



Anuario de Investigaciones
ISSN: 0329-5885
ISSN: 1851-1686
anuario@psi.uba.ar
Universidad de Buenos Aires
Argentina

SÍNTOMA Y CREACIÓN EN VINCENT VAN GOGH

López Martínez, Eliana; Mundiñano, Gabriela; Perak, Micaela

SÍNTOMA Y CREACIÓN EN VINCENT VAN GOGH

Anuario de Investigaciones, vol. 28, núm. 1, 2021

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=369170422023>

SÍNTOMA Y CREACIÓN EN VINCENT VAN GOGH

Symptom and Creation in Vincent Van Gogh

Eliana López Martínez elianalopezmar@gmail.com

Universidad de Buenos Aires (UBA), Facultad de Psicología, Argentina

Gabriela Mundiñano

Universidad de Buenos Aires (UBA), Facultad de Psicología, Argentina

Micaela Perak

Universidad de Buenos Aires (UBA), Facultad de Psicología, Argentina

Anuario de Investigaciones, vol. 28, núm. 1, 2021

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Recepción: 02 Agosto 2021

Aprobación: 16 Septiembre 2021

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=369170422023>

Resumen: El presente trabajo se enmarca en un Proyecto de investigación UBACyT en curso que indaga las relaciones entre síntoma y creación en la última enseñanza de Lacan. Aquí, a través de las cartas escritas a su hermano Theo, nos centraremos en Vincent Van Gogh para delimitar aquello que este artista enseña respecto de los vínculos que pueden establecerse entre síntoma y saber hacer. En función de ello precisaremos aquello que se presenta como sintomático a nivel del lenguaje, de su cuerpo y de su obra, para enfatizar lo que finalmente prevalece a pesar de los intentos de reparación.

Palabras clave: Creación, Síntoma, Saber hacer, Psicosis.

Abstract: This essay is framed in the context of an ongoing UBACyT research project aimed at investigating the relationships between symptom and creation in Lacan's last teaching. Here, through the letters written to his brother Theo, we will focus on Vincent Van Gogh to delimit what this artist teaches about the links that can be established between symptom and know-how. Based on this, we will specify what is presented as symptomatic at the level of his language, his body and his art, to emphasize what finally prevails despite attempts at repair.

Keywords: Creation, Symptom, Know-how, Psychosis.

Introducción

Muchos autores han analizado desde diferentes perspectivas la relación entre arte, psicosis y creación. Más allá de lo inédito y singular de toda solución, las del sujeto psicótico se caracterizan por transitar los caminos que se excluyen de los discursos establecidos. Al enfatizar este punto, no nos referimos únicamente al vínculo entre psicosis y creación en los grandes genios de la literatura, de la música o el arte. Por ello, será preciso distinguir la genialidad de la obra y su aceptación o valoración a nivel social o cultural de sus efectos en la subjetividad. En esta misma línea, si algo enseña Van Gogh -más allá de su reconocimiento como artista y el de su obra- es que en el plano más singular existe cierta continuidad entre sus síntomas y sus procesos creativos.

Lacan postula en su tesis sobre Aimée la posibilidad de encontrar un "beneficio positivo" en la psicosis al señalar en la paciente "virtualidades de creación positivas". Dice: "No se puede decir que la psicosis haya dejado intactas esas virtualidades, puesto que, por el contrario, es la psicosis la que

las ha producido directamente” (Lacan, 1932, p. 262). Incluso afirma que dicha paciente “no consiguió llevar a término lo mejor y lo más importante que ha escrito sino en el momento más agudo de su psicosis, y bajo la influencia directa de las ideas delirantes” (Lacan, 1932, p. 262).

De esta manera, encontramos que existe cierta equivalencia entre los fenómenos que el sujeto experimenta y sus procesos creativos, analogía a la que el psicoanalista francés le otorga un carácter estructural. Si mencionamos la tesis de Aimée es para resaltar que esta orientación acompañó a Lacan desde sus primeras elaboraciones: el síntoma vuelve posible la creación artística, le aporta su rasgo original y singular. Más adelante lo plantea de la siguiente manera: “La fidelidad a la envoltura formal del síntoma, que es la verdadera huella clínica a la que tomábamos gusto, nos llevó a ese límite en que se invierte en efectos de creación” (Lacan, 1966, p. 60).

En esta misma línea, Jaspers describe que muchos pacientes esquizofrénicos experimentan en las fases más agudas de su psicosis una “profundidad metafísica” en la que se producen creaciones artísticas destacadas, que si bien se caracterizan muchas veces por la fugacidad, constituyen “un síntoma de la profunda emoción vivida” (Jaspers, 2001, p. 172). A esto lo llama “existencia demoníaca” que es definida como: “Esa eterna superación y continua plenitud, esa relación de proximidad con lo absoluto, tanto en la dicha como en el horror, ese estado, sin embargo, de permanente inquietud” (Jaspers, 2001, p. 172). Si bien lo utiliza para referirse a la psicosis, alude que debe pensarse como independiente de esta última. Se trata, más bien, de un estado amortiguado y ordenado en las personas sanas que irrumpe al comienzo de estas enfermedades siendo que “el proceso patológico permite esta irrupción, es una condición previa, aunque sólo sea por un breve período de tiempo” (Jaspers, 2001, pp. 174-175). En ese sentido, en Van Gogh encontramos un aumento en la producción de su obra y en su capacidad artística entre las primeras manifestaciones de su psicosis y el primer brote agudo. Luego el trabajo se interrumpe por largos períodos y únicamente por breves momentos aparece la “clarividencia” de la etapa previa. No obstante, más allá de este incremento en la producción y de esta supuesta “clarividencia”, podemos señalar que, de todas formas, lo que prevalece es el desenfreno y las manifestaciones a nivel del cuerpo. En consecuencia, el síntoma no se vuelve escabel ya que no se constituye como el atril desde el cual elevar su ser. Sin embargo, a pesar de lo señalado, es posible ubicar intentos de compensación y de suplencia que trataremos de precisar en función de su huella y enseñanza clínica.

