

UNIVERSALES

Tres perspectivas del *Seppuku* para pensar la clínica

Matías Alberto González

*Lic. en Psicología. Psicoanalista.
Docente local de la Delegación
Paraná -Entre Ríos- del IOM2.*

» E-mail al autor

“Efectuando otra reverencia más, el condenado dejó caer sus vestiduras superiores, permaneciendo desnudo hasta la cintura. Con cuidado de acuerdo al ritual, puso la ropa bajo sus rodillas para prevenir una caída hacia atrás. Un caballero japonés debe caer hacia delante al morir. Con una mano tomó el arma que estaba frente a él, la contempló con un dejo de melancolía, casi con afecto. Por un momento pareció estar concentrado en sus últimos pensamientos y entonces se apuñaló profundamente debajo de la cintura, en el lado izquierdo, movió la espada con lentitud hacia la derecha, y con un movimiento hizo un ligero corte hacia arriba. Durante esta horrible operación no movió un solo músculo de la cara.

Cuando concluyó esta tarea, se inclinó hacia adelante y estiró su cuello; por primera vez una expresión de pánico cruzó su rostro, pero de la garganta no brotó ningún sonido. En ese momento, el *kaishaku*, que todavía estaba en cuclillas a su lado y no había perdido de vista un solo movimiento, levantó, sostuvo por un instante su espada en el aire y luego aplicó un golpe exacto; de inmediato se escuchó un pesado y desagradable ruido de algo que rodaba por el piso”[1]

El relato anterior está realizado por un occidental, Algernon Freeman-Mitford, diplomático inglés que vivió en el siglo XIX, quien presenció el *seppuku* de Taki Zenzaburo, un oficial japonés. El *seppuku* era una costumbre japonesa antigua de suicidio, donde el *samurai* abría su vientre liberando su alma y entregando su vida para reparar una falta. Si bien el golpe final era asestado por un asistente, elegido cuidadosamente, se considera al *seppuku* un suicidio teniendo en cuenta la voluntad del ejecutante.



Fujita Shintaro. Ritual suicida en *Antecedentes criminales del shogunato de Tokugawa*, publicado en 26 de Meiji (1893), Colección Privada.

Desde la perspectiva del *acting out*, se dirige al Otro, todos sus movimientos están calculadamente protocolados. Existen libros enteros donde especifica su etiqueta. El lugar del corte queda determinado por lo que la cultura llama *Hara* o centro, lugar de residencia del alma que es abierto simbólicamente para mostrar al Otro la pureza de su ser. El *seppuku* se realizaba por distintas razones, la mayoría de los casos para reparar una falta del código ético *samurái* llamado *bushido*. En el caso puntual de Zenzaburo su falta fue la orden de disparar contra una multitud donde se encontraban extranjeros. Razón por la que se convirtió en el único *seppuku* que fue presenciado por extranjeros del que se tenga registro. Aquí lo esencial es la mostración del resto, su caída, lo que cae de este asunto.

Sabemos por los casos de la joven homosexual y Dora cómo es posible que a escenas de *acting out* le sucedan pasajes al acto.

Ahora bien, en el momento exacto en que el sujeto lleva aquel particular cuchillo hacia su vientre, esto es, realiza el *Harakiri* encontramos el pasaje al acto. Dice Lacan en *El seminario*, Libro X: “El momento del pasaje al acto es del mayor embarazo del sujeto, con el añadido comportamental de la emoción como desorden del movimiento. Es entonces cuando, desde allí donde se encuentra (...) se precipita y bascula fuera de la escena”. [2] El momento de mayor embarazo del sujeto puede ser equiparable a la pérdida del honor *samurái*, aquí el sujeto no “da una señal” de la libra de carne sino que abre su carne para liberar su alma. El sujeto entonces se identifica absolutamente con el objeto *a* y se deja caer siendo expulsado de la escena.

