

Pasaje al acto y Acting out: dos escenas de angustia

Natacha Salomé-Lima

Introducción

Las variadas formas del sufrimiento subjetivo se inscriban clínicamente como *patologías del acto*. En su vertiente de realización subjetiva, el acto nos ubica en el terreno del armado de una escena - marco indispensable en la estructuración de la realidad psíquica. Sin embargo la angustia como afecto irrumpe y desdibuja los límites de ese armado. El rastreo de estas nociones en un Freud siempre actual y en la relectura propuesta por Lacan, permitirán ubicar qué tipo de respuestas diferenciales ofrecen al sujeto el pasaje al acto y el acting out. Un fragmento cinematográfico propuesto y analizado originalmente por Alejandro Ariel será el escenario elegido para reflexionar acerca de estas nociones cruciales en la práctica clínica actual. La doble referencia a la “escena” –cinematográfica y subjetiva– muestra una vez más la potencia de pensamiento que emana de la lectura de un film. Su carácter de ficción clínica nos coloca en la piel del personaje y nos permite aislar analíticamente el núcleo de la angustia, ofreciendo así nuevos fundamentos para el desarrollo de una ética narrativa.

Serie: acto – actividad – acción

Las nociones de pasaje al acto y acting out se enmarcan dentro de lo que podría entenderse como constructos teóricos propios de la teoría psicoanalítica. La finalidad de toda articulación teórica tiene como propósito aprehender algo de la realidad cuando esta se presenta diluida en interrogantes. Acting out es el término elegido por Strachey para traducir el *agieren* (actuar) freudiano. Ya situaba Freud en su célebre “*Recordar, repetir, reelaborar*” (Freud, 1914) que el paciente actuará en análisis lo que no recuerda conscientemente; hay ocasiones en que lo reprimido, en lugar de retornar en los recuerdos, aparece en acto en la transferencia. “*El analizado no refiere acordarse de haber sido desafiante e incrédulo frente a la autoridad de los padres; en cambio, se comporta de esa manera frente al médico. No recuerda haberse quedado atascado, presa de desconcierto y desamparo, en su investigación sexual infantil, pero*

presenta una acumulación de sueños confusos, se lamenta de que nada le sale bien y, proclama: es su destino no acabar nunca ninguna empresa. No se acuerda de haber sentido intensa vergüenza por ciertos quehaceres sexuales ni de haber temido que lo descubrieran, pero manifiesta avergonzarse del tratamiento al que ahora se somete y procura mantenerlo en secreto frente a todos.”ⁱ

Se observa así cierta irrupción, del lado de un hacer, que nos introduce en la reproducción vía escenificación en la transferencia, y por eso resulta siempre pertinente recurrir al legado freudiano cuando la clínica nos interpela. Será el mismo Freud quien años más tarde en “*Análisis terminable e interminable*” volverá sobre sus pasos, para repreguntarse acerca de esta actuación del paciente en el marco del tratamiento. ¿Por qué es tan significativo este lugar del acto? ¿A qué tipo de actuación remite?

En una de sus primeras teorizaciones Freud creyó pertinente que el paciente repita en acto, ya que será en el entramado transferencial donde algo de esa repetición puede ser puesta a trabajar. Dirá luego que no se trata sólo de repetir, sino de enhebrar la actuación a un trabajo de pensamiento; delimitar la actuación evita que el sujeto quede perdido en el campo de la acción, posibilitando a su vez la elaboración. Resulta interesante pensar la noción del *acto* en relación a algo que se presenta en el campo de la *acción*, en contraposición a un polo de pasividad. La serie acto – activo – acción introduce la suposición de que allí se espera una respuesta del sujeto. Varias referencias en Freud indican que el sujeto es siempre activo en la elaboración de su padecimiento. Cabe preguntar entonces: la acción ¿qué tipo de respuesta introduce? ¿A qué se intenta responder?

Pasaje al acto: salida de la escena - Acting out: armado de la escena

Será Lacan quien retoma la posta freudiana introduciendo las nociones de pasaje al acto y acting out en el entramado del Seminario X destinado a abordar la Angustia. Es en la clase del 23 de enero de 1963, donde se establece una distinción teórica-clínica que instala la tensión estos dos conceptos entre un “*dejarse caer y un subir a la escena*”, retomando para ello el *niederkommen lassen* freudiano que apuntala la idea de que todo pasaje al acto implica un dejarse caer; impulsando el tránsito *de la escena al mundo*. Es importante ubicar la “*distinción esencial de estos dos registros – por una parte, el mundo, el lugar donde lo real se precipita y, por otra parte, la escena del Otro, donde el hombre como sujeto tiene que constituirse, ocupar su lugar como portador de la palabra, pero no puede ser su portador sino en una estructura que, por más verídica que se presente, es estructura de ficción.*”ⁱⁱ

