron extraídas de la película
“Quién te cantará” (2018) dirigida por Carlos Vermut.**

*«Los seres humanos no nacen
el día que sus madres los alumbran:
la vida los obliga a parirse a sí mismos
una y otra vez,
a modelarse,
a transformarse,
a interrogarse
(a veces sin respuesta),
a preguntarse para qué diablos han
llegado a la tierra
y qué deben hacer en ella».
El coronel no tiene quien le escriba.
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ*

AGRADECIMIENTOS

Durante estos meses, fueron muchas las personas que de una u otra manera me acompañaron en el recorrido de este trabajo integrador final, por lo que quiero destacar y agradecer a algunas de ellas.

A mis padres, en primer lugar, fuente de aquellos recursos que sostuvieron este largo trayecto, ya que sin ellos no lo hubiera conseguido. Por darme la vida y por enseñarme los valores de la honestidad, del compromiso, el amor y el respeto.

A mi hermana, que nunca dejó de estar presente para darme fuerza y confianza en mis momentos de desaliento.

A la memoria de Ana, por el amor y los diversos momentos compartidos. Por su empuje constante, cual pulsión. Por creer en mí y por alentarme a terminar lo que parecía interminable. Por estar siempre presente; aún sin estarlo físicamente.

A mis amigas y amigos, quienes fueron soporte en los inicios y en la solidificación de sus cimientos. Por su infinita amistad y lo que eso conlleva.

A mi analista, Andrea, por su escucha y su paciencia.

A mis directores, por tomarse el tiempo y la dedicación para acompañar este proceso.

A mis compañeros y compañeras de facultad, con quienes compartí este camino de descubrimiento y fascinación por el conocimiento y por el psicoanálisis.

A los docentes que me formaron, aquellos que me acompañaron en los distintos momentos de mi carrera, sancionando la virtuosidad de mi elección por esta profesión.

A la Universidad Pública, que me ha dado la invaluable posibilidad de llevar a cabo esta formación, que es la realización de un ansiado deseo.

A Mora, por su fiel compañía y por regalarme todos los días su enorme ternura y amor.

A mí, por el esfuerzo, la constancia y finalmente por haber llegado a esta instancia.

ÍNDICE

RESÚMEN	5
INTRODUCCIÓN	6
Presentación y Justificación del Estudio	7
Relevancia Social y Académica	9
Situación Problemática	10
Formulación de la Pregunta Problema	11
Objetivos Generales y Específicos	11
Hipótesis o Supuestos de Trabajo	12
Antecedentes y Estado del Arte	13
DISEÑO METODOLÓGICO	15
MARCO TEÓRICO	18
PRIMERA PARTE	19
I.1. La Angustia	19
I.2. Acting Out	26
I.3. Pasaje al Acto	30
SEGUNDA PARTE	34
II.1. Cine y Psicoanálisis	34
II.2. “Quién te cantará”, película de Carlos Vermut	35
ANÁLISIS	45
III.1. Particularidades del acting out y del pasaje al acto	45
III.2. Lectura psicoanalítica	54
CONCLUSIÓN	64
BIBLIOGRAFÍA	74
Teórica	74
Antecedentes	77
Metodológica	78
Referencia cinematográfica	78

“DEJARSE CAER Y SUBIR A ESCENA”¹

Particularidades de los conceptos “Acting Out y Pasaje al Acto” elaborados por Jacques Lacan en el Seminario X: “La angustia” (1962-63), en relación a la lectura de la película “Quien te cantará” de Carlos Vermut.

RESÚMEN

El Seminario X (1962-63) de Jacques Lacan dedicado a “la angustia”, se ha convertido en una referencia importante para los analistas. En este se destaca la importancia de los conceptos: acting out y pasaje al acto, como modos de responder ante la angustia masiva.

A pesar de que estos no son nombrados por primera vez en este seminario, él mismo, hace un esfuerzo para formalizar estas nociones de acting out y de pasaje al acto. Nociones indispensables para la clínica psicoanalítica, en especial en la clínica actual.

Este trabajo integrador final pretende, a través de la modalidad del ensayo científico literario, abordar las particularidades de los conceptos acting out y pasaje al acto; y así poder realizar una lectura posible de los mismos en relación a la obra cinematográfica “Quien te cantará” (2018) del director español Carlos Vermut. Para esto, se pondrá el acento en la conducta que muestran tres de los personajes principales.

Palabras claves: ANGUSTIA - ACTING OUT - PASAJE AL ACTO - CINE.

¹ Subtítulo utilizado por Jacques Lacan (1962-1963) en su Seminario X titulado “*La angustia*”, en el apartado N° IX dedicado al PASAJE AL ACTO Y ACTING OUT.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo integrador final se basó en realizar una lectura psicoanalítica de la película “Quien te cantará” (2018) del director español Carlos Vermut, haciendo hincapié en las acciones de tres de sus personajes. Con ese objetivo, se partió del supuesto de que es posible la articulación entre el psicoanálisis y el arte; en este caso el cine.

Esta lectura está enmarcada por la teoría lacaniana, haciendo foco principalmente en conceptos psicoanalíticos claves, presentes en la clínica actual como lo son **acting out** y **pasaje al acto**.

Para ello se tomó el Seminario X (1962-63) de Jacques Lacan titulado “la angustia”; como así también se realizó un recorrido bibliográfico por diferentes autores contemporáneos que han aportado desarrollos relacionados a la temática.

Dicho trabajo, pretende contribuir con un desarrollo teórico que permita discernir de manera clara la brecha que separa estos fenómenos, como así también las contingencias necesarias para la aparición de los mismos en la clínica.

Se tomó el desafío, revisando nociones como las antes mencionadas relacionadas a una película, con el objetivo de cierta intención pedagógica, reflexionando respecto a los avatares que el psicoanálisis encuentra para su transmisión, y en consecuencia, concibiendo posibles vías a través de las cuales se lleva a cabo.

Este escrito, para poder llevar adelante su propósito, se implementó a través de la metodología ensayística de corte científico literario y de la cualitativa, desde el paradigma indiciario.

En cuanto a la sección que corresponde al desarrollo del informe, se puede encontrar el mismo dentro del marco teórico organizado en dos partes, que a su vez se dividen en apartados. En estos, los principales ejes que atraviesan a cada uno son:

En la primera parte, se realizó un recorrido teórico respecto a los conceptos claves: **angustia**, **acting out** y **pasaje al acto**; como así también se fué bordeando sobre otras categorías importantes que, si bien no son el tema central, sirven de contexto para entender las nociones escogidas. Esta primera parte, se centra en las bases teóricas esenciales para comprender el tema en cuestión.

En la segunda parte, trabajamos la relación existente entre el cine y el psicoanálisis, introduciendo la película y describiendo sus personajes. Así mismo, se identificaron y seleccionaron escenas significativas que facilitaron la posterior articulación con las categorías teóricas escogidas.

Por su parte, la disposición del orden de las partes que conforman el marco teórico, se debe a un cuerpo teórico conceptual establecido previamente, siguiendo como eje los objetivos planteados en este trabajo.

En cuanto al análisis, se realizó en primera instancia, **la diferenciación de las categorías teóricas: acting out y pasaje al acto mediante sus particularidades**, en vista de poder responder a uno de los objetivos específicos planteados. En segunda instancia, se llevó a cabo **una lectura**

psicoanalítica de los tres personajes principales en relación a los conceptos claves antes mencionados, a fines de lograr el objetivo general propuesto en este trabajo.

Finalmente, llegado el momento de la conclusión, pretendemos exponer los resultados a los que hemos arribado dando cierre a este trabajo integrador final.

PRESENTACIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO

Este estudio pretende realizar un abordaje de la obra cinematográfica “Quien te cantará” (2018) de Carlos Vermut, desde el psicoanálisis lacaniano. Su función es aportar una lectura particular en relación a conceptos psicoanalíticos claves presentes en la clínica actual, conceptos complejos como lo son el **acting out** y el **pasaje al acto**.

En este sentido, se intenta echar luz sobre estos conceptos resaltando sus particularidades, y a su vez, se realiza una lectura a partir de la conducta que muestran los personajes del film escogido, a partir del Seminario X (1962-63) de Jacques Lacan.

La elección de las mencionadas nociones a trabajar nos resulta de interés académico, ya que muchas veces resultan ser poco claras a la hora de distinguirlas clínicamente, debido a que la brecha que las separa es muy fina. Ambos fenómenos son modos de responder ante la angustia masiva, angustia desbordante que arrasa al yo. Si bien, tienen esta característica en común y a simple vista son muy parecidos, no son lo mismo, ya que su estructura es diferente.

Lacan (1962-63) dirá que el correlato esencial del pasaje al acto es el dejarse caer y el del acting out el subir a escena. Aquí partimos de un propósito específico con el título de este T.I.F.: “*Dejarse caer y subir a escena*” (p. 127) el de realizar un recorte.

En el acting out se sube a escena un objeto que no fue alojado, ni escuchado por el Otro; mientras que en el pasaje al acto es el sujeto el que sale expulsado de la escena identificado a un objeto como resto.

Con respecto al cine, nos servimos del mismo debido a que el arte le ha sido útil a numerosos pensadores, ya sea como pautas sobre las cuales construir teorías, o a modo de ejemplificaciones facilitando la comprensión de ciertos conceptos psicoanalíticos.

Es el caso de Sigmund Freud (1910)², quien toma el Edipo de Sófocles para elaborar el Complejo de Edipo, y de Jacques Lacan (1975-76), quien se vale del Ulises de Joyce para hablar del sinthome.

Por su parte, Vermut en su película presenta una trama compleja que consideramos puede ser pensada desde una perspectiva psicoanalítica. En la misma, se expone la relación existente entre tres personajes que servirán de muestra: Lila Cassen, Violeta y Marta; quienes presentan conductas que pueden ser interpretadas como un acting out y/o pasaje al acto.

Aquí no se trata de hacer clínica, ni psicoanálisis aplicado; sino que intentamos tomar como herramienta al cine para apuntalar un modo de investigar y aportar al conocimiento. Es así que tenemos

² Si bien la expresión “Complejo de Edipo” apareció por primera vez en 1910, podemos encontrar huellas de su origen en obras anteriores de Sigmund Freud. (Evans, 1996)

en cuenta que, “los modos de acercamiento entre el cine y el psicoanálisis son diversos: debates, lecturas, investigaciones, en algunos casos simplemente el uso del cine para ejemplificar aspectos de la teoría psicoanalítica”. (Giusti et al., 2004, p. 13)

Para esto, partimos de las escenas que la película nos muestra, y en el diálogo con la teoría tratamos de hallar significados que, sin pretensiones de colmar el sentido, colaboren en el “saber-hacer” con ese “real” que insiste en los fenómenos que se investigan.

En efecto, del total de las escenas que componen esta obra, se puede observar que el relato del film transcurre como en la vida misma por diversos escenarios en donde los personajes, atravesados por la angustia, ven conmovidos su yo al punto de perder el eje de sus vidas, dejándose capturar por lo mortífero.

Ante el sufrimiento de estos personajes que los lleva a conductas extremas para con ellos y su entorno, apelamos a trabajar en este T.I.F., desde los conceptos psicoanalíticos escogidos, como fenómenos presentes en la clínica actual.

Parafraseando a la psicoanalista Mariana Davidovich (2007) a la clínica llegan personas cuyos sufrimientos no se dejan representar por formaciones del inconsciente, sino que habitados por angustias que los desbordan, sin preguntarse por su padecer, quedan atrapados en fenómenos pre-subjetivos, como el acting out y el pasaje al acto. Habitados por la carga pulsional del ello, quedan fijados en un goce alejado de lo simbólico, del síntoma clásico, del mensaje a descifrar.

Estos fenómenos ponen en evidencia la existencia de procesos psíquicos que no pueden ser expresados de manera verbal y que buscan una salida a través de la acción. Clínicamente es preciso distinguirlos para permitir su abordaje, ya que ambos fenómenos tienen una relación diferente en cuanto al saber. En el pasaje al acto hay un rechazo al saber; a diferencia del acting out, en donde se produce cuando el sujeto se enfrenta a lo imposible de saber. (Lacan, 1962-63)

Teniendo en cuenta la presentación y justificación del estudio que realizamos, arribamos a la relevancia social y académica.

RELEVANCIA SOCIAL Y ACADÉMICA

El presente ensayo científico literario posee un aspecto de singularidad, ya que expone una relación novedosa entre el film escogido y los conceptos **acting out** y **pasaje al acto**, llegando a conclusiones particulares que puedan dar cuenta de un recorrido académico.

El abordaje del cine desde el psicoanálisis, como método pedagógico, permitiría proporcionar una contribución a la transmisión del psicoanálisis. En este sentido, las obras cinematográficas pueden ser relevantes, principalmente debido a la forma en que se expresa la subjetividad de la época.

De esta manera, la utilización del cine nos sirve como herramienta que nos permite pensar ciertos conceptos abstractos que se manifiestan clínicamente; especialmente teniendo en cuenta los tiempos actuales que nos toca vivir.

A su vez, se busca resaltar las particularidades de cada fenómeno, para distinguir de manera clara la brecha que los separa y facilitar su comprensión, ya que el modo de abordaje clínico difiere.

En función de lo dicho, consideramos a este un tema actual y de gran relevancia social y académica, ya que entendemos que pensar lo social es un modo de pensar lo individual, y para hacerlo nos paramos desde el psicoanálisis lacaniano, ya que este nos ofrece las herramientas necesarias para navegar en ambas dimensiones.

SITUACIÓN PROBLEMÁTICA

Si bien, los conceptos **acting out** y **pasaje al acto** fueron tomados por Jacques Lacan allá por 1962-63 en adelante, en la clínica actual nos encontramos cada vez más con estos tipos de pacientes, pacientes desbordados, poco sujetos a la palabra, propensos a la acción desligada del lenguaje.

Son pacientes que si bien, su estructura psíquica se ha configurado como neurótica, tienen al ello pulsional y al superyó como instancias dominantes, con poca conexión con el campo castratorio, con la ley, que marca que todo no se puede, propio de lo inconsciente. (Soria, 2015)

Estos sujetos actuadores no se encuentran atravesados por el síntoma en el sentido propio del término, en tanto no se interrogan por aquello que les ocurre, ni se formulan la pregunta acerca de la causa de sus acciones. Por supuesto que son sujetos que sufren, más que nada por las consecuencias de sus acciones y hacen sufrir en demasía a quienes los rodean.

Viviana Falcón (2012) nos dice que el discurso propio de la época plantea consecuencias subjetivas al punto de que, en estas presentaciones clínicas hay un rechazo al inconsciente buscando la forclusión de la dimensión del sujeto.

Los sujetos no se presentan (...) bajo la modalidad del síntoma, sino bajo modalidades que se ubicarían del lado de las impulsiones o las patologías del acto. Toxicomanías, trastornos de la alimentación, acting out, pasaje al acto y fenómenos relacionados con la angustia. (p. 8)

Estos sujetos propensos a la acción desligada del lenguaje, actúan sin pensar, debido al borramiento del estatuto simbólico. “Generalmente se trata de una suspensión momentánea, para el sujeto, del registro simbólico”. (Mazover, 2021, párr. 17)

Por su parte, la psicoanalista Nieves Soria (2015) nos dice que estos pacientes actuadores han tenido un fracaso en el orden del amor y del deseo por parte del Otro de los primeros cuidados. Por este motivo, se situaron más como un objeto del Otro que como aquel que representa su falta. Sólo si el niño o la niña le representa al Otro primordial su falta, será merecedor de consideración, amor y escucha.

En relación a esto, retomar los fenómenos: acting out y pasaje al acto, no tan fáciles de diferenciar, y ampliamente frecuentes de encontrar en la clínica, nos permitiría a través de la diferenciación de los mismos, mediante sus particularidades, afianzar una idea respecto a estas nociones como así también, el correcto abordaje de las mismas.

A su vez, consideramos importante realizar una lectura de estos conceptos en un film, debido a que siempre se puede decir un poco más, y así poder realizar nuevos anudamientos. En este sentido, la lectura psicoanalítica del cine nos ofrece una vía para entender la teoría y a la vez, posibilita centrarnos en un momento histórico, mostrándonos el mundo en el que vivimos el cual avanza a una velocidad que no nos permite detenernos a pensar, dejando en evidencia la manera que se tiene de gozar en la actualidad y en donde se vive de forma desbordante.

Ya Lacan en 1953 instaba a los analistas a tener en cuenta la subjetividad de la época. Con esto entendemos que no podemos ser ajenos a las maneras de enfrentar la vida y la muerte en nuestra contemporaneidad. Esas formas son producto de una compleja dinámica en que están presentes variables culturales, económicas, políticas y sociales, y que el cine nos lo muestra.

Así, tomamos el film de Carlos Vermut (2018) como eje de nuestros interrogantes, en donde leemos y vemos fenómenos de acting out que se repiten y hasta se convierten en pasajes al acto.

Teniendo en cuenta la situación problemática, arribamos a la formulación de la pregunta problema.

FORMULACIÓN DE LA PREGUNTA PROBLEMA

Ante la situación planteada, la pregunta problema del presente trabajo integrador final será la siguiente:

¿Cuáles son las particularidades de los fenómenos acting out y pasaje al acto elaborados por Jacques Lacan en el Seminario X: “La angustia” (1962-63), y qué relación puede establecerse con la película “Quien te cantara” de Carlos Vermut?

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

OBJETIVO GENERAL:

- Establecer desde una lectura psicoanalítica las relaciones posibles entre los conceptos acting out y pasaje al acto elaborados por Jacques Lacan en el seminario X: “la angustia” (1962-63), con los personajes de la película “Quien te cantara” de Carlos Vermut.

Partiendo de este objetivo general se desplegaron los siguientes ***OBJETIVOS ESPECÍFICOS:***

- Establecer la relación y diferencia entre los conceptos acting out y pasaje al acto en la obra de Jacques Lacan y seguidores.
- Analizar la relación existente entre los personajes de la película “Quien te cantara” de Carlos Vermut, con los conceptos psicoanalíticos acting out y pasaje al acto.

HIPÓTESIS O SUPUESTOS

Al tratarse de un T.I.F. ensayístico de corte psicoanalítico, no existiría a priori una premisa que se intente validar o falsear con el desarrollo del trabajo. No obstante, partimos de un supuesto básico de que es posible la relación entre el psicoanálisis y el arte, en este caso a través del cine. Como así también sostenemos que desde una obra cinematográfica es posible releer y aportar nuevas visiones sobre conceptos teóricos del psicoanálisis.

Teniendo en cuenta que el psicoanálisis trabaja desde lo dicho y desde lo que no se dice, nos parece pertinente, partir de escenas filmicas que muestran lo que sus personajes no pueden poner en palabras. De esta forma la ficción nos aporta luz para leer con mayor claridad fenómenos complejos que pueden aparecer en la clínica y que se ligan a la subjetividad epocal.

La intención es poder encontrar en los dichos de los personajes mencionados y sus acciones, coordenadas que nos permitan hacer una valoración respecto de los conceptos referidos. Esto podría darse ya que se nos plantean diferentes situaciones a lo largo de la película en donde se puede apreciar intentos de suicidios, o suicidios consumados, situaciones subjetivas extremas que podrían leerse como acting out y/o pasaje al acto.

ANTECEDENTES Y ESTADO DE DEBATE

A continuación, presentaremos una breve reseña de las investigaciones más representativas que se hallaron sobre la temática. Las ideas expresadas en las mismas, las cuales han sido validadas, ofrecen una base sólida para la formulación de un nuevo estudio.

Tal es el caso de la investigación proveniente de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires, titulada “Pasaje al acto, acting out y acto analítico. Variaciones de la relación sujeto-Otro” (2011), de los Licenciados en Psicología Acciardi Mariano, Bugacoff Adriana, Muñoz Pablo, Smith María Celeste y por el Médico Psiquiatra Leibson Leonardo.

En dicho trabajo, a partir del método cualitativo, se realizó un recorrido en cuanto a la transformación que sufre el concepto de pasaje al acto en la obra de Jacques Lacan; estableciendo similitudes y diferencias con los conceptos: acto y acting out.

Los autores señalaron que esta delimitación pudo lograrse gracias a la conceptualización de estructura, a la diferencia de los tres registros y a la introducción del concepto del objeto *a*. Concluyendo que una de las vías potenciales para establecer diferencias entre las nociones acting out, pasaje al acto y acto analítico radica en la dimensión del Otro involucrada en cada uno de ellos.

Otro trabajo significativo al que nos acercamos es la investigación realizada por el Licenciado Muñoz Pablo, miembro de la Facultad de Psicología de la UBA, que lleva por título “La lógica de alienación-separación en el pasaje al acto”. (2011) Allí el autor tuvo como objetivo a partir del análisis cualitativo, explicar la relación que puede establecerse entre el concepto “pasaje al acto” con el de “alienación y separación”, formulados por Lacan en su Seminario XI de 1964.

El autor concluyó, que dilucidar dicha relación resultó un paso imprescindible para poder resaltar la transformación que sufre el concepto pasaje al acto en los seminarios siguientes, y compararlo con los conceptos acting out y acto.

Otra investigación afín a la nuestra es la denominada “Entre pasaje al acto y acting out” (2003) de la Doctora en Psicología Clínica de la Universidad Nacional de Tucumán, Marta Gerez Ambertín. En dicha investigación la autora parte de la presentación de un caso clínico, en donde se interrogó respecto de los avatares de la dirección de la cura cuando esta se ve asediada por el pasaje al acto y el acting out.

Gerez Ambertín destaca la posición subjetiva de la analizante, en este contexto como neurótica, excluyendo su clasificación como melancólica. La autora se basa en el análisis de las respuestas ante la transferencia, demostrando al mismo tiempo el trabajo realizado para separar el enlace del Otro con el mandato superyoico.

La siguiente investigación con la que contamos a la hora de realizar el presente trabajo es la de los Licenciados en Psicología Brunhari Marcos y Darriba Vinicius Anciães, titulada “El suicidio como pregunta: melancolía y pasaje al acto” (2014), perteneciente a la Universidad Estatal de Río de Janeiro, Brasil.

Este artículo aborda la temática del suicidio como problema de investigación, el cual desafía ciertos aspectos de la metapsicología planteada en las obras de Sigmund Freud, centrándose en la

función del yo, en la posibilidad de una inclinación hacia la autodestrucción, como así también, en el papel del objeto. Este último, les permitió a los autores realizar una articulación entre la obra de Freud “Duelo y melancolía” (1917), con lo dicho por Lacan en el Seminario X (1962-63) dedicado a la angustia, en torno al “*objeto a*”, asociado al pasaje al acto y a la melancolía. Lo que los llevó a concluir respecto a cierta identificación absoluta del sujeto con el objeto en cuestión, debido a la ausencia del sujeto y a la ruptura total con el Otro.

Por último, hacemos un acercamiento a otra de las bases abordada en este trabajo, el **cine**.

Para ello, se tomó la investigación realizada por el Dr. en psicopatología y psicoanálisis Weyl Dimitri, que lleva por nombre “El análisis de una película y el psicoanálisis” (2017), de la Universidad París 7, Francia, publicada en la Revista Ética y Cine, de la Universidad de Buenos Aires.

En dicho ensayo se analiza el arte cinematográfico como un proceso de investigación fructífero a partir de la mirada del psicoanálisis. Con este propósito, el autor retomó las ideas del filósofo Walter Benjamín, quien desde el inicio reconoció que el psicoanálisis y el cine habían ampliado los horizontes de la mirada y de la escucha de lo que hasta entonces permanecía sin ser visto ni oído.

Weyl sostiene que el lenguaje del cine, cuando se aprecia en su máxima expresión, posibilita la aprehensión de efectos de la realidad de manera única en comparación con otros medios. En consecuencia, llega a la conclusión de que establecer una conexión armoniosa entre la mirada cinematográfica con la psicoanalítica, es albergar una “doble distancia focal”. Con esto hace referencia a una tendencia a entrelazar lo que normalmente es imperceptible con lo que está a la vista.

DISEÑO METODOLÓGICO

La metodología a utilizar en el presente trabajo integrador final es de índole de ensayo científico literario, de tipo cualitativo. La mirada se focaliza en el recorrido de textos seleccionados, poniendo en tensión los desarrollos psicoanalíticos que giran alrededor de las nociones **acting out** y **pasaje al acto**, en relación a la lectura de la película “Quien te cantará” de Carlos Vermut.

Al mismo tiempo consideramos que la metodología de investigación de estrategia cualitativa, permite profundizar en un problema y analizarlo, pudiendo captar los fenómenos desde la descripción a la comprensión e interpretación de los mismos.

Por su parte, Fernando González Rey (2000) agrega:

La investigación cualitativa no corresponde a una definición instrumental, es epistemológica y teórica, y está apoyada en procesos diferentes de construcción de conocimiento, orientados al estudio de un objeto distinto del de la investigación cuantitativa tradicional en psicología. La investigación cualitativa se orienta al conocimiento de un objeto complejo. (p. 33)

Con esta cita, nos estamos refiriendo al estudio de dos conceptos trabajados en psicoanálisis, en el Seminario X (1962-63) de Jacques Lacan, y luego por sus seguidores; para así poder relacionarlos con una película.

Esta metodología es *flexible*, ya que posibilita un ir y venir, realizando las reformulaciones necesarias sobre la marcha a medida que el desarrollo de la investigación lo va requiriendo a fines comprensivos e interpretativos. Lo que resulta de vital importancia cuando se tiene como fin la comprensión de problemáticas como la abordada, que por su naturaleza, son particularmente complejas y plurideterminadas. (González Rey, 2000) En consecuencia, no cuenta con una secuencia de pasos rígida, sino que oficia de guía, una construcción orientativa a partir del problema, los objetivos y el marco teórico.

