



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO**

**FACULTAD DE PSICOLOGÍA**

**Trabajo Integrador Final**

***Diafragma***

*(Ensayo)*

Autor: Cupido Piedrabuena, Gonzalo

Legajo: C-2764/2

Docente responsable: Rigoni, Gustavo

Año 2017

## **Agradecimientos**

*A la Facultad de Psicología de la UNR por brindarme las herramientas para devolver este humilde aporte a la comunidad de la que soy parte.*

*Al profesor Ps. Gustavo Rigoni por su acompañamiento, ayuda y colaboración en cada momento de consulta y soporte.*

*A Miguel Gómez, Martín Contino y Agustina Cánaves, del Espacio TIF, por abrigar y encauzar el deseo académico.*

*A mis padres Alejandra y Ricardo, hermanos Ramiro y Delfi, y abuela, por haberme sostenido y apoyado incondicionalmente durante todos estos años de espera paciente.*

*A mi analista, quien además de ser quien me acompaña hasta los litorales de mi existencia, fue quien guardó mi dirección de la pasión al tema escogido, tan convocante.*

*A mis amigos y amigas, quienes han puesto a disposición su tiempo y lectura.*

*Y a Paula, por sus aportes del campo de la óptica, pero sobre todo, por su compañerismo y amor, siempre.*

<b>Índice</b>	
<b>Resumen</b> .....	<b>4</b>
Palabras claves .....	4
<b>Diafragma</b> .....	<b>5</b>
Bajo la opacidad del eclipse .....	6
Hay algo que vuelve siempre al mismo lugar.....	8
Fractus .....	9
El borde y el marco.....	11
El ojo que espeja la casa, ¿y al ojo mismo? .....	13
El objeto a en pantuflas .....	15
La partida es el paso de la escena al mundo.....	16
Una noche se romperán los espejos .....	18
<b>Apartado sobre lo abrupto</b> .....	<b>22</b>
<b>Referencias bibliográficas</b> .....	<b>23</b>

## **Resumen**

Este ensayo aborda la problemática del pasaje al acto a través de la hipótesis que emprende el enfoque hacia el instante previo a la caída del sujeto de la escena, en el cual se produce la aparición de un objeto inesperado: esta invasión de aquel objeto en un punto ciego tiene un efecto similar al modo de aquello que irrumpe con nitidez en el campo visual dañado de un miope. Estructurado a través de nueve secciones en las que, de modo poético, sus nominaciones se hilvanan paulatinamente desde el advenimiento del sujeto en lo simbólico, la irrupción en lo imaginario, hasta la salida (abrupta) de la escena hacia lo real. La conjetura planteada se nutre en ellas atravesando el arte, la religión, las matemáticas y la física óptica, y propone una premisa clara: cimentar el fondo de escenario al cual el fantasma del sujeto enfoca el mundo. Además de arribar a la idea de que el pasaje al acto y el *acting out* son repeticiones, esa construcción del fondo, que deviene esencialmente fractal, es espejo que espeja la escena que el sujeto monta sobre el mundo, y da noticia de su fragilidad la aparición del objeto *a* en un punto al cual sólo el sujeto afectado puede ver a través de su ojo, que es ya un espejo. La ulterior incorporación del *a* en dicho fondo, lo fractura, remolcando al sujeto al pasaje al acto, en tanto se confronta con lo que él es como *a* en esa identificación: *nada*.

### **Palabras claves**

pasaje al acto – acting out – objeto *a* – angustia - miopía

## Diafragma

*"Inútil explicar mis silencios. En el fondo de mí hay siempre una espera primitiva de un cambio mágico. (Una noche se romperán los espejos, arderán las que fui y cuando despierte seré la heredera de mi cadáver). Estoy tan cansada de mis antiguos temores y terrores que no me atrevo ni a comunicarlos ni a decirlos"*  
Alejandra Pizarnik (2012)

9 de enero de 1963. Cualquiera de los presentes de aquella clase del seminario de Lacan sobre *La Angustia*, podría haberse tomado el atrevimiento de pedir la palabra y aportado que aquello que se ve en el instante previo al pasaje al acto, tiene un efecto similar al modo de aquello que irrumpe con nitidez en el campo visual dañado de un miope. Aunque tenga la apariencia de una contradicción -un objeto nítido sobre la nublada visión, lo paradójico de esta hipótesis es la fuerza de aquella irrupción en un campo en el que no se la espera y a la que no se puede responder simbólicamente.

La definición del pasaje al acto como una descripción que se llevare en el bolsillo cual gragea, no puede llevar a nada. De esto, se exhorta al lector a un acuerdo, por lo menos en principio. Sin embargo, un recorrido singular se propone para entender el camino que echará luz sobre aquello que permanece bajo las sombras, aquel punto ciego de irrupción.

El camino escogido tiene a la angustia como ariete, y sirve para comprender ese instante previo que, según la hipótesis trazada, aquello que aparece lo hace con el mayor contraste ante un fondo desenfocado y borroso. A modo de acuerdo inicial establézcase que, en primer lugar, fue Freud (1992a) quien fijó hacia la década de 1920, una diferencia entre el miedo y la angustia -en tanto el primero hace foco en un objeto específico-, y que Lacan (2015) involucró un objeto distinto de los comunes, que no puede simbolizarse y que su aparición lleva al sujeto a la aurora de la angustia. Ahora bien, ese objeto tiene relación con el sujeto en su deseo en una estructura que soporta, en una escena, el vínculo con el Otro. La angustia, por ende, surge cuando el sujeto es confrontado con el deseo del Otro.

"La angustia (...) no es sin objeto" (Lacan, 2015: 101) afirma y, a partir de ella, marca un cisma en la concepción sobre la angustia en el campo psicoanalítico. Ya no es solamente una señal en el yo, sino que, al adosarle una causa, decanta la comprensión sobre aquello que la provoca. Pero aquello que la provoca, irrumpe desenfocado y nítido a la vez. Contradicción que se saldrá con la comprensión de un sólo movimiento, a cuenta de que esta irrupción toca las coordenadas que pueden devenir en un pasaje al acto.

El lente de Lacan (2015), aportó nitidez en la conceptualización tanto del pasaje al acto, como del *acting out*, términos que estaban encuadrados en la comunidad analítica bajo un marco nublado y confuso, producto de pobres traducciones a Freud y de definiciones imbuidas por el campo de la psiquiatría. Anudados en torno a la escena, tanto el pasaje al acto como el *acting out* los presenta como los últimos recursos contra la angustia: aquel que realice un *acting out* todavía permanece en una escena, mientras que quien sale de la misma hace un pasaje al acto. Esta presentación de Lacan, resultará conveniente enfocando en el instante anterior más próximo a ellos, y esto será de gran relevancia.

A lo largo de su teorización, el foco propuesto por Lacan fue abordar al sujeto a través del anudamiento de las dimensiones de lo simbólico, lo imaginario y lo real. Tras un acto fundante, en el cual se afirmarán los significantes que le permitirán historizarse, se constituye el aparato psíquico. Pero el costo de esa operación deja un resto, un objeto al que llama *a*, del cual la noticia de su aparición en la escena, y confrontándolo sin disfraz, puede tener consecuencias en el sujeto en falta en ser. Pero aquella aparición súbita de lo que no se espera, y que taponar esa falta, ¿aparece instantes antes de ocluir? Partir desde allí resulta indispensable, sobre todo, si la aparición del *a* permite, en función de él, trazar un distingo entre el pasaje al acto y el *acting out*.

Sin embargo, hay un punto que es aún más interesante. El estadio del espejo es uno de los recursos más valiosos que toma Lacan (1966) para poder dar cuenta de la constitución del yo en el sujeto. ¿Cómo se vincula este punto con aquello que angustia?

La experiencia de ver en el espejo la propia imagen, además de ser reconfortante y jubilosa, unifica en el niño las zonas erógenas que hasta ese momento eran parciales.

Pero puede ocurrir, en toda experiencia frente a un espejo, en el que en un momento determinado la imagen que se refleja se modifique y parezca extraña. Ese es el punto angustioso. Punto nodal, en el cual lo que aparece, lo hace como se menciona, desenfocado y nítido al mismo tiempo.

El miope no puede mostrar a otro aquello que ve. La construcción de un fondo de escenario en el cual se proyecta la escena que el sujeto monta sobre el mundo, y que oficiará de espejo (borroso y difuso), puede romperse cuando aquello que aparece lo hace irrumpiendo en la escena, turbando al miope que intentare reenfocar sobre él, y dando cuenta así de su fragilidad. El enfoque, que esa aparición súbita obliga, contiene un movimiento que configura angustia en tanto incertidumbre. Que devenga en un pasaje al acto propiamente dicho, dependerá de la respuesta simbólica con la que pueda contar el sujeto.

Todas las *addendas* que pudieron hacerse a un tema tan convocante como el pasaje al acto son variadas y pueden enriquecer. Pero puntualmente, a este enfoque le interesa echar luz sobre aquel punto ciego, aquel punto de irrupción, donde aparece un objeto con tal nitidez sobre un fondo nublado. Del movimiento de enfoque sobre el punto donde se articula la aparición de aquel objeto que irrumpe, no hay quien vea. Sólo el sujeto afectado, lo experimenta. Hacia allí, está hecha la invitación.

### ***Bajo la opacidad del eclipse***

Entre el sujeto y el campo simbólico, hay un fondo de opacidad que se manifiesta al modo de aquello que eclipsa. La relación entre ellos, guiada a través de la vía simbólica, debe atravesarse bajo la operatoria significante. Pero, anudado al registro imaginario, lo que irrumpe en él deja sin respuesta simbólica al sujeto en una escena determinada a la que no puede afrontar, y de la cual no tiene amparo. Necesario será también para la consideración de que el fondo de escenario en el que descansa el papel del sujeto en aquella escena, puede carecer de cimientos en los cuales pueda confiarse, por su respaldo frágil a la hora de afrontar los papeles que la vida le presenta.