Delimitar teóricamente los constructos de pasaje al acto y acting out en un seminario sobre la angustia nos pone sobre aviso de a qué se estaría respondiendo. En este mismo seminario Lacan nos brinda las coordenadas que nos permiten ubicar la angustia, rodearla mejor dicho, sin llegar a circunscribirla. Dirá que la angustia es un afecto, y que es lo que no engaña. Pero también dirá que *el pasaje al acto es el momento de mayor embarazo del sujeto, con el añadido comportamental de la emoción como desorden del movimiento.*ⁱⁱⁱ Se puede ver así como retorna en Lacan la idea de actividad (por la vía del movimiento) con la característica de ser un movimiento sin límite, conduciendo a una abrupta salida que anula al sujeto.

Es aquí donde resulta pertinente establecer una distinción. Podemos leer en la inhibición, la angustia, el síntoma, el pasaje al acto y el acting out diferentes modos de presentación subjetiva, pero si pensamos al acting out y al pasaje al acto como modos de respuesta, se hace necesario especificar en qué se diferencian. El **acting out** nos introduce en el armado de una escena, como tal se trata de un armado fantasmático donde el sujeto enmarca su realidad psíquica ($\$ \diamond a$). El acting siempre ubica un Otro hacia el cual se dirige; el acting muestra y de-muestra por vía de la acción lo que muchas veces no adviene a la conciencia en términos de representación-palabra. Esto quiere decir que se trata de una mostración que no entra en el terreno del decir, y que por eso se circunscribe al espacio de la acción; sin embargo la repetición en acto puede presentarse en la clínica de modos diversos. Se hace necesario pensar acerca de qué es lo que quiere decir el sujeto del inconsciente más allá de los enunciados.

El acting out puede ser leído de diferentes modos, pero siempre implica una puesta en escena, en tanto llamado a la interpretación. Es una mostración, que posee una direccionalidad hacia un Otro. Pueden encontrarse varios ejemplos de ello en la obra de Lacan a partir de su relectura de los textos freudianos. Un ejemplo significativo de acting es el paseo de la joven homosexual en brazos de su Cocot. Se arma una escena para un Otro significativo pero espectador; se muestra lo propio de un deseo en un sujeto irremediabilmente barrado.

Si el fantasma es el marco de una escena que posibilita el lazo al otro, como correlato del armado imaginario, el **pasaje al acto** se constituye como la borradura misma del sujeto de esa escena. *El sujeto se mueve en dirección a evadirse de la escena*, esto nos permite reconocer el pasaje al acto en su valor propio, distinguiendo de él, el armado que introduce el acting. Retomando el ejemplo anterior puede ubicarse el pasaje al acto cuando la joven homosexual se arroja a las vías del tren. El pasaje al acto no deja otro lugar más que para la sustracción, el sujeto se sustrae de un lugar donde se sintió confrontado con un máximo

de embarazo. No se trata aquí de un armado para un Otro, sino de una rápida salida de la escena que anula al sujeto. Lo desarrollado por Lacan, de acuerdo al pasaje al acto, gira a torno a dos coordenadas: 1) la identificación del sujeto con el *objeto a*, que conduce a la caída de la escena y 2) la identificación en tanto resto.

“Este dejar caer es el correlato esencial del pasaje al acto. Aún es necesario precisar desde qué lado es visto, este dejar caer. Es visto, precisamente, del lado del sujeto. Si ustedes quieren referirse a la fórmula del fantasma, el pasaje al acto está del lado del sujeto en tanto que éste aparece borrado al máximo por la barra. (...) Es entonces cuando, desde allí donde se encuentra – a saber, desde el lugar de la escena en la que como sujeto fundamentalmente historizado, puede únicamente mantenerse en su estatuto de sujeto – se precipita y bascula fuera de la escena. Ésta es la estructura misma del pasaje al acto.”^{iv}

Este *dejar caer* resulta interesante para pensar también la función del *objeto a*, tanto en su vertiente de objeto causa de deseo, como en su función de resto. Lacan piensa al *a* como resto a partir del segundo esquema de la división, curiosa operación matemática que le da entrada. Desde la barradura inicial que introduce el lenguaje sobre el sujeto mítico, convertido así en sujeto de deseo, barranto asimismo al Otro (A) -en tanto no hay significante que lo designe plenamente- el resto, como *a*, resulta de dicha operatoria. Si el pasaje al acto puede leerse como una “caída de la escena”, es porque la escena constituye en sí misma el marco de nuestra realidad fantasmática. Lacan interroga aquí esta salida en términos de fuga: “¿A qué llamamos fuga en el sujeto, siempre puesto más o menos en posición infantil, que allí se lanza, sino a esa salida de escena, esa partida errática hacia el mundo puro donde el sujeto sale a buscar, a reencontrar, algo expulsado, rechazado, por doquier?”^v

Posición del analista, manejo de la transferencia ¿qué hacer con el acting en la sesión?

