

Una lectura lacaniana del acting out "Candela". de Hilda Catz

Leandro Jofré*

Université Aix-Marseille

Recibido: 25/4/2025 – Aprobado: 25/7/2025

Resumen:

Este artículo es una transcripción de la presentación del autor en la III Bienal de Cine y Psicoanálisis, que tuvo lugar en Aix-Marseille Université en abril de 2025. A partir de la ponencia de Juan Jorge Michel Fariña y Eduardo Laso "La mise en abyme au cinéma comme ressource pour la clinique analytique", el autor delimita los conceptos de acto, acting out y pasaje al acto a partir del film "Candela", de la psicoanalista argentina Hilda Catz, realizado en 2015 y exhibido durante la bienal.

Palabras clave: Candela, puesta en abismo, acting-out, mutismo.

Abstract:

A Lacanian Reading of Acting Out. Candela, by Hilda Catz.

This article is a transcript of the author's presentation at the 3rd Biennial of Film and Psychoanalysis, which took place at Aix-Marseille University in March 2025. Drawing on Juan Jorge Michel Fariña and Eduardo Laso's paper, "The Mise en Abyme in Cinema as a Resource for Analytic Practice," the author explores the concepts of act, acting out, and the passage to action through the film "Candela," directed by the Argentine psychoanalyst Hilda Catz, which was released in 2015 and screened during the biennial.

Keywords: Candela, mise en abyme, acting-out, mutism.

Han podido ver el film *Candela*, y el comentario de Juan Jorge Michel Fariña que propone una lectura con este operador, a saber, este concepto que se llama "puesta en abismo". No pretendo aquí definirles tal concepto, que proviene de un universo epistémico muy diferente de mi campo de trabajo. Voy más bien a proponerles, a su pedido por supuesto, mi lectura de la cuestión, que consiste en decir que en el recurso a la puesta en abismo en el film *Candela* encontramos mucho más, según mi criterio, que la cuestión del *acting-out*. La *puesta en abismo* excede así, en mi opinión, la cuestión del *acting-out*.

Como ustedes saben, Lacan trabaja el *acting-out* en varias ocasiones, y entre ellas, en su *Seminario 10* sobre *La Angustia*, en 1963. Lo va a trabajar con esta oposición que se volvió célebre, aquella que lo pone en contrapunto con la noción de *pasaje al acto*. Tomemos el hilo del *acting-out* y retomemos la entrevista. Esta comienza, y la analista nota una oposición significativa entre los padres: la madre es efectivamente quien habla, mientras que el padre, nos dice esta analista, permanece en un "silencio participativo". Mientras la analista formula diversas preguntas, el film comienza a mostrarnos los dibujos de *Candela*. En la primera imagen, *Candela* dibuja tres personajes, dos de los tres tienen únicamente una cruz en la boca. Se podría adivinar, si confiamos en el tamaño de los personajes y en ciertas características, que

* leandro.JOFRE@univ-amu.fr

el dibujo de la madre no tiene una cruz en la boca, mientras que el del padre y el que correspondería a Candela, sí. Esta hipótesis se refuerza por el hecho de que en el momento mismo en que la cámara muestra estos dibujos, la analista dice que observa "que es la madre quien habla". En el segundo dibujo, encontramos lo mismo: dos personajes sobre tres tienen cruces en la boca, aunque tenemos un poco menos de facilidad para reconocer quién es quién. Finalmente, en el tercer dibujo, encontramos únicamente dos personajes y ambos con cruces en su boca.

Si recordamos una de las primeras definiciones del síntoma en Lacan, aquella que lo define como "una palabra que busca pasar" (1978, p.191), y que la ponemos a trabajar con los dibujos de esta niña y la oposición significante entre una madre que habla y un padre que permanece en silencio, deberíamos preguntarnos acerca del lugar de *esta palabra que busca pasar*, y no atribuirlo únicamente a esta niña. Esta no atribución, esta prudencia, es una elección previa de esta analista que decidió hacer venir a los padres sin la presencia de su hija. El film anticipa así lo que sigue, lo veremos, pero no es aquí donde la analista se permite interpelar a los padres.

