

FUNCIÓN DE LAS PRODUCCIONES PICTÓRICAS Y LITERARIAS EN LA PSICOSIS:  
UNA LECTURA CLÍNICA DE LOS CASOS SERPAHINE LOUIS Y FRIEDRICH  
HÖLDERLIN

VIVIANA ROJAS GUZMÁN

Trabajo de grado para optar al título de Psicóloga

Bajo la dirección de:

Dr. Mario Elkin Ramírez

INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA DE ENVIGADO

FACILTAD DE CIENCIAS SOCIALES

PROGRAMA DE PSICOLOGÍA

MEDELLÍN, 2015

FUNCIÓN DE LAS PRODUCCIONES PICTÓRICAS Y LITERARIAS EN LA PSICOSIS:  
UNA LECTURA CLÍNICA DE LOS CASOS SERPAHINE LOUIS Y FRIEDRICH  
HÖLDERLIN

Resumen

El borde real del agujero, recubre la ausencia de sentido. El sujeto en la ilación inventiva construye relaciones de significancia que posibilitan un hacer con el vacío inexorable de la falta, de posicionarse con respecto al goce. La observación clínica, deja ver una cuarta dimensión que sirve de apoyo al sujeto para cernir el encuentro con la Cosa. Con respecto a la psicosis, la vía por la que el sujeto toma lo Real se puede dar en la creación simbólica, empero es el uno por uno que se revela la manera en que opera, a saber, si procura la reparación del nudo o fracasa en el intento. Teniendo en cuenta lo anterior, el presente trabajo versa sobre la función de la pintura en la pintora francesa Seraphine Louis y la escritura en el poeta alemán Friedrich Hölderlin, para realizar lo anterior el eje fundamental será la construcción de Sigmund Freud y Jacques Lacan sobre la psicosis.

Palabras clave: Psicosis, pintura, escritura, Seraphine Louis y Friedrich Hölderlin.

FUNCTION OF THE PICTORIAL AND LITERARY PRODUCTIONS IN PSYCHOSIS: A  
CLINICAL READING OF THE CASES SERPAHINE LOUIS Y FRIEDRICH  
HÖLDERLIN

Abstract

The Real border of the hole. It's Cover the absence of meaning. The subject at the construction of the sinthome, that make meaningful relationships to enable do with the hole, have to position with respect to the enjoyment. The Clinical observation reveals a fourth dimension, it serves to support the subject to sift the encounter with the Thing. In the matter of psychosis, the method by which the subject takes the Real can be given in symbolic creation, yet is the one by one which shows the way it operates, namely reveals if accomplish repair knot or fails in the attempt. Taking into account what has previously been stated, the current work deals about the function of the paintings in the French painter Seraphine Louis and writing in the German poet Friedrich Hölderlin, to do that the central axis will be the Sigmund Freud's and Jacques Lacan's construction on psychosis.

Key words: Psychosis, paint, writing, Seraphine Louis and Friedrich Hölderlin.

## AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por su acompañamiento durante estos cinco años, a Juliana Rojas y Juan diego Grajales por su transigencia y condescendencia. En especial a mi madre, por su comprensión y apoyo incondicional, por su interés constante durante el transcurso de este proyecto, así no comprendiera mucho.

A Yuliana Flórez Cartagena, parte indispensable de mi formación personal y profesional, quien me ha acompañado durante estos años y ahora aquí que esta etapa culmina. Agradezco su gran interés en cada etapa de investigación, su comprensión, paciencia y tolerancia en los momentos que se hizo difícil continuar. A Ángelo Andrés Ortiz, agradezco su interés y su apoyo incondicional, por su escucha y paciencia. A camilo Restrepo Rúa, por su tiempo para escuchar y debatir mis historias, por su serenidad en los momentos de angustia y el lirismo con el que acompañaba sus palabras.

A Julio, mi profesor de teatro, por sus enseñanzas, y forjar el mí, el sujeto que ahora soy. A Humphrey Párraga por atrapar mi deseo y ayudarme a construirlo, por su ánimo permanente tanto en las aulas como fuera de ellas. A Mario Elkin Ramírez, por creer en mi deseo y apoyarlo. Quiero reconocer también el esfuerzo de Ricardo Moreno, por su amor a la enseñanza y su paciencia conmigo, por su esmero y lograr abrir nuevos caminos y nuevas inquietudes.

A mi terquedad atribuyo los errores o faltas que puedan encontrarse.

*“En la actualidad temo acabar sufriendo la suerte de Tántalo, que recibió de los dioses más de lo que podía digerir”. (Hölderlin, F. 1815)*



Bouquet de fleurs, Seraphine Louis.  
Musée d'art et d'archéologie de Senlis (domínio público)

## Contenido

Introducción.....	3
Planteamiento del problema.....	5
Justificación .....	9
Diseño Metodológico.....	11
Capítulo 1 .....	19
Antecedentes .....	19
Capítulo 2 .....	31
Fundamentación teórica .....	31
2.1.1 Psicosis.....	31
2.1.1.1 Concepto de psicosis en Freud. ....	31
2.1.1.2 Aspectos teóricos del concepto de psicosis en Lacan.....	37
2.1.1.2.1 Complejo de Edipo.....	37
2.1.1.2.2 Nombre del padre.....	40
2.1.1.2.3 Metáfora Paterna. ....	45
2.1.1.2.4 Forclusión.....	46
2.1.1.2.5 Concepto de psicosis. ....	47
2.1.1.2.6 Desencadenamiento.....	48
2.1.1.2.7 Metáfora Delirante: Suplencia. ....	54
2.1.1.2.7.1 Sinthome.....	57
2.1.1.2.7.2 El arte como suplencia. ....	58
2.1.2 Arte.....	62
4.1.2.1 Escritura .....	66
2.1.2.2 Pintura.....	70
2.1.2.3 Repetición.....	74
Capítulo 3 .....	78
Seraphine Louis .....	78
3.1.1 Aspectos Biográficos .....	78
3.1.2 Caso Seraphine: El ideal .....	89
3.1.2.1 Infancia .....	89
3.1.2.2 Religión .....	91
3.1.2.3 Lazo social.....	94
3.1.2.4 Obra .....	96
3.1.2.5 Función de la pintura en Seraphine Louis .....	100

Capítulo 4 .....	104
Friedrich Hölderlin .....	104
4.1.1 Aspectos biográficos .....	104
4.1.2 Caso Hölderlin: Lo divino .....	109
4.1.2.1 Infancia .....	109
4.1.2.2 El padre .....	111
4.1.2.3 El amor.....	114
4.1.2.4 Obra .....	116
4.1.2.5 Función de la escritura en Hölderlin.....	121
Consideraciones Finales .....	126
Referencias bibliográficas .....	133

## **Introducción**

Las impresiones sensoriales o ideas inefables, han llevado a la construcción del arte como medio de expresión que permite bordear lo Real del sujeto. Para Aristóteles, la finalidad del arte es dar cuerpo a la esencia secreta de las cosas, en este sentido las producciones artísticas permiten apreciar la expresión de un movimiento, revertido con características propias del autor, adviniendo la libertad de acción singular en cada proceso de creación. El arte ha compartido historia tan extensa como la locura, y su relación se ha articulado desde antes del renacimiento. En Grecia, se mostraba la locura como un don divino, estado preferible en comparación al de la cordura. Decía Platón que los bienes más grandes de la humanidad vienen por medio de la locura, Demócrito sugiere que sólo en estado de delirio se puede componer gran poesía.

Las corrientes de pensamiento han asumido distintas concepciones de la locura a lo largo de los años, sin embargo, los discursos que se promulgan aluden a la necesidad de mantener las reglas de la moral en la sociedad, y la función de los hospitales psiquiátricos o manicomios iba orientado a alejar todos aquellos cuyo comportamiento perturbe o pervierta el orden social.

Acaece, no obstante, que, el psicoanálisis ha centrado parte de su trabajo en analizar el arte con relación al sujeto, sin caer en realizar estudios interpretativos de las obras, sino procurando encontrar los significantes puestos por el artista, pesquisando la manera en la que los objetos, en este caso el arte, puede operar en un sujeto. Por tanto, no incumbe en este trabajo la interpretación del arte o de la expresión estética en búsqueda de sentido, sino en indagar en la función de la obra, en este caso la pintura y la escritura, en la estructura psíquica de su autor.

Ahora bien, al pretender en este trabajo comprender la función de las producciones pictóricas y literarias en la psicosis, se hace necesario una perspectiva del conjunto de elementos que confluyen para soportar la lectura clínica. Para esto, en un primer capítulo se realiza el compendio de los estudios y trabajos previos con relación al análisis bibliográfico de artistas desde una perspectiva psicoanalítica, por lo que se hace una revisión bibliográfica tanto de la producción local como extranjera. En el capítulo siguiente se realiza una reconstrucción conceptual de los fundamentos teóricos de la psicosis desde la perspectiva psicoanalítica; así mismo, del concepto del arte en tanto producción pictórica y literaria. En el tercer capítulo, se articulan los elementos de la vida de Seraphine Louis y sus producciones artísticas, al marco de la clínica psicoanalítica. En el cuarto capítulo de igual modo se vinculan los aspectos biográficos de Friedrich Hölderlin y sus escritos, encaminados a la función de la escritura en el autor.

## Planteamiento del problema

La relación de la locura con el arte, ve la similitud con la verdad absoluta y atañe una respuesta a un exceso que sobrepasa al sujeto. El arte posibilita un encuentro con la vida del artista; la obra artística exhibe una imagen susceptible de leer en relación al autor, tomándose como modelo para pensar la psicosis. El arte como un significante.

Al reflexionar sobre este proceso en un escenario más amplio, es necesario advertir que el arte tiene una correlación con la subjetividad del artista; y en la psicosis se articula de diferentes modos, no sólo como un impulso a expresarse. Por tal motivo, es importante hacer una aclaración, al tomar al arte como un significante no representa condiciones generales sino estructurales, es decir, para el sujeto puede encerrar un intento de cura- una suplencia- como en el caso de Joyce expuesto por Lacan en el seminario 23- *el Sinthome*- o por el contrario ser un desencadenante.

En la actualidad se han evidenciado trabajos con el arte, que fundamentan una cura, entendiendo el arte, en todos los casos como estabilizador. El trabajo realizado por la arteterapia con el fin de otorgar a los pacientes que la practican, un bienestar físico y psíquico, procura facilitar la expresión de sufrimiento “Se hallarían dentro de este enfoque el uso de actividades artísticas como recurso terapéutico orientado a dilucidar diagnósticos y/o alcanzar objetivos de tratamiento, la mejora de la psicomotricidad, la expresión y elaboración de conflictos psíquicos, la comunicación no verbal, entre otros”. (Ferigato, S; Sy, A. & Carvalho, S. 2011, p. 6). Sin embargo, otras corrientes teóricas han procurado un trabajo con el arte bajo un enfoque diferente, en el caso del psicoanálisis, ha vislumbrado una clínica del caso por caso, coligiendo la manera que cada sujeto se las arregla con su malestar psíquico, direccionando el abordaje del arte con relación al autor.

Ahora bien, la clínica psicoanalítica ha abogado por la posibilidad de un tratamiento diferente al que se ha gestado en la psiquiatría, en donde han encaminado la cura a la desaparición de los delirios por medio de medicamentos. Por su parte, el psicoanálisis ha trabajado con la psicosis a partir de la noción de tratamiento pensado desde las invenciones propias de cada sujeto, lo que construye para velar el vacío que deja la falta del Nombre del Padre, es decir, el psicoanálisis aboga por construcciones psíquicas realizadas por los sujetos que le permiten estabilizarlos. Un ejemplo de ello es pensar el delirio como un intento de cura, “lo que nosotros consideramos la producción patológica, la formación delirante, es, en realidad, el intento de restablecimiento, la reconstrucción”. (Freud, S. [1911] 1953, p. 65). El delirio se pone para aminorar la angustia de eso que no se puede simbolizar.

En el arte se inscribe en el intento de comprender la función de las creaciones en el sujeto, pues no en todos los casos los objetos tienen la misma función y por tanto los mismos efectos, hablar de arte como terapia de una manera general suprime la singularidad de cada sujeto, alcanzando en algunos casos al agravamiento de la estructura, o peor aún, el desencadenamiento de la psicosis. La obra artística concebida como un lenguaje, servirá para investigar al sujeto de esa obra. Lacan en el seminario *De un otro al otro* asevera que “(...) el Otro no da más que la tela del sujeto, o sea su topología, por la cual el sujeto introduce una subversión... pues, no hay un sujeto en el punto preciso que nos interesa, no hay sujeto más que de un decir (Lacan, J. [1968] 2008, p. 39). El Otro que está en el lugar del inconsciente, y que desde ahí surge el sujeto, como deseo, deseo del Otro que le permite advenir con su singularidad. Es en este punto, donde la idea de psicoanálisis vinculado al arte cobra importancia, asintiendo la construcción de cada paciente como caso particular que desde su decir – su arte- permite indagar sobre ordenación de la estructura.

Las obras realizadas por los pacientes con estructura psicótica permiten analizar el artista, sin hacer psicoanálisis del pintor o realizar una crítica de la pintura, sino inquiriendo en la reciprocidad de una obra con el autor, Lacan señala que “La libido como su nombre lo indica, no puede sino estar participando del agujero, tanto como otros modos bajo los cuales se presentan el cuerpo y lo Real, por otra parte. Es evidentemente por ahí que intento alcanzar la función del arte. De alguna manera, esto está implicado por lo que está dejado en blanco como cuarto término, y cuando digo que el arte puede incluso alcanzar el síntoma.” (Lacan, [1975] 2007, p. 17).

Evidenciar la manera en la que opera el arte en Seraphine Louis y Friedrich Hölderlin, deja ver lo que enseñan los casos a la clínica de la psicosis, debido a que, la teoría no se toma como ese Otro que es absoluto en el que todo está dicho, sino que al pensar una clínica del caso por caso introduce nuevas maneras de considerar la clínica y por consiguiente, al sujeto. Es importante entonces, discurrir como la creación artística *ex nihilo* se ubica en el lugar del agujero y exhibe un cambio a nivel estructural, permitiendo una orientación diferente en cuanto al goce, en la que se articula el sujeto alrededor de la Cosa.

Teniendo en cuenta, que el arte en general no puede ser concebido como una herramienta global para direccionar una cura en los pacientes con estructuras psicóticas, habrá que cerciorarse en la singularidad de cada caso como las diferentes formas artísticas funcionan. Este trabajo en particular se centrará en dos vertientes del arte; las producciones literarias y pictóricas. Bajo esta perspectiva, se abre campo a la necesidad de pensar los procesos de creación en la psicosis, a fin de pesquisar que puede enseñar el análisis de los casos a la clínica psicoanalítica, en condición de proponer el arte como ese significante que permite comprender la condición bajo la cual opera en cada sujeto, distando, empero de colegirlo como una noción analizante.

Con base en las precisiones anteriores surge un interrogante sobre las construcciones artísticas de los sujetos con estructura psicótica en estos términos:

¿Cuál es la función de la pintura y la escritura en la psicosis comprendida a partir de la relación establecida entre las obras (pictóricas y literarias) y el sujeto psicótico, en los artistas, Seraphine Louis y Friedrich Hölderlin?

## **Justificación**

La investigación encaminada a la comprensión de la función de las producciones pictóricas y literaria en la psicosis, a partir de una lectura clínica de los casos Seraphine Louis y Friedrich Hölderlin, orientado desde un enfoque psicoanalítico. Procura indagar sobre la manera en que las construcciones propias de cada sujeto cumplen una función específica en el aparato psíquico. En dirección a la psicosis, si ubica en el hacer del sujeto con lo que le llega del Otro y los avasalla. Así pues, a la pregunta por la función de la obra dentro de la estructura del sujeto, la relación de significancia frente la singularidad de cada paciente.

Es importante pensar la función del arte en la psicosis, debido a que en las instituciones psiquiátricas han permitido que los sujetos tengan un espacio de expresión, por medio de un lenguaje diferente al habla, como lo es la pintura o la escritura, y que en el caso las investigaciones frente al tema han demostrado que puede conducir a una estabilización del sujeto, como en el caso de James Joyce que por medio de la escritura alcanza una suplencia.

El gran número de investigaciones encaminadas a la teoría de locura desde los planteamientos de Foucault han apuntado a evidenciar el trabajo de las instituciones psiquiátricas dentro de la sociedad, dejando por fuera los aspectos que no refieran a la sociedad como represora. En esta perspectiva, hay una limitación en estudios que tengan en consideración al sujeto, y en este caso, a las producciones estéticas y su función, son muy pocos los estudios que pongan de presente función del arte con la enfermedad mental.

Es en esta medida que la investigación pretenderá profundizar en los aspectos clínicos de la obra, es decir, la función que cumple en el sujeto psicótico, teniendo en

cuenta la singularidad de cada caso, teniendo en cuenta las nociones trabajadas por Lacan referidos a la psicosis, como lo son la suplencia del Nombre del padre y desencadenamiento. En este sentido se procura abrir nuevas perspectivas que den lugar a estudios sobre el arte en las instituciones psiquiátricas, encargándose ahondar en los trabajo artístico realizado por los pacientes psicóticos de nuestro contexto social de una manera más clínica, preguntándose por el sujeto, apuntando a reconocer la importancia del arte en los enfermos mentales y la aplicación de teorías que nos permitan pensar en la dialéctica de la obra.

La investigación además busca poner de presente que, lejos de la idea común que tiende a ver al loco como un sujeto aislado, completamente desarticulado de la realidad y sumergido en ideaciones poco lógicas, sus producciones estéticas muestran a un sujeto altamente creativo, que trabaja psíquicamente de manera intensa en la producción de obras de alto valor estético.

La investigación beneficiará a las personas con enfermedades mentales, en el caso específico la psicosis, debido a que permite pensar una clínica en dirección a la estabilización de los fenómenos psicóticos.

## **Diseño Metodológico**

El enfoque metodológico se centró en un estudio de caso relacionado con la producción artística; un artista con lo pictórico y el otro en referencia a lo escritural, dos en total. Entendiendo caso, como un objeto a ser estudiado para comprender un fenómeno, Yin lo define como “una búsqueda empírica que investiga un fenómeno contemporáneo dentro de un contexto de vida real, especialmente cuando las fronteras entre fenómeno y contexto no son claramente evidentes” (Yin, 1994, p. 13). Así, se diferencia de las estrategias utilizadas como experimentos y encuestas porque el investigador no manipula el contexto, sino que analiza el fenómeno. Para la investigación se utilizó como material clínico que ofrece la posibilidad de estudiar la problemática que no ha sido previamente accesible a investigación (Yin, 1994, p. 38-40). Dado que, ofrece descripciones detalladas con el propósito de desarrollar categorías conceptuales que ilustren, ratifiquen o contradigan hallazgos teóricos. Es importante advertir que la investigación no procura narrar un encuentro clínico, no da cuenta de una asociación libre de un sujeto con su saber propio, no procura elaboraciones simbólicas, sino, que intenta comprender el fenómeno, cómo opera el arte en específico en el sujeto, lo que lleva a que las revisiones biográficas, sean un medio para llegar a ese saber.

Para la investigación en psicoanálisis el término “caso” aparece como abducción o hipótesis que lee indicios o rasgos mediante reglas interpretativas. El estudio de caso al que recurrirá la investigación es un estudio instrumental que facilita el análisis de un fenómeno. Nasio define el caso como:

El relato de una experiencia singular, escrita por un terapeuta para dar testimonio de su encuentro con un paciente y apoyar una innovación teórica. Ya sea que se trate del informe de una sesión o del desarrollo de una cura, ya sea que constituya la presentación

de la vida y de los síntomas del analizando, un caso es siempre un escrito que apunta a ser leído y discutido. Un escrito que, en virtud de su modo narrativo, pone en escena una situación clínica que ilustra una elaboración teórica. Por ello, podemos considerar el caso como el paso de una demostración inteligible a una presentación sensible, como la inmersión de una idea en el flujo móvil de un fragmento de vida y concebirlo, finalmente, como la pintura viva de un pensamiento abstracto. (Nasio, J. 2001, p .15).

Aunque en esta investigación no se trata propiamente de casos extraídos de una proceso clínico, permite mantener las tres funciones que Nasio señala como particulares de un caso: La didáctica que presenta un carácter escénico y figurativo, pues, se dirige una teoría a la imaginación y emoción de un lector, presentándose como una fantasía que se confronta con la realidad “transmitir el psicoanálisis a través de la imagen, más exactamente, a través de la puesta en imágenes de una situación clínica que favorece la empatía del lector y lo introduce sutilmente en el universo abstracto de los conceptos. (Nasio, 2001, p.16). La función didáctica estriba en la capacidad que tiene una historia clínica de atrapar al lector desde su imaginario y llevarlo a descubrir un concepto y a elaborar otros. La metafórica, que constituye una observación que sustituye al concepto y lo transforme en metáfora, una ilustración que porta una idea, convirtiéndose en una significación conceptual. La función metafórica responde proyectar conceptos en relatos ilustrativos. Y la función heurística hace referencia a que el caso en su rol de ilustración y metáfora, llega a ser generador de conceptos “la fecundidad demostrativa de un ejemplo clínico es a veces tan fructífera que vemos proliferar nuevas hipótesis que enriquecen y consolidan la teoría” (Nasio, 2001, p.20).

Se puede afirmar ahora que, el caso permite imbricar los desarrollos teóricos con el análisis de un fenómeno, pero sin limitarse a explicarlo solamente sino que posibilita ir más allá y elaborar nuevos conceptos. El caso no sólo cumple la función de corroborar

la teoría sino indagar en los desarrollos conceptuales que dilucidan determinado fenómeno. Lo que se procura en la investigación es comprender a la luz de la teoría cómo opera el arte en los 2 casos de pacientes con psicosis. Las biografías, las obras y las entrevistas que les realizaron, facilitarán el encuentro desde diferentes fuentes con la subjetividad de cada paciente. El entrecruzamiento de estas fuentes con las nociones teóricas, permite una construcción ilustrativa que parte del análisis de la manera en que opera el arte en un sujeto emplazado en diferentes fuentes, en este caso la función de la pintura y la escritura en la psicosis, posibilitando la aclaración de una hipótesis. El caso puede llegar a ser en sí mismo generador de conceptos, puesto que no se limita a responder a una teoría sino que prolifera nuevas hipótesis que enriquecen y consolidan la trama de la teoría. (Nasio, 2001, p.20).

El método del cual se va a valer, es del enfoque fenomenológico- hermenéutico, por este se entiende como el conjunto de conocimientos e ideas, se interesa por el significado esencial de los fenómenos, tanto en describir el material experiencial, como lo son las entrevistas o los relatos de las personas frente a una experiencia, o de una manera reflexiva; que pretende analizar y determinar las estructuras de la experiencia recogida. El método fenomenológico hermenéutico se vale de la reducción eidética y el análisis para interpretar los fenómenos y el ámbito en que se presenta la realidad percibida. “Toda cuestión sobre algo es un cuestionar sobre el sentido de ese algo. La fenomenología es una filosofía del sentido, y la elección por el sentido es la presuposición más general de toda hermenéutica” (Domingo, T. 1986, p. 295).

Se aproximará a la reflexión sobre las dimensiones del sujeto en la comprensión ontológica desde un análisis del lenguaje; partiendo desde la concepción de Lacan de que en la psicosis, si bien hay un cuerpo sin discurso por la dispersión de significantes, hay un lenguaje simbólico - la pintura o la escritura- que permite encauzar la

investigación al análisis de cada sujeto y su producción artística, en este sentido, son los conceptos desarrollados por Freud y Lacan, relativos a la teoría psicoanalítica, en específico a la psicosis, que hacen parte de un conjunto teórico, sosteniendo una función de carácter conjetural pues permitirán pasar del nivel descriptivo de la investigación a un nivel interpretativo de la misma.

El diseño metodológico será guiado por la línea psicoanalítica para comprender los fenómenos, Freud ve en la producción artística un texto a ser descifrado. “Freud cuando hablaba del arte, no quería darle un sentido a este, en varias ocasiones puntualizó que al psicoanálisis no le incumbía la apreciación estética de la obra de arte ni el esclarecimiento del genio artístico, sino la relación que tenía la obra artística con la fantasía de los seres humanos”. (Gallo, J. s.f, p 4) Las nociones de la teoría servirán como base para analizar los casos propuestos, sin embargo, no implica que sea un acercamiento desde una posición de analista o analizante.

El psicoanálisis se interesó por los procesos en las manifestaciones artísticas como fuente de análisis, en la ilustración de hipótesis, debido a que el arte es una forma de expresión de lo inconsciente reprimido, para Freud, el arte logra expresar contenidos reprimidos por el artista y maneras de frenar ese retorno. “El método psicoanalítico no se dirige a la aplicación del psicoanálisis al arte ni a un artista, sino al sujeto de esa obra o sujeto artista de esa obra: Toda investigación, en la medida en que observe este principio, y por la mera honestidad de su acuerdo con la manera en que se debe leer un material literario, encuentra en la ordenación de su propia exposición la estructura misma del sujeto delineado por el psicoanálisis” (Gallo, s.f, p 5-6) Se trata de hacer un recorrido significativo de la obra o de un autor.

El pensamiento estético freudiano, desde los planteamientos de J.M. Villagran Moreno en su artículo *el pensamiento estético en la obra de Freud*, hace referencia a que el método utilizado por Freud para analizar las obras bebe de distintas fuentes entre ellas “Del absolutismo Estético de Schelling a Nietzsche, pero también del Idealismo trascendental de Kant, de Schiller, el Romanticismo o del periodo ilustrado”. (Villagran, J. 1992. p. 139). Los aportes de Kant sobre el juicio estético como un mediador entre el conocer y el desear, permite el juego de las facultades psíquicas como camino subjetivo de la estética en un punto de lo divino o la realización de una idea. Los planteamientos kantianos procuran una estética que recoge las interrelaciones de las imágenes con las manifestaciones de lo suprasensible.

La obra de Freud no constituye una teoría estética, sino que sirve como un análisis de la expresión humana, para ello, utiliza varias nociones que pueden ser pensadas en los procesos de creación, estos son el inconsciente y lo reprimido. El artista por medio de su obra pone un velo a contenidos que de otra manera serían insoportables. En este sentido, el arte puede ser considerado como un proceso psíquico que “sirve de mediación entre lo que pugna por ser consciente (expresión de lo oculto en la naturaleza, el principio del placer) y la fuerza represora que intenta evitarlo (elemento cultural, principio de realidad)”. (Domingo, 1986, p. 142).

Para la metodología se tomará en cuenta la premisa utilizada por Freud, que radica en el contenido del arte y no en su forma (estética e interpretativa).

Interpretar el arte es lo que Freud siempre descartó, siempre repudió; lo que llaman psicoanálisis del arte es todavía más descartable que la famosa psicología del arte, que es una noción delirante. Al arte debemos tomarlo como modelo, como modelo para otra cosa, es decir, hacer de él ese tercero que aún no está clasificado. Ese algo que se apoya en la ciencia por uno parte y por la otra toma al arte como modelo, e iría aún más lejos:

que no puede hacerlo sino en la espera de tener que darse al final por vencido. (Lacan, [1974] 2006, p.106-107)

El análisis estético de Freud parte desde la teoría de la interpretación de los sueños, que considera al arte como un texto a ser descifrado, de esta manera la estética freudiana se alinea con las estéticas interpretativas, tomando de los planteamientos de estética como los de Schelling sobre el absolutismo estético<sup>1</sup>, que conciben al arte como mediación en la búsqueda del ser humano por su totalidad, Freud recoge esta línea de pensamiento y mediante su teoría ubica al arte como un punto medio entre la fantasía y la realidad. Sin relegar al arte a un fin puramente terapéutico o curativo, con una visión absolutista o estética que intente un lugar central, sino como un medio para expresar o contener las fuerzas ocultas de los sujetos.

Las técnicas implicadas para el desarrollo de este trabajo son: el análisis bibliográfico y el análisis documental. El análisis bibliográfico se refiere a la lectura selectiva, comprensiva, estratégica y crítica de libros y artículos científicos a fin de obtener insumos teóricos, conceptos y datos relevantes. Se empleará con el fin de hacer recolección de la información, será el rastreo documental y este se refiere a el procedimiento que “pretende recuperar la información bibliográfica de las fuentes producidas sobre un tema de nuestro interés, para seleccionar entre ellas las que por su relevancia serán fichadas y codificadas en próximos momentos de la investigación.” (Hincapié, 2012, p.3). De manera que posibilite a los investigadores la comprensión del tema particular, de forma más global, teniendo presente las indagaciones, propuestas, dificultades, y éxitos en la inquisición de ese saber.

---

<sup>1</sup> Para este autor el arte se convierte en el órgano de la filosofía, como actividad que guía la conducta humana, más que hablar de filosofía habría que hablar de filosofía del arte o la estética, el arte bajo esta perspectiva reúne lo consciente y lo falto de consciencia, promulgando una vuelta al estudio de la interioridad tanto en el campo de actuación como de análisis.

El análisis documental se basa en el trabajo con documentos, definiéndose documento como un material informativo, una serie de consignaciones cuyo fin es informar sobre algún criterio, incluyendo: relatos históricos, obras de arte, fotografías, registros de acreditación, periódicos, folletos, audio o videocintas, entre otras. Utilizando técnicas de recolección documental, proponiendo la revisión de estudios, informes, documentos escritos y registros visuales, componentes indispensables para la organización de la información. Se efectuó un proceso de selección de registros simbólicos –obras pictóricas y literarias-, y se analizaron en relación con el artista. La recolección de documentos se ejecutó por medio de las historias biográficas. El estudio se trabajó con producciones pictóricas y literarias realizadas por pacientes con diagnóstico de psicosis del tipo alucinatorias (delirios visuales, auditivos, de fabulación, locura mística, megalomanía, entre otros).

El análisis de las obras se triangulo con los aspectos biográficos y la teoría psicoanalítica, es decir, se toma en cuenta el antes y después de que inician las producciones pictóricas, además los resultados de estas indagaciones se sopesarán a la luz de las nociones psicoanalíticas propuestas para comprender al sujeto y su relación con el arte, es decir, la información obtenida se analizó para comprender cuál es la función que opera en cada caso.

Por otra parte, la investigación se rige por una muestra teórica conceptual que permite la comprensión de un fenómeno a la luz de una teoría, en este caso psicoanalítica sobre las posibles funciones de la obra en un sujeto. “se eligen a las unidades porque poseen uno o varios atributos que contribuyen a desarrollar la teoría”. (Hernández, S. 2006, p. 569). Sobre sujetos que han compartido un fenómeno, el arte con la particularidad de presentarse en una estructura psíquica como es la psicosis. En cuanto el área temporal se ha determinado dejarla abierta teniendo en cuenta que las

producciones artísticas no cuentan con una temporalidad establecida, y los autores elegidos son de épocas diferentes. La muestra recaerá en dos artistas, Friedrich Hölderlin (1770-1843) y Seraphine Louis (1864- 1942), ambos con diagnóstico de psicosis.

## Capítulo 1

### Antecedentes

Durante los primeros años del siglo XIX algunos psiquiatras mostraron interés por las producciones estéticas de los pacientes, generando un fenómeno a finales de ese siglo y que se consolidó a principios del XX. En 1810 Philippe Pinel, médico francés, fue uno de los primeros en reconocer el valor terapéutico del arte. Pinel instaura un tratamiento psiquiátrico desde la observación y el análisis de fenómenos, su trabajo iba enfocado a un tratamiento desde lo moral (Pereña, s.f, p. 4). Otro de los precursores del trabajo estético con pacientes psiquiátricos fue Benjamin Rush, conocido como el padre de la psiquiatría americana. Rush quien realizó trabajos con enfermos mentales, argumentaba la aparición de talento artístico en los pacientes psiquiátricos como manifestaciones de una parte no enferma del cerebro. (Pereña, s.f, p. 4). El interés en las obras catalogadas como arte primitivo dio paso a varias exhibiciones. En 1900 y 1913 el *Bethlem Royal Hospital* en Beckenham realizó una exposición de “Arte pictórico” con dibujos realizados por pacientes del hospital, de igual manera en Francia el doctor August Marie inauguró el “Museo de los dementes” en el hospital Villejuif. En Europa el interés por las obras de enfermos mentales conlleva a que en 1907 se publique en Francia el primer libro que aborda el punto de vista estético en el arte de los enfermos mentales “*L’art chez les fous*” (el arte en los locos) escrito por Marcel Réja.