Sí pensamos la relación al *a* en el pasaje al acto y en el acting out, vemos que en el primero el sujeto se identifica al *a* en tanto resto, basculando fuera de la escena; mientras que en el acting out este *a* juega en el lugar de causa de deseo inconciente. Pero el deseo que allí se muestra tiene la particularidad de mostrarse como otro; en palabras de Lacan: “combinemos los dos términos, el de mostrar, o demostrar, y el del deseo, para aislar un deseo cuya esencia es mostrarse como otro –y sin embargo, mostrándose como otro, designarse de este modo.”^{vi} El acting out nos presentifica ese *a* minúscula en tanto deja entrar la dimensión del deseo. Pudiendo establecer una analogía con el síntoma, ya que este también se muestra como distinto de lo que es, y asimismo diferenciándose de él porque no está en la naturaleza del síntoma que sea interpretado.

El acting out llama a la interpretación; se deberá poder dilucidar si ésta es posible. Retomando la distinción realizada en relación al síntoma, la interpretación es viables sólo cuando existe una condición previa: que la transferencia se encuentre establecida. Esto nos catapulta al terreno transferencial, y más específicamente al *manejo de la transferencia (handlung)*, que no es la interpretación. El manejo de la transferencia implica retener en el ámbito psíquico, lo que el sujeto querría guiar al polo motor. Es necesario apropiarse de la reproducción en acto, en el lugar donde esta se juega. Pero Lacan introduce aquí una advertencia: “*en su naturaleza, el síntoma no es como el acting out, que llama a la interpretación, puesto que -demasiado a menudo se lo olvida- lo que el análisis descubre en el síntoma es que el síntoma no es llamada al Otro, no es lo que muestra al Otro. El síntoma, en su naturaleza, es goce, no lo olviden, goce revestido, sin duda, no los necesita a ustedes como el acting out, se basta a sí mismo.*”^{vii}

¿Cómo actuar entonces frente al acting en la sesión? Para abrir el debate Lacan retoma las tres posibles respuestas que le brinda Phyllis Greenacre en *General Problems of Acting out*: se lo puede interpretar, prohibir o reforzar el yo. Ya situamos que por más que el acting sea un llamado a la interpretación, interpretarlo podría llevarnos a un callejón sin salida. Que el analista introduzca una prohibición para con su paciente resulta incluso gracioso, y más si lo pensamos desde la ética que comanda la práctica analítica. Por último, reforzar el yo, en tanto identificación al yo ideal del analista, no hará más que dejar intocado el deseo inconciente que se juega en todo acting, sin detener la acción.

Si el paciente se encuentra en análisis, el acting estará dirigido a su analista. Se trata de una sanción para el analista por no haber podido escuchar algo de la transferencia que clamaba por un lugar. Por eso la acción es llevada a cabo por fuera de la sesión y por fuera del discurso. Pero que el paciente cuente su acting en sesión es un modo de hacerlo entrar, y aquí es donde se necesita de un adecuado manejo de la transferencia, no interpretando pero sí intentando hacer volver la acción al terreno del decir vía la elaboración.

Colette Soler en “*Finales de análisis*” plantea que no existe un fuera del análisis cuando el sujeto entra en la transferencia. Sostiene que el término acting out no implica necesariamente un fuera del consultorio del analista; tomando el “out” como un fuera de la esfera de los recuerdos, *fuera de la esfera de lo que se dice*.^{viii} Hay algo que se dice pero no en palabras, sino en esa actuación. Veremos ahora qué nos aporta el cine en esta dirección.

El color de la noche: salir de la escena

Una vez más el cine se nos presenta como un medio privilegiado de articulación teórico-clínica. El film “El color de la noche” (Richard Rush, 1994) pone en escena una de las fantasías más temidas de todo analista. Nuestro interés estará centrado en ubicar qué aconteció en el manejo de la transferencia para precipitar el desenlace que leemos como pasaje al acto.