Lo que hace a un sujeto, hermano, hijo, o padre, no es una exclusividad *per se* de la naturaleza sino más bien, un efecto de discurso, un efecto de la palabra. Conviene puntualizar, en primer lugar, que antes de que el sujeto sea atravesado por el significante, está el mundo, lo real. Un hijo habita en el lenguaje de su madre desde mucho antes de haber nacido, se entiende desde Freud. Y de Lacan se extrae que el significante introduce en lo real algo, en tanto la existencia real de ese niño en el útero de la madre va a encarnarse en ese lugar de hijo. Pero hay una operación que vincula al sujeto y el Otro, el campo simbólico, que no deja indemne a ninguno de los dos. ¿Es el sujeto quien simplemente porta al significante cual bandera? ¿O sencillamente se encarna en lo real? La operación que presupone el advenimiento del sujeto en el campo de la palabra, de los significantes, se explica bajo el prisma de dos términos: alienación y separación. Pero uno no sin el otro.

Al término *alienación* Lacan (2012) le da volumen con el concepto matemático de *reunión*, en tanto esta es una operación lógica entre dos conjuntos de elementos, que implica considerar la pertenencia de esos elementos a cada conjunto, pero con la particularidad de que hay un elemento que le pertenece a ambos. Desde esta lógica aplicada a la operación de alienación se desprende que el sujeto, en ese advenimiento al Otro, signa un primer significante<sup>1</sup> que lo representará ante otro significante, ya binario, cuyo efecto será la afánisis del sujeto, su pérdida, haciendo que esta escisión fundamental instituya la dialéctica del deseo.

Ahora bien, en esa vuelta, Lacan (2012) ubica la operación de *separación* del campo del Otro, que tiene su referencia en la operación matemática de *intersección* de conjuntos:

---

<sup>1</sup> Significante uno (S1). Lacan define el significante como lo que representa a un sujeto (S1) para otro significante (S2). En suma, ningún significante puede *significar* al sujeto.

esto es, que la intersección de dos conjuntos conforma un conjunto de elementos comunes que le pertenecen a los dos. ¿Y qué es lo que tienen en común el sujeto y el Otro? La intersección de la falta del sujeto, y la falta del Otro, es decir, la superposición de dos faltas. Va a buscar algo, vuelve con no todo -dejando una estela que da cuenta del arrastre- y dividido por la falta en ser.

Todo este movimiento fundante de la subjetividad, escinde y mantiene un efecto de desaparición del sujeto, entre significantes, el que marcó en el Otro y los que se trajo; aunque no todos. A esta *afánisis*, no se la debería ceñir estrictamente a una pulverización del sujeto en busca de significantes, sino más bien trazar su analogía con aquello que se esfuma. Algo que se esfuma y enlentece su disipación, presenta dos características muy propias: deja un registro y expande un fondo. No hará falta que se fije la vista en el humo de un cigarrillo. Aún más, sus ondas, fluctuantes hasta en su conformación espacial, forman un espacio poco claro, con huecos, vacíos; en definitiva, resquicios. Si en esos lugares, se ubica aquello que operará como el objeto del deseo, se entenderá mejor la pregunta que el sujeto le hace al Otro cada vez que vuelve su mirada, tras la separación: *¿che voui?*<sup>2</sup>

De esta forma, entonces, la separación contiene la entrada de la estructura del deseo como deseo del Otro y, asimismo, la apropiación de los significantes que se pondrán en juego en la escena, simbólica, a la cual se le montará el mundo. Es decir, subrayando este punto y parafraseando a Lacan (2015), todas las cosas del mundo entrarán en escena, pero bajo las leyes del significante. Es, además, en el intervalo entre los significantes, en los resquicios de aquella estela, donde se articulará el deseo del Otro y al que responderá con su propia falta, con su desaparición.

Aunque si bien el foco que se propone es a través de la vía simbólica que determina al sujeto, el tono de aquello hacia lo que se enfoca cambia de manera paulatina a la vía imaginaria. Aquel fondo de opacidad, entre el sujeto y el Otro, que se manifiesta al modo de aquello que eclipsa, ¿puede asemejarse a la experiencia borrosa en la que está sumergido el miope? Aunque quizás sea muy pronto para plantear esta pregunta, no se debe prescindir de ella, sobre todo, por su provechosa articulación en el porvenir.

En la pintura del fondo de escenario en el que puede desenvolverse el sujeto, hay elementos que quedan por fuera y otros, por así decir, dentro. Anterior a cualquier discriminación de aquello que conforma la subjetividad, hay un acto primordial que es preciso señalar para comprender de la fuerza de la irrupción en otro registro. Para Freud (1992b) el sujeto se constituye a partir de una atribución regida por el principio de placer: lo que se vive como placentero es *yo*, lo displacentero es *no-yo*, conformando así un adentro y un afuera. El juicio de existencia tendría que ver con la búsqueda en el afuera del objeto al que se lo atribuyó como placentero, haciendo de este "hallazgo (encuentro) de objeto propiamente un re-encuentro" (Freud, 1992c: 202). Pero para que este juicio de existencia se lleve a cabo, previamente hubo de darse una escisión entre el yo y lo denominado como no-yo, es decir un juicio de atribución en el cual se rechazó algo. Se busca afuera algo, un objeto, que desde adentro se mantiene la percepción de su placer.

Pero Lacan (1995a) encuentra en el término alemán *bejahung* (afirmación) un acto previo de simbolización, la inclusión de algo en el universo simbólico que permite que después de que una cosa ha sido simbolizada en este nivel se le puede atribuir, o no, el valor de la existencia: algo que se sostiene como negado, a partir de aquello que se afirma. Por lo tanto, esta simbolización primordial funda un campo de negatividad que permite pensar que en tanto hay *bejahung*, hay sujeto. Determinado, claro está, en un campo que está partido. Por ende, lo incluido en el universo simbólico se afirma a partir de aquello que no se incluyó. Si hay algo que se rechazó, antes de esta simbolización primordial, puede volver por otra vía, y no precisamente la simbólica. Sólo habrá de remitirse al caso del *Hombre de los Lobos*, en *De la historia de una neurosis infantil* (Freud, 1992d), en quien la alucinación del dedo cortado es una manifestación en lo imaginario de lo no acontecido en la *bejahung*, en lo simbólico: "lo no reconocido hace irrupción en la conciencia bajo la forma

---

<sup>2</sup> En italiano, ¿qué quiere? En referencia a la cita lacaniana del "¿qué me quiere el Otro?"

de lo visto" (Lacan, 1995a: 97). La fuerza de este fenómeno alucinatorio, de este retorno por dicha vía, hace que deje sin palabras al sujeto, inmerso en un sentimiento estuporoso, anulando al otro más próximo, y, sobre todo, sin atreverse a comunicar ni a decir sus temores y terrores.

La operatoria significante, en definitiva, divide al sujeto. Al producirse este movimiento en el campo del Otro, designa al sujeto en su ser (S1), pero le otorga sentido luego a través de otro significante (S2), en cierta medida *eclipsándolo*: "No hay sujeto sin que haya, en alguna parte, afánisis del sujeto, y en esa alienación, en esa división fundamental, se instituye la dialéctica del sujeto" (Lacan, 2012: 229)

La ganancia de cruzar este camino permite una pausa para tamizar: los términos que quedan a la vista en la superficie están imbricados en la constitución del sujeto, y todos mantienen un hilo en común que los acordona. Intervalo, irrupción, separación. Cuando hay una irrupción, hay incertidumbre en ese intervalo sobre lo que no se puede ver en el fondo de los resquicios provocados por lo que irrumpe. Y sobre lo que no se espera. Como ocurre con el miope y su horizonte cegado por la nublada.

### ***Hay algo que vuelve siempre al mismo lugar***

Todo este movimiento de advenimiento del sujeto al Otro, deja como resto un objeto que Lacan señala con la notación algebraica de *a*. El valor de este objeto *a* no será de aquello que completará al Otro, sino mejor como la parte que le retorna al sujeto de su propia enajenación. ¿Qué relación guarda este objeto con el deseo?

Aquello que le retorna al sujeto no lo hace ya por la vía del significante. Lacan (2015) dice que es un error asimilar este objeto con la intencionalidad de un deseo, es decir, al modo de un pensamiento: como si fuese algo conciente, que se desea por aparición. No, nada de eso. Más bien sería preciso plantear que el *a* aparece como causa del deseo, es decir estaría detrás del deseo; por ende, aquello que es pérdida deviene causa. El *a* aparece, entonces, elidido en tanto está en otro lugar que allí donde soporta el deseo.

¿Cómo opera el objeto *a*? En la neurosis, el *a* opera como un objeto postizo: es decir, pegoteado al sujeto (detrás y como causa), y vistiendo al objeto común con los ropajes que tienen relación con aquello que viene de aquel resto, del objeto *a*. Le sirve al sujeto, entonces, como defensa contra la angustia en tanto, ante la demanda del Otro, lo que ofrece es su falta, un vacío del que no se percata. Pero también, esto es con lo que retiene como cebo al Otro. Un tironeo en el cual, lo que se busca es que coincidan esos puntos vacíos, sin perder tanto en el camino. En tanto que, en la perversión, el *a* opera como un objeto al cual se busca identificar plenamente como lo que es, objeto basura, tanto al partenaire sexual como al propio sujeto, dependiendo del vértice en el cual se pare el sujeto en relación al Otro.

Ahora bien, lo interesante es situar que aquello que le retorna al sujeto lo hace en una escena. Vestido de esto, o esto otro, tras una máscara o un disfraz, no importa ya. Vuelve, en este escenario segundo, en el cual el sujeto pone en juego su fantasma, que es construido sobre lo real, sobre el mundo. Primero, "hay el mundo", y luego la escena que se monta sobre él, decía Lacan (2015: 43). Más precisamente, esta escena está enmarcada, recortando un campo visual determinado y dejando un más allá que es el mundo, ese espacio real más allá del marco. Si uno se sitúa, a modo de suposición, como espectador teatral de una obra cualquiera -quizás, una comedia o algún género que dispense una sensación de júbilo y alegría-, la moldura del escenario fijará la dirección en la cual se debe mirar, al sentarse en la butaca. Los personajes desenvolverán sus roles de la manera en la que se considera previsible y esperada, ya que, como se indicó, es una comedia. Pero en un instante, justamente no previsto, algo se interpone entre el ojo y la escena montada; sin embargo, esto que interfiere lo hace en el escenario, y no en la platea. La fisiología del ojo hará que se reacomode, enfoque, esperando en el fondo un cambio mágico, y vuelva a pesquisar que eso, es extraño: porque aquello no debería estar ahí. Se lo mira, y antes de partir aquello recuerda que no olvide que algo tiene que ver -aunque se pregunte porqué-, y todo aquello que era placentero se vuelve abominable. Turbador, pero aquello irrumpió nitida y desenfocadamente irreconocible.

