

# La tragedia del deseo neurótico y las modalidades del acto. Un comentario de *Hamlet*

MEGDY DAVID ZAWADY\*

Universidad de Buenos Aires, Argentina

**La tragedia del deseo neurótico y las modalidades del acto. Un comentario de *Hamlet***

## Resumen

Desde la perspectiva ética inaugurada por Lacan, el deseo únicamente puede ser asumido en un acto que pone al sujeto en relación con su causa y lo modifica en lo más íntimo de su estructura. No obstante, el sujeto neurótico escamotea el problema del deseo, por lo que parece tener vedado el acceso a la dimensión del acto. La tragedia de Hamlet, al involucrar a un héroe dubitativo que pospone la realización de su deseo, se erige como un paradigma del modo neurótico de encarar el umbral del acto. Basculando entre el impedimento, el *acting out* y el paso al acto, Hamlet accede finalmente a la ejecución de un acto que cierra su conflicto, y al cual es preciso interrogar.

**Palabras clave:** Hamlet, deseo, acto, *acting out*, paso al acto.

**The tragedy of neurotic desire and the modalities of the act. A comment on *Hamlet***

## Abstract

From the ethical perspective inaugurated by Lacan, desire can only be assumed through an act that situates the subject in relation to his cause and modifies him at the core of his structure. However, the neurotic subject eludes the problem of desire, and as a result, he seems to be banned from the access to the dimension of the act. Hamlet's tragedy, in which a dubitative hero postpones the achievement of his desire, can be considered a perfect example of the neurotic way to face the threshold of the act. Swaying between impediment, acting out and passage to the act, Hamlet finally manages to carry out an action that puts an end to his conflict, and which must be interrogated.

**Keywords:** Hamlet, desire, act, acting out, passage to the act.

**La tragédie du désir névrotique et les modalités de l'acte. Un commentaire d'*Hamlet***

## Résumé

Du point de vue éthique inauguré par Lacan, le désir ne peut être assumé que dans un acte qui met le sujet en rapport avec sa cause et le modifie au plus intime de sa structure. Malgré ça, le sujet névrotique déjoue le problème du désir, ce qui lui défend l'accès à la dimension de l'acte. Avec l'introduction d'un héros dubitatif qui *procrastine* la réalisation de son désir, la tragédie d'Hamlet s'érige comme un paradigme du mode névrotique de s'affronter au seuil de l'acte. Entre l'empêchement, l'*acting out* et le passage à l'acte, Hamlet accède enfin à réaliser un acte qui ferme son conflit, mais qu'il faut interroger.

**Mots-clés:** Hamlet, désir, acte, *acting out*, passage à l'acte.



\* e-mail: megdy\_zawady@yahoo.com

## INTRODUCCIÓN. EL DESEO Y EL ACTO EN EL DEVENIR NEURÓTICO

La concepción psicoanalítica del acto está lejos de inscribirse en el registro banal de la acción motriz o del arco reflejo. Un contundente deslinde respecto de toda consideración biológica o fisiológica de lo humano permite al psicoanálisis ubicar en el acto una función crucial en el engendramiento del sujeto, tanto a nivel de la constitución subjetiva como en el recorrido de un análisis. En este contexto, el acto se dilucida entonces en un registro eminentemente ético, donde el sujeto no es visto en modo alguno como una entidad pasiva y determinada por contingencias externas, sino que es reconocido como un agente activo de aquello que lo engendra, elevándolo a la dignidad de un ser hablante. Desde esta perspectiva, no cualquier acción constituye un acto de pleno derecho.

Para esclarecer esta argumentación, es preciso tener presente que la perspectiva psicoanalítica se sostiene en una concepción del sujeto en cuanto habitado por una falta irreductible. La cura analítica se orienta a propiciar el encuentro del sujeto con su deseo, abriéndole la posibilidad de revisar sus elecciones de goce en un sentido ético, acompañándolo a las puertas de un acto en conformidad con el deseo y rescatando desde allí su singularidad radical, aquella que hace que no exista acto plausible de ser universal.

La perspectiva ética inaugurada por Lacan en el seminario *La ética del psicoanálisis* para formalizar los momentos cruciales de la experiencia psicoanalítica se materializa justamente en un juicio sobre la acción, cristalizado en la pregunta: “¿Ha usted actuado en conformidad con el deseo que lo habita?”. Tal juicio sitúa de entrada a la necesidad de un decir como modo de inscripción significativa en el Otro, al cual se apunta la responsabilidad del sujeto agente en la relación con su deseo.

De hecho, en lo que toca al problema de la responsabilidad, Lacan afirma que de lo único que se puede ser culpable es de haber cedido en el deseo, y delimita el campo de la ética del psicoanálisis en cuanto planteada desde la singularidad del deseo de cada cual. Ahora bien, en lo concerniente a la cuestión del juicio como tal, Lacan sitúa para el acto una incidencia esencialmente significativa, esto es, un decir que tiene la propiedad de provocar una verdadera mutación subjetiva, planteado en un



momento de quiebre que convoca en el sujeto el despliegue de una nueva modalidad de enlazarse al campo del Otro.

En esencia, Lacan propone que el acto verdadero se opone a la indeterminación propia de la neurosis. La neurosis escenifica un sujeto dividido entre significantes que lo representan, en una relación fantasmática con un objeto que funciona como velo para evitar el encuentro directo con el deseo y su punto de alienación fundamental al deseo del Otro. Por el contrario, el verdadero acto conduce al encuentro del sujeto con su deseo sin recurrir al velo del fantasma, el cual lo entrapa en los circuitos de la demanda. Sin duda, el acto implica necesariamente un paso lógico por la experiencia de la angustia como una suerte de antesala. Como lo desarrolla Lacan en el seminario *La angustia*, actuar es arrancar a la angustia su certeza, y ello implica hacer de esta última una función operativa en la separación del Otro que previamente ha condenado al sujeto a la indeterminación.

En el seminario *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Lacan formaliza la operación de separación respecto del Otro simbólico como un acto constitutivo, en el cual el sujeto se realiza como pura pérdida y es puesto en relación con el objeto perdido en la función de causa del deseo. El instante de la separación es el acto, un momento de certidumbre indiferente al futuro donde se produce una mutación subjetiva radical: el sujeto que realiza el acto no es el mismo después de realizarlo. El acto verdadero implica una salida del circuito de la demanda y de la identificación, para enfrentarse directamente con la satisfacción pulsional. Allí el deseo no se desliza más en la metonimia interminable de la cadena signifiante, sino que es conducido por el circuito de la pulsión.