A partir de la hipótesis que sostiene la explicación del arte por el síntoma, la pregunta que conduce este desarrollo se centra en delimitar si el arte constituye el saber hacer con aquello que se impone y se pone en cruz e impide que las cosas marchen. O bien, si es su síntoma el que promueve la obra artística y, en ese caso, si esta última resulta eficaz en su intento de tratamiento de lo real. A partir de allí, el objetivo principal reside en explicar el modo en que en este artista se articulan las nociones de creación y síntoma y, como objetivos específicos,

distinguir los recursos simbólicos e imaginarios que, efectivos o no, se constituyeron como modos de hacer con lo que no marcha. Asimismo, y además de los conceptos ya señalados, nuestra pregunta de investigación indaga el estatuto del saber hacer y la nominación, teniendo en cuenta los desarrollos lacanianos sobre James Joyce, tomándolo como el caso paradigmático que nos permitirá señalar aspectos comparativos con el caso de Van Gogh.

La metodología utilizada se ha centrado en la búsqueda y revisión bibliográfica de fuentes y obras sobre el tema, tanto dentro del marco conceptual del psicoanálisis laciano como de aquellos autores de los que se diferencia. Ello ha permitido recopilar, recabar y contrastar nuestra hipótesis y elaborar el recorrido del texto, así como las conclusiones y las nuevas preguntas que surgieron a partir de allí.

Síntoma, saber hacer y sinthome: un recorrido del Seminario 23

En el capítulo Joyce y las palabras impuestas el psicoanalista francés señala que: “Joyce tiene un síntoma que parte de que su padre era carente (...) He centrado la cosa en torno del nombre propio y he pensado (...) que por hacerse un nombre Joyce compensó la carencia paterna” (Lacan, 1975-76, p. 92). Lacan recorta, de diversas maneras, aquello que da cuenta de la forclusión del Nombre del Padre en Joyce y del arreglo que este encuentra como suplencia: hacerse un nombre que viene al lugar de ese desgarró. Asimismo, en dicho capítulo hace referencia al síntoma de “telepatía” de Lucía, la hija de Joyce, a los fines de delimitar los diferentes tratamientos que puede tener para cada sujeto el carácter parasitario de la palabra. Respecto de Lucía alude que se trata de una esquizofrenia y señala la semejanza que encuentra con los dichos de un paciente, Primeau, a quien ha entrevistado en una presentación de enfermos. Este último le ha hecho saber que tiene la sensación de que las palabras le son impuestas. Refiere que es un “telépata emisor”, ya que las mismas serían conocidas por otros, motivo por el cual habría intentado suicidarse como modo de terminar con este padecimiento.

Por otro lado, respecto de esta imposición de la palabra, Lacan dirá que también en Joyce está presente. La diferencia radica en aquello que cada uno hace con eso. Tanto Primeau como Lucía quedan avasallados por este efecto del lenguaje. Joyce, en cambio, hace de esta imposición su arte que consiste en desmembrar la palabra, deformarla, destrozarla, para plasmarla como escritura en textos literarios. Lacan lo plantea del siguiente modo: “Él (Joyce) termina imponiendo al lenguaje mismo una especie de quiebre, de descomposición, que hace que ya no haya identidad fonatoria” (Lacan, 1975-76, p. 94). El saber hacer de Joyce, consiste en no quedar aplastado por la imposición de la palabra sino hacerla suya, como si este fuese su modo singular de escritura, su identidad literaria. Se trata de una sutil diferencia entre defenderse de este efecto insoportable de la palabra y el hacer de ese efecto un uso, servirse de ello, logrando en ese mismo movimiento un modo de defensa.

Lacan señala que lo que permite que este carácter autónomo del lenguaje no sea percibido en la neurosis es el Nombre del Padre que opera como velo. Función que puede ser suplida, tal como lo muestra Joyce, armando su propio modo de velarlo. Incluso, de una manera más efectiva. Si bien el Nombre del Padre permite suponer que hay un nivel del lenguaje desde donde habla el yo, hay un nivel que irremediamente escapa a ello: “Se trata (...) de saber por qué un hombre normal, llamado normal, no percibe que la palabra es un parásito, que la palabra es un revestimiento, que la palabra es la forma de cáncer que afecta al ser humano” (Lacan, 1975-76, p. 93). Por consiguiente, por un lado se presenta aquello que es la palabra como cáncer y, por otro, como significante que organiza, vela, este carácter parasitario. Lacan distingue estos dos modos del lenguaje en el Seminario 20 introduciendo el término Lalengua, diferenciándola de El lenguaje: “El lenguaje sin duda está hecho de lalengua. Es una elucubración de saber sobre lalengua (...) Lalengua nos afecta primero por todos los efectos que encierra y que son afectos” (Lacan, 1972-73, pp. 167-168). De esta manera, es posible relacionar este aspecto parasitario del lenguaje con el efecto de lalengua y con la función organizadora en relación al lenguaje, no en el sentido de la comunicación sino en el efecto que tiene para cada quien el arreglo con lalengua. Si Lacan advierte que el lenguaje “no es solamente comunicación” (Lacan, 1972-73, p. 168), implica que como función no está hecho de manera exclusiva para eso, sino como un saber hacer respecto de aquello que nos parasita.

Desde esta perspectiva, Joyce arma un lenguaje que queda por fuera del código común, de la comunicación en tanto lazo social. En ese sentido, sus escritos y en especial *Finnegans wake* resultan enigmáticos. Incluso este último se torna ilegible como historia, como trama ficcional. El lazo al Otro en Joyce va a poder leerse en relación a su pretensión de ser descifrado por los universitarios, pues se enlaza a un discurso establecido. Queda por indagar cómo es que se produce ese efecto en el lazo, ya que en realidad nada está dado para ello. La producción de un saber en torno de lalengua no conduce en sí mismo a esto. Por el contrario, revela la soledad del sujeto y el carácter autoerótico de la pulsión:

-Después de todo Joyce tiene una relación con joy, el goce, si se lo escribe en lalengua inglesa-, este alborozo, este goce es lo único que podemos atrapar en su texto. Ahí está el síntoma. El síntoma en la medida en que nada lo liga a lo que es lalengua misma en la que él sostiene su trama, (...) el síntoma es puramente lo que condiciona lalengua, pero de cierta manera Joyce lo eleva a la potencia del lenguaje sin que, sin embargo, nada de ello sea analizable (Lacan, 1975-76, p. 164).