Ciertamente, hay algo que vuelve siempre al mismo lugar. Y que aparece de forma nítida en un plano de desenfoque general, una escena borrosa en la cual se rompe su calma con la fuerza del contraste de un objeto que hace gala de su aparición, quizás, donde no se lo esperaba; pero que obliga al enfoque.

Ahora, como la repetición es lo real que vuelve siempre al mismo lugar, intentando capturar algo que siempre escapa -su causa-, el par aristotélico *Tyche* y *Automaton*, que puntualiza Lacan (2012) en su *Seminario 11*, permite articular aquello que vuelve y que propende a un encuentro. En tanto el *Automaton* es el retorno, el regreso para quedar a resguardo de lo real, la *Tyche* es ese encuentro con lo real. En virtud de eso, resulta preciso plantear una pregunta aquí para volver a recogerla más adelante: si lo real llama al encuentro, en el pasaje al acto, ¿hay *Tyche*?

Aunque se lo crea, ese mundo en el que el sujeto presume de controlar y manipular, y mantenerlo sobre rieles, resulta frágil y siniestral. Así como cuando se habla, y se cree controlar cada palabra que dice, de pronto irrumpe algo que no debería ser dicho. Nuevamente, algo que genera extrañeza debido a que lo que surge lo hace dónde no se lo esperaba, ni desde dónde se lo podría haber previsto. La aprehensión que se tiene del mundo, es una ilusión de sentido que pende de un hilo.

### **Fractus**

El objeto “*sólo funciona en correlación con la angustia*” (Lacan, 2015: 98) (las cursivas son propias). Pero hay dos clases de objetos: los que se comparten y los que no. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando los objetos que no se pueden compartir circulan en el campo de los que se pueden compartir? Cuando éstos objetos, el falo, las heces, el pezón (y Lacan agrega tanto la voz como la mirada), que son anteriores a la constitución del estatuto del objeto común y corriente; cuando éstos aparecen en el campo donde no tienen nada que hacer allí, pero se vuelven reconocibles, se le conoce la cara a la angustia. Ese movimiento de enfoque sobre aquel objeto hará que se dinamicen los vectores de formación de la imagen en el ojo, regenerando en un sólo movimiento nitidez sobre el mismo y suscitando un contraste con el fondo borroso. Hacia aquel norte apunta la dirección.

Dentro de los objetos no comunes, está la voz, y un artículo de Reik (1995) le sirve a Lacan (2015) para poder articular el objeto *a* en ese nivel. De él, extrae el estudio sobre el *shofar*, un instrumento de la liturgia judía fabricado con el cuerno de un animal *kosher* -un carnero generalmente-, del cual resalta su utilización en el *Rosh Hashanah*, el Año Nuevo judío, y particularmente en el *Yom Kipur*, el Día del Perdón. La función de su práctica se centra en una remembranza bíblica del judaísmo sobre los días de meditación al término del *Rosh Hashanah*, sobre el momento de intervención de Dios al detener a Abraham en la entrega, como sacrificio, de su hijo Isaac: un enviado de Dios, impidió el acto en el instante previo y ordenó que se sacrificara un carnero en su lugar. Es por ello que se utiliza el cuerno de un carnero como instrumento, en señal de respeto por su sacrificio en el lugar de quien sería luego uno de los patriarcas del pueblo de Israel. Lo particular del *shofar*, además de su ligazón a un evento caro al pesar del pueblo judío, es su sonido angustiante, que genera sentimientos en esa dirección.

De ese sonido tan particular, se encuentra una función sin igual, y de relevancia suprema, en el relato del *Éxodo* del pueblo hebreo. Según el texto tradicional, es la historia de la salida del pueblo israelí del yugo egipcio que, dirigidos por Moisés, fueron a través de la península del Sinaí hacia la Tierra Prometida. Se debe a esto la relevancia de su figura para el judaísmo, vuelto el hombre encomendado por Dios para la liberación, primer profeta y luego legislador de Israel. Pero la puntualización particular en la que se sostiene la alusión, es a la ligazón del sonido del *shofar* en una escena de tinte bíblico: la que acaece en el monte Sinaí, en la cual Yahvé entregó a Moisés los Diez Mandamientos, en un marco de truenos y relámpagos.

El sonido del cuerno, entonces, se tocaría al bajar Moisés del monte con las leyes bajo el brazo. Pero el relato bíblico da cuenta que Moisés, al descender, encuentra a su pueblo adorando a un becerro de oro, suscitando el castigo de Yahvé y el enojo de Moisés, quien arroja las tablas al suelo, debido a aquella cosificación simbólica del Todopoderoso.

Por ende, la asociación del sonido angustiante del *shofar* no está sólo en dirección a aquel evento caro al pesar del pueblo judío en la que tuvo a Abraham como protagonista, sino también en la inminencia de la espera a Moisés de las leyes que forjarán la mancomunidad del pueblo hebreo, y del castigo posterior suscitado por aquella adoración superflua.

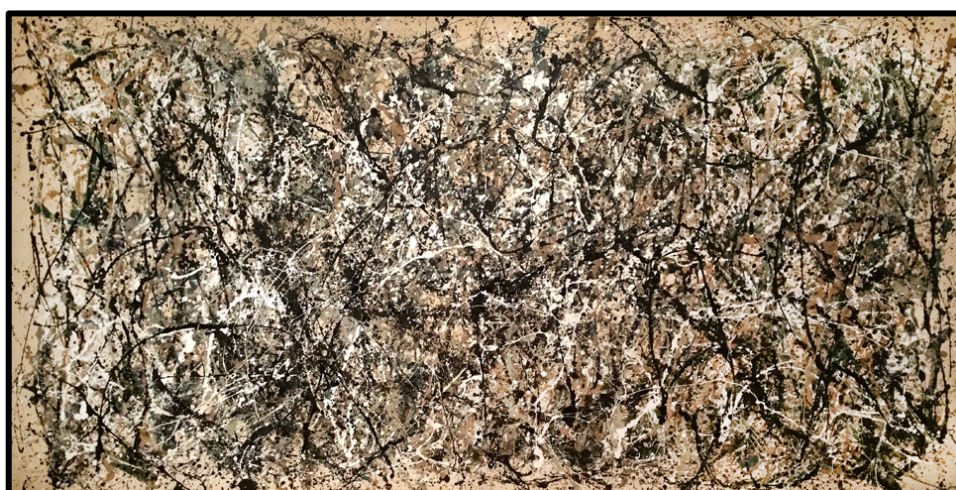
Por ende, la reminiscencia que por el oído ingresa a través de ese sonido tan singular, mantiene su anclaje en la incertidumbre de lo que se espera de esa imagen que se espeja. En cada ritual, en este caso del pueblo judío, en el que el *shofar* como instrumento hace gala de su presencia devuelve, asociada a él, la imagen de un suceso que genera culpa y angustia. De este cuadro, resulta inevitable pensar que de aquella escena de Moisés en el monte Sinaí no se tendría registro sin la espera ni el ojo del pueblo hebreo que espejó su porvenir. El sólo remitir a la experiencia que el fugitivo de *La invención de Morel* (Bioy Casares, 1985) atraviesa, recuerda uno de los aspectos ilusorios de la escena: la imagen, la voz y los diálogos que, al no saber si son reales, terminan movilizándolo en la espera inmerso en un exasperante no saber qué hacer, al punto de bordear la locura. A causa de la irrupción de la propia incertidumbre, puede devenir el desconcierto turbador.

\* \* \*

El acercamiento al arte, como pocos, puede profundizar la comprensión poco más sobre aquello que rodea al hombre en su cotidianeidad y, aun así, no se señala. El hombre puede ver y no mirar al mismo tiempo, por la sencilla razón de que la representación de aquello que se ve no es significada al espejar en su ojo.

La pintura no se pinta, sucede, decía Jackson Pollock. Con su forma de pintar, inauguró un paradigma en el arte siendo considerado, por muchos, como el pintor de la huella dactilar de la naturaleza. Desprovisto de la técnica tradicional, el arte de Pollock consistía en dejar que la pintura cayera del pincel o del recipiente en un lienzo tirado sobre el suelo, configurando una particular forma de pintar sin equilibrio, a la que se la llamó *Action painting* (pintura de acción). Al comienzo de una obra, semana tras semana agregaba cada vez más capas de pintura, obteniendo como resultado una red de líneas de colores con una delicadeza y una complejidad bellamente extraordinarias (1).

¿Qué era lo que hacía tan atractiva a sus pinturas? Un aspecto particular de su obra artística es que la pintura es más o menos igual no importa qué tan cerca se vea, ya que siempre se ven los mismos patrones. Si se tomaran fotos, en diferentes escalas, quien las viera no podría definir a ciencia cierta si está ora muy cerca, ora muy lejos, ya que a un metro o a diez, posee el mismo nivel de complejidad: a menos, claro está, que se vea el borde o el marco del lienzo.



1

**Number 31 (Pollock, 1950)**

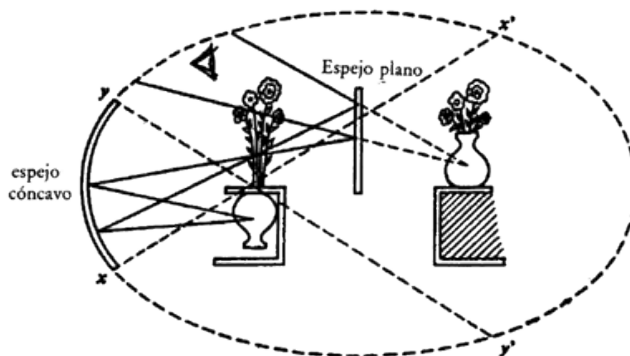
Aunque parece una obra abstracta, refleja la realidad del mundo que rodea al hombre. Hay en el fondo de la obra de Pollock una estructura que hace interactuar algo que parece desordenado y caótico con una regla precisa y sencilla. Pollock era considerado

como el pintor de la huella dactilar de la naturaleza, porque fue el que mejor expresó en una obra de arte un código subyacente básico de la estructura de la naturaleza. Desprovisto de la técnica tradicional, se topó con una estructura fundamental: la propiedad fractal. La gran complejidad de esta propiedad radica en una regla muy simple: crecer y dividirse en dos, una y otra vez. No habrá más que mirar de cerca -o de lejos-, por ejemplo, un árbol para comprobar esta regla: cada rama que crece, se divide en dos. Es decir, Pollock plasmó en un lienzo la forma en que la naturaleza crea el mundo.