Es importante resaltar que ésta no pretende ser una investigación *en* psicoanálisis, sino *con* psicoanálisis. (Gallo, 2000) Modalidad, que brinda la posibilidad de realizar un proceso investigativo acerca de un tema social, contando con las categorías teóricas del psicoanálisis, sin la necesidad de ser un analista practicante para poder emplearlas.

Al investigar con psicoanálisis se debe orientar la búsqueda hacia la realización de elaboraciones teóricas, “que lleguen a una conclusión luego de un proceso de investigación”. (Gallo, 2000, párr. 15) La investigación con psicoanálisis debe ser, antes que nada, una experiencia singular que dé lugar a la lectura y al desciframiento de cada elemento particular que se presenta cuando uno investiga, lo que permitiría que emerja un sujeto apto para explicar que hay una producción de un saber puesta en juego. En el marco de la misma, seguimos una traza de carácter “constructivo-interpretativo”. (González Rey, 2000, p. 21) Aquí se apuntará a descubrir a partir de la pregunta problema que moviliza este trabajo, aquellos indicios que nos conduzcan a un conocimiento más profundo respecto a la temática seleccionada.

El objetivo que nos propusimos alcanzar fue el de acceder a una mayor comprensión del tema abordado. Para ello apelamos, desde el primer momento, a dar relevancia a todo detalle que emergiera como indicio, tal como lo propone la lógica de investigación del paradigma indiciario desarrollado por el historiador italiano Carlo Ginzburg en 1989.

Dicho paradigma indiciario se enfoca en la búsqueda y análisis de huellas y pistas que permiten comprender fenómenos sociales y culturales, y puede ser aplicado a la investigación psicoanalítica.

El psicoanálisis es una disciplina que se basa en la interpretación de símbolos y signos para comprender la dinámica inconsciente de la mente humana. En este sentido, el paradigma indiciario puede ser una herramienta útil para el análisis psicoanalítico, ya que permite partir de un método basado en la interpretación de datos, rasgos y referencias minúsculas muchas veces irrelevantes a simple vista. De esta forma, en el paradigma indiciario, el *indicio* se vuelve un elemento fundamental y revelador que desemboca en el descubrimiento de una realidad más compleja y profunda del objeto de estudio.

El paradigma indiciario prioriza lo singular, lo irrepetible, aquello que sorprende. Por lo tanto, su intervención, como bien dijimos, es cualitativa, en la medida en que se ocupa de lo excepcional, volcando su interés hacia lo particular de cada caso.

Este método también suele colegir lo que se halla escondido o latente, desde unos rasgos menospreciados o inadvertidos de la observación. Este es el modo de aproximación al inconsciente por excelencia, no por traducción simultánea ni por recurrencia a un código preestablecido de sentido, sino un descubrimiento a partir de la expresión de elementos fenoménicos traspuestos, mediante los cuales vamos haciendo articulaciones de sentido. (Pulice et al., 2000)

Pura Cancina (2008), nos advierte que al referirnos al método indiciario estamos hablando de señales a menudo inobservables y que su procedimiento se caracteriza por la búsqueda de pequeños indicios, los cuales serán utilizados para darle validez a algo o quitársela, ya que considera que es, en los detalles donde se encuentra el camino hacia los resultados. Así mismo, la autora señala que el psicoanálisis no solo es una teoría, sino que es ante todo un método de investigación.

El psicoanálisis da un lugar especial a la palabra, trabajando desde lo dicho, pero también desde lo que no se dice, desde lo que se muestra. Por lo que nos parece pertinente el estudio ensayístico para adentrarnos en nuestro T.I.F., a partir del abordaje de tres personajes de la película de *Vermut* en relación a las nociones acting out y pasaje al acto.

Por su parte, a propósito del ensayo científico literario, Félix Temporetti y Ovide Menin (2020) dirán que este,

Constituye una composición expositiva o narración escrita que proporciona información, interpretación o explicación sobre un saber dado. El campo que se le considera propio, es el de la exposición de ideas en forma de opiniones personales que se ubican en el lugar de verdad. (p. 61)

Así mismo, los autores agregan lo siguiente:

Un ensayo científico puede dar cuenta de un trabajo intelectual en el cual se han integrado la observación sistemática, las lecturas rigurosas, la discusión que contrasta y la escritura que favorece la reflexión y que interviene como un instrumento para llegar a saber lo que se piensa.
(p. 63)

Es relevante destacar que, a diferencia de otros enfoques de investigación, el ensayo no tiene como objetivo demostrar empíricamente una hipótesis, sino más bien combinar ideas. En este, no se excluyen las descripciones, narraciones y recursos retóricos, como así también incorpora diversas posturas provenientes de otras investigaciones.

El propósito de este trabajo es intentar responder a un interrogante, partiendo de un conjunto de afirmaciones teóricas combinadas con lo observado en el film antes mencionado.

MARCO TEÓRICO

En el presente apartado, elaboramos y enmarcamos desde la teoría psicoanalítica las categorías **angustia**, **acting out** y **pasaje al acto**, de acuerdo a lo plasmado en la pregunta problema y los objetivos. Para tal fin, nos servimos de lo trabajado por Jacques Lacan en su Seminario X (1962-63) dedicado a la angustia, como así también de producciones confeccionadas por autores como: Sigmund Freud, Silvia Tendlarz, David Vargas Castro, Haydée Heinrich, Diana Rabinovich, entre otros.

El desarrollo de este escrito se debe a un orden establecido según el surgimiento de las categorías centrales presentes en la pregunta problema, y siguiendo como eje los objetivos a trabajar.

No obstante, existen ciertos conceptos que consideramos necesarios aclarar en un principio con el fin de definir con precisión el alcance de nuestro trabajo antes de adentrarnos en las categorías centrales.

Cuando hablamos de acting out y de pasaje al acto, hacemos referencia a estos como *fenómenos*, debido a que “es una manifestación de algo: puede ser horroroso, estupendo, pero es una manifestación material o espiritual, algo sorprendente” (Carbone, 2017, párr. 3) compartiendo una característica común el estar por fuera de la palabra.

Con esta afirmación, nos estamos refiriendo a que un fenómeno surge como un emergente para quien percibe, considerándose también como un acontecimiento excepcional, como algo que queda por fuera de la cotidianeidad y genera asombro o desconcierto.

Nos proponemos entonces describir las *particularidades* que observamos en estos fenómenos. Al hablar de particularidades, siguiendo a Gabriel Lombardi (2003) lo distinguimos de lo universal como una ley general válida para todos. Lo particular tanto como lo singular pertenece a una clase. La Real Academia Española hace referencia a lo propio de algo, que le pertenece con singularidad.

Con el objetivo de singularizar estas nociones de acting out y pasaje al acto, se busca lo particular de cada fenómeno tomando como índice signos, aspectos o características comunes, que nos permita marcar una brecha que los separe. Particularizando en “conceptos más acotados, de menor generalización y, por ende, de mayor discriminación descriptiva”. (Pulice et al., 2000, p. 142)

A continuación, antes de adentrarnos en las categorías centrales que conforman el marco teórico, queremos resaltar que el desarrollo del informe se encuentra organizado en dos partes, que a su vez se subdividen en apartados. Los ejes que atraviesan a cada uno son:

- Primera parte: dedicada al recorrido teórico respecto a los conceptos claves: **angustia**, **acting out** y **pasaje al acto**. Aquí nos centramos en las bases teóricas esenciales para comprender el tema en cuestión.
- Segunda parte: dedicada a una relación posible entre el cine y el psicoanálisis. Se realiza la introducción de la película “Quien te cantará” (2018) de Carlos Vermut, como así también, la descripción de sus personajes. Por otra parte, se identificaron y seleccionaron escenas significativas que facilitaron la posterior articulación con las categorías teóricas escogidas.

PRIMERA PARTE: NOCIONES TEÓRICAS

“La vida es un teatro, pero nosotros somos actores sin texto y sin formación que obligados a improvisar vamos dando tumbos de un lado a otro del escenario, participando en una obra cuya trama, sentido y propósito ignoramos, farfullando diálogos cuya réplica desconocemos y sin saber quién nos ha hecho subir a escena y cuándo nos obligarán a hacer mutis. Y ni siquiera nos queda el consuelo de saber, una vez que haya caído el telón, si hemos obtenido el aplauso o los abucheos del público”.
JONATHAN SWIFT.

I.1 | LA ANGUSTIA

Sobre angustia, fantasma y objeto “a”

Para poder adentrarnos en lo desarrollado por Jacques Lacan en su Seminario X: “La Angustia” (1962-63) en torno al **acting out** y al **pasaje al acto**, consideramos necesario remitirnos en primera instancia a desarrollar la categoría *angustia*, por ser estos fenómenos formas que tiene la misma de manifestarse.

Sigmund Freud (1926) en su texto “Inhibición, síntoma y angustia”, dirá que la angustia es el efecto del estado de desamparo en el que se encuentra el ser hablante.

La angustia como señal tiene lugar ante el encuentro del yo con una amenaza de peligro, señalando el peligro de la castración³ como reacción a una pérdida o una separación. El yo percibe una señal displacentera que desencadena un proceso represivo de la representación para él intolerable, con el objetivo de iniciar la huida que le evite el dolor por la pérdida del objeto. Surge entonces, como una “reacción al hecho de advertir la falta de objeto, circunstancia que nos recuerda que el miedo a la castración tiene como contenido la separación de un objeto muy estimado”. (p. 2862)

Lacan (1962-63) al igual que Freud relaciona la angustia con la castración, agregando que la falta señalada por la castración en el complejo de Edipo proporciona un apoyo. Es decir, aquello que falta introduce distancia entre el sujeto y el Otro, lo que genera un soporte esencial para la estructura significativa, y por ende, para la constitución subjetiva.

Para Lacan, la angustia es un afecto, y como tal no se encuentra reprimido, queda a la deriva. Lo que sí va a estar reprimido van a ser los significantes⁴ que lo amarran. En este sentido, la aparición de un sujeto tendrá lugar “a partir de la introducción de un significante, y del significante más simple, el que se llama rasgo unario”. (p. 30) Este rasgo unario preexiste al sujeto y a la vez es condición de su existencia, siendo reconocido por el Otro.

³ Cuando hablamos de castración, nos referimos a la operación de la castración (Freud, 1923) como función de corte, de “separación, de pérdida de objeto valorado narcisísticamente, tanto durante toda la infancia como en muy diversas experiencias vividas”. (Laplanche & Pontalis, 2013, p. 60) Castración como “acto simbólico que incide sobre un objeto imaginario”. (Evans, 1996, p. 53) El sujeto deja de ser el falo imaginario que completa al Otro, y se ubica en el lugar de tener el falo, lo que lo moviliza a ir en búsqueda de su deseo.

⁴ Jacques Lacan (1962-63) cuando habla de significante, lo hace para referirse a este como una huella, una huella borrada. A diferencia del signo, que representa algo para alguien; “el significante es lo que representa a un sujeto para otro significante”. (p. 74) Así mismo, introduce una ley que ordena, marca, determina, como así también aloja en lo real la significación.

Lacan (1949) cuando habla del estadio del espejo nos dice que el niño reconoce su imagen especular gracias a la presencia de un Otro que lo aloja, adquiriendo un carácter simbólico-imaginario. El problema surge cuando “frente a ese espejo que es el Otro, encontramos un punto ciego en donde no sabemos qué objeto somos para él” (Vargas Castro, 2020, p.72) lo que dará lugar a la angustia.

De esta forma, la angustia se presentará ante el deseo del Otro, como ese imposible de simbolizar, ya que este,

Es algo del orden de lo real porque es inaprensible, nunca se puede tener o saber a ciencia cierta la respuesta al interrogante en tanto lo inconsciente se encuentra presente en la dimensión de dicho deseo. (Barrionuevo et al., 2021, p. 24)

Por esta razón, la angustia de castración surge al momento de la aparición del agujero, del vacío de lo real, como resultado de la falta de respuesta, de la falta de sentido. Por tal motivo, esta angustia va a surgir cuando comienza a fallar la respuesta fantasmática que se ha formulado ante la falta del Otro. Esta se torna insuficiente para tapar el agujero, para velar por la incompletud.

Lacan (1956-57) dirá que “la escena fantasmaticada es una defensa que vela la castración”. (p. 119) Es el modo que tiene un sujeto de defenderse ante el encuentro con la falta del Otro. De esta forma, el fantasma posibilita al sujeto dar una respuesta al deseo enigmático del Otro. A su vez, el fantasma moviliza al sujeto a ir en búsqueda de su deseo, permitiéndole “sostener su deseo”. (Lacan, 1964, p. 185)

Por su parte, la psicoanalista Diana Rabinovich (1993) dirá que en el fantasma “el objeto funciona (...) bajo la forma del objeto del deseo, sostiene al \$ en *fading* inducido por el deslizamiento significativo”. (p. 33) El fantasma va a sostener al sujeto cuando este se encuentre con el vacío, con la falta, con el Otro barrado. De esta forma, el fantasma no solo sostiene al sujeto, sino que sostiene también al Otro en su completud. El fantasma a través de la respuesta que construye frente a lo insoportable de la pregunta por el deseo del Otro, taponar la división del Otro barrado, desconociendo de esta forma la castración del Otro.

No obstante, Lacan (1962-63) plantea un segundo modo de manifestarse la angustia, un más allá de la castración, en donde la falta vendría a faltar. Esta angustia será resultante de la desaparición de la pregunta fundamental, debido al borramiento de la brecha existente entre el Sujeto y el Otro, allí donde el primero no puede ser aprehendido por el significante.

La angustia se presenta masivamente, de repente, sin aviso previo, sin una referencia al yo, la señal en el yo falla produciendo una inundación de angustia desbordante, que irrumpe sin ninguna representación. Es una angustia que puede poner al yo en jaque total, en su límite.

A raíz de esto, Lacan trae a colación el apólogo de la mantis religiosa gigante. Toma esta fábula para dar cuenta de la angustia que provoca estar al descubierto ante la mirada de ese gran Otro, ante el espejo enigmático del globo ocular del insecto en el que el **yo** no se puede ver. Esta metáfora justifica la pregunta fantasmática por el *Che vuoi?, ¿qué me quieres?, ¿cómo me quieres?* una pregunta que concierne directamente al **yo**.

La angustia devendrá si ante la pregunta por el deseo de ese Otro surgiera en el sujeto la posibilidad de ser él el objeto de goce de ese Otro. Ser el sujeto la presa apetecible para la mantis. Lo siniestro irrumpe, permitiendo que surja aquello que en el mundo no puede ser dicho.

Recordemos que para Freud la angustia se presenta ante el temor de perder el objeto, mientras que para Lacan, es la pérdida del objeto lo que alivia la angustia. La angustia que Lacan nos plantea tiene más relación con lo que propone Freud (1919) en el texto “Lo siniestro”, lo *unheimlich*, eso familiar que se vuelve extraño. En donde algo que fue inscripto, de pronto se vuelve siniestro, se vuelve real.

Lo siniestro tiene lugar cuando “se desvanecen los límites entre la fantasía y la realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real”. (Freud, 1919, p. 2500)

Por otro lado, Lacan (1962-63) afirma que la angustia es con objeto⁵. Este objeto al que designa como objeto *a*, es el hecho de que algo falta y porque falta causa el deseo.

El ser hablante, una vez que es tomado por el lenguaje pierde algo a lo que nunca más va a poder acceder, esto que Freud llamó represión primordial. De esto a lo que nunca vamos a acceder queda un resto, y ese resto es justamente el objeto *a*.

Freud (1919) en “Más allá del principio del placer”, va a decir que la función del aparato anímico es ligar las mociones pulsionales, pero aclara que este trabajo siempre es insuficiente. Siempre queda un resto sin ligar. Todas las formaciones sustitutivas son insuficientes para terminar de ligar la moción pulsional.

De este modo, ya en términos de Lacan, podemos decir que el significante vuelve cada vez a reiterar la pérdida del origen, produciendo un resto que queda por fuera de lo simbólico y por fuera de lo imaginario. Este resto es el objeto *a*, objeto que debe concebirse como causa de deseo, ya que “el objeto está detrás del deseo” (1962-63, p. 114) y por lo tanto moviliza al sujeto.

La falta es estructural y es condición del deseo; pero a la vez, algo puede presentificarse en el lugar del objeto taponando la falta. Cuando pasa esto, falta la falta y el efecto es el surgimiento de la angustia.

Por lo tanto, la particularidad de este objeto *a*, se percibe como perdido, ya que su hueco indica que el objeto está perdido. A la vez, este objeto que al caer deja su hueco, va a introducir la falta en el Otro. Esta falta en el Otro, da lugar al surgimiento de un sujeto.

En cuanto al deseo y la ley, Lacan (1962-63) dirá que estas son la misma cosa, ya que su objeto les es común. Se desea porque hay un vacío, y es este vacío lo que causa el deseo. Para el neurótico, el objeto queda como resto de lo perdido al ser tomado por el lenguaje, y se inscribe como falta en el campo del Otro.

Diana Rabinovich (1993) nos dice que esta falta inscrita en el campo del Otro posibilita al deseo del Otro, lo que permitirá a su vez sostener al sujeto como deseante. “Sólo me puedo sostener como deseante en el lugar de la causa del deseo del Otro”. (p. 28)

⁵ Cuando decimos que la angustia no es sin objeto, no estamos diciendo que el objeto de la angustia sea específicamente el objeto *a*. Tiene relación con el objeto *a*, en tanto relación con la pulsión, con el fantasma y por supuesto con la angustia.

El equivalente al deseo del Otro, va a ser la imagen especular con la que se recubre al fantasma. Imagen que se inventa como respuesta al deseo del Otro. “Esta es la función que Lacan, a partir de la construcción del grafo, dará al fantasma como tapón del deseo del Otro, como una forma de complementarlo, de obturar la falta”. (Rabinovich, 1993, p. 26)

Retomando al objeto *a*, y teniendo en cuenta su lugar en el fantasma del neurótico, Lacan (1962-63) traslada al Otro la función del *a*, haciendo referencia a la demanda. El sujeto quiere que le demanden, y no pagar el precio de poner en juego su deseo. Pero el no querer saber nada respecto al propio deseo, trae como consecuencia la angustia resultante de la persistente demanda del Otro.

Lacan asegura que no hay nada más angustiante para un niño que tener a “la madre siempre encima (...) modelo de la demanda, de la demanda que no puede desfallecer”. (p. 64) Lo que anuncia la angustia es que volveremos a caer en posición de objeto de goce del Otro, el volver al regazo.

Por su parte, Mónica Torres (2008) dirá que “el niño no se angustia por la falta, o porque la madre no esté, se angustia por el exceso, se angustiará porque sobre, porque sobra la madre, porque falta la falta”. (p. 50) La angustia será entonces, la carencia de apoyo que aporta la falta. Se trata de una presencia sin borde, en donde el sujeto será reducido a un objeto de goce frente al deseo del Otro. (Spezzafune, 2024)

Cuando esto sucede la angustia arrasa al yo, y trae como consecuencia vacilaciones fantasmáticas, conductas impulsivas como el **acting out** y el **pasaje al acto**. Pensamos que en este tipo de angustia que inunda la subjetividad no está operando la castración como debería.

Ante avatares de la vida misma, donde cierto acontecer empieza a generar en un sujeto un afecto que no engaña, que lo desborda y que lleva al sujeto a actuar con premura, para sofocar la emergencia de la angustia pueden surgir estos fenómenos. En este tipo de angustia viene a faltar la falta.

Cuadro de la angustia

Lacan (1962-63) en su Seminario realiza un cuadro tomando la tríada freudiana “inhibición, síntoma y angustia”, ubicando estas categorías de forma escalonada (en diagonal), en relación a los vectores de movimiento (vertical) y dificultad (horizontal) en un sentido progresivo, rellenando los espacios vacíos.

Cada término tiene valor en función a la vecindad que guardan con la tríada antes mencionada, señalando en cada caso las pequeñas diferencias que los separan. En cuanto al sentido progresivo del movimiento, el mismo se va liberando en tanto pulsional. Mientras que el aumento de la dificultad dependerá del acercamiento del sujeto al deseo.

En la clase del 19 de diciembre de 1962, completa el cuadro ubicando al **acting out** y al **pasaje al acto**.

Inhibición	Impedimento	Embarazo
Emoción	Síntoma	Pasaje al acto
Turbación	<i>Acting out</i>	Angustia

Cuadro de la angustia

De esta forma, encontramos al acting out entre la turbación y el impedimento, y al pasaje al acto entre el embarazo y la emoción.

Con turbación, Lacan se refiere a una conmoción, sacudimiento o perturbación violenta que provoca una profunda confusión y desconcierto en el sujeto al punto que lo deja sin poder hablar o proseguir con lo que venía haciendo. Por lo tanto, hace alusión a una caída o pérdida de potencia producto del aturdimiento. “Es el trastorno (...) más profundo en la dimensión del movimiento”. (p. 21)

En cuanto al impedimento, Lacan hace referencia a que algo viene a interferir al sujeto, no a su función, ni a su movimiento. “La trampa en cuestión es la captura narcisista” (p.19) ya que el sujeto se encuentra ubicado en lugar de objeto, permaneciendo el falo investido autoeróticamente.

Siguiendo a Lacan, el psicoanalista David Vargas Castro (2020) nos dice que

Lo que impide al sujeto avanzar en el goce es el encuentro con la fractura de la imagen narcisista, lo que en el plano simbólico corresponde a la castración. Mientras que el sujeto mantiene la investidura autoerótica que el narcisismo procura, conserva su lugar como falo del Otro. (p. 71)

Creemos entonces que ante un revés frente a los requerimientos que considera vitales para su subjetividad, aminora sus relaciones objetales y la libido se estanca. El encierro narcisista resulta un refugio cuando el mundo se vuelve hostil o peligroso y es una manera de mostrar una apariencia inquebrantable e imposible de vencer, persuadir o alcanzar.

La función de la castración permite romper con esa imagen especular, ideal, dando al sujeto un soporte y material significativo.

Por otro lado, respecto al pasaje al acto, Lacan se refiere a la emoción no como sinónimo de afecto, sino como una deriva de *emovere* (en latín) que quiere decir arrojar fuera. El sujeto emocionado sufre una cierta disminución de sus aptitudes locomotrices, pierde una suerte de dominio racional de la situación, en tanto que está tomado por la emoción se encuentra descolocado, es la “reacción catastrófica”. (1962-63, p. 20) Es un movimiento que se desagrega como en los casos de crisis histéricas o de arranque de cólera.

Siguiendo el camino de la dificultad, nos encontramos con el embarazo, en donde Lacan hace referencia al sujeto atravesado por la barra, revestido por la barra. Hay un menor movimiento y un mayor grado de dificultad para el yo. El sujeto cuando no sabe qué hacer con él mismo, ya sea ante una situación vergonzosa, embarazosa, busca algo detrás de qué esconderse. “Culmina en esta forma ligera de angustia que se llama embarazo”. (p. 20)

Teniendo en cuenta lo descrito anteriormente, entendemos que en el acting out hay un mayor grado de movimiento respecto al síntoma, lo que implica una convocatoria a la interpretación de forma llamativa, desmesurada. Por su parte, en el pasaje al acto hay un grado extremo de dificultad. Es un modo destacado de acción en el que el sujeto cae identificado con el *a*, como modo último de evitación de la angustia.

Retomando el aforismo de Lacan respecto a que la angustia no engaña (1962-63) y su diferencia en relación a que el significante introduce el engaño (debido a que en este se esconde la demanda); la angustia, brinda certeza y por más significantes que se le articulen no se puede tornar reductible. El sujeto no tiene posibilidad de convertirla en un elemento deslizable, aprehensible en y por la cadena significativa.

Lo único que puede sustraer la certeza a la angustia es la acción. “Actuar es arrancarle a la angustia su certeza”. (p. 88) El acting out y el pasaje al acto son formas de accionar fallida en donde el sujeto se ubica un escalón previo a la angustia, para no quedar atrapado por ella.

Ante esta afirmación, Lacan va a denominar a estas nociones como modalidades de la angustia. Va a decir que son modos de acción impulsiva e irrefrenable, a través de los cuales el sujeto busca arrebatar la certeza que provoca la angustia para no quedar atrapado por ella. Y dirá que es a través de dichos fenómenos que el sujeto viene a decir algo sin utilizar palabra.

La escena y el mundo

Lacan (1962-63) utiliza esta denominación de “la escena y el mundo”, para distinguir el acting out del pasaje al acto.

Para hablar de escena se remite al texto de Freud (1990) “La interpretación de los sueños”, en donde este habla del inconsciente como la otra escena, y añade que:

La escena, en su división respecto al lugar, mundano o no, cósmico o no, donde se encuentra el espectador, está ahí ciertamente para ilustrar ante nuestros ojos la dimensión radical entre el mundo y aquel lugar donde las cosas, aun las cosas del mundo, acuden a decirse. Todas las cosas del mundo entran en escena de acuerdo con las leyes del significante, leyes que no podemos de ningún modo considerar en principio homogéneas a las del mundo. (Lacan, 1962-63, p. 43)

En cuanto al mundo, Vargas Castro (2020) nos dice que es un “espacio y tiempo mítico en donde el lenguaje no ha dado como efecto un sujeto dividido por el significante”. (2020, p. 71)

Para que haya escena es necesario que haya un espectador, este Otro tesoro de los significantes en donde se escribe la historia. Por lo tanto, tenemos en primer lugar al mundo, y en un segundo lugar nos encontramos con la dimensión de la escena “a la que hacemos que suba al mundo. La escena es la dimensión de la historia. La historia tiene siempre un carácter de puesta en escena”. (Lacan, 1962-63, p. 43)

Lacan hace alusión al teatro, por este carácter simbólico-imaginario de puesta en escena, en donde se pone en juego la relación del fantasma con lo real, el mundo. Siguiendo con lo expuesto anteriormente, Dylan Evans (1996) añadirá:

La escena del fantasma es un espacio virtual que está enmarcado, del mismo modo que la escena de una obra de teatro está enmarcada por el arco del proscenio, mientras que el mundo es el espacio real que está más allá del marco. (p. 78)

Entendemos este espacio real como aquel que apunta al lugar del vacío. “Este lugar circunscripto por algo que se materializa en la imagen, un borde, una abertura, una hiancia, donde la constitución de la imagen especular muestra su límite”. (Lacan, 1962-63, p. 121) Es este el lugar donde aparece la angustia.