Este arreglo con lalengua supone la relación entre lo simbólico y lo real. Por ello, es preciso indagar también qué ocurre a nivel de lo imaginario en Joyce, es decir, qué se puede ubicar como síntoma en relación al cuerpo, teniendo en cuenta que la palabra y el cuerpo aparecen claramente articulados en este período de Lacan al hacer uso del término *parlêtre*. Sostiene: “El hombre tiene un cuerpo, o sea que habla con su cuerpo, dicho de otro modo, que es *parlêtre* por naturaleza” (Lacan, 2014, p. 592). Tener un cuerpo es hacer algo con. En ese sentido, lo que podemos ubicar en

relación con Joyce, es que en el acto de escribir se manifiesta su goce, lo siente. Lacan señala que es posible tener un cuerpo a partir de sentirlo y marca esta función con el término S.K.bello o escabel. De este modo, el S.K.bello es definido por Lacan como “lo que condiciona en el hombre el hecho de que él viva del ser (=que vacía el ser) en la medida en que él tiene -su cuerpo, por lo demás no lo tiene sino a partir de eso-” (Lacan, 2014, p. 592).

En esta misma línea, el psicoanalista francés ubica que de la lectura del texto joyceano *Portrait of the Artist as a Young Man* obtiene un dato trascendental respecto de la relación de Joyce con su cuerpo. De la escena donde el protagonista es golpeado por sus compañeros recorta:

Joyce se pregunta por lo que hizo que, pasada la cosa, él no estuviera resentido. Se expresa entonces de una manera muy pertinente (...) quiero decir que metaforiza la relación con su cuerpo. Él constata que todo el asunto se suelta como una cáscara (Lacan, 1975-76, p. 146).

Esta falta de afecto resulta un aspecto sospechoso de la relación de un sujeto con su cuerpo, pues señala una falla en relación al narcisismo. Para Lacan la imagen corporal, constituida con el soporte de la identificación simbólica, no está presente en Joyce. Esto hace pertinente preguntarse cómo es que el cuerpo llega a poder sostenerse sin el Nombre del Padre. Lacan ubicará en ese punto la construcción de un Ego que corrige el lapsus por el cual lo imaginario se desprende. El Ego es esta relación narcisista con el propio cuerpo que en Joyce no está dada por la imagen especular sino que son otras vías las que se la otorgan. Por un lado puede ubicarse la nominación, como el amor al nombre, que restituye la relación narcisista. Por otro, Lacan dice: “Este ego, no funciona, no de inmediato, sino que funciona justo después, cuando Joyce testimonia no experimentar ningún reconocimiento, si puedo decirlo así, hacia nadie por la paliza que recibió” (Lacan, 1975-76, p. 146). En el mismo lugar donde se revela la falla con el imaginario; también se da testimonio de tener un cuerpo, puesto que puede dejarlo caer.

Luego de recorrer lo trabajado por Lacan en relación al síntoma y el saber hacer, intentaremos delimitar lo que testimonia Van Gogh. Abordaremos a continuación qué es lo que se presenta para él como sintomático y cuáles son los arreglos que pudo construir respecto de ello.

Un recorrido por la vida de Van Gogh a través de la correspondencia con su hermano Theo

Vincent Van Gogh nació el 30 de marzo de 1853. Un año antes nacía y moría su hermano, primer hijo varón, al que sus padres habían decidido llamar Vincent. Creció en Holanda, criado en una familia religiosa, siendo el padre ministro de la iglesia. Al terminar sus estudios en 1870, comienza a trabajar como comerciante de arte en la Galería Goupil. Estando en París empieza a perder interés por dicha actividad y decide seguir los pasos de su padre, dedicándose a evangelizar y, sobre todo, al trabajo con los más pobres y necesitados. Es enviado por sus superiores a la zona de Borinage y allí realiza una serie de dibujos sobre los mineros. Posteriormente, es

despedido de la iglesia por una “excesiva implicación”. No pudiendo continuar con la tarea evangelizadora, en 1880 decide dedicarse a la pintura, algo que su hermano Theo alentaba desde hacía tiempo. Luego de un fracaso sentimental con su prima Kate conoce a Sien, una prostituta cuyos infortunios despertaron su compasión. En 1882 se muda a vivir con ella y sus hijos, de quienes se hace cargo. De este tiempo datan sus primeros cuadros.

Entre 1884-1885 pinta febrilmente y produce sus obras más reconocidas. En 1886 viaja a París, se encuentra con su hermano y conoce a algunos pintores impresionistas, entre ellos Paul Gauguin. En 1888 se traslada a Arlés donde comienza su proyecto de un taller colectivo para artistas. Para ello alquila una casona que fue conocida como la casa amarilla, donde vivió un tiempo con Gauguin. Esta convivencia se fue haciendo cada vez más dificultosa hasta que tiene lugar una ruptura, tras una situación confusa en la que Van Gogh se corta la oreja. Inmediatamente Theo lo hace ingresar al hospital de Arlés. En marzo de 1889 es Van Gogh quien pide ser internado en el hospital psiquiátrico de Saint-Rémy de Provence donde permaneció doce meses. Posteriormente, Theo se casa y en 1890 tiene un hijo a quien nombra Vincent. Ese año Van Gogh se traslada a París y por consejo de Theo viaja a Auvers-sur-Oise donde muere, luego de dispararse.

A lo largo de toda su vida, el vínculo con su hermano Theo resultó muy significativo para Vincent. Testimonio de esto resulta la correspondencia que sostuvieron entre 1873 y 1890. Recorriendo estas cartas, podemos recortar el relato de una gran variedad de manifestaciones sintomáticas que se fueron presentando en los diversos períodos de su psicosis. Desde diciembre de 1885 Vincent hace referencia a trastornos físicos, en parte debido a su falta de recursos económicos ya que se alimentaba mal y fumaba en exceso. En París, mientras se encuentra con su hermano, entre 1886 y 1888, la correspondencia se suspende y se reanuda en febrero de 1888, cuando se instala en Arlés. Su comportamiento en París es incierto ya que no existen cartas de ese momento. Sin embargo, Jaspers señala que allí podemos ubicar el inicio de los síntomas de su psicosis: “A mi juicio, lo más probable es que el proceso patológico tuviera su inicio hacia finales de 1887 y principios de 1888, pero desde luego es seguro que ya existía en la primavera de 1888” (Jaspers, 2001, p. 207).

Asimismo, otros autores suelen ubicar el desencadenamiento en la ruptura del vínculo con Gauguin. Entonces podemos señalar dos tiempos: la ruptura del vínculo con su amigo -que dio inicio a los fenómenos más ruidosos que llevaron a su institucionalización- y un momento anterior durante su estadía en París -que dio inicio a los síntomas más incipientes-. Intentaremos, a través de las cartas, recortar los diversos modos de arreglárselas hasta el momento del desencadenamiento franco de su psicosis. Luego nos dedicaremos a indagar cuál fue el destino de estas soluciones una vez que tuvieron lugar los síntomas más francos. Finalmente, dedicaremos un apartado para situar una reflexión acerca de los puntos de fracaso de los recursos encontrados por el artista.