Teorizado por Mandelbrot (1977), la propiedad matemática clave de un objeto fractal es que su dimensión métrica fractal es, básicamente, un número no entero. Ahora bien, el atributo fractal configura un fondo en apariencia uniforme, no dice en qué lugar está el ojo de aquel que mira, si cerca o lejos. Como en el mundo, nunca, en definitiva, puede el hombre decir estar cerca o lejos de algo. A fin de cuentas, vale decirse que son dos propiedades que pueden a la vez excluirse, si se está cerca de algo, se está lejos de otra cosa. O hasta pueden incluirse, estando cerca de algo, se logra estar cerca de otro objeto. Lo importante es que en estos casos hay referencia. Sin embargo, lo interesante de esta propiedad es que en el acercamiento infinito sobre ese fondo de escenario -que no tiene referencia fija y que en algún punto marea al ojo que lo espeja- puede irrumpir algo, un objeto, una imagen que haga trizas la propiedad. O que se incorpore; eso aún, sería más siniestro. Pero el atributo fractal puede servir para jugar con la cercanía o la lejanía de un objeto en su comparación con el marco del lienzo como límite. Inmerso en ella, se pierden ciertas referencias. Aquella irrupción de aquel objeto que se incorpora en el fondo fractal, fractura el fondo que encuadra la ventana, como cuando la aparición de aquello que no se espera rompe la escena en ese corte tajante con el Otro como señala Muñoz (2011), cuando alinea el *vel*<sup>3</sup> de la separación al pasaje al acto. Corte tajante, tan característico en el suicidio melancólico. El atributo fractal, que viene del latín *fractus*, significa fractura: en algún punto, como la relación entre el sujeto y el Otro.

### **El borde y el marco**

Lacan (1966) toma de la óptica el esquema que le sirve de modelo para dar cuenta de la unificación yoica en el sujeto. Una breve descripción es conveniente para continuar. Como se puede ver en la imagen (2), frente a un espejo cóncavo es colocado un artificio en el cual arriba se posa un ramillete de flores, y por debajo un florero vacío, de tal manera que éste no puede verse sino por un posicionamiento particular del ojo, y por la indispensable utilización de un espejo plano en un lugar determinado. En él, se ve proyectada una imagen que estaba en un campo real pero que el sujeto de la experiencia no podría ver por sí mismo: por lo tanto, la imagen unificada se recoge en el otro lado, en otro plano. Es decir, la imagen del cuerpo se recoge en el campo del Otro, en una presencia en él, en la cual carece de resto: ya que no puede verse lo que allí se pierde.



2

El esquema óptico (Lacan, 1995b: 191)

<sup>3</sup> En lógica matemática, el *vel* expresa el sentido inclusivo de una disyunción. Lacan (2012) en su *Seminario 11* lo utiliza en las lógicas de alienación y separación del campo del Otro; que luego confluyen en la utilización del *losange*  $\diamond$  en la estructura del fantasma.

Lo más interesante es situar que el florero imaginario es la representación de la imagen del cuerpo, la caja el cuerpo, y que las flores representan las pulsiones. El ojo, al sujeto. Pero con la particularidad que, con un leve movimiento del espejo plano, el ojo puede verse, puede irrumpir en el marco que limita la visual. Y de esa particular experiencia ya se tiene conocimiento.

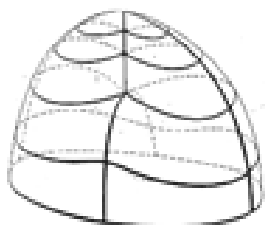
El término borde es un término recurrente en la problemática lacaniana sobre la angustia. Y su protagonismo es crucial en su aurora.

Difícilmente pueda dudarse que este fenómeno de borde es excepcionalmente preciso para comprender que aquello que aparece en determinado campo visual es bellamente aterrador. Sobre todo, porque aquello tiene que ver con algo del sujeto dividido, ya que, claro está, no todo lo que aparece allí tiene ese carácter estremecedor. Esto que aparece, lo hace en el campo imaginario del yo: en algún lugar del yo ideal, entendido éste como función en la cual el yo es constituido por una serie de identificaciones con ciertos objetos. Es decir, aparece en el cuello del florero.

El conceder al siguiente ejemplo, quizás apronte claridad. En una industria de cualquier rubro, cualquier proceso de manufactura o estandarización de productos requiere de un modelo que le imprima a los que vendrán la forma que recorta la directiva empresarial o ejecutiva. Aquel que por algún motivo hubiere no respetado el estándar prefijado, sale de su destino final de imposición en el mercado, para insertarse, como es sabido, en una segunda línea de productos de la misma marca. Nada se echa a perder. Si hasta incluso se desdoblan en su propia nominación, le colocan otro nombre, y se desconocen a sí mismos. Pero en la línea final de mercado, cuando está frente a los ojos del consumidor, puede ocurrir que alguien -producto del azar, quizás- coloque aquél producto, que en la línea primaria de la producción recibió el trato de basura, entre los puros.

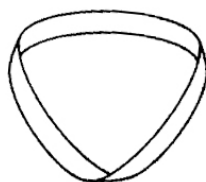
Claro está, que, a los ojos del consumidor, puede no causar el mismo efecto que para aquel que diseñó y deseó el primigenio producto refinado. Si hasta incluso le elevan el valor, difieren los precios. Pero el fenómeno que experimenta aquel que tiene que ver con ese objeto, es extraño. Por lo tanto, el cortar con la misma tijera una serie de objetos, no garantiza para nada la exactitud de los mismos. Hay algo que, de alguna forma, queda cojo, disímil del anterior y que, de alguna u otra manera, siempre retorna. Y que cuando aparece, desestabiliza. Hacia allí se apresta el seguimiento.

Cuando Lacan (2015) insiste con la figura topológica del cross-cap (3), permite entender esa distinción entre el objeto *a* y el objeto común, construido éste a partir de una imagen especular. Por eso es común. Ahora bien, cuando se corta el cross-cap sobre las bandas superiores, se obtiene una banda de moebius (4), es decir, una superficie de una sola cara. O sea, algo que no tiene imagen especular: es idéntica a sí misma, y de cualquier forma en la que se coloque frente a un espejo, nunca devolverá una imagen que pueda ser reintegrada. Y, sin embargo, retorna. ¿De qué manera? Esta banda de moebius, puesta en el cuello del florero mencionado, no sólo hace que el florero no tenga exterior ni interior, sino que hace que su especularización –la del florero en su conjunto- sea *extraña*.



3

El cross-cap (Lacan, 2015: 110)



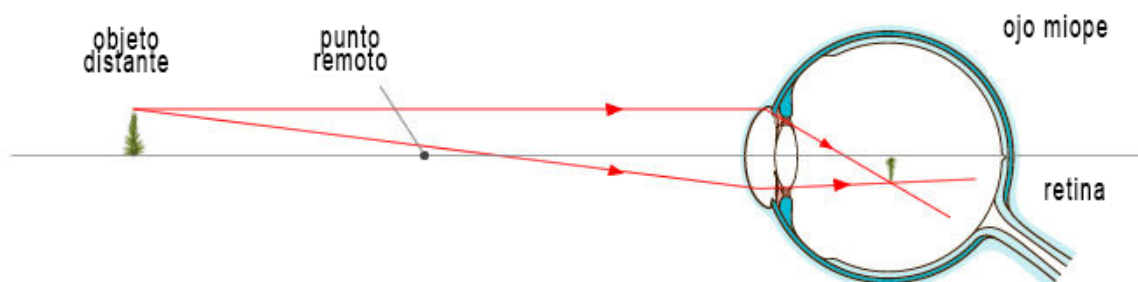
4

#### La banda de moebius (Lacan, 2015: 109)

Hay en el campo de la óptica, una clasificación que resulta interesante y de relevante validez. Recurriendo a la física de la convergencia de rayos lumínicos, y dependiendo del punto de su confluencia, se entiende que una condición oftalmológica óptima es aquella que, sin ningún esfuerzo muscular extra del ojo, logra converger por refracción los rayos lumínicos con origen en el infinito, enfocando justo sobre la retina. En este punto, en la retina, y a través de nervios ópticos, la imagen nítida viaja y confluye en los analizadores implicados en la visión. Esta condición se llama emetropía y es, en definitiva, el ver correctamente.

Pero, ¿qué ocurre cuando ese estado oftalmológico no es óptimo? Se disminuye la agudeza visual, claro está. Y a esta condición, en la cual cualquier defecto ocular ocasione un enfoque inadecuado de la imagen sobre la retina, se la conoce como ametropía y de ella se desprenden las dos más importantes: la miopía y la hipermetropía.

Partir de la miopía, y servirse de aquella condición, puede ser interesante. Un miope es aquel que, en la fisiología de su visión, los rayos de luz que provienen de la reflexión en un objeto cualquiera en el infinito convergen por delante de la retina (5). Es decir, hacen foco en un lugar inadecuado. Entonces, la imagen de ese objeto se proyecta en una zona anterior a donde debería, y ocasiona que la percepción de la imagen sea borrosa.



5

#### Convergencia inadecuada de imagen de un objeto distante en ojo miope (Fernández, s.f.)

Sin un atisbo de dubitación, puede afirmarse a ciencia cierta que todo lo que se coloca en un campo visual, frente a un ojo que espeja, tiene exactamente el mismo nivel de detalle que aquel objeto en el cual la circunstancia hace que se lo enfoque con real importancia. En ese preciso instante de enfoque, el fondo pasa a un segundo plano, por así decir, configurando un fondo en cierto sentido borroso o, cuanto menos, desenfocado.