En cuanto a este fenómeno de borde, Lacan añade que podemos encontrarlo “por ejemplo, en ocasiones privilegiadas, en aquella ventana que se abre, marcando el límite del mundo ilusorio del reconocimiento, el que llamó la escena”. (p. 121)

Siguiendo con lo expuesto anteriormente, Lacan retoma el texto de Freud (1920) “Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina”, y realiza la distinción entre el acting out y el pasaje al acto.

Si bien ambos fenómenos son considerados como últimos recursos contra la angustia, no son lo mismo, ya que “el sujeto que realiza un acting out todavía permanece en la escena, mientras que el pasaje al acto supone una salida total de la escena”. (Evans, 1996, p. 148)

En el pasaje al acto la escena se termina abruptamente, a diferencia del acting out que hay un exceso de escena. ¿Qué significa que esta escena se termina? Quiere decir que hay una salida del sujeto de la escena al mundo, al mundo en el sentido real, al mundo abierto, sin campo escénico. El sujeto se desvanece y cae como resto.

En cuanto a estos fenómenos y su relación con el Otro, Evans (1996) agrega:

El acting out es un mensaje simbólico dirigido al gran Otro, mientras que un pasaje al acto es una huida respecto al Otro, hacia la dimensión de lo real. El pasaje al acto es una salida de la red simbólica, una disolución del lazo social. (p. 148)

Lo que se puede ver claramente en el caso trabajado por Freud de la joven homosexual, en donde esta se arroja a las vías del tren, se deja caer. Aquí hay dirá Lacan, una “puesta en relación del sujeto con lo que él es como *a*”. (1962-63, p. 121) Asemejando la relación del melancólico con este dejarse caer, como identificación narcisista al objeto *a*.

A propósito de esto Lacan nos dice

No sin razón el sujeto melancólico tiene tal propensión, siempre llevada a cabo con una rapidez fulgurante, desconcertante, a arrojarse por la ventana. En efecto, la ventana, en tanto

que nos recuerda el límite entre la escena y el mundo, nos indica lo que significa tal acto. (1962-63, p. 121)

Ante la mirada de su padre y las palabras de la Dama, la joven queda deyectada⁶, arrojada como objeto *a*, dando lugar a un pasaje al acto en ese intento de suicidio.

La escena previa que monta la joven para convocar la mirada de su padre, escena que busca ser interpretada por éste a través de un acting out, pierde toda clase de valor al ser rechazada por él. Siguiendo con lo expresado en el cuadro de la angustia tomado en el apartado anterior, vemos un mayor grado de embarazo combinado con la emoción que la invade, llevando a la joven a arrojarse de la escena al mundo.

El pasaje al acto será relacionado entonces por Lacan con este salir de escena, en donde el sujeto se identifica con el objeto resto, con el objeto *a*, cayendo como desecho. Por lo tanto, el dejarse caer es el correlato esencial del pasaje al acto, dejarse caer uno mismo. En este caso hay una salida de lo simbólico a lo real como última escapatoria.

La escena, en este caso, va a ser el hecho de que la joven se pasea delante del padre con la Dama, lo que Lacan va a considerar como acting out, debido a su carácter de puesta en escena y a su mostración. El sujeto se encuentra inscripto en el orden de lo simbólico conservando su relación con el Otro.

I.2 | ACTING OUT

El acting out es la traducción inglesa de la palabra alemana *agieren*⁷ utilizada por Sigmund Freud, que designa un “mecanismo por el cual el sujeto actúa pulsiones, fantasmas y deseos”. (Bower, 2006, p. 288)

Freud en su texto “Recuerdo, repetición y elaboración” (1914) trabaja la oposición existente entre la repetición y el recuerdo, dirá que estos son “modos contrastantes de traer el pasado al presente”. (Laplanche et. al., 1967, p. 4) Aquí no se repite a través de un recuerdo sino de una acción, se repite sin saber lo que se hace.

Por su parte, el psicoanalista Dylan Evans (1996) asegura que:

Si se reprime el recuerdo de los acontecimientos pasados, ellos vuelven expresándose en acciones; cuando el sujeto no recuerda el pasado (...) está condenado a repetirlo actuándolo en un acting out. (p. 29)

Siguiendo esta afirmación, tenemos en cuenta que si bien, la repetición es un componente que puede hallarse en toda experiencia humana, el acting out hace referencia a las acciones que se

⁶ Lacan (1962-63) cuando pronuncia la palabra *dejecto/deyectada*, lo hace refiriéndose al neologismo *déjet*, que alude a deyección y a *jeter*, que significa arrojar.

⁷ Si bien Sigmund Freud (1905) utiliza por primera vez el concepto *agieren* en el Epílogo del Caso Dora en el “Análisis fragmentario de una histeria” de 1901 (1905), hay quienes afirman que esta idea puede rastrearse en “Psicopatología de la vida cotidiana” de 1901. En este texto, Freud utiliza la palabra *handeln* que hace referencia al actuar; mientras que en el Epílogo de Dora emplea la palabra *agieren*, aludiendo asimismo al actuar.

presentan como impulsivas, aquellas en donde el sujeto no puede comprender los motivos que lo llevan a actuar de esa forma.

Jacques Lacan para hablar de acting out retoma la idea de las acciones impulsivas referidas en el agieren freudiano, como este “modo de actuar en vez de recordar” (Abíznano et al., 2018, p. 69) y se va a referir al mismo como “interferencia entre lo simbólico y lo real (...) no uno que sufra el sujeto, sino que el sujeto actúa”. (Lacan, 1956, p. 373)

A su vez, el término acting out tiene su origen en el teatro, refiriéndose a la “mostración que se hace a alguien que no está representando bien su papel. Es allí que el director sube a escena para *act out*, mostrar en acto, lo que el actor no entiende”. (Heinrich, 2013, p. 115) Apareciendo como consecuencia de la falta de eficacia de la palabra.

Ante esta aseveración, y teniendo en cuenta la incorporación que realiza Lacan (1962-63) en su Seminario X, respecto a la *dimensión del Otro*, agregamos que “cuando el Otro se ha vuelto *sordo*, el sujeto no puede transmitirle un mensaje en palabras y se ve obligado a expresarlo en acciones”. (Evans, 1996, p. 29) Por dicho motivo, entendemos que el acting out va a producirse ante la negativa del Otro a escuchar.

La psicoanalista Haydée Heinrich (2013) nos dirá que:

El acting out puede ser tan sutil y elegante como un plato de sesos frescos, tan inquietante como la huelga de hambre de una anoréxica, tan brutal como un macho cabrío saltando sobre la escena, tan desconcertante como un ataque de locura. Siempre es una indirecta (...) un modo de denunciar que hay algo que funciona mal y que hay un Otro que no escucha. (p. 115)

En este sentido, el acting out se orienta a un Otro, y tiene como objetivo mostrarse distinto de lo que es. Tal como lo menciona Lacan (1962-63) en relación a los paseos que realiza la joven homosexual junto a la Cocotte delante de su padre. “Lo que se muestra, se muestra esencialmente como distinto de lo que es. Lo que es, nadie lo sabe, pero que es distinto, nadie lo duda”. (p. 136)

A raíz de esto, la psicoanalista Irene Gil (2023) agrega que se trata de acciones y conductas abruptas por parte del sujeto, que apuntan a llamar la atención de otros (padres, pareja, analista). Ante un dolor psíquico intenso, la respuesta subjetiva puede ser el acting out, como una hemorragia que no puede hallar las palabras en las que ligar el desborde pulsional. El sujeto tomado por algo que no puede simbolizar se muestra. ¿Qué muestra?, ¿a quién le muestra?, cuestiones que hacen a este fenómeno y que estarían mostrando fallas a nivel simbólico, insuficiencias de recursos subjetivos para afrontar las vicisitudes de lo contemporáneo.

Así mismo, Lacan (1962-63) hace referencia al acting out como una salida de lo simbólico con la posibilidad de poder volver a lo simbólico. De ahí que el acting out es un llamado a la interpretación, algo se sale de lo simbólico y pasa a lo imaginario pero es una lectura reversible, con la interpretación el sujeto vuelve al eje simbólico.

Lacan lo esclarece en su clase del 23 de enero de 1963, haciendo mención a lo trabajado en “La dirección del cura y los principios del poder” (1961) en relación al artículo del hombre de los sesos frescos del psicoanalista Ernst Kris en 1951.

En dicho caso, Lacan nos relata el temor que sufre el paciente de estar realizando un plagio, y que luego de que el analista constate y le marque que en realidad no es así, el paciente va y realiza un acting out.

A propósito de esto, David Vargas Castro (2020) nos dice que

El acting out llama a la interpretación, a diferencia del síntoma que inicialmente es goce y requiere de la transferencia para ser interpretado. Cuestión que remite a lo señalado por Freud, a saber, que la interpretación sin transferencia está destinada al fracaso y a despertar resistencias. (p. 74)

Esto mismo sugiere Freud (1910) en su texto “Sobre el psicoanálisis silvestre”, o como también podríamos llamar “salvaje”, como lo señala el psicoanalista Rubén Gallo (2013).

Vargas Castro (2020) añade que

A pesar de que solo sea hecho para ser interpretado, además de que en la mayoría de las veces el sujeto sabe que lo hace para ser interpretado por el analista, la interpretación del acting out está condenada a tener pocos efectos y aun ser perjudicial. (p. 74)

Respecto a esto, Lacan (1962-63) va a decir lo siguiente:

A diferencia del síntoma el acting out (...) es el esbozo de la transferencia. Es la transferencia salvaje. No hay necesidad de análisis, como ustedes se lo figuran, para que haya transferencia. Pero la transferencia sin análisis, es el acting out. El acting out sin análisis es la transferencia. (p. 139)

Freud (1913) en sus escritos técnicos, a propósito de “La iniciación del tratamiento”, le pedía a sus pacientes que no tomarán decisiones importantes durante el análisis, postergándolas. Nos valemos de esto para afirmar que un acting out no puede prohibirse, y retomamos lo desarrollado en el apartado anterior respecto a la emergencia de la angustia; esa angustia que convoca una premura por hacer, esa angustia masiva como afecto desamarrado de un significante. La convocatoria por hacer vendría al lugar de anudar la angustia en una acción para tratar de sofocarla (que se sofoque no quiere decir que se elabore).

En este sentido, en el acting out se le hace una pregunta salvajemente al Otro a modo de una escena, en lugar de decirse se muestra, se sube a escena. Es una pregunta por el lugar que tiene el sujeto para el Otro. En relación a esto, Lacan destaca el acento demostrativo y la orientación hacia el Otro que lo diferencia del pasaje al acto. La orientación hacia el Otro está conservada y podríamos decir exacerbada, por eso se habla de transferencia salvaje.

Lacan (1962-63) nos dice que la transferencia salvaje puede ser domesticada, haciendo “entrar el elefante salvaje al cercado”. (p. 139)

El desafío del analista será trabajar en esas mostraciones, en esas insuficiencias del recurso simbólico enmarcando los goces y ayudando al paciente a ir poniéndole palabras, produciendo un texto que le permita al paciente poder subjetivar aquello que aún no está subjetivado.

Creemos que es fundamental el poder distinguir la transferencia salvaje, como ese fenómeno que dificulta el análisis; de la transferencia analítica en donde hay rectificación subjetiva en esta demanda de análisis articulada con un síntoma y un sujeto supuesto al saber.

Lacan (1961) define esta rectificación subjetiva, como “rectificación de las relaciones del sujeto con lo real” (p. 571) ubicando la responsabilidad subjetiva respecto a la queja. En cuanto a esto, entendemos que el acting out va a ser considerado como verdad, pero no sujeto; ya que la verdad no está subjetivada, sino que es “una verdad que no responde a la realidad fantasmática del sujeto”. (Vargas Castro, 2020, p.73) Esto se debe a que no se ha efectuado dicha rectificación de la que venimos hablando.

Lo que sucede aquí, es que “uno simboliza prematuramente (...) aborda algo en el orden de la realidad, y no en el seno del registro simbólico”. (Lacan, 1955-56, p. 118) El sujeto no padece el acting out, como si padece el síntoma.

Lacan en su Seminario VIII, nos dirá respecto al acting out que “el sujeto exige una respuesta más justa” (1960-61, p. 375) por parte del Otro. En análisis, el único sujeto va a ser el analizante; mientras que el analista ocupará el lugar de semblante de objeto *a*, que subjetivamente fue destituido.

El acting out se define como “lo que se produce siempre como un hecho proveniente de un lugar distinto que la causa sobre la que se acaba de actuar”. (Lacan, 1962-63, p. 347) Podemos pensar en psicoanálisis, que ese lugar de causa es un vacío.

Por dicho motivo, Lacan va a señalar que en el caso de los sesos frescos, luego de que Kris le desmienta al paciente sobre su temor de plagio, va a ser como si este dijera: “todo lo que usted dice es cierto, sólo que deja intocado el problema, quedan los sesos frescos”. (1962-63, p. 138) Este es un claro ejemplo de un acting out que se produce en el marco de la transferencia, en donde, en este caso, se da en relación a algo que el analista no supo escuchar. Algo que le concierne en lo más íntimo del sujeto o de la revelación al Otro quedó excluido, expulsado de lo simbólico.

En este sentido, el deseo en el acting out, para proclamarse como verdad⁸, tiene relación con el objeto *a*, como ese resto que no puede ser dicho, y que se muestra mediante una acción. Lo que podemos ver claramente en el caso de los sesos frescos, cuando Lacan identifica el deseo de plagio en el paciente, independientemente de si este haya plagiado o no.

Lacan (1962-63) afirma que en el acting out

Siempre tenemos que vérnoslas con este *a* minúscula, que no está, por su parte, en escena, pero no hace otra cosa más que pedir cada instante subir a ella para introducir su discurso en

⁸ Cuando hablamos de verdad, lo hacemos refiriéndonos a una verdad que tiene estructura de ficción y no de realidad.

aquel que sigue sosteniéndose en la escena, aunque solo sea para introducir el desorden, un jaleo, diciendo *basta de tragedia*, o igualmente *basta de comedia*, aunque de este modo es un poco mejor”. (p. 153)

En el acting out el sujeto tiene necesidad de hacerse entrar en la escena del Otro vía la acción y parte de su subjetividad queda excluida, queda out, queda fuera.

I.3 | PASAJE AL ACTO

El concepto *passage à l'acte* (pasaje al acto) surge de la psiquiatría francesa, entendiendo a éste como “un fenómeno violento y brusco, en el que el sujeto no tiene control sobre la intensidad de su accionar”. (Muñoz, 2009, p. 25) En este contexto, “los fenómenos referidos (...) son: suicidio, delito, agresión, intento sexual, comportamiento perverso, entre otros”. (p. 18) Por tal motivo, el fenómeno del pasaje al acto era considerado como indicador de episodios psicóticos. (Chemama, 1993)

A mediados del siglo XX, conforme se propagaban las nociones psicoanalíticas en Francia, los analistas utilizaban el término pasaje al acto como traducción del *Agieren* freudiano, como sinónimo de acting out.

Sin embargo, en psicoanálisis este fenómeno es considerado como una invención de Jacques Lacan, quien transforma esa expresión simple y sin valor teórico de la psiquiatría en un concepto dotado de especificidad psicoanalítica, alivianando la connotación patológica que tenía.

Es así que el pasaje al acto ya no será únicamente condición de la psicosis. “Entraña de todos modos una disolución del sujeto; por un momento, el sujeto se convierte en puro objeto”. (Evans, 1996, p. 148)

Para pensar el pasaje al acto, retomamos el caso freudiano de la joven homosexual trabajado en este T.I.F., en el apartado sobre La angustia en “*la escena y el mundo*”.

Lacan continúa con este caso clínico en su seminario sobre “La angustia” de 1962-63; luego de haberlo trabajado en su seminario sobre “La relación de objeto” en 1956-57. En el seminario X va a tener en cuenta el lugar del objeto *a* en la trama, y a su vez, toma de Sigmund Freud (1920) el *niederkommen*, haciendo referencia al “dejar caer” y al “parir”, en este intento que hace la joven de suicidio.

A propósito de esto Lacan nos dice:

El momento del pasaje al acto es el del mayor embarazo del sujeto, con el añadido comportamental de la emoción como desorden del movimiento. Es entonces cuando (...) desde el lugar de la escena en la que, como sujeto fundamentalmente historizado, puede mantenerse en su estatuto de sujeto - se precipita y báscula fuera de la escena. (1962-63, p. 128)

La joven sale de la escena al mundo, quedando presa de la combinación del embarazo y la emoción. Este dejar caer será visto desde el lado del sujeto, ya que, teniendo en cuenta la fórmula del

fantasma, “el pasaje al acto está del lado del sujeto en tanto que este aparece borrado al máximo por la barra”. (p. 128)

Parecería ser que por un momento, no habría sujeto debido a una falta de consciencia que motive el acto. El sujeto es arrojado de la escena al mundo, cayendo de lo simbólico a lo real.

La angustia que lleva al pasaje al acto tiene como característica bloquear el pensamiento hasta llegar a la parálisis, “produciendo un efecto ansiolítico, de alivio”. (Tendlarz, 2009, p. 231) Es así que se considera al pasaje al acto como un acto sin subjetivación, ya que “manifiesta una fuerza extraña al sujeto mismo, es un se hace en seco; es un goce acéfalo el que decide” (p. 236)

El pasaje al acto será entonces, “un modo de tratar un goce de manera definitiva, con lo cual se libera”. (p. 239) Aquí habría un intento de solución ante esa angustia que se presenta como masiva.

Será posible este atravesamiento del fantasma, este pasaje de la escena fantasmática al mundo, debido a la identificación del sujeto con el objeto *a* en tanto desecho. Esta identificación a un objeto expulsado, eyectado del Otro, dará lugar a una “destitución subjetiva salvaje”. (Vargas Castro, 2020, p. 80)

En relación a esto, Lacan (1956-57) nos dirá que

Se trata de uno de esos casos en que la decepción debida al objeto de deseo se traduce por una invención completa de la posición - el sujeto se identifica con dicho objeto, lo que equivale, como Freud lo articula en una nota, a una regresión al narcisismo. (p. 107)

En este *niederkommen lassen*⁹, “dejar caer” y “parir”, en donde la joven al arrojarse a las vías del tren, da cuenta del objeto (objeto *a*) al que se identifica, en este caso, el hijo que deseaba del padre.

Otra de las características que nos señala Lacan (1962-63) respecto al pasaje al acto es la confrontación del deseo y la ley. Podemos ver esta confrontación ante el deseo de recibir un hijo del padre y la mirada que le hace este; y que siendo luego rechazada por la Cocotte, el deseo no encontrará cómo sostenerse, la escena se termina cayendo, dando lugar al viraje del acting out a un pasaje al acto.

Lacan nos dirá que en el pasaje al acto “se produce algo donde se libera una causa por medios que no tienen nada que ver con ella” (1962-63, p. 347), como podemos vislumbrar en el caso de la joven, en ese intento de suicidio al arrojarse a las vías del tren, en donde se devela la causa vía el significante *niederkommen lassen*, haciendo alusión a ese hijo-falo que la joven esperó recibir de su padre.

A diferencia del acting out que “se produce siempre como un hecho proveniente de un lugar distinto que la causa sobre la que se acaba de actuar”. (p. 347) En el pasaje al acto no hay demanda al Otro como sí la hay en el acting out. En el pasaje al acto hay una renuncia al establecimiento del sujeto dentro del campo del Otro.

⁹ Lacan (1962-63) habla de *niederkommen lassen*, para referirse a ese resto que queda como resultado de la operación: constitución del sujeto en el campo del Otro. Ese resto que cae, ese dejar caer, ese tombé, es la libra de carne.

En este sentido, no se trata de esperar un reconocimiento, ni una respuesta más justa por parte del Otro como sucede en el acting out en esa mostración al Otro; sino que hay un rechazo inconsciente a ese Otro, como así también, un rechazo a su deseo en tanto deseo del Otro. Lo que podemos pensar aquí como un rechazo a su condición de sujeto.

Lacan nos advierte que en este rechazo absoluto del Otro, hay también un rechazo por parte del Otro. Lo que podemos pensar ante la siguiente afirmación que hace Lacan respecto a cómo se organiza la escena entre la joven homosexual, el falo, el padre y la Cocotte.

Ya que fui decepcionada en mi apego a ti, mi padre, y que no puede ser, yo, tu mujer sumisa ni tu objeto, Ella será mi Dama y yo seré, por mi parte, quien sostenga, quien cree la relación idealizada con aquello que de mí misma fue rechazado, aquello que de mi ser de mujer es insuficiencia. (1962-63, p. 124)

Ante la siguiente aserción, podemos ver como la escena fantasmática vacila ante la mirada de irritación de su padre, y el rechazo de la Dama, llevando a la joven, identificada con el objeto *a*, como objeto de desecho, de resto, a arrojándose a las vías del tren huyendo del Otro, cayendo de la escena.

A su vez, Lacan nos señala en el marco de la transferencia como Freud deja caer a la joven. Se da por vencido, “tira la toalla, ante este agarrotarse”. (p. 143) Este agarrotarse va a ser el resto, el desecho que queda y que detiene todo; surgiendo a su vez como pregunta. Momento en el que Freud se encuentra conmovido, “como él mismo lo pone de manifiesto, sin duda, ante la amenaza a la fidelidad del inconsciente. Y entonces, pasa al acto”. (p. 143)

Podemos pensar que, ante la dificultad del caso, Freud decide derivarla; pero Lacan con esto nos advierte que, en lo concerniente al manejo de la transferencia, Freud da cuenta de una ausencia de transferencia, marcando en este *dejar caer* una relación del sujeto con el Otro y con el objeto *a*. (Allouch, 2004)

Por otra parte, Lacan reconoce en el pasaje al acto un intento por parte del sujeto de evadirse de la escena, y se sirve de la fuga para referirse a la posición infantil en la que se encuentra, “esa partida errática hacia el mundo puro donde el sujeto sale a buscar, a reencontrar, algo expulsado, rechazado”. (1962-63, p. 129)

En este sentido, esta salida errática, como salida abrupta, permite al sujeto sustraerse de una escena que le resulta insoportable, dando lugar al paso de la escena al mundo.

Ante lo expresado anteriormente, resaltamos una diferencia importante entre acting out y pasaje al acto, y es que en el primero hay un intento de incluirse en la escena, se sube a escena el objeto *a*, a diferencia del pasaje al acto que tiene una dirección opuesta, el salirse de la escena, cayendo identificado al objeto *a* como desecho. Por ejemplo, el tirarse a las vías del tren, el tirarse de un edificio o el **meterse en lo profundo del mar**, en estos casos se sale de la escena al mundo.

Lacan sostiene que el pasaje al acto apunta al corazón del ser, al goce en el sentido de mayor vulnerabilidad del ser, ejemplificándolo con el suicidio y con el asesinato, aunque estos no sean los únicos modos de realizar un pasaje al acto.

Los asesinatos llamados inmotivados en la psicosis son un ataque dirigido al supuesto goce localizado en el Otro, por eso puede implicar la eliminación de la persona. El pasaje al acto (...) implica una separación radical de todo lo que es significativo y, por lo tanto, del Otro. (Tendlarz, 2009, p. 230)

Retomando el caso trabajado por Freud (1901) en “Análisis fragmentario de una histeria”, pensamos esta separación radical (más allá de un suicidio y de un asesinato), en relación a la escena de Dora, cuando esta le da una cachetada al Sr. K. Dora sale de la escena debido a la angustia que le provoca la confesión del Sr. K., respecto a que su mujer no es nada para él.

“Dora pasa al acto en el momento del embarazo en que la pone la frase-trampa, la trampa torpísima del Sr. K”. (Lacan, 1962-63, p. 129) Silvia Tendlarz (2009) al igual que Lacan, sostiene la hipótesis que el pasaje al acto “tiene la estructura de un desencadenamiento y que, por lo general, se produce por una frase oída”. (p. 236)

A raíz de esto, pensamos que el pasaje al acto implicaría un cambio subjetivo, ya que permite hacer un corte con lo que se venía repitiendo; en este caso la actitud que mantenía Dora durante años en relación al matrimonio de los K., que es resaltado por Lacan (1962-63) como un acting out.

En cuanto a la angustia que provoca una demanda o confesión por parte del “Otro acorrála al sujeto dejándolo sin salida por vía de la palabra con lo cual se sale de escena” (González, 2023, p. 6) dando lugar a un pasaje al acto.

En el pasaje al acto hablamos de una disolución del sujeto, una falta de consciencia que motive el acto, ya que en ese momento el sujeto se convierte en puro objeto. El pasaje al acto no solo implica una renuncia del sujeto dentro del campo del Otro; sino que a la vez implica un rechazo al saber. No se quiere saber y no se quiere pensar. (Lacan, 1962-63)

Teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente, Eric Laurent (2014) agrega que en el pasaje al acto hay “un rechazo al inconsciente, a la escena y al Otro”. (párr. 9)

Para concluir con este apartado, tomamos a Irene Gil (2023) quien afirma que el pasaje al acto va a surgir ante la falla de recursos subjetivos, falta de recursos simbólicos para saber hacer con lo real que se presenta; ya sea con el impacto de la muerte de un ser querido o ante una caída fálica. Por su parte, las caídas fálicas llevan muchas veces a la identificación con ese objeto como desecho, y a su vez, pueden activar duelos no tramitados.