Centrémonos un momento en el cuadro de la angustia que Lacan construye en este seminario. El *acting out* se encuentra en el punto de movimiento equivalente a la turbación y en el punto de dificultad equivalente al síntoma en tanto también se muestra como distinto de lo que es debiendo ser interpretado. A diferencia del síntoma, el *acting out* se presenta por fuera de la transferencia y tal como indica Jacques-Alain Miller en *La Angustia Lacaniana*: “La única interpretación de *acting out* es: lo que ustedes dicen es verdad, pero no concierne a lo que está en juego” [3], se muestra aquí entonces como una indicación clínica, el punto en el cual, el *acting out* intenta hacer pasar lo real al través del significante.

Por otro lado, el pasaje al acto –según el cuadro– se ubica en el punto de dificultad equivalente al embarazo –esto es– allí donde la barra eclipsa totalmente al sujeto, y ante un incremento del movimiento, el pasaje al acto. Si bien no hay interpretación posible para el pasaje al acto, existe

también una indicación clínica para esta misma instancia que Lacan da en *El seminario X*: “Adviertan ustedes en sus observaciones clínicas hasta qué punto sostener con la mano para no dejar caer es del todo esencial en cierto tipo de relaciones del sujeto”. [4]

Entonces, en el *acting out* el sujeto muestra el objeto *a* en la escena pero escapando a lo real; en el pasaje al acto es la identificación con el objeto *a*, donde el sujeto se deja caer como un resto. ¿Pero qué estatuto podemos dar aquí al acto?

Aquí nos encontramos con una referencia sobre el *seppuku* de Lacan en *El seminario XI*: “Fijemos la mirada, por ejemplo, en ese acto sin ambigüedades, el acto de abrirse el vientre en ciertas condiciones –no digan *harakiri*, se llama *seppuku*. ¿Por qué hacen una cosa así? Porque creen que fastidia a los demás, porque en la estructura, es un acto que se hace en honor a algo. Esperen. No nos apresuremos antes de saber, y reparemos en que un acto, un acto verdadero, tiene siempre una parte de estructura, porque concierne a un real que no se da allí por descontado.”[5] Dos puntos distinguen el acto del pasaje al acto, se hace para fastidiar a alguien, se hace en honor a algo, entonces hay un Otro. El sujeto permanece enganchado y ya no eclipsado absolutamente por la barra. Esto también explica que el acto contenga una parte de estructura. El acto atañe al objeto *a* ya que concierne a un real. O sea, el sujeto se encuentra advertido de que aquello que está haciendo es un acto.

Antes de realizar el *seppuku*, Zenzaburo pronunció algunas palabras que el relator traduce de la siguiente manera: “Yo, y solo yo, di la injustificada orden de disparar contra los extranjeros en Kobe, y la repetí cuando ellos intentaron escapar. Por este crimen me cortaré el vientre, y ruego a los presentes me concedan el honor de presenciar este acto”. [6] La intención de poder pensar este particular acto antiguo japonés, desde una mirada occidental y sobre las tres perspectivas trabajadas, se expresa en que por sus características reúne las condiciones para tal empresa.

Volviendo al *Seminario X* Lacan precisa: “Actuar es arrancarle a la angustia su certeza. Actuar es operar una transferencia de angustia”. [7] Entonces, podemos pensar una salida posible de la angustia a partir del acto. Un sujeto puede hablar de su angustia, esto es, ubicarla en el plano del significante para arrancarle su certeza. ¿Qué estatuto dar al acto analítico en tanto el analista se ofrece como objeto *a* del analizante? ¿Cómo pensar en la clínica de la época un real que no se dé allí por descontado?

.....

Notas:

[1] Freeman-Mittford, Algernon: *El mundo del Samurai*, Ed. Ladosur, Buenos Aires, 2006, pág. 118-9.

[2] Lacan, Jacques: *El seminario* libro 10, *La Angustia*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2016, pág. 128.

[3] Miller, Jacques-Alain: *La angustia Lacaniana*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2007 pág. 124.

[4]. Lacan, Jacques: *El seminario* libro 10, *La Angustia*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2016, pág.128.

[5] Lacan, Jacques: *El Seminario* Libro 11, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2007, pág. 58.

[6] Freeman-Mittford, Algernon: *El mundo del Samurai*, Ed. Ladosur, Buenos Aires, 2006, pág. 118.

[7] Lacan, Jacques: *El seminario* libro 10, *La Angustia*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2016, pág. 88.

.....