Suplencia simbólica. La relación de Van Gogh con la religión y el arte

Lacan plantea, a lo largo de su enseñanza y de diversos modos, que tanto las compensaciones imaginarias como las suplencias simbólicas son maniobras que le permiten a un sujeto psicótico proveer una solución al encuentro con el agujero. Al decir de Recalcati: “La compensación imaginaria y la suplencia simbólica son, en síntesis, operaciones subjetivas que permiten evitar que el agujero forclusivo de la psicosis se anime malignamente y genere retornos de goce que invadan abusivamente al sujeto” (Recalcati, 2019, p. 105). Intentaremos, por un lado, ubicar dos cuestiones que podrían funcionar en Van Gogh como suplencias simbólicas: la religión y el arte. En segundo lugar trabajaremos, en el siguiente apartado, lo que podemos recortar respecto de las compensaciones imaginarias que se evidencian en dicho artista así como también la función de la escritura.

Tal como se mencionó anteriormente, Van Gogh decide en 1880 dedicarse a la pintura. Antes de esto, pensaba al arte como una vía de acercamiento a la naturaleza y de alguna manera entramada con Dios. Escribe a su hermano: “Sigue paseando mucho, queriendo mucho la naturaleza, ya que es la verdadera manera de aprender a comprender el arte cada vez más” (Van Gogh, 2019, p. 10).

En una carta de julio de 1880 -en la que retoma el contacto con Theo luego de un momento en el que se sintió herido por los consejos de cordura que este le daba y, por ende, dejó de escribirle- hace, en cierta forma, una retrospectiva de sus últimos años y plantea sus diferencias con los académicos de la iglesia evangélica. Alude:

Debes saber que con los evangelistas pasa lo mismo que con los artistas. Hay una vieja escuela académica a menudo execrable, tiránica, la abominación de la desolación en fin, hombres que tienen como una coraza, una armadura de acero de prejuicios y de convenciones; cuando estos están a la cabeza de los negocios, disponen de lugares (...) tratan de mantener a sus protegidos, a excluir al hombre natural (Van Gogh, 2019, p. 30).

Continúa dando cuenta de su lectura respecto del motivo por el cual no tuvo lugar en la iglesia como ministro y señala que él tiene ideas diferentes, que no piensa como “los señores que dan los lugares” (Van Gogh, 2019, p. 30).

Encontramos que la primera suplencia simbólica que arma se produce por la vía de la religión: transmitir el mensaje de Jesucristo, el encuentro con un posible sentido para su existencia. Sin embargo, en las palabras dirigidas a su hermano antes citadas, se pone en cuestión este recurso ante el rechazo de las autoridades de la iglesia para nombrarlo como predicador. Su intento de ser predicador, su invento de cómo hacerlo, no termina produciendo una forma socialmente aceptada. En este punto, se puede ubicar en sus cartas el deslizamiento que se produce: de convertirse en cristiano a convertirse en pintor. No se evidencia un corte entre ambos sino que más bien encontramos un pasaje de un recurso al otro. En palabras de Van Gogh: “Hay algo de Rembrandt en el Evangelio o algo del

Evangelio en Rembrandt, como se quiera, lo mismo da, mientras que se entienda la cosa como buen entendedor” (Van Gogh, 2019, p. 31).

En la carta de agosto de 1880 le dice que está dibujando y empieza a describir algunos de los trabajos que realiza. Siguiendo la línea planteada por Recalcati (2019) en cuanto a postular la pintura como una suplencia simbólica, podemos pensar que el arte le funciona a Vincent como la posibilidad de amarrarse a la vida. En palabras del artista:

Fue en esta fuerte miseria como sentí volver mi energía, y me dije: pase lo que pase seguiré recuperándome, retomaré el lápiz que abandoné en mi gran descorazonamiento, y me pondré a dibujar otra vez, y desde entonces, según me parece, todo ha cambiado para mí (Van Gogh, 2019, p. 37).

Es a partir de este nuevo arreglo que se dedica a ser pintor y a trabajar casi sin descanso para lograrlo. Podemos señalar aquí con Lacan que por la vía de la obra es que se puede dar un rodeo, un acercamiento más próximo a La Cosa a través de la sublimación artística. En esta época Van Gogh comienza a dibujar febrilmente. Por la vía de la pintura busca poder asir el sentido de la vida y, por ende, acercarse a La Cosa. Para ello, según el propio Vincent, es necesario poner una “dosis de pasión” (Van Gogh, 2019, p. 184) y así lo realiza. De alguna manera, su obsesión por el color de este período puede tomar algo de la esencia, lo acerca a cierta materia prima que quiere reflejar en sus pinturas. Aludiendo a esto dice: “Su campesino parece pintado con la tierra que él mismo siembra” (Van Gogh, 2019, p. 185). Las leyes de los colores lo acercan a la naturaleza, por eso para él lo fundamental es el color. Llega a decir que su espíritu está tomado por las leyes de los colores. En una carta le dice a su hermano:

De la naturaleza retengo cierto orden de sucesión, cierta exactitud en cuanto al lugar de los colores; la estudio para no hacer tonterías, para ser razonable; pero que mi color sea, literalmente, exactamente fiel, eso cuenta menos para mí, con tal que quede bien sobre mi tela como quedaba bien en la vida (Van Gogh, 2019, p. 203).

El trabajo que emprende le trae aparejado, entre 1885-1886, malestares a nivel del cuerpo. Refiere estar agotado, cansado en extremo, no comer asiduamente y fumar en exceso. Le dice a su hermano que, según el médico, padece de un debilitamiento general. Sin embargo Van Gogh opina que no se debe solamente a la falta de buena alimentación, sino también a las “preocupaciones y penas” (Van Gogh, 2019, p. 230). De esta manera se pueden ubicar, ya desde aquí, algunos desajustes o fenómenos en el cuerpo antes del viaje a París, previo al desencadenamiento. Entre 1886 y febrero de 1888 permanece allí con su hermano. En ese período casi no hay correspondencia pero sí una gran producción pictórica. Algunos datos refieren que realizó alrededor de 200 cuadros, en los que se encuentra cierta repetición de motivos y muchos de ellos de su propio rostro. En una carta del verano de 1887 dice:

Siento que se me van las ganas de casarme y tener hijos, y en algunos momentos estoy bastante melancólico por estar así a los treinta y cinco años, cuando debería sentirme de otra manera. Y a veces le tengo rabia a esta sucia pintura. Fue Richepian el que dijo en alguna parte: el amor al arte hace perder el amor verdadero. Eso me parece terriblemente justo,

pero frente a eso, el amor verdadero repugna el arte (Van Gogh, 2019, p. 234).