Sigmund Freud, en 1910 en el texto *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci* hace un análisis de la personalidad del artista, en donde es posible extraer bajo los ensayos biográficos y las obras realizadas, la extraordinaria profundización en sus producciones y una extrañeza en el cumplimiento de los trabajos; la lentitud en el método de Leonardo para realizar las obras mostraba signos de inhibición. En su ensayo

biográfico se hace referencia a la peculiaridad de las obras de este autor que evade todo encuentro con lo sexual, adquiriendo una particularidad en tanto, esta es una práctica común en los artistas que a menudo soslayan sus fantasías sexuales en sus creaciones. En Leonardo Da Vinci es dudoso que haya tenido un encuentro amoroso con alguna mujer, sus biógrafos, rescatan los relatos para explicar este fenómeno; en el intento del autor de conocer todo cuanto lo rodea y averiguar con reflexión profunda de todo lo perfecto y acabado, domeñaba sus afectos a la pulsión de investigar, en el intento de saber, sometía sus afectos a preguntar el significado de ello y los efectos, sobre la premisa de la esencia de los sentimientos,

Pero los que así censuran pueden callar. En efecto, esa manera (de obrar) es la que permite tomar conocimiento del artesano de tantas cosas maravillosas, y es este el camino por el que se llega a amar a un inventor tan grande. Pues en verdad un gran amor brota de un gran conocimiento del objeto amado, y si conoces poco a este, poco o aun nada podrás amarlo. (Freud citando Leonardo Da Vinci, [1910] 1922, p 38).

El intento por investigar lo lleva a explorar casi todos los campos de la ciencia natural y el arte. Frente al análisis realizado, Freud con base en los estudios psicoanalíticos de las neurosis, se aventura a sustentar dos premisas; la primera es que la pulsión hiperintensa se haya manifestado en la primera infancia, en impresiones infantiles y que se atrajo como refuerzo a las fuerzas pulsionales sexuales y reemplazan luego un fragmento de la vida sexual, es decir, si un hombre investiga con la misma pasión que otro ama, e investiga en lugar de amar, en estos casos Freud se atreve a decir que hay un refuerzo sexual en la actividad. Así, en Leonardo la hiperpotente pulsión por investigar se puede relacionar con el corte de su vida sexual, que le limita a la homosexualidad nombrada como ideal (sublimada), logrando sublimar la mayor parte de su libido en el esfuerzo de investigar.

Freud sin aseverar nada en la personalidad de Leonardo, puede pesquisar a través de las biografías realizadas acerca de su vida infantil y parental, la infancia de la cual él no hace demasiada referencia, pero que es significativo en la investigación sobre el artista. Con relación a sus obras, en especial la mona lisa a quien Leonardo pinto durante cuatro años, empleando diferentes artefactos para mantener la sonrisa de la modelo, Marie Herzfeld, indica que Leonardo da Vinci en Mona Lisa se encontró a sí mismo, introduciendo en la obra su propio ser. Para Freud, la mona lisa despertó en Leonardo un recuerdo interior, que se vio forzado a buscarle salidas, nuevas expresiones “las mujeres sonrientes no son otra cosa que repeticiones de Caterina, su madre, y empezamos a vislumbrar la posibilidad de que su madre hubiera poseído esa misteriosa sonrisa que él había perdido y que tanto lo cautivó al reencontrarla en la dama florentina”. (Freud S. 1910, p 56). Lo anterior lo infiere a partir de otras pinturas, la más próxima al tiempo de la Mona Lisa es la llamada *Santa Ana, la virgen y el niño*<sup>2</sup>, que retrata una sonrisa muy parecida a la de la Mona Lisa, como si en la obra de Santa Ana, Leonardo hubiese plasmado la fantasía incitada desde el retrato de la Mona Lisa.

En el texto, Freud investiga, la vida de Leonardo desde la biografía y sus obras, posibilitando el acercamiento a la vida del artista “La indagación psicoanalítica dispone, como material, de los datos de la biografía; por una parte, las contingencias de episodios y de influencias del medio, y por la otra, los informes sobre las reacciones del individuo”. (Freud S. [1910] 1922, p 70). En este sentido, y desde el conocimiento de los mecanismos psíquicos, procura descubrir las fuerzas anímicas originarias, trasmutaciones y desarrollos; para llegar a esclarecer la personalidad del autor.

Ese mismo año publica *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente*, en donde desarrolla un análisis

---

<sup>2</sup> Realizada en 1508-1510, por petición del rey Luis XII de Francia, para agradecer a santa Ana el nacimiento de su hija, Claude

del presidente Daniel Paul Schreber a partir de sus memorias. En la introducción realiza una reseña sobre el trabajo en los sanatorios públicos con pacientes paranoicos, enfatizando que es posible realizar un análisis sobre una autobiografía debido a que en el psicótico el inconsciente está a flote. Freud antes de realizar el análisis hace un recuento del historial clínico y de ahí parte para ir mostrando como se va desarrollando el delirio.

En el primer y segundo momento de la enfermedad para Freud es claro que lo que causa el desencadenamiento es el “un exceso de esfuerzo mental” (Freud, [1910] 1922, p. 13). A consecuencia de los nombramientos en diferentes cargos. Luego de los episodios que sufre, exhibe que el contenido delirante se basa en que “Se considera llamado a redimir el mundo y devolverle la bienaventuranza perdida. Pero cree que sólo lo conseguirá luego de ser mudado de hombre en mujer”. (Freud, [1910] 1922, p. 13). Es preciso señalar que la idea principal de Schreber es la de ser un redentor y para llevarlo a cabo debe convertirse en mujer, según él está pasando por un proceso en el que está llamado a redimir la bienaventuranza del mundo, pero no podrá lograrlo siendo hombre, por ello debe convertirse en mujer para ser fecundado por dios y de esta manera poder dar a luz una nueva raza de hombres.

En el momento en que Schreber comienza a ver el doctor Flechsig como su persecutor, Freud esboza que el presidente había generado una serie de sentimientos de amor hacia el doctor, y que en ese momento gracias al delirio traspone sus sentimientos sexuales a odio y temor. Frente al análisis realizado por Freud, el delirio aludía a una defensa creativa, comprendiendo que lo que en un principio era un delirio de persecución posteriormente se transformó en un delirio de redención, que en el fondo era una defensa contra una fantasía homosexual.

En las reflexiones finales, indica que dados los estrechos vínculos de la paranoia con la demencia praecox –o esquizofrenia desde Breuler- como lo es el mecanismo diferente al de la represión, postula que más apropiado nombrar a la demencia praecox como parafrenia, pues, en si misma expresa los vínculos con la paranoia.

Freud, en el texto, *El Moisés de Miguel Ángel*<sup>3</sup>(1913), intenta analizar la escultura realizada por el artista español. Anticipando, que si bien no es un experto en los aspectos formales del arte, intentará develar el propósito del artista en la obra, la fuerza pulsional puesta para su creación, las mociones. Para entender esto, su objetivo principal es hallar el sentido y el contenido figurado en la obra, es decir, interpretarla. Inicialmente procura una caracterización de la obra en tanto a los aspectos visibles – como forma, de las manos, expresión de la cara-, en torno también al contexto en que se ubica la obra.

Luego, considera las posturas de varios autores con respecto al propósito de la estatua y el momento que intenta retratar Miguel Ángel. Por medio de las descripciones y las puntualizaciones con respecto a la obra, llega así a dos conjeturas; la primera hace referencia a los detalles de la postura de la mano derecha y la segunda a la posición de las tablas, detalles que antes no habían sido figurados correctamente. Los autores tales como Burckhardt, Lübke, Springer, Herman Grimm, entre otros, intentan explicar la acción que va a realizar Moisés, como enviado divino, cuando ve que el pueblo judío adora al becerro, pero no se percatan que la acción de Moisés pudo ya haber sido ejecutada y que la postura de las tablas son efecto de esta; las tablas llegan a esa posición por movimientos desprendidos de la mano derecha. Frente a los detalles indagados por Freud, procuran una mirada diferente de la escena, que permite una

---

<sup>3</sup> Der Moses des Michelangelo. En la obra está Moisés sentado con el tronco inclinado hacia adelante vueltas hacia la izquierda su cabeza con la barba imponente y su mirada; el pie derecho descansa sobre el suelo, mientras el izquierdo se levanta tocándolo sólo con la punta de los dedos; el brazo derecho guarda relación con las Tablas y una parte de la barba, y el izquierdo se apoya en el regazo. (Freud S. 1914, p 136).

perspectiva diferente de la escultura. Finalmente reflexiona de Moisés, bajo la mirada histórica y el movimiento preponderante en la época, un Moisés de la biblia, sometido a una posible crítica en un artista del Renacimiento. Así, el análisis del propósito de la obra, deja indicios que difícilmente pueden ser consolidados, pero que conceden pensar el arte como un producto creador, cargado de expresiones, volcadas de un artista a una obra. “Acaso el Moisés no resultó del todo logrado si su propósito era dejar colegir la tormenta de la violenta excitación a partir de los indicios que, trascurrida ella, quedan en el subsiguiente reposo”. (Freud S. [1914] 1976, p 158).

Otro de los avances de Freud, es sobre la obra de Fiodor Dostoievski, en el ensayo *Dostoievski y el parricidio*, publicado en 1928. Describe al autor como literato, neurótico, pensador ético y pecador, para buscar orientarse en el desconcertante repertorio. El aspecto literario de Dostoievski según Freud, puede igualarse al de Shakespeare, un ejemplo claro de ello, es el libro, *Los hermanos Karamazov*. En la faceta de pensador ético, tomándolo como el sujeto que frente a la tentación consciente, no cede ante ella, pero ello no indica que sus pensamientos no le generaran culpa. Y por último el rasgo de pecador, rescatando dos rasgos esenciales del pecador; el primero el egoísmo sin límites y el segundo la intensa tendencia destructiva. Pero que no llegan al acto, sino que tienen una vuelta sobre sí mismo. Los aspectos que Freud esboza, son combinados, exhiben un apasionamiento del autor, a saber, la extraordinaria altitud de afectividad, la disposición pulsional y el talento artístico, evidencian la existencia de una neurosis en este escritor. La inhibición de las exigencias pulsionales, lo lleva a pensar la epilepsia como un síntoma neurótico. Los ataques convulsivos, aparentemente no provocados y el desfallecimiento de su actividad intelectual, hacen parte del intento de tramitar por una vía somática masas de excitación que no se pueden apartar de otra manera. Freud hace un recorrido de la historia de vida del artista para descifrar la

génesis de los ataques, en este intento indaga sobre la resolución del complejo de Edipo y las consecuencias en la vida anímica del sujeto, como la represión del odio al padre y su relación con él.

Dostoievski, desde la perspectiva freudiana, materializa deseos inconscientes en los personajes de sus obras, un ejemplo de ellos es Dimitri Karamazov<sup>4</sup>, quien sufre de epilepsia, que admite la rivalidad sexual con el padre y termina cometiendo un parricidio. Las oportunidades de autocastigo que evidencia el escritor, su adicción al juego como una compulsión onanista, de la cual la madre no lo salvo, vuelve a la fantasía un mal desenlace en la creación literaria.

Por último Freud, haciendo referencia al libro *Fausto* de Goethe realiza un ensayo en 1930 llamado *premio Goethe*<sup>5</sup>, Freud propone comprender en Goethe los procesos psíquicos normales y los patológicos, este artista e investigador, que alterna estas dos facetas. El análisis realizado por él mismo sobre los estados anímicos, permite indagar sobre los procesos inconscientes, como el enamoramiento materno y la elección por un segundo objeto de amor, así mismo las producciones oníricas como continuación de la actividad anímica. Goethe a lo largo de sus textos pone de presente el sufrimiento neurótico por la culpa y exhibe la sublimación como uno de los destinos de la pulsión. Para el psicoanálisis son importantes las biografías que posibilitan examinar a fondo la vida del artista, en el caso de Goethe la información biográfica obtenida por Freud para indagar su vida se queda corta, mucha de la información obtenida es superficial.

Cuando el psicoanálisis se pone al servicio de la biografía tiene, desde luego, el derecho de no ser tratado con mayor dureza que ella. Puede proporcionar muchas informaciones que por otra vía no se conseguirían, y mostrar así nuevos nexos en la obra maestra del tejedor que entrama las disposiciones pulsionales, las vivencias y las obras de un artista.

---

<sup>4</sup> Personaje del libro *Los hermanos Karamazov*, publicado en 1880.

<sup>5</sup> Goethe-Preis, carta enviada al Dr. Paquet, en agradecimiento por el premio otorgado de la ciudad de Francfor .

Puesto que es una de las funciones principales de nuestro pensar la de dominar psíquicamente el material del mundo exterior, creo que debería agradecerse al psicoanálisis si, aplicado al grande hombre, contribuye a la comprensión de su gran logro. Pero confieso que en el caso de Goethe no hemos conseguido mucho. Ello se debe a que no sólo fue como poeta un gran revelador, sino, a pesar de la multitud de documentos autobiográficos, un cuidadoso ocultador”. (Freud S. [1930] 1976, p 106)

Bajo la lógica del trabajo realizado por Freud, Jacques Lacan en 1975 realiza un estudio del escritor James Joyce, en el seminario 23 *El sinthome*. Procurando comprender cuál es la manera en la que este escritor anuda los registros –real, simbólico e imaginario-, para lograr una suplencia y estabilizar las irrupciones de goce. En James Joyce existe una carencia paterna, pero hay un deseo materno que avasalla al sujeto.

El padre de Joyce, John Joyce, era alcohólico. Un año antes del nacimiento de James, la pareja pierde un hijo, lo que incita en John a una vida de excesos, bajo la premisa de “con él mi vida está enterrada”. Llevando una corta vida laboral, dilapidando la fortuna, y agrediendo a su esposa. Los efectos frente a un padre que es ausente presentan una ambigüedad en los hijos. Para John, James era el único hijo que suscitaba su interés, pensando que ese era el hijo que iba a triunfar, para que se hiciera cargo de sus necesidades y las de los otros hijos de él. Cuando su madre muere, James le atribuye negligencia al padre, lo que lleva según Lacan a una “forclusión de hecho”, intenta borrar el deseo del padre por querer su muerte. A la fórmula presentada por Lacan de John como padre indigno, la completa como indigno de respeto, lo que impulsa a Joyce a compensar la claudicación del padre, consagrándose a valorizar su nombre “Es a ese nombre que él le ha querido que le sea dado el homenaje de que él mismo ha rehusado a cualquiera” (Lacan, J. 1975-1976, p 70). De esta manera, en el hacerse un nombre, es lo que viene a ocupar la función del padre, el hacerse un nombre como artista, es lo que funciona como cuarto nudo que evita la emergencia de los fenómenos psicóticos. La

suplencia en el caso del escritor, es lograda por medio de la creación literaria. La suplencia, en el caso de Joyce si bien es hacerse un nombre como escritor, se logra en la medida en que crea un procedimiento literario, que si bien pasa por lo simbólico, sostiene en lo imaginario.

La solución encontrada por Joyce, constituye un sinthome, en tanto el hacerse un nombre como artista – el ego reparador- entra a imbricar los tres registros del nudo borromeo. Demostrando que el sinthome es una invención propia de cada sujeto y exhibe una forma específica de suplencia.

Jairo Gallo en su tesis *Arte y suplencia: Los nombre del padre en Vincent Van Gogh*, esboza que la obra de este artista en función a la suplencia, viene en lugar del nombre del padre. En el pintor se evidencia que el Sinthoma, a través de los trazos y las pinceladas, deja ver la ausencia de sentido que remite a la falta de lugar, en la familia, en la religión y en el amor.

A mí parecer, a menudo soy prodigiosamente rico, si no en dinero y ni siquiera todos los días- rico por haber encontrado mi camino, rico por tener una cosa por la que vivo con cuerpo y alma, que da un sentido y entusiasmo a mi vida. Sin embargo tengo una segura serenidad media, una fe segura en el arte, la confianza de ser una corriente potente que lleva a buen puerto, aunque haya que pagar con su persona. (Van Gogh, V. 1911)

Van Gogh, encuentra una etapa religiosa, en busca de ese Dios amoroso, intentando identificarse en el amar a otras personas, el pintor encuentra refugio en el amar al Otro, y en ese Dios encuentra un lugar identificatorio, relacionándose con el padre en esa representación de la falta que no reconoce en el Otro, la relación con el padre se centra en la necesidad de responder al saber del goce. El amor a Dios lo acerca a ese Nombre del padre. Cuando Van Gogh se encuentra con lo real del goce, cae el ideal del Dios como Padre y lo lleva a buscar en la pintura y las mujeres esa identificación nuevamente. Pasando en reiteradas ocasiones de un fracaso amoroso a otro, un sujeto cuyas necesidades eróticas no son satisfechas.

El amor como función Borromea, es posible vislumbrarla en Van Gogh, que no es alcanzado bajo otro que corresponda, sino de un objeto, la pintura. Pero ese amor por la pintura que lo sostiene por algún tiempo cae, cuando el pintor lo avasalla y no logra regularlo, eso que en un principio lograba anudar los registros y estabilizar, termina por invadir al sujeto de goce.

El intento de Van Gogh no es cambiar la estética del mundo, sino lograr cosas jamás vistas, intenta que el mundo vea cosas para el poder adquirir reconocimiento. El hacerse un nombre, le permite surgir como sujeto en el arte. Lo simbólico permite soportar las manifestaciones de lo real. En ese vacío que encuentra cuando convoca el Nombre del Padre, pone a la pintura que tapa el agujero, pero no sólo es pintar sino lograr un reconocimiento del Otro. En este sentido el autor considera, que al lograr el un Nombre como pintor, el lugar en el Otro se encuentra con lo imposible que no se puede significar. La angustia frente a la certeza del lugar en el Otro, lo llevan a intentos de eliminación del Otro, pasajes al acto, con la variación de que si bien se desliga del Otro, lo que logra es dirigirlo completamente, los actos de Vincent van Gogh son pasados por el cuerpo, como cortes, quemaduras, pasados por lo real.

Colette Soler, en su texto de 1991 *estudios sobre la psicosis*, realiza un análisis de Rousseau con relación a su escritura, bajo tres ordenamientos: el desencadenamiento, el tipo de escritura y su función. Soler, enuncia que la escritura de Rousseau está hecha de significaciones que pretenden denunciar, hacer llegar nuevos mensajes. Rousseau respeta la lengua, pues posibilita la comprensión del mensaje, la escritura sirve para reformar y labrar ideas “la pone al ritmo de su yo, la amolda al flujo de sus pensamientos” (Soler, 1991, p. 73). Para Colette Soler, este autor asume que su escritura está hecha para impugnar al Otro, no para destruirlo. Así bien, la asunción de estos ideales, inscriben un simbólico allí donde el Nombre del Padre falta “él construyó

significaciones capaces de colonizar el agujero de la forclusión” (Soler, 1991, p. 74). Construyendo alrededor de ese agujero versiones del autor, el legislador, el rectificador de la sociedad corrompida, el moralista de la novela de amor, el educador, el hombre visionario.

Rousseau, escribía para el Otro, en un mensaje que no sabría si llegaría, quedando en lo imaginario, él lo nombra como “peligrosa imaginación”, en este sentido, según Colette “la imaginación es aquí el nombre de la falta que el significante engendra y en la que se asienta la metonimia del objeto”. (Soler, 1991, p. 115). Un objeto real que se adorna con los ideales, estas ficciones ideales, sin embargo, la operación de regulación falla, la suplencia fracasa “Cuando el ideal se limita a tapar a la forclusión, cuando no se instaure sobre la represión de un deseo, lo que el excluye no deja de retornar en lo real... cuando los ideales han demostrado ser impotentes para regular el lazo social. (Soler, 1991, p. 115).

Los ideales de Rousseau –tanto sexual como social- por la época de 1972, empiezan a fracasar, pues no logran taponar o convertir el goce del Otro, retornando los recursos libidinales sobre su propio cuerpo, Colette Soler lo nombra como autosuficiencia, pues se alcanza como un hombre solitario y no social, lo que le lleva a desencadenar su crisis persecutoria. El fracaso de la suplencia, lo hace acabar como los personajes de sus obras, en soledad y perseguido por el destino.

El lazo íntimo que habita en Rousseau con sus escritos, da la impresión que es una obra de la vida de él. Su pensamiento surge según Colette de la emoción y de su obra recogió entonces las “conversiones subjetivas” que se iban depositando, para la autora las revoluciones de Rousseau son episodios de procesos constantes. El autor intentó comprender la naturaleza y el destino de su ser con esmero, pero llega a la conclusión

de que de que lo habita un “vacío inexplicable” logrando preguntarse por la cuestión del mismo agujero donde el significante falta. Para Colette Soler, Rousseau fracasa, en un intento de elevar el saber hacer con la lengua, su arte era basado en lo simbólico, del lenguaje. Su primer matiz se enfoca en la palabra y los recursos de la ficción, guiando el goce hasta producir rectificaciones. En el segundo matiz, explora los efectos de lo simbólico y esta pregunta le retorna por lo real de su ser, la forclusión del significante primordial y conduciéndolo al desencadenamiento, en el texto *Emilio*, se pregunta por el padre, que no ha logrado desligar de lo imaginario. “Rousseau habiendo adquirido un nombre, reivindica la prelación para el significante de su particularidad en el deseo del Otro, es decir, su nombre de pila, que lo convierte en insignia de su ego”. (Soler, 1991, p. 137). Que Colette Soler nombra como *Rousseau el símbolo*.

## Capítulo 2

### Fundamentación teórica

#### 2.1.1 Psicosis.

##### 2.1.1.1 Concepto de psicosis en Freud.

El trabajo sistemático sobre la psicosis comienza tarde en la obra de Freud, debido a que para él la psicosis pertenecía al campo de estudio de la psiquiatría y el psicoanálisis dedicaba su estudio a las neurosis y las perversiones.

El inicio en el campo de la psicosis, surge a partir de sus estudios en la histeria. Freud describe hasta 1986 su topología clínica de la siguiente manera: neurosis actuales (neurastenia y neurosis de angustia) y psiconeurosis de transferencia (histeria, obsesión y fobia), si bien la nosología proviene de la psiquiatría, toma su propia orientación. En 1894, Freud señala que en el origen de las psicosis hay un rechazo de la realidad, a diferencia de las neurosis en que opera la represión (*Verdrängung*). Plantea la hipótesis de que el mecanismo psíquico que opera en la psicosis es una defensa mucho más potente que el de la neurosis, debido a, que en la psicosis el *yo* rechaza una representación produciendo una no simbolización en el sujeto, en cuanto a que es como si la representación nunca hubiera existido, nombrando esta situación particular como *confusión alucinatoria*. En el texto *psiconeurosis de defensa* (1894), designa a cierto número de afecciones como psiconeuroticas, en las que se encuentran histeria, obsesión, fobia y ciertas psicosis, argumentando en la génesis de una afección existe un conflicto defensivo.

En las funciones psíquicas debe distinguirse algo (montante del afecto, magnitud de la excitación), que tiene todas las propiedades de una cantidad -aunque no poseamos medio alguno de medirlo-; algo susceptible de aumento, disminución, desplazamiento y

descarga, que se extiende por las huellas mnémicas de las representaciones como una carga eléctrica por las superficies de los cuerpos. (Freud, [1894] 1976, p. 61)

Su hipótesis se basa en que la psiconeurosis desarrolla un mecanismo de defensa diferente en cada categoría clínica planteada. En relación con la psicosis señala que el mecanismo de defensa que actúa es el de rechazo “*Verwift*”. En este texto, realiza una descripción de la idea auxiliar que le ha servido de base para desarrollar la investigación sobre las neurosis de defensa; exponiendo que la representación y su afecto concomitante pueden separarse, en donde este afecto se deriva a otros destinos en revestimiento al cuerpo, como en los síntomas conversivos, o a un objeto como sucede en las obsesiones y fobias. Con respecto a las psicosis, refiere que no se produce esta separación, y son rechazados tanto la representación como su afecto.

En 1911, Freud realiza su primer gran estudio sobre la psicosis. A través del texto *puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoide) descrito autobiográficamente* basado en las notas biográficas del presidente Schreber. Acorde con lo planteado en el texto *psiconeurosis de defensa*, da cuenta por primera vez que el mecanismo de defensa en la psicosis no es la represión. Proponiendo que en la paranoia predomina la proyección, el narcisismo y el retorno de la libido del yo. (Trimer, A. 2014, p. 16). Freud desarrolla con base en las memorias una noción de la psicosis basado en la paranoia, posibilitándole integrarlo a un marco estructural, junto a la neurosis y la perversión. En Schreber, elabora el concepto de la paranoia como un mecanismo de defensa contra la homosexualidad, en este caso Freud nombra al delirio como un intento de cura, de reconstrucción del mundo exterior, en el caso Schreber, el delirio refleja la transformación de una percepción real en una imagen alucinatoria realizadora de deseo que lograba limitar a la libido.

En el texto *introducción al narcisismo* (1914), Freud analiza las relaciones entre el yo y los objetos externos. Inicialmente esboza una peculiaridad que se da en las parafrenias<sup>6</sup> y la neurosis tanto la histérica como la obsesiva, la pérdida de la realidad. Considera que la neurosis pierde su relación con la realidad, no obstante, no rompe su relación erótica con las personas y las cosas; dado que, la conserva en su fantasía, sustituyendo objetos reales por otros imaginarios, o mezclándolos, renunciando así a “los actos motores necesarios para la consecución de sus fines en tales objetos... a este estado podemos denominar con propiedad ‘introversión’ de la libido<sup>7</sup>” (Freud, [1914] 1976, p 72). Sin embargo, en las parafrenias es diferente, puesto que “parecen haber retirado realmente su libido de las personas y las cosas del mundo exterior, sin haberlas sustituido por otras en su fantasía” (Freud, [1914] 1976, p. 72).

Freud diferencia, a partir de este momento, la parafrenia, de las neurosis de transferencia,

(...) la libido liberada por frustración no queda adscrita a los objetos en la fantasía, sino que se retira sobre el yo; el delirio de grandeza procura entonces el dominio psíquico de este volumen de libido, vale decir, es la operación psíquica equivalente a la introversión sobre las formaciones de la fantasía en las neurosis de transferencia; de su frustración nace la hipocondría de la parafrenia, homóloga a la angustia de las neurosis de transferencia. Sabemos que esta angustia puede relevarse mediante una ulterior elaboración psíquica, a saber, mediante conversión, formación reactiva, formación protectora (fobia). (Freud, [1914] 1976, p. 83).

---

<sup>6</sup> Los enfermos parafrenicos según Freud son quienes presentan dos características principales: delirios de grandeza y falta de interés por el mundo exterior. Refiriéndose a la demencia precoz desde Kraepelin o esquizofrenia de Bleuler, lo que más adelante nombra como Psicosis.

<sup>7</sup> Nombra la libido, como esa energía sexual del aparato que puede aumentar, decrecer o desplazarse. La introduce para pensar los afectos en el sujeto, entre ellos, la angustia. La libido, es lo que Lacan más adelante va a considerar, en términos de goce. En este texto, Freud establece que el narcisismo es “el complemento libidinoso del egoísmo inherente a la pulsión de autoconservación” (Freud, 1914). Al vínculo de la libido con el narcisismo la nombra “libido del yo”

Se sirve de las parafrenias para hablar de un *narcisimo primario*, dado que posibilita el análisis de dos rasgos fundamentales de carácter, como lo es “el delirio de grandeza y el extrañamiento de su interés respecto del mundo exterior (personas y cosas)” (Freud, [1914] 1976, p. 83). En el delirio de grandeza, la libido que es sustraída del mundo exterior (el objeto), es trasladada al yo, Freud la nombra como estado narcisista del sujeto, en donde depende de la «libido yoica». La hipótesis que plantea es que el delirio de grandeza es “la amplificación y el despliegue de un estado que ya antes había existido” (Freud, [1914] 1976, p. 73) y no una creación propia del sujeto. Es por esto que, habla de una introversión de la libido sexual o investidura del yo. Distinguiendo la libido de objeto de la libido narcisista, señalando que el parafrenico se encuentra en la libido narcisista, y como efecto, hay un desaparecimiento de la libido de objeto, ubicando el delirio en una función secundaria, como un intento de reconducir la libido de objeto. En 1915, Freud aumenta una categoría, las psiconeurosis narcisistas e incluye la hipocondría como una neurosis actual.

En 1923, Freud formula la segunda tópica del aparato psíquico que representaba un conflicto entre 3 instancias psíquicas particulares. En el texto, *el yo y el ello* (1923), se expone la idea de los vasallajes del yo, debido a que, el yo tiene que responder a las exigencias de tres amos: el ello, el superyó y el mundo exterior. Por medio de este presupuesto, Freud logra formular el aparato psíquico, y precisar que los padecimientos psíquicos son resultados de las alteraciones de los lazos del yo con cualquiera de sus tres avasalladores.

En el texto *Neurosis y psicosis*, Freud (1924) argumenta que ante la imposibilidad de cumplir los deseos pulsionales el yo presenta una respuesta obedeciendo a las diferentes tensiones conflictivas producidas por las exigencias provenientes de distintas instancias (El ello, el superyó y el mundo exterior), en donde, es el tipo de respuesta la que da

lugar a una neurosis o a una psicosis. Describe la neurosis como "(...) el resultado de un conflicto entre el yo y el ello" (Freud, [1914] 1976, p. 155) y la psicosis como "(...) el resultado análogo de una perturbación similar en las relaciones entre el yo y el mundo exterior". (Freud, [1914] 1976, p. 155). Para el autor, la psicosis se presenta como una respuesta del *yo* avasallado por el *ello*, que cancela el vínculo con la realidad. Los delirios bajo este principio serían una manera de reemplazar una realidad dolorosa, por una que estaría al servicio de las exigencias del *ello*. Así "la neurosis no desmiente la realidad, se limita a no querer saber nada de ella; la psicosis la desmiente y procura sustituirla". (Freud, [1924] 1976, p. 195). Afirma, que las formaciones delirantes son colocadas allí donde la realidad fue dolorosa, como si fuese una especie de parche. De esta manera, el delirio cumple la función de reconstrucción. Deja sin embargo, la pregunta sobre el mecanismo de defensa que opera en la psicosis.

A partir de este texto, cambia la nosografía y crea una nueva categoría, las psicosis. Freud se basa en el punto de fijación de la libido introvertida, así, por ejemplo, la neurosis obsesiva y la paranoia se conectan en la fase anal y la histeria de conversión y las fobias en la etapa fálica. La paranoia obtiene un lugar en la psicosis, junto a otras tipificaciones clínicas, como la psicosis maniaco-depresiva y la esquizofrenia hebefrénica y el estado catatónico y sus subtipos.

En la psicosis entonces, el *yo* se encuentra al servicio del *ello*. Freud en el texto *La pérdida de la realidad en la neurosis y la psicosis (1924)*, perfecciona las elucidaciones sobre el vínculo con la realidad en la psicosis, dando lugar de igual manera a la pérdida de la realidad en la neurosis y su funcionamiento en la vida anímica del sujeto. Plantea que en la neurosis el sujeto evita la realidad, en donde la represión de la pulsión constituye un medio para protegerse del encuentro con la realidad, poniendo límites al

ello<sup>8</sup>. Mientras en la psicosis la realidad es desmentida y reconstruida por una que no genere malestar “(...) La psicosis quiere también compensar la pérdida de realidad, mas no a expensas de una limitación del ello... sino por otro camino, más soberano: por creación de una realidad nueva, que ya no ofrece el mismo motivo de disgusto [escándalo] que la abandonada” (Freud, [1924] 1976, p. 194). Pero la construcción tiene lugar en los sedimentos psíquicos, es decir, las huellas mnémicas, las representaciones y los juicios que se habían obtenido de la realidad hasta ese momento. En la psicosis se instaaura la labor de mantener la vida anímica sobre la realidad creada y por consiguiente debe esbozar percepciones que correspondan a esa realidad lográndolo por la vía de la alucinación, pero es posible que la realidad rechazada se imponga en la vida psíquica y en consecuencia de la lucha sobre estas dos fuerzas genere angustia.

Sobre los planteamientos de Freud se puede pensar que coexisten dos fuerzas psíquicas antitéticas en la vida anímica del sujeto, de las cuales una rechaza la castración (*ello*) y la otra la admite (*superyó*), en donde esta coexistencia dinámica luchará por gobernar al *yo*.