Como puede colegirse, el acto concierne íntimamente al problema de la elección, y no es por azar que —como lo señala Soler en su trabajo *La elección de la neurosis*— el drama neurótico puede ser reducido fundamentalmente a un problema de elección, sea esta una elección que el sujeto debe hacer —como ocurre en la neurosis obsesiva—, o una que intenta imponer al otro —como es común en la histeria—.

En efecto, en *A propósito de un caso de neurosis obsesiva*, Freud ilustra el modo en el cual el desencadenamiento de la neurosis del Hombre de las ratas se produce ante la imposibilidad de elegir entre la mujer rica, que le había sido asignada por la madre, y la mujer pobre, dueña de sus más profundas inclinaciones; situación que, por otra parte, reedita la elección que se le planteó al padre en su juventud. Por su parte, el *Fragmento de análisis de un caso de histeria* enseña que en esta estructura la elección es demandada al Otro, tal como lo muestra Dora, quien pide furiosamente al padre decidirse entre ella y la señora K, con el objetivo de evitar la elección que la desligaría de la identificación paterna, permitiéndole el acceso a su interrogada posición



femenina. Así pues, allí donde la elección tiene los caracteres propios del acto verdadero, el neurótico es más bien alguien que elige no elegir, y por ello enferma.

Hay una dificultad inherente a la estructura neurótica para acceder a la dimensión del acto sostenido en el propio deseo. De hecho, cada uno de los tipos clínicos neuróticos implica una manera singular de escamotear el problema del deseo: la insatisfacción en la histeria, la imposibilidad en la neurosis obsesiva, y la prevención en la fobia. Como plantea Lacan en el seminario *El deseo y su interpretación*, la particularidad del fantasma neurótico en su función de sostén del deseo es introducir al sujeto en una relación con el tiempo que lo conduce a variantes del actuar que en modo alguno se corresponden con el verdadero acto.

En el fantasma neurótico, el objeto es cargado con una significación buscada en una pretendida hora de la verdad que el sujeto busca leer allí. Así, en la obsesión la relación temporal con el objeto fantasmático se juega en una suerte de *anticipación efectuada demasiado tarde*, de allí el rasgo de procrastinación tan notable en el comportamiento del sujeto. Lejos de acceder al encuentro con su deseo en su punto de alienación al deseo del Otro, el sujeto obsesivo siente siempre la hora de la cita como demasiado pronta; prefiere entonces ubicarse en la hora del Otro, posponiendo todo acto y entregándose a cavilaciones y compulsiones que lo alejan del mismo. El sujeto histérico, por su parte, se entrega a la repetición de traumas que implican en la dimensión temporal un *demasiado temprano*, el cual se vislumbra en la queja y en el carácter insatisfecho de su posición deseante.

Es justamente por esto que en el seminario *La ética del psicoanálisis*, Lacan no duda en atribuir a la relación entre el sujeto y su deseo una dimensión claramente tragicómica: trágica porque en última instancia el triunfo es del *ser-para-la-muerte* que se originó con la entrada del sujeto en el lenguaje, y cómica pues siempre se fracasa en alcanzar el deseo. El neurótico escamotea el problema de la causa del deseo y se aferra a la ficción del fantasma, en la cual dicha causa aparece revestida por lo imaginario y lo simbólico. Siendo así, es una consecuencia lógica que la mayor dificultad de la neurosis sea el acceso a la dimensión del acto, y que en el lugar del mismo encontremos desviaciones como lo son el acto inhibido y los actos perturbados —*acting out* y paso al acto—.

Para cernir la dimensión tragicómica de la acción neurótica en la relación con el deseo que la habita, tanto Freud como Lacan acuden a la tragedia de Hamlet y la elevan a la dignidad de un paradigma. Lacan incluso la ubica como la tragedia del deseo humano. En efecto, Shakespeare presenta allí de manera magistral a un sujeto dubitativo que pospone la realización de su deseo por la vía del acto, y que requiere de una serie de anudamientos para que el mismo pueda llevarse a cabo. La procrastinación, o bien

la dilatación del tiempo del acto, es quizás el aspecto más llamativo de la pieza: un fenómeno que puede ser tomado como modelo del modo neurótico de encarar la falta, y que a la vez ilustra —en cuanto desviación— la naturaleza del acto verdadero en su íntimo vínculo con el deseo. Pero no es el impedimento para actuar la única vertiente que toma en Hamlet la dificultad para la asunción del deseo; encontramos también allí claros ejemplos de *acting out* y de paso al acto, previos al advenimiento del acto que pone fin a la tragedia. Examinaré entonces el discurrir de la pieza como si se tratase de un caso clínico.

### **LAS COORDENADAS DE LA TRAGEDIA DEL DESEO EN *HAMLET***

En *Hamlet* asistimos a la ubicación de un héroe melancolizado por la muerte de su padre e irrespetado en su reclamo de un tiempo prudencial para subjetivar el duelo. Tal configuración se evidencia ante el precoz casamiento de la madre —Gertrudis— quien, desconociendo el duelo por su recientemente difunto esposo, se aboca a la boda con Claudio, su cuñado. La frase de Hamlet, “economía, economía, los manjares cocidos para el banquete de duelo, sirvieron de fiambres en la mesa nupcial”, da cuenta de la naturaleza del conflicto en juego, a saber, la denuncia pertinaz del duelo truncado. El cuadro se complica cuando el padre asesinado retorna como espectro, denunciando y pidiéndole a Hamlet que vengue la ofensa inexpiable a la que ha sido sometido, a saber: el no poder comparecer al juicio último, dado que su hermano Claudio le ha arrebatado la vida a traición en la flor de sus pecados. En lugar de encaminar su deseo con premura a la ejecución del asesinato de Claudio en cuanto acto encomendado por el padre, Hamlet lo pospone en numerosas ocasiones aparentemente propicias. En cambio, se da a la mostración de un comportamiento bizarro que desconcierta a su entorno, y con el cual indica que son necesarias ciertas condiciones para que el acto pueda ser llevado a cabo.

Freud se refiere tempranamente a Hamlet en la *Carta 71*, en la cual afirma que el complejo de Edipo está en el fundamento del drama del héroe. En *La interpretación de los sueños* y en su *Presentación autobiográfica* agrega que mientras que en *Edipo Rey*, de Sófocles, la fantasía se realiza como en un sueño, manifestando la naturaleza del inconsciente al presentar un héroe que peca sin saberlo, en Hamlet está reprimida y su consecuencia es la inhibición del acto. Para Freud, la inhibición es producto de la imposibilidad de Hamlet para vengarse del hombre que le muestra la realización de sus deseos edípicos reprimidos, a saber: el parricidio y el incesto con la madre. El sentimiento inconsciente de culpa detiene a Hamlet e ilustra la inserción del complejo de Edipo en el conflicto neurótico.