Asimismo, respecto de los encuentros con otros pintores, parecería que algo de esto se le vuelve poco tolerable: menciona que luego de verlos necesita retirarse, alejarse, ya que los mismos le repugnan como hombres (Van Gogh, 2019, p. 234).

Al poco tiempo Van Gogh deja París para instalarse en Arlés, donde confía en restablecerse y buscar la naturaleza a la que aspira. Empieza a organizar una comunidad de artistas, a través de una casa/taller donde todos llevarían una vida en común. En este tiempo produce una importante cantidad de cuadros con los mismos temas: girasoles, árboles, paisajes, retratos. Le comunica a su hermano que su salud mejora: “Por momentos me parece que mi sangre más o menos quiere ponerse a circular nuevamente, cosa que no sucedía en los últimos tiempos en París, realmente ya no daba más” (Van Gogh, 2019, p. 236). Aquí comienza a trabajar casi sin descanso, refiere: “tengo una fiebre continua de trabajo” (Van Gogh, 2019, p. 244). Le cuenta que los estados de soledad lo llevan a “un trabajo desenfrenado”. Dice: “aislado no cuento más que con mi exaltación de ciertos momentos, y entonces me abandono a hacer extravagancias” (Van Gogh, 2019, p. 268). Finalmente, Theo convence a Paul Gauguin para que viaje a Arlés para establecerse en la casa amarilla preparada por su hermano. En octubre de 1888, el pintor viaja. Según Vincent, en un primer momento las cosas funcionaban muy bien entre ambos. Aparentemente para Gauguin esto no era así. En alguna correspondencia refiere que además de estar a disgusto en la Ciudad de Arlés, con Vincent no tienen casi ningún acuerdo. En simultáneo, Van Gogh le escribe a su hermano poniendo mucha esperanza en la fundación de esta casa/ taller, esperando que la misma funcione como lugar de acogida para otros pintores (Van Gogh, 2019, p. 321). Si bien no se sabe exactamente qué ocurrió, al conocer el deseo de Gauguin de marcharse, Van Gogh se corta la oreja. En una carta del 23 de diciembre de 1888 le dice a su hermano:

Creo que Gauguin se había descorazonado un poco de la buena ciudad de Arlés, de la casita amarilla (...) y sobretodo de mi (...) tanto para él como para mí todavía habría que vencer serias dificultades aquí (...) pero esas dificultades están más bien dentro de nosotros mismos que en otra parte (Van Gogh, 2019, p. 329).

De esta manera, Gauguin se marcha y Vincent tiene una primera internación a la que lo lleva su hermano, quien viaja a Arlés luego del episodio. En una carta posterior Van Gogh le dice: “Espero no haber tenido más que una simple chifladura de artista (...) el apetito me ha vuelto inmediatamente, la digestión va bien y la sangre se recupera cada día más, y así cada día la cabeza se serena” (Van Gogh, 2019, p. 334).

Luego del episodio de mutilación, las cartas reflejan cierta tranquilidad en sus dichos, aunque en algunas de ellas le comenta al hermano sus dudas sobre si está loco o no (Van Gogh, 2019, p. 340). Asimismo, indica que no se siente capaz de volver a empezar con un nuevo taller y quedarse solo en Arlés (Van Gogh, 2019, p. 351). Refiere: “Comienzo a considerar la locura

como una enfermedad como cualquier otra (...) mientras que en las crisis mismas, me parecía que todo lo que yo me imaginaba era realidad” (Van Gogh, 2019, p. 351).

Durante su internación en Saint Remy, Vincent pasa momentos de tranquilidad y producción artística, interrumpidos por algunos episodios violentos donde intenta envenenarse. Hasta su muerte tiene periodos de estabilidad y crisis. Nunca abandona la pintura y quizá podamos pensar que esta lo conduce al encuentro con el vacío y a su desestabilización final. En una carta de 1889 le dice a su hermano:

La melancolía me invade muy a menudo con una gran fuerza, y por otra parte cuanto más se normaliza la salud, más capaz siento la cabeza de razonar muy fríamente, más me parece una locura, una cosa totalmente contra la razón pintar (Van Gogh, 2019, p. 379)

Intentos de compensación imaginaria y la función de la escritura

Lacan en el Seminario 3, apoyado en el concepto de las personalidades “como si” desarrollado por Helene Deutsch, situará la posibilidad de estabilización de la psicosis en lo que denomina “compensación imaginaria del Edipo ausente” (Lacan, 1955-56, p. 275). Dicho mecanismo supone una reducción de la función paterna a algo que funcione como unificación imaginaria “que no se inscribe en ninguna dialéctica triangular, pero cuya función de modelo, de alienación especular, le da pese a todo al sujeto un punto de enganche, y le permite aprehenderse en el plano imaginario” (Lacan, 1955-56, p. 291). Sin embargo, por alguna situación vital en la que la función de Un-padre se presentifique como un elemento tercero en una relación de dos, esta estabilización lograda podrá desarmarse (Lacan, 1957-58, p. 552).

En los años 50 Lacan va a situar que este tipo de compensación de la forclusión del Nombre del Padre es frágil: deja al sujeto librado a la exclusión imaginaria con el semejante. En este momento, para él lo real y lo imaginario estaban subordinados a lo simbólico, al Nombre del Padre como significante primordial. Posteriormente, en los años 70, Lacan postula una equivalencia de los tres registros. El desarrollo del Seminario 23 sobre Joyce supone la posibilidad de un imaginario que puede prescindir de este significante y que en su lugar recurra a una invención que lo supla. El cuerpo en Joyce va a tomar consistencia a partir del Ego corrector -como ya se mencionó- que engancha lo imaginario, pero no actúa sobre lo imaginario mismo, sino situándose en la interpenetración de lo simbólico y lo real. Lacan va a ubicar: “si al ego se lo llama narcisista, es porque, en cierto nivel, hay algo que sostiene el cuerpo como imagen” (Lacan, 1975-76, p. 147). Para Lacan la escena de la paliza que recibe Joyce de sus compañeros permite señalar la relación que el sujeto tiene con el cuerpo, dado que lo trata como un mueble, como algo que se tiene, puesto que puede caer. Desde esta perspectiva Lacan va a señalar: “uno tiene su cuerpo, no lo es en grado alguno” (Lacan, 1975-76, p. 147).