#### **El ojo que espeja la casa, ¿y al ojo mismo?**

El ojo es ya, un espejo. Lacan (2015) en la clase 16 del *Seminario 10*, plantea que el ojo organiza el mundo como espacio. Parte de la base de que en tanto haya un ojo y un espejo no hace falta nada más para plantear que entre estos, hay dos imágenes interreflejadas: "Refleja aquello que, en el espejo, es reflejo, pero al ojo más penetrante le resulta visible el reflejo del mundo del que él mismo es portador en ese ojo que ve en el espejo." (Lacan, 2015: 242)

Para que se refleje algo, es preciso que haya un ojo, algo que lo espeje. Es decir, es necesario un sujeto. En eso, el acuerdo es trascendente. Pero cuando entre el mundo espejado en el ojo y el espejo, se posiciona un objeto que no tiene imagen especular turba

la experiencia de uno de los dos lados de espejos. Y como se sabe, el lado que lleva las de perder es el del ojo, el del sujeto.

Para enfocar aquello que se interpone entre los espejos, el ojo y el mundo, es necesario un movimiento muscular del ojo, para fijar nítidamente aquel nuevo objeto y saber de qué se trata. Esta situación pone al sujeto de cara frente a aquello que le genera angustia. Sin adelantar la estructura del pasaje al acto, está en ese movimiento de enfoque, en esa acomodación del ojo, lo que Miller (2004) marca de la angustia como pre-acto. Aquello que irrumpe, desenfocadamente, tiene un paso posterior: es decir, el enfoque en tanto acto, configura el pre-acto del pasaje.

La experiencia del cine, acerca una pista. Es un clásico cinematográfico la escena en la cual el movimiento -o el reacomodo- de un espejo hace que en su reflejo aparezca un espectro siniestral o terrorífico por detrás del protagonista. *Cliché*, pero a su fin efectivo. El espectador de esa escena, si está bien lograda, percibirá el mismo sentimiento de horror que el actor que protagoniza la escena, pero difícilmente pueda ahí mismo sentirla y atravesarla como él. Pero una experiencia mundana, de la que se ilumina muy poco, es aquella que tiene que ver con el fenómeno de los ojos rojos en las fotografías. Es común el asombro y la sorpresa de quien ve reflejado su rostro con los ojos en esos tonos, pero ¿qué es lo que se refleja en ese instante? Y más interesante aún, ¿qué es lo que se ve?

Aquello que se refleja en ese instante -y no en otro-, mediante los haces de luz del flash de cualquier cámara fotográfica, aquello que aparece sólo allí, y a la cual sólo se puede acceder de esta forma, en ese único momento y alineando esos vectores, como aquel protagonista que mueve el espejo, *se encuentra el retrato más carnal de nuestra retina*.

El saber que aquello que causa asombro y sorpresa al ver una fotografía en esas circunstancias tiene que ver con una parte real del ser, y que de otra forma no se podría acceder, ya modifica el semblante risueño y sorprendido del sujeto que se ve reflejado. Resulta turbador, a estas alturas, conocer que aquello que irrumpe de manera inesperada, tiene que ver con algo -real- de uno, y que sólo puede conocerse en diferido, con la articulación del ojo de la cámara; es decir, entre dos ojos reflejados. Y, como una noche se romperán los espejos, esa inminencia hace que el lado que se turbe sea uno sólo, el del sujeto.

En virtud de ello, conocer al dispositivo que sirve para medir problemas refractivos en el ojo, como lo son la miopía, la hipermetropía y el astigmatismo, puede asestar una articulación interesante. Aplicado al campo de la óptica, el autorefractómetro le brinda al oftalmólogo la graduación aproximada que cada ojo necesita para lograr una buena agudeza visual. Generalmente, la experiencia a los ojos del sujeto que se somete al examen en dicho dispositivo, tiene que ver con la visualización, primero algo borrosa, de una imagen con forma de casa que, tras la medición, luego se le aparece nítidamente en el campo visual. Particular sometimiento al que el ojo está expuesto, del cual no puede escapar porque, como diría Brodsky (2010) en sus poemas, si el ojo pudiera elegir qué reflejar, se separaría del cuerpo para "instalarse en algún lugar de Italia, de Holanda, o de Suecia", frente a lo bello. Sin embargo, no puede.

Esta acomodación del ojo, de la que se señaló su carácter repentino y a su vez necesaria, es el movimiento que fue signado como aquel que trae aparejado cierta incertidumbre: hasta que no se decodifica lo que se tiene frente a sí, no se comprende su peligrosidad. Pero, continuando con la analogía, lo que aparece no siempre son *casitas*, u objetos comunes -al decir de Lacan-, sino imágenes que no pueden representarse por su carencia especular. Si se imaginara que, si en un examen en el cual se someta al autorefractómetro de cualquier oculista, la casita, que generalmente se visualiza, fuera reemplazada por cualquier otro objeto que no pueda ser representado por el sujeto, se estaría ante una situación de extrañeza, y quizás cierta perplejidad. Como aquella situación en la que la reflexión de la retina irrumpe en el primer plano, en la escena, de la fotografía. Hasta que no se tope con lo real, la fuerza de la incertidumbre reinará en aquel intervalo.

Este señalamiento del acto de acomodación del ojo en tanto pre-acto del pasaje, lleva a una articulación un poco más interesante.

### ***El objeto a en pantuflas***

Un recorrido mínimo sobre el *acting out* resulta indispensable. Sobre todo, si se tiene en cuenta que permitirá comprender cierta articulación en oposición al pasaje al acto, tomando la posición del objeto *a* como vértice, pero fundamentalmente en lo que tienen éstos en común de estructura.

El *acting out* es esencialmente una acción. Y Muñoz (2009) reúne tres características esenciales, en tanto es una acción inmotivada, repetida y enmarcada por una escena. Inmotivada, ya que implica el no poder explicarse el sujeto a sí mismo el porqué de dicha acción. Repetida, en tanto esa acción habitualmente puede darse antes, durante o después de una sesión de análisis, donde aparece casualmente en el relato del sujeto. Pero lo particular, y lo que más interesa, es que el *acting out* como acción se presenta enmarcada por cierta escena, y como tal está teñida de circunstancias conductuales no esperadas.

Al retomar por un momento aquella analogía del espectador de una obra cualquiera, en la cual hubo la aparición inesperada de algo que no pudo representarse y que recordaba que algo tenía que ver con quien miraba la escena, sirve ahora para entender justamente la estructura en común con el *acting out*. Al catapultarse, imaginariamente, de la butaca de la platea en la cual se estaba sentado disfrutando de la obra, hacia el escenario, la perspectiva, por supuesto, cambia. Ya se está en posición de, si se sigue el ejemplo, actor. La obra se desarrolla con normalidad y, cual actor talentoso pero apegado al guión, la actuación se lleva a cabo hasta el final como estaba previsto, o por lo menos como cabría de esperar uno. Pero, sin embargo, los espectadores, los demás actores, el guionista y el director, manifiestan en sus expresiones cierta sorpresa por lo que ven de uno que, ahora, devino actor. No hay sanción de éstos, no hay manifestación explícita de señalar lo que uno como protagonista realiza, aunque sí son espectadores de esta acción. ¿Qué es entonces lo que ocurre?

Mediante el corte del cross-cap (3), Lacan (2015) había materializado una pequeña banda de moebius (4) que, como tal, no tiene imagen especular. Por lo tanto, ninguno de los dos lados (y el número dos es arbitrario, pueden ser mil formas distintas en los cuales se la oriente) en cómo se coloque la banda frente al espejo es igual en cuanto a lo que espeja y la devolución imaginarizada que se tiene de él.

En el fantasma, estructuralmente, la barradura constitucional del sujeto hablante puede decirse que se moviliza golpeando de tal forma que, al nivel del objeto *a*, lo deja a éste apuntando hacia el Otro: es decir, en cierta medida lo monta en la escena, pero de cara al Otro. Por lo tanto, aquello de real que existe en la estructura del fantasma, y que permite al sujeto simbólico el anclaje en tanto direcciona su función de causa de deseo, al caer este punto de amarre, el sujeto inevitablemente se ve compelido a mostrar ese objeto en ese tipo y estilo de acciones extrañas. Si se estuviese en el borde de un muelle, y el amarre de la soga no encajara en el barco más cercano, aquel que lanzara la cuerda se turbaría de tal forma que los movimientos -como los aleteos- y las acciones que realizaría le serían extrañas, con tal de no caer en el mar.

Pero, ¿por qué entonces aquellos que están por fuera del escenario notan la actuación no esperada en la obra por parte del protagonista? El *acting out* tiene una característica que atraviesa a las tres mencionadas anteriormente: la mostración. En el *acting out*, hay algo que se muestra, pero de una forma, en cierta medida, no planificada -si es que hay algo planificado en el sujeto. Como si el sujeto del *acting* no viera lo que muestra. Lacan (2015) llama a esto mostración velada, en tanto aquello que muestra lo hace de manera sesgada, ya que, como se advirtió, lo que puede mostrar el objeto *a* -en tanto no tiene imagen especular- es un lado que no puede verse de igual manera que lo que muestra del otro. Por ende, el velo de lo que muestra lo vela al sujeto del *acting*: se expone algo que el sujeto no puede pesquisar. Es como si uno se vistiera de rojo, creyendo que es negro, pero sin saberlo.

Ahora bien, se extrae de Muñoz (2009) que aquello que muestra “está velado para el propio sujeto pero es visible al máximo” (Muñoz, 2009: 158), al modo de algo que encandila: es tan luminosamente evidente que no se ve. Pero algo que ilumina, al punto de encandilar, demarca un espacio en el que reina la oscuridad. Ese espacio, está detrás de aquello que

ilumina delimitando dos espacios bien nítidos. En aquel espacio de oscuridad, el cual no ve el sujeto, camina en pantuflas el objeto *a*, cómodo, como si estuviera en su casa, mostrándose cual modelo camina tranquila sobre una pasarela, pero en las sombras. No aparece en el campo visual del sujeto, pero está allí, como si un objeto alejado en el infinito se burlara del miope, aprovechándose de su visión nublada. Al descubierto, pero sin ser visto por el sujeto.