Lacan concuerda con Freud en la ubicación del conflicto edípico como fundamento del drama de Hamlet, sin embargo, considera que la aplicación del esquema del mito es insuficiente para capturar su esencia, por lo cual, en el seminario *El deseo y su interpretación*, se aboca al estudio detallado de la obra, atendiendo a la configuración del deseo en Hamlet y a los anudamientos que requiere para acceder al acto.

Lacan parte de la premisa según la cual es el saber lo que impide a Hamlet actuar. A diferencia de Edipo, quien comete su crimen en la inconciencia, a Hamlet el crimen le es revelado por el espectro del padre. Edipo cumple sin saber los pasos que van del crimen a la restauración del orden por la vía de la propia punición: la castración que se procura al arrancarse los ojos, con la cual paga la deuda. A Hamlet, en cambio, le es presentado un crimen cometido deliberadamente como traición en la generación precedente, dejando al padre con una deuda impaga. Hamlet es entonces el paradigma del sujeto deseante, aquel que sabe y que, sin embargo, no actúa. De cualquier modo, su impedimento para actuar no proviene de la identificación con Claudio como lo cree Freud, sino del hecho de no haber podido pagar la deuda implícita en el crimen de existir.

La dificultad para acceder al acto viene dada por dos factores cuya conjunción culmina en el aplastamiento del deseo de Hamlet. Por un lado, el influjo del padre superyoico, quien revela el crimen y encomienda al sujeto su venganza, y, por el otro, la ausencia de duelo en la madre, o en otras palabras, la imposibilidad para ubicar la castración materna.

En cuanto al primer factor, conviene recordar que si el modelo del acto es la operación de separación, Lacan afirma en *Posición del inconsciente* que tal operación no es posible sin tener como principio a la metáfora paterna. La función simbólica del padre se ve opacada para Hamlet por el relevo que toma la figura superyoica del mismo, obstaculizando el decurso del deseo e impidiéndole la operación de separación propia del acto. Ahora bien, en cuanto al segundo factor, es manifiesto que Gertrudis se precipita del funeral de su marido a otra boda y sustituye a un hombre por otro desconociendo el lugar del duelo, a razón de lo cual Lacan afirma, en el seminario *El deseo y su interpretación*, que el deseo materno se presenta para Hamlet sin un punto de detención, con un carácter claramente genital.

Si el deseo del hombre es el deseo del Otro, es comprensible que la voracidad del deseo de la madre desemboque en la anulación del deseo de Hamlet. El incesto en juego allí no es el del deseo *por* la madre, sino el de la alienación al deseo *de* la madre. Hamlet intenta poner orden y medida a este deseo, intenta deslizarse entre la madre y su alma, pero no consigue separarse de él, pues se encuentra fijado a la identificación mortífera con el falo materno. Por esta razón, Lacan afirma que Hamlet

no ha pagado el crimen de existir, no ha hecho el duelo de ser el falo de la madre. Ser o no ser es la cuestión en la medida en que Hamlet es culpable de ser. Sólo podrá actuar resignando ser el falo de la madre.

Para Lacan, *Hamlet* es la tragedia del deseo en virtud de los duelos elididos, y dado que a esta altura de su enseñanza el duelo es ante todo una privación respecto del falo que no se es, es evidente que el drama del héroe viene dado por una dificultad en la asunción de la falta. La encarnación del falo real impide a Hamlet acceder al decurso del deseo: este falo real es primero el padre a quien exalta, y posteriormente Claudio, a quien no consigue asesinar. Sin duda, tras la muerte del padre, Claudio ocupa el lugar del padre imaginario, aquel que se revela potente, encarnando el falo real que satisface por completo a la madre. Hamlet se detiene siempre ante la posibilidad de golpear este falo real, de lo cual es paradigma una escena en la que aún pudiendo asesinar a Claudio mientras este rezaba por sus culpas, el acto no se lleva a cabo pues el lazo narcisista desvía a Hamlet.

En el seminario *La ética del psicoanálisis*, Lacan propone que el sepultamiento del Edipo se consuma como un duelo por el padre imaginario. Si Hamlet no asesina a Claudio no es porque le tenga miedo, sino porque en ese momento aparece culposos, y no en la flor de sus pecados. Hamlet quiere sorprenderlo en el pecado porque sabe que lo que hay que golpear es el falo real que encarna. Esto solo sucede cuando Hamlet se desprende de su apego narcisista y, sabiéndose herido de muerte, ataca por fin a Claudio, dando así en sacrificio el falo que era culpable de ser.

En síntesis, el drama de Hamlet viene dado por una madre que al desconocer el duelo no permite al héroe acceder al espacio del deseo, y por un padre que manifiesta saber justo en el lugar en el que el Otro carece de un significante. En ambos casos, Hamlet es devuelto a una dialéctica en la cual toda la ley de la significación proviene del Otro. Tal como lo plantea Lacan en el seminario *El deseo y su interpretación*, aun cuando el amor al padre le lleva a querer cumplir con su mandato y a buscar defender a Gertrudis de Claudio, el resultado es nulo: la tarea resulta repugnante para Hamlet en la medida en que lo enfrenta con su deseo impuro, ligado de manera incestuosa al deseo de la madre.

### **EL IMPEDIMENTO DEL ACTO Y LA EXPERIENCIA DE LA PROCRASTINACIÓN**

Hamlet es un sujeto dubitativo que pospone la realización de su deseo por la vía del acto, y pese a que las condiciones aparentemente están dadas para el cumplimiento de la venganza del padre, no accede a ella. Este es sin duda uno de los aspectos de la pieza de Shakespeare que ha suscitado el mayor número de comentarios, lo cual



es un claro indicador de que el enigma en el que se sostiene la dificultad del héroe concierne íntimamente a la naturaleza del deseo humano. Freud ubica a la “inhibición del acto” como el asunto central de la pieza; Lacan, por su parte, lo aborda bajo la rúbrica del concepto de “procrastinación”. En este marco se introduce la pregunta por el estatuto clínico del fenómeno comportamental que nos presenta Hamlet, ¿se trata efectivamente de una inhibición?

En *Inhibición, síntoma y angustia*, Freud ubica a la inhibición como una limitación no necesariamente patológica de una función yoica, la cual puede producirse a raíz de una erotización excesiva de la función implicada, o por la exigencia de una tarea intensa impuesta al yo. En el seminario *La angustia*, Lacan concuerda con esta definición, pues la inhibición alude de hecho a la perturbación de una función del yo, cuya causa es la intromisión de un deseo distinto al que la función satisface naturalmente; el deseo entrometido se oculta allí por efecto de la represión, y adquiere la función de una defensa respecto del otro deseo.