Antes de la puesta en abismo, tenemos en la entrevista una cuestión de gran importancia: la analista pide un poco más de precisiones sobre el síntoma de Candela, sobre el hecho de que este mutismo no es "absoluto", sino *electivo*, planteando directamente la cuestión de la relación de este síntoma con la familia ampliada. Ahí, en ese lugar, el padre parece afectado, mientras que la madre responde que con la mayoría de las personas el mutismo sería absoluto. Digámoslo en términos lacanianos: Candela cede el *objeto voz* solo a algunos pocos. La madre continúa: pero, sobre todo, con los padres del padre, el mutismo es entonces total y agrega: "no habla, ni los mira". Concluamos entonces: con los padres del padre, Candela rechaza dos de las sustancias episódicas del *objeto a* introducidas por Lacan, la voz y la mirada. Es entonces un silencio, por así decirlo, elocuente observado en el padre por la analista que produce en ella *impresiones*. Es aquí donde el film incluye dicha puesta en abismo, no sin antes hacer evocar a la analista una referencia al *mito de Palinuro*, lo cual en mi opinión es esencial, pero volveremos a ello.

El film hace entonces aparecer escenas de "Brasil" dentro de nuestro film. Vemos entonces a un padre que juega con sus hijos pero que es aspirado desde el techo por una máquina, por parte de los militares y desaparece. Esta puesta en abismo cambia entonces radicalmente la posición de la analista: detiene lo que estaba haciendo, pone su cuaderno a un lado, dice de manera bien curiosa que van a hablar "sin testigos" y "en una privacidad absoluta". Podríamos detenernos aquí un poco si tuviéramos tiempo, porque esta frase, de manera intencional o no por parte de los directores y guionistas, sitúa claramente el cambio de lugar, y el hecho de que esta psicóloga no daba, antes de la puesta en abismo, estas condiciones de "privacidad". Ya no estamos entonces en el mismo lugar. Es por eso por lo que encuentro muy acertado de parte de Juan situar aquí un antes y un después a nivel ético, dado que la relación con su deseo ya no es la misma, precipitando, como él dice, *un acto*. Ella va entonces a plantear una pregunta sobre quién de los dos, o bien ambos, atravesaron por algún suceso que los haya dejado "mudos". Volveremos a esto, pero esta pregunta es una verdadera interpretación: a través del significante "mudo" conecta el síntoma actual de Candela, su mutismo, a un acontecimiento pasado producido en la vida de sus padres. Con la definición de síntoma que he dado, plantea entonces la cuestión del lugar de esta palabra que busca pasar, el lugar donde el *objeto voz* ha quedado prisionero.

Planteemos entonces la cuestión de los operadores conceptuales que nos permiten elaborar esta historia: la puesta en abismo aquí, la escena dentro de otra escena, ¿sería un *acting-out*?

En mi opinión, no es simple de resolver. Por un lado, según Lacan, el *acting-out* es, en sí mismo, "transferencia salvaje". Incluso va a decir: "el *acting-out* sin análisis, es la transferencia" (p. 148). ¿Hay aquí ya un análisis en curso? Es difícil decirlo, pero podría recordar el cambio ético en la posición de la psicóloga. Esto se parece bastante al comienzo a *una transferencia sin análisis*, de manera tal que podemos encontrar uno de los elementos del *acting-out*. Pero eso habla únicamente de su posición, y no de la de los padres. Me arriesgaría a decir que el análisis parece más bien constituirse, con posterioridad y al final de la sesión, con esta frase tan equívoca por parte de la madre, quien al mismo tiempo que acaba de escuchar que probablemente el padre de su marido fue torturado, plantea la pregunta: "¿Qué hacemos doctora, la seguimos torturando a Cande para que hable?" Se podría analizar esto de varias maneras, pero tengo la impresión de que este final de sesión marca también una modificación en la posición subjetiva de esta madre, modificación, por supuesto, inconsciente. Verán, la suposición del saber en el lugar del Otro, aquí esta analista, ya no es una demanda de disminución del síntoma de su hija, sino que ya está ligada a la suposición de un sujeto en la cadena de asociaciones. ¡Como en el algoritmo de la transferencia de la *Proposición* de Lacan del 67! (2001, p. 248). Se podría leer en su pregunta otra: ¿estaríamos, en la repetición, torturando a Candela? Este film tiene la ventaja de mostrar a través de la ficción los efectos de la interpretación en la entrada en análisis, y por qué Lacan pudo sostener que el deseo *es* su interpretación (12 Noviembre 1958).