### ***La partida es el paso de la escena al mundo***

La estructura del pasaje al acto esencialmente enlaza al concepto de escena. Es crucial para trazar un distinguo con el *acting out*. en él, el sujeto todavía está dentro de la escena, sin salirse del orden simbólico. Pero el pasaje al acto en sí mismo es, como se verá, una salida (abrupta) de la escena.

El correlato esencial del pasaje al acto es lo que en su cuadro de los acaeceres afectivos, Lacan (2015) delimita como el embarazo del sujeto.

	Dificultad →		
Movimiento ↓	Inhibición	Impedimento	Embarazo
	Emoción	<b>Síntoma</b>	x
	Turbación	x	<b>Angustia</b>

6

**Cuadro de los afectos (Lacan, 2015: 22)**

El momento de mayor embarazo del sujeto, con el correlato de la emoción como el comportamiento afectado, hace que desde donde se encuentre en el lugar de la escena en la que, en tanto sujeto historizado se mantiene en su estatuto de sujeto, se precipita y bascula fuera de la escena. Si se sigue la analogía de la fórmula del fantasma, la situación de mayor embarazo que atraviesa al sujeto afectado es, al decir de Lacan (2015), como si la barra -del sujeto dividido- se ensanchara: el sujeto aparece borrado al máximo por la barra. Por lo tanto, “el sujeto se mueve en dirección a evadirse de la escena” (Lacan, 2015: 129). El bascular fuera de la escena, es un término que merece ser precisado en su definición más esencial: algo que bascula es un cuerpo que se inclina de tal modo que por su carga resbale hacia afuera de una superficie y caiga por su propio peso. Como el objeto *a*, que cae como resto de la operación de la entrada del sujeto en el campo simbólico, cae el sujeto -como *la joven homosexual* hacia las vías del tren- producto de ese ensanchamiento de la barra que no deja otra escapatoria que hacia lo real. En este punto, el *niederkommen* que señala y revaloriza en su lectura Lacan en su definición con aquello que cae, tiene que ver, o está íntimamente relacionado, con cómo el sujeto pone en relación lo que él es como objeto *a*. No está de más recordar que *la joven homosexual* se arroja a las vías del tren, se deja caer del puente ferroviario, dando un salto que cumple en esa escena la conjunción del deseo y la ley en objeto *a*, en un objeto basura.

Por ende, y como señala Muñoz (2009), el pasaje al acto es esencialmente, además de la salida de la escena, un cruce de lo simbólico a lo real, motorizado por una total identificación con aquel objeto *a*, teniendo como consecuencia una abolición del sujeto: es decir, el pasaje al acto entraña en sí mismo una disolución del sujeto.

No está de más volver a tener presente que la aparición de un objeto que irrumpe desenfocado y que tras un movimiento de acomodación ocular, se enfoca y se vuelve nítido, provoca un sentimiento de desconcierto que fue apuntado como la precuela de la angustia, en tanto ésta fue señalada como pre-acto. Ahora bien, ¿cómo llega a la partida fuera de la escena?

“*La partida es, ciertamente, el paso de la escena al mundo*” (Lacan, 2015: 129) (las cursivas son propias), es una frase que condensa una fuerza fenomenal. Y aprovechar ese impulso es oportuno. Implica poner en juego dos lugares: el mundo, es decir, el lugar donde lo real se precipita, adviene; y la escena del Otro, donde el hombre como sujeto tiene que

constituirse como portador de la palabra, pero que no puede ser su portador sino en una estructura de ficción. En cierta medida, como actor de esa escena.

Lacan (2015) pone el acento en el pasaje al acto suicida de Sidonie Csillag<sup>4</sup> en tanto acto simbólico, incorporando ahora sí el estatuto del objeto: “El *niederkommen* es esencial en toda súbita puesta en relación del sujeto con lo que él es como *a*” (Lacan, 2015: 123), adosando esta puntualización a la referida a la fantasía de parto del dejar caer (*niederkommen*), lectura que había propuesto en el *Seminario 4*.

El desplazamiento que introduce en el *Seminario 10* con esta fórmula delimita las condiciones del pasaje al acto a partir de un dato fundamental de la estructura: la imposibilidad de la puesta en relación del sujeto con lo que él es como objeto.

Esta fórmula nos da la configuración de la estructura del pasaje al acto a partir de la estructura del fantasma. Esa insoportable puesta en relación del sujeto con lo que él es como objeto, esta reducción súbita, veloz, del sujeto a lo que es como *a* es leída por Lacan como brusca barradura del sujeto en el fantasma, como si en el sujeto fuera reforzada su tachadura: ( $\$ \diamond a$ )  $\rightarrow$  ( $\diamond a$ ) (Muñoz, 2009: 137)

En la escena que monta Sidonie Csillag, al ser y verse desaprobada por la mirada crispada del padre en su relación con la *cocotte*, se produce según el cuadro de los afectos el supremo embarazo<sup>5</sup> (*em-barrada*, rechazada de la escena, al confrontar el deseo del padre) que luego toca la coordenada de la emoción, ya que no puede hacer frente a la escena que le hace la dama en la cual la rechaza, y le manifiesta que la relación así no podía continuar: es decir, se queda sin palabras, llevándola a cometer el pasaje al acto como abrupta salida de la escena. Un pasaje conformado por la identificación del sujeto con el objeto *a* y la confrontación del deseo y la ley. En definitiva, se hace hacer un *a*.

No obstante, vale la pregunta sobre el punto anterior donde aquello que aparece desestabiliza, conmueve e invade pulsionalmente llevando al sujeto, como la llevó a *la joven homosexual*, a una dirección sin nombre, sin destino: ¿dónde aparece?

Freud (1992a) decía que la angustia desempeña en relación con algo la función de señal, y Lacan (2015) planteaba a la señal en relación con lo que ocurre respecto de la relación del sujeto con el objeto *a*. Por lo tanto, el sentimiento de extrañeza que es la puerta que se abre a la aurora de la angustia está, como sabe, en relación con aquel objeto que nada tenía que hacer allí donde aparece.

El punto donde aparece, justamente, no es un punto que cuente con alguna exclusividad de propiedad ni del deseo, ni de la angustia. Es sólo un lugar, un vacío, ese cuello del florero en el que se espera que advenga un objeto que funcione como causa de deseo.

Pero la aparición de algo, un objeto, en donde no se lo esperaba con la fuerza con la que se suscita, hace que al ojo que lo espeja, si se continúa la conjetura, lo apronte una sensación de, en principio, incertidumbre: no sabe qué es. Esa acomodación del ojo, hasta que lo logra enfocar, ciertamente confirma que no puede ser representado. El sujeto huele que tiene que ver con él; ya que, por algo, lo angustia.

Cuando se sostuvo que el mundo en el cual el individuo presume de controlar resulta frágil y siniestral, y bañado de un sentido que pende de un hilo, es porque en este sentido la esencia del *Seminario 10* circula en dirección a algo que es central al pasaje al acto: no puede el sujeto confrontarse a lo que él es en tanto objeto. ¿Y qué ocurre cuando aparece confrontado?

La estructura del fantasma determina dos lados que se relacionan, de un modo particular, en una escena: un lado del sujeto, y un lado del *a*. Del lado del sujeto, ya

---

<sup>4</sup> Nombre real del caso *La joven homosexual* de Freud.

<sup>5</sup> Embarazo, término que Lacan adopta por su etimología: *imbaricare*. “El embarazo es exactamente el sujeto S revestido con la barra, \$, porque *imbaricare* alude de la forma más directa a la barra, *bara*, en cuanto tal. Ésta es ciertamente la imagen de la vivencia más directa del embarazo. Cuando ya no sabe qué hacer con uno mismo, busca detrás de qué esconderse. Se trata, ciertamente, de la experiencia de la barra” (Lacan, 2015: 19)

determinado por el campo simbólico, mediante su tachadura, atravesado por el significante y, por ende, sujeto historizado. Del otro lado, el lugar al cual se relaciona en función de lo que allí cause el deseo. Por ende, la aparición en ese lado, de un objeto que no pueda ser simbolizado, que no encaja, pero que sin embargo tiene que ver con él, rompe la estructura. No hay relación especular y ello toca coordenadas precisas que afectan al sujeto. Rompe la estructura, cae la determinación simbólica y la estructura de ficción en la cual descansan los papeles para afrontar la vida. No tiene con qué responder, y se queda sin palabras.

Pero ya dejó al sujeto noqueado.

Urge retroceder, sólo un momento, para puntualizar. ¿Qué ocurre en el instante previo a aquel salto de la escena al mundo? ¿e incluso, más precisamente, antes de que se toquen las coordenadas del embarazo y la emoción? Así como hubo de ubicarse el pasaje al acto como consecuencia de la hilación de dos coordenadas, es importante señalar la irrupción en ese instante previo, en la analogía con la nublada vista de un miope. Ciertas licencias, que no son más que las que aquí se exponen, respaldan el atrevimiento de marcar dónde ocurre, en el cuadro de los afectos (7).

	Dificultad →		
Movimiento ↓	Inhibición	Impedimento	Embarazo
	Emoción	Síntoma	Pasaje al acto
	Turbación	Acting out	Angustia

7

**Cuadro de los afectos, completo e intervenido (elaboración propia)**

Aquello que se señaló como el instante previo al salto de la escena al mundo, signado por la irrupción súbita de aquello que no se espera, se da en el lugar marcado. Un momento anterior que mantiene su cercanía con el impedimento, el piso de la emoción y el sumo embarazo que prepara el arrojó fuera de la escena. Tres movimientos que experimentaría cualquier miope, al ver sobre un fondo en el que reina la neblina, un objeto nítido y más acá que el horizonte en el que se intentare hacer foco. Las tres coordenadas, tal cual se mencionan, son traccionadas hacia fuera de la escena por su consecuencia posterior: el pasaje al acto.