Se podrían ubicar, en este sentido, dos modos de hacer un uso de lo imaginario: uno por la vía de la identificación imaginaria y otro por la vía del Ego. De ambos modos se produce una unificación corporal. Habrá que cernir sus diferencias. En el caso de Joyce, la escritura es el medio a través del cual logra “rendirle homenaje al nombre propio” (Lacan, 1975-76, p. 86), es decir, acceder a una nominación que le permite un efecto de unificación de su cuerpo. En este sentido, aquello que unifica al cuerpo es un acontecimiento de cuerpo, que para Joyce se produce en el hecho de ser un artista. He ahí su saber hacer. La compensación imaginaria del Edipo ausente señala otra vía: la imitación de un otro, que en tanto espejo supone una unificación ilusoria, un recurso de lo imaginario por lo imaginario. Van Gogh sigue esta vía respecto del vínculo con su hermano Theo, en la elección de amigos y también de sus partenaires sexuales. Buscará en ellos cierta condición subjetiva que resuena con la suya: padecimientos físicos, pobreza o algún modo de desamparo que, como se verá, le permite en algunos momentos alcanzar cierto efecto vivificante en el que pasa de ser ayudado, sostenido, a ser quien ayuda y sostiene al otro, tal como Theo hace con él.

Tal es así que Van Gogh le escribirá a su hermano en abril de 1882 que ha acogido en su casa a Sien, una mujer que se dedica a la prostitución y quien se encuentra embarazada, enferma y sin tener dónde vivir. Exclama: “Cuando encontré a esta mujer quedé impresionado por su aspecto de enferma. Le he hecho tomar baños y fortificantes hasta donde he podido, y se ha puesto mucho más sana” (Van Gogh, 2005, p. 69). En una carta posterior dirá:

Lo que existe entre Sien y yo es real, no es un sueño, es la realidad. Yo considero como una gran bendición que mis pensamientos y que mi actividad hayan encontrado un punto fijo, una dirección determinada (...) Observa el resultado: cuando vengas a verme no me encontrarás más desanimado o melancólico; sino que estarás en un ambiente donde podrás acomodarte y que de ningún modo te disgustará (Van Gogh, 2005, p. 73).

En estos pasajes se puede recortar el rasgo que marca la elección que hace de Sien: “su aspecto de enferma” que lo conduce a ayudarla. Resulta claro también el efecto que este vínculo tiene para Vincent: su actividad encuentra un “punto fijo, una dirección determinada”. Es importante señalar que este efecto contrasta con el estado de decaimiento y de imposibilidad en la acción que Van Gogh va a describir numerosas veces, algunas de estas, como consecuencia de la caída de una identificación imaginaria. Siguiendo esta misma línea, en una de sus cartas Vincent refiere que su amigo y pintor Mauve ha cuestionado su autoafirmación acerca de ser un artista. De esto se va a desprender un descenso de la actividad artística, dando cuenta del valor que toman para él los desencuentros con aquellos con quienes una identificación se pone en juego. En el encuentro y desencuentro con Gauguin puede ubicarse una lógica muy similar. Vincent describe un vínculo entrañable con este pintor quien no presenta un buen pasar económico y además cursa una enfermedad que le impide pintar por un tiempo. Le escribe varias cartas a Theo en las cuales le plantea la necesidad de ayudarlo económicamente:

“Gauguin no estaría más a salvo que yo si vendiera algunas telas. Para poder trabajar hay que arreglar su vida hasta donde sea posible; se necesita una base firme para tener garantizada la existencia” (Van Gogh, 2005, p. 195).

De la convivencia con Gauguin en la casa amarilla, Vincent señalará sentirse acompañado. Si bien se encuentra en un momento de gran actividad, suelen tener diferencias y discusiones que llegan a ciertos extremos. Un día antes del pasaje al acto del corte de la oreja, Vincent le dirá a Theo: “La discusión es de una electricidad excesiva; salimos a veces con la cabeza fatigada como una batería eléctrica después de la descarga” (Van Gogh, 2005, p. 261). Dicho episodio resulta poco transparente. No hay en las cartas a su hermano referencia sobre lo acontecido. Algunos autores señalan que este se produce luego de una discusión con Gauguin, lo cual sería plausible si se tiene en cuenta esta referencia de Van Gogh a los desacuerdos con su colega. En todo caso y más allá de la veracidad de dicho acontecimiento, es innegable el efecto, el impacto que tienen para Vincent las palabras de los otros: el valor que cobran y la efervescencia que tienen para él cuando está ante la presencia efectiva del otro. Maleval señala:

Para que una identificación imaginaria llegue a estabilizar de forma duradera a un sujeto psicótico es necesario que se cumplan algunas condiciones (...) Además, la regla es que un sentimiento de amor o admiración sea el inicio del vínculo que une a estos sujetos a su objeto de identificación prevalente (Maleval, 1996, p. 646).

Para Van Gogh, el amor -incluso el no correspondido- le permite una relación con la vida más vitalizante, minimizando los malestares físicos que de tanto en tanto lo aquejan y que le producen una fuerte inhibición. Tanto Sien, como Mauve y Gauguin le otorgan a Vincent un efecto de vivificación cuando se recorta este rasgo de identificación mimética que le permite acceder a un lugar más consistente desde donde tomar la acción. Sin embargo, ese lazo cae cuando aparece la diferencia, el corte. Tanto en el caso de Mauve como en el de Gauguin se produce ante la presencia efectiva de los mismos. Por el contrario, esto no sucede con su hermano. Intentaremos recortar el motivo por el cual no pareciera darse esta ruptura intempestiva y ciertamente definitiva con él.

Habitualmente las cartas de Vincent a Theo son abordadas para acceder a su biografía, a la letra de su padecimiento o a otras cuestiones en esta misma línea; mientras que no se destaca su valor en tanto ejercicio de escritura. Si bien no es el objetivo de este trabajo indagar el devenir de la vida de Theo, nos es menester destacar que algunos meses antes de la muerte de Van Gogh había nacido su hijo, ahijado de Vincent y quién recibió, además, el nombre de este último. Por otro lado, Theo falleció unos meses después que Vincent, luego de atravesar diversos episodios psicóticos y de violencia en los que incluso intentó matar a su propia familia. Se puede suponer que el vínculo que mantenían tenía una función para ambos. Abordaremos la función que tenía para Van Gogh. En una carta Vincent le escribe:

Es muy curioso que tu y yo parecemos a menudo tener las mismas ideas (...) yo no sé si nos hemos impresionado exactamente por la misma cosa pero sé muy bien que lo que me ha golpeado especialmente, tu mismo lo habrás sentido igual y quizá visto de la misma manera (Van Gogh, 2005, p. 80).