En tan sólo escasos minutos el film nos introduce en un clima de sorda angustia, haciendo entrar *primero una calesita, con su música característica. Ese sonido de fondo mientras comienzan a aparecer los títulos nos aseguran lo infantil. Nos aseguran que algo de lo infantil va a acontecer ante nuestros ojos; pero además de caballitos que dan vueltas en esa cajita de música, aparecen lápices de labios, rouge de mujer. Mientras el sonido infantil nos hace dar vueltas, frente a los espejos, una cara crispada, ansiosa, se intenta pintar.*^x Cuando intenta maquillarse su pulso le juega una mala pasada, manchándose el rostro, volviéndose nena; con aparente dificultad comienza a vestirse para salir. La imagen en el espejo nos deja ver un alhajero con perlas y la pequeña calesita de infantiles reminiscencias continúa girando; al lado de las joyas está su bolso y en él un arma. Se lleva el arma a la boca, indicio de que la muerte se avecina. Llega al consultorio en un estado de visible desorganización.

El comienzo de la sesión, los insultos, la dinámica del encuentro nos dejan percibir un tratamiento prolongado, un nuevo encuentro que para el analista parece no tener nada de nuevo. El analista aburrido, agotado, acorralado, sólo atina a preguntar *¿quién es tu perseguidor hoy? Cuando uno interpreta lo mismo, cuando uno lee lo mismo, es la memoria de uno la que interpreta y no la abstinencia. ¿Qué es interpretar? Interpretar es el arte casi imposible de leer sin interponer la propia interpretación.*^x El analista no deja entrar la desesperación, intenta manejar la situación desde su cómodo lugar, sin dejarse conmover, continua preguntando sin escuchar. La insta a mirarse en el espejo, para que encuentre a su perseguidor. Espejo con el que ella no cuenta. *El la ha abandonado en el espejo. Es la imagen de un analista que ha desistido de la transferencia. Ha desistido de la transferencia y el resto es vacío, y en ese vacío no ha encontrado un texto para esta tortura que era esa mujer, y ella le dice, finalmente, en qué espejo querés que me mire. Es allí que él comprende que ella se va a matar, sabe de pronto del espejo en el cual él ha desistido de sostenerla, sabe que el otro espejo es la ventana en el cual ya no se sostiene. El analista, caído de su lugar, sabe que tiene que volver a agarrarla. La mira por el reflejo del espejo e intenta correr hacia ella. Pero ella se sale de la ficción, de la posibilidad de un relato que no fue posible. Ya es tarde: él corre y agarra nada. Esa*

intervención precipita el final, esa sorda intervención la impulsa a arrojar al mundo, encontrando junto con el fuerte impacto, la muerte.

Este breve recorte alcanzará para poner a jugar nuestra distinción teórico-clínica. Podríamos arriesgarnos a suponer que el lugar del acting se encuentra entre la salida del hogar y la llegada a sesión. Todo ese armado relacional, en términos de escena para un Otro, deja ver un modo angustiante de hacer que sin embargo remite a otra cosa. Una otra cosa que no tuvo lugar para ser oída, en términos freudianos un *agieren* que no tuvo lugar para la re-elaboración. La falla del analista se materializa en su fallida intervención, instando a la paciente a mirarse en el tenue reflejo de la ventana más próxima. Ventana donde ella no se ve, pero sí ve una salida. Una abrupta salida, momento de máximo movimiento y embarazo, momento de dejarse caer, momento de pasaje al acto mejor logrado.

Bibliografía

Ariel, A.: (2004) En rojo. Análisis del film “El color de la noche” (guía de análisis cinematográficos de la cátedra I Psicología, Ética, y Derechos Humanos UBA) en <http://www.eticaycine.org/El-Color-de-la-Noche>

Freud, S.: (1914). Recordar, repetir, reelaborar. En Obras Completas, Vol. XII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S.: (1937). Análisis terminable e interminable. En Obras Completas, Vol. XXIII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Lacan, J.: (1962-1963) Seminario X “La angustia” Clase I La angustia en la red de los significantes, y Clase IX Pasaje al acto y acting out

Soler, C. (1988). El acting out en la cura. En Finales de análisis. Buenos Aires: Manantial.

ⁱ Freud, S.: “Recordar, repetir y reelaborar.” Pág. 152

ⁱⁱ Lacan, J.: Seminario X La Angustia. Clase IX: Pasaje al acto y acting out. Pág. 129

ⁱⁱⁱ Op. Cit. Pág. 128

^{iv} Op. Cit.

v Op. Cit. Pág. 129

vi Lacan, J.: Seminario X La Angustia. Clase IX: Pasaje al acto y acting out. Pág. 137

vii Op. Cit Pág. 139

viii Soler, C.: "Finales de análisis" Pág. 95

ix Ariel, Alejandro: "En Rojo: la responsabilidad por la transferencia" en <http://www.eticaycine.org/El-Color-de-la-Noche>

x Op. Cit. , pág. 5