### ***Una noche se romperán los espejos***

Al no trazar una conclusión cerrada, se impone una articulación poco más cautivante y de la cual seduce su invitación. Si se realizara un ejercicio quizás, muscular y con reminiscencias a una práctica lúdica de la infancia, al cruzar el enfoque y la dirección de ambos ojos y que luego vuelvan sobre sí, en ese momento de vuelta sobre sí, o el instante anterior, y al imaginar que -justo allí- aparece un objeto, la experiencia áurica remitirá a una sensación similar a la angustiante de la aparición de lo ominoso. Horrorosamente extraña, que moviliza, turba y emociona, aunque mínimamente.

En otro orden, ciertas puntualizaciones primarias devienen indispensables tras el recorrido llevado a cabo. Éstas, aportan claridad y precisión clínica desde el enfoque de Rigoni (comunicación personal, 31 de octubre de 2017), para una comprensión de mayor calibre. En primer lugar, él define claramente “el *acting out* y el pasaje al acto como repeticiones, no en el relato”. Sino que son “imágenes que no representan al sujeto del inconsciente”.

Al haberse definido al *acting out* como acción inmotivada, y mostración velada, afirma el señalamiento en dirección a lo planteado por Rigoni, donde “el sujeto que hace un *acting out* no sabe de él, pero llama a su interpretación, en tanto es del orden de la actuación” (comunicación personal, 31 de octubre de 2017).

La disyuntiva es qué hacer ante él, o mejor aún, cómo responder ante esa acción. Tener en cuenta la interrupción del análisis de *Dora*, grafica una idea de lo señalado con sólo recordar el motivo del corte: Freud (1992c) no pudo advertir el elemento transferencial por el cual él le remitía al Sr. K, por tanto, al ocupar ese lugar, *Dora* se vengó de Freud,

como si fuera el Sr. K, y abandonó la cura. Como se sabe, *Dora* actuó (*agieren*) en lugar de recordar y reproducir en la cura un fragmento del material. Ni prohibirlo ni interpretarlo, el camino se abre ante la posibilidad de reforzar al yo del sujeto del *acting* mediante la identificación con el yo del analista. Hacia allí está planteado el desafío. En definitiva, Rigoni precisa considerar “el *acting out*, en tanto respuesta a la angustia, sostenida por mediación fantasmática. Puesta en juego de una imagen, de un objeto imaginario: es decir, es la puesta en acto del fantasma en la transferencia; en algo dado a ver” (comunicación personal, 31 de octubre de 2017).

Pero el pasaje al acto y lo que lleva a él, mantiene un camino similar a una cueva de mitad de montaña, donde la única salida es al vacío del precipicio. “El pasaje al acto es caída del sujeto de la escena” como determina Rigoni, “es acción al cuerpo como total”. Ciertamente, “es respuesta del sujeto a la angustia” (comunicación personal, 31 de octubre de 2017).

Esa caída de la escena de la escena, tiene que ver con la operatoria del objeto *a* en ella, y más aún, con la identificación del sujeto con aquel objeto basura: es decir, donde el sujeto se hace hacer un *a*. Pero antes del acto de la oclusión misma del objeto que taponaba la falta, antes que se cierre la escotilla del *a* sobre la falta del sujeto, aparece en el campo visual. Si al cruzar la dirección de los ojos y luego haber vuelto sobre sí, se sabrá que imaginar la aparición de un objeto en ese preciso instante, y no otro, experimentará la abertura de las puertas hacia lo ominoso, hacia lo extraño. O cuanto menos, incertidumbre.

Ahora bien, el desamarre de lo simbólico -que deja al sujeto sin palabras-, y la aparición en lo imaginario del objeto en cuestión, deja sólo un camino: el encuentro hacia lo real. Lo real es ese mundo que se ve por el marco de la ventana del fantasma, ese vacío del precipicio al final del túnel al que el sujeto cayendo de la escena, adviene (bascula).

Por lo cual se comprende que, en cierta medida, el suicidio, en tanto es la identificación del sujeto con lo que él es, objeto *a*, confirma ese encuentro con lo real: hay *Tyche*. No por nada, en tanto acto silencioso, es una de las formas en las que deviene consecuencia de lo traumático.

Bien es cierto que uno de los caminos por los cuales el sujeto puede sentirse afectado de tal forma que en el devenir de su cauce haga un pasaje al acto, es la aparición de la voz como objeto *a*. El psicótico es habitado (invadido) por el lenguaje. Pero aquello que en la alucinación auditiva del psicótico aparece como lo que le habla a él (el significante vuelto signo), tiene su punto, en la hipótesis que se sostiene, en el instante más próximo al finalizar el mensaje que recibe, en tanto hay un mínimo espacio de dubitación sobre el origen del mismo. A diferencia de lo que ocurre al modo de la aparición de un objeto nítido en la nublada de un miope, donde este aparece antes configurando el pre-acto angustioso, en el nivel de la voz esto acaecería luego de escucharse el mensaje. Justamente al finalizar, cuando puede tomar distancia y, por así decir, cuando el objeto voz está ya en cierta medida materializado y recortado. Esa voz que le habla, que ya está servida en la mesa, no es un simple sonido, sino que, de algún modo, resuena en el vacío, en el vacío del Otro.

Al no haber terceridad, al resonar en el vacío del Otro, la cosa tiene que ser con él. En tanto imperativa, aquella voz reclamará obediencia o convicción y, a partir de este punto, llevará a la arrastra el anudamiento de las coordenadas del impedimento, el embarazo y la emoción, en ese orden, en el sujeto afectado.

\* \* \*

¿Cuándo se inmovilizan los pies del sujeto en la vereda que toma? La incorporación de un objeto sin imagen especular como el *a* en un fondo fractal es siniestro. Si la propiedad fractal tiene una ley simple, esto es que el elemento que esté en el cuadro crezca y se divida en dos *ad infinitum*, la incorporación de un elemento que no puede representarse de manera espejada, y ante un ojo que es ya un espejo, hará que ese fondo que se repetía perpetuamente bajo esa ley, se torne difuso y aterrador, como *El Horla* de Maupassant y su espectralidad inquietante. ¿La escena sobre la que se monta el mundo presenta un fondo, en cierta medida, fractal? Con cierto margen, puede decirse que sí. En tanto el sujeto

en esa escena se historiza en su novela familiar, puede construir quién es en base a otras escenas, originarias, que contienen los mitos que responden a sus propios enigmas, sí. Ese fondo, plagado de significantes en los cuales el sujeto dramatiza su historia, campea, en cierta medida, por los mismos lares. Salvo que la aparición del *a*, y sobre todo la identificación a él, rompa la (débil) armonía, en la escena de la escena.

Que algo resuene en un vacío, como el del Otro, da cuenta de la inminencia de la caída. El vértigo que se siente al estar en un borde, por ejemplo, de una cornisa, se asemeja bastante a la comprobación de eso que resuena en un vacío. Con golpear, cual puerta, una pared cualquiera, se puede sentir la experiencia en ese sentido. La cuestión es que, si del otro lado no hay respuesta, no hay con qué referenciarse, caerá en una habitación vacía y comprobará la fragilidad de esa pared.

El haberse señalado en el instante posterior al mensaje que recibe el sujeto en, cuanto menos, una fase alucinatoria auditiva, no desacredita la hipótesis ni la contradice. Sino más bien, la reafirma el hecho de que, al finalizar el mensaje, el sujeto puede experimentar aquella sensación de lo que irrumpe, tanto -o quizás, más- como el miope que en su campo visual reenfoca esforzadamente: hay una voz que habla, y que tiene que ver con él. En ese punto, de incertidumbre, de espera de respaldo y referencia, es donde se ubica el epicentro que luego hará sucumbir al sujeto.

¿Cuándo se convierte la calle en un río de un solo sentido? Primero está el mundo, ese real que está allí. Pero tras el advenimiento del sujeto en el campo simbólico, que deja un resto que es el *a*, se vuelve portador de la palabra y puede historizarse en una escena, es decir, en una estructura de ficción en la cual desenvuelve los papeles de su vida. Esto está claro. Pero puede ocurrir que la aparición del objeto *a*, entre los objetos comunes que se montan sobre la escena, implique un apronte del sentimiento angustioso, en principio, y luego, si no hay con qué responder ante él, devenga en un pasaje al acto mediante una identificación al *a* en la escena de la escena. La identificación al *a* es a lo que él es en tanto objeto resto, de deyección, basura. Por ende, esa confrontación a lo que el sujeto es en tanto *a*, que aparece en una escena a la que no puede responder, lo atravesará cual túnel en una sola dirección fracturando la ventana y cayendo sobre lo real, sobre el mundo; sobre lo que él es: *nada*.

Recoger este último jirón, puede ser de un valor inestimable. En la clásica novela de Bioy Casares (1985), *Morel* inventa una máquina capaz de reproducir, fiel y perpetuamente, una escena cotidiana. Primariamente receptora de ondas olfativas, auditivas y visuales; luego las graba y proyecta. La pregunta es, ¿ante quién se reproduce?: si no hubiera alguien que espejara en su ojo esa reproducción, no habría sanción de su existencia. Quizás no importe poner en discusión si el autor fue un adelantado a su época, lo cual no sería un error afirmarlo, sino que, hoy día, las redes sociales se le parecen mucho a esta máquina, en tanto son la mostración de una escena de la escena al modo de la apertura de una ventana (de la vida del sujeto y lo que muestra de él bajo ese marco). Pero en dicha novela el fugitivo que está en la isla donde se reproduce la máquina, es el ojo que espeja la escena donde habita la imagen de una bella mujer, *Faustine*. Al enamorarse de ella, y en busca de su encuentro, este fugitivo emprende su acercamiento con el ímpetu de su deseo. Sin embargo, la sospecha de que *Faustine* no registra su existencia, torna su bello enamoramiento en un sentimiento que comienza a turbarlo y confundirlo, al punto de encontrar la máquina que proyecta aquella escena sobre el acantilado. Por lo tanto, aquel objeto que funcionaba de ágalma en aquella proyección, se esfumó al intentar atravesarlo. Entre ese ojo que espeja, y la proyección, el lado que lleva las de perder es el del ojo, el del sujeto.