SEGUNDA PARTE

*“Si usted busca lo que, en realidad,
es más real que la realidad misma,
hágalo por el lado de la ficción
cinematográfica.”*

SLAVOJ ZIZEK

II.1 | CINE Y PSICOANÁLISIS

Una articulación posible

Ante el objetivo general de este trabajo integrador final, que busca establecer una relación posible entre los personajes de la película “Quién te cantará” (2018) del director Carlos Vermut, con los conceptos psicoanalíticos acting out y pasaje al acto; nos centramos en este apartado en el cine y el psicoanálisis.

Desde una etapa temprana el filósofo Walter Benjamin (1939) evidencio que el psicoanálisis y el cine podrían servir para trabajar juntos, permitiendo articular lo visible con lo invisible. A partir de esto, se pueden proporcionar nuevas formas de observar y escuchar lo que antes estaba fuera del alcance, permitiendo a ambos campos colaborar de manera conjunta.

Por su parte, entendemos que el psicoanálisis tiene la capacidad de aprehender lo inexplicable, lo oculto en lo visible pero no evidente; mientras que el cine detecta visibilidad y sensibilidad a lo que de otra manera permanece imperceptible.

Consideramos que la articulación del cine con nociones teóricas del psicoanálisis permite crear y dar vida a conceptos importantes para la clínica actual, como así también nos permite redescubrir una película. Es así que creemos que cualquier expresión artística, ya sea literaria, pictórica, teatral o cinematográfica, es relevante porque resuenan y nos permiten pensar sobre lo que se quiere trabajar, ubicándolo en relación a una época y contexto preciso.

A propósito de esto, Jorge Assef (2013) citando a Alfred Hitchcock, dirá que a las películas las terminan de realizar los espectadores quienes aportan su interpretación. “En este sentido, hay tantas películas posibles como quienes la vean”. (p. 11)

Esta afirmación, nos sirve como sustento para abordar la modalidad del ensayo científico literario, en donde se realiza una combinación de ideas, tomando un saber ya dado que nos permite a partir de este, realizar una interpretación personal.

En este sentido, nos valemos de la película “Quien te cantará”, ya que esta nos permite pensar, a partir de la conducta de los personajes, ciertas formas que tienen estos fenómenos de acting out y de pasaje al acto de manifestarse.

Por otro lado, creemos que pensar el encuentro entre el arte y el psicoanálisis no significa una interdependencia ni un cruce entre discursos. Sin embargo, el arte, como decía Lacan (1965), le allana el camino al psicoanalista, ya que este “siempre le lleva la delantera”. (p. 66)

Sigmund Freud (1913-14) en su texto “El Moisés de Miguel Ángel”, dirá respecto al arte que “a menudo expresan en forma poética verdades sobre la psique, lo que implica que el creador (...)”

puede intuir directamente las verdades que los psicoanalistas sólo descubren más tarde por medios más laboriosos”. (Evans, 1996, p. 40)

Siguiendo con lo antes mencionado Assef (2013) dirá:

El cine constituye una de las principales fuentes de la narrativa contemporánea. Su discurso ha sido escrito por quienes son capaces de interpretar una época, por artistas que pueden leer lo que está en juego antes que los psicoanalistas; pero incluso los films pueden llegar a ser un síntoma de la época de la que emergen, y como tales transmitir una verdad. (p. 12)

Esta afirmación nos resulta interesante debido a que una película no solo nos emociona, ni sirve sólo como pasatiempo, sino que nos muestra diferentes formas de gozar, nos ayuda a leer nuestra época o como dice Assef (2013) “la subjetividad hipermoderna”¹⁰.

A raíz de esto, los psicoanalistas Carlos Giusti y Norma Barbagelata (2004) afirman que “el cine, como el arte de nuestros tiempos, nos ofrece su pantalla para ver proyectados los modos de subjetividad y los síntomas actuales del malestar de nuestra época”. (p. 37)

El film “Quién te cantará”, nos permite pensar la subjetividad de la época, caracterizada por una “fragilización de los individuos-suicidio, ansiedad, depresión, miedos” (Assef, 2013, p. 21), y al mismo tiempo la destrucción de los límites que producen conductas cada vez más radicales, como el acting out y el pasaje al acto.

Con este motivo, consideramos en este T.I.F., a la película “Quien te cantará” como una herramienta que nos sirve para apuntalar un modo de investigar y aportar al conocimiento, permitiéndonos reflexionar sobre conceptos complejos como lo son el acting out y el pasaje al acto.

II.2 | “QUIEN TE CANTARÁ”, PELÍCULA DE CARLOS VERMUT

Introducción

En el presente apartado, identificamos, partiendo de indicios significativos, las escenas de la película “Quién te cantará” (2018) de Carlos Vermut, que resultan pertinentes para trabajar con las categorías teóricas escogidas. En cada escena, fuimos recopilando dichos, frases, palabras y gestos que consideramos significativos y que sirvieron como indicios para pensar en los fenómenos acting out y pasaje al acto.

Aquí no se pretende trabajar con todas las escenas de la película, sino que hacemos un recorte, identificando escenas que posteriormente nos permiten realizar una lectura posible con las nociones a trabajar en este T.I.F.

En primer lugar, procedimos a realizar una presentación del film y descripción de los personajes en general, situando su pertinencia en el hecho de que permite ubicar en la trama global a cada una de las escenas y comprender su prioridad e inserción en la misma. Seguidamente, avanzamos

¹⁰ Jorge Assef (2013) partiendo del concepto de hipermodernidad de Gilles Lipovetsky emplea este término “subjetividad hipermoderna”, para dar cuenta del conjunto de condiciones que organizan el modo de vivir actual, haciendo referencia a la caída del Otro, el empuje a gozar, el ascenso del objeto del consumo como ideal social, la pluralización del significante amo, la prevalencia de la imagen, entre otras características.

hacia la identificación y descripción de las escenas seleccionadas, reiniciando la cronología de la trama.

Algunas escenas fueron tomadas para trabajar con los fenómenos que se investigan en este T.I.F., y otras fueron seleccionadas, ya que nos sirven de contexto y para dar texto a las escenas que consideramos más importantes. Cada una de ellas fue numerada, para facilitar en la posterior articulación su hallazgo y reconocimiento.

Presentación del film y descripción de los personajes

“Quién te cantará”¹¹ es una película dramática española realizada por el director Carlos Vermut¹² en 2018, presentada en la Sección Oficial de la 66° edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Es de fácil acceso, ya que se encuentra en la plataforma de Netflix.

Esta película se centra en tres subtramas que se entrelazan, son tres mujeres¹³ diferentes: Lila Cassen, Violeta y Marta, que viven una vida padeciente y buscan la manera de sostenerse.

El autor nos muestra al inicio de su película una escena enigmática en donde encontramos a **Lila Cassen** a orillas del mar aparentemente sin vida. Blanca, su manager, realiza una maniobra de reanimación que la devuelve al mundo, pero lamentablemente pierde por completo su memoria, incluyendo su propia identidad.

Lila fue una gran diva del Pop que al momento del accidente planeaba su regreso triunfal a los escenarios que había abandonado durante diez años consecutivos (desde la muerte de su madre), para vivir recluida en su mansión junto al mar, sumergiéndose en un oscuro anonimato.

Para que Lila pueda recuperar su memoria y su forma de cantar, su agente recurre a Violeta.

Violeta es una mujer que de joven soñaba con ser cantante, realizaba shows en bares cantando sus propias canciones. Al quedar embarazada, este sueño fue abandonado; es así que renuncia a su carrera para dedicarse a cuidar de su hija.

El mismo día en que Violeta se entera que está embarazada, escucha por primera vez una canción de Lila Cassen. Esto genera en ella un fanatismo que la lleva a vivir a través de esta cantante. Es así, que cada noche parece escapar de su realidad haciendo algo que la sostiene, imitar a Lila Cassen en el karaoke-bar donde trabaja.

Por su parte, vive una existencia angustiante y una tormentosa relación con su hija Marta, quien la agrede todo el tiempo y a quién le teme.

Una noche en que Violeta se dirige hacia la playa, al parecer angustiada, y cuando pensamos que atentará contra su vida, recibe una fascinante propuesta por parte de Blanca; enseñar a Lila Cassen

¹¹ El título del film es una copia del tema de la banda Mocedades (1978) canción que suena en un momento determinado del film. No obstante, la balada que marca la película es “Procuro olvidarte”, compuesta por Manuel Alejandro, registrada vocalmente por diversos artistas.

¹² Carlos López del Rey, más conocido por su nombre artístico Carlos Vermut, nació en Madrid en 1980. Es director de cine, historietista, guionista y productor cinematográfico.

¹³ Estas tres mujeres, estos personajes tomados, son interpretados por las actrices Eva Llorach (Violeta), Najwa Nimri (Lila Cassen) y Natalia de Molina (Marta).

a volver a ser Lila Cassen. Es así que cada noche va en secreto a la mansión de Lila para enseñarle mediante imitación a volver a ser ella misma.

Por último, la tenemos a **Marta**, una joven de veintitrés años que se muestra triste, con culpa y enojada. Suele tener ataques de cólera en donde se muestra agresiva tanto con otros como con ella misma. La veremos a lo largo de la película romper muebles y azotar cosas en este intento de llamar la atención de otros, en especial de su madre, Violeta, con quien mantiene una relación conflictiva y ambivalente.

A modo de capricho o para conseguir lo que desea, amenaza constantemente a esta con quitarse la vida si no responde a lo que pide, eternizando la demanda. Marta no solo está en conflicto con su madre sino también con sus pares, sus amigas. Se muestra impulsiva en toda la trama del film.

Luego de varias escenas en donde amenaza con matarse termina concretando su muerte.

Al final de la película, podemos ver a Violeta, luego de haber realizado su trabajo, adentrarse al mar vistiendo la misma ropa que usó Lila en la primera escena.

Escenas identificadas

Escena 1:

La primera escena escogida es la que inaugura la película. La elegimos en primer lugar, porque en su función de inauguración sintetiza lo que podremos continuar viendo a lo largo de la trama. En segundo lugar, resulta sumamente importante esta escena porque vemos a Lila Cassen desmayada a orillas del mar, lo que nos lleva a pensar que hubo en ella un intento de suicidio. A su vez, la vemos a Blanca tratando de salvarla realizando un ejercicio de reanimación.



Ya estando en el hospital, Lila despierta sin saber quién es, pierde por completo su memoria, incluyendo su propia identidad.

Blanca se presenta como una amiga y le dice: “ayer fuí a tu casa para comentarte un par de cosas sobre trabajo, bajaste a la playa y yo me quedé haciendo llamadas. Tardabas demasiado y salí a buscarte, entonces, vi que estabas inconsciente en el agua”.

Pasadas unas horas, Lila ya estando en su casa le hace una pregunta a Blanca, y se genera el siguiente diálogo:

Lila: ¿De qué querías hablar antes de que bajases a la playa y me encontrarás en el agua?

Dijiste que habías venido a hablar de trabajo, pero... ¿estoy retirada?

Blanca: No tienes que preocuparte de eso ahora.

Lila: ¿Cuándo tengo que empezar a preocuparme?

Blanca: Pensaba esperar unos días antes de hablar de este tema. Llevas diez años sin cantar (...) Sin dar concierto es casi imposible vivir de la música, o al menos vivir de esta manera. Por eso hemos organizado tu regreso a los escenarios. De momento son diez conciertos...

Lila: ¿Y si no volviese a cantar? (Se produce un silencio) ¿Por qué dejé de cantar?

Blanca: Porque murió tu madre. Llevo 25 años a tu lado y no voy a dejarte ahora. Nadie me importa más que tú, nadie me importa más que Lila Cassen.

A continuación, Lila se busca a través de las redes sociales. Cuando pone su nombre en el buscador aparecen varios videos de ella, intenta imitarlos, pero no lo consigue.

Blanca la vé angustiada y le dice: “Nadie se convierte en Lila en un día, ni siquiera tú”.

Lila le dice lo siguiente:

Desde que me desperté en el hospital siento un ritmo todo el tiempo, es una canción lejana que retumba en todas las cosas, en el suelo, en las paredes; quiero escucharla pero no puedo, solo la siento como un latido, todo el tiempo. ¿Puedes sentirla tú? porque a mí me va a reventar por dentro.

Lila le pregunta a Blanca quien es ella, Blanca responde: “Tú eres única”.

Más tarde cuando Lila está en la cama para ir a dormir observa sus zapatos (símbolo que aparece en toda la película y que creemos podría leerse como el de representar un papel, el ponerse en los zapatos de alguien más) ve una sombra que simula ser su doble, se levanta, la sigue e intenta imitarla.

Lila recurre nuevamente al buscador de internet y escribe “Lila Cassen única”; allí aparecen videos de Violeta, una imitadora que le llama la atención.

Escena 2:

En la segunda escena seleccionada vemos a Violeta quitarse la peluca que utiliza para imitar a Lila Cassen y antes de ingresar a su casa se detiene unos minutos (nos lleva a pensar que hay algo que no quiere enfrentar). Cuando ingresa a su casa se encuentra con los vidrios de una puerta que ha roto su hija Marta. Esta última se encuentra sentada en un sofá mirando su celular, comiendo semillas de girasoles y tirando las cáscaras al suelo.

Violeta pregunta: “¿Qué le ha pasado a la puerta?”. (Su hija la ignora) Violeta le pide que use un cenicero para tirar las cáscaras y no en el suelo. Marta le hace una mirada desafiante y sin decir una palabra se va descalza sobre los vidrios que están en el suelo. Violeta, para evitar que Marta se lastime con los vidrios, procede ella a limpiar y a juntar los vidrios.

Cuando Violeta se va a su habitación, Marta aparece y le exige que le de dinero para comprarse un celular nuevo. Ante este pedido, Violeta responde diciendo que no tiene dinero, lo que lleva a Marta a revisar todos los cajones, y a tirar toda la ropa y cosas de Violeta.

Violeta se angustia al ver a Marta tan agresiva con ella e intenta acercarse a su hija quien le dice gritando que no la toque. Marta le grita diciendo que ella sabe que tiene dinero, que deje de mentirle y que se lo dé.

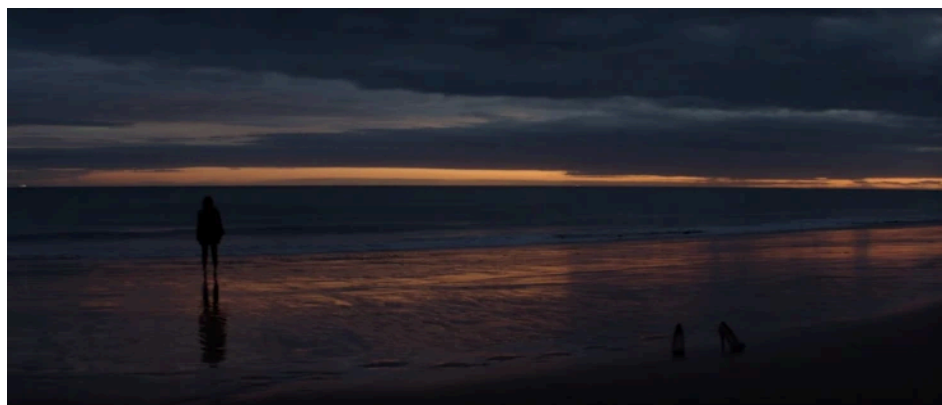
Marta al ver que su madre no reacciona, toma un cuchillo y amenaza con matarse si esta no le da lo que está pidiendo. Violeta cede y le da el dinero, el cual está escondido en un disco de Lila Cassen. Marta recibe el dinero, y le pregunta a su madre por qué siempre le miente y rompe el disco.



Escena 3:

En la tercera escena, vemos a Violeta (estando en el trabajo) tomar un barquito de papel y ponerlo dentro de un vaso, el barco se hunde (pensamos aquí en una metáfora propia de hundimiento)

A la madrugada, cuando sale de trabajar se dirige a la playa (aquí la vemos angustiada) se dirige al mar y cuando pensamos que atentará contra su vida aparece en escena Blanca.



Blanca resalta su imitación a Lila y la invita a tomar algo para charlar.

Estando en el bar, Blanca le pregunta a Violeta si nunca se ha planteado ser cantante y Violeta le contesta lo siguiente: “Con cantar las canciones de Lila yo soy feliz. No necesito nada más”.

Blanca le comenta que Lila tiene amnesia, y que esta es su última oportunidad para volver a cantar, ya que si cancelan el recital será el final de su carrera. Blanca le pide su ayuda, y le dice: “Si

Lila no puede recordar que es Lila, necesitamos que aprenda a serlo y ella quiere que seas tú quien le enseñe”.

Escena 4:

En la cuarta escena Violeta y Lila se conocen. A raíz de que Lila le dice a Violeta que se ha enterado de que esta tiene una hija, se produce la siguiente conversación:

Violeta: El día en que ella nació fue la primera vez que escuché una canción tuya. (Suspira)
Fué el día más feliz de mi vida.

Lila: Claro, tener una hija debe ser bonito. (Se produce un silencio)

Blanca le pide a Violeta discreción, nadie puede saber sobre su nuevo trabajo, ni siquiera su hija.



Posteriormente, Violeta intenta enseñarle a Lila como tiene que bailar y cantar, pero esta situación la avergüenza ya que a quien tiene enfrente es a Lila (de quien ella es muy fan). Para que Violeta pueda relajarse, Lila le pide que le pregunte lo que ella quiera. Es así que se produce el siguiente diálogo:

Violeta: ¿No tienes miedo a fingir que eres alguien que no eres?

Lila: Sí, tengo miedo, pero no a eso. (Se produce una pausa) Todavía no sé a qué le tengo miedo y de momento es mejor así.

Escena 5:

En esta escena seleccionada, describiremos la situación que surge entre Marta y Violeta. Marta llega a la casa y se encuentra a Violeta cocinando. Violeta le pregunta si se queda a comer, Marta contesta que lo siente (parecería ser que Marta siente culpa por los tratos a su madre) Violeta no le da relevancia, y le dice: “Da igual”.

Marta manifiesta que le gustaría de a poco devolverle el dinero, pero Violeta dice que no es necesario y cambia de tema evadiendo esa conversación.

Escena 6:

Esta escena ocurre durante una fiesta electrónica, Marta aparece en escena bajo el efecto de alguna sustancia (excedida de alcohol o de alguna droga).

Se la ve triste e impotente. En un momento de la fiesta su amiga le dice que ella “es una muy buena persona”, Marta lo niega y le pide que le dé una “bofetada” (su amiga se niega y la abraza, Marta se va).



Estando enojada, entra a la pista de baile y busca problemas con otra amiga, a quien le dice (mientras sigue bailando) que ella estuvo con el novio de esta amiga (esta reacciona dándole una bofetada). Aquí Marta se hace golpear.

Ante la mirada de su primera amiga, le muestra, pone en escena que no es una buena persona. Esta amiga la llama, Marta mostrándose angustiada la abraza y se dirige al karaoke en búsqueda de su madre.

Cuando llega al karaoke le dicen que Violeta ha dejado de trabajar por unos días. Marta se siente mal ya que se da cuenta de que su madre no solo le miente, sino que le oculta cosas.

Escena 7:

En esta escena Lila le dice a Violeta que si va a imitarla que la “imite de verdad”. Aquí le da a escoger uno de sus vestidos, y Violeta escoge el que usaba Lila cuando esta apareció inconsciente a orillas del mar.

Lila al ver a Violeta con el vestido puesto, le pide que vayan a la playa y hace que Violeta camine hacia el mar.

Pensamos aquí que esta escena (dentro de otra escena) le permite a Lila reconocerse en ese verse a través de Violeta como un espejo.



Escena 8:

La presente escena acontece cuando Violeta regresa a su casa, y vé que el vidrio de la puerta ha sido reparado. Aquí le agradece a su hija y le pregunta si le gustaría ir con ella al concierto de Lila Cassen.

Marta expresa que tiene una mejor idea, le propone ir a ver a Lila a su casa en vez de ir a un concierto. En ese momento, Marta confiesa que lo sabe, y le pregunta a su madre por qué no confía en ella; es así que pronuncia la siguiente frase: “antes de que sigas, solo te pido que me digas la verdad, ¡por favor!”

Violeta por primera vez le cuenta la verdad a Marta, quien se pone muy contenta por la noticia y abraza a su madre. A continuación, Marta expresa que se van a llenar de dinero y se ofrece a ir a programas de televisión para contar la historia.

En esta escena Violeta comienza a llorar (angustiada se agarra el estómago, pero Marta la ignora). Cuando comienza a calmarse agarra el celular y las llaves de Marta y las tira por el balcón del departamento. Vuelve a sentarse y se queda mirando hacia la nada.

Marta (al darse cuenta de que su madre le quitó el celular y las llaves) empieza a levantar la voz (Violeta no responde, ni la mira) se pone agresiva y rompe cosas, aquí exclama “¡mis llaves o destrozó la casa!”. Luego de romper varias cosas, y al ver que su madre no reacciona, busca un cuchillo y se lo coloca en el cuello (amenaza con matarse).

Es aquí cuando vemos que su tono de voz va cambiando (pasa de la cólera al llanto) y expresa: “mamá lo voy a hacer”.

Luego de varios pedidos por parte de Marta a su madre (y al ver que Violeta no reacciona) le dice que lo va a hacer, que se va a cortar el cuello, y es ahí que Violeta la mira y le dice “hazlo”.

Escena 9:

En esta escena vemos a Lila quien se ha despertado llorando, ya que ha recuperado por completo su memoria. Baja a la sala donde se reúne con Blanca y Violeta (aparece con todo el maquillaje de ojos corrido de tanto llorar, Violeta la mira fijamente, Blanca la ignora).

Pasado un momento, Blanca la registra y le pregunta, “¿estás bien?, ¿qué ha pasado?” Es aquí en donde Lila (sin dar explicación) le dice que no volverá a cantar. Blanca expresa que si deja que se

vaya no volverá más. Procede a irse (camina despacio, se le caen unas lágrimas) Lila no la detiene, deja que se vaya.

Pasadas unas horas vemos en la escena a Violeta y a Lila dialogando. Violeta cuenta que cuando nació su hija tuvo que dejar de cantar para poder cuidar de ella. Lila resalta eso como algo paradójico, ya que ella tuvo que empezar a cantar para poder cuidar de su madre. Es ahí que Lila cuenta el motivo por el cual hace diez años que no canta. Le muestra a Violeta un disco de “Lili Cassen”. A eso Lila agrega: “tardé tres años para encontrar todos los discos. Destruí todos, menos ese. No pude”.



Violeta sin entender pregunta quién es “Lili”. Lila relata lo siguiente:

Mi madre quería ser cantante. Mi madre era cantante; le gustaba escribir canciones, componerlas. Ahorro algo de dinero y sacó una maqueta, ¡ésa maqueta! (...) Mi madre además de cantante era heroinómana.

Yo empecé a imitar a mi madre en clase, en las fiestas de fin de curso, me recordaba que en algún momento fue otra persona. Una persona que no me daba asco. A los dieciocho años gané mi primer concurso, diez mil pesetas, dinero por cantar... no me lo podía creer. Me presenté a todos los concursos de música que pude y los gané a casi todos. En un año gané dinero suficiente para ingresar a mi madre en un centro de desintoxicación. Mi madre dejó la heroína, entonces apareció Blanca.

Mi primer disco fue número uno en España, el disco era una copia exacta de la maqueta de mi madre, las mismas canciones cantadas por mí. Mi madre estaba feliz porque sus canciones habían visto la luz gracias a su hija. Recuerdo el día en que le dije que no figuraría en los créditos, le convencí de que Lila éramos las dos, no dijo nada, solo sonrió, ella sabía que me lo debía, yo sabía que me lo debía, era nuestro secreto. Blanca nunca supo nada. Pasaron los años y grabamos más discos, ella escribió todas y cada una de las canciones de Lila, y jamás figuró en los créditos; le mandaba todo el dinero que necesitara y punto.

Cuando comenzamos a preparar el quinto disco descubrí que había vuelto a pincharse, no me preocupaba ella, ni siquiera pensé en ingresarla en otro centro, lo único que me preocupaba es que fuese a televisión a contar que era drogadicta, que yo la imitaba, que escribía mis

canciones. Estaba atrapada y la odiaba por eso; llegué a odiarla tanto. Una noche, después de sacar el quinto disco, fui a verla para celebrar su cumpleaños, ¿sabes que le regalé? ¿sabes que le regale a mi madre por su 60 cumpleaños? Diez gramos de heroína.

Violeta llora mientras escucha a Lila, quien finaliza su relato diciendo: “al día siguiente me llamaron para decirme que mi madre había muerto de una sobredosis. Lila murió el día que murió mi madre”.

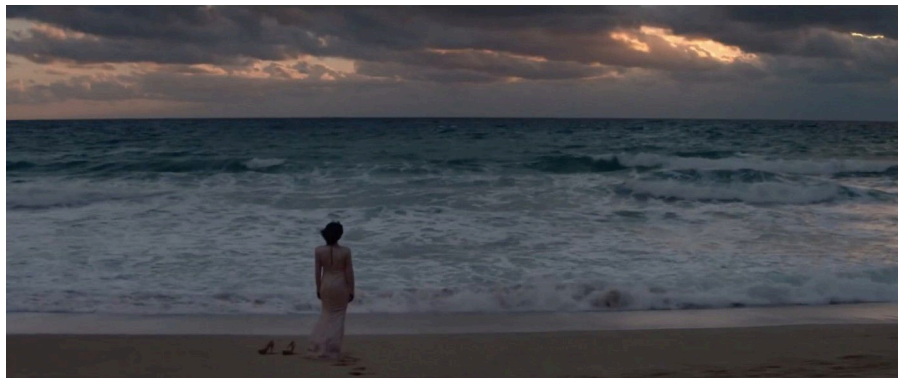
Escena 10:

Esta escena transcurre cuando Violeta despierta a Lila y le dice que la espera en la sala de ensayo, ya que les queda un día de trabajo. Lila vuelve a resaltar que no va a volver a ser Lila, Violeta le dice que lo sabe y le enseña sus canciones.