Justamente, partiendo del concepto de inhibición, Lacan se da a la tarea de reinterpretar la terna freudiana compuesta por los términos inhibición, síntoma y angustia, e introduce un esquema sumamente pertinente para la clínica, en el cual delimita las distintas experiencias subjetivas que sobrevienen para el sujeto al acercarse a la realización del deseo, bajo las coordenadas gradualmente crecientes del movimiento y la dificultad. Haré uso de esta herramienta para situar los diferentes movimientos en la relación de Hamlet con el deseo.

	<b>Dificultad</b> →		
<b>Movimiento</b> ↓	Inhibición	Impedimento	Embarazo §
	Emoción	Síntoma	Paso al acto
	Turbación (a)	<i>Acting out</i>	Angustia

El movimiento es ante todo el movimiento del deseo hacia la recuperación del goce originariamente perdido; el avance progresivo en este eje anticipa la cesión del objeto a y se refleja en un progresivo desorden comportamental. Por su parte, la dificultad tiene que ver con la trampa narcisista de la propia imagen especular dada por el hecho de que el falo permanece allí autoeróticamente investido; el avance en este eje implica una liberación gradual respecto de esta captura en la que se sostiene el yo.

Teniendo en cuenta estas coordenadas, Lacan encuentra que la inhibición se sitúa fundamentalmente en la tónica de lo imaginario, obedeciendo a una captura total



del sujeto en el narcisismo de la imagen especular. Por esta razón, ubica a la inhibición como el punto de menor movimiento y menor dificultad en la realización del deseo. Se trata de un “síntoma metido en el museo”, algo caduco, testimonio de un pasado no actualizado, previo a ser registrado por el sujeto como aquello que no marcha.

Si el único modo de asumir el deseo es en el acto, es forzoso considerar a la inhibición como la experiencia subjetiva más alejada del mismo. En este sentido, si la imposibilidad de Hamlet para acceder a la dimensión del acto respondiese efectivamente a una inhibición, tendría que erigirse como un fenómeno caduco, no registrado por él como una dificultad. Muy por el contrario, rápidamente se advierte que a partir del encuentro con el espectro del padre, nada en el discurrir de la tragedia de Hamlet responde en sentido estricto a la inhibición, pues su dificultad es experimentada con un carácter francamente problemático.

Avanzando una casilla más en el eje de la dificultad, Lacan introduce el concepto clínico de “impedimento”, el cual parece ajustarse más precisamente al comportamiento de Hamlet. El impedimento implica un mayor grado en la dificultad para la realización del deseo, pues allí sucede que en el intento de recuperar el goce, el sujeto se ve capturado por la trampa de la propia imagen, así se le impide la llegada al acto. La trampa narcisista ya no interviene en este caso obstaculizando la función yoica como ocurre en la inhibición, sino impidiendo al sujeto mismo bajo pretextos como el del prestigio, a través de los cuales se escamotea el deseo. Lo fundamental aquí es que el sujeto toma noticia del acto impedido, y ello se erige en calidad de problema. Se trata entonces de un fenómeno clínico que ya no se encuentra en el museo, y que se acerca a la constitución del síntoma.

A mi parecer, la procrastinación como dilatación del tiempo del acto tiene en Hamlet como base un verdadero impedimento. Hamlet no actúa, pues se encuentra impedido por la trampa narcisista de ser el falo materno, escenario incestuoso que requiere resignar para acceder a la dimensión del acto. Esta es sin duda una primera aproximación a la explicación del impedimento para actuar de Hamlet.

Una segunda puede establecerse a partir del seminario *La angustia*, en el cual Lacan ya no enfoca el conflicto desde la falta simbólica, sino teniendo en consideración al objeto *a*, ese agujero real que sostiene como causa a toda dialéctica posible en relación con el falo. En este marco, se reconoce que más allá de ser el falo materno, la posición original del sujeto en la estructura es la de objeto de goce del Otro. Para acceder al deseo, el sujeto debe separarse del objeto que era, debe perderse en cuanto causa del Otro, y ello implica un pasaje por la angustia. El acto de separación consiste en arrancar a la angustia su certeza.



## DEL IMPEDIMENTO A LAS PERTURBACIONES

### DEL ACTO: *ACTING OUT* Y PASO AL ACTO

Hamlet, quien escenifica un deseo claramente aplastado, requiere de una serie de hitos y anudamientos para reconfigurarlo y encaminarlo en la dirección del acto. Mientras estos hitos no se concretan, su comportamiento no consigue inscribirse en la rúbrica del acto verdadero, sino que bascula entre las desviaciones del mismo, a saber: el impedimento como procrastinación, el paso al acto y el *acting out*.

La vertiente del *acting out* se presenta de entrada pertinazmente en el comportamiento errático y bizarro de Hamlet, el cual confunde e interroga a los demás personajes. Se trata de una provocación dirigida a Claudio, quien, sintiéndose aludido, encomienda a Polonio —el chambelán de la corte— averiguar la razón de la misma. Polonio atribuye la locura de Hamlet al amor que este ha manifestado a su hija Ofelia, a quien le ha prohibido ceder a tal cortejo, y propone a Claudio organizar un encuentro vigilado entre ellos para confirmar las suposiciones. En este encuentro, tanto Ofelia como Hamlet se saben vigilados: ella le devuelve sus cartas de amor, mientras que él niega su amor por ella y la trata con displicencia. Sabiéndose observado, Hamlet continúa en la vertiente del *acting out*, el cual, como propone Lacan en el seminario *La angustia*, es una mostración, una puesta en escena del objeto a en bandeja a la mirada del Otro, para dejarle con el enigma sobre la causa de la que se trata.

Lo que denuncia el *acting out* es la insuficiencia del Otro para simbolizar el resto real en juego. Allí donde el fantasma empieza a vacilar en su función de sostén del deseo, se produce el movimiento del *acting out* como un “salto impulsivo a lo real a través del aro de papel de la fantasía”<sup>1</sup>. Se trata, en efecto, de un guion exhibicionista que apela al axioma fantasmático y lo actúa ante la mirada del Otro, del modo descrito por Freud en *Recordar, repetir y reelaborar*. De cualquier modo, lo fundamental allí no es el sentido de lo que se actúa, sino el resto real impuesto al sujeto, el cual se intenta figurar de una manera precaria en la actuación.

En esta misma línea, Hamlet aprovecha la visita de una compañía de actores, de los cuales se vale para reproducir en escena teatral lo que ha pasado: el amor eterno que Gertrudis había prometido al rey, el modo en que falló a su palabra y el asesinato por parte de Claudio. Al estudiar la reacción de Claudio, quien se retira indignado junto con Gertrudis, Hamlet confirma la veracidad del mensaje del espectro. El montaje de la escena sobre la escena es un intento de dar a la verdad estructura de ficción, para así reorientarse en el deseo. Se trata en sentido estricto de un *acting out*, el cual —como plantea Lacan en el seminario “La lógica del fantasma”— es ante

1. Jacques Lacan, “La cosa freudiana o sentido del retorno a Freud en psicoanálisis” (1956), en *Escritos 1* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2003), 412.

todo una manifestación de la verdad del inconsciente, al punto que “lo que dice allí no es sujeto sino verdad”<sup>2</sup>.