En oposición a lo que sucede con otras personas, ante la presencia de las diferencias con Theo el vínculo se mantiene. Vincent podrá soportar que su hermano no se dedique como él al arte sino a su comercio. Además, es él quien le envía el dinero para solventar sus gastos. Tampoco sucede nada de esto en el tiempo que comparten en París. Podemos hipotetizar que la diferencia que puede ubicarse en este vínculo respecto de los otros es la mediación que permite la escritura a través de las cartas, que dan cuenta del lazo más allá de la presencia efectiva y que vienen al lugar de esta última. La cantidad de detalles sobre su vida y sobre las actividades que realiza es exhaustiva. A través de ellas se puede acceder a la vida de Vincent, a sus momentos de inhibición y de acción, a sus impresiones acerca de pintores, escritores, a sus reflexiones sobre la vida, a su relación con la pintura, a su errancia, a la dificultad para anclarse a un lugar, etcétera. Van Gogh testimonia de su vida a través de estas cartas y su hermano responde a este pedido. Se podría decir que Vincent encuentra un anclaje amoroso en el Otro.

Es preciso señalar que tanto en Schreber como en Joyce la escritura también cumple una función respecto del síntoma. Ambos dan cuenta de un artesanado que permite una forma de arreglarse con el goce, una cierta unificación del cuerpo, un modo de relación vivificante. Joyce lo consigue a través de su singular modo de escritura. Schreber lo dice de este modo: “Frente a la expresión escrita de mis pensamientos, todos los milagros (alucinaciones) resultan impotentes (...) el intento de perturbar el curso de mis pensamientos es fácilmente superado en la expresión escrita” (Schreber, 1903, p. 187).

La escritura, que sustrae el campo sonoro de la palabra, permite una atemperación del goce vocal que se pone en juego en el lenguaje. De este modo, resulta un medio privilegiado de saber hacer con aquello que se impone de la palabra. Sin embargo, en cada caso, tendrá su propio alcance. Para Van Gogh la escritura cumple la función de mediación de la relación imaginaria con su hermano y, de este modo, lo mantiene anclado a la vida, pudiendo dar testimonio de esta. No obstante, tal como señalamos de diversos modos, este recurso no termina de alejarlo de lo mortífero del goce. Finalmente, la eficacia de lo que hasta 1888 Van Gogh había encontrado en el sostén de su hermano, pierde su alcance. Posiblemente dicha caída está relacionada con el momento en que una diferencia radical tiene lugar entre Theo y Van Gogh: el casamiento del primero de ellos. Vincent escribe: “Si tu casamiento se lograra, eso complacería mucho a nuestra madre (...) Yo siento pasar el anhelo de casamiento (...) y en ciertos momentos estoy bastante melancólico de estar como estoy a los 35 años, cuando me debería sentir completamente distinto” (Van Gogh, 2005, p. 169). Posterior a esta carta se dará su mudanza a Arlés, donde

aproximadamente un año después tendrá lugar el episodio del corte de la oreja y su posterior internación.

Tal como ha sido trabajado, a partir de diciembre de 1885 Van Gogh comienza a referir trastornos físicos, en parte debidos a su deficiente alimentación a raíz de su escasez de recursos económicos. De todas formas, en París -en compañía de su hermano y recibiendo su ayuda- su salud física continúa en el mismo estado. Luego de la primavera de 1888 se reanuda la correspondencia y parecería que los síntomas físicos empezaron a dar lugar a los psíquicos, según es especificado en el análisis realizado por Jaspers (2001). Dice el propio Vincent: “Mis huesos se partieron. Mi cerebro está totalmente trastornado y ya no sirve para vivir, de suerte que debería ir al asilo”, “Mis sentimientos en el estado de exaltación se concentran siempre en la eternidad y la vida eterna. No obstante, debo desconfiar de mis nervios” (Van Gogh, 2019). En octubre de 1888, la llegada de Gauguin pareciera entusiasmar a Van Gogh. Sin embargo, en la navidad de ese mismo año se produce el estallido de su psicosis y el referido episodio del corte de su oreja. Este estallido marca un antes y un después. Le sucedieron reiterados momentos de crisis, inundados por alucinaciones, delirios religiosos, ideas supersticiosas, sentimientos de desesperanza, apatía. También hace referencia a momentos de calma en los que se ve invadido por una fuerza superadora y en los que refiere sentirse “francamente mejor”. Sin embargo, en julio de 1890 se disparó un tiro en el pecho a raíz del cual falleció dos días después. A pesar de las compensaciones imaginarias y de las suplencias simbólicas mencionadas, notamos que sus manifestaciones sintomáticas son múltiples: síntomas a nivel de su pensamiento, de su cuerpo, del lazo al otro. Asimismo, respecto de su producción artística, es menester destacar un aumento de la misma durante 1888, luego de su estadía en París con Theo y previo a su brote de psicosis agudo. Relata una “fiebre de trabajo permanente”, siente que las pinceladas se suceden rápidamente las unas a las otras. Es el período en el que produce su mayor cantidad de obras. En sus cartas pareciera hacer referencia a cierta clarividencia en lo que respecta a su capacidad artística: siente que las ideas son más claras, manifiesta estar más inspirado, con mayor impulso creativo. Pasa horas enteras pintando, durmiendo muy poco y sin sentir cansancio físico en muchas de esas oportunidades. Sin embargo, todo esto vira abruptamente luego del estallido de su psicosis en diciembre de 1888. Pierde su capacidad para el trabajo, se siente cansado, pasa muchos días sin poder pintar, incluso