Lila da el concierto, pero esta vez no con la imagen de Lila sino con la de Violeta (se viste parecido, se corta el pelo y canta sus canciones).

Violeta habiendo cumplido con su trabajo, regresa a su casa, se coloca su peluca, el vestido que le regaló Lila y se dirige a la playa. Es así que la vemos a Violeta adentrarse al mar dando a entender que se va a quitar la vida. La película finaliza con esta última escena.

Esto nos lleva a pensar que “Violeta muere el día en que se entera que Lila Cassen ha muerto”.



ANÁLISIS

En este apartado, buscamos en primera instancia, establecer las particularidades del **acting out** y del **pasaje al acto**, a partir de lo trabajado por Jacques Lacan (1962-63) en el Seminario X y seguidores, con el objetivo de poder diferenciar de manera clara la brecha que separa a estas categorías teóricas.

En segunda instancia, realizamos una lectura posible de las categorías antes mencionadas en relación a los personajes: Lila Cassen, Violeta y Marta del film “Quien te cantará” (2018) de Carlos Vermut. Aquí plasmamos el recorrido teórico realizado en este T.I.F., identificando y generando posibles articulaciones con diferentes escenas descritas anteriormente y que la película nos propicia; en vista de lograr el objetivo general propuesto en nuestro trabajo.

En este sentido, se conservó como horizonte los objetivos propuestos, ejes que mantienen una relación directa con la lógica interna en este ensayo científico literario, justificando la organización de los mismos a partir de la pregunta problema, los objetivos, el andamiaje teórico y la metodología establecida.

III.1 | PARTICULARIDADES DEL ACTING OUT Y DEL PASAJE AL ACTO

Este capítulo busca dar forma al primer objetivo específico planteado en este trabajo integrador final, aquí establecemos la relación y diferencia entre los conceptos acting out y pasaje al acto mediante sus particularidades, tomando como base el Seminario X (1962-63) de Jacques Lacan, como así también autores contemporáneos que han aportado desarrollos relacionados a la temática.

Tal como lo expresamos en el marco teórico, hacemos referencia a estas categorías como fenómenos, debido a que estos surgen como emergentes para quien percibe. En ellos se manifiesta algo que genera asombro y/o desconcierto, dejando por fuera la palabra. Si bien ambos poseen esta característica, no son lo mismo ya que su estructura es diferente.

Es así que, en este ensayo, buscamos identificar las particularidades de estos fenómenos con el objetivo de poder diferenciar de manera clara la brecha que los separa.

Antes de adentrarnos en la diferencia existente entre el acting out y el pasaje al acto, partimos de la relación entre estas categorías. Lacan en su Seminario sobre la angustia de 1962-63, va a denominar a estos fenómenos, como modos que tiene la angustia de manifestarse.

Para poder explayarnos en relación a estos, retomamos lo dicho en el capítulo I, respecto de la angustia. Freud (1926) designa la angustia como una señal de alarma ante un peligro derivado de la castración. Es así que la angustia surge como reacción ante la pérdida o separación de un objeto muy estimado.

Desde la perspectiva de Lacan (1962-63) se establece una relación entre la angustia y la castración, similar a la de Freud, pero con matices distintos. Lacan relaciona a la angustia con el concepto de falta, y sostiene que la falta señalada por la castración en el Complejo de Edipo da lugar a

la separación entre el sujeto y el Otro. Esta separación posibilita la constitución subjetiva y da lugar al deseo. De este modo, todo deseo surge de la falta.

La angustia, por lo tanto, tendrá lugar cuando falte ese apoyo que genera distancia entre el sujeto y el Otro, cuando haya algo en el lugar donde debería haber un vacío, cuando falta la falta.

Dylan Evans (1998) agrega que “la angustia no es la ausencia del pecho, sino su presencia envolvente; es la posibilidad de su ausencia la que, de hecho, nos salva de la angustia”. (p. 38) Es así que, “mientras que Freud postula que una de las causas de la angustia es la separación respecto a la madre, Lacan sostiene que lo que introduce la angustia es precisamente la falta de tal separación”. (Evans, p. 38)

En este sentido, Lacan (1962-63) dirá que cuando la angustia sobrepasa cierto límite, el sujeto se siente encerrado y sin salida, siendo el acting out y el pasaje al acto modos posibles de accionar, en donde el sujeto busca sustraer la certeza que genera la angustia debido a una desestabilización de su posición subjetiva.

Sabemos por Lacan, que actuar es arrancarle su certeza a la angustia, es así que estos fenómenos surgen como la última defensa que tiene el sujeto contra esta. Ambas modalidades son formas desesperadas de rechazo a la angustia, esa angustia certera, sin borde en donde el sujeto queda atrapado, capturado por un significante que le impide deslizarse por la cadena significativa, que le impide dar otro sentido, que le impide interrogarse.

En estos fenómenos aparece un montante pulsional que no puede ligarse a una representación psíquica; ya que en estos casos la angustia que se presenta se encuentra desamarrada de los significantes. En este sentido, entendemos que no todo entra solo por la senda del significante, sino también por la senda de las acciones.

Este tipo de angustia se presenta ante lo irreducible de lo real, cuando falta la falta. Es así que:

Lo real es lo imposible, aquello que escapa a las posibilidades de ser pensado, de ser puesto en palabras, que irrumpe y resiste a los esfuerzos del sujeto por tratar de asirlo o ponerle significación, no puede ser representado o simbolizado. (Barrionuevo et al., 2021, p. 32)

“La ausencia de recursos simbólicos conduce a la acción como solución”. (Tendlarz, 2009, p. 238) En estas formas de accionar “se pretende evitar o eludir la angustia, apelándose al Otro o sin Otro, respectivamente”. (Barrionuevo et al., 2021, p. 33)

A propósito de tal afirmación, y teniendo en cuenta que “todo lo que es acting out debe oponerse al pasaje al acto” (Lacan, 1962-63, p. 135), partimos de una característica que nos permite diferenciar el acting out del pasaje al acto, la cual tiene que ver con la relación del sujeto con el Otro.

Es a partir de la relación del sujeto con el gran Otro que se produce el aislamiento de *a* como resto. Es así que, para pensar tanto el acting out como el pasaje al acto, debemos pensar la relación del sujeto con el Otro y con el objeto *a*.

Lacan dirá que ambas presentaciones implican el desfallecimiento del sujeto en relación al Otro. En este sentido, decimos que el Otro no alojó algún significante proveniente del sujeto, por lo

tanto, el sujeto actúa para hacerse escuchar, o cae por fuera de la escena identificado a ese objeto resto. En el acting out se sube a escena un objeto que el Otro no alojó, mientras que en el pasaje al acto se expulsa un objeto que no fué alojado por el Otro.

Ahora bien, retomando lo trabajado en el marco teórico, afirmamos que el **acting out** es una demostración en donde un sujeto frente a un Otro que se ha vuelto sordo, actúa lo que no puede poner en palabras. Dirá Lacan que “el acento demostrativo de todo acting out, su orientación hacia el Otro, debe ser destacado”. (p. 136) Se presenta de forma indirecta y denuncia que hay algo que no funciona como debería.

Aquí se realiza una demanda que se dirige a un Otro a modo de mensaje, sobre algo que fue dejado de lado, que fue excluido -out- y que afecta a lo más íntimo del sujeto. Una de las características de este fenómeno es aquella cuestión íntima de la subjetividad que el Otro no registró, ni leyó y que ha quedado entonces sin ser simbolizada por la palabra, es ahí en donde el sujeto la hace entrar en escena buscando que el Otro le preste atención.

El sujeto demanda -inconscientemente- que esto de su subjetividad que no fue escuchado ni simbolizado, pueda tener un lugar en el Otro y que pueda encontrar, además, una lectura en palabras.

Siguiendo con lo antes mencionado, la psicoanalista Mariana Davidovich (2007) en su libro “Los des-bordes pulsionales” dirá que:

El acting es una escena demostrativa, está dirigida al Otro, y busca alojar en él el objeto señuelo. Es una demostración porque hay un fracaso en la articulación significativa del deseo, donde la palabra es reemplazada por la acción. (p. 144)

Y agrega que:

La presentación no se da por la vía de un texto sobre un sufrimiento, sino a través del relato de escenas, las que se muestran “en crudo” como siendo ajenas a aquel que las enuncia. Este tipo de relato daría cuenta de respuestas que el sujeto elabora, vía “acciones”, ante la angustia”. (p. 144)

La acción del sujeto va dirigida a un Otro a quien se le hace un pedido, una demanda para que este Otro vuelva a ocupar ese lugar que garantizaba estar en ese equilibrio. Es así que el acting:

Demanda la posibilidad de abrir un lugar respecto del deseo del Otro, exige una respuesta otra, y esto es esencial: el pedido de otra respuesta, una interpretación no habida, diciendo sin hablar, sin palabras sino diciendo por medio de la acción. (Barrionuevo et al., 2021, p. 34)

En esta presentación el sujeto se identifica a un significante demandando al gran Otro que simbolice su acto. Se hace una demanda al Otro para que este vuelva a tener el lugar de completud que tenía.

En el acting out hablamos de una dirección a un Otro, a un Otro “de la garantía” (Vargas Castro, 2020, p. 111) y no un Otro barrado.

Por otro lado, Lacan (1962-63) dirá que el acting out es una transferencia sin análisis, más allá de que si bien está orientado al analista, no puede ser expresado en palabras por lo tanto se muestra en una acción.

El analista por su parte, le dará valor al acting out, no lo prohibirá. De esta forma, tratará de ubicar nuevamente las coordenadas simbólicas de la transferencia, alojando al sujeto padeciente, mostrándose preocupado por entender y hacer una lectura que le dé el merecido lugar dentro de su deseo, de su deseo como analista, de la cura misma, como así también dentro del campo simbólico, es decir, de la palabra.

La función del analista ante este fenómeno de acting out es la de alojar, “albergar esa verdad que torpe y locamente se encabrita sobre la escena” (Heinrich, p. 121) permitiendo que tenga lugar la función de corte. “Acompañar en el dolor: con-dolerse”. (p. 121) En este sentido, decimos que la intervención del analista no va por ir hacia la realidad, sino que apunta a ver de qué se trata en eso que dice tras lo que se dice. Se apunta a la posición fantasmática que sostiene al paciente. (Lacan, 1962-63)

Lacan nos dice que “el acting out llama a la interpretación, pero la cuestión es, ciertamente, saber si es posible”. (p. 139) Más adelante agrega, comparándolo con el síntoma que:

Tratándose del síntoma, está claro que la interpretación es posible, pero con una determinada condición añadida, a saber, que la transferencia esté establecida. En su naturaleza, el síntoma no es como el *acting out*, que llama a la interpretación, puesto que -demasiado a menudo se olvidarlo que el análisis descubre en el síntoma no es llamada al Otro, no es lo que se muestra al Otro. El síntoma, en su naturaleza, es goce, (...) no los necesita a ustedes como el *acting out*, se basta a sí mismo. (p. 139)

Lacan quiere decir con esto de que el síntoma se basta a sí mismo, que el síntoma es egosintónico, por tal motivo es difícil de abandonar. El síntoma es goce y un goce no se abandona así no más; mientras que el acting es egodistónico, llama desesperadamente a ser abandonado. Hay algo que se le impone al sujeto y de lo que quiere deshacerse.

El acting, a diferencia del síntoma, es el esbozo de la transferencia, es la transferencia salvaje. “No hay necesidad de análisis, como ustedes se lo figuran, para que haya transferencia. Pero la transferencia sin análisis, es el acting out. El acting out sin análisis es la transferencia”. (p. 139)

Aquí surge el problema planteado de cómo domesticar la transferencia salvaje, de cómo se hace entrar el elefante salvaje al cercado, o también podríamos decir, cómo pasar a la palabra. De esta forma, teniendo en cuenta que el acting se presenta distinto de lo que es, no hay que interpretarlo sino alojarlo, escuchar que hay detrás de ese pedido.

Silvia Tendlarz (2009) nos dice que a partir de la reconstrucción de la historia del paciente se puede reconocer un acting out. La pregunta posibilita, da lugar a lo simbólico que es lo que estaría fallando en estas modalidades.

Lo concreto es que allí donde hay un Otro caído de su función, irrumpe esta escena que nombramos como acting out, a veces relatada, a veces actuada, pero siempre dirigida a ese Otro desfalleciente.

Un caso paradigmático de acting out es el de Kris y los sesos frescos, acting dirigido al analista, allí donde hay un Otro que no escucha, caído de su función, allí ocurre que el analista en vez de interrogar que es el “plagiar”, se deja llevar por el sentido (el suyo) e interviene en la realidad, busca la verdad en los hechos, y la verdad está en el discurso.

Por dicho motivo, el acting es dedicado a un Otro que desfallece de su función, en donde hay algo que aparece en la escena que se muestra en el acting porque no puede ser dicho en palabras. Muchas veces es dedicado al analista, como es en el caso que acabamos de citar, ya que Kris no estaba escuchando a su paciente.

En el acting, la dimensión del Otro, la relación con el Otro está conservada. Por lo tanto, retomando lo ya expresado respecto a la función del fantasma, la relación y los lugares entre sujeto y objeto también se encuentran conservados. Hay un losange¹⁴, -tal como lo muestra el matema ($\$ \diamond a$)- que indica que hay diferentes modos de relación entre sujeto y objeto.

El acting porta una verdad, verdad que aparece al modo de una mostración, muestra alguna relación al objeto de deseo que allí se juega. Por dicho motivo, es verdad, pero no sujeto, ya que la verdad no responde a la realidad fantasmática del sujeto.

Si bien el síntoma también porta una verdad, esta ingresa a la sesión por la vía del significante, a través de la palabra, a través del interrogante. Por su parte, el acting no es una pregunta sobre el sujeto, el acting es una mostración, es un subir a escena el fantasma.

Otra característica que resalta Lacan respecto al acting, es la escena disruptiva, es algo sorpresivo que ingresa a escena, que irrumpe de modo que sorprende. Por ejemplo, podemos pensarlo en relación al caso Dora, cuando esta es llevada a consulta porque sus padres encuentran una carta de despedida. Esta carta de Dora es un acting, es el subir el fantasma a escena, es un llamado al Otro, porque todavía hay un Otro a quien llamar.

Por su parte, en el **pasaje al acto**, la dimensión del Otro no se encuentra presente, se sale expulsado de ese Otro, Otro que, a su vez expulsa al sujeto, deja caer al sujeto. Hay una renuncia al establecimiento del sujeto dentro del campo del Otro, no hay demanda al Otro como sí la hay en el acting. Aquí no se dirige un mensaje a un Otro para ser sancionado e interpretado, como sí sucede en el acting out.

Contrariamente a eso que se muestra en el acting (eso que sube a escena), en el pasaje al acto hay una caída de escena, una salida de escena.

En ambos casos se trata de escenas, pero si bien en el acting out se trata de una escena que sorprende (tanto si se produce en el análisis como si es relatada); el pasaje al acto no sorprende, se viene anunciando, va dando pistas, no es algo que se produce de repente, sorpresivamente, se lo ve venir.

¹⁴ Lacan (1962-63) nos dirá que en el fantasma, el losange $\diamond$ representa el lugar de la angustia, y esta siempre debe buscarse en medio del sujeto y del objeto a , como causa.

A propósito de esto, la psicoanalista Adriana Livschitz (2024) afirma que el pasaje al acto se viene anunciando en actings, que a posteriori se pueden leer. Lo que aparece previo al pasaje al acto es esa necesidad de ser ese objeto que le falta al Otro, ya que cuando el sujeto no le falta al Otro, cae.

Una característica que señala Lacan (1962-63) en el pasaje al acto es que el Otro se absolutiza, hay un enaltecimiento del objeto.

Siguiendo con lo antes mencionado, los psicoanalistas Barrionuevo y Cibeira (2021) afirman que, en el pasaje al acto,

El sujeto apuesta ante la indeterminación o la inconsistencia del Otro, un Otro no atravesado por la función paterna, con la certeza de que no hay escucha para su padecer. Y, así, sale o se borra de escena, en un pasaje al acto en el cual se pone en juego su posición subjetiva. (p. 35)

El sujeto en el pasaje al acto se muestra en un mayor grado de desamparo, quedando identificado a un puro resto, a algo que ya no puede ser alojado porque el Otro lo expulsa.

En esta presentación clínica hay una identificación del sujeto con el objeto, pero con el objeto resto. La dimensión sujeto queda abolida, hay un desenlace de la relación al Otro justamente porque no hubo lugar en el Otro, porque no lo encontró, porque no le llegó un signo de amor por parte de ese Otro, es por eso que cae como resto.

A raíz de lo antes mencionado, la psicoanalista Irene Gil (2023) afirma que estas presentaciones surgen generalmente luego de caídas fálicas, en donde el sujeto puede quedar identificado al objeto resto y caer. Aquí no están tan conservados los dos lugares sujeto y objeto como distintos, quedando el sujeto identificando al objeto.

Aquí podríamos decir que el pasaje al acto implicaría a un sujeto frente al mayor vacío producto de la vacilación fantasmática, pero en el punto en que eso lo arrasa se pierde todo sentido que lo anuda a la vida, pierde radicalmente el sentido. Podemos pensar que la dimensión más gráfica y extrema del pasaje al acto, es el pasaje al acto suicida. Por dicho motivo, tomamos la película escogida, ya que nos resulta conveniente para ilustrar de forma clara la distinción entre acting out y pasaje al acto.

Lacan (1962-63) afirma que en el pasaje al acto se apunta al corazón del ser, al ser en el sentido de la identificación del sujeto al objeto de goce, al goce en el sentido de mayor vulnerabilidad del ser, y lo ejemplifica con el suicidio y con el asesinato.

“El pasaje al acto (...) implica una separación radical de todo lo que es significativo y, por lo tanto, del Otro”. (Tendlarz, 2009, p. 230) Esta separación del Otro, esta salida de escena puede ser lo más banal, no siempre es tan extremo como un suicidio. Un ejemplo de pasaje al acto puede ser un portazo, la renuncia a un trabajo, la interrupción de un análisis.

Lacan (1962-63) lo ejemplifica con la bofetada que le da Dora al Sr. K., cuando este le dice que su mujer no es nada para él. Aquí Dora se mueve en dirección de evadirse de la escena, función propia del pasaje al acto, en donde se realiza un corte con eso que se venía repitiendo, generando un antes y un después.

Silvia Tendlarz (2009) sostiene que el pasaje al acto “tiene la estructura de un desencadenamiento y que, por lo general, se produce por una frase oída”. (p. 236)

A veces, los pasajes al acto son abruptos, como por ejemplo en el caso de la joven homosexual, que a partir de una escena que se desarma, ella se arroja a las vías del tren. Tiene efecto de desencadenamiento.

Hay un momento que desencadena el pasaje al acto; así como el acting es una escena disruptiva, es una mostración que descoloca (que descoloca muchas veces al que lo hace, así como descoloca al que observa); el pasaje al acto viene dando pistas, uno lo puede leer. Por ejemplo, si pensamos en la joven homosexual, vemos que su madre no la sostiene, su padre no la sostiene, y la Cocotte no la sostiene, y ahí se cae de escena en un pasaje al acto.

Así como el acting es un llamado al Otro, porque todavía hay un Otro a quien llamar, en el pasaje al acto el sujeto siente que ya no hay un Otro a quien llamar.

El pasaje al acto sucede sin pensamiento, es del orden de lo pulsional, así como sucede con la joven homosexual, en aquel momento donde no hay a quien llamar, sin cabeza para pensar se arroja a las vías del tren, se arroja de la escena. Lo que aparece en el pasaje al acto es la abolición del sujeto que identificado al objeto *a* como resto, como residuo, se arroja de la escena. (Ambres et al., 2024)

En el pasaje al acto no hay sujeto, debido a la falta de consciencia que motiva al acto, ya que por un momento el sujeto se convierte en puro objeto. Se considera a esta presentación como un acto sin subjetivación.

Lacan afirma que “todo gira, en efecto, en torno a la relación del sujeto con *a*” (1962-63, p.126) en este sentido todo gira en torno del sujeto con el hecho de que algo falta.

“La función de *a* es tan prevalente que llegó a pasar a ese real, un pasaje al acto, cuya relación simbólica comprende (...) la iniciativa de dejarla caer”. (p. 126) De esta forma, el objeto *a* puede aparecer “bajo la apariencia de lo deyectado, echado a los perros, a los despojos, a la basura, al desecho del objeto común, a la falta de poder ponerse en alguna otra parte”. (p. 120) El sujeto queda identificado absolutamente a ese *a*, a ese objeto de desecho.

Dicho de otra forma, “en el pasaje al acto, el sujeto se pone en el lugar de la falta del Otro, en el lugar del objeto. Es condición, en el pasaje al acto, la identificación al objeto que se le supone a ese Otro”. (Carbone, 2017, párr. 23)

En el pasaje al acto hablamos de “la destitución subjetiva” (Vargas Castro, 2020, p. 111) como objeto de desecho, y no como objeto causa. Ya que, “en el pasaje al acto el sujeto se barra al máximo. El sujeto radicaliza la barra, tanto que termina identificándose con el objeto”. (Barrionuevo et al., 2021, p. 36) La característica del pasaje al acto es el dejarse caer en el lugar de objeto.

Es así que, la destitución subjetiva será resultado del atravesamiento salvaje del fantasma, es decir, el pasaje de la escena fantasmática al mundo, debido a la identificación del sujeto al objeto *a* en tanto desecho.

Por su parte, Silvia Tendlarz (2009) afirma que:

El pasaje al acto implica un rechazo a todo saber, y como tal hay un no querer saber y un no querer pensar (...) El pasaje al acto se caracteriza también por la impulsividad, por la aparición imprevista y por lo tanto por un cambio repentino, una ruptura en la continuidad de la conducta. Por ese motivo decimos que implica un cambio en la temporalidad subjetiva. (p. 230)

Y agrega que es un acto sin subjetivación, en donde se bloquea el pensamiento hasta llegar a la parálisis; ya que se “manifiesta una fuerza extraña al sujeto mismo (...) es un goce acéfalo el que decide”. (p. 236) El sujeto es arrojado de la escena al mundo, cayendo de lo simbólico a lo real.

En este sentido, podemos decir que hay un desfallecimiento del sujeto, quedando identificado al objeto caído, prevaleciendo lo real. Lo simbólico queda opacado por la prevalencia de lo real. (Donzi, 2023) Lacan (1974) hará referencia a lo real como “aquello que se presenta incomprensible o que escapa a las posibilidades de ser puesto en palabras”. (Barrionuevo et al., 2021, p. 13) En esta modalidad hay un fallo de recursos simbólicos para saber hacer con eso real que se presenta.

En cambio, en el acting out hay una prevalencia de lo imaginario, de la mostración y de la escena. Se muestra al Otro algo que el sujeto no alcanza a simbolizar en su discurso y que queda en una escena con prevalencia imaginaria. (Donzi, 2023)

Lacan (1956) dirá que en el acting out se produce una “interferencia entre lo simbólico y lo real (...) no uno que sufra el sujeto, sino que el sujeto actúa” (p. 373) lo que permite por unos momentos salir de lo simbólico a lo puramente imaginario, pero con posibilidad de volver a lo simbólico. (Lacan, 1962-63) Esto sucede debido a una insuficiencia de recursos subjetivos para afrontar las vicisitudes de lo contemporáneo, para enfrentar la angustia que genera el estar al descubierto frente al Otro.

Es así que en el acting out el sujeto sostiene la escena del mundo que habita, a diferencia del pasaje al acto en donde el sujeto sale de escena bruscamente, porque ella le resulta insoportable.

Más allá de que Lacan nos presenta el acting out y el pasaje al acto en oposición, “clínicamente nos advierte que puede pasarse del acting out al pasaje al acto, cuestión que pone en evidencia tanto en el caso Dora como en el de la joven homosexual”. (Vargas Castro, 2020, p. 85) Es así que el estar en constante acting puede derivar inevitablemente a que se produzca un pasaje al acto, en ese intento de salir de la escena al mundo.

En conclusión, podemos decir que un **acting out** será considerado como tal, sí y sólo si tiene las siguientes particularidades:

- Se queda en la escena (Subir a escena)
- Se inscribe en la lógica del fantasma.
- No pierde relación con el Otro.
- Se identifica con un significante, demandando que el gran Otro simbolice su acto.

- Actúa lo que no se puede decir en palabras, ya que está hecho para mostrar lo que no se puede decir (mostración a un Otro, demanda a un Otro para que vuelva a tener ese lugar de completud que tenía)

Mientras que un **pasaje al acto**, va a depender de si tiene las siguientes particularidades:

- No hay sujeto, falta de consciencia de lo que motiva al acto.
- El sujeto es arrojado de la escena. Sujeto arrojado a lo real, cae de lo simbólico (Dejarse caer)
- Atravesamiento salvaje del fantasma.
- Huye del Otro, identificándose con el objeto *a*. Hay una huida respecto a un Otro, en donde el sujeto no encuentra alojamiento y cae de la escena.
- Significante que desencadena el pasaje al acto. (Se produce generalmente luego de una frase oída)

Como bien dijimos anteriormente en el marco teórico, lo particular hace referencia a lo propio de algo, a eso que le pertenece con singularidad. En este sentido, consideramos que estas particularidades no pueden ser pensadas por separado, ya que una remite a la otra.