Un poco más tarde en su texto, Lacan dirá que el *acting-out* es una "interpretación salvaje". Vemos bien aquí que la puesta en abismo interpreta la escena para el oyente, pero también para la analista, esta puesta en abismo es, propiamente hablando, una interpretación salvaje en mi opinión, redoblada luego por la interpretación igualmente salvaje que esta psicóloga profiere a los padres. Juan lee su interpretación del lado de la abducción en Peirce, y es justo. Desde estos puntos de vista, se podría en efecto leer esta puesta en abismo del lado del *acting-out*. Sin embargo, *transferencia sin análisis* o *interpretación salvaje* no bastan a mi entender para definir según Lacan el *acting-out*. Lo que sería más propio del *acting-out*, es que el *acting-out*, dice Lacan, «llama a la interpretación" (p. 147). Esta idea es esencial, más que las otras en mi opinión, porque es justamente lo que permite a Lacan diferenciarlo del *pasaje al acto*, pero también del síntoma mismo. El *acting-out*, "muestra" dice Lacan. Debemos entonces, por rigor, plantearnos a nuestro turno la cuestión del lugar del Otro en donde el *acting-out* llama a la interpretación.

En otras puestas en abismo, como la que vimos juntos con Juan el otro día, la de un episodio de Black Mirrorⁱ, la escena llamaba a la interpretación de casi cada personaje del episodio. El marido de Joan, su amante, la persona que ella despidió, pero también sus padres. Muchos personajes del episodio han estado en posición de otro dentro del film, produciendo que cada uno y cada una responda con sus propios fantasmas. Es incluso lo que parece producir en cascada un efecto tan cómico en este episodio, porque todos los personajes están llamados a interpretar. Encontramos entonces todos los elementos del *acting-out*. Sin embargo, en el film Candela, la puesta en abismo deja completamente fuera a tres de los personajes principales: Candela y sus padres. Los únicos que pueden ser llamados a responder por la puesta en abismo son los espectadores y la analista misma. Me arriesgaría así a sostener: desde el punto de vista de Candela y de sus padres, la puesta en abismo presentada en este film no sería un *acting-out*. Si esta película dentro de otra película es un *acting-out*, lo sería, y de manera muy curiosa, para la analista misma, teniendo además como consecuencia lo que, según Lacan, le sigue al *acting-out*, es decir, su interpretación. La analista, a continuación de lo que podríamos bien llamar sin dificultad un fantasma, interpreta. No sé si ustedes han notado el carácter repetitivo

de su fantasma, porque ella dice que la misma imagen, la del padre aspirado por la máquina, se repite una y otra vez.

Podríamos detenernos aquí para criticar la posición de esta analista, y evocar una especie de interpretación desde la contratransferencia y no del lado del deseo del analista. Por qué no, podríamos. Ahora bien, Juan plantea la cuestión del acto aquí, y en efecto hemos visto que éste transforma a la vez a la analista y a los padres. Esto recuerda una de las frases finales que Lacan enuncia en su seminario sobre *El Acto psicoanalítico*, en 1968, donde va a sostener que la interpretación, pero también el acto analítico, viene del "fantasma del psicoanalista" (...) "de lo que tiene de más cerrado, de más autista, en su palabra - el choque de donde se deshiela en el analizante la palabra (...)" (p. 298). No sabría decirles si este fantasma presentado en la puesta en abismo es el fantasma más autista en ella, aunque éste itere y le pertenezca, pero lo que el film muestra, es justamente que, en este padre, como dice Lacan, *la palabra se deshiela*. Y he aquí que el padre de Candela se quiebra, y comienza a hablar.

Lacan continúa en esta cita: "el choque de donde se deshiela en el analizante la palabra, y que hace multiplicarse con insistencia esta función de repetición donde podemos permitirle captar el saber del cual es el juguete" (p. 298). Es aún justo, porque esta interpretación permite a este padre ubicar justamente ese saber del cual es el juguete, y que el síntoma de mutismo de su hija, *mutismo selectivo* se dice, es finalmente la interpretación de lo que podríamos llamar su propio síntoma. El síntoma de Candela es, en mi opinión, a la vez síntoma y *acting-out*. Digo a la vez, porque en el *Seminario 10*, Lacan dice que el síntoma "no es llamado al Otro, no es lo que se muestra al Otro. El síntoma, en su naturaleza, es goce" (p. 148). Esto no quiere decir, continúa Lacan, que el síntoma no se convierta en llamado y que no pueda ser interpretado, pero para hacerlo, hace falta, dice él, la introducción del Otro, es decir, la transferencia (p. 147). Por un lado, el film nos muestra que el síntoma de mutismo bien selectivo de Candela incluye ya una identificación con lo que yo llamaría el síntoma del padre, y el rasgo de la cruz en su boca en los dibujos lo atestigua. Dos dibujos, dos personajes, identificados por el mismo rasgo en cruz en un mismo lugar. Y, por otro lado, no se trata solamente de un síntoma, sorprendentemente, mudo, porque habla, e incluso de manera selectiva, dice que por alguna razón su boca permanece cerrada. ¿Pero qué hay del lado del padre?