En 1938, Freud escribe el texto *el esquema del psicoanálisis*, en el cual deja claro que la escisión psíquica en la paranoia reside en que *yo* acoge la realidad objetiva y el *ello* se deshace de ella.

Las dos coexisten una junto a la otra. El desenlace depende de la fuerza relativa de ambas, si la segunda es o deviene la más poderosa, está dada la condición de la psicosis. Si la proporción se invierte, el resultado es una curación aparente de la enfermedad delirante pero en la realidad efectiva ella solo se ha retirado a lo inconsciente así como

---

<sup>8</sup> Según Freud para que se constituya una neurosis no sólo es necesario que se reprima la pulsión, sino que esta misma fracase. Es decir, que el intento de evitar la realidad por medio de la represión creando un vínculo con lo real a expensas del ello, sea seguido de un segundo paso en donde la pulsión reprimida retorna puesto que no se puede crear un sustituto completo.

de numerosas observaciones no se puede menos que inferir que el delirio estaba formado y listo desde largo tiempo atrás antes de devenir a la irrupción manifiesta (Freud, [1938] 1976, pp. 203-204)

Para que dé lugar a la pérdida de la realidad en la psicosis, Freud aclara que es necesario que la realidad se vuelva insoportablemente dolorosa, o que el *ello* avasalle al yo con la demanda pulsional.

### ***2.1.1.2 Aspectos teóricos del concepto de psicosis en Lacan***

#### ***2.1.1.2.1 Complejo de Edipo.***

Lacan articula el Edipo en tres tiempos, para una mejor comprensión de la instancia paterna.

En el primer tiempo del Edipo, lo que el niño busca es el deseo de deseo, busca satisfacer el deseo de su madre, es decir, ser o no ser el falo (como objeto de deseo del otro) que satisface la madre.

No grafo, a criança inscreve a demanda em  $\Delta$ , e seu resultado  $\Delta'$ . Lacan coloca dois pontos o ego, e em frente o seu outro, aquele com o qual a criança se identifica, que é seu outro, que a criança busca ser, o desejo (objeto satisfatório para a mãe)<sup>9</sup>. (Trimer, 2014, p. 63)

En la medida en que se introduce su demanda obtendrá un resultado, a saber, en este punto se corresponde al “ego” y que esta su otro “ego”, a lo que él se identifica (al falo), este otro (ego) es que el niño va buscar ser, esto es, el objeto satisfactorio de la madre.

Lacan en el seminario 5 – *las formaciones del inconsciente*- expone que, “en la medida

---

<sup>9</sup> Sobre gráfica, el niño se inscribe en la demanda en  $\Delta$ , y su resultado  $\Delta$ . Lacan pone en dos puntos el ego, y en frente su otro, aquello con lo que se identifica el niño, que es el otro que busca ser, el deseo (objeto de satisfacción para la madre).

en que la madre es interrogada por la demanda (pregunta) del niño. Ella es también algo, ella que está en la persecución de su propio deseo, y algo parte de ahí (en el pizarrón) situándose sus constituyentes”. (Lacan, [1957-58] 1979, p. 84).

En este primer tiempo, el sujeto se identifica especularmente con el deseo de su madre, Lacan plantea lo siguiente:

En el primer tiempo y la primera etapa, se trata de esto: es que de alguna manera, en espejo, el sujeto se identifica a lo que es el objeto del deseo de la madre, y esta es la etapa, si puedo decir, fálica primitiva, aquella donde la metáfora paterna obra en sí, en tanto que, ya, en el mundo, La primacía del falo está instaurada por la existencia del símbolo del discurso y de la ley. (Lacan, [1957-58] 1979, p. 84)

Lacan asegura que el niño, logra atrapar el resultado de complacer a su madre, es necesario y suficiente ser el falo, a saber, en esta etapa pueden fundarse un cierto número de trastornos, entre ellos la perversión, aunque de ello depende la prolongación en la realización satisfactoria del mensaje.

En el segundo tiempo, el padre interviene como privador de la madre en el plano imaginario “lo que aquí está dirigido al otro como demanda, es reenviado a un tribunal superior, es relevado como conviene, pues siempre, por ciertos lados, eso de lo que nosotros interrogamos al "otro" en tanto que lo recorre enteramente, encuentra en el otro ese otro del otro, a saber, su propia ley”. (Lacan, [1957-58] 1979, p. 84). En este nivel se produce algo que le devuelve al niño, la ley del padre, en tanto, se concibe imaginariamente por el sujeto que se priva de la madre. En este sentido, se puede decir que esa ley imaginaria que desata al sujeto de la identificación con la madre, lo ata a la primera aparición de la ley que revestido en este hecho, “la madre en eso es dependiente, dependiente de un objeto, de un objeto que ya no es simplemente el objeto de su deseo, sino un objeto que el otro tiene o no tiene”. (Lacan, [1957-58] 1979, p. 85).

La madre en donde su objeto de deseo es propiedad de Otro, pero no con el padre sino con la palabra que produce la clave en la relación del complejo de Edipo.

En la tercera etapa, se presenta la salida del complejo de Edipo, en tanto, el padre que representa la ley “es de él que depende o no la posesión por el sujeto paterno o no de ese falo”. (Lacan, [1957-58] 1979, p. 85). En el segundo tiempo, se considera al padre en tanto que soporta la ley, puede dar o quitar lo que tiene. En el tercer tiempo interviene como aquel que tiene el falo y no que lo es, que puede instaurar el falo como objeto deseado por la madre y no solo como el objeto del que el padre puede privar. En este sentido, los estragos del complejo de Edipo no dependen de la omnipotencia del padre que puede privar, sino que la castración que aquí se ejerce es la privación de la madre.

Por lo tanto, en este tercer tiempo, el padre le puede proporcionar a la madre lo que desea, porque lo tiene. Lacan lo nombra como el “padre potente” en el sentido genital de la palabra, en tanto, es revelado como el que “lo tiene”, y que produce una identificación con el hijo, esta identificación se denomina “ideal del yo”. De esta manera, a nivel del padre comienza a constituirse todo lo que se llamará superyó. El padre produce una restitución, de la relación padre- madre en el plano de lo real, es decir, la relación como tal del otro padre, con el ego de la madre y el objeto de su deseo que es el niño que se encuentra en posición demandante.

Así que, la declinación del complejo de Edipo obedece, a que en el niño caen las funciones que han comenzado a despertarse, el ejercicio de sus poderes sexuales.

En la niña el complejo de Edipo es mucho más simple “ella no tiene que hacer esta identificación ni que conservar este título para la virilidad; ella, ella sabe dónde está, ella sabe dónde tiene que ir a tomarlo, es del lado del padre, hacia aquél que lo tiene”. (Lacan, [1957-58] 1979, p 85).

En consecuencia, se trata aquí de que la metáfora establece un significante cuyo significado se desarrollará más adelante, “un hombre es más o menos siempre su metáfora”. (Lacan, [1957-58] 1979, p. 85). Es preciso mostrar que:

Que de las dos cadenas, de las S S S, S'S'S', S''S'' que son unos significantes en relación a todo lo que circula de significados ambulantes, porque están siempre deslizándose; el abrochamiento del que yo hablo, o aún el punto de capitón, no es más que un asunto mítico, pues nunca nadie ha podido abrochar una significación a un significante; pero, por el contrario, lo que se puede hacer, es abrochar un significante a un significante y ver lo que eso hace. Pero, en este caso se produce siempre algo nuevo que algunas veces es tan inesperado como una reacción química, a saber, el surgimiento de una nueva significación; en tanto que el padre es en el Significante, en el otro, el significante que representa simplemente esto: la existencia del lugar de la cadena significativa como tal, en lo que él se ubica, si puedo decir, por encima de la cadena significativa. (Lacan, [1957-58] 1979, p. 85)

Esto es, en la tercera parte del Edipo, se encuentra la identificación con el padre, el niño viene a identificarse al pene y la niña al que lo posee. Aquí opera la entrada al orden del leguaje – el orden simbólico- el papel de la figura paterna significa ley, no solamente procreación. Reconociendo en este caso, la función del Nombre del Padre como la función simbólica de ley que le permite al niño identificarse a ella y restituir el falo al lugar deseado por la madre y objeto por fuera del hijo – castración simbólica- convirtiéndose en un sujeto distinto de la madre y el padre, adquiriendo entonces, subjetividad, ingresando al orden de la cultura.

#### **2.1.1.2.2      *Nombre del padre.***

Lacan retoma el concepto Nombre del Padre y lo plantea en su enseñanza siguiendo la línea esbozada por Freud. Freud, en el texto *Moisés y la religión monoteísta*, Utiliza el término Nombre de Padre. En el capítulo renuncia de lo pulsional, plantea que toda

renuncia a lo pulsional produce un afecto displacentero, objeta que el progreso en la espiritualidad, relega la satisfacción pulsional. No obstante, este progreso en la espiritualidad –donde se ubica el superyó- le posibilita al sujeto alcanzar una ganancia de placer de otra índole, que es nombrada como satisfacción sustitutiva. Freud explica, que no se trata de una satisfacción sustitutiva del síntoma, sino que es una satisfacción sustitutiva por la vía del sacrificio, de una renuncia pulsional, que permite el progreso en lo espiritual.

El progreso en la espiritualidad consiste en decidirse uno en contra de la percepción sensorial directa en favor de los procesos intelectuales llamados superiores, vale decir, recuerdos, reflexiones, razonamientos y determinar, por ejemplo, que la paternidad es más importante que la maternidad aunque no pueda ser demostrada como esta última por el testimonio de los sentidos. Por eso el hijo debe llevar el nombre del padre y heredar patrilinealmente. Así nuestro Dios es el más grande, el más poderoso, aunque sea invisible como los vientos del huracán y las almas. (Freud, [1939] 1976, p. 114)

Los mandatos sociales que provienen de los vínculos religiosos, repiten la pieza esencial de totemismo, el padre que es la autoridad y tiene el poder de castigar, estableciendo lo que está permitido y lo que está prohibido. Luego cuando la sociedad y el *superyó* entran en lugar de los progenitores a nombrar que es malo o bueno, “pero siempre se trata de lo mismo: una renuncia de lo pulsional impuesta por la presión de la autoridad que sustituye y prolonga al padre”. (Freud, [1939] 1976, p. 115-116).

Lacan en 1953, en su escrito *función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis*<sup>10</sup>, articula el nombre del padre a la clínica psicoanalítica, esbozando lo siguiente:

---

<sup>10</sup> Hace parte del libro *Escritos I* [1966] 1981. Editorial: Paidós.

En el Nombre del Padre es donde tenemos que reconocer el sostén de la función simbólica que desde el albor de los tiempos históricos, identifica a su persona con la figura de la ley. Esta concepción... y de ello resulta un modo de comprensión que va a resonar en la conducción misma de las intervenciones. La práctica nos ha confirmado su fecundidad tanto a nosotros como a los alumnos a quienes hemos inducidos a este método. Hemos tenido a menudo la oportunidad de los controles y en los casos comunicados de subrayar las confusiones nocivas que engendra su desconocimiento. (Lacan, [1966] 1981, p. 105)

Este escrito se introduce dos meses después de la conferencia en la Sociedad Francesa de Psicoanálisis, en donde introduce por primera vez los tres registros – simbólico, imaginario y real- como registros diferentes. Lo que le permite empezar a organizar una lógica en su enseñanza y práctica. El Nombre del Padre como cuarto termino, propuesto como el significante que inscribe la ley simbólica y permite abrochar los tres registros que constituyen el aparato psíquico. “es un cuarto término en la medida en que siempre aparece el Nombre del Padre como algo que pertenece al Otro pero no es del Otro, o es el Otro de la ley respecto del Otro, o es un significante que sostiene la cadena en más o en menos”. (Goldenberg, M. 2006, p. 2).

Se puede concebir que en la primera parte de la enseñanza de Lacan, el Nombre del Padre cumple una función teórica, “Hay un Nombre del Padre como función simbólica, que ningún padre la alcanza, todo padre es discordante con esta función”. (Goldenberg, 2006, p. 3). En el caso de Juanito<sup>11</sup>, Lacan plantea que el padre de Juanito es un padre

---

<sup>11</sup> Texto elaborado por Freud en 1909, en donde expone el caso del pequeño Hans, en un análisis de una fobia en un niño de 5 años. En el que el niño padece una grave fobia a los caballos, específicamente a que los caballos con algo negro en la boca lo muerdan, su pánico es tan grande que no sale de casa. En este caso por medio de cartas con el padre de Juanito, donde este le expone toda la situación, Freud logra orientar el análisis, de la fobia, a la angustia que provocó en Juanito el nacimiento de su hermana Hanna y las preguntas del mismo por el nacimiento de los bebés.

ausente y no asume su función paterna, lo que deja al hijo en el lugar del falo materno.

En el seminario 4 – *la relación de objeto* – plantea lo siguiente:

En la medida en que el complejo de castración es franqueado pero, al mismo tiempo, no puede ser plenamente asumido por el sujeto, se produce una identificación con una especie de imagen bruta del padre, imagen portadora de los reflejos de sus particularidades, con todo su peso, que llega a ser aplastante. Una vez más vemos aquí renovarse el mecanismo de la reaparición en lo real, pero esta vez de un real en el límite de lo psíquico, en el interior de las fronteras del yo —un real que se le impone al sujeto de una forma casi alucinatoria, cuando este sujeto, en un momento dado, despega de la integración simbólica del proceso de castración. (Lacan, [1956-57] 1995, p. 154)

Lacan nombra en Juanito una identificación al deseo de la madre, ubicándose en una relación pasiva en respecto al objeto. Sólo cuando el padre recupera su lugar simbólico en el que le pone límite a la relación con su madre, Juanito puede ubicarse en una nueva posición en el mundo. En el padre es en quien recae la función simbólica de poner límite, sin ello, como se muestra en el caso de Juanito, se deja al sujeto al borde del deseo materno.

Lacan nombra con relación al *hombre de las ratas*<sup>12</sup> de Freud, en el seminario 0 – *El mito individual del neurótico* - frente al lugar del padre que:

El padre no sólo sería el Nombre del Padre sino, realmente un padre que asume y representa en toda su plenitud esta función simbólica, encarnada, cristalizada en la función del padre. Pero resulta claro, que ese descubrimiento de lo simbólico y lo real, es completamente inasible, que al menos en una estructura social similar a la nuestra, el

---

<sup>12</sup> Análisis de un caso de neurosis obsesiva (1909), en este texto Freud presenta el historial clínico y el tratamiento de un paciente, Ernst Lanzer que presentaba miedos injustificados respecto a su madre y su novia; además de impulsos suicidas y supersticiones. Freud del caso del hombre de las ratas extrae algunas lecciones generales sobre el comportamiento obsesivo.

padre siempre en algún aspecto es un padre discordante en relación con su función. Un padre carente, un padre humillado como diría Claudel. (Lacan, [1953] 1981, p.7)

En efecto, Lacan en la primera parte de su enseñanza, designa al Nombre del Padre como significante Nombre del Padre. Debido a que si bien es un significante y tiene una función específica, no hace parte del conjunto de significantes. La función del padre en tanto simbólica, teórica, en el sentido hegeliano se presenta como una función universal y no particular. En el seminario 22 - *R.S.I* – refiere que del Nombre del Padre no se puede prescindir, debido a que si se prescinde, los registros se sueltan.

No estaría dentro de mi tono habitual que estoy en vías de profetizar que del nombre del padre, del nombre del padre en el análisis y también del nombre del padre en otra parte, podríamos de ninguna manera prescindir para que nuestro Simbólico, nuestro Imaginario y nuestro Real, como es la suerte de todos ustedes, no se vayan cada uno por su lado (Lacan, [1975] 2005, p. 31)

Ahora bien, el mismo Lacan va a reformular en el seminario 23 -*el Sinthoma*- que del Nombre del Padre se puede prescindir, a condición de servirse de él y lo designa como Nombres del Padre; esto es, el modo en el cual el sujeto se sirve de las versiones del padre para ir más allá de ellas. Con la pluralización de los Nombres del padre, el padre entra a ser un semblante<sup>13</sup>, “el Nombre del Padre - término que Lacan toma de la religión para dar cuenta de la función simbólica padre- tiene inicialmente una función metafórica y posteriormente, con el paso a los nombres del padre, va a tener otro estatuto, la nominación”. (Goldenberg, 2006, p. 5).

---

<sup>13</sup> El semblante aparece en el seminario 18 *el reverso del psicoanálisis*, sostiene la tesis de que el semblante concierne a la función de verdad, la verdad articulada a un saber propio. Miller en el curso “*Naturaleza de los semblantes*”, nombra el semblante como una categoría en tanto cualidad de un objeto, y pero es una categoría que incluye lo simbólico y lo imaginario frente a lo real, esto es, el semblante permite hacer algo con lo real. Los semblantes posibilitan un hacer frente a la falta con la que los sujetos se enfrentan.

### 2.1.1.2.3 *Metáfora Paterna.*

La metáfora paterna, desde Lacan hace referencia a la concepción de la función del padre en el complejo de Edipo. El complejo de Edipo pretende una función normativa, con respecto a la estructura moral y sexual del sujeto. El padre en tanto función simbólica es una metáfora, en este caso no se habla del padre como objeto real sino como un significante que viene en lugar de otro significante. Lacan otorga al complejo de Edipo la estructura de una metáfora (que la llama metáfora paterna), que llega a sustituir junto con el Nombre del Padre al deseo de la madre. Es decir, la función del padre en el complejo de Edipo es ser un significante que advenga en sustitución al primer significante que es el deseo materno. En este sentido, el significante Nombre del Padre sustituyendo al deseo de la madre posibilita una interpretación universal. Lo que la madre desea es el falo, y la metáfora permite ordenar al falo como un modo de limitar la significación. En la segunda etapa del complejo de Edipo, el deseo de la madre ha sido elidido y el Nombre del Padre guarda el falo reprimido.

Así pues, La sustitución del Nombre del Padre al deseo materno introduce la presencia del significante falo en el Otro, y es a partir de ese momento que el sujeto designa de forma metafórica el objeto fundamental de su deseo, el falo. Procurando hacerlo presente de nuevo, constituyendo en esta ausencia la castración simbólica, la pérdida simbólica de un objeto imaginario. La metáfora paterna instauro el deseo fálico como deseo de otra cosa, es la metáfora la que posibilita el paso de la resistencia de significación -la resistencia a lo inconsciente-, es decir, al levantamiento de la represión.

#### 2.1.1.2.4 *Forclusión.*

Lacan propone el concepto de *forclusión* para referirse al mecanismo de defensa en la psicosis, equiparado con el término *austossung* (*exclusión*). La noción de *forclusión* designa el rechazo del significante primordial – significante Nombre del Padre- lo cual deja al sujeto sin regulación del goce. A saber, en la psicosis – al contrario de la neurosis que el mecanismo que opera es la represión – se da una abrogación simbólica que condena la metáfora paterna al fracaso.

Este término, es retomado por Lacan de Freud, que en 1911 en el texto, *puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoide) descrito autobiográficamente*, señala que “lo cancelado desde dentro retorna desde afuera”. (Freud, [1911] 1976, p. 34). Luego en 1923, en el texto *neurosis y psicosis* plantea:

[...] el mundo exterior no es percibido de ningún modo, o bien su percepción carece de toda eficacia. Normalmente, el mundo exterior gobierna al ello por dos caminos: en primer lugar, por las percepciones actuales, de las que siempre es posible obtener nuevas, y, en segundo lugar, por el tesoro mnémico de percepciones anteriores que forman, como «mundo interior», un patrimonio y componente del yo. (Freud, [1923] 1976, p. 156)

Así pues, como se ha dicho antes la base de la relación con la realidad no es la represión como en la neurosis sino un mecanismo diferente, la denegación de una realidad que pareció insoportable (Freud, [1923] 1976, p. 156- 157). Lacan unos años más tarde a este mecanismo lo nombrará como Forclusión (*Verwerfung*).

Freud admite un fenómeno de exclusión para el cual el término *Verwerfung* parece válido, y que se distingue de la *Verneinung*, la cual se produce en una etapa muy ulterior. Puede ocurrir que un sujeto rehúse el acceso, a su mundo simbólico, de algo

que sin embargo experimentó, y que en esta oportunidad no es ni más ni menos que la amenaza de castración. (Lacan, [1955] 1984, p. 6)

Queda forcluido el Nombre del Padre, como castración simbólica, dejando al sujeto de cara con lo Real.

#### **2.1.1.2.5      *Concepto de psicosis.***

En Lacan, lo propio de la psicosis sería “La emergencia en la realidad de una significación enorme que parece una nadería—en la medida en que no se la puede vincular a nada, ya que nunca entró en el sistema de la simbolización—pero que, en determinadas condiciones puede amenazar todo el edificio” (Lacan, [1956] 2006, p.124). Con respecto a lo anterior, se puede decir que el sujeto recibe del Otro su posición con respecto a la ley, la metáfora paterna determina la matriz simbólica de la ley, ahora bien, esta ley es expresada en significantes, que luego es dotado de significados, a saber, la construcción imaginaria del yo es dado por la presencia previa de la ley simbólica. En la psicosis entonces, se trata de un rechazo de lo simbólico, la expulsión del significante primordial, a saber, la forclusión se produce porque en el registro de lo simbólico no se ha inscrito el significante del Nombre-del-Padre, el cual, quedando expulsado de lo simbólico, permanece en lo real, y es en lo real donde reaparece. En la alucinación por ejemplo, no se trata simplemente de un trastorno perceptivo, esto es, de la percepción sin objeto, sino de la presencia de un significante que se encuentra desconectado de otros significantes, por lo que está impedido todo efecto de significación, introduciendo más bien una situación de perplejidad. Asunto radicalmente distinto de la neurosis donde lo reprimido y el retorno de lo que ha sido reprimido se produce en el mismo nivel simbólico a partir de las llamadas formaciones del inconsciente, particularmente los síntomas. En la psicosis algo aparece en el mundo

exterior que no le permite al sujeto hacer funcionar el orden del discurso (la metáfora), entonces se encuentra por fuera de lo simbólico y se relaciona a nivel de lo imaginario.

El significante que ha sido rechazado en lo simbólico, reaparecerá en lo real, cuando el sujeto psicótico sea interrogado por el significante fundamental que determina su posición como ser sexuado, no podrá responder, pues no puede responder lo que nunca ha estado, en su lugar sólo hallará un agujero. En este sentido, la característica de la psicosis es la exclusión del significante primordial, el Nombre del Padre, que viabiliza el acceso a la significación fálica, la no inscripción de ese significante primordial deja un agujero en el imaginario fálico, y rompe la cadena simbólica de significantes.

Si bien, para la neurosis aparecen síntomas que son expresiones subjetivas de conflictos inconscientes, en la psicosis se dan *fenómenos elementales* que son las manifestaciones en donde se expresa la psicosis y sostiene la certeza del delirio. Los *fenómenos elementales*<sup>14</sup> aluden a tres grupos, desde Miller; la primera categoría hace referencia a la invasión de voces que viene de afuera (del Otro) en la esfera psíquica; la segunda son los fenómenos en relación al propio cuerpo, como descomposición, despedazamiento, separación, fragmentación, extrañeza; y la tercera categoría son los fenómenos correspondientes al sentido o la verdad, es decir, el sujeto lee en el mundo signos que le son destinados únicamente a él.

#### **2.1.1.2.6      *Desencadenamiento***

Lacan en su enseñanza, recurre en varias oportunidades al término desencadenamiento y lo aplica tanto a la neurosis como a la psicosis. Nombrando los efectos devastadores de una figura paterna cuando no simboliza la ley, sino que se manifiesta como el que la hace o se exhibe como origen de esta, a quien se le rinden

---

<sup>14</sup> Miller en el libro En el libro “introducción al método psicoanalítico” (1997). Refiere que los fenómenos elementales que son las manifestaciones en donde se expresa la psicosis y sostiene la certeza del delirio.

tributos, como servidor de una gran obra, sin embargo en “demasiadas ocasiones le ofrecen de encontrarse en postura de demérito, de insuficiencia, incluso de fraude, y para decirlo de una vez de excluir el Nombre-del-Padre de su posición en el significante” (Lacan, [1957] 1979, p. 561).

Lacan, en el texto *De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis*<sup>15</sup> define los parámetros del desencadenamiento en la psicosis de la siguiente manera:

Para que la psicosis se desencadene, es necesario que el Nombre-del-Padre, *verworfen*, precluido, es decir sin haber llegado nunca al lugar del Otro, sea llamado allí en oposición simbólica al sujeto. Es la falta del Nombre-del-Padre en ese lugar la que, por el agujero que abre en el significado, inicia la cascada de los retoques del significante de donde procede el desastre creciente de lo imaginario, hasta que se alcance el nivel en que significante y significado se estabilizan en la metáfora delirante. Pero ¿cómo puede el Nombre-del-Padre ser llamado por el sujeto al único lugar de donde ha podido advenirle y donde nunca ha estado? Por ninguna otra cosa sino por un padre real, no en absoluto necesariamente por el padre del sujeto, por Un-padre. (Lacan, [1957] 1979, p. 558)

Es entonces, en las situaciones en las que es llamado el Nombre del padre y lo que responde es el agujero, puesto que no puede responder lo que nunca ha estado, en el lugar del Otro. Este llamado no al padre del sujeto, sino a un padre del real, que puede ser encarnado por diferentes personas o significantes, produciendo Un-Padre, se ubica en posición tercera en la relación yo-objeto, o ideal- realidad, las cuales son soportadas en el campo imaginario y entra en oposición simbólica al sujeto, es decir, en el desencadenamiento de la psicosis, lo que aparece lo real desconectado de la cadena simbólica, “Es la falta del Nombre-del-Padre en ese lugar la que, por el agujero que abre

---

<sup>15</sup> Hace parte del libro *Escritos 2* [1966] 1983. Editorial: Paidós.

en el significado, inicia la cascada de los retoques del significante de donde procede el desastre creciente de lo imaginario, hasta que se alcance el nivel en que significante y significado se estabilizan en la metáfora delirante.” (Lacan, [1966] 1983, p. 275).

En la génesis de la psicosis hay una coyuntura dramática que debe ser localizada, siendo esta de múltiples formas, en Schreber se ubica entre el momento de la designación de la presidencia y su asunción, correspondiendo a la manifestación de esa experiencia enigmática, imposible de significar. Con base en lo anterior se puede pensar que, será el encuentro por parte del sujeto con Un padre en lo real, que no está previamente simbolizado, lo que operará como causa desencadenante de la Psicosis, lo que provocará el surgimiento de los fenómenos elementales.

Es importante advertir que, la ausencia de la Metáfora Paterna no conlleva a un desencadenamiento de la psicosis de manera automática, sino que son necesarias ciertas condiciones coyunturales para que el desencadenamiento advenga. Lacan las define como las circunstancias en las cuales el psicótico convoca al Nombre del padre y lo que responde es el “agujero”. En la génesis del desencadenamiento siempre se ubicará la presencia de lo Real, puesto que eso que había servido de suplencia del Nombre del Padre como remedio al fallo de la Metáfora paterna, se quiebra. El desencadenamiento se describe a ese encuentro que desenmascara los efectos de la forclusión del significante del Nombre-del-padre, es decir, la ausencia de la significación fálica. El momento del desencadenamiento está avasallado por el encuentro –siempre fortuito– con un goce (del Otro u Otro goce) y la incapacidad del sujeto para simbolizarlo y hallar un modo de subjetivación.

A partir del seminario 22 y 23, son establecidas por Lacan las proposiciones acerca del nudo borromeo, como equivalente a la realidad psíquica de la neurosis. Para la

psicosis desencadenada se habla de un desanudamiento de los tres registros, estos lapsus o errores en el anudamiento, se dan siempre entre dos registros:

Si en una cadena borromea cometemos un solo lapsus, dos registros quedaran interpenetrados y el otro se suelta. Los registros que quedan interpenetrados son aquellos entre los que se cometió el lapsus. Si cometemos dos lapsus, es necesario determinar donde se han cometido. Porque si son lapsus intermitentes, esto es entre los mismos dos registros, se sueltan los tres registros. En cambio, si no son intermitentes, se forma una cadena olímpica, como la de las olimpiadas. Como se puede dilucidar esta lectura favorece ubicar el desencadenamiento, entre cuáles registros se produjo el lapsus, cuáles son las consecuencias y qué modo de anudamiento soporta al sujeto. (Aguirre, J. 2012, p. 39)

Lacan en 1953, convierte al nudo borromeo en un sistema de la clasificación fundamental del aparato psíquico, y es sobre éste que guiará toda su enseñanza, proporcionándole los lineamientos para trazar importantes distinciones entre conceptos. Entonces, se comentará cada registro por separado, apoyándome en los desarrollos del psicoanalista Jesús Manuel Ramírez Escobar y particularmente de su artículo *Hacia una clínica de las suplencias en la psicosis* (2008):

Lo *imaginario* es la formación del yo y de la imagen corporal, originados en el estadio del espejo; la relación especular de la identificación que procede de la falsa imagen de completitud que el espejo devuelve. Imagen que precisa de la mirada del Otro para sostener al niño, certificándole que él mismo es esa imagen que le cautiva, reenviada por medio de otra mirada (la del Otro materno), quién le devuelve sólo un rasgo de lo que es, a costa de pagar el precio de una alienación esencial constitutiva. Lacan dirá al respecto que: “La alienación es constituyente en el orden imaginario. La alienación es lo imaginario en tanto tal” (Lacan, 1956, p.p. 211-212). La imagen devuelta como íntegra

y completa alberga la descoordinación y fragmentación inicial constitutiva. Por su parte, Lo *simbólico*, hace referencia a la red de palabras que alberga y que construye el entramado social y cultural, red de palabras presente antes incluso del nacimiento del sujeto, determinándolo. Dicho sujeto se une a la imagen por nombres y palabras, esto es, por representaciones lingüísticas con un peso decisivo para su historia: “La función simbólica –dirá Lacan- constituye un universo en el interior del cual todo lo que es humano debe ordenarse”. (Lacan, 1983, p.51). Lo simbólico es, en definitiva, lo que permite la comunicación pese al equívoco determinado por la estructura. Y, lo *real* sería lo que es imposible de ser simbolizado, es decir, lo que no puede ser atrapado en las redes del lenguaje; es lo excluido de la realidad psíquica, el margen que carece de sentido y que no se logra explorar o situar, eso que en la psicosis retorna en la forma de delirios y alucinaciones: “Encontramos el caso extremo en el punto de desencadenamiento de la psicosis cuando lo que está forcluido, o rechazado de lo simbólico, reaparece en lo real” (Lacan, 1999, p. 491)

Lacan, a lo largo de su enseñanza habla de los registros que son contenidos en el nudo borromeo para integrar el aparato psíquico del ser hablante. Los tres aros están enlazados de tan forma que, al separar uno, se liberan los otros dos también. La separación de los aros es lo que Freud enuncia como pérdida de la realidad en la psicosis.

La ausencia de lo simbólico, lleva al sujeto a crear una salida por lo real, a saber, en el instante en que el sujeto no puede simbolizarse, los fenómenos elementales crean una nueva historia, es ahí donde se funda la psicosis, ahí donde debe estar el Nombre del Padre y responde el agujero. El desencadenamiento ocurre cuando la solución que ha creado –la suplenia- encuentra un obstáculo "El mecanismo de estabilización o compensación que la persona ha pasado años, o incluso décadas, construyendo

se pone de repente en tela de juicio" (Leader, D. 2013, p 241). Los momentos de desencadenamiento suponen que el sujeto recurre a un significante que no está presente, y el agujero que corresponde al significado, aparece, es decir, el sujeto se encuentra con una idea que no cuenta con espacio en el registro simbólico y el elemento que no está simbolizado llega a imponerse desde afuera.