Por su parte, lo particular de cada fenómeno va a depender de la relación que tenga el sujeto con el *a* y con el Otro. Es así que la noción de fantasma nos resulta imprescindible para poder diferenciar en su singularidad estas categorías teóricas.

Por dicho motivo, decimos que el acting se sube a escena el fantasma, el cual recordemos hace referencia a:

Una construcción por la cual el sujeto busca definir un lugar en relación al Otro, como respuesta al interrogante acerca del deseo del Otro (...) procurando dar cuenta de lo real al que dicha pregunta enfrenta recurriendo a lo imaginario y a lo simbólico para encontrar una respuesta. (Barrionuevo et al., 2021, p. 16)

Aquí hablamos de una mostración del objeto en el fantasma; mientras que en el pasaje al acto es un salirse de la escena, es un arrojarse de la escena al mundo, producto del atravesamiento salvaje del fantasma.

III.2 | LECTURA PSICOANALÍTICA

Una vez identificadas las particularidades del acting out y del pasaje al acto, buscamos en este capítulo responder al segundo objetivo específico planteado, el cual intenta realizar una lectura posible de los personajes de la película “Quien te cantara” (2018) de Carlos Vermut, en relación a los fenómenos antes mencionados.

Es así que, ante el hecho de que trabajamos con una obra cinematográfica (extensa en su amplitud), tuvimos que acudir a un momento de observación detenida de la misma, para así poder localizar detalles e indicios, que nos permitieran seleccionar escenas y diálogos propicios para nuestro trabajo.

Cabe destacar, que al tratarse de personajes ficcionales, y no de casos clínicos, no podremos demostrar la presencia de todas las particularidades propias del acting out y del pasaje al acto en una sola escena, debido a la calidad de ficción de la obra. A raíz de esto, extrajimos, transcribimos, elaboramos y realizamos un relato de acuerdo a nuestros fines, lo que nos permitió dar forma al segundo objetivo específico planteado.

A continuación, para dar inicio a esta lectura, comenzamos la misma a partir del siguiente personaje:

MARTA

Recordemos que se trata de una joven de 23 años, quien vive con su madre con quien mantiene una relación conflictiva y ambivalente.

Para dar comienzo a este apartado, partimos de la afirmación de Lacan (1962-63) respecto a que “el acting out es esencialmente algo, en la conducta del sujeto, que se muestra” (p. 136) que se muestra a un Otro. Es así que en la “Escena 2”, vemos a Marta exigirle a su madre que le dé dinero para comprarse un nuevo teléfono, ante el “no tengo dinero” pronunciado por su madre, Marta comienza a gritar y arroja todos los objetos que tiene cerca. Al ver que su madre no cede, busca un cuchillo, se lo coloca en el cuello y amenaza con matarse. Su madre termina cediendo y le da el dinero. Lacan nos dirá que responder un acting out no va a suprimirlo, sino que va a fomentarlo.

Esta escena se pone en relación con la “Escena 5”, en donde Marta se muestra con culpa por lo sucedido, pide disculpas por su comportamiento y le dice a su madre que le gustaría devolverle el dinero que ella le prestó. Su madre no le da importancia y cambia de tema.

Vemos cómo la joven intenta acercarse a su madre, intenta hablar con ella, pero no hay un lugar en este Otro, no encuentra un lugar en esa madre para alojar su sufrimiento, para alojar su malestar. Aquí hay un cambio de posición en relación a la angustia, ubicando al personaje más del lado de la turbación, ya que Marta parece estar conmovida, desconcertada ante la respuesta de su madre, esta pérdida de fuerza la lleva a no poder hablar, ni proseguir con lo que venía haciendo.

La “Escena 6” transcurre en una fiesta, en donde Marta estando angustiada por lo sucedido con su madre, se dirige a una amiga a quien le pide que le dé una bofetada ya que ella se siente que “es una mala persona”. Su amiga lo niega y le da un abrazo.

Lacan (1962-63) dirá que cuando el Otro se ha vuelto sordo, el acting out surge como forma de volver a entrar en escena, volver a entrar en el campo visual de ese Otro. En este sentido, “en el acting out se tratará de subir el objeto *a* a la escena”. (Vargas Castro, 2020, p. 71) Es así que la joven buscará problemas con otra amiga, quien sí reacciona dándole una bofetada. Ante la mirada de esta primera amiga, le muestra, pone en escena que no es una buena persona.

Su primera amiga en vez de alojar el sufrimiento de Marta, en vez de escucharla, lo toma como demanda y responde. La joven realiza un acting out en esa demostración de hacerse golpear. Aquí creemos que queda al descubierto lo que ella piensa, interpretamos en esa demostración que Marta quiere decir: “no soy una buena persona, no trates de convencerme porque yo pienso esto”.

Podríamos pensar que el malestar que siente Marta está relacionado a como ella se comporta con su madre, y la culpa que esta siente. Ella se siente una mala persona, y busca ser alojada por una amiga que en vez de escuchar responde.

Por último, en la “Escena 8”, vemos a Marta tratar de sacar algún provecho respecto al nuevo trabajo de su madre, al ver esta última que su hija busca perjudicarla, le quita sus llaves y su teléfono celular. Esto desencadenará en la joven un comportamiento agresivo, que la llevará a romper todo lo que tiene cerca y amenazar con quitarse la vida si su madre no hace lo que esta le pide.

El carácter demostrativo e impulsivo propio del acting out queda en evidencia ante los ataques de cólera y la agresividad que podemos ver en Marta. Estos irrumpen ante la emergencia de la angustia, y de alguna manera sostiene la relación especular con el Otro. Aquí vemos una demanda constante a Violeta (su madre), lo que nos lleva a pensar en un atrapamiento subjetivo en cuanto a la relación al Otro, ya que este tiene una presencia absoluta para el sujeto.

A propósito de esto Lacan (1962-63) nos dice:

La dimensión de la agresividad entra en juego para cuestionar aquello a lo que por su naturaleza apunta, o sea, la relación con la imagen especular. En la medida en que el sujeto agota sus iras contra esa imagen, se produce aquella sucesión de demandas que va hacia una demanda cada vez más original, históricamente hablando, y entonces se modula la regresión en cuanto tal. (p. 63)

Es por eso que Lacan cuando habla de acting out nos dice que este se produce ante la combinación del impedimento, como ese lugar de mayor captura narcisista en la que se encuentra el sujeto, junto a la turbación, como lugar que hace alusión a la pérdida de potencia producto del aturdimiento.

Aquí, el Otro encarna el lugar de la mantis religiosa, un lugar de un Otro absoluto que se presenta como amenazante, tal como lo que señalamos previamente en las páginas anteriores, metáfora que justifica la pregunta fantasmática por el Che vuoi, el que me quieres, en donde existe la posibilidad de ser el sujeto el objeto de goce de este Otro. La angustia que se genera aquí aparece de forma masiva, sin aviso previo, irrumpiendo sin ninguna representación, pudiendo poner al yo en un jaque total, en su límite.

Lacan dirá que el acting out se muestra al Otro distinto de lo que es. Por dicho motivo, decimos que Marta en esas demandas infinitas, en esos ataques de cólera, de llanto, busca hacerse un lugar en el Otro. Intenta mostrar lo que no puede poner en palabras, dejándose en evidencia a través de la acción, como intento de reinserción en la cadena significativa.

Los psicoanalistas Barrionuevo y Cibeira (2021) dirán que en el acting out el sujeto apela al Otro, a este Otro significativo para el sujeto. “Se dirige a alguien a quien se dirige una demanda de atención, de cuidado, en suma, de amor”. (p. 35)

Entendemos que estando en esa posición es como si Marta le preguntara a su madre lo siguiente: ¿qué soy para vos?, ¿te importo?, ¿puedes perderme? Ante la angustia que le genera el ver que su madre siempre la evade, le miente y le muestra lo que podría haber sido de su vida si ella no hubiera nacido; el acting out, va a surgir como ese intento desesperado de hacerse entrar en escena, en el campo visual de su madre y así sustraer la certeza que provoca la angustia cuando un significante taponara la falta.

La posición de Marta respecto a su madre y sus amigas, en tanto Otros, encarna que de haberse dado otra respuesta, “una respuesta más justa” (Lacan, 1960-61, p. 375) su destino quizás habría sido otro. Es así que, en la “Escena 8”, por más que existiese otras opciones (opciones que Marta no puede ver) la opción por ejemplo de compartir el nuevo trabajo de su madre y tratar de llevarse mejor; ella optó (porque no pudo hacer otra cosa) por sacar algún provecho de esa situación, amenazando con matarse si su madre no cedía a lo que esta le estaba pidiendo.

Es así que Marta se mostró desafiante frente a su madre, llegando a decir que lo que hacía lo hacía por el bien de las dos, ya que si esta le devolvía su teléfono y sus llaves ella podría vender la información a los medios y llenarse de dinero, logrando tener otra vida distinta a la que ya tenían. A modo de amenaza, agrega colocándose un cuchillo en el cuello, que si esta no cede se iba a matar.

En esta escena, Marta pasa de la ira al llanto al ver que su madre no reacciona, no la escucha y la ignora, y luego de varios pedidos desesperados por parte de Marta, su madre pronuncia la siguiente palabra: “*hazlo*”, provocando como consecuencia que Marta presione el cuchillo sobre su cuello y realice un pasaje al acto finalizando con su vida.

Marta pierde valor ante la desaprobación de su madre; cuando esta no cae en esa escena como presa de sus caprichos. “Es por eso por lo que se produce entonces lo que podríamos llamar, refiriéndonos al primer cuadro (...) sobre las coordenadas de la angustia, el supremo embarazo”. (Lacan, 1962-63, p. 124) Que combinado con la emoción, que la invade frente a esta escena en donde pareciera que el mensaje de su madre es claro, la prefiero a ella (la cantante) antes que a vos, Marta queda reducida a un desecho, e identificada al objeto resto cae en un pasaje al acto.

El pasaje al acto se cumple en este caso, ya que se dan las siguientes condiciones: por un lado, la “identificación absoluta del sujeto con el *a* al que se reduce” (p. 124) en donde pensamos a Marta, luego de lo que creemos un acting out (amenaza de suicidio) en el momento en que su madre le dice que lo haga, que se mate. La segunda condición va a ser la confrontación del deseo y la ley. Se trata aquí de una confrontación del deseo de su madre (Violeta), en la cual se construye toda su conducta,

con la ley que se presentifica ante la respuesta de esta madre cuando le dice “hazlo”. “Esto es lo que hace sentirse definitivamente identificada con *a* y, al mismo tiempo, rechazada, expulsada, fuera de la escena. Y esto, sólo puede realizarlo el *dejarse caer*” (p. 125)

Aquí pensamos la confrontación que se pone en jugo ante ese “hazlo” dicho por su madre, cuando la joven amenaza con matarse y ante ese rechazo proveniente del Otro cae de la escena como objeto resto, se hace objeto de ese Otro.

Ante la afirmación de Eric Laurent (2014), quien aclara que muchas veces ciertas conductas “comienzan con la lógica del acting out, intentando montar una escena como modo de llamado al Otro, pero a veces al sujeto se le pasa la mano y puede tornarse en un pasaje al acto, sin pensar, poniendo en riesgo la vida del sujeto”. (párr. 5)

Este rechazo del Otro, este rechazo de su madre, lo podemos ubicar como el punto de supremo embarazo y de emoción que “la invade por la súbita imposibilidad en la que se encuentra de hacer frente” (Lacan, 1962-63, p. 124) a esa situación.

Recordemos que Lacan nos dice que lo único que no engaña es la angustia, la angustia que genera una certeza que impide al sujeto deslizarse por la cadena significante. Consideramos que esta angustia que ella siente se debe a que no fue deseada, y que su madre deja a la vista lo que ella hubiera podido ser si su hija no hubiese nacido. Es así que Marta se identifica con ese objeto desecho, no siendo objeto causa de deseo, sino objeto de goce del Otro. Es así que sale expulsada de escena, huye de ese Otro, que a su vez la deja caer. Su suicidio da cuenta del rechazo del Otro.

El rechazo del Otro le genera un dolor psíquico insoportable, el no haber sido causa de deseo para su madre. Ella encarna ese significante que cree que es para su madre, no se cuestiona, no se interroga, cae presa de este Otro absoluto como objeto de goce. La angustia que se presenta aquí viene como resultado de la desaparición de la pregunta fundamental, debido al borramiento de la brecha existente entre el sujeto y el Otro, entre Marta y su madre, allí donde la joven no puede ser aprehendida por el significante.

Irene Gil (2023) afirma que la angustia que se genera en algunas situaciones amorosas se resuelven por la vía de un pasaje al acto, ya que conduce al sujeto a darse cuenta que no es nada para el Otro. Marta se mata cuando siente que no es nada para su madre, y esto se debe a que se introdujo un signo de rechazo por parte del Otro.

Es así que consideramos a su suicidio como un pasaje al acto, mientras que todo el comportamiento previo que tiene con su madre (elevada a la función de objeto supremo) y con sus amigas, es tomado como un acting out por la direccionalidad hacia un Otro, un Otro que no escucha.

VIOLETA

Para dar continuidad a lo que venimos trabajando, partimos en segunda instancia del personaje Violeta.

Como dijimos en las páginas anteriores, Violeta de joven tenía el sueño de ser cantante, solía actuar en bares interpretando sus propias canciones. Sin embargo, al quedar embarazada tuvo que abandonar ese sueño, renunciando a su carrera para cuidar de su hija.

No obstante, el día en que se entera que está embarazada, escucha por primera vez una canción de Lila Cassen, lo que genera en ella un fanatismo que la sostiene en su vida.

Es así que vemos a Violeta en diferentes escenas imitando a la famosa cantante en el karaoke donde trabaja, luciendo una imagen similar y viviendo a través de la música de esta. Esto nos lleva a pensar que en este accionar se busca mostrar lo que no se puede poner en palabras, permitiendo escapar por unos momentos de su angustiante realidad.

Es así que surge la siguiente pregunta: ¿cómo pensar el fanatismo y la imitación constante de Violeta a la famosa cantante?

Respondiendo a este interrogante, consideramos como un acting out a esa imitación constante que hace de “ser” la famosa cantante, ya que se orienta a un Otro, en este caso a su hija a quien se le da a leer y a quien convoca a la interpretación. Lacan (1962-63) dirá que “cuanto más escandalosa resulta tal publicidad, más se acentúa su conducta. Y lo que se muestra, se muestra distinto de lo que es. Lo que es, nadie lo sabe, pero que es distinto, nadie lo duda”. (p. 136)

Creemos que en este acting, en esa actuación, Violeta le muestra a su hija lo que hubiera podido ser si ella no hubiera nacido. Es como si esta le dijera “gracias a que quedé embarazada de vos no pude cumplir mi sueño, el de ser una cantante famosa, por lo tanto me tengo que conformar con imitarla”. Aquí se pone de manifiesto algo que no puede ser dicho en palabras y por lo tanto se muestra, se sube a escena.

En el acting out se repite mediante una acción lo que está reprimido, esto que se repite tiene un sentido, más allá de que el sujeto no comprenda el motivo que lo lleva a actuar de esa forma. Se actúa lo que no se puede poner en palabras, por lo tanto, está hecho para mostrar lo que no se puede decir.

En la “Escena 3”, vemos un cambio en cuanto a la posición de este personaje, que luego de haber vivenciado una situación angustiante con su hija, dejándola sin recursos subjetivos para responder, se dirige a la playa y cuando está entrando al mar, en ese intento de atentar contra su vida, de dejarse caer de la escena, aparece Blanca quien con su propuesta vuelve ubicarla en la escena. Aquí nuestro personaje encuentra un sentido que la sostendría por un tiempo.

La “Escena 8” transcurre cuando Violeta deja caer a su hija, luego de que esta la amenace con destruir lo único que la sostiene, la deja caer para salvarse. Esta escena que junto con la “Escena 9”, en donde Lila le confiesa el motivo por el cual ella no puede volver a cantar, generan en Violeta un momento de mayor embarazo que combinado con la emoción la llevaban a realizar un pasaje al acto en ese intento de salir de la escena al mundo.

Creemos que el viraje del acting out al pasaje al acto se dará cuando este Otro absoluto que la sostenía cae, cuando este Otro muestra su falta, cuando Lila le cuenta que ella también imita a alguien. La angustia que le provoca esa noticia arrasa a su yo y la lleva a caer de escena identificada a este objeto *a* como resto, como desecho. Aquí podemos ver la confrontación de la ley con el deseo, al ver al Otro en falta vuelve a tambalear su fantasma y no encuentra forma de sostenerse. La escena fantasmática que la sostenía se cae, es así que Violeta queda reducida a la nada.

En la “Escena 10” luego de haber terminado con su trabajo, se viste con el mismo vestido que usó la cantante en ese intento de suicidio y hace un pasaje al acto adentrándose al mar para dar fin a su vida.

El meterse en lo profundo del mar “nos recuerda el límite entre la escena y el mundo”. (Lacan, 1962-63, p. 123) Lacan nos dice que este tipo de suicidio no es por azar, “ya que remite directamente a una forma salvaje de atravesamiento del fantasma y destitución subjetiva”. (Vargas Castro, 2020, p. 84)

Los psicoanalistas Barrionuevo y Ciberia (2021) dirán que:

Todo sujeto organiza para sí una supuesta realidad ubicándola en un marco fantasmático, encuadrándola entre bordes que cierra, que la limitan (...) El pasaje al acto, implica un salirse de ese marco, denunciando que el fantasma no alcanza, produciéndose un fuera de escena” (p. 35)

Es así que el sujeto que realiza un pasaje al acto se encuentra atravesado por la barra de forma que se hace objeto, y a su vez, el sujeto apuesta sin Otro, no hace un llamado al Otro. “En el pasaje al acto, el sujeto se pone en el lugar de la falta del Otro, en el lugar del Objeto”. (p. 35)

Irene Gil (2023) agrega que un pasaje al acto puede tener lugar luego de la muerte de un ser querido o ante una caída fálica, como pérdida de un ideal, ya que esto puede llevar al sujeto a duelos no resueltos, que lo llevan a un tobogán sin salida, haciendo tambalear al sujeto en relación a lo que le daba sentido a su vida.

LILA CASSEN

Por último, nos encontramos con Lila, quien recordemos es una cantante famosa, que desde la muerte de su madre no ha vuelto a cantar. A partir de entonces lleva una vida solitaria, alejada de los escenarios y de la sociedad, viviendo de forma aislada en una casa junto al mar.

Aquí partimos de la “Escena 1”, escena que inaugura la película, la cual nos muestra a Lila inconsciente, desmayada a orillas del mar. Blanca (su manager) la encuentra e intenta salvarla llevándola al hospital.

Ante esta escena surge el siguiente interrogante: ¿Estamos frente a un acting out o ante un pasaje al acto? Si bien esta escena resulta confusa, ya que aquí queda en evidencia que la brecha que separa un acting out de un pasaje al acto es muy fina, consideramos, teniendo en cuenta la lectura que hacemos, que estamos frente a un pasaje al acto.

Nos preguntamos entonces: ¿Por qué decimos que Lila realiza un pasaje al acto y no un acting out? ¿Qué desencadena en ella un pasaje al acto en ese intento fallido de suicidio?

Para responder a estos interrogantes, tomamos la afirmación de Lacan (1962-63) respecto a que en un análisis no hay que interpretar los actings, ni los pasajes al acto, sino que hay que interrogar al sujeto respecto al momento previo de dicho accionar. Para eso nos servimos de las diferentes escenas en donde aparece el personaje antes mencionado, haciendo foco principalmente en el diálogo que se

produce en la “Escena 1”, estando en el hospital, y la confesión que realiza la cantante en la “Escena 9”.

Estando en el hospital y habiendo perdido por completo su memoria, se entera que antes de realizar el pasaje al acto, su manager le había dicho que ya tenía fecha para que diera unos conciertos.

Ante lo descrito en las escenas que involucran a este personaje, sabemos que Lila hace aproximadamente diez años, desde la muerte de su madre, que no ha podido volver a cantar. Su manager, quien al no registrar, ni escuchar a Lila respecto a que esta no puede volver a cantar, le exige, le insiste y organiza un concierto.

Si bien sabemos que un acting out es una demostración a un Otro que se ha vuelto sordo y que se repite lo que no se puede poner en palabras, vemos en este personaje, que luego de una seguidilla de demostraciones ante las insistentes demandas recibidas, termina realizando un pasaje al acto en ese intento de hacer un corte a eso que se venía repitiendo. “En el pasaje al acto hay un exceso que se trata de cortar, de poner un límite”. (Barrionuevo et al., 2021, p. 36)

La angustia que provoca las constantes demandas por parte de la manager acorralan a Lila dejándola sin salida por la vía de la palabra, llevándola a salir de escena en ese rechazo al Otro que a su vez la rechaza.

Otra de las características que vemos en estas escenas que desencadena en Lila un pasaje al acto, va a ser un significante en más, ya que el sujeto queda barrado por el significante identificándose al objeto *a*, saliendo expulsado de la escena. (Lacan, 1962-63) Aquí se pondrá en juego palabras dichas por su manager que la lanzan fuera de escena; algo similar ocurre con Marta luego de que su madre pronuncie la palabra “hazlo”.

Cuando hablamos de un significante en más, lo hacemos teniendo en cuenta que un sujeto se mueve dentro de una cadena significativa, en donde un significante representa a un sujeto para otro significante. Es así que ante esta frase oída, el sujeto queda capturado por un significante, esa certeza que produce la angustia cuando falta la falta, lleva a que el sujeto salga expulsado del Otro, atravesando salvajemente el fantasma.

Es así que tomamos la frase oída, como “frase trampa” expresada por Lacan, como un desencadenante, en donde luego de que su manager le diga de forma imperativa que va a tener que volver a cantar, Lila va y realiza un pasaje al acto en ese intento de evadirse de la escena. Creemos que la amnesia que aparece como consecuencia de tal suceso, puede deberse a el estado que deja un pasaje al acto de inhibición.

Silvia Tendlarz (2009) nos advierte que la angustia que lleva al pasaje al acto es

Aquella que tiene la característica de bloquear el pensamiento y apretar tan fuerte que lleva hasta la parálisis. Ese modo particular de angustia que paraliza y que amenaza con una parálisis definitiva; el pasaje al acto responde con movimiento, con descarga motriz, produciendo un efecto ansiolítico, de alivio”. (p. 231)

Ese efecto ansiolítico de alivio del que habla Tendlarz, lo vemos en Lila luego del intento de suicidio en la playa, en esa pérdida de memoria, en esa amnesia, en ese mutismo. Esto se debe a que “al quedar identificado como objeto, se detiene el deslizamiento significativo”. (Vargas Castro, p. 84) El sujeto queda suspendido, queda en shock luego de haberse realizado un atravesamiento salvaje del fantasma.

Por otro lado, la confesión que realiza Lila en la “Escena 9”, respecto al motivo por el cual dejó de cantar, nos permite sostener esa primera escena como un pasaje al acto, ya que aquí relata parte de su historia y lo que consideramos como causa del mismo.

En esa confesión Lila revela su secreto, ella no solo cantaba las canciones que escribía su madre, sino que también encarnaba el lugar que su madre hubiera deseado tener. Es así que ante la muerte de su madre y teniendo en cuenta la forma en que esta murió, Lila queda identificada a ese Otro absoluto como resto, como desecho; que sumado a las demandas constantes por parte de su manager la dejan sin recursos subjetivos para responder. Aquí se produce un mayor grado de embarazo que combinado con la emoción, que le provoca la forma en que su madre ha muerto, sumado a la verdad sobre su identidad, podrían llevar inevitablemente a realizar un pasaje al acto en ese intento de salirse de escena. Esta salida abrupta hacia el mundo le permite sustraerse de una escena que le resulta insoportable.

Tendlarz (2009) nos dice que el pasaje al acto va a implicar una “separación radical de todo lo que es significativo y, por lo tanto, del Otro”. (p. 230)

“En el pasaje al acto el sujeto apuesta ante la indeterminación o la inconsistencia del Otro, un Otro no atravesado por la función paterna, con la certeza de que no hay escucha para su padecer. Y, así, sale o se borra de escena, en un pasaje al acto en el cual se pone en juego su posición subjetiva” (Barrionuevo et al., 2021, p. 35)

Por su parte, pensamos a la “Escena 7” como un acting out, ya que aquí Lila muestra algo, representa un papel, sube a escena lo que no puede ser dicho en palabras. Aquí le muestra, conduce a Violeta para que esta última actúe la primera escena. Esta “escena dentro de la escena” (Lacan, 1962-63, p. 45) le permite a Lila reconocerse en ese verse a través de Violeta (representando un papel) como un espejo. Esto le permite reingresar a la escena, recuperando su memoria. Memoria que fue perdida como consecuencia del pasaje al acto, en esa salida abrupta de lo simbólico a lo real.

Pensamos a esta escena como un acting out, ya que el sujeto sube a escena, si bien el sujeto sale de lo simbólico tiene posibilidad de volver, tal como lo vemos en esta escena dentro de una escena.