Si tomamos el cuadro del movimiento y la dificultad en la realización del deseo, encontramos al *acting out* bajo las coordenadas de la turbación en el eje del movimiento, y del impedimento en el eje de la dificultad. La turbación es la experiencia que denota el punto de máximo movimiento en la realización del deseo, y alude directamente a la constatación de la pérdida de la potencia del significante allí donde se anticipa con inminencia la caída del objeto a. El desorden comportamental que introduce la turbación tiene que ver con el declive de la significación fálica para sostener el deseo metonímicamente, razón por la cual se justifica asumir que el significante cuya potencia declina para desencadenarla es justamente el del Nombre-del-Padre.

Esta coordenada es claramente identificable en el drama de Hamlet, pues el padre se revela impotente para introducir una medida en el deseo de la madre. Más que operar en el sentido de posibilitarle un acceso a la dimensión del deseo, el significante paterno pierde toda su dimensión simbólica al ser relevado por un imperativo de venganza, de acuerdo con el cual Hamlet está obligado a saldar una deuda que no es suya. Si el significante paterno desfallece, el superyó empieza a comandar la situación, imposibilitando a Hamlet el movimiento de separación necesario para encauzar el propio deseo hacia el acto. Frente al influjo del superyó, Hamlet no puede erigirse en calidad de sujeto de su deseo, sino que se ve confinado a ser objeto de un mandato que lo despersonaliza.

Ahora bien, para dar cuenta del estatuto del *acting out*, es preciso contar con la coordenada del impedimento en el eje de la dificultad. Si el impedimento tiene como fundamento a la trampa de la imagen narcisista cristalizada en el falo materno que Hamlet no resigna ser, en el caso del *acting out* se jugará al modo de un estancamiento en lo imaginario de la escena, manifestado en la figuración material del objeto, donde permanece velada para el sujeto la pregnancia del objeto a como causa, el resto.

En suma, la turbación, en cuanto denuncia de la impotencia del significante paterno, explica el hecho de que el *acting out* se establezca como un llamado a la interpretación, un llamado al Otro simbólico allí donde se ha revelado desfalleciente. Por su parte, el impedimento conduce a que el objeto a, del cual el sujeto intenta precariamente separarse, aparezca allí revestido con una imagen de la que se goza. Ambas coordenadas están presentes en Hamlet y permiten abordar sus episodios de *acting out* como desviaciones respecto del acto verdadero, donde se indica la dificultad de asumir al objeto a como causa del deseo.

Como se anotó anteriormente, gran parte del desconcertante comportamiento de Hamlet, el cual lleva a los demás personajes a atribuirle un estado de locura,



2. Jacques Lacan, “La lógica del fantasma” (1968), en *Reseñas de enseñanza* (Buenos Aires: Manantial, 1988), 43.

puede ser ubicado en la rúbrica del *acting out*. Ahora bien, como enseña la clínica, una sumatoria de episodios de *acting out* no leídos apropiadamente conduce al riesgo de un paso al acto, del cual es posible aislar también algunos episodios en la tragedia de Hamlet.

En su intento por dar a la verdad una estructura de ficción, Hamlet visita a Gertrudis en su habitación, le reclama por sus actos incestuosos y por la ausencia de duelo por su padre. Se trata allí de un llamado al Otro emitido como *acting out*, pero cuya particularidad es que el efecto encontrado es más bien que sea ella quien pide auxilio por temor a que Hamlet le haga daño. Allí se pone en evidencia el espía Polonio escondido tras las cortinas, lo que lleva a Hamlet a propinarle una estocada precipitada, sin saber inicialmente de quién se trataba. Tras obedecer al pedido del espectro del padre de solicitar a la madre que recapacite, Hamlet esconde el cadáver, en una suerte de burla que muestra con ironía que de lo que se trata es de un duelo no subjetivado, con lo que retorna a la vertiente del *acting out*.

De cualquier modo, el momento del asesinato de Polonio es señalado por Lacan como una de las dos ocasiones en las que Hamlet actúa de manera previa al asesinato de Claudio, la segunda es su decisión de evadir el destino de muerte que le deparaba Claudio para conducir a ella a sus amigos Ricardo y Guillermo. A mi juicio, la precipitación de estos dos actos y su naturaleza casi accidental obliga a pensar en ellos como ocasiones de paso al acto, en las cuales el héroe sale por completo de la escena montada previamente.

El paso al acto implica un movimiento marcado por la prisa, en el cual el sujeto se sale de la escena fantasmática que viene mostrando al Otro. Un quiebre de los límites entre el sujeto y el objeto en el fantasma precipita allí a la disolución del estatuto del sujeto deseante en aras de la identificación al objeto a desechado del campo del Otro. Tal como lo sitúa Lacan en el seminario *La angustia*, la salida de la escena fantasmática implica necesariamente un “dejarse caer” en el mundo, categoría que alude justamente al “lugar donde lo real se precipita”<sup>3</sup>. Dado que el paso al acto no está dirigido al Otro, su ejecución carece de la dimensión simbólica en la que se ancla el sentido, razón por la cual en su reseña de *La lógica del fantasma*, Lacan lo ubica como un “contrasentido”.

Tomando de nuevo al cuadro del movimiento y la dificultad en la realización del deseo, encontramos al paso al acto definido por las coordenadas del “embarazo” en el eje de la dificultad, y de la “emoción” en el eje del movimiento. La experiencia del embarazo alude al punto de máxima dificultad y se ilustra como una pérdida absoluta del refugio narcisista, tanto a nivel de la imagen especular como del fantasma. Se trata de una situación de la que no se consigue salir airoso pues se pierde todo referente

3. Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10, La angustia* (Buenos Aires: Paidós, 2006), 129.

imaginario y simbólico, ilustrando de un modo extremo la función de la tachadura del sujeto ante el peso del significante.

En Hamlet, el embarazo es un correlato del declive del significante paterno y de la puesta en forma imperiosa del mandato superyoico. La consecuencia de la obscenidad del imperativo superyoico es la dificultad de Hamlet para interponerse entre la madre y su alma, en aquella escena de reproches en la cual constata la pérdida del refugio narcisista y fantasmático. No obstante, es preciso el agregado comportamental de la emoción para que se produzca el paso al acto. La emoción es definida por Lacan como una moción fuera de sí, esto es, la experiencia de desagregación del movimiento una vez se sale del refugio imaginario de la inhibición. Se trata allí de un descontrol del movimiento y de una puesta en cuestión de la volición, lo cual explica el carácter precipitado del paso al acto.