El desencadenamiento de la psicosis, presenta varias etapas. Primero, el sujeto presenta una sensación de que las cosas han cambiado, la sensación de que algo ha cambiado, es diferente, la persona no puede dar cuenta de que le sucede, produciendo generalmente retraimiento de las relaciones con el otro. "el mundo ha cambiado, es diferente, tiene un significado, una necesidad, pero el sentido real todavía no está claro". (Leader, D. 2013, p. 219). En la paranoia se siente el cambio en el entorno, en el caso del esquizofrénico, su cuerpo es donde se registra la idea del cambio. Segundo, la persona intenta crear significado, de encontrar el sentido a lo que experimenta dándole explicación a los fenómenos. Esta explicación puede ubicarse a pequeños detalles del mundo o darse en situaciones generales desligadas de experiencias individuales. Esto indica que hay una movilización de significantes que intentan dar significado a este enigma del sujeto. Y en la tercera fase, el sujeto queda a merced de un mundo que señala y siempre está haciendo referencia a él. En este momento no puede establecerse ninguna orientación o significado que pueda darle un lugar en lo simbólico a la persona, quien pasa por lo real, es decir, lleva al acto en lugar de simbolizar, procurando eliminar algún exceso de su cuerpo o del Otro. En este momento la psicosis puede darse de golpe o a lo largo de un tiempo o no darse nunca. Colette Soler afirma que tras la fase inicial de desencadenamiento, los esfuerzos de los sujetos psicóticos van encaminados en dos direcciones; inicialmente añadir algo al mundo por medio del delirio o la creación o se

puede presentar como intento de suprimir algo del mundo, por medio de la mutilación o el cambio.

#### **2.1.1.2.7      *Metáfora Delirante: Suplencia.***

Lacan en los últimos años de su enseñanza, plantea una topología que permite abordar al sujeto, en particular la constitución del sujeto del inconsciente. Desarrollándola, desde la lógica matemática que le ayuda a representar conceptos que encaminen a una serie de matrices y combinaciones significantes. La topología utilizada permite reconocer al nudo borromeo como anudador de los tres registros –lo real, lo simbólico y lo imaginario- reconociendo una relación de significancia que los obliga a estar imbricados para lograr constituir el aparato psíquico. La particularidad en la psicosis es que los tres registros no están unidos, no obstante, Lacan en el seminario *la psicosis* puntúa la existencia de una compensación imaginaria por parte del Edipo ausente que llega a suplir ese Nombre del Padre forcluido. Entonces, para Lacan es necesario que surja un cuarto nudo en mediación de esa desarticulación, algo de un registro viene en remplazo del otro.

La suplencia es la invención del sujeto a eso que le viene de lo Real, cumpliendo la función del Nombre del Padre, que no está instaurada. Por tanto, es posible que otros elementos lleguen en Nombre del padre, actuando como organizadores de discurso y ligando el significante con el significado, pero hay que tener presente que ello no indica que se saque de la forclusión, sino que allí donde había vacío adviene algo que puede taponar las fallas del significante primordial, logrando articular lo que está suelto, limitando el goce que angustia. Si la suplencia tiene éxito, alojará cambios en el orden del goce, ofreciendo al sujeto una vida un tanto más soportable. Así bien, para Lacan, en la psicosis pueden existir procesos psíquicos que estabilicen.

El planteamiento de Lacan contrapone la teoría freudiana, en tanto, si bien el sujeto psicótico pierde un vínculo con el Otro; se propone la noción de la psicosis no desencadenada. Considerando la premisa de una clínica bajo el abordaje lógico de regular; la construcción de una invención para evitar el desencadenamiento que supone cada episodio psicótico, permite pensar una estabilización en la psicosis, que son las diferentes invenciones particulares en los sujetos para evitar la irrupción de las manifestación propias de la estructura. La premisa para un abordaje de la estabilización atiende que no hay una desaparición de los fenómenos psicóticos sino una elaboración en la estructuración psíquica de la Metáfora Delirante en transformación del significante a nivel simbólico, es decir, la estabilización se logra a partir de la creación de un sustituto para la Metáfora Paterna “Es la falta del Nombre-del-Padre en ese lugar, la que, por el agujero que abre en el significado, inicia la cascada de los retoques del significante de donde procede el desastre creciente de lo imaginario, hasta que se alcance el nivel en que significante y significado se estabilizan en la metáfora delirante.” (Lacan, [1975-76] 1984, p. 275). El delirio por ejemplo, se puede pensar como un intento de curación. En el caso de Shreber, Freud reconoce una elaboración que respondía a los fenómenos que lo invadían, como retorno de lo real. La estabilización en la psicosis atañe a la elaboración simbólica suprema que posibilita la construcción de un velo a lo real que contenga las irrupciones del goce, de la lógica de los retornos de lo real, haciendo el goce soportable.

La suplencia se puede constituir en cualquiera de los tres registros del nudo borromeo, en lo simbólico, lo imaginario o lo real. La suplencia en la estructuración simbólica consiste en la elaboración de una ficción distinta a la edípica que le conduzca al punto de estabilización. En la suplencia simbólica se puede dar la creación de un sistema articulado como sistema de pensamiento, en este sentido, el sistema matemático

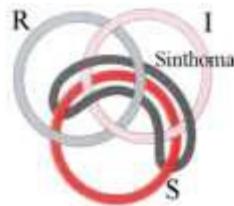
puede ser un ejemplo de la suplencia a nivel simbólico; en el caso del matemático Ruso Georg Cantor quien a lo largo de su vida trabajó en elaborar un sistema de pensamiento basado en la teoría de conjuntos. Cantor creía que dios le hablaba y lo alentaba a descubrir cosas que sólo él podría. En este caso el encuentro de las fórmulas lograban estabilizarlo, por tanto, alcanzaban el grado de suplencia. Ahora bien, la creación de un lenguaje es otro tipo de suplencia en lo simbólico, que se sirve del lenguaje pero se ubica por fuera, este es el caso de Joyce que elabora un lenguaje sin sentido – neologismos-, haciéndolo pasar por lo real, Joyce opera en el lenguaje expulsando al Otro. Colette Soler en su texto *estudios sobre la psicosis*, en el capítulo *el trabajo de la psicosis*, hace referencia que “Joyce... procede a una verdadera forclusión del sentido, forclusión que es al mismo tiempo una letrificación del significante mediante el cual éste se transforma en átomo de goce... real” (Soler, C. 1991, p. 18). Por último se da también creación de obras, como sublimaciones creacionistas, por medio del arte, como es el caso de Vincent Van Gogh, que encuentra una suplencia al Nombre del Padre por medio de su pintura, lo que lo ayuda a transformar lo insoportable en soportable.

La suplencia en el registro imaginario, se sirve de tres condiciones, en la imitación, en el delirio o en la identificación. Inicialmente en la imitación, funciona como una ficción de un significante ideal, es decir, “como si” el sujeto actúa imitando al Otro pero sin pretender serlo “En estos casos el sujeto no inventa sino que toma prestado del Otro –casi siempre materno- un significante que le permite, al menos por un tiempo, mediante un ser de pura conformidad, el ser inmundo que él tiene la certeza de ser” (Soler, 1991, p. 17). Posteriormente se sitúa al delirio como una construcción imaginaria que procura dar respuesta a un fenómeno elemental, los delirios son atribuciones de sentido que intentan llenar de sentido un lugar que está vacío. Y para

finalizar se encuentra la identificación como posición subjetiva definida en la relación con el Otro, cuando no hace como si fuera el Otros sino que lo es.

Finalmente, cuando la suplencia procede a una operación por lo real, se presenta en los pasajes al acto, auto mutilaciones o mutilaciones al cuerpo (del Otro). El acto por lo real que irrumpe en proporción a la falta de eficacia de la castración, este es el caso de Vincent Van Gogh, quien corta su cuerpo –su oreja- en el punto en que ya lo simbólico, la pintura no lo puede contener.

#### 2.1.1.2.7.1 *Sinthome*



Lacan define Sinthome como el cuarto nudo que permite que lo simbólico, real e imaginario se anude. José Fernando Velásquez, en su texto *clínica borromea o de los nudos* (2006), define que para Lacan el sinthome, “implica una cuarta dimensión, la cual está dada por la función consistente de aquello que hace borde, como efecto de una forma propia, particular, del sujeto respecto al goce, un nombre propio, más allá del Padre, más allá del inconsciente, en el encuentro con la Cosa”. (Velasquez, J, 2006, p. 14). En efecto, el sinthome es una invención del sujeto, una manera de gozar que Lacan nombra como “saber hacer con”.

En el caso de la psicosis hay un desanudamiento de los registros borromeicos, el sinthome ingresa al nudo para abrochar los registros que se encuentran sueltos debido a que el Nombre del Padre ha sido rechazado y pone límites al goce del sujeto.

El punto central del nudo es un punto vacío que inexorablemente, cada vez, llevará al sujeto a padecer los efectos de una sustracción: la diferencia entre el goce esperado y el goce obtenido: Es decir, la falta. El punto central del nudo, que se escribe (a), es un goce, acotado por lo que llamamos el *sinthome*, el anudamiento. El goce de la cosa queda bajo la barra de la función del *sinthome*. (Velasquez, 2006, p. 14).

El síntoma no es entonces la única forma de fijar el goce, debido a que, por escogencia del sujeto el *sinthome* posibilita fijar un goce sin Otro, así pues, el concepto de *Sinthome* no sólo es para la psicosis sino también para cualquier estructura.

#### **2.1.1.2.7.2 *El arte como suplencia.***

El arte ha abogado por una visión de la locura como estado propicio para la creación, si bien, la finalidad del arte es estética, se fundamenta como medio de expresión de una visión del mundo. Pensar las expresiones artísticas desde la suplencia en la psicosis como un lenguaje concomitante al inconsciente, asiente pesquisar la relación del artista con la obra, en la manera de que permiten depositar un goce excesivo en ese objeto creado. Es importante aclarar como lo advierte Colette Soler que las producciones estéticas no son las únicas que pueden cumplir la función de suplencia señalada. La autora pone de presente el delirio como intento de autocuración, así como ciertas automutilaciones en algunos casos de esquizofrenia, que serían variantes de lo que ella denomina soluciones frente al retorno de lo real. No obstante pone de presente también que:

Existen otros tipos de soluciones (...) que proceden a una operación real sobre lo real del goce no apresado en las redes del lenguaje. Así sucede con la obra -pictórica por ejemplo- que no se sirve del verbo sino que da a luz *ex – nihilo*, un objeto nuevo sin precedentes (...) en el que se deposita un goce que de este modo se transforma hasta volverse estético, como se dice, mientras que el objeto producido se impone como real. (Soler, 1991, p. 18)

Los procesos metonímicos en los pacientes psicóticos permiten la simbolización por medio de las creaciones estéticas, manifestando significantes nombrados por una cadena metonímica. Arte que hace de suplencia, no como un acto de sublimación sino de modificador del goce desde una construcción en lo simbólico apoyado en lo imaginario, que viabiliza la estabilización en el sujeto psicótico.

Para ejemplificar mejor el proceso de arte como suplencia, se recogerán algunas nociones desarrolladas por Lacan acerca de la obra de James Joyce.

James Joyce fue un escritor Irlandés considerado como uno de los más importantes en el siglo XX, sus obras más destacadas son *Ulises* (1922), *Finnegans Wake* (1939), *Dublínenses* (1914) y *Retrato del artista adolescente* (1916). Lacan muestra en el seminario *El Sinthome*, que Joyce a partir de la invención sobre el lenguaje, logra la creación de una suplencia del Nombre del Padre. Esta idea desarrollada por Lacan, permite llegar a considerar que la escritura facilita el anudamiento a la realidad, si bien el sujeto psicótico pierde un vínculo con el otro; se propone la noción según la cual la creación estética, en calidad de suplencia, permite un anudamiento de los tres registros, viabilizando la existencia de la psicosis sin que se presente un desencadenamiento. Lacan lo esboza de la siguiente manera:

Joyce tiene un síntoma que parte de que su padre era carente, radicalmente carente, él no habla más que de eso. He centrado la cosa alrededor del nombre, del nombre propio, y he pensado... que es por quererse un nombre que Joyce ha hecho la compensación de la carencia paterna... está claro que el arte de Joyce es algo tan particular que el término *sinthome* es precisamente lo que le conviene. (Lacan, [1975-76] 1984, p. 54)

En este sentido el arte, la escritura muy particular de Joyce, le ha permitido una compensación de aquello que faltaba, es la escritura lo que le permite a Joyce encontrar

un anudamiento de los distintos registros, bajo la forma de ego reparador que encadena el registro que se encontraba suelto, una suplencia a la *Verwerfung* (forclusión). La solución encontrada por Joyce bajo esta perspectiva se devela un paso más allá del simple anudamiento borromeico, en donde, la elección del sujeto por hacerse un nombre, pero hacerse un nombre como artista es lo que evita la emergencia de los fenómenos psicóticos. Lo que se presenta en Joyce no es la necesidad sola de escribir, sino el convertirse en un artista reconocido, para el caso singular, el hacerse un nombre permite fabricar un ego que suple la falta de estructura.

Joyce juega con el lenguaje a partir de la escritura, haciendo un uso particular de este. Procurando según el autor no sólo condicionar, sino también generar su propia técnica literaria "He puesto tantos enigmas y acertijos que la novela mantendrá ocupados a los profesores durante siglos, discutiendo acerca de lo que quise decir. Esa es la única forma de asegurarse la inmortalidad."(Joyce, J. 1922). Lacan elucida que lo que se puede atrapar en la escritura sin sentido de Joyce es goce, allí donde el sentido escapa, lo que permanece es goce hecho letra "este alborozo, este goce es lo único que podemos atrapar de su texto. Ahí está el síntoma. (...) El síntoma es puramente lo que condiciona la lengua, pero de cierta manera Joyce lo eleva a la potencia del lenguaje sin que, sin embargo, nada de ella sea analizable." (Lacan, [1975-76] 1984, p. 164)

El síntoma Joyceano consistía en registrar cuidadosamente las epifanías como manifestaciones espirituales de la mente, momentos efervescentes que instituyen la raíz creativa de sus obras. Para ilustrar, discurremos sobre la epifanía N° 21:

(...) una niña, agarrando con una mano la falda de una mujer, corría a un paso por delante. La niña tenía la cara de un pez, descolorida y de ojos oblicuos. La cara de la mujer era cuadrada y tensa, la cara de alguien que regatea. La niña, con la boca torcida, levantaba los ojos hacia la mujer para ver si era el momento de llorar; la mujer,

acomodándose su sombrero plano, avanzaba a toda prisa hacia la capilla mortuoria.  
(Joyce, 1984, p. 169)

Como es posible apreciar, Joyce con respecto a la teoría de las epifanías, permite analizar que si bien hay una articulación del lenguaje, hay una carencia de sentido, es ahí en donde se encuentra la particularidad; en el tratamiento que le da a las piezas sueltas que le asaltan, el destino de las epifanías es convertirlas en letra. El uso del lenguaje de una manera metonímica, pero sin una construcción metafórica, “algo emerge y eso significa, no se sabe qué, ni por qué, pero el sujeto queda perplejo frente a esa significación que no remite a nada más que a sí misma. Por eso se trata de una significación imposible de dialectizar”. (Ramírez, 2009, p. 5) Lacan en el seminario 3 – *las psicosis*- va a indicar que el fenómeno elemental es la irrupción de una significación que parece una nadería, el significante aparece en lo real y se impone, cada vez más en cuanto menos significa. Es en esta perspectiva que las epifanías de Joyce funcionan como discurso desarticulado, fragmentos sin sentido. “se trata de un encuentro con lo Real ajeno al sentido, Real que se le impone al sujeto y en el cual encuentra la certeza de su ser de artista”. (Ramírez, 2009, p. 5).

Miller en consideración a las certezas psicóticas discurre que únicamente en la cadena interrumpida de significante a significante por la falta de anudamiento, la relación fragmentada posibilita que el símbolo alcance lo Real, de una manera en que no deja dudas, es decir, sólo en la psicosis debido al desanudamiento borromeico, es posible visibilizar lo Real, teniendo en cuenta que no hay una intención de ficcionalizar, porque la referencia está siempre vacía.

E diferentemente da criação pela sublimação, a criação pelo sintoma implica o tratamento da Coisa, desta vez não esvaziada de seu gozo pela castração. Daí a tentativa do sujeito de barrar a Coisa através do delírio e através de sua arte. O sintoma é uma

modalidade criacionista de o sujeito lidar com o gozo da Coisa para não ser aniquilado<sup>16</sup>. (Trimmer, 2014, p. 77)

El artista procura por medio de su obra impedir el acceso a la Cosa, vaciar el goce e impedir que se encuentre con el puro Real, la obra barra la Cosa, podría pensarse como poner en el agujero un velo que cumple la función de Nombre del Padre, que pone límites.

### **2.1.2 Arte**

El termino *arte*, se deriva del latín *ars, artis*, es una traducción del griego *téchnē*, que designa cualquier actividad o producto realizado por el hombre con fines estéticos o comunicativos. En Grecia, en la Edad Media e incluso a comienzos de la época moderna, al arte se le atribuía el significado de destreza, es decir, las habilidades necesarias que tenían las personas para producir objetos. Por ejemplo, para construir una casa, una estatua, un barco. Todas estas destrezas las denominaron arte, el arte del escultor, el arte del sastre o del alfarero. Para la época una destreza “se basaba en el conocimiento de unas reglas, y por tanto no existía ningún tipo de arte sin reglas, sin preceptos: el arte del arquitecto tiene sus reglas, diferentes de las del escultor, del alfarero, del geómetra y del general.” (Tatarkiewicz, W. 1993, p. 39).

De esta manera, la noción de regla se incorpora al arte. Para los antiguos hacer algo por fuera de las reglas como producto de la inspiración o la fantasía, no se trataba de arte. Platón expuso que el arte no es un trabajo racional, Galeno define al arte como un conjunto de preceptos universales, adecuados y útiles que sirven a un propósito específico. El arte visto desde esta época poseía un ámbito más amplio que el de hoy en

---

<sup>16</sup> Y a diferencia de creación por sublimación, una creación por el síntoma implica el tratamiento de la Cosa, esta vez no vaciada de su disfrute por la castración. De ahí la tentativa del sujeto de barrar la Cosa a través del delirio y a través de su arte. El síntoma es una forma creacionista del sujeto de lidiar con su goce para no ser aniquilado.

día, debido a que no abarcaba sólo las bellas artes, sino también los oficios manuales y las ciencias. Las artes eran divididas según su práctica; por el esfuerzo mental, las denominaron *liberales* y por el esfuerzo físico las nombraron *vulgares*, y en la Edad Media las designan como *mecánicas*. A las dos clases de arte planteadas se les daba un valor diferente, las artes liberales se pensaba que eran infinitamente superiores a las artes mecánicas. En la Edad Media, *ars*, se entendió como un arte más perfecto, esto es, el arte liberal. Las artes liberales eran: la gramática, la retórica, la lógica, aritmética, la geometría, la astronomía y la música. Y eran enseñadas en las facultades de arte en las universidades. Por otro lado las artes mecánicas eran relegadas a ciencias teóricas, Hugo de san Victor destacaba 7 (s. XII): medicina, agricultura, teatro, lanifium, navigatio, venatio y armatura. No obstante, la pintura y la escritura no aparecían en ninguna de las dos clasificaciones para arte, ni en la liberal, ni en la mecánica. Porque si bien requerían esfuerzo mental, también exigían esfuerzo físico. Para Radulf y Hugo, la pintura y la escritura no tenían utilidad y por eso no se les incluía.

En la época moderna, hubo una transformación, los oficios y la ciencia se eliminan del arte y se incluye la poesía, como idea aristotélica de que la tragedia era una destreza. La separación de las artes y los oficios -como las artesanías-, otorga al arte un lugar diferente en la sociedad, los artistas se creían superiores a los artesanos.

En los últimos cien años, la belleza fue el principal concepto de estética, aunque fue modificado en la segunda mitad del siglo, la experiencia estética domina, convirtiéndose en una rama de la psicología, asumiendo el status de una ciencia empírica y experimental. Con la aplicación de los métodos psicológicos, la estética adquirió material extenso y detallado basado en hechos. Varias teorías han intentado definir desde la psicología la experiencia estética, una de ellas es *la teoría más simple*, que afirma que la experiencia estética es una experiencia peculiar irreductible a otras y que

no se puede analizar. Por otro lado, *la teoría hedonista*, sostenía que la experiencia estética no es más que un sentimiento de placer. Algunas teorías sostienen que la experiencia estética es una experiencia intelectual y otras que es puramente emocional.

El arte ha adoptado funciones diferentes según la época y la cultura, desempeñando funciones diferentes. El arte presenta una confluencia de varios conceptos y para llegar a una definición verdadera habría que abarcarlos a todos, entonces, si el arte tiene muchas funciones diferentes, representa cosas existentes, pero expresa una visión interior del hombre. Abordar una teoría de la estética y del arte, plantea una inmensa dificultad de respuesta, pues se tienen varias concepciones del mismo problema. El concepto objetivo de belleza como resplandor de la verdad. Los antiguos concedían a Dios la idea de creación, de un modo en que un sujeto creador está hecho a imagen y semejanza de un Dios también creador. Los contemporáneos, apelan a la naturaleza de la forma, o a su fragilidad, la obra contemporánea tiene presente todos los contextos en que la obra surge, los sociales, culturales e históricos.

La obra puede leerse como un conjunto de signos, desde la semiología, como si el hecho artístico fuese un acontecimiento de expresión y comunicación. O si se intenta una reducción de la obra inspirada en la fenomenología, que muestra una percepción purificada, libre. En la época actual se percibe la obra de arte en una perspectiva más holística, en que la obra es un objeto que es posible de leer, pero el significado de la obra no está puesto para una comprensión inmediata sino que presenta un límite, una barrera, un misterio y a esto debe acudir la teoría estética, a explicar. La aporía estética es esta dificultad para llegar a lo manifiesto de la obra, pero la comprensión de la obra es singular “La comprensión no es sólo intuitiva; es también radicalmente singular; se halla referida siempre a un hecho cuya naturaleza singular no puede ser obviada ni

pasada por alto; y sobre la cual no cabe intento alguno de establecimiento de una posible “ley” con validez para todos casos” (Trías, E. 2001, p. 5)

Así pues, la obra de arte, no puede hallarse sino determinada por una misteriosa suerte, una ley, norma o pauta interna, que desde dentro, la determina. Y que sólo alcanza a comprenderse en el caso singular de la obra de arte en cuestión. En la obra artística, la norma que actúa es trascendente a los conocimientos y actúa de forma trascendente al lenguaje, por vía del sentimiento placentero o del goce. La complejidad del arte frente al lugar en que se ubica más allá de la razón, en donde no parece que cumple solamente la función de confirmar las leyes sino de fundarlas.

Artistas y filósofos han comprendido que la obra responde a una idea, como lo nombra Platón, y desde esta época han procurado desvelar esa idea latente que “sin embargo, se halla en el arte necesariamente cautiva de nuestra aprehensión sensible, y de nuestro mundo de sensaciones” (Trías, 2001, p. 16). En este sentido lo propio de la obra de arte es la transmisión, en donde la idea estética no haya un salto al universo artístico. La idea estética responde a la pauta interna de la obra, la carga simbólica, que a través de la singularidad revela o muestra una idea sensible que se encuentra velada, pues sin esta perdería su condición.

En este intento de comprender la aporía estética, el psicoanálisis ha procurado una aproximación al arte como un fenómeno inefable, bajo una categoría de signo. La articulación de la estructura semiótica se organiza bajo las nociones de metáfora y metonimia propuestas por Lacan. Massimo Recalcati, en el 2006 intenta una aproximación al arte desde el psicoanálisis, postulando tres paradigmas

Una estética del vacío, una estética anamórfica y una estética de la letra... primero, explicitará las elaboraciones de Lacan a propósito de la mirada como objeto *a*. Sólo en un segundo momento tendría algún sentido interrogar los aspectos formales y semánticos que organizan una obra de arte visual. (Lutereau, L. 2010, p. 4)

La estética con Lacan, presupone una intención de analizar al arte, pero no directamente al campo del arte. Lacan propone en algunas nociones que desarrolla a partir de análisis de obras de arte, que no es el sujeto el que contempla la obra sino que es la exterioridad de la obra la que captura al sujeto. El soporte para Lacan de la estética se sirvió de varias nociones, entre ellas la planteada por Carlos Kuri en el libro *estética de lo pulsional* (2007), en donde elabora un estatuto estético de la subjetividad, considerando el anclaje al cuerpo y al lenguaje, por medio de la explicitación de ciertas nociones fenomenológicas concurrentes con las del psicoanálisis, realizando una comprensión ontológica desde un análisis del lenguaje.

Es importante nombrar el recorrido que realizó Freud por el análisis al arte con relación a la vida del artista, sin constituir una teoría estética sino que se sirvió del arte como un análisis de la expresión humana, que le permitieron pensar y desarrollar conceptos como el de inconsciente y represión. Para Freud el arte es un medio de expresión que encuentra el sujeto para intentar llegar a lo ominoso -lo siniestro- pero que encuentra su impresión en lo familiar.

#### **4.1.2.1 Escritura**

El encuentro con la creación artística es un misterio, en Grecia los poetas o escritores se les designaban el adjetivo *poietés* que significa hacer, aparece también vinculado a la producción general y luego se circunscribe la poesía en una acepción al término actual. El poeta o escritor produce con la única herramienta que posee, el lenguaje. En Grecia, se consideraba al poeta como sabio dado que es un intermediario entre los dioses y los mortales; y sus dones son dados por naturaleza, nace con éstos. Su función como la señalaron los antiguos es muy cercana a la de un profeta que obedece los mandatos divinos, pues su inspiración aparece como un acicate ineludible. Es la inspiración la que ubica al poeta en lugar diferente, fuera de las exigencias cotidianas. En casi todas

las épocas los poetas se han movido a reflexionar acerca de su quehacer, de su encuentro con lo inefable y el intento de acercarse a ello por medio de la escritura.

La escritura es un vínculo con el sujeto, con su identidad más íntima. Dirá Lacan, es el orden simbólico lo que constituirá al sujeto, el inconsciente está constituido como un lenguaje. El psicoanálisis toma a la escritura como un documento que presenta una verdad, Lacan hace uso de las letras para conformar otra literatura, la del inconsciente. “La obra literaria adquiere un sentido de *modelo para armar*” (Gonzales, B. 2008, p. 2). Así, la escritura nace por las palabras, por lo simbólico. Ahora bien, que el inconsciente esté estructurado como un lenguaje quiere decir que se encuentra articulado como un mensaje a ser descifrado por el Otro pero no indica que es lenguaje únicamente, pues lleva implícito goce.

Lacan designa a la palabra letra como soporte del material concreto que toma del lenguaje, la meta se enfoca en hacer una revisión de la maquinaria de la lectura, es decir de lo simbólico. A saber, la escritura se articula en el sujeto como un lenguaje, pero este lenguaje presenta una particularidad y es la intención de expresar un mensaje el cual es dirigido al Otro, encontrando en esta –la escritura- un espacio para manifestarse.

En la escritura florece el inconsciente pero no sólo el inconsciente del autor, sino también el del lector, que aprovecha el espacio para reconocerse. Sin embargo esta relación particular está transversalizada por el goce del escritor, que se manifiesta en lo singular marcado por la repetición.

Habría que decir también que, desde la perspectiva psicoanalítica la escritura se inscribe, por medio de un trazo, este trazo como un significante, Lacan lo denomina trazo unario, que destruye lo universal, pues si bien se vale de lo universal que son las palabras, pero unario en la letra que lo constituye. El trazo unario tiene dos vertientes, una posibilita la identificación y la otra la distinción. La identificación que provoca, es a

un rasgo del objeto que deja su marca “En ese rasgo unario, en esta función del palote como figura del uno en tanto que no es sino rasgo distintivo, rasgo justamente tanto más distintivo como que está borrado casi todo lo que lo distingue, salvo ser un rasgo, acentuando el hecho de que cuanto más parecido, más funciona, no digo como signo, sino como soporte de la diferencia” (Lacan, [1961] 1986, p 33). Y por otro lado se encuentra la repetición donde hay un elemento común que se repite en cada uno de los elementos significantes de un sujeto, es la marca a lo largo de una vida que hace restituir el rasgo unario que se dio en el primer momento de la vista pero se ha perdido, la repetición se da en la búsqueda de las marcas o huellas que ha dejado un rasgo de ese objeto. En la escritura al ponerse el rasgo de repetición, puede dar cuenta de las marcas, de las huella dejada por eso objeto perdido y deseado. “El sujeto es, en efecto, la raíz de la función de la repetición en Freud, y la escritura la puesta en acto de esta repetición, que busca precisamente repetir lo que escapa, a saber la marca primera que no podría redoblar y que se desliza necesariamente fuera de alcance.” (Lacan, [1963] 2006, p 12).

La escritura puesta en acto permite dar cuenta de ese sujeto causado por la identificación y la repetición a un rasgo unario. Por otra parte, la letra es el borde del agujero en el saber, saber en lo real que no puede ser dicho sino por la letra, por la escritura, es decir, la letra es la marca por la que cada uno elabora su singularidad que lo distingue del otro. Si lo real Lacan lo describe como lo imposible, aquello que no podrá ser alcanzado, esboza que si bien es imposible, hay algo que puede dar cuenta de ello, "Si lo Real es lo que digo, o sea, lo que sólo se abre por medio del escribir" (Lacan, [1974] 2005, p 47). Así, lo real puede inscribirse por medio de la escritura.

Cabe pensar sin embargo, que la escritura viene en lugar diferente al significante pues, la letra es considerada como retorno de lo real y el significante tiene que ver con

lo simbólico, pero la escritura permite que lo simbólico pueda encontrar su real, a saber, la escritura es algo que puede ser leído por el otro, como un decir de un sujeto que dice sin saber (desde el inconsciente). “La letra sirve para designar un lugar, sustentarlo, delimitarlo o bordearlo, letra funcionando como un artificio o un saber hacer sobre lo real, es decir sobre el agujero, haría de borde a ese agujero”. (Gallo, J. s.f, p. 73)

En efecto, la escritura en Joyce cumple la función de *sinthome*, lo que no significa que Joyce goce de escribir propiamente. Sino que, el goce de Joyce está en su escritura por fuera del sentido, desconectado del Otro y de las *nomas* de la comunicación “es difícil decir qué cosa en lo que escribe pertenece al cálculo poético antes que a las palabras impuestas; de todos modos no explica que publique” (Soler, 1991, p. 73). Lacan plantea que en Joyce, por el artificio de la escritura hay algo que se restituye, pues, su escritura colmada de enigmas tiene una función reparadora, de eso que le retorna de lo real.

En cambio, el uso de la escritura en Rosseau, le otorga la idea de impugnar, es decir, pregunta por el Otro del saber, la escritura queda en el nivel de significación. “Se sirve de la escritura, para constituirse en reformador, censor, labrador de ideas, artesano de una rectificación de los gustos y las consciencias” (Soler, 1991, p. 73). Al contrario de Joyce, la escritura en Rosseau, no le sirve de síntoma, pues construyó significaciones de las que se sirvió para colonizar, estabilizar el agujero de la *forclusión*, a saber, inscribe un simbólico allí donde el Nombre del Padre falta, son entonces las *suplicias* de Rosseau simbólicas. La diferencia entre estos dos artistas radica en que Joyce suple la *forclusión* por medio de la obra, que le sirve para velar el agujero que deja lo real, pero Rosseau fracasa en este intento y su obra le sirve para tratar su *paranoia*.

Se presenta, no obstante un punto de encuentro en ambos, y es el hecho de constituir una escritura dirigida al Otro, aun cuando sea con fines distintos, para denunciar en el

caso de Rousseau y para hacer trabajar en el caso de Joyce- al menos esto se puede pensar cuando Joyce afirma que sus libros mantendrán ocupados a los estudiantes durante muchos años- en este sentido traspasa un enigma.

### ***2.1.2.2 Pintura***

La pintura en todos sus movimientos implica una función que va más allá de la ornamental o puramente estética, vinculándola a lo bello y placentero. Se trata entonces de la idea de que las obras de arte, capturan al espectador a través de la imagen; silenciosa, interroga, atrae a una representación de la misma que no es siempre escueta y aprehensible, debido a que no es posible determinar la intención del artista y expresarla en palabras, a menos de que se cuente con el artista creador de la obra. La pintura es posible determinarla como un lenguaje que contiene un mensaje, pero a diferencia de la escritura que detalla la intención del autor, la obra ha de leerse en relación con su autor, más que por la interpretación de la misma. El pintor, proyecta sus fantasías sobre la obra que crea como un automatismo que procura respetar lo que la inspiración produzca en el momento “El verdadero pintor es el que es capaz de pintar escenas extraordinarias en medio del desierto vacío” (Breton, A. 1924).