Sabemos por Lacan (1962-63) que el acting out es “un modo de actuar en vez de recordar” (Abinzano et al., 2018, p. 69) y que cuando el sujeto no recuerda el pasado “está condenado a repetirlo actuándolo en un acting out”. (Evans, 1996, p. 29)

Lacan (1962-63) nos recuerda “cómo la relación especular ocupa su lugar y de qué modo depende del hecho de que el sujeto se constituye en el lugar del Otro y su marca se constituye en la relación con el significativo”. (p. 42) Tal como lo decía Lacan (1949) en el estadio del espejo “el

reconocimiento en el espejo, se asume como totalidad que funciona en cuanto tal en su imagen especular” (1962-63, p. 42)

De esta forma, creemos que Lila podrá reconocerse a través de verse reflejada en Violeta, en donde le pide que recree la escena (la primera escena) dirigiéndose al mar. De esta forma, muestra a un Otro lo que quiso hacer, sube a escena ese objeto *a*, lo muestra en ese acting out (Violeta no lo prohíbe como Blanca, y está dispuesta a escucharla)

Freud (1900) en “La interpretación de los sueños” introduce la otra escena, dando lugar a la entrada del inconsciente como esa otra escena. La dimensión de la escena “está ahí ciertamente para ilustrar ante nuestros ojos la distinción radical entre el mundo y aquel lugar donde las cosas, aún las cosas del mundo, acuden a decirse “. (Lacan, 1962-63, p. 43)

“La función de la escena dentro de la escena” (p. 45) que podemos verlo de forma similar como pasa con Hamlet, en donde la vestimenta que Lila le pide a Violeta que use, para representar la escena de la tentativa de suicidio, es la misma que ella usaba ese día. Lo que Lila hace que Violeta represente en esa escena es pues, a fin de cuentas, a ella misma llevando a cabo su intento de suicidio, intentando darle cuerpo a algo, “que pasa por su imagen especular, su imagen puesta en la situación” (p. 46) de asumir lo que a ella le pasó.

Lila se identifica con Violeta, “vemos cómo en este punto interviene al desnudo aquella identificación con el objeto que Freud nos designa como mecanismo fundamental de la función del duelo (...) la realidad de aquel a quien se ha perdido, sólo se quiere recordar la pena que dejó”. (p. 46) Ese vacío que dejó. Podría pensarse en relación a la muerte de su madre, quien era quien escribía las canciones que cantaba Lila y a quien ella imitaba.

Parafraseando a Lacan (1962-63) podemos pensar a Lila en primera instancia, en relación a la salida de escena que hace en la “Escena 1”, en donde en primer lugar está el mundo, quedando nuestro personaje impedida en esa captura narcisista, como consecuencia de aquel episodio a orillas del mar; y en segunda instancia, tomamos a la “Escena 7”, escena a la que hacemos que suba al mundo. El sujeto solo puede reingresar a escena mediante un acting out, mediante una puesta en escena. “La escena es la dimensión de la historia. La historia tiene siempre una puesta de carácter de puesta en escena” (p. 43)

Lacan lo relaciona con el teatro, por la puesta en escena de lo simbólico y lo imaginario, que se pone en juego en relación al mundo, en relación al fantasma con lo real, real como lugar que apunta a un vacío.

En cuanto al impedimento, Lacan nos dice que hay algo que viene a interferir al sujeto. El sujeto se encuentra ubicado en el lugar de objeto, permaneciendo el falo investido autoeroticamente. “La trampa en cuestión es la captura narcisista” (p. 19) que hace conservar su lugar como falo del Otro.

Haydée Heinrich (2016) nos dice que los pacientes suelen ofrecerse al Otro para sostenerlo en su completud, siendo objetos de goce de este Otro, es a raíz de esto que creemos que Lila en este *ser* cantante, se comporta como alguien que detenta el falo, sosteniendo el deseo de esta madre.

Por último, en la “Escena 9”, vemos un cambio en Lila, ya que esta es albergada en un Otro, en Violeta, quien aloja esa verdad a revelar. Creemos que aquí se produce lo que Lacan (1962-63) llama función de corte. Es así que en este acompañar en el dolor, en este “con-dolerse, el Otro cumple una función fundamental en el atravesamiento de los duelos”. (Henrich, 2016, p. 121) Violeta al alojar a Lila le permite hacer un movimiento dando lugar a la palabra en esa escucha.

Marta Gerez Ambertin (2014) afirma que hay un período en donde se pone a prueba al Otro, a quien se habrá o no de poder depositar algo. Lila confiesa su verdad luego de encontrar un lugar en un Otro, luego de ser escuchado el acting out. Es ahí que pronuncia un secreto, secreto relacionado al motivo por el cual ella no ha vuelto a cantar, secreto que tiene que ver con su identidad.

Para concluir con este capítulo, teniendo en cuenta la afirmación de Lacan (1962-63) respecto a que el dejarse caer es el correlato esencial del pasaje al acto, y el subir a escena es el correlato del acting out; consideramos que los personajes realizan actings y pasajes al acto, ya que se cumplen las condiciones resaltadas en el apartado anterior respecto a lo que consideramos particularidades de los mismos.

Consideramos que los personajes realizan un acting out en este subir a escena el objeto *a*, en las siguientes escenas:

- Marta: en escena 2, 6 y 8 (escena que desencadena inevitablemente un pasaje al acto)
- Violeta: en casi toda la película.
- Lila: en escena 7.

Mientras que consideramos que se realizará un pasaje al acto, en este dejarse caer como intento de salir de la escena al mundo, en las escenas siguientes:

- Marta: en escena 8.
- Violeta: en escena 10.
- Lila: en escena 1.

CONCLUSIÓN

En este apartado, nos abocamos a plasmar los hallazgos a los que hemos arribado, para dar cierre a este trabajo integrador final.

Este trabajo se llevó a cabo a partir de la modalidad «Ensayo científico literario», en donde se buscó realizar una lectura psicoanalítica de tres personajes de la película “Quien te cantará” de Carlos Vermut (2018) en relación a las categorías teóricas acting out y pasaje al acto, tomando como base el Seminario X (1962-63) de Jacques Lacan dedicado a la angustia, como así también, autores contemporáneos que han aportado a la temática.

En vista de lo trabajado en el diseño metodológico, destacamos que al tratarse de un T.I.F. ensayístico, no se buscó demostrar empíricamente una hipótesis, sino más bien, se trató de realizar un trabajo intelectual en donde combinar ideas. Aquí se tuvo en cuenta “la observación sistemática, las lecturas rigurosas, la discusión que contrasta y la escritura que favorece la reflexión y que interviene como un instrumento para llegar a saber lo que se piensa”. (Temporetti et all., 2020, p. 63)

El objetivo que nos propusimos alcanzar fue el de acceder a una mayor comprensión del tema abordado. Para ello se apeló, desde el primer momento, a dar relevancia a todo detalle que emergiera como indicio (Ginzburg, 1989), priorizando lo singular, lo irrepetible, lo sorprendente. Por lo tanto, este trabajo es de tipo cualitativo, ya que se ocupa de lo excepcional, volcando su interés hacia lo particular de cada caso.

Es por esto que en este T.I.F., trabajamos *con* psicoanálisis, lo que nos permitió realizar un proceso investigativo acerca de las categorías teóricas antes mencionadas, sin la necesidad de ser un analista practicante para poder emplearlas. Esto nos permitió llegar “a una conclusión luego de un proceso de investigación”. (Gallo, 2000, párr. 15)

Asimismo, teniendo en cuenta lo antes mencionado, el escrito ensayístico nos permitió realizar *una lectura posible* de los conceptos acting out y pasaje al acto, en relación a personajes ficcionales, debido a que sostuvimos, que desde una obra cinematográfica es posible releer y aportar nuevas visiones sobre conceptos teóricos del psicoanálisis.

En este sentido, se tomó al cine como herramienta para repensar la teoría, lo que nos resultó sumamente beneficioso a la hora de producir conocimiento, ya que la ficción aportó luz para leer con mayor claridad estos fenómenos, los cuales están presentes en la clínica y se ligan a la subjetividad epocal.

Teniendo en cuenta que se trabajó con personajes ficcionales, y no con casos clínicos, tuvimos que acudir a un momento de observación detenida de la obra cinematográfica, para así poder localizar detalles e indicios, que nos permitieran seleccionar escenas y diálogos propicios para nuestro trabajo.

Antes de adentrarnos en el análisis, debimos en primera instancia, ubicar la relevancia social y académica respecto a la temática escogida, como así también la justificación de nuestro estudio.

La elección de la temática se debe a que en la actualidad son cada vez más frecuentes estas presentaciones clínicas, en donde los sujetos atravesados por angustias que los desbordan, sin

interrogarse respecto a su padecer, quedan atrapados en fenómenos pre-subjetivos, como el *acting out* y el pasaje al acto.

En estas presentaciones hay un rechazo al inconsciente que busca la forclusión de la dimensión del sujeto. (Falcón, 2012) Esto se debe a la existencia del borramiento momentáneo del estatuto simbólico, en donde no estaría operando la castración como debería.

Aquí se pone en evidencia la existencia de procesos psíquicos que no pueden ser expresados de manera verbal y que recurren a la acción desligada de la palabra, como medio para evitar esa angustia que se presenta sin borde.

Lacan (1962-63) dirá que:

Este fenómeno de borde, lo encuentran ustedes, por ejemplo, en ocasiones privilegiadas, en aquella ventana que se abre, marcando el límite del mundo ilusorio del reconocimiento, el que llamó la escena. Este borde, este encuadre, esta hiancia, se ilustra (...) también en este pequeño signo, $\diamond$. (p. 121)

Cuando hablamos de bordes, hacemos referencia al límite existente entre dos registros, entre lo simbólico y lo real, límite entre el decir y el actuar. Actuar donde el decir se suspende, donde el lenguaje, el discurso, deja de ser una herramienta para que el sujeto exprese su sufrimiento o su dolor. (Garro, 2024)

En cuanto al dolor que presentan estos sujetos, la psicoanalista Mariana Davidovich (2007) dirá que este se encuentra enquistado;

Retorna como goce que denota lo actual, es decir, lo no *historizado*, del sufrimiento no sabido. Cuando la verdad que implica una dimensión de relato de la historia *es dejada de lado, estalla en la parálisis del cuerpo, en el acting, en el pasaje al acto o en el síntoma, en el mejor de los casos*. (p. 42)

Es así que agrega, que “en el *acting*, el dolor habita al sujeto, y el deseo se afirma como verdad de un modo singular. El yo se ve compelido a mostrar el objeto en lo real de la escena”. (p. 36) Mientras que en el pasaje al acto, “el dolor es insoportable y caduca toda instancia de llamado al Otro. El sujeto se identifica al objeto de desecho (...) y cae de la escena”. (p. 36)

En relación a esto, “se trataría de modos de respuestas neuróticas¹⁵ que no hacen síntoma, entendido este como lazo social, enigma dirigido a un Otro”. (p. 143)

Héctor Yankelevich¹⁶ (2015) afirma que las neurosis pueden estar acompañadas de fuertes alteraciones del yo, estas:

¹⁵ En este T.I.F., nos referimos a estas presentaciones clínicas como “modos de respuestas neuróticas”, ya que si bien, consideramos que el *pasaje al acto* aparece tanto en las neurosis como en las psicosis, el *acting out* solo aparece en la neurosis, debido a que es una eficacia del inconsciente, y de lo que se trata es de una mostración. (Ambres et al, 2024) Es un llamado al gran Otro, a un Otro caído de su función.

¹⁶ El psicoanalista Héctor Yankelevich, comenta en el prólogo de la segunda edición del libro “Clínica de los fracasos del fantasma” (2012) de la psicoanalista Silvia amigo.

No objetan a su emplazamiento en la estructura, aunque estos las haga más proclives al acting out, aún a veces al pasaje al acto (...) o incluso, a veces, a ser víctimas consistentes de un padre, de una madre o de una pareja delirante que las hace su *Ersatz*¹⁷ de objeto, a lo que consienten, ya que estos siguen siendo un Otro del cual nunca imaginaron separarse. (p. 11)

Esta afirmación, evidencia la presencia de un Otro absoluto, en donde el sujeto se hace objeto de este Otro, quedando preso de la demanda del Otro. “Cuando el peso del Otro se hace sentir en un continuo de demanda sin pausa, no hay trazado de la línea de recorte del objeto, y el yo ausenta todo, renegando de su división como sujeto”. (Davidovich, 2007, p. 43)

Lacan (1962-63) dirá que la angustia aparece cuando se pone en juego lo real, cuando falta la falta, cuando el sujeto frente al deseo del Otro, se ubica como objeto de goce de este. “La angustia es un anuncio de que hay que hacer un corte entre el sujeto que está como objeto y el Otro. Por lo tanto, la angustia tendría una relación esencial con el deseo del Otro”. (Davidovich, 2007, p. 143)

En este sentido, tanto el acting, como el pasaje al acto, no hacen “referencia a una clínica del síntoma, a lo significativo, sino a una clínica de la angustia, a lo real”. (p. 144) Lacan agrega que “la angustia se manifiesta sensiblemente como relacionada de forma compleja con el deseo del Otro (...) está vinculada a lo siguiente - no sé qué objeto *a* soy yo para dicho deseo”. (1962-63, p. 352)

En consecuencia, estos fenómenos tendrán lugar cuando falle lo simbólico, cuando el sujeto quede sin recursos subjetivos para responder ante el deseo del Otro, Otro que aparece como amenazante.

Simultáneamente a esto, retomamos lo trabajado en el marco teórico respecto a la película “Quien te cantará” (2018), en donde se observa la forma particular en que cada personaje responde ante la emergencia de la angustia. A su vez, esto nos permitió reflexionar respecto al acting out y al pasaje al acto como equivalentes, en el sentido de que ambos surgen como respuestas ante la angustia desbordante.

Por su parte, cómo pudo leerse en el cuerpo del texto del análisis, se arribó a responder la pregunta problema que impulsó este trabajo integrador final. El interrogante fue el siguiente:

¿Cuáles son las particularidades de los fenómenos acting out y pasaje al acto elaborados por Jacques Lacan en el Seminario X: “La angustia” (1962-63), y qué relación puede establecerse con la película “Quien te cantara” de Carlos Vermut?

Dicho interrogante fue respondido en dos instancias. En la primera, se establecieron las particularidades de cada fenómeno, con el objetivo de poder diferenciar de manera clara dichas categorías. En una segunda instancia, se realizó una lectura psicoanalítica de los personajes: Lila Cassen, Violeta y Marta, en relación a lo que se consideró como particularidades del acting out y del pasaje al acto.

¹⁷ Héctor Yankelevich (2015) utiliza la palabra: *Ersatz*, haciendo referencia al *sustituto*.

Aquí llegamos a la conclusión de que una de las vías potenciales para establecer diferencias entre las nociones acting out y pasaje al acto radica en la dimensión del Otro involucrada en cada uno de ellos. Por dicho motivo, consideramos como particularidades del *acting out* a lo siguiente:

En el acting out el sujeto se dirige a un Otro caído de su función, demandando que este vuelva a ocupar el lugar de completud que tenía. Es así que, cuando el Otro se ha vuelto sordo, el sujeto no puede transmitir un mensaje en palabras y recurre a la acción, como forma de hacerse un lugar en el campo del Otro.

Aquí hay una direccionalidad a un Otro. Es así que decimos que se inscribe en la lógica del fantasma, ya que se conserva la relación del sujeto con el objeto *a*, y se dirige a un Otro. El acting se considera verdad, pero no sujeto, ya que la verdad no está subjetivada, sino más bien, responde a una realidad fantasmática.

A propósito de lo antes mencionado, Silvia Amigo (2012) dirá:

Hay veces en que el sujeto intenta constituir lo inconstituido perpetrando a repetición escenas de acting donde trata de forzar al Otro a ponerse en posición de terminar la operación que no ha sido terminada, dado que la escena del acting out intenta señalar en la escena, sobre lo real, el objeto que no termina de inscribirse en el fantasma. (p. 219)

Otra particularidad del acting out, tiene que ver con las acciones impulsivas, en donde el sujeto no puede comprender el motivo de su accionar. “En estos sujetos no predominan las formaciones del inconsciente sino las conductas impulsivas”. (Davidovich, 2007, p. 143)

El sujeto actúa lo que no puede poner en palabras, ya que está hecho para mostrar lo que no se puede decir. Lo que se muestra es esencialmente distinto a lo que es, ya que se produce como un hecho proveniente de un lugar distinto a la causa sobre la que se actúa.

Se sube a escena un objeto *a*, demandando al gran Otro que simbolice su acto. El quedarse en escena es otra particularidad de esta presentación clínica, en donde el sujeto se identifica a un significante demandando al gran Otro que simbolice su acto.

El acting es el montaje de una escena, es el momento de opacidad del sujeto. El sujeto no sabe porque lo hace, pero todavía conserva algo del registro simbólico, ya que en el acting se porta una letra en lo real de la escena, letra que se da a leer y que el sujeto dirige al Otro para que cambie de posición y aloje ese objeto, es una escena que vale por lo real. Se muestra algo, pero se trata de otra cosa para que alguien lo lea.

En esta presentación clínica, habrá una salida de lo simbólico a lo imaginario, con posibilidad de volver a lo simbólico. Esto se produce por una insuficiencia de recursos subjetivos para afrontar las vicisitudes de lo contemporáneo, para enfrentar la angustia que genera el estar al descubierto frente al Otro.

Por otro lado, consideramos que el *pasaje al acto*, a diferencia del acting out, tiene las siguientes particularidades:

En el pasaje al acto, no hay demanda al Otro como si la hay en el acting; aquí hay una renuncia al establecimiento del sujeto dentro del campo del Otro. Hay un rechazo al Otro, el cual es inconsciente, y a su vez hay un rechazo a su propia condición de sujeto. En este sentido, podemos decir que no hay sujeto, ya que hay una falta de consciencia que motiva dicho acto. El pasaje al acto se considera como un acto sin subjetivación, ya que implica un rechazo al saber en dónde el sujeto se mueve en dirección de evadirse de escena, se deja caer.

El dejarse caer, será entonces una particularidad de esta modalidad de la angustia, en donde el sujeto por un momento se convertirá en puro objeto de goce del Otro. El sujeto será arrojado de la escena al mundo, cayendo de lo simbólico a lo real. Aquí hay una falla de recursos subjetivos para poder hacer con eso que se presenta como real.

El atravesamiento salvaje del fantasma va a ser producto del paso de la escena al mundo, debido a la identificación del sujeto con el *a*, en tanto desecho, en tanto objeto caído, expulsado del Otro, dando lugar a la destitución subjetiva.

Pablo Muñoz (2009) afirma que cuando el sufrimiento de un sujeto se radicaliza y la barradura se hace patente, el sujeto se arranca de la escena, se des-subjetiva. Hay una ruptura del fantasma que le daba marco y el sujeto cae identificado al objeto *a* en tanto desecho. La caída de la escena, es una caída de la escena fantasmática al mundo.

Por lo tanto, la dimensión del sujeto quedará abolida, y se producirá un desenlace de la relación al Otro, justamente porque no hubo lugar en el Otro, porque no le llegó un signo de amor, es que cae como resto. El pasaje al acto es la cesación de una escena, es la salida de la escena.

Cuando el intento es logrado, la muerte puede surgir como posibilidad, en donde se alcanza fuera de la escena. Parafraseando a Sigmund Freud (1915-17) tomamos el ejemplo de la melancolía, en donde afirma que en estos casos, la sombra del objeto va a recaer sobre el yo, produciendo un aplanamiento del losange. En consecuencia, el sujeto se hace objeto, y cae de la escena.

En el pasaje al acto vemos del lado del sujeto un lugar de objeto, y del lado del Otro se va produciendo una totalización de saber y goce, es ahí donde el Otro se va engrandeciendo. El sujeto aparece identificado al objeto *a*, en tanto desecho, y ahí se presenta la inminencia de la conclusión de la escena.

La psicoanalista Andrea Gonzalez (2023) afirma que en el pasaje al acto “el fantasma dejó de ser sostén. Entonces el sujeto activa un mecanismo de huida frente al Otro”. (p. 6) El sujeto huye del Otro, ya que no encuentra alojamiento en este, y por dicho motivo cae de escena en esta salida errática. La fuga respecto al Otro produce un efecto ansiolítico de alivio.

Por último, existe un significante que desencadena el pasaje al acto, el cual generalmente se produce luego de una frase oída. Aquí se produce una separación del significante y del Otro, lo que produciría un corte con eso que se venía repitiendo. Es esta, otra particularidad del pasaje al acto.

En conclusión, creemos que el total de estas particularidades, pensadas en su conjunto, remiten al acting out o al pasaje al acto.

Teniendo en cuenta lo antes mencionado, la lectura que se realizó de los personajes de la película escogida, fue la siguiente: en el caso de Marta, se consideró su suicidio como un pasaje al acto, mientras que todo el comportamiento agresivo, amenazante y demandante que tiene con su madre es un acting out. O en el caso de Violeta, en donde el meterse al mar es un pasaje al acto, en ese intento de salirse de escena, y su imitación constante a “ser la cantante” es un acting out. O en el caso de Lila, en donde, mientras el intento de suicidio es un pasaje al acto, el comportamiento que tiene con Violeta en esa “escena dentro de la escena” es un acting, ya que sube a escena el objeto que se quiere mostrar.

Por su parte, en el título de este trabajo, hacemos mención a una de las particularidades que diferencian a estos fenómenos: “Dejarse caer y subir a escena”; aquí queda en evidencia que se trata de escenas. Por otro lado, se hace mención a través de este título, respecto a la relación del sujeto con el Otro y con el *a*. Recordemos que Lacan (1962-63) dirá que el correlato esencial del pasaje al acto es el dejarse caer, y el subir a escena es el del acting out.

A causa de lo antes mencionado, afirmamos que en el acting habrá un intento de incluirse en la escena, en donde se sube a escena el objeto *a*. Mientras que el pasaje al acto tiene una dirección opuesta, el salirse de la escena, cayendo identificado al objeto *a* como desecho. Subir a escena el fantasma, tiene que ver con una mostración del objeto del fantasma, y el pasaje al acto es un salirse de la escena, es un arrojarse de la escena al mundo, en ese atravesamiento salvaje del fantasma.

La noción de fantasma nos resulta imprescindible para poder diferenciar en su singularidad estas categorías teóricas, ya que Lacan hace referencia a que “la estructura de la angustia no está lejos de ella, por la razón de que es ciertamente la misma”. (p. 11) En ambos se tiene en cuenta la relación del sujeto con el *a*.

Tomando en cuenta lo que se ha presentado anteriormente, Jacques-Alain Miller (1982) sostiene que todo encuentro con una falta en el Otro suscita el fantasma. La función del fantasma sirve como herramienta, para que el sujeto pueda hacer frente a la falta del Otro. En concordancia a lo antes mencionado, Fabían Naparstek (2018) dirá “que cada vez que está la falta del Otro, recurro al fantasma”. (p. 27)

El fantasma será entonces, la construcción de respuestas que el sujeto va elaborando, lo que permite mantener el equilibrio entre lo enigmático del deseo del Otro y la respuesta que se arma el sujeto. Cuando esa respuesta vacila, o cuando esa respuesta no alcanza, o cuando el sujeto se anoticia que esa respuesta no es tal, que esa respuesta era engañosa, es ahí donde el sujeto queda confrontado al más puro enigma del deseo del Otro sin esta mediatización que mantiene a la estructura en equilibrio. La angustia va a surgir frente al encuentro con la castración del Otro, con la falta del Otro, sin la mediación del fantasma. (Lacan, 1962-63)

La angustia nos testimonia en la clínica, que el fantasma, productor de sentido para ese sujeto, productor de su realidad (no hay otra realidad que no sea fantasmática), dejó de funcionar, trastabilla, vacila. Cuando decimos que vacila el fantasma, hacemos referencia al punto máximo de desamparo en

el que se encuentra el sujeto. Esto convoca al sujeto a tener que volver a elaborar, respecto a qué hacer con ese encuentro con lo real.

Pensamos que en estas presentaciones existe un fracaso del fantasma, debido a que el sujeto no puede realizar una elaboración, quedando capturado por lo real. Aquí no opera la castración en el sentido de que no opera la dimensión de la pérdida, la subjetividad se encuentra desamarrada, está del lado de la satisfacción pulsional, salida de goce, lo que es contrario a una salida sintomática.

Marta Gerez Ambertin (2007) asegura que “no contando con la apoyatura del síntoma para acceder al fantasma” (p. 362) la distancia entre el sujeto con el objeto *a* es precaria.

Sabemos que “la incertidumbre de la respuesta calma, y puede desechar certeza que la precipita hacia lo real como objeto”. (p. 365) Cuando el sujeto se encuentra con lo real, cuando se enfrenta con el deseo del Otro, pasa más allá del fantasma, “y allí el sujeto puede fugarse”. (Rabinovich, 1993, p. 103) Aquí la metáfora que justifica la pregunta fantasmática por el *Che vuoi?*, *¿qué me quieres?*, puede tambalear al existir la posibilidad de ser el sujeto, el objeto de goce de este Otro, ser la presa apetecible de la mantis.

Retomando el cuadro de la angustia trabajado en el Capítulo I de este trabajo, el pasaje al acto tiene lugar cuando se combina emoción y el embarazo. La fórmula del fantasma en el pasaje al acto estará “del lado del sujeto en tanto que este aparece barrado al máximo por la barra”. (Lacan, 1962-63, p. 128) El golpe comienza del lado del sujeto, experimentándose este como *a*, tratándose de constituirse del lado del significante. Es así que en el pasaje al acto, existe cierta identificación absoluta del sujeto con el objeto en cuestión, debido a la ausencia del sujeto y a la ruptura total con el Otro.

Lo que aparece previo al pasaje al acto, es esa necesidad de ser ese objeto que le falta al Otro, ya que cuando no le falta al Otro cae. Tal como podemos verlo en relación al personaje Marta, quien se siente rechazada por su madre, y cae. El pasaje al acto tiene que ver con un salirse de escena, ya no hay escena que sostenga el fantasma, por eso el sujeto se arroja de la escena y cae al mundo, al mundo en tanto que cae a lo real.

En cuanto al acting out, este tendrá lugar ante la combinación del impedimento junto con la turbación. Hay una falta de significante, un significante en menos (recordemos que en el pasaje al acto hay un significante en más) que el sujeto busca, demanda en el campo del Otro.