En Hamlet, la situación embarazosa remite directamente al mandato del superyó, cuyo proyecto es la realización de la pulsión de muerte, y ello explica su proclividad a hacerse objeto de la misma. Con el correlato de la emoción en los episodios mencionados, Hamlet termina perdiendo momentáneamente toda referencia al guion fantasmático. Allí se ilustra una salida precipitada de la escena que con tanto ahínco Hamlet ha montado para la mirada del Otro. Si en el paso al acto el Otro no existe en cuanto destinatario, la actuación en la que el sujeto se deja caer fuera de la escena necesariamente carecerá de sentido.

En este punto, conviene aclarar que el juego entre el *acting out* y el paso al acto en Hamlet da cuenta de momentos de vacilación y de fracaso del fantasma respectivamente. Sin duda, el encuentro con el espectro del padre desencadena esta vacilación. El saber expuesto conmueve los límites imaginarios entre el sujeto y el objeto en el fantasma, hace decaer al Ideal del yo que los sostiene, y por consiguiente, el deseo —sostenido en el fantasma— pierde su potencia.

## EL DUELO Y LA RECONFIGURACIÓN DEL DESEO DE HAMLET, ¿UN ACTO VERDADERO?

Para Lacan, el barómetro de la posición deseante de Hamlet es Ofelia. Por obra de la vacilación del fantasma, quien en su momento fuera el objeto de amor de Hamlet es tratada por este con displicencia, cayendo en la vertiente imaginaria de la degradación y la agresividad. Las palabras hirientes de Hamlet, sumadas a la noticia de la muerte accidental de su padre Polonio a manos del mismo, la llevan a la locura y el suicidio. La crueldad de Hamlet con Ofelia, quien se ve incluso equiparada por él a la voracidad de Gertrudis, contrasta con su reacción al enterarse de su muerte en el funeral. En



efecto, Ofelia se revela allí como el elemento de articulación esencial a la hora de la cita. La asunción de este duelo permite a Hamlet reincorporar a Ofelia como objeto en el fantasma, y así reconfigura el espacio del deseo necesario para encaminarse al acto encomendado por el padre.

En el funeral, Hamlet observa a Laertes —hermano de Ofelia— arrojarse presa del duelo al foso para abrazar a su hermana una vez más, ante lo cual le sigue no sin antes proferir: “Yo soy Hamlet, el danés”, dando cuenta con ello del rearmado de su deseo sostenido en el fantasma. En el foso se produce una lucha con Laertes, donde Hamlet termina reconociendo su profundo amor por Ofelia. Evidentemente, en este punto se revela el hito crucial de la ubicación del duelo en Laertes, con el cual Hamlet se identifica y entra en la competencia agresiva propia de la relación imaginaria. Este juego transivista se demuestra eficaz como soporte para reintegrar a Ofelia en el cuadro narcisista del fantasma como falo.

En el seminario *La angustia*, Lacan vuelve sobre este pasaje para afirmar que lo importante en el duelo por Ofelia es, más allá de la reconfiguración narcisista, la posibilidad que se abre a Hamlet de perderse en calidad de la causa del deseo que fue para Ofelia. Sin duda, esto posibilita el rearmado del fantasma sobre la base de una distancia entre el sujeto y la función del objeto *a*. Si del agujero Hamlet sale siendo otro, es justamente porque arrojarse al foso cumple la función de una cesión del objeto *a*, requerida por Hamlet para encaminarse a la realización de su deseo por la vía del acto. Es a partir de allí que los sucesos se desencadenan de manera precipitada conduciendo a Hamlet al cumplimiento de la venganza contra Claudio, tras ser él mismo herido de muerte por Laertes, quien pretendía vengar a su vez la muerte de su hermana.

En *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*, Allouch plantea que en la interpretación lacaniana de Hamlet se establece una versión del duelo que se separa notablemente de los postulados de Freud en *Duelo y melancolía*, los cuales aparentan ubicar al duelo como un trabajo de sustitución del objeto del que no quedaría resto alguno. Para Allouch, el duelo tiene el estatuto de un acto en el que se sacrifica un “pequeño trozo de sí”, suplemento que se pierde junto con el objeto en una operación que deja un resto incurable. Al destacar que la escena del cementerio es el verdadero punto de viraje que levanta la procrastinación de Hamlet, Allouch presenta la estrecha vinculación entre duelo y acto. El duelo es asumido en primer lugar en la relación narcisista entre el yo y la imagen del semejante representado por Laertes; una vez inscrito allí, se redobra siendo asumido simbólicamente. Laertes es entonces el soporte imaginario de este acto que reintegra al objeto imaginario en el fantasma: allí donde estaba el falo representado por la Ofelia que Hamlet rechazaba, adviene el objeto pequeño *a*, la causa de deseo que se asume con su muerte. El duelo entonces

recompone al fantasma y regula el deseo, y, por esta razón, Lacan afirma que el objeto en el fantasma solo se constituye sobre la base de un sacrificio propiamente dicho. Así, Allouch plantea que no hay relación de objeto sin el duelo, no solo del objeto, sino del suplemento, de la “libra de carne” que es preciso sacrificar para acceder al objeto.

Hamlet se muestra en principio incapaz de acceder a la dimensión del acto, resignando su deseo en cada ocasión propicia para el mismo. De cualquier modo, si bien es cierto que se aboca a su realización en virtud de la función del duelo y la concomitante posibilidad de plantearse en posición de agente, el hecho de que su acto sea llevado a cabo solamente cuando se sabe herido de muerte interroga el estatuto del mismo. En efecto, la alienación al deseo de la madre, cuya consecuencia directa era la procrastinación del acto, es resignada únicamente cuando Hamlet constata que ya no hay nada que perder. Por otra parte, Hamlet acepta la trampa que Claudio le tiende, y resuelve su conflicto de un modo francamente neurótico, es decir, asumiendo el castigo antes de pasar al acto.

El hecho de que el acto final de Hamlet se ejecute asumiendo previamente la punición, sabiendo de antemano que no habrá lugar para enfrentar posteriormente sus consecuencias ni para el renacimiento del sujeto propio del acto verdadero, indica sutilmente que dicho acto no se inscribe en esa rúbrica. Es preciso resaltar que para Lacan, Hamlet no deja nunca de estar suspendido en la hora del Otro, de lo cual se deduce que ni aun en el acto final con el cual se cierra su conflictiva, se produce la separación que le permitiría afirmar una veta singular más allá del deseo del Otro, en lo que concierne a la causa de su deseo.