Los sucesos representados en la obra, aluden a una manifestación fenoménica de una relación inscrita con el deseo, una creación del deseo que circunscribe la satisfacción de un espectador, y contiene un acaecimiento indefectible de contemplar, la mirada de la obra contiene un aspecto eminente, la mirada que se posa en esta. “El cuadro siempre no muestra un objeto, ni se presenta como un ente, sino que realiza un acto-adviene en la visibilidad” (Marion, J. 1997, p. 73). A saber, el cuadro no es visible sino que otorga visibilidad, De este modo, siguiendo el hilo conductor del cuadro, Marion lo define como fenómeno saturado a ser observado –de acuerdo a las categorías del entendimiento definidas por Kant, aunque en contraposición– en tanto, es inabarcable

(según la cantidad), insoportable o insostenible (según la cualidad), absoluto (según la relación). En resumidas cuentas, el fenómeno saturado es un “fenómeno incondicionado e irreductible (a un Yo)” (Marion, 1997, 265). De este modo, el fenómeno saturado se comprende como un exceso de exposición frente a una idea de su referente, en algunos casos la simultaneidad de la misma no es concuerda en una unidad y eso ocasiona que la expresión sea absurda de interpretar, aunque encuentra un punto de permanencia con la subjetividad del espectador, que lo interroga y facilita el encuentro con las representaciones singulares.

Conviene observar sin embargo que, desde la perspectiva psicoanalítica, la pintura tiende a demostrar la relación entre el sujeto y su inconsciente por medio de la mirada, pero no una mirada depositada en un cuadro solamente sino que es bidireccional. Para Lacan la pintura se acoge a la lógica del cuadro que nos mira, el cuadro es el objeto que está referido al campo de lo visible, y este campo tiene dos términos que se articulan a lo escópico de manera antinómica; del lado que está la mirada, las cosas me miran y las veo. “El que mira una pintura siempre se ve obligado a deponer la mirada, hice de inmediato una salvedad, la del expresionismo que se sitúa, empero, como un llamado muy directo a la mirada.” (Lacan, [1964] 1986, p. 42).

El cuadro en su tela soporta todo lo que representa, facilita en la mirada responder a una representación, que intenta develar el contenido insondable de la obra, pero que sólo es posible por medio del pintor. En la pintura se ponen en relieve dos significaciones, la primera se encuentra en referencia con la *Tyche*, es decir, la obra ha de tener la capacidad de provocar un encuentro con lo real. Un encuentro que nace de la capacidad de la obra de *punctum* –aguijonear- al sujeto que la contempla, pero no emerge desde el propio sujeto. Lacan refiere que hay un placer en el ojo, que es atrapado por un cuadro como una experiencia estética de abandono, se da entonces, en

el ojo como receptor de la mirada. “Es algo dado, no tanto a la mirada, sino al ojo, algo que comporta un abandono, depósito de la mirada” (Lacan, [1964] 1986, p. 100). La segunda razón sobre la imposibilidad de la representación, en tanto, no representa al sujeto. Comporta una “función de mancha”, un sujeto confinado a la mirada del Otro, es decir, una mirada que viene de afuera y perturba la idea clásica de representación, debido a que está ubicada por fuera del sujeto. Lacan referirá que no es el sujeto que mira, es el Otro que mira al sujeto, visto de esta manera, la mirada del sujeto se subvierte. “la mancha es, por ende, una función de aniquilación del sujeto de la representación, puesto que conmociona el ser del sujeto y lo aniquila” (Lacan, [1964], p. 87).

Desde este ángulo, hay obra de arte cuando hay un encuentro con la mancha, es decir, con aquello que atraviesa el marco representativo de la organización semántica de la obra. En este sentido, la mancha revela al sujeto como mancha, como imposible de reconocerse, como lo que queda excluido de los significantes. La función de cuadro se sitúa en el encuentro con el real más propio.

No es más la percepción del que observa la obra, es la obra forzando el límite del marco, se catapulta a lo externo, atravesando los relieves que encrespan la superficie, llegando a alcanzar al observador, lo interno se vuelca así, en una torsión material a lo externo, creando un efecto anafomórfico radical que inviste el fundamento mismo del arte pictórico: la superficie Kantiana, neutra, trascendental del espacio viene contaminada por un real, como saliente, como exceso. (Recalcati, 2006, p. 27)

Podría decirse que, el cuadro, dirá Lacan, no es espejismo del pintor, no es un espejo donde no hay más que la perspectiva del mundo real, por el contrario, es una introducción de la perspectiva organizada con relación al sujeto del inconsciente que se traza alrededor de la mirada, la pintura se estructura en una relación libidinal. Si se

intenta imaginar, la posición del pintor por medio de sus obras, se analiza entonces, que de la pintura hay algo que se puede pasar a lo real y que se logra intentar simbolizar:

Lo que es creación del pintor está estructurado de un modo muy diferente. Quizá ahora, en la medida, precisamente, en que restauramos el punto de vista de la estructura en la relación libidinal, podemos someter lo que está en juego en la creación artística a una interrogación fructífera -nuestros nuevos algoritmos nos permiten articular mejor una respuesta. Para nosotros, se trata de la creación tal como Freud la designa, o sea, como sublimación, y del valor que adquiere en un campo social. (Lacan, [1964] 1986, p. 41).

La creación artística responde no sólo a un acto de sublimación como un posible destino de la pulsión emparentada con la meta sexual, sino por el contrario se puede inscribir un procedimiento psíquico que encuentra un contenido latente, una función con relación a su estructura psíquica. De modo esquemático, se puede pensar la función de la pintura en Vincent Van Gogh. El pintor por medio de su obra intenta poner un velo –suplencia- al agujero simbólico en que se instala su estructura psicótica, Van Gogh en su mundo pictórico donde la naturaleza de la pintura japonesa le daría fuerza a su imaginación, en donde puede ser. La pintura que implica un *sinthome* que sirve de sostén fálico. Por medio de la mirada, no directamente al artista en este caso, sino a su pintura, que pone límite al goce, que se ubica en una falta de lugar en su familia, es la pintura la que convierte en su vida, en su cuerpo “En el arte, es preciso poner el pellejo.” (Van Gogh, 1911, p. 268). La falla a su suplencia ocurre cuando la imagen es reconocida por el Otro, encuentra un lugar, cuando lo reconocen como artista, debido a que no se podía autorizar como visto por el Otro, con un lugar, fuera de la nada.

Se puede evidenciar desde lo expuesto anteriormente, que hay una relación estrecha del autor de una pintura con la mirada del espectador. Pues si bien parece obvio, hay en

los trazos del pintor una intención de que el espectador encuentre detrás de sus pinceladas una realidad inerte, indicios de una verdad oculta. Una tarea desde lo imposible, desde lo real.

### **2.1.2.3 Repetición**

El tema de repetición halla sus antecedentes en Platón, quien desarrolló su *teoría de la reminiscencia* basada en el enfoque *conocer es recordar* en la que recordar supone el retorno a *eidos*, a la idea. El conocimiento sensible es entonces el punto de partida y el detonante al verdadero conocimiento, que es memoria. Nietzsche afirma bajo su concepto del Eterno retorno que “todo lo que retorna es distinto, florece de nuevo, muere... y así eternamente” (Nietzsche, F. 1993, p.300). Bajo esta idea, la repetición es una acción dinámica y no mecánica, lo que retorna es diferente.

En el ámbito de la filosofía, Kierkegaard, introduce una nueva manera de pensar, en la que sostiene que la repetición es una condición de lo humano. Expresa que la reminiscencia representaba para los griegos el ámbito del conocimiento, “como todo conocimiento es reminiscencia, toda la vida es una repetición”. (Kierkegaard, C. 1997, p. 4). Luego, la característica inmanente de la existencia es renovar estados de cosas pasadas, “la idea de repetición sostenida por Kierkegaard se aleja radicalmente de cualquier atisbo de involución” (Mesa, D. 2010, p 16). La repetición lleva la consigna de ir más allá, en el mismo concepto, a manera de un perfeccionamiento “La dialéctica de la repetición es fácil y sencilla. Porque lo que se repite, anteriormente ha sido, pues de lo contrario no podría repetirse. Ahora bien, cabalmente el hecho de que lo que se repita sea algo que fue, es lo que confiere a la repetición su carácter de novedad”. (Kierkegaard, 1997, p. 16).

Freud en 1914, elabora el texto *recordar, repetir, reelaborar* que marca nuevos rumbos para el psicoanálisis, permitiendo una mejor articulación del inconsciente. En

este texto, Freud utiliza por primera vez el concepto de *compulsión de repetición*, con base en el análisis que realiza en los rasgos de los pacientes de su terapia psicoanalítica, esto es, que en innumerables ocasiones los sujetos no recuerdan que pudo ocasionar su padecimiento, sin embargo, lo repetían sin ninguna autorización consciente. A saber, su consciencia obstaculiza el paso a la verbalización del malestar, pero no logra abarcar todo y deja espacio al inconsciente para manifestarse por medio de la reproducción del acto. En 1920, aparece el trabajo bajo el título de *Más allá del principio del placer*, en donde manifiesta que la compulsión a la repetición es una función del aparato anímico, pero que actúa de manera independiente.

La repetición se opone al principio del placer, va más allá, esto es, las mociones pulsionales de perturbaciones anímicas del pasado que han sido soslayadas y no son reguladas por la instancia de placer entran a operar más allá de este buscando una satisfacción en la vida anímica actual “las exteriorizaciones de una compulsión de repetición que hemos descrito en las tempranas actividades de la vida anímica infantil, así como en las vivencias de la cura psicoanalítica, muestran en alto grado un carácter pulsional y, donde se encuentran en oposición al principio de placer, demoníaco”. (Freud, [1920] 1976, p. 36). No obstante, la fuerza pulsional no sólo empuja a encontrar en nuevos objetos vivencias de satisfacción pasadas, sino que si es llevada hasta el extremo puede conducir a la muerte. A partir de la consideración del termino compulsión a la repetición, Freud planteará la existencia de dos tipos de pulsiones: las pulsiones de muerte o del yo, que demandan al sujeto restablecer estados anteriores, y pueden ser mortíferas; y las pulsiones de vida o sexuales, que comandan la existencia y buscan la renovación de la vida.

Lacan, formula con relación a los planteamientos de Freud, que es precisamente el objeto *a*, el surge en el lugar de pérdida, a saber, esta pérdida se remonta a la primera

vivencia de satisfacción. En el sujeto advino un encuentro con un Real, el momento en el que el niño cuenta con algo que creía propio, aparece luego como algo ajeno y desaparece como parte de sí. Este advenimiento de lo Real, trae consecuencias para el sujeto, debido a que además de perder algo que creía propio, lo divide y queda marcado por esta pérdida. Entonces, si bien durante su vida puede intentar obturar esta pérdida con objetos en el orden imaginario, nunca se podrá deshacer de la marca que dejó, es decir, el rasgo unario. A partir de esto, introduce la dimensión del goce, que es el elemento pulsional que lleva displacer, debido a que si bien el sujeto tiende a buscar esa satisfacción perdida, hay una diferencia entre la satisfacción prometida y la hallada, en la medida que el resultado va a implicar siempre una resta, en la repetición siempre habrá más displacer que placer, debido a que lo que está en juego en la repetición es goce. Para Lacan la repetición encierra un saber del sujeto, un saber inconsciente que lo lleva a repetir, en este sentido, “la repetición tiene que ver esencialmente con la marca que ha dejado el lenguaje al introducirse la pérdida del primer objeto de satisfacción, es decir, tiene que ver con el rasgo unario que ha marcado al sujeto y produce la caída del objeto *a*” (Mesa, 2010, p 13).

En esta perspectiva, la repetición por un lado lleva al sujeto a gozar, a intentar obtener el objeto perdido, pero por otro lado a propiciar encuentros con el objeto perdido por medio de construcciones imaginarias alternativas que construye el sujeto alrededor de su falta.

El saber del sujeto frente a la repetición se manifiesta en el efecto creador de todo lo que se puede articular en la cadena significante; esto se hace patente en el hecho de que el sujeto se empeña en apuntar siempre a lo mismo —al significante falta o S1— pero sirviéndose cada vez de nuevos y renovados significantes para hacer cadena con el mismo, es decir, con el S1. (Mesa, 2010, p. 16).

En la psicosis, la falta de Nombre del Padre que cumpla la función de castración, implica un encuentro del sujeto con lo Real, así pues, la angustia no es tramitada por medio del fantasma, sino que se le da un tratamiento por otra vía, tal como, el delirio, el pasaje al acto, el evitamiento, la escritura, la creación. La metáfora delirante exhibe el elemento de la repetición, en el punto en que logra conferir una significación a la falta en el sujeto y permite introducirlo en el lazo social. En el delirio, el sujeto procura introducir algún sentido, una metonimia sin fin “El fenómeno persecutorio adquiere el carácter de signos indefinidamente repetidos, y el perseguidor, en la medida en que es su sostén, no es más que la sombra del objeto persecutorio”. (Lacan, [1955-56] 1984, p. 37). El delirio es una tentativa de significación del goce deslocalizado y pretende dar sentido a una significación enigmática. En el evitamiento, Colette Soler, menciona que “son todas las maneras que un sujeto puede encontrar para evitar la coyuntura angustiante” (Soler, 2004). Evita entonces el encuentro con la Cosa, con lo Real. Un ejemplo de evitación es la ritualización, que les permite armar un espacio, que le da consistencia a las cosas y evita el encuentro con lo Real. La ritualización sostiene en la repetición un goce que precisa para lograr una estabilización, un montaje pulsional realizado sobre un objeto imaginario. En la creación, el objeto se inscribe en el lugar del agujero, la escritura o la pintura toma ese lugar y acota la angustia, con la particularidad de que falla y deja en evidencia el agujero de lo real, haciendo surgir la repetición; de aquí que la repetición apunta a que la estabilización no está dada sino que el sujeto debe trabajar por sostenerla, introduciendo cada vez nuevos significantes que le permitan bordear la falta en sí.

## Capítulo 3

### Seraphine Louis



Fotografía de: Anne Marie, 1929 (Dominio público)

#### 3.1.1 Aspectos Biográficos

De acuerdo al acta de nacimiento ubicada en los archivos departamentales de Oise, Seraphine Louis Maillard nació en Arsy un pueblo al norte de Francia el 3 de septiembre de 1864. Su padre era obrero y su madre provenía de una familia de campesinos. Cuando llega a la edad de un año, su madre muere y 6 años después muere su padre. Para esta época, Seraphine se marcha a vivir con su hermana, durante el internamiento en el hospital de Clermont Oise en el año 1932, le dice a los médicos que a los 7 años, luego de la muerte de sus padres empieza a trabajar para los agricultores como pastora (Vircondelet, 2010, p. 20). A los diez años ingresa a la escuela por pedido de algunos miembros políticos del pueblo.

Séraphine asiste a la escuela para aprender a leer, escribir y contar. Pero para ella nada se puede comparar con los campos, la intimidad de los árboles y las flores

fusionadas, lagunas y bosques, y todo aquel discurso interior y subterráneo que la naturaleza sabe alimentar. No le gusta jugar con otros niños, suele avergonzarse de ser huérfana y pobre (estar en la miseria), también porque prefiere hablar con las plantas. Comienza a garabatear sobre el papel algunas flores cuyos pistilos y estambres se encuentran con un brillo desordenado, cuyos pétalos se están multiplicando, con plumas que parecen plumas despeinadas. Al igual que le gusta escuchar el ruido de los animales en el establo, sus pesados pasos en los caminos hacia el canal, todo el misterio de las cosas de la naturaleza, estos pequeños dramas insignificantes que pasan inadvertidos para los campesinos, ella los escucha como si fueran una bendición. (Vircondelet, 2010, p. 21)

Hasta los 14 años no se sabe mucho de Seraphine, las hipótesis de Vircondelet se refieren al trabajo en la granja. En este año ingresa como empleada doméstica y ayudante de cocina al servicio de la condesa de Beaumini en Compiègne, en donde permanece 3 años, "[...] Ella llama a estos años de servicio "trabajos negros". ¿Qué significa? Sin lugar a dudas 'negro' significa oscuro como el fondo de un pozo sin luz redentora, sin estrellas". (Vircondelet, 2010, p. 27).

Acostumbrada ya a trabajar en la ciudad, lejos de los paisajes a los que estaba acostumbrada en 1881, ingresa al convento de las hermanas de la providencia como encargada de la limpieza. Allí descubre clases de dibujo que son enseñadas a las jóvenes, y en repetidas ocasiones interrumpía su trabajo para ir a escuchar las lecciones del profesor. "Un día, el profesor la sorprende. Y le pregunta ¿qué estás haciendo aquí, Sérphine? ¿Acaso quiere usted pintar? Ella no niega la pregunta, por otra parte, no contesta. Su vocación nació allí con ese acto supuestamente desvergonzado. ¿Así es como el deseo de pintar se apoderó de ella? Sérphine no discute, deja que otros digan lo que quieran. No es su asunto. Tal vez un día atreva". (Vircondelet, 2010, p. 28). Por

esta época, Seraphine siempre asiste a la iglesia, con un interés especial por aumentar la justicia, para ella la iglesia predica el amor de dios pero ¿por qué dios hace distinciones entre las personas? los trabajadores domésticos o burguesa; Por lo tanto, "[...] es precisamente en la iglesia donde empezó todo, la afirmación de sí misma, el deseo por la igualdad y la inclusión de la superioridad". (Vircondelet, 2010, p. 30).

Durante los 20 años que permaneció en el convento, reside en el ático, un lugar que la madre superiora ha destinado para ella. No solía hablar con muchas personas y solía decir *enclausurar-se en un convento, tales exenciones conceden ciertas cosas*. A Seraphine no le importa mucho estar apartada pues de esa manera se podía mantener lejos de los insultos de los *amos*.

(...) En medio de este tiempo asumió la soledad, ella acepta, sin duda, el fomento de una angustia latente, sus defensas psicológicas se desmoronan y ella cae impotente y débil. Ella dice sin dudar que es una sierva de Dios, toma las palabras del Magnificat, hace su trabajo con tenacidad y entrega para cumplir plenamente a las monjas. A veces se atreve a hablar. Diciendo que le gustaría convertirse en 'hermana', tomar el largo hábito y velo, pero una de hermanas, que es con quien habla con más frecuencia le responde, ¿entiendes que no se puede tomar su origen, su educación? 'Sé humilde, Sérphine. Dios quiere que así sea'. (Vircondelet, 2010, p. 30).

Por esta época Seraphine abandona momentáneamente sus deseos de ser monja, y se sumerge en el ritmo del convento, los cantos y los oficios que le *brinda tranquilidad*, marcada por una devoción mariana, a Nuestra Señora de Lourdes, quien según la creencia popular se aparece a los pastores. Inmersa en este ambiente y con el fin de ser *un alma pura*, practica mucho, siempre está presente en las ceremonias de mayo, reza el rosario todos los días y dice que habla directamente con María “ella quiere lograr, por último, el estado de monja, ora mucho, asiste a misa todos los días, sigue las

procesiones por la ciudad, lleva a cabo una verdadera relación con la Virgen y reza todas las noches ante una pequeña imagen de yeso". (Vircondelet, 2010, p. 41).

En vista de que no habla con las monjas, Seraphine convierte a la virgen María en su confidente, pues ve en ella una voz que nunca la ha desalentado. Surge así una mística primaria como lo menciona Vircondelet: "Su "estilo de vida"... en su aislamiento experimenta sensaciones de fascinación y éxtasis, que representan en el fondo su alma aún infantil. Séraphine cree que estas predilecciones, con especial atención a María y Jesús pueden ser atendidas por ser la más humilde." (Vircondelet, 2010, p 44). Pero el orden impecable del convento acabo finalmente por atormentarla, decía que se sentía estancada, que la práctica religiosa sepulta sus deseos y reprime todas las llamadas internas y empieza a intentar recuperar su libertad. Las monjas a menudo intentan disuadirla para que se quede, abogando que si se retira renuncia a la gloria de María y a la conversión. Sin embargo, Seraphine empieza a rebelarse y a dejar de ser *dócil*, como lo menciona Vircondelet, y a reflejar en sus gestos enojo. Afirma tener malos pensamientos y resentimiento pues afirma que las monjas no la escuchan y a menudo la ignoran como si sólo sirviera para el trabajo, cuando en realidad ella también es capaz de rezar y cantar. (Vircondelet, 2010, p. 46).

En 1902 siente que llega su hora de abandonar el convento, cansada de las peleas con algunas monjas, como señala.

Seraphine nunca se queja de su suerte, por el contrario, dice que *se siente bien en convento y cree que no es un trabajo duro*. Son sus propias palabras. Pero algo irresistible toma posesión de ella en el año 1902. Sabe que llegó la hora y debe partir. Todos los llamados internos que había frustrado durante años se habían acumulado, todas las fuerzas relegadas en lo más profundo de su ser, demandan salir a la luz. Nadie puede disuadirla de su proyecto vitalista, incluyendo las monjas finalmente aceptan su

salida al percibir el impulso violento de su deseo, las expresiones que adquiere su cara.  
(Vircondelet, 2010, p 48)

Alquiló un apartamento modesto en Senlis donde trabaja desde domicilios particulares de mantenimiento. Pasa un par de meses trabajando para una familia y luego empieza a trabajar con otra, dedicándose al “trabajo negro” como ella lo nombra. Le remuneran por realizar los trabajos más duros, allí no le preguntan nada y los días festivos *la abandonan a su suerte*. “sufre de soledad, dice que está sola en el mundo, si moría nadie la enterraría: ¿Qué hacer para ser visto y existir realmente?” (Vircondelet, 2010, p. 46). Sin embargo, Seraphine no se arrepiente de abandonar el convento pues tiene la certeza de que algo va a suceder. Vircondelet afirma que en muchas ocasiones, iba fuera de la ciudad, a los bosques en las afueras de Senlis y Compiègne, llevaba el almuerzo en su mochila y se sentaba a comer en los prados, menciona que le gustaba ver en primavera los árboles y los arbustos gotear savia.

Hasta 1906 trabaja en la casa de un abogado, el señor Chambard, sus deseos más profundos aún la perturban y sus obsesión por estar libre se torna cada vez más intensa, una voz interior le dice que debe conseguir una casa en donde pueda llevar a cabo los planes de la Virgen María. (Vircondelet, 2010, p 54). Este año consigue una habitación modesta que ya está amoblada, tiene una cama de hierro forjado, un soporte de madera, una silla y una mesa. Ella integra sus pertenencias que constan de una Virgen de yeso, un crucifijo, ropa y algunos platos, en la pared con un alfiler puso una foto de la Virgen María y un sagrado corazón. Ahora está totalmente disponible para escuchar su voz interior.

A través de la ventana, se distinguen muchas velas. Séraphine no duerme- "¿Qué hace exactamente? No es gran cosa en realidad, sólo rumiar sus letanías, pasa el rosario, habla con su querida Virgen María. Le pregunta en varias ocasiones - ¿Qué quieres que

haga? ¿Qué quieres de mí? ¿Por qué? ¿Sabes? Que podía hacer grandes cosas si tú me lo pides. Sólo tienes que hablar.” (Vircondelet, 2010, p 54).

A los 42 años comenzó a pintar guiada por una voz que ella nombra como interior, ya en su habitación le era posible poner toda su energía al servicio de dios, además de la disponibilidad para escuchar sus *voces interiores* sin que nadie interviniera.

Finalmente acontece llamada. Escucha, dice la voz de su ángel informándole el deseo de María. Ella se encuentra en una de las capillas laterales de la catedral, de rodillas, escucha para lo que se ha preparado durante tanto tiempo, Séraphine empezar a dibujar, pintar para la gloria de Dios, por lo que es el deseo María formal. Volver a dar más consignas. María misma aparecerá para cuidar de las telas. (Vircondelet, 2010, p 59)

Seraphine acoge con gozo el llamamiento de la Virgen, pues ahora ella guiará su mano. La orden no se discute y para 1906, ya pintaba sobre sus rodillas, tomaba sus escasos ahorros para comprar pintura, pinceles y lienzo. Según sus relatos, ella expresa que no sabe pintar, pero su ángel se lo dicta todo, pues es el medio que conduce a la Virgen, pues *no es arte sino alabanzas*. “El ángel no impone ningún tema, sólo guía con oraciones que toman forma en el lienzo y papel. Ella que nunca había cogido un pincel en su vida, experimenta ahora con los dedos anestesiados. Espontáneamente aparecerán flores, sólo flores, pétalos y un encaje flores, similares a las coronas con flores bordadas”. (Vircondelet, 2010, p. 60). Seraphine por esta época pinta en pequeños formatos; tabloncillos de madera, jarrones y cajas.

La pintura ha logrado apaciguar a Seraphine, Vircondelet refiere que:

Se ha apaciguado. Se acabó su amargura, el resentimiento contra otros, es como si la pintura había borrado su soledad. Por primera vez Séraphine se siente importante, pero

no le dice a nadie. Sin embargo, es una pequeña ciudad, vuela la noticia. –le pregunta la gente - ¿Por qué compra Seraphine potes de Ripolin (pintura) de todos los colores? ¿Tendrá la intención de volver a pintar el cuarto? ¿Es una nueva excentricidad? Ella sonríe ante las miradas perplejas de la señora Duval y el vendedor de la pintura, pero no confiesa nada. Es un secreto, dice, entre ella y la Virgen. (Vircondelet, 2010, p 61)

Aproximadamente en 1910, empieza a cambiar sus pinturas por comida. Continúa pintando sin ningún aprendizaje técnico, ni teórico; sólo sus *voces interiores* las que ha escuchado desde su niñez (Vircondelet, 2010, p. 61). Algunas noches le ruega a la Virgen después de orar que le explique el significado de toda esa aventura "para que no enloquecer, para seguir creyendo ", dice. Sin embargo, Seraphine sentía que en su interior María le respondía "Lo que pinto es la vibración de cosas ", se dice," es el ruido que haces cuando se está en silencio, como María. Tengo que complacer a mis flores en silencio. (Vircondelet, 2010, p 63). Para Vircondelet, a Seraphine no le fue posible convertirse en monja, pero lo podría lograr de otra manera por medio de la pintura, ofrendándole flores a la Virgen, dones y alabanzas, imágenes que se sostienen en las paredes como forma de ornamento de una capilla, cantando mientras pinta. En este año, inicia el cambio de sus pinturas por comida.

En 1912 Wilhelm Uhde, conoce a Seraphine que es contratada en aquel momento como empleada doméstica. Este mismo Año Uhde descubre que Seraphine pinta y muestra gran interés por su trabajo.

De esta manera, Seraphine había sentido alivio al ser descubierta. Por su parte, Uhde había quedado fascinado con las pinturas, para él eran de apariencia simple pero sofisticadas como las realidades muertas del siglo XVII, pintadas con gran pasión. Ella le manifiesta a Uhde que: "Pintar es como orar. No hay ninguna diferencia. Yo siempre digo que todo esto lo hago para Virgencita. Pinto en la noche, especialmente cuando

toda la ciudad duerme. Mis bodegones son como regalos que le hago al buen Dios y a la Madrecita, para ir al paraíso.” (Vircondelet, 2010, p. 63). Uhde empieza a comprarle las pinturas a Seraphine por lo que ya no tiene que trabajar más limpiando casas, Lo que le da oportunidad de mejorar su estilo, con colores más refinados y mezclas. Sin embargo, sus dibujos pueden dar cuenta “de algunas señales de advertencia de la progresiva demencia. Granadas y limones, las cubiertas de tentáculos en forma hoja, convertidas en amenazas, como de otro mundo.” (Vircondelet, 2010, p. 79).

En 1927, cuando termina la guerra y sin el regreso de Unde a Senlis que debió partir, Seraphine con 63 años, acepta la invitación de Carlos Hola, habitante del pueblo para participar en la “Exposición del 16 de octubre de 1927”, una muestra de pinturas realizada, en su mayor parte, con temas académicos y típicos. Cuando Séraphine entra a la sala de exposición de sus cuadros - dos medianos y uno pequeño - lanza comentarios en voz alta. Ocurre una perturbación notable en el medio ambiente, que algunos no pueden dejar de denunciar esta escandalosa aberración. (Vircondelet, 2010, p 97). Los visitantes se sorprenden por la violencia que emanan las pinturas de Seraphine y la convierten en el marco de sus insultos y bromas.

La prensa local no es menos cruel. Le Courier de l'Oise no la cita en su reseña de las exposiciones. Sin embargo, el periodista reconsidera en 23 de octubre, y escribe, que ante de la conmoción que planteó Séraphine, 'Me dicen que me olvidé de mencionar la obra más original de este museo, muy efímera'. Por supuesto que no! Pensé que sabían por mi amigo Gillet y la prensa parisina... ¡Por supuesto! Séraphine es nuestra respuesta a Rousseau! Ésta excelente persona cambió la figura al pincel. Es una autodidacta única. Nunca tuvo lecciones y no debería tenerlas. No hay duda de que tiene el temperamento de una artista cuyo Atractivo e ingenio recuerda el arte medieval. ¿Qué? Sí, por

supuesto, debemos animarla. "Su pintura es un documento psicológico. (Vircondelet, 2010, p 100).

Al finalizar la exposición, Uhde se reencuentra con Seraphine y ella durante la conversación, muestra señales de sentimientos de persecución paranoica, estos comportamientos preocupan a Uhde, quien teme el desarrollo de un trastorno maniaco depresivo. Por esta razón, decide asumirla bajo su responsabilidad; pagando todos sus gastos diarios y sobre todo, comprando los materiales necesarios para pintar.

El benefactor de Seraphine cumple con todos sus requisitos excéntricos, y se comienza a percibir un complejo de superioridad en ella, se cree la mejor pintora de la historia de arte, la más excepcional. Desde este momento, empieza a firmar como *Seraphine Louis, sin igual*. Es en este periodo que desarrollan en mayor medida la creatividad y el genio artístico de Seraphine, siempre guiada por las voces que nombra que son *voces interiores*. Seraphine asegura que su prometido Cyrille<sup>17</sup> ha regresado de la guerra y gasta mucho dinero comprando cosas. Uhde por su parte trabaja para convertirla en una artista reconocida, él compra todos sus cuadros, y busca, con esfuerzo que sus pinturas sean definidas como naïf<sup>18</sup>. Entre 1928 y 1932 algo cambia, hasta ese momento pintaba para la virgen, para su gloria y la de dios, a partir de representaciones de naturaleza, pero incoa a incorporar en las pinturas mundos más hostiles e infernales.

---

<sup>17</sup> Oficial el cual, según los relatos de Seraphine prometió desposarla cuando regresara de la guerra en Argelia. Pero nunca se confirmó si la historia es real pues en muchas ocasiones Seraphine cambia la historia, según su estado de ánimo. Nunca hubo testigos. Según ella lo conoce antes de ingresar al convento de Senlis, a los dieciséis años. Dice además que se casará con él cuando regrese y que para ello reza mucho como lo prometió. Luego de una larga espera y como Cyrille no regresa, entrega a la Virgen María, su salvación, su amor, promete guardar todos sus deseos carnales y hace un voto de castidad. Pero siempre recuerda el estado de felicidad por la espera de Cyrille, aun en los momentos en que permanece recluida en el hospital psiquiátrico "En la oscuridad de la guerra, tendida en el césped, con hambre, Séraphine busca la escasa hierba que está en los macizos de flores para alimentar a los hijos de Cyrille, que cree que lleva en su vientre." (Vircondelet, 2010, p. 35-6). Sin embargo, en otros momentos hablaba de los árboles y de Cyrille que la abandono y menciona que lo reemplazó por sus árboles y sus flores.

<sup>18</sup> Viene del francés *naïf*, quiere decir ingenuo. Se refiere a una corriente artística caracterizada por la ingenuidad, la espontaneidad y el autodidactismo de los artistas, un arte por fuera del academicismo.

SérAPHINE comienza a delirar gravemente: revelaciones (visiones), discursos místicos comienzan a aflorar.

La dimensión mística surge en los próximos años de la guerra. Toda violencia contenida en la niñez, todo el resentimiento doloroso de su pasividad, los litigios sociales, la amargura de no haber sido capaz de llevar a cabo su vocación religiosa y, sobre todo, la soledad, en el sentido de los sentimientos rechazados, contribuyó a 'histericizar' de cierto modo su imaginación. (Vircondelet, 2010, p 119).