Esta secuencia es interesante porque nos permite pensar en la cuestión del traumatismo. La puesta en abismo nos muestra, en mi opinión, una cara, un tiempo de la constitución de la dificultad del padre, y no los dos. Muestra un primer tiempo: el tiempo en que el abuelo es entonces secuestrado, con todas las ideas que se asocian, de las cuales encontramos huellas en la última frase de la madre, en la frase de la tortura. Esto coincide con los primeros efectos de la interpelación de la analista, el hecho de que él nunca se lo contó a nadie, que no se podía decir, ni a su esposa, pero tampoco a su analista. Lo que no contó, lo que quedó congelado, sería este *a priori* episodio traumático. Es casi lo mismo que la analista verbaliza. Sin embargo, este episodio no lo vivió solo, también estaba su madre. Ahora bien, lo que la puesta en abismo no muestra, es el segundo tiempo de la constitución de lo que yo podría llamar el síntoma del padre. Entonces en el segundo tiempo este padre, es decir, el abuelo, regresa sin explicación nos dicen en la película, "de la nada", tomó "sus cosas, su familia y se fue a Europa". Lo toma todo, salvo a él, al padre de Candela. Es dejado en Buenos Aires, porque había que terminar la escuela, es dejado esta vez aparentemente por elección de su padre. No lo sabemos muy bien, pero en todo caso él parece imputarle la responsabilidad, pero tampoco sabemos si su madre dijo algo. En todo caso, ha sido un niño elegido para no ser elegido.

¿Podemos entonces plantear la pregunta, retomando la de la analista: de qué no podía hablar? ¿Del hecho de que su padre había sido obligado a separarse de ellos, o bien del hecho de que este padre había elegido dejarlo a él, y llevarse al resto? La puesta en abismo, en esta película, nos ofrece según mi opinión, no aquello que constituye los acontecimientos traumáticos del padre, sino solamente una puerta de entrada hacia estos. Podría ir más lejos: la puesta en abismo constituye aquí una interpretación errónea de la formación del síntoma del padre, confundiendo un traumatismo prototípico en la realidad con un *real traumático*. Es extremadamente difícil poder precisar lo que hace trauma, lo que lo produce. En mi lectura, lo real traumático aquí, es mi hipótesis, se constituye más bien en este segundo tiempo, aquel en que el niño es, de cierta manera, "gozado" por todos los miembros de su familia nuclear. Es precisamente lo que dice el padre cuando imagina lo que su propio padre le respondería si llegara a hablar de ello: que no era más que un error, escapando entonces a la responsabilidad.

Podemos aquí volver al *mito de Palinuro*. La analista ve en este padre a Palinuro. Palinuro es un personaje de la mitología romana, piloto de la flota de Eneas, que se encuentra abandonado en el mar, llamando en vano a sus compañeros para que lo ayuden, antes de ser capturado por poblaciones indígenas y de morir, finalmente, en el mar. Este mito, igualmente fantaseado por la analista, ¿no constituye, en el fondo, otra puesta en abismo, que vendría a situar más precisamente el lugar del traumatismo para este padre? Es, en todo caso, una cuestión a plantear. El desafío ético, y el de la responsabilidad, se encuentra llevado a dos rechazos de cesión del objeto voz: el del abuelo, que no dice nada de su acto, y el del padre de Candela, que no se atreve a hablarle de ello.

Termino entonces sobre este punto: en este contexto donde el padre parece ser "gozado" por los miembros de su familia —lo que congela su palabra en la repetición de un síntoma supuesto—, es el síntoma de Candela, su hija, el que viene a hacer la interpretación. Es entonces su síntoma, sostenido por la intervención de la analista, el que va a permitirle al padre separarse de este goce que hasta entonces permanecía opaco.

Referencias

Lacan, J. (1958-1959). *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre VI. Le désir et son interprétation*. Clase del 12 de noviembre de 1958. Staferla.

Lacan, J. (1978). *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (1954-1955). Éditions du Seuil.

Lacan, J. (2001). «Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'École». En *Autres écrits*. Éditions du Seuil.

Lacan, J. (2004). *Le séminaire de Jacques Lacan, livre X, L'angoisse* (1962-1963). Éditions du Seuil.

Lacan, J. (2024). *Le séminaire de Jacques Lacan, livre IX, L'Acte psychanalytique* (1967-1968). Seuil & Le Champ freudien.

ⁱ «Joan Is Awful». Episodio 1 de la temporada 6 de Black Mirror.