Sin duda, la tesis lacaniana sobre la relación del acto con el deseo adquiere una particular complejidad al considerarla a la luz del aforismo “el deseo del hombre es el deseo del Otro”, pues allí se indica justamente un punto de alienación fundamental del deseo a la falta constitutiva, percibida originariamente en el campo del Otro. Cabe entonces preguntar: ¿el deseo que se asume en el acto es estrictamente el deseo del Otro?, y de ser así, ¿qué queda allí de la singularidad del sujeto como agente de la elección?

El sujeto se constituye en el campo del Otro, tesoro de los significantes al cual dirige una pregunta que apunta al encuentro de un significante que le dé el ser. Sin embargo, ese significante falta en el campo del Otro, por lo cual el sujeto accede a ubicar allí un deseo irreductible que lo condena a deslizarse por la metonimia de los significantes, de la cual el deseo se escabulle como un resto no articulable. Ahora bien, aun cuando el deseo es constitutivamente el deseo del Otro, en el momento de ejecución del acto verdadero el sujeto se separa por un instante de lo simbólico para ponerse en relación con aquello que más le concierne a nivel de la pulsión, con el



objeto a en su función de causa, y ello implica necesariamente un paso lógico por la angustia como afecto de lo real.

En el seminario *La angustia*, Lacan diferencia al objeto intencional del deseo, que se encuentra frente al sujeto, del objeto a causa del deseo, que se encuentra atrás, y en cuanto tal, es irrepresentable, irreductible a la imagen o al significante. En este contexto, la asunción del deseo por la vía del acto ya no concierne entonces a un objeto representable como lo puede ser el asesinato de Claudio, sino a una manifestación significativa en la que se inscribe de un modo inédito la relación del sujeto con la causa innombrable del deseo en un momento de franqueamiento del fantasma.

Ahora bien, siendo la angustia el punto de máximo movimiento y máxima dificultad en el cuadro de la realización del deseo, el acto parece establecer un polo respecto de dicha experiencia, por ello Lacan lo ubica en el mismo lugar que la inhibición, como una salida de la misma. En efecto, el acto apunta a superar la angustia arrancándole su certeza. La angustia es una función lógica previa, una antesala del acto, pues dado que este consiste en un movimiento de separación, es preciso que emerja en el sujeto esta función que es señal del deseo del Otro, bajo el modo del afecto único que no engaña por ser la única traducción subjetiva posible del objeto a<sup>4</sup>.

La certeza de la angustia será transferida a la dimensión significativa en el momento del acto. De hecho, en el seminario *El acto psicoanalítico*, Lacan afirma que este movimiento consiste en una repetición significativa que redobla e inscribe a la acción en un significante único que la sanciona como acto. Este significante único es autorreferencial, pues —al menos en el instante del acto— captura e inscribe la relación del sujeto con su deseo y su goce sin remitir a otro significante. En el momento del acto, el deseo y el goce operan en la misma dirección, haciendo de la castración un sujeto que se separa del Otro, engendrándose a sí mismo, pariéndose modificado en lo más íntimo de su ser, y viéndose obligado a asumir posteriormente las consecuencias de su acto en el establecimiento de un nuevo modo de enlazarse al campo del Otro. Si el acto verdadero tiene un estatuto eminentemente ético, es porque el sujeto que se ve transformado por ese acto ha de estar dispuesto a asumir las consecuencias de la realización de su deseo.

Ahora bien, Hamlet —quien jamás abandona su posición de estar suspendido en la hora del Otro— no somete nunca a juicio al padre, lo cual resulta particularmente llamativo en un contexto en el que el espectro mismo ha declarado previamente no haber purgado sus pecados. El acto de Hamlet no consigue revertir la lógica de la neurosis, en la cual la deuda impaga en la generación precedente se reedita como el factor central en la conflictiva del sujeto. La consecuencia es un acto que no se plantea en un registro más allá del padre, esto es, que no transgrede el umbral simbólico que

4. En este sentido, la angustia tiene como coordenadas al embarazo y a la turbación, lo que da como resultado una experiencia paradójica en la cual cae la referencia fálica y el sujeto es confrontado con el influjo perturbador de un significante primordial, opaco y enigmático, que da cuenta de la cercanía con la falta en el Otro, sin posibilidad alguna de parapetarse bajo la imagen narcisista. La angustia es una señal del deseo del Otro que emerge cuando el sujeto no cuenta con el recurso del fantasma para delimitar qué objeto es para dicho deseo, impidiéndose así el decurso metonímico por el significante. La angustia es entonces la antesala que anticipa la cesión propia del momento constitutivo del objeto a, es la traducción subjetiva de este último y, por ende, el único afecto que no engaña. Se trata de un afecto inédito que adviene en un momento muy particular en el cual falta la falta, esto es, cuando se carece del apoyo simbólico para enfrentar el deseo del Otro y se presentifica la dimensión real del objeto a como algo innombrable a lo cual se ve reducido el sujeto.



todo acto verdadero debe franquear. Por otra parte, si bien la tragedia cierra con un Hamlet agonizante, quien pide a su amigo Horacio que viva para contar su historia, esto nada parece tener que ver con la reestructuración de un lazo con el Otro en el sentido de la responsabilidad. Parece tratarse más bien de una disolución del sujeto asimilable al movimiento del paso al acto.

Miller, en su trabajo “Jacques Lacan: observaciones sobre su concepto de pasaje al acto”, afirma que la estructura fundamental del acto se devela al examinar el concepto de paso al acto. De hecho, Lacan toma al suicidio como modelo del mismo pues, en la medida en que implica el atravesamiento del código y la desaparición del sujeto orientada por la pulsión de muerte, puede ser considerado el único acto verdaderamente exitoso. No obstante, es necesario aclarar que el verdadero acto es un paso al acto fallido, no solo porque allí se verifica el renacimiento del sujeto comandado por una mutación fundamental en su estructura, sino porque tras el franqueamiento del límite del saber se produce una nueva relación con el saber mismo, soportada ahora en un deseo que es elevado a la cúspide más allá del recorrido fantasmático. En este sentido, en el seminario *El acto psicoanalítico*, Lacan afirma que la diferencia entre el paso al acto y el acto verdadero es que el segundo constituye ante todo un paso al acto esclarecido.

A mi juicio, el acto que concluye el drama de Hamlet está lejos de plantearse en el sentido de un acto esclarecido. Hamlet parece completar la secuencia de los tiempos lógicos expuesta por Lacan en *El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada*: del “instante de la mirada”, que implica la puesta en juego de los elementos esenciales de la tragedia (el saber expuesto del padre y la ausencia de duelo en la madre), Hamlet pasa al “tiempo para comprender”, entregándose a la indefinición propia de su posición intervalar entre los significantes, cuyo correlato es la duda y la procrastinación del acto. Pero si bien el asesinato de Claudio al final se asemeja al arribo a un “momento de concluir”, el recorrido involucra una serie de *impasses* que cuestionan la naturaleza de dicho acto.