En 1929, la exposición titulada: *Pintores del Sagrado Corazón* y luego, en 1932 en la exposición organizada por Uhde, *los primitivos modernos*, aumentan su prestigio y fama, en esta época recibe mucha atención en París.

Durante 1931-1932, comienzan a manifestarse signos de locura, monólogos sin sentido que la empujan lentamente a su propio mundo, ajena a los demás. Las voces comienzan a exigir su mano no sólo como el instrumento conocido. Por lo tanto, siente miedo de lo que nace debajo de su pincel. Incluso se pregunta " de dónde" viene eso?, ¿cómo detener esta marea? Así es, que ella deja fluir, acepta las bestias desenfrenadas, a los gusanos con incrustaciones de piedras preciosas, a las larvas y las polillas, orugas con voces parecidas y las hojas de penachos legendarios, y mezclas con todas las flores de su infancia y también con los que adornan los altares de mayo: cánulas, lirios los valles, margaritas. (Vircondelet, 2010, p 127-8).

Su salud física se deteriora lentamente, dependiendo del ritmo que controla su imaginación es la vibración que adquiere su pintura. En sus años anteriores las crisis de su demencia realiza obras maestras. Entre 1929 y 1930, sus pinturas adquieren tonos oscuros, *L'arbre du Paradise* se va convirtiendo en *L'arbre rouge*, da grandes pinceladas con cantos muy fuertes. Es importante anotar que el árbol es el motivo principal de toda su obra, pues de allí se vale para añadir los demás elementos que

conforman sus pinturas. "De hecho, el árbol es la razón principal que utiliza Séraphine, añade flores, adornos que de todos modos el tiempo marchitará. Entonces el tronco del árbol tambalea, se vuelve oscuro, en ruinas. Es la imagen de lo que queda de ella: una mujer dividida, vencida, marchita" (Vircondelet, 2010, p 138-9).

Seraphine pasa el final de 1930 sola en su habitación, inmersa en una pobreza extrema, ya no recibe a nadie y no tiene ayudas para realizar su trabajo, Uhde se encuentra en la capital francesa. Los habitantes de Senlis fundan quejas ante la policía sobre el comportamiento de Seraphine. En 1931, ya no siente deseos de pintar, pero el 31 de enero de 1932, decide hacer sus maletas con todas sus pertenencias para irse de su hogar, segura de su decisión, Vircondelet afirma que: "Va dejando sus cosas en la acera. Y Comienza a gritar y a señalar, como a manera de un ritual." (Vircondelet, 2010, p 154). En este momento llega la policía e intenta tranquilizarla pero no tiene éxito, entonces se comunican al hospital de psiquiatría de *Clermont de l'Oise* para que sea internada y se hagan cargo de ella. Sin embargo, luego de una semana de residir en el hospital le realizan un diagnóstico y deciden dejarla allí. El 25 de febrero de 1932, una vez es dejada en el manicomio nadie hablará más con Seraphine. Está como enterrada viva, borrada del mapa. Uhde piensa que ella está muerta y no la busca más. Abandonada a su suerte y a sus delirios suplicantes. (Vircondelet, 2010, p 156).

Pasa diez años en el hospital psiquiátrico, nunca más toca un pincel, no siente la necesidad de retomar la pintura. Se convierte en una interna más, va perdiendo su identidad. Uhde en una época recibe noticias de su condición, pero no va a visitarla. Seraphine muere en 1942, con 78 años en medio de circunstancias terribles y desoladas, con privaciones físicas y falta de alimento durante la ocupación alemana a Francia en la Segunda Guerra Mundial. "será olvidada por todos durante la guerra y enterrada en una fosa común, ya que nadie, nunca, reclamo su cuerpo". (Vircondelet, 2010, p 156).

Empero, la primera exposición consagrada a Seraphine Louis tuvo lugar en 1945, en París, realizada por Uhde, que expuso 70 de sus obras.

### **3.1.2 Caso Seraphine: El ideal**

#### **3.1.2.1 Infancia**

En su infancia la muerte temprana de sus padres la lleva a enfrentarse a la soledad. Desvinculada del Otro, se ve obligada a *sentir sus voces interiores*, como lo nombra. Seraphine ha sobrellevado toda su vida el no ser escuchada por el Otro, a saber, al morir sus padres es como si quedara por fuera del lazo social, debido a que no vive más con su madrastra y la relación con su hermana se limita a sobrevivir. Por esta época encuentra en la naturaleza, *una bendición* que ella puede escuchar. Descubre un rasgo en los árboles y las flores con el que se identifica, la inferioridad y la no comprensión de las personas “No le gusta jugar con otros niños, suele avergonzarse de ser huérfana y pobre (estar en la miseria), también porque prefiere hablar con las plantas”. (Vircondelet, 2010, p. 21).

En este primer tiempo, Freud plantea un nivel de desarrollo de la libido, que se denomina narcisismo primario, en el cual no hay un *yo* constituido y predomina el autoerotismo “El narcisismo, en este sentido, no sería una perversión, sino el complemento libidinoso del egoísmo inherente a la pulsión de autoconservación, de la que justificadamente se atribuye una dosis todo ser vivo”. (Freud, [1987] 1976, p.71). En este primer estadio el niño realiza una elección de objeto, que puede ser anaclítico, la madre como objeto sexual; o narcisista, de su propia persona. En Lacan, el narcisismo se ve en una etapa de los 6 a los 18 meses en donde el niño configura una imagen de sí mismo, un *yo ideal*, en el deseo del otro que es la madre

Vale decir que el yo humano se constituye sobre el fundamento de la relación imaginaria. La función del yo –escribe Freud- debe tener eine neue psychische... gestalt. En el desarrollo del psiquismo aparece algo nuevo, cuya función es dar forma al narcisismo. ¿No es acaso marcar el origen imaginario de la función del yo? (Lacan, [1954] 1981, p. 178)

Así pues, en la primera instancia está la constitución de la imagen narcisista mediante el reconocimiento de su cuerpo con relación a la imagen que refleja el deseo de la madre, a saber, los significantes inscritos por la madre sobre el cuerpo del niño. En el segundo tiempo del Edipo, se posibilita la entrada al orden simbólico, el significante de una falta, una ausencia; ya el niño no es el falo para su madre, sino que la castración simbólica deja una falta estructural que deja como resultado la entrada al orden simbólico.

El punto conyuntural en Seraphine, es que hubo problemas en la distinción entre el yo ideal y el ideal del yo, que está ligado a la relación con el Otro, pues, no encuentra un Otro en orden simbólico, lo que genera insatisfacción entre la estructuración imaginaria y los objetos reales. Lacan lo formula de la siguiente manera:

En otros términos, la relación simbólica define la posición del sujeto como vidente. La palabra, la función simbólica, define el mayor o menor grado de perfección, de completitud, de aproximación de lo imaginario. La distinción se efectúa en esta representación entre el ideal- ich y el ich- ideal, entre yo ideal e ideal del yo. El ideal del yo dirige el juego de las relaciones de las que depende toda relación con el otro. Y de esta relación con el otro depende el carácter más o menos satisfactorio de la estructuración imaginaria...Se trata justamente de eso: de una coincidencia entre ciertas imágenes y lo real....Hablamos justamente de las imágenes del cuerpo humano, y de la humanización del mundo, su percepción en función de imágenes ligadas a la estructuración del cuerpo. Los objetos reales, que pasan por intermedio del espejo y a

través de él, están en el mismo lugar que el objeto imaginario. (Lacan, [1954] 1981, p. 214)

En la psicosis se trataría de un problema justamente en el yo-ideal como imagen del cuerpo, que imposibilita la entrada al orden simbólico, lo que deja como resultado la forclusión del Nombre del Padre, es decir, el yo ideal se entiende como un ideal constituido como por una idea narcisista omnipotente, implica una identificación primaria con Otro, a saber, la madre, ese Otro que da lugar al espejismo del Yo ideal y que organiza toda relación con el otro. En Seraphine, ese Otro (A) no modifica su posición inicial en la que la imagen que devuelve el espejo es completa, impidiendo el acceso del orden simbólico en la segunda instancia del Edipo.

En esta etapa logra situarse por fuera del Otro, no se vincula con las personas y encuentra una identificación imaginaria con los bosques, que según ella no son tomados en cuenta, ni son importantes pero que hablan desde su interior. A los 14 años, que se va a vivir a la ciudad encuentra en la religión otra identificación imaginaria, un Otro que también le habla desde su interior, durante su niñez que ha vivido por fuera del Otro y que ha identificado distinciones entre las personas –clase obrera y burguesía-, encuentra en la religión un ideal de justicia, de rectificación subjetiva.

### ***3.1.2.2 Religión***

Debido a la soledad que soporta en la infancia a causa de la muerte de sus padres, Seraphine encuentra en sus creencias religiosas ese Otro que la hace existir como sujeto, en tanto, es escuchada y le da un lugar sin distinciones.

El delirio místico en Seraphine se podría comprender teniendo en consideración la relación con la madre, pues en es en la primera instancia edípica se van elaborando internamente los objetos, entre ellos dios. “Antiguos terrores habidos también en esa

primera relación impregnarán, igualmente, las representaciones religiosas, sean bajo la figuración de dioses o de demonios”. (Dominguez, C. 1991, p. 15.) La elección de objeto está ligado a la madre, en tanto dimensión imaginaria y constituye la forma más primitiva de vínculo.

En el niño hay una aspiración a mantener la relación con ese objeto total (la madre). La experiencia religiosa, en efecto, se ubica como una aspiración de esa totalidad materna, el deseo religioso como deseo de un todo. En la génesis del delirio místico de Seraphine hay un intento por recuperar esa separación con la madre, por medio de lo imaginario. La religión se ocupa de lo real, se ocupa en el sentido de velar, de atemperar la angustia que suscita el encuentro con lo imposible. En la neurosis se ubica como un no querer saber, no querer saber de la castración, apaciguando con sentido, intentando obliterar la dimensión que se sitúa más allá del principio de placer del que habla Freud. El cuadro clínico de Seraphine tiene que ver con el goce, más allá de intentar poner el Nombre del Padre en el agujero de lo real, de dar sentido al real, que lo hace, exhibe una relación con la lógica de lo femenino en el sentido lacaniano.

Es importante señalar que el Nombre del Padre rechazado y que no puede apropiarse del campo del Otro, es decir, no hay una apropiación del significante de la palabra y las percepciones, como ya se ha mencionado antes. En el seminario 20 *-Aun-* Lacan propone una fórmula de sexuación en la que se sitúa la relación del sujeto con el falo y por tanto, su determinación sexual. En la relación de la lógica de lo femenino con lo no-todo se puede ubicar el delirio místico. Es decir, dado que no hay un símbolo de posición masculino-femenino la diferencia sexual sólo puede entenderse en términos actividad y pasividad y es ahí en el goce del cuerpo, el goce donde no interviene el falo donde se localiza el goce místico.

En este sentido, el lugar del vacío, de agujero, es el lugar del goce, Seraphine al acceder al lugar de la virgen se confunde con ella en el goce, desapareciendo, “este goce incomprendible, no hay palabra posible, porque es en lo Real que tiene lugar”. (Coll, M. s.f, p. 9).

En el punto de encuentro de la construcción de un delirio místico que la sobrepasa en búsqueda de llenar de sentido, la religión en Seraphine enuncia un vacío que debe ser llenado, una representación de sentido aprobada por un Otro que brinda respuesta a enigmas de su vida y pone un velo a lo real, pero no contiene todo el goce "Las representaciones religiosas... son enseñanzas, enunciados sobre hechos y constelaciones de la realidad exterior (o interior), que comunican algo que uno mismo no ha descubierto y demandan creencia. Puesto que nos dan información sobre lo que más nos importa e interesa en la vida". (Freud, [1927] 1976, p. 25).

A saber, Seraphine encuentra en las creencias religiosas un sistema de significaciones que le permiten soportar los fenómenos propios de su estructura, el cual se articula a la manera que ella ha encontrado de relacionarse con el otro que es por medio de sus voces internas. En los años siguientes adhiere a su delirio mayores significaciones que van acotando el goce que le generó la “libertad”, esto es, la entrega sin límites a los mandatos internos sin regulación de otro. En un principio la religión procura darle sentido a enigmas en su vida, pero posteriormente la lleva a gozar sin límites. “Los seres humanos emprenden en común el intento de crearse un seguro de dicha y de protección contra el sufrimiento de una transformación delirante de la realidad efectiva”. (Freud, [1927] 1976, p. 81).

En esta relación con el Otro, que se constituye a partir de voces interiores y que se da en un principio con la naturaleza y que se instaura en la religión, es que nace el delirio

místico de Seraphine. Lacan en *los escritos I (1966)* propone un entendimiento estructuralista “Supone el significante respondiendo como tal al significante. El significante en la naturaleza es llamado por el significante del encantamiento. Es movilizad o metafóricamente. La Cosa en cuanto que habla, responde a nuestras represiones”. (Lacan, [1966] 1981, p. 8), agregando que “Es efectivamente bajo el modo de significante como aparece lo que ha de movilizarse en la naturaleza: trueno y lluvia, meteoros y milagros. Todo ha de ordenarse aquí según las relaciones antinómicas en que se estructura el lenguaje”. (Lacan, [1966] 1981, p. 8).

La virgen María llama a Seraphine a por medio de la pintura comunicarse con ella. Este llamado de la virgen le procura a Seraphine tranquilidad y su resentimiento hacia los otros, la pintura ha borrado su soledad, pues, logra comunicarse con el Otro ya no desde sus voces internas sino con un lenguaje que todos pueden percibir, pero sólo ella como elegida está en condiciones de realizar. “El ángel no impone ningún tema, sólo guía con oraciones que toman forma en el lienzo y papel. Ella que nunca había cogido un pincel en su vida, experimenta ahora con los dedos anestesiados. Espontáneamente aparecerán flores, sólo flores, pétalos y un encaje flores, similares a las coronas con flores bordadas”. (Vircondelet, 2010, p. 60).

Seraphine logra con la pintura una manera de que el Otro responda a sus demandas, la pintura adviene cuando la palabra no es suficiente, encuentra una manera más elevada de comunicarse pues *no es arte sino alabanzas*.

### **3.1.2.3 Lazo social**

La condición de sujeto en cualquiera de sus estructuras tiene que ver con el lugar del Otro, articulado allí como un discurso, en la psicosis no hay un lugar en el Otro para que se inscriba el Nombre del Padre. Lacan plantea al respecto al lazo social que es un discurso

A fin de cuentas no hay más que eso, el vínculo social. Lo designo con el término de discurso porque no hay otro modo de designarlo desde el momento en que uno se percata de que el vínculo social no se instaura sino anclándose en la forma cómo el lenguaje se sitúa y se imprime (...) en el ser que habla (Lacan, [1973] 1981, p 68)

El lazo social entonces, está vinculado a la noción de discurso, pues todo discurso es lazo. En el caso de la psicosis, Lacan menciona que el sujeto está en el lenguaje pero se ubica por fuera del discurso, esto es, del dicho, de la significación, no hay una producción de significación fálica. El sujeto aquí es hablado a cielo abierto por voces que no reconoce como propias, en Seraphine esto se evidencia en el momento en que empieza a escuchar a los ángeles, las voces internas desaparecen y hay una voz de otro que comanda “Finalmente acontece llamada. Escucha, dice la voz de su ángel informándole el deseo de María”. (Vircondelet, 2010, p 59).

Las dificultades de realizar un vínculo social en Seraphine, se evidencian en que no logra inscribir un significante amo que normalice la *lalengua*<sup>19</sup>, con la que más está conectada. En el caso de Seraphine a sus voces interiores y luego a su construcción estabilizante, la pintura. En la psicosis el estado de funcionamiento de la *lalengua* está desenganchado del lazo social, entonces adquiere la dimensión de lengua privada. Seraphine desde temprana edad no logra articularse a las personas, en su infancia menciona que prefiere estar con la naturaleza que con los niños, y esto es algo que se evidencia a lo largo de su vida. Entonces, crea medios de comunicación, debido a que su palabra carece de significación, estos medios de comunicación son el silencio y la pintura.

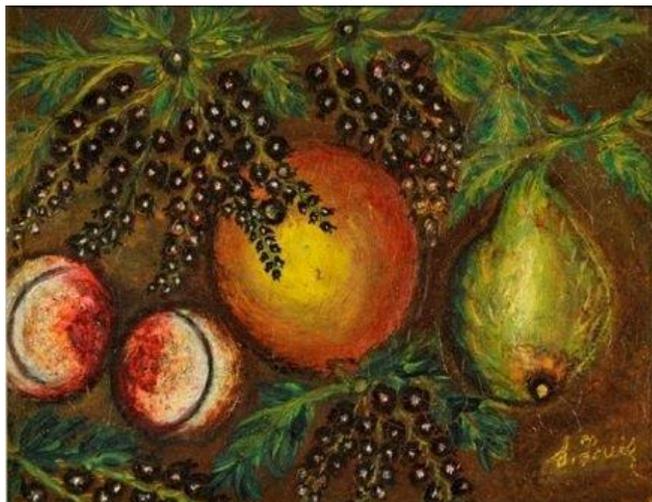
---

<sup>19</sup> Comprende los efectos del goce, los desencuentros infantiles, las homofonías, las significaciones investidas. Lacan dice que el lenguaje es una elucubración sobre lalengua, el lenguaje está hecho de lalenguas, entonces dependerá de cada sujeto. “um simbólico disjunto ao grande Outro e referente ao Um mesmo o acento sobre o Um (A) que marca o último período de seu ensinamento que situa o gozo, Alíngua como precedendo a linguagem como estrutura e precedendo a um grande Outro problemático...”. (Trimer, 2014, p. 75)

### 3.1.2.4 *Obra*

Seraphine nunca estudió arte, sólo cuando veía en el convento las clases de dibujo que le eran dadas a las jóvenes internas. La pintura en Seraphine, es una manera de salir de esos “trabajos negros”, una obra llena de color y texturas que rectifican a Seraphine en el Otro, regresándola a un lugar donde es escuchada y vista, un “trabajo de color” se podría pensar que la saca de la oscuridad. Su obra una demanda de amor, de reconocimiento simbólico del Otro, un acto creativo que busca estabilización.

Sus obras atravesadas desde el inicio por la impresión de elementos naturales como flores, frutas, ramas. Plagados de color en cada pincelada, y de significados ocultos a la virgen.



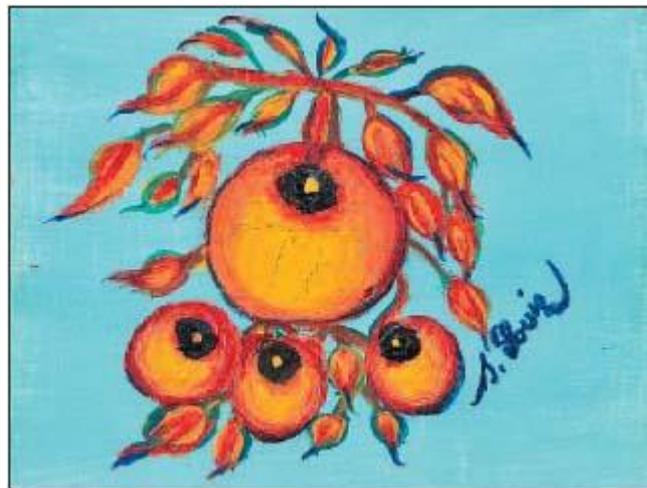
Cassis. (1918).  
Musée d'art et d'archéologie de Senlis. (Dominio público)

Su primera obra, que es encontrada por Uhde, enmarca el inicio de la vida artística de Seraphine, Uhde le da un reconocimiento artístico, que empieza a generar en Seraphine una megalomanía. Hay una respuesta del Otro, a su pintura, ya no queda relegada sino que la devuelven a la luz lo que toca en Seraphine el agujero.

Sus pinturas que eran un anhelo del encuentro con el otro, al fin logran su cometido, el reconocimiento. El sentimiento místico que por sí sólo no es capaz de suturar el vacío

existencial, logra por la pintura una suplencia. Pero no que no se da como un todo dicho, es decir, que se establece y cura, sino que flaquea en los momentos en que Seraphine se va poniendo de cara con lo Real.

Desde 1912, Uhde empieza a comprar las pinturas, que va empujando a Seraphine, más allá de la suplencia, Uhde tiene un efecto desestabilizante, pues esta certeza empuja a Seraphine a tener que vérselas con el agujero. En el momento que deja de trabajar en casas, da rienda suelta a toda su creatividad y de la misma manera, a los fenómenos psicóticos.



Les Grenades. (1920).  
Musée d'Art et d'Archéologie de Senlis, France  
(Dominio público)

Seraphine va perfeccionando su técnica a través del tiempo, mezclándole más materiales a sus pinturas y elaborándolas en un tamaño superior al utilizado antes. Encocada principalmente por este tiempo en pintar flores y árboles: "(...) Son flores misteriosas, flores de otro mundo. Séraphine asegura de que son las 'flores del paraíso', las flores que rodean a la Virgen María del 'Jardín del Padre' y son de la siguiente manera: revestidas de perlas y de colores Vivos". (Vircondelet, 2010, p. 87).



De izquierda a derecha. Feuilles (1920). Musée Maillol; Feuilles D'automne (1925). Musée Maillol; Fleurs et Fruits (1928). musée d'Art et d'Archéologie de Senlis (Dominio público)



L'arbre de vie (1928)

L'arbre de Paradis (1928-30)

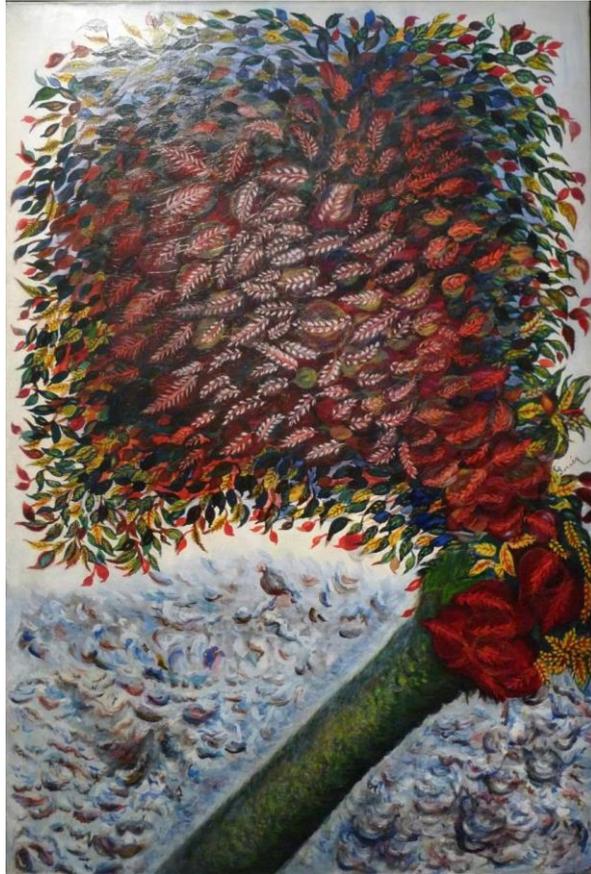
Musée d'art et d'archéologie de Senlis (dominio público)

Desde 1928, Seraphine empieza a cambiar, la pintura que le había servido para pacificarse ahora la está desbordando. En el momento en que Uhde regresa a la ciudad y le compra una gran variedad de cuadros que la llevan a realizar una exposición en Paris, también ha dejado de trabajar y se ha dedicado sólo a pintar, empieza a sentirse perseguida por alguien y empieza a comprar objetos costosos bajo el cargo de Uhde. Los delirios de Seraphine la invaden, es siempre seguida por voces y presenta delirios de persecución, además su megalomanía aumenta, se cree la mejor pintora de la historia. Acompañada, como lo menciona de la virgen María, que ha guiado sus pasos va fortaleciendo su delirio, pero también, se va ubicando en un lugar diferente con respecto a su obra.

Oh, Virgen María conviérteme en su ser de luz, adornarme con todos los colores del cielo, déjame pintar con tus colores y su luz. Agradezco por este nuevo cuadro. Por qué es concebido para ti, me inspire en ti. No podría ser de otra manera. Me limité a sostener el pincel. Me limité a seguirte. (Vircondelet, 2010, p. 87)

Hay una diferencia grande en sus pinturas, el árbol que es el objeto principal de sus obras pasa de ser el árbol del paraíso al árbol rojo, "(...) De hecho, el árbol es el motivo principal que utiliza Séraphine, ella añade flores, adornos, que de todos modos el tiempo marchitará. Entonces el tronco del árbol tambalea, se vuelve oscuro, en ruinas. Es la imagen de lo que queda de ella: una mujer, la partida, el triunfo y la marchitez". (Vircondelet, 2010, p. 114).

En el árbol rojo algo cambia "(...) es un nuevo elemento en su trabajo: ella que en un momento pintó a la Virgen, para su gloria y de Dios, pero entonces sus representaciones de la naturaleza incorporan mundos más hostiles más infernal. Ramas de la uva, con su verticalidad agresiva". (Vircondelet, 2010, p. 114). La pintura como ese Otro que la rectificaba, la lleva ahora a gozar más, a encontrarse con el Real.



Le Arbre rouge (1928)

Musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou, Paris (dominio público)

### ***3.1.2.5 Función de la pintura en Seraphine Louis***

Seraphine a través de su obra encuentra una manera de comunicarse con la virgen, que siente que la escucha y no la discrimina. En 1902 que deja el convento y le da rienda suelta a las fuerzas relegadas que contuvo durante años, debido a que según ella las monjas no la escuchaban y la reprimían. La certeza de que algo va a suceder la lleva a buscar maneras más elevadas de comunicarse con la virgen. A sus 42 años finalmente acontece la llamada, escucha las voces de ángeles que le informan el deseo de María, el momento del desencadenamiento ocurre cuando se desliga totalmente del Otro y la libido es puesta en el *yo* nuevamente, ya no hay otro que cuestione y reprima, sino que se encuentra en la iglesia donde está la promesa de ser escuchada.

Seraphine en un primer momento empieza a sentir que las cosas han cambiado, que algo va a suceder, no en su cuerpo sino con el Otro. Lo que permite pensar en una posible paranoia. “na paranoia, predominaria: a projeção, o narcisismo e o retorno da libido para o ego”<sup>20</sup>. (Trimer, 2014, p. 16). En el segundo estadio, logra crear una explicación una significación a ese sentimiento de cambio en su entorno, ella es llamada a comunicarse con la virgen para cumplir sus propósitos, al fin ha sido escuchado. La construcción de Seraphine parte de lo imaginario y pasa por lo simbólico en donde se ancla y posibilita la construcción posterior. En la tercera fase, queda avasallada por el mundo en donde es la elegida a cumplir mandatos divinos. Tras las fases de desencadenamiento, Seraphine empieza consolidar su delirio a través de la pintura, que le permite llevar una vida un tanto más soportable.

La vida de Seraphine ha girado en torno a la soledad, con la que ha sabido hacer, en este sentido, la pintura alcanza unir los tres registros, sin embargo ha habido varios intentos, que al final la llevan a consolidar el delirio.

Partamos de las siguientes ideas.

Inicialmente en la niñez tiene a la naturaleza con la que habla por medio del silencio escuchando voces interiores. Cuando ingresa a trabajar en la ciudad ya no tiene los paisajes con los que se identifica, de manera que, constituye otra identificación la religión que predica justicia y habla de igualdad. Ya para este momento ratifica que hay distinciones hasta en dios, entre los insignificantes y los superiores como lo había nombrado antes, fundándose en este momento el deseo por la igualdad y hacia ese punto es que dirigirá sus plegarias, que venía desde tiempos anteriores en que trabajaba en la granja.

---

<sup>20</sup> En la paranoia predomina la proyección, el narcisismo y el retorno de la libido del yo.

El convento le posibilita posesionarse del estar sola, la estadía allí le brinda tranquilidad, pero la sumerge en las oraciones que le reafirman sus intereses de ser monja y la aísla, con el fin para ella de alcanzar ser un alma pura, debido a que las almas puras pueden estar con dios. En este momento, dentro de sus intereses religiosos, establece un estilo de vida solitario que la aliena a sí misma empezando a escuchar llamados internos, nuevamente como lo hacía con la naturaleza. Las monjas frente a su interés de pertenecer al convento, le reafirman la desigualdad entre las personas –hay unos inferiores y otros superiores, los que no pueden y los que sí- generando en Seraphine ideas más intensas de alcanzar su ideal, ideal empieza a presentir alcanzará.

El último tiempo, en el que intenta recuperar su libertad, se enfrenta con sus deseos cada vez más intensos y las voces interiores que cada vez son más fuertes. Luego de que deja de trabajar y alquila un apartamento modesto ya no debe atender a los jefes, que la desprecian y no la escuchan, sino que queda disponible a escuchar su voz interior. Seraphine ha logrado existir para alguien, para dios, la virgen y los ángeles –como una familia- que apaciguan su amargura pero que aún no responden a su llamado, aunque haga todo lo que le han pedido. En este período, logra organizar un delirio que le permite socavar la angustia de no ser escuchada, es decir, su elaboración delirante va más allá en la búsqueda de alcanzar el ideal de *ser para el otro* – tener un lugar y ser escuchada- la pintura, ya no hay un silencio, sino que hay una respuesta imaginaria que pasa por lo simbólico del Otro. La orden es pintar, pero una pintura que se conecta en el silencio con el Otro como siempre ha sido. La pintura entonces, como un lenguaje que le posibilita vincularse al otro y alcanzar el ideal, lo que permite a Seraphine comunicarse, ser escuchada y por tanto, la estabilización. “Se ha apaciguado. Se acabó su amargura, el resentimiento contra otros, es como si la pintura había borrado su soledad”. (Vircondelet, 2010, p 61). Encuentra en el silencio que ha obtenido siempre

una respuesta, María le responde, en una voz que ya no como antes en silencio, en el interior como lo nombraba Seraphine, sino que se vuelve exterior.

El *sinthome* se puede pensar más allá de la pintura, está puesto en construirse un lenguaje, que le permita conectarse al Otro, en tanto, hay respuesta a su llamado. La metáfora delirante, intenta paliar la carencia simbólica y sus consecuencias en lo imaginario, en este sentido, la suplencia es lograda por medio de la pintura que consolida el delirio, y le permite estabilizarse un tiempo. Con la particularidad en Seraphine que esa suplencia falla, cuando no es regulada por otro, que la límite.

El punto crucial de Seraphine se ubica cuando logra el lugar en el otro, esto es, salir de lo “negro” y ser escuchada, que es el punto de desencadenamiento, en que la suplencia no funciona, pues la ha llevado a alcanzar el ideal y chocarse con su agujero. Aparece en el Otro, se rectifica, ya no está por debajo de los otros, sino que la mejor pintora de la historia del arte, está del otro lado, del lado del goce absoluto. En 1929 que la hermana de Uhde le toma la fotografía ella dice que no posará natural, que debía mantener los ojos al cielo, como ve que hacen los santos, *todo viene de arriba*, señala. Uhde tiene el efecto desestabilizador que lleva a Seraphine a sumergirse cada vez más en su delirio y perder totalmente el vínculo con la realidad. Pero el delirio no emerge dejándola perpleja, sino que se va expresando cautelosamente.

Al desbordarse el delirio místico, la suplencia no logra apaciguar las irrupciones de los fenómenos psicóticos, “Su condición de pintora y sus delirios, sugieren que su genialidad para pintar no era más que una fantasía, una ilusión” (Vircondelet, 2010, p 162). El sacrificio de Seraphine de toda su vida al Otro termina por consumirla.

## Capítulo 4

### Friedrich Hölderlin



Pastell Von Franz Karl Hiemer, 1792 (dominio público)

#### 4.1.1 Aspectos biográficos

Johann-Christian Friedrich Hölderlin nació el 20 de marzo de 1770 en Lauffen, (Condado de Württemberg) Alemania. De familia burguesa. Su padre quien era un administrador del seminario protestante de Lauffen muere cuando él tenía dos años. Su madre Johanna Christiana, dos años más tarde vuelve a casarse con el burgomaestre Johan Christoph Gock. Consejero municipal de Nürtingen, que muere cinco años más tarde, en 1779. “La juventud de Hölderlin estuvo muy marcada por su temprana orfandad de padre y por la religiosidad pietista de su madre”. (Waiblinger, 1988, p. 53). Del primer matrimonio nace Hölderlin y su hermana Heinrike, y del segundo nacen cuatro más, de los que sólo sobrevive, Karl seis años menor. “Hölderlin tenía que mantener su alma delicada, casi femenina, pura y sin macula, si no quería sucumbir a

los placeres desenfrenados, el torbellino de los sentidos no podían ser sino una perdición y muerte”. (Waiblinger, 1988, p. 13).