En el mejor de los casos, existe en el acting out,

La búsqueda del sujeto de encontrar una respuesta a la pregunta acerca del deseo del Otro que lleva a la construcción del fantasma desde el accionar de los registros imaginario y simbólico con lo cual el sujeto procura lograr un lugar para sí que lo sostenga como tal. (p. 37)

“El acting out (...) se sostenía en coordenadas simbólico-imaginarias, a la vez posibilitaba la alienación y separación al Otro y al objeto *a*”. (Gerez Ambertin, 2007, p. 366)

Lo concreto es que allí donde hay un Otro caído de su función irrumpe esta escena que nombramos como acting out, a veces relatada, a veces actuada, pero siempre dirigida a ese Otro desfalleciente.

En los actings, el sujeto prueba si tiene un lugar en el Otro. Es así que vemos en los personajes mencionados, que no ha cesado su demanda de ser escuchadas, y es en esas mostraciones en donde confían que en algún momento serán alojadas por un Otro.

Sabemos que “todo gira (...) en torno a la relación del sujeto con el *a*”. (Lacan, 1962-63, p. 126) Y que “el aislamiento de *a* se produce a partir del Otro”. (p. 127) Cuando el sujeto encarna este lugar de *a*, de goce del Otro, se ubica vía regresiva en “forma de identificación con el ser”. (p. 131) El sujeto ante ciertas situaciones, estaría ubicado en el lugar de objeto y no en el lugar de sujeto, debido a un fallo con el registro simbólico, debido a un fallo con la castración.

Aquí trabajamos en el tipo de fracaso de fantasma en donde,

Un sujeto ha podido constituir un fantasma, por alguna contingencia crisis estocástico de la vida, pierde momentáneamente las letras o el orden de las letras, como si se le desarmara el cuadro, perdiera el marco, cayeran las cortinas, se derrumbara el bastidor careciendo momentáneamente de su figuración del objeto. El sujeto habrá perdido su disponibilidad de su fantasma. (Amigo, 2012, p. 21)

El fantasma frente a la angustia vacila. Decimos que frente a formaciones del inconsciente, frente al síntoma, hay una vacilación del fantasma, pero el fantasma está en juego, ejerce su función y está presente. Mientras que en estas presentaciones, el fantasma fracasa, no hay velo y la desesperación de la angustia es automática porque precipita a un encuentro directo con lo real. (Capdevielle, 2024)

A propósito de esto, Silvia Amigo (2012) afirma que “si no hay expulsión de lo real el sujeto jamás va a poder construir el fantasma”. (p. 21)

Existen ciertas circunstancias de la vida en donde el fantasma fracasa, con esto no queremos decir que el sujeto se quede sin fantasma; sino que en ese recorte, en esa escena particular, el fantasma no funciona. No hay articulación significativa.

Cuando irrumpe lo real, el significante unario no hace más de borde, y coagula al sujeto en un lugar, lo que impide su deslizamiento en la cadena significativa. En estos casos no se dispone de los recursos simbólicos como modo de tramitar ese real, y el sujeto ensaya un modo paradójico de volver a encontrar un lugar en el Otro, ya sea al modo del acting o huyendo del Otro al modo del pasaje al acto.

Sabemos por la enseñanza de Lacan, particularmente por el proceso de alienación y separación, que el sujeto en los tiempos instituyentes ubica una falta en el Otro mediante el interrogante que hace a la demanda del Otro, mediante la pregunta: ¿qué me quieres?, el sujeto ubica un más allá de la demanda y se ofrece como objeto a esa falta, ¿puedes perderme? Este interrogante es fundamental, debido a que es el modo que el sujeto tiene de ubicar la falta en el Otro, lo cual es tan importante como que el Otro responda afirmativamente. Esto no siempre sucede, lo que quiere decir que si el Otro no responde a esta pregunta, el sujeto no encontrará dónde alojarse, ya que el Otro no dispone de una falta y por ende, no la pone en juego.

El sin salida es siempre la ausencia de un corte, hay un goce que no se interrumpe, lo cual hace que el sujeto quede preso de un Otro arbitrario que lo goza.

El lugar del analista va en pos de que ese sujeto pueda ir construyendo y bordeando esos puntos que indicarían la separación del campo del Otro. De esta forma, el psicoanálisis presta borde a eso que concierne a un desborde pulsional, construyendo borde a través de la palabra, con el fin de acotar el desmesurado sufrimiento. La palabra corta, acota, produce espacio y tiempo, lo que posibilita el surgimiento del sujeto del inconsciente.

Un recorrido del análisis posible sería (pensando en la neurosis), que el sujeto se confronte con la castración del Otro y deje de demandar al Otro que no esté castrado. Que asuma, que ubique la falta en la castración del Otro, lo que lo llevaría a asumir la propia castración.

El acting out es el testimonio de que, si acontece el encuentro con la castración del Otro, el sujeto no lo tolera, ya que el acting out es un llamado a este Otro para que vuelva a ocupar ese lugar de garante.

Un analista puede tomar el acting out y producir una pregunta, una puntuación, ya que, como decía Lacan (1962-63) interpretarlo da lugar a que este se fomenta. Con esto quiere decir, que interpretarlo produce que haya más actings. Esto va a darse, “porque está en relación con lo imposible de saber. Entonces si se le da más sentido, entonces se le da consistencia y más se genera”. (Carbone, 2017, párr. 23)

El acting out es un fracaso de la palabra. El sujeto movido por la pulsión busca de forma desesperada darse a oír a un Otro. A Través de una acción muestra una verdad que fué excluida, no registrada ni interpretada por ese Otro.

Como analista, se trata de ayudar al paciente a que pueda hacer algo con ese real.

Con estos pacientes, se trata de alojar al sujeto; el analista debe mostrar un signo de deseo por ese sujeto en particular, debe promover la construcción de la otra escena, hacer hablar al sujeto. Si trabajamos sobre el relato de éste, sobre sus actuaciones, tendremos que promover la organización de otra escena. Se trataría de romper a través de la presencia del analista, en tanto Otro barrado a través de su preocupación. (Davidovich, 2007, p. 145)

La intervención, desde la transferencia, acota el goce, lo que posibilitará que más adelante haya un cambio de posición subjetiva. Para esto, “es necesario entonces, dar cabida, alojar al objeto que allí se muestra, para que el trabajo analítico tenga lugar y esto implica poner en juego la función del deseo del analista”. (p. 149)

El empuje puro pulsional no está ligado al inconsciente, hay que empezar a cifrar ese goce que aparece mudo. El analista va a producir esa ligadura a través de activar la transferencia en las antípodas del silencio, preguntando, construyendo una trama simbólica. El analista hace audible y restablece la función paterna allí donde no está operando. Hace audible ese empuje donde queda anulado, tragado por el Otro, por la demanda muda del Otro, cifra, liga, ofreciendo una mirada amable, alojando a ese sujeto.

Lacan (1962-63) dirá que cuando la ley no opera, lo que opera es el capricho del Otro, ya que el capricho es sin ley. Existe en el sujeto un intento de frenar la angustia huyendo de esta, ya que el sujeto no puede ligar esa angustia.

Estos fenómenos pueden ser trabajados en un análisis, hay que llevarlos al terreno de los síntomas y ahí hacerlos trabajar como cualquier formación del inconsciente.

Clínicamente se puede reconocer un acting out a partir de la reconstrucción de la historia. Por ejemplo, si lo pensamos en relación a Violeta, si se le preguntará “¿A partir de cuándo empezaste a imitar a una cantante?”, ella podría responder: “que fue a partir de enterarse que estaba embarazada”. Esto nos sugiere que esta acción de imitar a alguien nos dice algo, el malestar que le provoca la llegada de esta hija que le impidió ser lo que hubiera querido (una cantante famosa). En este caso, pensamos que la imitación puede funcionar como acting out, y que este puede durar años.

En cuanto al pasaje al acto, cuando este se presenta, le impide al analista poder ejercer su función; ya que la angustia que lleva al pasaje al acto trae como consecuencia una incapacidad por parte del sujeto de articular su yo; en este sentido, “muchas veces no tienen palabras para decir qué pasó, necesitan un tiempo para decir algo, no tienen un saber para decir qué pasó antes de actuar”. (Tendlarz, 2009, p. 231)

El pasaje al acto viene dando pistas, se viene anunciando en actings. El analista debe apuntar a interrogar respecto al momento previo al pasaje al acto, buscando producir borde allí donde hay un desborde.

Por tal motivo, se resalta la importancia de la dimensión de la escucha y del alojamiento de las demandas de los sujetos, como también prestar atención a las señales que brindan, debido que el rechazo del lenguaje y la obstaculización de acceder a la palabra, que conlleva a que los sujetos no puedan llegar al Otro a partir de una articulación simbólica.

En este sentido, creemos esencial ofrecer y practicar una escucha atenta, identificando indicios, detalles que pueden pasar desapercibidos, siendo reubicados en un marco simbólico.

Para ir finalizando, queremos destacar que lo considerado como particularidades del acting out y del pasaje al acto, quedará sujeta al trabajo en análisis, en donde se tendrá en cuenta el caso por caso. Por su parte, la lectura que se realizó en este trabajo, respecto a los personajes de la película, es *una lectura posible* desde la ficción, la cual es hipotética.

Por dicho motivo, lo escrito en este trabajo pretende ubicarse más como un punto de partida, que como una verdad absoluta y cerrada del tema, depositando la confianza en la susceptibilidad de ser ampliado y reformulado, ya que como afirma la psicoanalista Colette Soler (1987) “la interpretación apunta a sostener el proceso del decir”. (p. 71)

De este modo, se podrían profundizar algunas cuestiones que se mencionaron en el recorrido de este trabajo, las cuales no fueron lo suficientemente desarrolladas, a causa del recorte propio, el cual fue necesario, debido a las limitaciones formales del Trabajo Integrador Final.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía Teórica

- Abínzano, R., Moraña, J., Pozzobon, F., Vargas, D.** (2018) “*De una cuestión preliminar a la noción de acting out en la psicosis: el agieren freudiano*”. Revista Universitaria de Psicoanálisis (18) Buenos Aires, Argentina.
- Allouch, J.** (2004) “*La sombra de tu perro. Discurso psicoanalítico, discurso lesbiano*”. Editorial: El cuenco de plata.
- Ambres, E. y Livschitz, A.** (2024, julio 5) “*Acting out y pasaje al acto*”. Taller clínico virtual dictado por Centro Dos. Buenos Aires, Argentina. Plataforma youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=Lf6giA84mrA>.
- Amigo, S.** (2012) “*Clínica de los fracasos del fantasma*”. Editorial: Letra Viva, 4ta. ed. 2015.
- Assef, J.** (2013) “*La subjetividad hipermoderna*”. Una lectura de la época desde el cine, la semiótica y el psicoanálisis. Editorial: Grama.
- Barrionuevo, J. y Cibeira, A.** (2021) “*Patologías del acto en la adolescencia*”. Aportes desde el psicoanálisis. Editorial: Letra Viva.
- Benjamin, W.** (1939,s.f.) “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*”. Discursos Interrumpidos I, Taurus, Buenos Aires, Argentina 1989.
https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-06-Textos%20Pardo_Benjamin_La%20obra%20de%20arte.pdf.
- Bower, L.** (2006, s.f.) “*Algunas consideraciones en torno al agieren freudiano*”. XIII Jornadas de investigación y segundo encuentro de investigadores de psicología del Mercosur. Facultad de psicología. Universidad de Buenos Aires. <https://www.aacademica.org/000-039/456.pdf>.
- Capdevielle, J.** (2024, julio 07) “*La Neurosis de Angustia: Ansiedad y Ataque de Pánico. Modos actuales del padecimiento. Intervención del analista*”. Conferencia clínico virtual dictado por el Instituto Fernando Ulloa. Buenos Aires, Argentina.
- Carbone, V.** (2017, diciembre) “*El oscuro objeto de la angustia. Respuestas: Pasaje al acto - Acting out*”. Revista de psicoanálisis con niños: Fort Da. Vol. número 12.
<https://www.fort-da.org/fort-da12/carbone.htm#:~:text=El%20acting%20out%20y%20el,material%20o%20espiritual%2C%20algo%20sorprendente>.
- Chemama, R.** (1993) “*Diccionario del psicoanálisis*”. Diccionario actual de los significantes, conceptos y matemas del psicoanálisis. Editorial: Amorrortu.
- Davidovich, M.** (2007) “*Los des-bordes pulsionales*”. Abordaje psicoanalítico. Editorial: Letra Viva/Centro Dos.
- Donzis, L.** (2023, febrero 16) “*Acting out y pasaje al acto. Dimensiones clínicas de lo real, lo imaginario y lo simbólico*”. Clase clínica virtual dictada por la Institución Yoica.
https://www.youtube.com/watch?v=RaoU_1rXwnI&t=4s.
- Evans, D.** (1996) “*Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*”. (4.a ed.) Editorial: Paidós.

- Freud, S.** (1900) *“La interpretación de los sueños”*. Obras completas, Vol. 3, 1ra. ed. (especial) Traducción: López-Ballesteros y de Torres. Editorial: Siglo Veintiuno, 2013.
- Freud, S.** (1901) *“Psicopatología de la vida cotidiana”*. Obras completas, Vol. 6, 1ra. ed. (especial) Traducción: López-Ballesteros y de Torres. Editorial: Siglo Veintiuno, 2013.
- Freud, S.** (1901[1905]) *“Análisis fragmentario de una histeria (Caso Dora)”*. Obras completas, Vol. 7, 1ra. ed. (especial) Traducción: López-Ballesteros y de Torres. Editorial: Siglo Veintiuno, 2013.
- Freud, S.** (1910) *“Sobre el psicoanálisis silvestre”*. Obras completas Vol. X. Traducción: J. strachey. Editorial: Amorrortu, 2003.
- Freud, S.** (1910) *“Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”*. Obras completas, Vol. 12, 1ra. ed. (especial) Traducción: López-Ballesteros y de Torres. Editorial: Siglo Veintiuno, 2013.
- Freud, S.** (1912) *“La dinámica de la transferencia”*. Obras completas, Vol. 12, 1ra. ed. (especial) Traducción: López-Ballesteros y de Torres. Editorial: Siglo Veintiuno, 2013.
- Freud, S.** (1913) *“La iniciación del tratamiento”*. Obras completas, Vol. 12, 1ra. ed. (especial) Traducción: López-Ballesteros y de Torres. Editorial: Siglo Veintiuno, 2013.
- Freud, S.** (1913-14) *“El Moisés de Miguel Ángel”*. Obras completas, Vol. 14, 1ra. ed. (especial) Traducción: López-Ballesteros y de Torres. Editorial: Siglo Veintiuno, 2013.
- Freud, S.** (1914) *“Recuerdo, repetición y elaboración”*. Obras completas, Vol. 12, 1ra. ed. (especial) Traducción: López-Ballesteros y de Torres. Editorial: Siglo Veintiuno, 2013.
- Freud, S.** (1915-17) *“Duelo y melancolía”*. Obras completas, Vol. 15, 1ra. ed. (especial) Traducción: López-Ballesteros y de Torres. Editorial: Siglo Veintiuno, 2013.
- Freud, S.** (1919) *“Más allá del principio del placer”*. Obras completas, Vol. 18, 1ra. ed. (especial) Traducción: López-Ballesteros y de Torres. Editorial: Siglo Veintiuno, 2013.
- Freud, S.** (1919) *“Lo siniestro”*. Obras completas, Vol. 18, 1ra. ed. (especial) Traducción: López-Ballesteros y de Torres. Editorial: Siglo Veintiuno, 2013.
- Freud, S.** (1920) *“Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina”*. Obras completas, Vol. 18, 1ra. ed. (especial) Traducción: López-Ballesteros y de Torres. Editorial: Siglo Veintiuno, 2013.
- Freud, S.** (1923) *“La organización genital infantil”*. Una interpolación en la teoría de la sexualidad. Obras completas. Traducción: Amorrortu. Editorial: Siglo Veintiuno, 1992.
- Freud, S.** (1925-26) *“Inhibición, síntoma y angustia”*. Obras completas, Vol. 21, 1ra. ed. (especial) Traducción: López-Ballesteros y de Torres. Editorial: Siglo Veintiuno, 2013.
- Gallo, R.** (2013) *“Freud en México: Historia de un delirio”*. Editorial: Fondo de Cultura Económica.
- Garro, C.** (2024, junio 11) *“Suicidio: esa pendiente irresistible”*. Conferencia clínico virtual dictado por Centro Dos. Buenos Aires, Argentina. Plataforma youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=vjAJ2MeHFel>.
- Gerez Ambertín, M.** (2007) *“Las voces del superyó”*. En la clínica y en el malestar en la cultura. Editorial: Letra Viva, 4ta. ed. 2013.
- Gerez Ambertín, M.** (2014) *“Imperativos del superyó: Casos clínicos”*. Editorial: Letra Viva.

- Gil, I.** (2023, febrero 11) "*Acting out y pasaje al acto. ¿Cómo interviene el psicoanalista?*". Taller clínico virtual dictado en la Institución Fernando Ulloa. Buenos Aires, Argentina.
- Giusti, C. y Barbagelata, N.** (2004) "*Psicoanálisis y cine. Un dispositivo en extensión*". Editorial: UNL.
- González, Insua, G., G, Korinfeld, D., Otero, M., Garaventa, J., Campodónico, N, Malti, V.** (2023, agosto) "*Autolesiones en adolescentes*". Revista actualidad Psicológica, número 531. Buenos Aires, Argentina.
- Heinrich, A.** (2013) "*Locura y melancolía*". Editorial: Letra Viva, Tercera Edición. 2016.
- Lacan, J.** (1949) "*El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*". Escritos I. Segunda parte, 1ra. ed. (especial) Editorial: Siglo Veintiuno, 2014.
- Lacan, J.** (1953) "*Función y campo de la palabra y del lenguaje*". En Escritos I. Editorial: Siglo XXI.
- Lacan, J.** (1954-55) "*Seminario II: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*". Editorial: Paidós.
- Lacan, J.** (1955-56) "*Seminario III: Las Psicosis*". Editorial: Paidós, 2009.
- Lacan, J.** (1956) "*Respuesta al comentario de Jean Hyppolite sobre Verneinung de Freud*". En Escritos I. Editorial: Siglo veintiuno. 2010.
- Lacan, J.** (1956-57) "*Seminario IV: La relación de objeto*". Editorial: Paidós, 2004.
- Lacan, J.** (1957-58) "*Seminario V: Las formaciones del inconsciente*". Editorial: Paidós.
- Lacan, J.** (1960-61) "*Seminario VIII: La Transferencia*". Editorial: Paidós, 2004.
- Lacan, J.** (1961) "*La dirección de la cura y los principios del poder*". En Escritos II. Editorial: Siglo veintiuno, 2008.
- Lacan, J.** (1961-62) "*Seminario IX: La identificación*". Editorial: Paidós, 2013.
- Lacan, J.** (1962-63) "*Seminario X: La angustia*". Editorial: Paidós, 2013.
- Lacan, J.** (1964) "*Seminario XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*". Editorial: Paidós, 1987.
- Lacan, J.** (1965) "*Homenaje a Marguerite Duras. Del rapto de Lol V. Stein en Intervenciones y Textos 2*". Editorial: Manantial.
- Lacan, J.** (1974) "*Seminario XX: RSI*". Editorial: Paidós, 2005.
- Lacan, J.** (1975-76) "*Seminario XXIII: El Sinthome*". Editorial: Paidós, 2006.
- Laplanche, J. y Pontalis, J. B.** (2013) "*Diccionario de psicoanálisis*". Editorial: Paidós.
- Laurent, E.** (2014, octubre 07) "*Caída de las identificaciones, pasaje al acto y acting out*". Artículo, Uncategorized. Entre-Lazos.
- [Http://www.psicologos-clinicos.cl/caida-de-las-identificaciones-pasaje-al-acto-y-acting-out/#:~:text=El%20pasaje%20al%20acto%20es,en%20un%20llamado%20al%20Otro.](http://www.psicologos-clinicos.cl/caida-de-las-identificaciones-pasaje-al-acto-y-acting-out/#:~:text=El%20pasaje%20al%20acto%20es,en%20un%20llamado%20al%20Otro.)
- Lombardi, G.** (2009) "*Singular, particular, singular*". La función del diagnóstico en psicoanálisis. Editorial: JVE Ediciones.

Mazover, M., Falcón, V., Rodríguez, M., Melgar, A., Liljeqvist, E., Bulgalter, M., Flores, M. (2012, marzo) ¿Belle Époque? “*El tiempo. La docta ignorancia*”. Revista de psicoanálisis, letras y filosofía, número 7. Buenos Aires, Argentina.

<https://docplayer.es/79008216-Ignorancia-la-docta-el-tiempo-mazover-falcon-rodriguez-melgar-liljevist-bulgalter-flores-entrevistas-dolce-scavino-dossier-clinico-escriben-trucco.html>.

Mazover, M. (2021, junio 19) “*Pacientes actuadores. El sujeto en peligro*”. Publicación de la Institución Fernando Ulloa. Buenos Aires, Argentina.

<https://www.institucionulloa.com.ar/pacientes-actuadores-el-sujeto-en-peligro/>.

Miller, J. A. (1982) “*Del síntoma al fantasma. Y retorno*”. Editorial: Paidós.

Muñoz, P. (2009) “*La invención lacaniana del pasaje al acto*”. Editorial: Manantial.

Naparstek, F. (2018) “*El fantasma, aún*”. Con la participación de Brodsky, G, Dassen, F, y Tudanca, L. Editorial: Grama.

Rabinovich, D. (1993) “*La angustia y el deseo del Otro*”. Editorial: Manantial, 2013.

Soler, C. (1987) “*Finales de análisis*”. Editorial: Manantial.

Soria, N. (2015) “*¿Ni neurosis, ni psicosis?*”. Editorial: Del bucle.

Spezzafune, L. (06 de abril de 2024) “*Madres y padres problemáticos. Angustias, des-bordes y estragos. Intervenciones clínicas*”. Taller clínico virtual dictado en la Institución Fernando Ulloa. Buenos Aires, Argentina.

Tendlarz, S. (2009) “*Psicosis. Lo clásico y lo nuevo*”. Editorial: Grama ediciones.

Torres, M. (2008) “*Fracaso del inconsciente, amor al síntoma*”. Editorial: Grama ediciones.

Vargas Castro, D. (2019) “*Realidad, juicio y rectificación subjetiva*”. En Memorias XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica profesional en Psicología, XXVI Jornadas de Investigación, XV Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur, I Encuentro de Terapia Ocupacional y I Encuentro de Musicoterapia. Buenos Aires, Argentina. Universidad de Buenos Aires.

Vargas Castro, D. (2020) “*El suicidio como acto y sus paradojas*”. Editorial: Letra Viva.

Zizek, S. (2006, junio 17) “*Guía de cine para pervertidos*”. Documental realizado en el Festival de Cine de Sidney, Australia.

<https://revistamutaciones.com/slavoj-zizek-manual-de-cine-para-pervertidos/>.

Bibliografía de Antecedentes

Acciardi, M., Bugacoff, A., Muñoz, P., Smith, M. y Leibson, L. (2011, diciembre) “*Pasaje al acto, acting out y acto analítico. Variaciones de la relación sujeto-Otro*”. Anuario de Investigaciones Vol. 18, de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires, Argentina.

http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-16862011000100065.

Brunhari, M. y Darriba, V. (2014, junio 26) “*El suicidio como pregunta: melancolía y pasaje al acto*”. Revista Gerais (Univ. Fed. Juiz Fora) de psicología de la Universidad Estatal de Río de Janeiro, Brasil. <https://www.scielo.br/j/pc/a/CMjFkrtGjt3KvY3GNDn6wPp/>.

Gerez Ambertín, M. (2003, s.f.) “*Entre pasaje al acto y acting-out*”. Revista Pulsional Rev. Psicoanálisis de la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina.

[Http://www.psi.uba.ar/investigaciones/revistas/psicoanalisis/revista2/?var=investigaciones/revistas/psicoanalisis/revista2/index.php&id=85](http://www.psi.uba.ar/investigaciones/revistas/psicoanalisis/revista2/?var=investigaciones/revistas/psicoanalisis/revista2/index.php&id=85).

Muñoz, P. (2011, s.f.) *“La lógica de alienación-separación en el pasaje al acto”*. Anuario de Investigaciones Vol. 18, de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. <https://www.redalyc.org/pdf/3691/369139947063.pdf>.

Weyl, D. (2017, febrero 10) *“El análisis de una película y el psicoanálisis”*. Revista Académica Cuatrimestral Ética & Cine. Vol. 7, número 1, pág. 9-19, 2017 en la Universidad de Buenos Aires, Argentina. <https://www.redalyc.org/journal/5644/564462730002/html/>.

Bibliografía Metodológica

Cancina, P. (2008) *“La investigación en psicoanálisis”*. Editorial: Homo sapiens.

Gallo, H. (2000, septiembre 9) *“De la investigación psicoanalítica”*. En investigación ◇ Psicoanálisis. En el Documento Laboris N° 6, Buenos Aires, Argentina. <https://www.psicomundo.com/foros/investigacion/gallo.htm>.

Gonzalez Rey, F. L. (2000) *“Investigación cualitativa en psicología”*. Rumbos y desafíos. Editorial: International Thomson.

Ginzburg, C. (1989) *“Indicios, raíces de un paradigma de inferencias indiciales”*. En Mitos, emblemas, indicios, morfología e historia. Editorial: Gedisa.

Menin, O. y Temporetti, F. (2020) *“Reflexiones acerca de la escritura científica”*. Investigaciones, proyectos, tesis, tesinas y monografías. Editorial: Homo Sapiens.

Pulice, G., Manson, F. y Zelis, O. (2000) *“Investigación y psicoanálisis”*. Editorial: Letra Viva.

Referencia Cinematográfica

Vermut, C. (2018, octubre 26) *“Quien te cantará”*. España. Producción: Apache Films.