El despliegue del tiempo para comprender implica el encuentro con que el Otro está en falta del significante que daría garantía al acto, de modo tal que podemos decir que Hamlet se encuentra lógicamente atravesado por la experiencia de la angustia durante toda la pieza. Para Hamlet no solo “falta la falta” en el sentido de que no cuenta con un recurso fantasmático para simbolizar la castración del Otro, sino que además se ve compelido a responder con su propio cuerpo, anticipando de manera enojosa la separación respecto del objeto *a*. Bajo estas coordenadas, es preciso tomar noticia de la vecindad de la angustia con el *acting out* y el paso al acto en el cuadro del movimiento y la dificultad. De tal suerte, si el tiempo para comprender implica



lógicamente a la angustia, Hamlet se encontrará proclive a salir del impedimento hacia el *acting out* y el paso al acto, como intentos fallidos de arrancar a la angustia su certeza. El *acting out* se manifiesta fundamentalmente como un retorno desde el tiempo para comprender al instante de la mirada, de lo cual es testimonio la pregnancia imaginaria de la mostración en la escena. Es justamente desde el instante de la mirada que Hamlet se precipita hacia el momento de concluir propio de los episodios de paso al acto, en los cuales se elude por completo el tiempo para comprender, en una suerte de rechazo del saber.

El hecho de que el tiempo para comprender de Hamlet no incluya una instancia de juicio al padre, y que su acto no implique una solución que le provea de una salida a la deuda impaga en la generación precedente, nos pone sobre la pista de que el asesinato de Claudio no constituye un acto de pleno derecho, sino, más bien, un paso al acto no esclarecido. Sin duda, es común al acto y al paso al acto el franqueamiento de la angustia frente al límite de lo simbólico para dar garantías al momento de concluir. La diferencia es que en el acto el tiempo para comprender lleva el esclarecimiento al límite, y, fundamentalmente, que la conclusión certera no implica una desaparición absoluta del sujeto, sino la creación de un nuevo estatuto subjetivo, de un sujeto que se hará responsable en el sentido ético de su acto, soportado por el deseo que lo habita.

Para que el acto se erija en su calidad de un “decir cuyo sujeto cambia”<sup>5</sup>, es preciso contar con el soporte de la metáfora paterna como principio de separación. No obstante, si bien es preciso servirse del padre para actuar, la solución del acto implica una invención más allá del padre, en un instante en el que la decisión no recae por entero en el Otro. Como pudo verse, Hamlet tiene obstruido el acceso a esta dialéctica, pues la función del padre simbólico aparece opacada por su vertiente superyoica, la cual no deja nunca de impedirle el acceso a una elección sostenida en la relación con su propia causa.

De cualquier modo, es preciso reconocer en la interpretación lacaniana de *Hamlet* los prolegómenos de su planteamiento sobre la ética del psicoanálisis. Sin duda, la formulación según la cual el deseo solo puede ser asumido en el acto adquiere su peso sobre la base de la encrucijada de Hamlet como paradigma de la tragedia del deseo humano. Es evidente que la relación de Hamlet con el deseo aporta a Lacan la pieza esencial para formular que la ética del psicoanálisis solo puede ser pensada en el marco del juicio sobre la conformidad de la acción con el deseo que la habita. Es por esta dirección que Lacan avanza al retomar la tragedia de Antígona, heroína que —a diferencia de Hamlet— se conduce al acto bajo el modo de una decisión absoluta e irrevocable. Posteriormente, hará uso del episodio histórico del atravesamiento del Rubicón por parte de César, quien muestra de manera flagrante que el acto verdadero

5. Jacques Lacan, “El acto psicoanalítico” (1969), en *Reseñas de enseñanza* (Buenos Aires: Manantial, 1988), 47.

implica el atravesamiento de una barrera significativa en un momento de certidumbre indiferente al futuro, cuyas consecuencias es preciso asumir.



## BIBLIOGRAFÍA

- ALLOUCH, JEAN. *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. Buenos Aires: Ediciones Literales, 2006.
- FREUD, SIGMUND. "Carta 71" (1897). En *Obras completas*, t. I. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1979.
- FREUD, SIGMUND. "La interpretación de los sueños" (1900). En *Obras completas*, t. IV y V. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1979.
- FREUD, SIGMUND. "Fragmento de análisis de un caso de histeria" (1905). En *Obras completas*, t. VII. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1979.
- FREUD, SIGMUND. "A propósito de un caso de neurosis obsesiva" (1909). En *Obras completas*, t. X. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1979.
- FREUD, SIGMUND. "Recordar, repetir y reelaborar" (1914). En *Obras completas*, t. XII. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1979.
- FREUD, SIGMUND. "Duelo y melancolía" (1917). En *Obras completas*, t. XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1979.
- FREUD, SIGMUND. "Presentación autobiográfica" (1925). En *Obras completas*, t. XX. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1979.
- FREUD, SIGMUND. "Inhibición, síntoma y angustia" (1926). En *Obras completas*, t. XX. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1979.
- LACAN, JACQUES. "El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma". En *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- LACAN, JACQUES. "La cosa freudiana o sentido del retorno a Freud en psicoanálisis". En *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- LACAN, JACQUES. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 6, El deseo y su interpretación* (1958-1959). Inédito.
- LACAN, JACQUES. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7, La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1988.
- LACAN, JACQUES. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10, La angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- LACAN, JACQUES. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1987.
- LACAN, JACQUES. "Posición del inconsciente". En *Escritos 2*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 14, La lógica del fantasma* (1966-1967). Inédito.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 15, El acto psicoanalítico* (1967-1968). Inédito.
- LACAN, JACQUES. "La lógica del fantasma". En *Reseñas de enseñanza*. Buenos Aires: Manantial, 1988.
- LACAN, JACQUES. "El acto psicoanalítico". En *Reseñas de enseñanza*. Buenos Aires: Manantial, 1988.
- MILLER, JACQUES-ALAIN. "Jacques Lacan: observaciones sobre su concepto de pasaje al acto". En *Infortunios del acto analítico*. Editado por Gabriel Lombardi. Buenos Aires: Atuel, 1993.
- SHAKESPEARE, WILLIAM. *Hamlet*. Buenos Aires: Losada, 1988.
- SÓFOCLES. "Edipo Rey". En *Tragedias completas*. Madrid: Edaf, 1985.
- SÓFOCLES. "Antígona". En *Tragedias completas*. Madrid: Edaf, 1985.
- SOLER, COLETTE. "La elección de la neurosis". En *Finales de análisis*. Buenos Aires: Manantial, 1988.