En 1784, Hölderlin es enviado a estudiar Teología al seminario de Denkendorf, a algunos kilómetros de Nürtingen. Estudia hebreo, latín y griego. “No fue decisión suya, se le obligo a ir”. (Waiblinger, 1988, p. 14). En este lugar descubre la obra de Schiller y de Klopstock y comienza a escribir sus primeros poemas “Toda su alma dependía de Grecia, bebía con insaciable avidez en aquellas fuentes de belleza pura”. (Waiblinger, 1988, p. 14). En 1786, ingresa al seminario de Maulbronn y hace amistad con Inmanuel Nast, allí conoce su primer amor Louise Nast, hija del administrador del seminario, por esta época añade a sus lecturas a Schubart, Young, Wieland y, sobre todo, Ossian.

En 1788 entra como becario por cinco años para estudiar Teología, en el seminario de Tübinger Stift (seminario de la Iglesia Protestante en la ciudad de Tubinga, en Württemberg), donde fue amigo y compañero de los futuros filósofos Georg Wilhelm Friedrich Hegel y Friedrich Schelling “Sus compañeros de universidad le valoraban mucho, , aunque le consideraban asombroso y en ocasiones demasiado delicado”. (Waiblinger, 1988, p. 17). Rompe ese año, su relación con Louise Nast y se enamora de la hija de un profesor, Elise Lebret, aunque por poco tiempo. En compañía de Magenau y Neuffer funda la liga de los poetas. “Hölderlin lee a Platón, y su mente se aparta cada vez más de la fe protestante, al tiempo que se afirma su vocación poética. Compone numerosos poemas, entre ellos himnos, bajo la influencia de Schiller, aunque con un tono ya personal”. (Munarríz, J. 1976, P. 2).

En 1793, con veintitrés años Hölderlin, sale del seminario con una licencia que le permite ejercer en el ministerio evangélico. Pero nunca ejerce.

El propio Hölderlin no estaba falto de sed de gloria y tenía la cabeza llena de proyectos para hacer su nombre inmortal y ante todo para librarse de este círculo de acción opresivo, de estas circunstancias para él tan tirantes y adversas. (Waiblinger, 1988, p. 16).

A finales de ese año, gracias a la recomendación de Hegel y de Staudlin, visita a Schiller, que le consigue trabajo como preceptor del hijo de Charlotte von Kalb, en Walterhausen. En 1794, acompaña a su alumno en un viaje a Weimar y allí empieza a escribir *Hyperion*. Pronto debe abandonar el trabajo por la dificultad para enseñarle al niño. Hölderlin, viaja a Jena, uno de los principales centros intelectuales del país y asiste a cursos de Fichte, en noviembre de ese año se encuentra de nuevo con Schiller, que le publica en la revista *Thalía* un fragmento de *Hyperion*. En 1795, sin recursos debe regresar a su casa materna en Nürtingen y allí sigue trabajando en *Hyperion* “tiene una postura cada vez más hostil en la que se sitúa frente al mundo”. (Waiblinger, 1988, p. 17). A finales de ese año consigue empleo como preceptor una vez más, en la casa del banquero Gontard, nuevamente para ocuparse de los niños. En esta ocasión, se enamora de Susette Gontard, casada hace diez años y madre de cuatro hijos, amor que es correspondido y a quien Hölderlin en su obra nombrará como Diótima “estas relaciones secretas ocupaban vivamente su fantasía y le alimentaban y llenaban de aquellos sentimientos que embellecen y cautivan de modo seductor”. (Waiblinger, W. 1988, p. 15). Ese año con los viajes de los Gontard, a causa de la guerra contra los franceses, logra terminar su *Hyperion*. En 1797 aparece la primera parte de su *Hyperion* y la segunda en 1799. Ese año es despedido de la casa del banquero y se refugia en Hamburgo con su amigo Sinclair. A Susette que logra continuar viendo hasta 1800, le escribe “Es como si mi vida hubiera perdido todo significado; solo por el dolor sigo notando su existencia” (Waiblinger, W. 1988, p. 25).

1800 fue un año laborioso para Hölderlin, escribe las tres versiones de *Der Tod des Empedokles*, tiene ardua actividad política con los amigos republicanos de Sinclair, realiza poemas, elegías e intenta fundar una revista intelectual y literaria que fracasa. También le ha enviado cartas a los que nombra como *grandes hombres* Schelling, Schiller, Goethe (a quien había conocido con anterioridad en Weimar por intermedio de Schiller y nunca tendrá en demasiada estima su obra) que no obtiene respuesta. Ese año también traduce a Píndaro<sup>21</sup>. En la primavera agotado, regresa a su casa en Nürtingen, con su madre, permanece allí hasta octubre, y durante este tiempo trabaja incansablemente en sus obras poéticas. Ese mismo año empieza a dar muestras de esquizofrenia. En 1801, los síntomas son claros. El 4 de diciembre de ese año le escribe a un amigo “En la actualidad temo acabar sufriendo la suerte de Tántalo, que recibió de los dioses más de lo que podía digerir”. (Waiblinger, 1988, p. 30).

En 1802, inicia un nuevo trabajo como preceptor, esta vez en Burdeos, en la casa del Consul de Hamburgo, que luego de unos meses abandonará. Tras dejar Burdeos, visita París y estando allí se dirige a casa de sus amigos en Stuttgart. En julio recibe una carta de Sinclair que anuncia la muerte de Susette Gontard. Hölderlin emprende ese año un viaje a Alemania a pie por los caminos de Europa. Demora en llegar a Nürtingen, un mes, con un aspecto casi irreconocible, asegura que el mismo fue “tocado por apolo”. Esta época es un periodo de gran violencia y estallidos de su locura “Pasó poco tiempo hasta que su espíritu, debilitado por un comportamiento tan desordenado, se extravió de tal manera que le sobrevinieron ataques de ira y furia”. (Waiblinger, 1988, p. 23).

En septiembre, logra estabilizarse y Sinclair lo lleva a un viaje de descanso por Regensburg y Ulm, de regreso, escribe dos de sus obras maestras *El único* y *Patmos*. Durante 1803, prosigue su actividad poética, publicando *Patmos*, que es dedicado a

---

<sup>21</sup> Píndaro, es un poeta lírico de la antigua Grecia

Sinclair y termina las traducciones de Sófocles. En 1804, Sinclair lo recomienda en un puesto de bibliotecario en la corte de Landgrave de Hamburgo, pero las crisis mentales son cada vez más frecuentes “Hölderlin estaba perdido. Sus ataques de ira se hicieron más frecuentes y violentos que antes. Se dedicaba en aquel entonces a una traducción de Sófocles que ya encierra en sí algo de fantasía y delirante”. (Waiblinger, 1988, p. 25).

En 1805, lo visita un médico que dictamina sobre su estado de salud que “su locura se está convirtiendo en frenesí, y es imposible comprender su lenguaje, que parece una mezcla de alemán, griego y latín”. (Waiblinger, 1988, p. 33).

En agosto de 1806 Sinclair lo traslada a la clínica del doctor Authenrietch en Tübingen, “Con el pretexto de que tenía que ir a comprar libros a Tübingen fue enviado allí e internado en el clínico”. (Waiblinger, 1988, p. 120). Permaneció dos años allí, pero su estado no mejora, su capacidad de pensar como lo nombra Waiblinger, se perturba y cae en un terrible estado en el que se halla hasta que muere.

En el verano de 1807, un ebanista entusiasmado con *Hyperion*, visita a Hölderlin en la clínica y decide llevárselo a su casa, junto a Neckar, allí permaneció hasta el día de su muerte en 1843.

Sus estados de “locura pacífica” no le impiden seguir escribiendo poemas, pero en los que se advierte una incoherencia. Empieza a tocar y componer música para piano y su jornada es dar caminatas por los parques “su jornada es extremadamente simple. De mañana, sobre todo en verano, que es cuando se halla más intranquilo e inquieto, se levanta con el sol e incluso antes y abandona inmediatamente la casa para ir a pasear por la Ronda.” (Waiblinger, 1988, p. 120).

A menudo recitaba en voz alta pasajes de *Hyperion*,

Tras una etapa de olvido, en la que se perdieron muchos manuscritos y papeles suyos, a finales de siglo volvió a interesar su obra a los lectores, y ya en el nuestro ha pasado a ocupar el lugar que se merece: uno de los primeros no solo en la literatura alemana, sino también en la universal. Sin la existencia de su obra, en especial de *Hyperion*, serían inconcebibles obras como la de Nietzsche o la de Hermann Hesse, por citar solo dos nombres capitales en la historia del pensamiento y de la literatura. (Muñarriz, J. 1976, P. 3).

#### **4.1.2 Caso Hölderlin: Lo divino**

##### **4.1.2.1 Infancia**

La infancia de Hölderlin se vio atravesada por la muerte, inicialmente de su padre, luego de su padrastro y finalmente de sus hermanos. Al funeral de su padre no asiste y luego al de Gok, que le permiten asistir, lo sigue visitando en el cementerio, sin que nadie se lo pidiera. Gok entra a reemplazar el otro padre del que Hölderlin ya no tiene recuerdos, la relación fue muy importante para Hölderlin, aunque era normativo y rígido con el estudio, con ideales claros de lo que debían ser sus hijos así no fueran biológicos, también era cálido y cariñoso, Gok entra a cumplir la función que dejó el padre anterior. El poeta escribe años más tarde con respecto a su padrastro lo siguiente:

Su enorme y constante bondad, su afecto para conmigo, y algo más, que no tiene menos importancia, su sabia conducta cristiana, despertaron en mí un afecto y respeto por usted tal, que no puedo menos que considerarle a usted como mi padre. ¿Cómo qué padre? el guía, el protector y el amigo. (Härtling, P. 1976, p.18).

Hölderlin luego de que mueren sus padres queda bajo el régimen matriarcal que se guiaba por la religiosidad de su madre. No se inscribe demasiado a las normas maternas, lo que le genera bastante malestar a su madre y abuela, desde la niñez fue preso por ataques de ira, que comprendían temblores, golpes a las personas, hasta en algunas ocasiones mordiscos.

El complejo de Edipo es una relación imaginaria, incestuosa en ella misma, destinado a un conflicto y a la ruina. Para que se alcance este proceso es necesario que el orden simbólico, la ley, la palabra, se funde. A Hölderlin se le niega la entrada al orden simbólico, con la muerte de sus padres y su madre cumple la función de seguirle negando la instancia paterna, a los 14 años lo envía a un seminario del que no regresa sino 9 años más tarde cuando ya es adulto.

Hölderlin, le recrimina en muchas ocasiones a su madre que le abandonara y se sumiera en el dolor de la pérdida de sus padres. Su madre aunque estuvo ausente en la su infancia, dedicándose a los aspectos religiosos e intentando que siguiera los dictámenes de dios para los hombres, género en Hölderlin un amor profundo “Todo se lo debo a mi madre, a su educación, a su fiel amor de madre, a su amistad para conmigo”. (Härtlin, P. 1976, p.146).

Como se ha anunciado anteriormente en la psicosis como postula Lacan, las relaciones que el sujeto tiene con el significante, en particular con el significante paternal en relación a lo simbólico, en la psicosis resulta en fracaso. A saber, lo que fracasa es en sustituirse el significante del padre al significante del deseo de la madre, “del campo del otro, viene la llamada de un significante esencial que no puede ser recibido”. (Lacan, [1958] 1999, p) la sustracción de esta ley regresa en lo real. En Hölderlin hay una identificación primaria con la madre, que le organiza su Yo ideal, pero no es modificada, lo de desemboca en un rechazo de la segunda estancia del Edipo, la ley paterna.

Desde su infancia se empieza a ubicar por fuera del vínculo con el Otro, con su madre que le abandona, sus padres que mueren, los hermanos con los que no comparte, postulándose como un niño solitario, en el colegio no compartía con nadie hasta que

ingresa Schilling, un niño que era brillante y sobresalía entre los otros pero que era solitario, la amistad con Schelling la sostiene a lo largo de su vida.

#### 4.1.2.2 *El padre*

El sepulcro de la madre veo, de aquella que fue en el fulgor, / allá, junto a las casas y las ruinas de las salas / humeantes, donde ahora vive la flama del fuego divino, / la eterna violencia de Hera contra mi madre.

Su madre, a quien le dedico poemas y cartas, “su extraño y exclusivo amor por su madre, Fue la única mujer de su vida, la adoró como se adora a un dios”. (Härtling, 1976, p 46). Hölderlin nunca supo si murió primero que su madre. La madre representaba el polo central de las relaciones, en los momentos que terminaba una relación retornaba a casa de su madre. En una de las cartas de su madre, ella expresa “(...) No puedo menos que asegurarte nuestro amor y recuerdos duraderos ¡cuánto me alegraría si quisieras escribirme de nuevo que amas y piensas en los tuyos! ... Te adjunto un par de zapatos, como prueba de que te amo y te recuerdo’ Tu fiel M. Goekin” (Sterlin, H. 1979, p 76). En la carta la madre le promete a Hölderlin un reencuentro en el cielo –no ha felicidad mayor que cuando estemos en la gracia de dios- La pérdida de dos esposos hizo que dirigiera su amor a su hijo mayor, a quien designa funciones como ser *Padre*, en la iglesia, en donde se le pedía que renunciara a todas las otras mujeres del mundo. El problema radica en el momento en que Hölderlin renuncia a ser sacerdote.

Lo anterior sirve de antesala a la cuestión que convoca este apartado, el padre. La laguna insondable que atañe en Hölderlin la ausencia paterna, lo lleva a encontrarse con lo real, como lo menciona Foucault, en su texto *El ‘no’ padre (1994)*: “En ese ‘no’ del Padre, no se trata de ver una orfandad real o mítica, ni la huella de un menoscabo del

carácter del genitor”. (Foucault, 1994, p 9). Hölderlin pierde el Padre 2 veces, el primero su padre biológico y el segundo su padrastro Gock. En su memoria, atañen los lugares que ocuparon, Hölderlin sostuvo una mayor relación con Gock, en quien encontraba una figura paterna, es esta segunda muerte del padre, lo que pone de presente un *juego de presencias y desapariciones* como lo nombra Foucault, que hace tambalear y finalmente caer la Metáfora Paterna. Como se ha mostrado, el padre que es el agente que le pone límite al deseo materno, en Hölderlin se presenta como modelo fantasmático.

La ausencia del padre en Hölderlin lo deja a merced del deseo materno, ese que le promete amor, lo empuja a construir recursos simbólicos que le posibiliten hacer con su vacío. Buscando refugio en la literatura griega que promete una proximidad con lo divino, con el Padre, y desde ahí, construirse un nombre, pero no un nombre cualquiera, un nombre en lo divino.

En el texto, *La muerte de Empédocles*, esboza que “Y en el retroceso definitivo de los confines, la vigilancia de los dioses trama ya su inevitable astucia; la ceguera de Edipo pronto podrá adelantarse con los ojos abiertos en esta playa abandonada en la que se yerguen para el parricida locuaz, enfrentados pero fraternales, el Lenguaje y la Ley. (Foucault, 1994, p 10). Así pues, Foucault plantea que Hölderlin ha puesto el lenguaje en el lugar de falta, esto es, ha construido una suplencia ahí donde el Padre no aparece, el lenguaje en el borde del agujero, velando la ausencia, pero escribiendo esa ausencia, un lirismo cargado de delirios, de goce. De esta manera, Empédocles, se opone en a la resistencia del enemigo fraternal – ¿la madre?- pues su misión consiste en fundar el zócalo de la ley “Empedocles fue el llamado, el definitivo ausente, aquel por quien ‘todo vuelve de nuevo y lo que ha de ocurrir ya se ha consumado”. (Foucault, 1994, p 11).

Por su parte Jean Lapanche, en su libro *Hölderlin et la question du père (1961)*, sigue un curso metodológico que forma tres vías de acceso que convergen en lo imaginario como formas de la experiencia. La primera línea de acceso, las fuerzas místicas, que penetran la obra de Hölderlin, que con una violencia divina iluminan, a saber, las de jungling, “las del joven río encadenado y sellado por el hielo, el invierno y el sueño, que, con un movimiento, se libera para encontrar lejos de sí, fuera de sí, su lejana, profunda y acogedora patria”. (Foucault, 1994, p 6). Las cuales compara con la niñez del autor que es custodiado por su madre que recluye la herencia paterna, esta forma simbólica presentada como Jungling que cubre las relaciones imaginarias con la madre. La segunda por su parte, despliega categoría entre lo próximo y lo lejano, como juego que evidencia la relación con su amigo Schiller, que lo acoge y se mantiene, pero también se niega y se ausenta. Imposibilitando la oportunidad de ocupar consistentemente el lugar del Padre, y desligándolo de los lazos con el Otro. Y la tercera vía, es *Hyperión*, como búsqueda de unidad en sus semejantes, como imagen especular. Lo divino acogido en el espejo, que amenaza con la ausencia y el vacío, y que, Hölderlin logra cubrir con el lenguaje, un lenguaje dirigido a Diótima, dirigido a los dioses “La forma del equilibrio se convierte en ese acantilado abrupto en el que la obra halla un término que sólo consigue cerrarla arrebatándola a sí misma. Lo que constituía su fundamento es también su ruina”. (Foucault, 1994, p 8). La obra que como lenguaje concomitante al inconsciente se constituye como suplencia, y que se instala en el borde del agujero.

Lapanche, nombra el primer episodio patológico de la vida del autor como “la depresión de Jena”. El hecho decisivo de la revelación al ateísmo, Jena como lugar que le posibilita ahondar en la presencia de los dioses. Hölderlin empieza a organizar su

obra entre la presencia de dioses y la perdición del lenguaje, intentando recuperar lo perdido, acogerse en lo divino como ese Otro paterno perdido.

Con qué alegría debe mirar / El padre celestial al niño que ha nacido, / Cuando por prados florecidos camine/ En compañía de otros, que le son amados. / Alégrate de vivir, / De un alma pura emana/ La belleza del anhelo soberbio, / Divina causa de tu mayor beneficio. (Hölderlin, 1794).

#### 4.1.2.3 *El amor*

Hölderlin tuvo a lo largo de su vida, 3 encuentros amorosos. Los dos primeros transcurren sin mayor significancia pero el tercero alcanza un lugar primordial pues de ahí se desembocará su enfermedad.

A Susette Gontard la conoce en 1795 e inicia una relación amorosa. Susette se convierte en Diotima, pues ve grandes atributos en ella. Diotima hace referencia a un personaje principal de *El banquete* de Platón, ella da origen al concepto de amor y belleza en Platón. En el banquete, Platón dice:

Tenemos un deseo de fama eterna; sólo el sabio reconoce la diferencia entre la procreación física y la espiritual. Existen dos tipos de amor: el físico y el espiritual. Mientras el amor físico trata de preservar a la persona y alcanzar la inmortalidad a través de la descendencia, el amor espiritual da luz a ideas y pensamientos, que de por sí son inmortales. (Platón, [380 a.c] 1989, p. 37)

Durante el resto de la vida de Hölderlin, Diotima fue su musa a quien dedico centenares de poemas.

Quejas de Menón por Diótima - Menons Klagen um Diotima (fragmento)

¡Luz de amor! ¿Tu fulgor áureo llega también a los muertos / tal como en tiempo feliz brillas ahora en mi noche? / Dulces jardines, montañas rosas al sol del ocaso, /

bienvenidas seáis sendas calladas del bosque, / sois testigos de un júbilo celestial;  
¡lueñes astros que santas miradas antaño me enviásteis! /  
Y vosotros, amables hijos de un día de mayo, / suaves rosas y lirios que siempre  
memoro; / primaveras fenecen, los años expulsan los años, /  
cambian y pugnan, el tiempo se cierne / sobre testas mortales, mas no en los ojos beatos  
/ de amorosas parejas que nueva vida comparten. / Pues los días, los años estelares por  
siempre, / ¡Diotima! Con nos íntimamente se unieron. (Hölderlin, O. 1800, p. 174)<sup>22</sup>

Pero el amor de Hölderlin delirante y apasionado, lo lleva a una crisis de la que nunca se recupera. Con Diotima sostiene una relación secreta durante cinco años que culmina en 1800, cuando ella se va a vivir a una ciudad lejana. “Hölderlin amaba con igual fuerza, con igual delirio, su corazón ardía de pasión. En la época de su locura, pasados más de veinte años se le encontraron cartas que su amada le había escrito”. (Waiblinger, 1988, p. 19).

En la psicosis, el amor se liga al ideal de Yo, que cobra una fuerza tan grande que termina por sustituir al Otro de la realidad, reduciéndolo a la figura ideal. Lacan dice que el amor sólo es posible en la psicosis, pero que es un “amor muerto” que emerge como absoluto, es decir, el sujeto se ama a sí mismo en un ideal con el que sustituye la realidad del *paternare*.

En la psicosis no hay una necesidad de ser amado por el “Otro viviente” por el “Otro de la realidad”, que es un amor fantasmático y parcial, pues la necesidad es ser amado por la figura ideal incorpórea ligada al ideal del yo. (Soler, 2001) Colette Soler dice al respecto que existe la imposibilidad de reflejarse sobre el espejo, que representa a un “Otro de la realidad”, fundiéndose como una imagen entonces de su delirio, el espejo

---

<sup>22</sup> Para todos los poemas de Hölderlin, se tomaron las traducciones de Otto de Greiff (1975).

que se muestra como el Otro pasa a ser el delirio, ya no hay Otro en el se da la posibilidad del encuentro amoroso sino que se ama el delirio. El Otro en la psicosis inunda al sujeto en una certeza irreductible, deslizándolo por el goce, sin encontrar una articulación que posibilite conceder al deseo. “Donde la palabra está ausente, allí se sitúa el Eros del psicótico, allí encuentra su supremo amor” (Lacan, [1955-56] 1981, p. 365).

Entonces Diotima, se constituye como parte del delirio de Hölderlin, siendo su musa, que le permite alcanzar el ideal, amando alcanzaría la inmortalidad. Sin embargo, cuando la relación fracasa deja al autor perplejo, de frente con el agujero. La Metáfora Delirante no alcanza cuando Hölderlin se encuentra con el agujero, encontrando sólo una salida, el desencadenamiento. A lo mejor, si la relación amorosa con Diotima hubiese triunfado, la construcción delirante de Hölderlin en torno a lo divino, hubiese logrado una estabilización a lo largo de su vida, pues ella se ubica como parte del intento por alcanzar la perfección divina, en un amor supremo y único dirigido a ella, en donde no hay poeta sin musa.

#### **4.1.2.4 Obra**

Su vocación se manifiesta en su época juvenil, en el tiempo que estuvo en Tübingen, en el seminario de teología. Hölderlin nunca dudó de su elección, a pesar de ir en contra de las imposiciones familiares. En la época universitaria su poesía cuenta ya con un carácter original, le empieza a interesar el estudio de las obras maestras helénicas y con ello toda la literatura griega, “toda su alma dependía de Grecia, bebía con insaciable avidez en aquellas fuentes de belleza pura de aquellos productos de naturaleza más sana, mentalidad más sencilla, ambición más grandiosa”. (Waiblinger, 1988, p. 16).

Ciertamente muchos le han considerado como el primer autor del romanticismo alemán. Hölderlin es considerado como el predecesor del idealismo alemán, apreciado

por muchos, más que un poeta un filósofo, basándose en Eugenio Trías cuando menciona que la filosofía está más cerca de la poesía que de otras manifestaciones artísticas o literarias.

Su obra está atravesada por cantos a la naturaleza e invocación de los dioses. En su formación intelectual recibe influencia panteísta y naturalista del Uno y Todo, Hölderlin se siente atraído por la idea antigua de los griegos en la que procuran expresar la presencia de lo divino en la naturaleza “Hölderlin, ¿qué es el Uno y Todo?: ‘¿el nombre de lo que es Uno y Todo? *Su nombre es belleza*’, la belleza donde se encuentra la superación de la oposición entre Idea y Ser”. (Waiblinger, 1988, p. 60). Los himnos, que son denominados de esta manera por los estudiosos de Hölderlin, debido a la composición métrica -divididos en estrofas-, las odas y las elegías, son una muestra de la relación íntima con las fuerzas de la naturaleza. En el poema *Cómo en los días libres* que hace parte de sus himnos, inspirado en el poeta Píndaro, evidencia su gran devoción a la naturaleza.

Como en los días libres, a ver el campo, / va el labrador, temprano, si / bañó la noche fulgor de relámpagos / y se oye aún lejano fragor de truenos, / y ya en su cauce torna el río, / y hay fresco prado verde, / y de los cielos la garrula lluvia / viene a las parras, y brillan / al claro sol en el bosque los árboles. (Hölderlin, F. 1800, p. 193)

Martin Heidegger, en el texto *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin (1941)*, expresa que la palabra conductora del poema es la naturaleza como fuerza legendaria, que el origen se remonta muy atrás, y cuyo sentido se remonta a “crecer”, “brotar”, “surgir”. Frente a esto termina diciendo que la acepción de ‘brotar en lo abierto, encender esa iluminación’. (Heidegger, M. 1940, p. 78). Con referencia a lo abierto Heidegger refiere que en medio del conjunto existente (el bosque), mora un sitio abierto, un “claro de luz” y en el medio claro acaece “la verdad” del arte. En este sentido, lo abierto es la naturaleza, que posibilita encender en los poetas la inspiración

“Hija del Caos sagrado, aquella que todo lo crea, la *inspiración*”. (Hölderlin, 1800). Heidegger añadirá en su análisis interpretativo de Hölderlin que “Si comprendemos esa esencia de la poesía como instauración del ser con la palabra, entonces podemos presentir algo de la verdad de las palabras que pronunció Hölderlin, cuando hacía mucho tiempo la noche de la locura lo había arrebatado bajo su protección. (Heidegger, M. 1940, p. 78).

La poesía de Hölderlin, está sujeta a las formas métricas clásicas. Karl Jaspers, filósofo y psiquiatra realizó en 1968 un texto que lleva por título *Ensayo de análisis patográfico comparativo sobre Strindberg, van Gogh, Swedenborg y Hölderlin*, en el que destaca que la escritura de Hölderlin se podría considerar en tres grandes etapas: la correspondiente a los primeros poemas, que va de 1789 a 1800; la de los poemas cumbre, que son de los años 1801 a 1805; y finalmente la de los años de encierro, a partir de 1806. Bajo esta lógica, los cambios en la escritura de pueden ordenar de acuerdo al lenguaje, esto es al estilo debido a que a medida que su enfermedad avanza los poemas van perdiendo coherencia. Jaspers resalta que lo primero que se debe tomar en cuenta su vocación poética desde joven y su influencia por lo divino (la literatura Griega). La escritura de Hölderlin deja ver la alternancia de su vida íntima, que en ocasiones era influida por su entusiasmo, en una armonía reconciliadora y en otros momentos era atravesado por unas fuerzas contrarias y disgregadoras, a esta inestabilidad en su escritura manifiesta que, “Si lo que hago es tan desmañado y tan disparatado es lo que escribo, se debe muchas veces a que, como el ganso, tengo muy bien plantados los pies en el cenagal de la modernidad y no puedo echar a volar hacia el cielo del helenismo”. (Hölderlin, 1806). En los poemas dedicados a Diotimia, en diferentes épocas, es posible comparar los cambios en la escritura que refiere Jaspers

*Diotima (De 1796 a 1798)*

Callas y sufres, no te comprenden / ¡Oh santo espíritu! Agostándote callas, / ¡Pues vanamente entre los bárbaros / buscas al rayo del sol los tuyos, / las almas grandes, tiernas, que nadie halló! / Más huye el tiempo. Empero canto mortal verá / el día, ¡oh Diotima! que en pos de los dioses / y en pos de los héroes te nombre su igual. (Hölderlin, 1796, p. 193)

*Diotima (Después de 1800)*

Ven y apacíguame, tú que supiste calmar elementos, / luz de las musas celestes, del caos el siglo, / guía la lucha feroz con celestial armonía, / hasta ver en el pecho mortal lo disperso agruparse, / y la antigua índole humana, tranquila, valiente, / ver serena del vértice del tiempo, y fuerte, surgir. / ¡Vuélve al alma indigente del pueblo, radiante belleza! / ¡Torna a la hópita mesa, y al templo torna otra vez! / Pues que Diotima vive, como leve brote de invierno, / y aunque rica en su espíritu propio, busca la luz. / Pero ya el sol del espíritu, ya el bello. (Hölderlin, 1826, p. 196)

Los poemas van evidenciando la transformación del autor, dejando ver en los años anteriores a su enfermedad una tristeza profunda, en el de la columna izquierda lo presenta enamorado, con un pensamiento romántico, idealizador, que busca manifestar el carácter de lo divino- del hombre, la naturaleza y Grecia- por medio de su escritura, y por el contrario, en la columna derecha se evidencia la ruptura de la cual nunca se pudo recuperar, una escritura oscura. Entre 1800 y 1803, escribe grandes elegías como *El archipiélago*, *Stuttgart* y *Pan y vino*; y los últimos himnos como *El Rin*, *Patmos* o *El águila*.

El archipiélago (fragmento)

¿Tornan de nuevo las grullas a ti, las naves el rumbo / tuercen, van de tus playas en pos?  
/ ¿Serenas y ansiadas brisas llegan al plácido mar, y al sol asomando / del abismo el delfín, luz nueva inunda su dorso? / ¿Jonía brilla? ¿Tiempo es ya? Pues es primavera, / y

ha tornado a nacer la vida en todos los seres, / y hay en los hombres amor, y tiempos áureos se evocan; / ¡vengo en tu paz a ti, oh poderoso, a loarte!

(...)Entonces, ¡oh amigos de Atenas, oh gestas de Esparta, / cara primavera de los griegos! Si llega / a nuestro otoño, tornad y mirad, espíritus todos / del mundo que fue, ¡pues el fin de los años se acerca! / ¡La fiesta también celebrad, oh días de antaño! / A la Hélade miran los pueblos, llorando y cantando / del día orgulloso del triunfo los suaves recuerdos. (Hölderlin, 1826, p. 193).

El poema exhibe, un retorno a Grecia, un recorrido por su pasado de un retorno de plenitud, retorno de los dioses a su antigua morada, enlazada con el destino de los hombres. Encuentra en su interior el poema un anhelo por el regreso del tiempo primigenio de Grecia. A diferencia de sus primeros poemas que evocaban a Grecia estos que aluden al segundo tiempo intentan reconstruir el tiempo pasado, a lo largo de su vida anterior (antes de 1800) se encuentra sus apologías al amor a Grecia, como lo son *Hyperion*, *Empedocles*. Y es luego de 1800, que presenta un anhelo de volver a poseer lo perdido, la pérdida Diotimia, que le ha sido arrebatada en la vida terrenal pero que, según él tendrá un lugar en la tierra sagrada.

Quejas de Menón por Diótima - Menons Klagen um Diotima (fragmento)

Quiero pues, oh deidades, gracias rendiros; que fácil / nuevamente del pecho del cantor la plegaria se eleva. / y como cuando, unidos, por clara colina vagábamos, / me hable un dios, y me anime del fondo del templo. / Quiero vivir, ahora que hay verdor; en el monte argentino / la lira sagrada de Apolo nos conduce. / ¡Ven! ¡Un sueño feliz! Las alas sangrantes sanaron, / ¡nueva vida en las muertes esperanzas resurge! / mucho se ofrece a nosotros. Y quien / supo amar, debe ir por la senda que lleva a los dioses. / ¡Con nosotros, sagradas horas, venid! / ¡Graves horas juveniles! (Hölderlin, 1800, p. 176)

A partir de 1806, la poesía empieza a hacerse más sencilla, producto de sus ideas fugaces, inspiraciones fortuitas y de sentimientos desasosegados. Su lectura se torna incomprensible, los versos tienen nuevos ritmos, esta es la época entonces, en que se sume en sus delirios, ya encerrado en la torre de Tübingen, donde vive sus últimos años. Peter Härtling, poeta alemán la describe como

En estos últimos años [...] Si le piden que escriba un poema, compone rápidamente un cuarteto, esas estrofas del señor Scardinelli, producto de una mecánica misteriosa, bellas e incomprensibles, versos para cajitas de música, como los que compuso para Zimmer. (Härtling, P. 1986, p.422)

En esta época escribe poemas como El espíritu del tiempo, de los últimos poemas que escribe, en 1843.