Aquella proyección que se reproduce de manera perpetua sobre el acantilado y que se espeja en el ojo del fugitivo, tiene, en cierta medida, una característica fractal: esto es, que es siempre la misma una y otra vez. Pero aquel objeto, que desempeña la función de lunar<sup>6</sup> bajo el disfraz de *Faustine*, que seduce y llama al fugitivo a su encuentro se revela

---

<sup>6</sup> Lacan (2015) menciona la función del lunar, traducida como grano de belleza (*grain de beauté*), como mancha en un campo visual, para dar cuenta de aquello a lo que se prende

tal cual es: nada. Al intentar develar y tomarlo, el fugitivo se ve afectado y dando tumbos en ciernes a la locura. Turbado.

Por lo tanto, aquel objeto que aparece -primero nítido y desenfocado- en esa escena de la escena, a la que se nomina espejo que se espeja en el ojo, romperá esa noche cuando esa calle de un sólo sentido se vuelva el único camino, en un atravesamiento raudo y centrífugo que va de la escena al mundo, de lo simbólico a lo real. Motorizado por una irrupción en lo imaginario, que contiene la insuficiencia en la respuesta simbólica, el llamado inevitable a cruzar el marco de la ventana confluye en la separación radical del sujeto de la escena del Otro, como si el suelo por donde caminara se abriera de repente. Nuevamente, la caída; la que lleva al sujeto a esa exclusión fundamental. *Una noche se romperán los espejos... y serán uno, en el suelo.*

Aunque si bien el fugitivo no comete un pasaje al acto, se ubica allí el punto ciego, el cual conserva las mieles de lo éxtimo, punto donde irrumpe un objeto con nitidez sobre el fondo nublado del miope, al cual se echa luz con el enfoque que se ha atravesado. Una *addenda* más que, a partir de todos estos vértices, permita pensar aquello que tanto conmueve ante cada acto que contiene un homicidio o un suicidio, y que conmina a preguntarse hasta el hartazgo: *¿por qué?*

---

el extremo del deseo: "Lunares y tejidos de belleza -permítanme proseguir con el equívoco- muestran el lugar del a, reducido aquí al punto cero cuya función evocaba la última vez. Más que la forma que él mancilla, es el lunar el que me mira. Es porque me mira por lo que me atrae tan paradójicamente, algunas veces con más razón que la mirada de mi partenaire, pues esta mirada me refleja y, en la medida en que me refleja, no es más que mi reflejo, vaho imaginario" (Lacan, 2015: 274)

## Apartado sobre lo abrupto

Aunque se advirtió del cierre del ensayo *Diafragma*<sup>7</sup> en términos no conclusivos, o cuanto menos, carente de términos y definiciones categóricas, tal cual está el final mantiene la apariencia de la irrupción de lo abrupto y precisa una última elucidación.

El pasaje al acto es un tema ampliamente convocante en el campo del psicoanálisis, porque emprende el viaje de poder dar una respuesta a aquello que conmueve, y que se viste de inexplicable. Sin embargo, no hay una línea argumentativa que defina, de manera infalible, al modo del *esto es así*; más allá de algunos acuerdos básicos sobre lo que se entiende del pasaje al acto. Sería mejor dejar ese tipo de convites a otras disciplinas, que se desviven por afirmar y ganar el premio a la verdad. Lo que compele al espacio psicoanalítico, implica poder articular una respuesta, si se quiere, más profunda, abarcativa y precisa, sobre aquello que irrumpe la calma del lazo social. Esto baña la articulación de responsabilidad, con un valor inigualable.

La utilización de las referencias al arte y a la religión no son en vano. Freud ha regado gran parte de su obra con dichos señalamientos y ¡vaya! si han sido esclarecedores. No hace falta mencionar, de las enseñanzas de Lacan con los pies en ellas, y hasta inclusive explorando en otras disciplinas como las matemáticas y la topología. Al arte y a la religión (por lo menos, hasta nuevo aviso) las hacen los sujetos, *hablantes seres*, que tramitan el paso por el mundo a través de ellas. Entonces, ¿por qué prescindir de éstas para abrigar la posibilidad de una respuesta a aquello que conmueve al sujeto que, aún, sostiene el lazo con un otro? Si se renuncia a ellas, a las creaciones del hombre en su pasaje por el mundo (con las que satisface el deseo de trascender a él), se estaría cediendo, justamente, ante aquellos que buscan el premio de la verdad.

Al abrir las páginas del pasaje al acto, se inauguran muchas posibilidades de articulación de la problemática, en función de varias aristas que se despliegan. Sin tener en consideración esto, difícilmente se pueda enfocar con precisión aquello que lleva al *Raskólnikov* de *Crimen y castigo* (Dostoievski, 2008), a pasar al acto homicida; o sobre lo que remolca al acto suicida en *la joven homosexual*, de Freud. ¿Qué lectura acabada -que no estuviera regada por el facilismo lombrosiano- podría hacerse sobre el caso de Jean-Claude Romand<sup>8</sup>, por ejemplo, sino a través de los lentes que provee el psicoanálisis? Así, se podrían enumerar infinidad de casos que terminan llenando ríos de tinta de diarios y fichas forenses. No obstante, sostener el posicionamiento de poder dar una respuesta en este sentido y con estas herramientas es, por los tiempos que corren, un gesto de rebeldía.

La irrupción, que atraviesa el ensayo, es familiar de lo abrupto, que inunda el final. Abrupta, como la salida tajante del sujeto de la escena. Abrupta, como el freno que se impone al encadenamiento significativo, al entrelazamiento de palabras que se detiene, de golpe, por aquello que estremece. “Sólo la muerte puede interrumpir la Frase, la escena” (Barthes, 1991: 118)

Gonzalo Cupido Piedrabuena

---

<sup>7</sup> El diafragma es el dispositivo que, aplicado al lente de una cámara, le permite al objetivo regular el rayo de luz que penetra en ella. Abriéndose o cerrándose para permitir que entre más o menos luz según sea necesario, calibra la nitidez de la imagen, que viaja hacia la retina: así, su funcionamiento emula al iris del ojo humano, que recubre la pupila. Pupila que es, en sí mismo, un *agujero*.

<sup>8</sup> Jean-Claude Romand es tristemente célebre por haber asesinado a su familia en 1993 (mujer, hijos, padres y perros) en Francia, habiendo ocultado a ellos durante dieciocho años su verdadera vida. Tras la inminencia del descubrimiento, por parte de su mujer, de su vida ocultada, lo confrontó con lo que él era como a, nada, haciendo de este episodio crítico el desencadenamiento del pasaje al acto, lectura interesante que realiza Roulet (2010).

## Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1991). *Fragmentos de un discurso amoroso (1977) 9na edición*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bioy Casares, A. (1985). *La invención de Morel (1940)*. Barcelona: Seix Barral.
- Brodsky, J. (2010). Informe para un simposio (1989). En J. Brodsky, *Mi verso mudo, mi callado verso / Pero aciago...* Valdivia.
- Dostoievski, F. (2008). *Crimen y castigo (1866)*. Buenos Aires: La Página.
- Fernández, J. L. (s.f.). *El Ojo humano*. Obtenido de Fisicalab: <https://www.fisicalab.com/apartado/ojo-humano>
- Freud, S. (1992a). Inhibición, síntoma y angustia (1926 [1925]). En S. Freud, *Obras completas Volumen XX Presentación autobiográfica. Inhibición, síntoma y angustia. ¿Pueden los legos ejercer el análisis? y otras obras (3ra reimpresión)* (págs. 71-164). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1992b). La negación (1925). En S. Freud, *Obras completas Volumen XIX El yo y el ello y otras obras (4ta reimpresión)* (págs. 249-258). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1992c). Tres ensayos de teoría sexual (1905). En S. Freud, *Obras completas Volumen VII Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora) Tres ensayos de teoría sexual y otras obras (1901-1905) (6ta reimpresión)* (págs. 109-224). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1992d). De la historia de una neurosis infantil (1918 [1914]). En S. Freud, *Obras completas Volumen XVII De la historia de una neurosis infantil (el «Hombre de los Lobos») y otras obras (1917-1919) (3ra reimpresión)* (págs. 1-112). Buenos Aires: Amorrortu.
- Lacan, J. (1966). El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica (1949). En J. Lacan, *Escritos 1* (págs. 86-93). México: Siglo XXI.
- Lacan, J. (1995a). Introducción y respuesta a una exposición de Jean Hyppolite sobre la verneinung de Freud. En J. Lacan, *Seminario 1 Los escritos técnicos de Freud (1953-1954) (9na reimpresión)* (págs. 87-101). Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1995b). Los dos narcisismos. En J. Lacan, *Seminario 1 Los escritos técnicos de Freud (1953-1954) (9na reimpresión)* (pág. 191). Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2012). *Seminario 11 Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis (1964) (19na reimpresión)*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2015). *Seminario 10 La angustia (1962-1963) (11va reimpresión)*. Buenos Aires: Paidós.
- Mandelbrot, B. (1977). *Fractales: forma, oportunidad y dimensión*. W.H.Freeman & Co Ltd.
- Miller, J.-A. (2004). Cap. XX Angustia y tiempo. En J.-A. Miller, *Los usos del lapso*. Paidós.
- Muñoz, P. D. (2009). *La invención lacaniana del pasaje al acto: de la psiquiatría al psicoanálisis*. Buenos Aires: Manantial.
- Muñoz, P. D. (2011). La lógica de alienación-separación en el pasaje al acto. *Anuario de investigaciones Facultad de Psicología UBA Volumen XVIII*, 101-111.
- Pizarnik, A. (2012). Carta 11 (1961). En A. Ostrov, *Alejandra Pizarnik / León Ostrov: cartas* (págs. 71-72). Villa María: Eduvim.
- Pollock, J. (1950). Number 31.
- Reik, T. (1995). El shofar. En T. Reik, *El ritual. Estudio psicoanalítico de los ritos religiosos (1928)*. Buenos Aires: ACME agalma.
- Rigoni, G. (31 de Octubre de 2017). Sobre el pasaje al acto y acting out. (G. Cupido Piedrabuena, Entrevistador)
- Roulet, C. M. (2010). *Ingreso al campo de la psicosis. Pasaje al acto homicida. El caso Romand*. Tesis de maestría. Inédita. Rosario: Facultad de Psicología UNR.