El espíritu del tiempo

Los hombres se encuentran en este mundo para vivir. / Como la más alta aspiración de los años y las estaciones. / Así como se da el cambio, también muchas verdades, / cuya duración sobreviene con el pasar de los años; / la culminación se alcanza, pues, en esta vida, / cuando acomodan los hombres a ella sus más nobles aspiraciones. (Hölderlin, 1843, p. 196)

Hölderlin, trataba por medio de su obra nombrar lo divino, por medio de lo aprendido por los griegos, y retoma el saber de la unidad originaria del hombre, a saber, la naturaleza, los dioses y el hombre. “¡Pero ya clarea! Yo lo esperaba y lo veía venir y aquello que veía venir, ¡Sagrado!, que se me transforme en palabra” (Hölderlin, 1793).

#### ***4.1.2.5 Función de la escritura en Hölderlin***

Hölderlin, anhelaba desde su época universitaria entregarse exclusivamente al estudio de la literatura antigua, a las bellas artes –en especial la poesía- y también a la filosofía. Lo que en cierta medida lo impulsa a querer alcanzar la perfección como los dioses, y

por tanto, desear ser un hombre reconocido “El propio Hölderlin, no estaba falto de sed de gloria y tenía la cabeza llena de proyectos para hacer que su nombre fuera conocido e inmortal” (Waiblinger, 1988, p. 16). El *hyperion* lo modifica en varias ocasiones, con el fin de poder expresar de la manera más pura y perfecta sus ideas, impulsado entonces por esta admiración a los griegos que lo llevó más adelante a que generara insatisfacción con respecto al lugar donde nació, además de situarlo en una postura hostil debido a la tristeza de que sus deseos no concordaran con la realidad condiciones que enuncian la tragedia posterior, “a pesar de un futuro pleno de grandes y bellas esperanzas, las condiciones de su vida no tienen nada de estimulantes para su fantasía, su orgullo, su sed de gloria, su mundo soñado”. (Waiblinger, 1988, p. 18).

Si bien en la juventud, sus amigos lo consideraban como “delicado y melancólico”, logró establecer vínculos con algunos de sus compañeros. Sin embargo, Hölderlin podía recluirse en su habitación durante semanas, en las cuales se lamentaba mucho. Sólo después de que su relación con Diotimia desfallece, es que se puede pensar en un desencadenamiento “el desgarró interior que cada vez se hacía más peligroso; su estado de animo a partir de ese momento era más exaltado que nunca, sus quejas más amargas y frecuentes cuanto más verdadero el motivo de su dolor”. (Waiblinger, 1988, p. 20). Lacan dice con referencia al desencadenamiento que implica un cambio en la “situación vital”, es decir, la situación simbólica de la persona cambia, en donde se ve obligada a situarse en un nuevo lugar, en donde en el lugar del significado hay un vacío que lleva a desencadenar la psicosis, en Hölderlin se evidencia en el punto en el que tiene que enfrentarse con lo humano, en donde las cosas no son perfectas y debe soportar la caída del ideal “el sublime mundo de las ideas de Platón le colmaba; perdió el sentido de la realidad, se consumió en un presente deliciosos y soñador y se preparó un futuro atroz”. (Waiblinger, 1988, p. 19).

Años más tarde, luego de esta ruptura se recluye en un hospital mental en que permanece dos años, bajo el diagnóstico de esquizofrenia “En 1802, nos dice, a la edad de treinta y dos años, Hölderlin, quien ya antes había sufrido varios ataques, enfermó de una psicosis esquizofrénica aguda”. (Ramirez, 2009, p. 84). La particularidad en la esquizofrenia es que pone la libido en el cuerpo propio,

El esquizofrénico tiene una actitud que puede ser excepcional respecto al modo de manejar la materia lingüística, puesto que para los demás, para los no esquizofrénicos, la materia lingüística no se puede manejar de cualquier manera, porque genera sentido y con el sentido se genera efecto. El esquizofrénico trata a las palabras como cosas. (Soler, 2007, p. 27)

Lacan en 1956, en sus *escritos 2* proporciona la fórmula que corresponde a la esquizofrenia “Para el esquizofrénico todo lo simbólico es real”, que indica que por el agujero que produce cada significante, importa en lo simbólico elementos significantes que están separados por el vacío, pero que en la esquizofrenia no se produjo, Colette Soler lo nombra como “En el esquizofrénico quizá encontramos más bien la no-constitución del sujeto tachado”. (Soler, 2007), lo que falta en la esquizofrenia es la producción de la falta, no hay un vaciamiento de lo simbólico, lo que lleva en el caso de Hölderlin a darle tratamiento por el lenguaje, un lenguaje dirigido al Otro, llevándolo a la creación de palabras –neologismos- “a sus peculiaridades se agrega la creación de palabra nuevas como *Kamalatta*, ‘no entiendo eso. Es lenguaje *Kamalatta*” (Waiblinger, 1988, p. 28). Hölderlin en sus últimos años, se ve abrumado por las ideas que le llegan y que no es capaz de expresar, Waiblinger nombra las conversaciones como carentes de sentido. Además de nombrar a sus allegados con toda clase de palabras de altos mandos como “vuestra santidad” o “vuestra majestad”, y cambiarse su nombre a Scardanelli, en sus últimos años negaría su nombre y lo cambia por Scardanelli, que es el nombre de un pueblo en Suiza ubicado en la parte alta de las montañas.

Ahora bien, hay varios aspectos que se deben desglosar. El primero es el aspecto la megalomanía en Hölderlin, su interés en alcanzar la gloria se ve influenciado por sus estudios sobre la literatura griega, que crean un ideal en él, el de alcanzar la divinidad y ve en la poesía elogiada a lo largo de la historia como lo divino, la manera de alcanzar la divinidad, con el fin de pertenecer a los dioses. La escritura se instala en un primer momento como la manera de alcanzar la perfección y lograr la inmortalidad. Lo segundo, el nombre impuesto, un nombre a ese nombre del padre que no está, y que le posibilita estar a la altura de los dioses acercarse más a ellos, se puede pensar como si se nombrara ya dios, envuelto en su delirio, en sí mismo. Qué de igual manera deja ver el rechazo por el pasado del que no quiere saber nada, creando una identidad a partir de la mitología, que es bien conocida por él. Los poemas de Scardanelli se poblaron de términos abstractos, como "sublimidad", "espiritualidad", "amistad", "introversión", "humanidad", que eran ausentes en la poesía de Hölderlin en la época anterior a su enfermedad. Scardanelli le brinda la posibilidad de por medio de su escritura alcanzar la tan anhelada perfección, inmortalidad que termina por invadirlo, el nombre que lo aleja de la realidad, lográndole el nombre que deseaba para ser inmortal. (Ramírez, J. 2009, p. 86). Y lo tercero es el desencadenamiento que ocurre cuando el velo del amor griego de musas y odas, se cae cuando se encuentra con lo real que es la separación de Diotimia y lo deja en el vacío, de frente con el goce puro. Y lo lleva a cortar los vínculos con el lazo social, y a adentrarse a escuchar-se, en un dialogo interminable consigo mismo, y le pone una barrera al lazo con el Otro. "¡Sólo, ahora entiendo al hombre, cuando estoy lejos de él y en soledad!" (Waiblinger citando a Hölderlin, 1988, p. 40). Pero una escritura que sin embargo, como lo mencionan sus amigos siempre logró pacificarlo.

Así pues, la función de la escritura en Hölderlin, es otorgarle un puesto en la inmortalidad, en donde se fusiona el hombre, los dioses y la naturaleza, que en un

principio alcanza la estabilización antes de romper con Diotimia, posibilitándole establecer un lazo social y tener una vida llevadera, pero que luego cuando el ideal se cae lo deja con lo real, llevándolo a gozar sin límites. En este caso entonces, el cuarto nudo como Sithome, que pasa por lo real de su letra y se articula en el nudo para imbricar de nuevo los registros, es hacerse un nombre que lo inmortalice, no como en el caso de Joyce ubicado en el lugar de ego reparador, sino que se ubica en el lugar de lo divino, poder alcanzar la postura de deidad y perfección. Es importante enmarcar, que ahí en la construcción realizada por Joyce, con el sinthome que logró sostenerlo a lo largo de su vida, Hölderlin fracasó.

## Consideraciones Finales

El Lenguaje. Cúspide y vínculo etéreo entre los símbolos y el organismo, puerta a la transformación de la realidad, punto primigenio de la figuración y desfiguración del entendimiento. El revestimiento de la palabra como discurso accionar de la conducta, que cobra un significado para cada contenedor que desee hacer uso de la capacidad mórfica de la realidad, para aquellos individuos pretenciosos que se acercan al moldeamiento de lo existente y de lo inefable.

El intento por intelegir, a través de la subjetividad, con el fin, de acercarse a una comprensión de la lógica del individuo posibilita una clínica del Uno, en la que cada reflexión enriquece la discusión en la clínica de la psicosis y solubiliza el encuentro con la psicosis en la clínica a través de un posible tratamiento. El cuarto nudo borromeo que promete una vida un tanto más soportable, empero, no es dado desde un principio, debe entonces construirse. Cada individuo encuentra la manera de “hacer con”, en cada caso diferente.

El arte. Ha abogado por estados propicios para la creación, Dubuffet como precursor del Outsider art, esboza que “Si la psicosis consiste en desligarse de la óptica habitual y en la aparición de nuevas, entonces hay que afirmar que la creación artística sólo puede ser psicótica y que nunca es lo suficiente”, En este sentido, se podría pensar que el requisito para la creación ha de ser una carencia, como punto neurálgico, que resulta de corregir elementos displacenteros de la realidad. En la neurosis pensada desde el psicoanálisis, el punto conyuntural ha de ser la falta, sin aseverar que en todos los casos sea así, la carencia como productora de deseo que regula las pasiones, crear desde el vacío.

En la psicosis la creación se puede pensar como un intento de crear desde el vacío que implica una barrera al exceso, a nivel estructural, bajo esta lógica, la suplencia se revela como la creación que busca una estabilización, una creación de algo que no está, a saber el Nombre del Padre, logrando poner límite, en este caso, al goce.

Pero entonces cabría preguntarnos: ¿Es el arte propiamente dicho la suplencia? o ¿es el instrumento que posibilita la construcción alrededor de este? A partir, de los casos trabajados, entre ellos el de Lacan con Joyce, y el de Colette Soler con Rousseau. Es verosímil discurrir que ha servido de instrumento para la suplencia, en el caso de Joyce, sirve como ego reparador, en Rousseau en cambio, como virtud. Por su parte, en Seraphine opera la pintura como lenguaje que posibilita la comunicación con el Otro y en Hölderlin la escritura que le permite alcanzar la inmortalidad, en el lugar de lo divino. Los casos descritos antes, permiten pensar un arte como instrumento, estructural en la constitución de la suplencia sin este no hay un soporte que evite el desanudamiento de los registros. En efecto, es posible que sirva como parte de la construcción del Sinthome, sin embargo, es aún una hipótesis.

La vida de Seraphine Louis y Hölderlin proporciona una reflexión a la clínica de la psicosis. Habría que decir que, la enseñanza psicoanalítica se antepone a la tradición médica, en donde se hace referencia a un sujeto del lenguaje. El significante como partícula elemental en el lenguaje, situado en el orden de lo simbólico, bajo una lógica estructural, permite organizar y articular las leyes culturales, así pues, el prístino del significante, es nombrado por Lacan como *Significante Nombre del Padre*, debido al peso que soporta como encargado de organizar la serie de significantes, y que muestra tres posibilidades de venir en el lenguaje, a saber, psicosis, neurosis y perversión. En el caso de la psicosis, el Nombre del padre, como significante primordial como articulador de la norma en el Otro de la ley, en donde se representa por ese significante, está

forcluido y lleva de regreso al sujeto a la tónica libidinal del estadio del espejo, dejándolo fuera del discurso, encarnando un deseo sin ley, comandado por el Otro.

La clínica psicoanalítica, procura por ubicar la singularidad en cada sujeto, con el fin de analizar la lógica subjetiva, es decir, su manera de hacer con el goce. Las construcciones subjetivas le propician salidas que estabilizan y apaciguan. En el caso de Seraphine Louis se da a través de las voces internas que la serenán, y de ahí la construcción de una solución singular con sus recursos psíquicos, de un Sinthome, que anuda los tres registros. La pintura le posibilita alcanzar el ideal de ser para el Otro y tener un lugar. Aunque es importante señalar que ella logra varias maneras de alcanzar el ideal, aunque no fueran consistentes, en su infancia era hablar con la naturaleza y luego en el tiempo del convento las creencias religiosas. Se puede afirmar que la red delirante de Seraphine exhibe una paranoia de carácter místico, en tanto, y distando de Vircondelet que clasifica la personalidad de Seraphine en una esquizofrenia, hay una emergencia de la Cosa del lado del Otro. Baste como muestra Lacan que las paranoias se caracterizan por delirios siempre en relación al Otro, es un sujeto que no cuestiona mucho sobre sí mismo pero sí sobre el Otro “¿Qué pasa con este tipo, con el vecino, con el que sea el partenaire? La perplejidad se convierte en certidumbre, en certeza; es decir que no sabe lo que pasa pero está seguro de que pasa algo —es el núcleo clínico del retorno en lo real del rechazo de “la Cosa”, de la emergencia de “la Cosa” del lado del Otro—. (Soler, 2007). El paranoico es el sujeto de la inocencia, debido a que aparece del lado de la increencia, ¿increencia de qué?, del reconocimiento de *la Cosa*, del lado de él, así el sujeto paranoico siempre cree que es bueno, y es en el Otro en que aparece el enigma.

Por lo que se refiere al delirio místico en Seraphine, su vida es atravesada por el orden mágico y místico, desde la infancia forja la creencia de hablar con la naturaleza

que la salva de la soledad. Sus recursos psíquicos le permiten crear un medio para comunicarse con el Otro, la pintura, que le daba un lugar privilegiado, un lugar divino, donde podía restituirse del Otro, pero que no lograba abarcar todo su deseo “Ella que pintava para o ‘Bom Deus’ e para a ‘Boa Mãe’, realizou uma obra sagrada, ignorada por aqueles com os quais queria compartilhar seu fervor: os paroquianos de Senlis, que durante tanto tempo a ignoraram e a depreciaram”<sup>23</sup>. (Trimer, 2014, p 102). De esta manera, la invención subjetiva de Serphine, fracasa, a causa de que no logra restituirse de una manera completa en el Otro, ella prepara alabanzas para el Otro que no se responden. Lo que en un principio le sirve de sostén de suplencia, la consume, encaminándola en un goce excesivo y a desprenderse del lazo social, pues no hay Otro que le ponga límite.

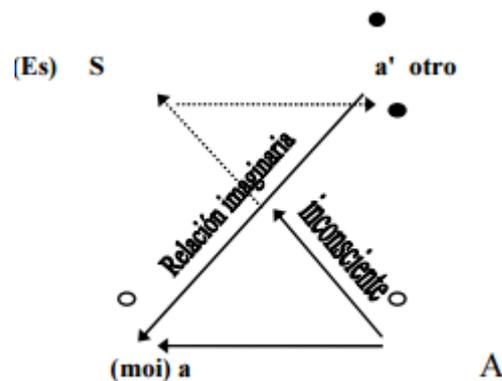
Por su parte, el análisis del caso Hölderlin, exhibe, el fracaso de la Metáfora Paterna. Como se ha dicho antes, el mecanismo en la psicosis es la forclusión del Nombre del Padre, que reaparece en lo real, trayendo consigo consecuencias estructurales. Una de estas consecuencias es el advenimiento de Un- padre en lo real, es decir, al hablar del estatuto del padre en lo simbólico, a lo que Lacan denomina una impostura, debido a que ningún sujeto podrá encarnar a cabalidad dicha función, así pues, hay una distancia entre quien encarna la función y la función misma, lo que hace que el padre sea siempre un impostor. Hecha esta salvedad, en la psicosis hay una insondable decisión del sujeto por rechazar la impostura paterna, que lo deja de frente con lo real. No obstante, la forclusión del estatuto paterno, implica un estatuto del padre diferente en la psicosis, esto es, no hay un Padre como función simbólica, sino que existe Un-Padre en lo real. En este sentido, no se trata de un padre transmisor de la ley, sino que él mismo es la ley en tanto, implica que el padre goza de su función y el objeto de goce es el sujeto

---

<sup>23</sup> “Ella pintaba para el “buen Dios” y para la “buena Madre”, llevo a cabo una obra sagrada que había sido ignorada por aquellos con los que quería compartir su fervor: Los feligreses de Senlis, que durante tanto tiempo la habían ignorado y la menospreciaban” (Trimer, 2014, p 102)

psicótico. Es por esto que se habla en la psicosis que el sujeto está a merced del goce de Otro.

Como se ha advertido, este estatuto real del padre es denominado por Lacan como Un-Padre y se hace presente para el sujeto en la coyuntura del desencadenamiento. A saber, Un-Padre en lo real, advendrá en el momento del desencadenamiento, al lugar del agujero en lo simbólico donde se forcluyó el Nombre Del Padre, dejando en evidencia su no inscripción. Ahora bien, se trata de una tercera presencia en la relación imaginaria  $a-a'$ . Vale la pena detenerse y detallar el esquema de Lambda de Lacan, que hace referencia en el eje imaginario a la relación imaginaria de *yo* a *yo ideal*,  $a-a'$ , en donde ubica el muro del lenguaje, esto es La dimensión imaginaria que tiene el lenguaje por el hecho de que se piensa en imágenes, por tener un cuerpo que se constituye en relación a la imagen del semejante, entonces, la comunicación de *yo* a *yo* opera como muro, como barrera impidiendo el advenimiento del sujeto del inconsciente.



En la psicosis la aparición del Un-Padre en lo real, que aparece en la relación dual  $a-a'$ , y es vivida por el sujeto como una presencia enigmática e inquietante, que trae como consecuencia su disolución produciendo la coyuntura del desencadenamiento.

Volviendo al caso de Hölderlin y habiendo hecho las respectivas salvedades, se puede pensar que, la temprana pérdida del padre deja al escritor en una “regresión hacia la madre”, a la que dedico algunos poemas de amor como se vio antes y quien no responde su amor, quedando fijado respecto a la madre, que es manifestado a través de las mujeres de las que se enamora, pues son mujeres comprometidas, mujeres de otro hombre, como lo fue Susette. Y es en el desprecio de la mujer, que Hölderlin se encuentra con el agujero de su falta en ser, y de la que no puede recuperarse nunca.

El intento de Hölderlin por establecer un *sinthome*, por medio de la escritura con el fin de alcanzar un nombre que lo lleve a los dioses griegos, fracasa; dejándole un ‘sin nombre’, a saber, sin el Nombre del Padre que buscaba. He aquí la diferencia entre Hölderlin y Joyce, ahí donde Joyce pudo construirse un nombre que le sirvió de ego reparador; Hölderlin fracasa, dejándolo en búsqueda de un nombre “Joyce se hizo dios; fue el artesano de su nombramiento. Holderlin sucumbió ante la selva de la muerte; allí no hubo posibilidad de salvación. ¿Salvación de qué? De su nombre”. (Morales, H, 1996 p 46).

Así pues, bajo los resultados anteriores, la realización de este trabajo procura abrir nuevas perspectivas que den lugar a estudios sobre el arte en las instituciones psiquiátricas, encargándose ahondar en los trabajo artístico realizado por los pacientes psicóticos de nuestro contexto social de una manera más clínica, preguntándose por el sujeto, apuntando a reconocer la importancia del arte en los enfermos mentales y la aplicación de teorías que nos permitan pensar en la dialéctica de la obra.

Para terminar, las dinámicas sociales actuales apuntan a trabajar en el *para todos*, ser el deseo del Otro. Y no permiten que el sujeto elabore su propio deseo configurado desde su lógica. Es importante que la clínica este encaminada al trabajo del Uno en la

que se analiza al sujeto con relación a los elementos que componen su manera de “saber ser con”.

En la psicosis, el análisis de las producciones artísticas con relación al artista posibilitan la comprensión de la lógica del sujeto, es decir, partiendo de la premisa de que cada individuo se articula de maneras diferentes a la realidad, no se puede pensar que las construcciones subjetivas son iguales para cada individuo. En este sentido, el arte no aboga en todos los casos a una suplencia sino que por el contrario puede comportar un desencadenamiento.

El psicoanálisis entonces se preocupa por las invenciones de cada sujeto para saber hacer con su angustia, en las diferentes estructuras alcanzando así una vida un tanto más soportable, y en esta lógica, propone ahondar en el caso por caso que viabilice una dirección de la cura, dentro de la lógica subjetiva de cada individuo.

Entonces a partir del acercamiento a la comprensión de la psicosis como estructura clínica, de ubicar las consecuencias subjetivas de la forclusión, y estudiar la función del arte en este caso la pintura y la escritura, que se propone pensar la labor del analista en el tratamiento de un sujeto psicótico, que para Lacan, consiste en ser el *secretario del Alienado*. Encontrarse en el lugar de secretario implica que el analista tome una posición de ser testigo de la enigmática relación del sujeto con el Otro y también de la construcción de la Metáfora Delirante, que se orienta, no por la lógica significante, sino por el goce, en función de procurar una suplencia que posibilite otorgar significación a la perplejidad del desencadenamiento. Un lugar de secretario que acompañe a ordenar el mundo y su relación con el Otro.

## Referencias bibliográficas

- Aguirre, J. (2012) “Un estudio sobre un desencadenamiento sintomático en la neurosis y la psicosis”. *Revista Borromeo*. (3). Pp13-43. Instituto de investigación en psicoanálisis aplicadas a las ciencias sociales.
- Aranzueque, G. (1997). “Narratividad, fenomenología y hermenéutica: Paul Ricoeur”. *Horizontes del relato. Lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur*, Universidad Autónoma: Madrid.
- Braunstein, N. (1990) *El Goce: Un Concepto Lacaniano*. Siglo XXI editores: Buenos aires.
- Breton, A. (1924) *Primer manifiesto surrealista*. Recuperado de [http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca\\_digital/libros/B/Breton,%20Andre%20-%20Primer%20Manifiesto%20Surrealista.pdf](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/B/Breton,%20Andre%20-%20Primer%20Manifiesto%20Surrealista.pdf)
- Cares Villegas, F. & Ramirez Ibarra, F. (2011). “Cuando la Historia del Arte entra a un Hospital Psiquiátrico”. *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*. Vol. 6. Pp. 209-218. Servicios de publicaciones UCM: Madrid
- Coll, M. (s.f) *Mística y psicosis en el texto*. Recuperado de [http://nucep.com/wp-content/uploads/2012/09/prod\\_Mario-Coll-\\_MISTICA-Y-PSICOSIS-EN-EL-TEXTO.pdf](http://nucep.com/wp-content/uploads/2012/09/prod_Mario-Coll-_MISTICA-Y-PSICOSIS-EN-EL-TEXTO.pdf)
- Corbetta, P. (2003). *Metodología y técnicas de investigación social*. The McGraw-Hill Interamericana: Madrid.

- Cuevas, J. (2012) Entre el silencio y el rechazo. Sigmund Freud ante el arte de las vanguardias. Tesis doctoral, Facultad de filosofía y letras. Universidad de Málaga.
- Dieguez del Rio, M. (2006). *Creación artística y enfermedad mental*. Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid.
- Domingo, T. (1969) Fenomenología hermenéutica de Paul Ricoeur: Mundo de la vida e imaginación. Recuperado de [http://www.uned.es/dpto\\_fim/InvFen/InvFen03/pdf/19\\_DOMINGO.pdf](http://www.uned.es/dpto_fim/InvFen/InvFen03/pdf/19_DOMINGO.pdf)
- Dominguez, C. (1999) Experiencia Mística y psicoanálisis. Editorial Sal Terrae: Maliaño
- Ellmann, R. (1959) James Joyce. Editorial Anagrama: Barcelona.
- Ferigato, S.; Sy, A. & Carvalho, S. (2011) “explorando las fronteras entre la clínica y el arte: Relato de una experiencia junto al Frente de Artistas del Borda. *Salud colectiva*. Vol 7 (3). Pp. 347-363. Buenos Aires.
- Freud, S. (1894). Las psiconeurosis de defensa. *Obras completas de Freud*, vol III Pp. 41-68. Amorrortu editores: Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (1910). Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci. *Obras completas de Freud*, vol XI. Pp. 38-361. Amorrortu editores: Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (1911). Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoide) Descrito autobiográficamente. *Obras completas de Freud*, vol XII Pp. 1-78. Amorrortu editores: Buenos Aires.

- \_\_\_\_\_ (1914). Dostoievski y el parricidio. *Obras completas de Freud*, vol XIII. Pp. 88-99. Amorrortu editores: Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (1914). Premio Goethe. *Obras completas de Freud*, vol XIII. Pp. 102 -106. Amorrortu editores: Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (1914). El Moisés de Miguel Ángel. *Obras completas de Freud*, vol XIII. Pp. 134 -152. Amorrortu editores: Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (1914). Introducción al narcisismo. *Obras completas de Freud*, vol XIV Pp. 65 -98. Amorrortu editores: Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (1920). Más allá del principio del placer. *Obras completas de Freud*, vol XVIII Pp. 1-62. Amorrortu editores: Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (1923). El yo y el ello. *Obras completas de Freud*, vol XIX Pp. 1-66. Amorrortu editores: Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (1924). Neurosis y psicosis. *Obras completas de Freud*, vol XIX. Pp. 75-78. Amorrortu editores: Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (1924). La pérdida de la realidad en la neurosis y la psicosis. *Obras completas de Freud*, vol XIX. Pp. 355-361. Amorrortu editores: Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (1927). El malestar en la cultura. *Obras completas de Freud*, vol XXI Pp. 57-140. Amorrortu editores: Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (1938). El esquema del psicoanálisis. *Obras completas de Freud*, vol XXIII Pp. 133-210. Amorrortu editores: Buenos Aires.

- \_\_\_\_\_ (1939). Moisés y la religión monoteísta. *Obras completas de Freud*, vol XXIII  
Pp. 1-32. Amorrortu editores: Buenos Aires.
- Foucault, M. (1994) *Dits et écrits*. Gallimard éditeur: París
- Gallo, J. (s.f.) *Arte y suplencia: Los nombre del padre en Vincent Van Gogh*. Tesis de maestría, Facultad psicología. Universidad Kennedy: Buenos Aires.
- Gonzales, B. (2008) *Arte, escritura y psicoanálisis*. *Errancia*, Vol 11. Recuperado de [http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v11/polieticas\\_4.html](http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v11/polieticas_4.html)
- Goldenberg, M. (2006) *La clínica y los nombres del padre*. *Virtualia*. (15). Pp 1-7.  
Recuperado de [http://virtualia.eol.org.ar/015/pdf/libros\\_fleischer.pdf](http://virtualia.eol.org.ar/015/pdf/libros_fleischer.pdf)
- Härtling, P. (1976) *Hölderlin. Una novela*. Ediciones Montesinos: Barcelona.
- Heidegger, M. (1936). *Elucidaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Ediciones Minotauro: Buenos Aires.
- Hernández, S. (2006) *Metodología de la investigación*, cuarta edición. The McGraw-Hill Interamericana: México.
- Hincapié, L. (2012) *Estrategias para rastrear, ordenar y analizar fuentes documentales*.  
Recuperado de: [http://aprendeenlinea.udea.edu.co/lms/moodle/Documento\\_fD](http://aprendeenlinea.udea.edu.co/lms/moodle/Documento_fD)
- Hölderlin, F. (1976) *Hyperion o el eremita en Grecia*. Peralta: Madrid
- Hölderlin, F. (1801) *Cánticos –Gesänge*. Ediciones Hyperion: Madrid
- Hölderlin, F. (1805) *Correspondencia completa*. Ediciones Hyperion: Madrid
- Hölderlin, F. (2005) *Himnos de Tubinga*. Ediciones Hyperion: Madrid
- Hölderlin, F. (1921) *Poemas*. Ediciones Hyperion: Madrid
- Hölderlin, F. (1998) *Correspondencia amorosa*. Ediciones Hyperion: Madrid

- Izcovich, L. (2011) Los paranoicos del psicoanálisis. Editorial no todo: Medellín
- Jaspers, K. (1955) Genio y locura: ensayo de análisis patográfico comparativo sobre Strindberg, Van Gogh, Swedenborg y Hölderlin. Editorial Aguilar: Madrid.
- Kierkegaard, S. (1997) La repetición. Recuperado de <http://media.twango.com/m1/original/0131/e80d80755f3d48d3a737478a367af4e>
- Lacan, J. (1953) *Seminario 0: El mito individual del neurótico (I)*, Paidós: Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (1966) *Escritos I*, Paidós: Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (1966) *Escritos 2*, Paidós: Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (1954) *Seminario 1: Los escritos técnicos de Freud*, Paidós: Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (1955-56) *Seminario 3: Las psicosis*, Paidós: Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (1956-57) *Seminario 4: La relación de objeto*, Paidós: Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (1956-57) *Seminario 9: La identificación*, Paidós: Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (1957-58) *Seminario 5: Las formaciones del inconsciente*, Paidós: Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (1964) *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós: Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (1968-69), *Seminario 16: De un Otro al otro*, Paidós: Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (1971-75) *Seminario 21: Los incautos no yerran*, Paidós: Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (1974-75) *Seminario 22: R.S.I.*, Paidós: Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (1975-76) *Seminario 23: El Sinthome*, Paidós: Barcelona.
- Laplanche, J. (1961) Hölderlin et la question du père. PUF: París.



\_\_\_\_\_ (2004) *El banquete*. Introducción, traducción y notas de Victoria Juliá. Editorial Losada: Buenos Aires

Pereña, H. (s.f.). Arte y locura: Una reflexión histórica sobre el mito de la autenticidad en el arte de los enfermos mentales. *Átropos*. Recuperado de [www.atopos.es/pdf\\_06/Arte%20y%20locura.pdf](http://www.atopos.es/pdf_06/Arte%20y%20locura.pdf)

Prinzhorn, H. (1923). *Expresiones de la locura: el arte de los enfermos mentales*. Ediciones Cátedra: Madrid.

Sartori, G. (1984) *La política, lógica y método en las ciencias sociales*. México. Fondo de Cultura Económica.

Soler, C. (1991) *Estudios sobre la psicosis*. Manantial: Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ (1991) *Estudio sobre la psicosis*. Manantial: Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ (2007) *¿Qué se espera del análisis y del psicoanálisis?* Editorial Letra viva: Buenos Aires.

Stake, R. (1995) *Investigación con estudios de caso*. Morata editores: Madrid.

Ramírez, A. (2009) Joyce y el inconsciente. *Afectio societatis*. Vol. 6 (11). Recuperado de Recuperado de: <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/affectiosocietatis/article/view/5256/6531>.

Recalcati, M. (2006) *Las tres estéticas de Lacan*. Del Cifrado Edi: Buenos Aires.

Roth, U. (2010) "Entre arte y psiquiatría. Talleres artísticos en Alemania". *Arteterapia*:

*papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*. Vol 5. Pp 13-24. Servicios de publicaciones UCM: Madrid

Tatarkiewicz, W. (1987) *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Editorial Tecnos: Madrid.

Trías, E. (2001) *A qué llamamos arte: el criterio estético*. Editorial Omega: Barcelona

Trimer, A. (2014) *A arte e a psicose de seraphine de senlis: uma leitura clínica*. Tesis de maestría, Facultad de psicología. Universidad de Sao Pablo: Sao Pablo

Velázquez, J. (2006) *Clinica borromea o de los nudos*. NEL: Medellín

Villagran, J. (1992) “El pensamiento estético en la obra de Freud”. *Revista de la asociación española de neuropsiquiatría*. Vol 12(41). Pp 137-142. Editorial Balance: Madrid.

Van Gogh, V. (1911) *Cartas a Theo*. Alianza editorial: Barcelona

Vircondelet, A. (1986) *Séraphine de Senlis*. Editorial Albin Michel: Barcelona

Waiblinger, W. (1988) *Vida, Poesía y Locura de Friedrich Holderlin*. Ediciones Hyperion: Madrid

Yin, R. (1994). *Case Study Research: Design and Methods*. Sage Publications, Thousand Oaks, CA.