meses. En algunos momentos de leve mejoría, en los cuales pinta, adquiere un lugar preponderante la copia de obras de reconocidos pintores y, en sus últimos cuadros, poco antes de su muerte, se puede observar una preponderancia del caos y la desorganización en el plasmado de sus ideas (Jaspers, 2001). De este modo, destacamos dos cuestiones. En primer lugar, que sus primeras manifestaciones sintomáticas coinciden con el momento de mayor “clarividencia” y producción artística. En segundo lugar, que este aumento en la producción artística no conduce a ningún tipo de nominación o de saber hacer. Su arte se vuelve metonimia, desenfreno, imposición. Incluso posterior a este momento se produce el estallido de su enfermedad. Esto no significa que el arte no haya cumplido cierta función de suplencia en otros momentos de su vida, pero no pareciera tener ese lugar en este período. Entonces, el comienzo de los síntomas coincide con una etapa próspera para su arte pero, paradójicamente, pareciera ser el momento en el que el arte se vuelve más síntoma que nunca. Jaspers señala en ese punto: Es muy probable que la esquizofrenia sea una condición para la creación de las obras de algunos artistas, debido a la coincidencia entre el transcurso temporal de la evolución de la psicosis, la alteración de sus modos vivenciales y creativos y el cambio de estilo de sus obras (Jaspers, 2001, p. 242). Sin embargo, resalta que en muchos casos: “el genio enfermo también crea un mundo nuevo, pero se destruye en él” (Jaspers, 2001, p. 243). En Van Gogh no encontramos el recurso a hacerse un nombre a través de su arte, como puede ubicarse en Joyce. Incluso el pintor siempre tendió a borrarlo, a hacerlo desaparecer. Asimismo, enfatizamos su tendencia decididamente orientada a no ocupar un lugar en el Otro social, más allá de su reconocimiento universal posterior a su muerte. Jaspers lo señala de este modo: El creador se consume. No se consume por la actividad, por el trabajo, por el <>, sino que las experiencias y emociones subjetivas expresadas son -tal vez por una mera alteración funcional, por un <> de la psiquis- al mismo tiempo un proceso que lleva a la destrucción (Jaspers, 2001, p. 229).

Reflexiones finales

Al abordar el caso Joyce Lacan destaca el valor sinthomático que tiene para él la escritura, haciendo de su síntoma un uso. Llevado por su “deseo de ser un artista” logra hacerse un nombre. Logra sortear un desencadenamiento franco de su psicosis. El sinthome, su artificio, al que Lacan denomina “ego”, posibilita anudar lo imaginario, más allá de que mantiene intacta la interpenetración entre simbólico y real. Respecto de Van Gogh, destacamos que no logra armarse un nombre a través de la

vía del arte y tampoco resuelve lo sintomático que se presenta a nivel del cuerpo.

Por otro lado, destacamos la relación al Otro que distingue al escritor irlandés del pintor neerlandés. Para el primero, el reconocimiento social de su obra resulta un punto fundamental. El hacerse un nombre a través de su arte implica y está ligado con hacerse un lugar en el Otro social: “que los universitarios se ocupen de él durante 300 años”. Por el contrario, en Van Gogh encontramos que en el momento en el cual su pintura empieza a ser valorada, le proponen exponer algunas de ellas y se publica una nota admirando su trabajo; a Vincent esto se le vuelve insoportable. A propósito del artículo de 1890 que Aurier escribe sobre su trabajo, Van Gogh le dice a Theo: “Me sorprendió mucho el artículo que me enviaste sobre mis cuadros; no hace falta decirte que espero seguir pensando que no pinto así, sino más bien allí veo cómo debería pintar” (Van Gogh, 2019, p. 383). Luego, en una carta de abril de 1890 agrega:

Ten la bondad de rogarle al Sr. Aurier que no escriba más artículos sobre mi pintura, díselo insistentemente, que en primer lugar se equivoca conmigo y además que realmente me siento demasiado abrumado por la tristeza para poder hacer frente a la publicidad. Hacer cuadros me distrae, pero si escucho hablar de ellos, eso me produce más pena de lo que él se imagina (Van Gogh, 2019, p. 386).

Por último, podemos encontrar en Van Gogh cierta continuidad entre sus síntomas y sus procesos creativos. Sin embargo, a pesar de que el arte funcione en determinados momentos como suplencia, consideramos que no alcanza en este caso como función de nominación: se produce un eclipse del nombre (Recalcati, 2019, p. 99). Van Gogh se sirve de la pintura y de la religión -como suplencias simbólicas- y de la identificación imaginaria, como modos que le permiten un cierto amarre a la vida, por momentos de manera más satisfactoria que otros, pero siempre con la presencia sintomática, especialmente a nivel del cuerpo, que de tanto en tanto se le desarma. Conviene entonces, en este sentido, situar la diferencia con el arreglo sinthomático de Joyce, que permite enlazar lo imaginario.

Finalmente y para concluir, el recorrido realizado deja planteados algunos interrogantes sobre el estatuto del lazo social y respecto de si todo saber hacer implica, de alguna manera, cierta forma del lazo en la medida en que supone un arreglo frente al goce mortificante que se juega en todo síntoma. Asimismo, nos preguntamos si es preciso considerar el sinthome como un nudo que no supone desanudamientos o si bien este constituye arreglos momentáneos. Será función de próximos trabajos responder a estas cuestiones que tanto enseñan sobre el síntoma y la creación.

BIBLIOGRAFÍA

- Godoy, C. (2012). “Los artificios de James Joyce”. En Schejtman, F. (comp.): *Elaboraciones lacanianas sobre las psicosis*. Grama. Buenos Aires, 2012.
- Godoy, C. (2019). “Síntoma y creación en la enseñanza de J. Lacan”. En *Memorias del XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica*

- Profesional en Psicología. XXVI Jornadas de Investigación. XV Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. I Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. I Encuentro de Musicoterapia.* Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2019.
- Godoy, C. (2020). "El concepto de "escabel" en el último período de la enseñanza de Lacan". En *Memorias del XII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVII Jornadas de Investigación. XVI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. II Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. II Encuentro de Musicoterapia.* Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2020.
- Jaspers, K. (2001). *Genio artístico y locura. Strindberg y Van Gogh.* El Acantilado. Barcelona, 2001.
- Lacan, J. (1932). *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad.* Editorial Siglo XXI. México, 1979.
- Lacan, J. (1955-56). *El Seminario Libro 3: Las psicosis.* Editorial Paidós. Buenos Aires, 2013.
- Lacan, J. (1957-58). "De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis". En *Escritos 2.* Siglo XXI Editores. Buenos Aires, 2015.
- Lacan, J. (1966). "De nuestros antecedentes". En *Escritos 1.* Siglo XXI Editores. Buenos Aires, 2015.
- Lacan, J. (1972-73). *El Seminario Libro 20: Aun.* Editorial Paidós. Buenos Aires, 2014.
- Lacan, J. (1973-74). *El Seminario Libro 21: Los no incautos yerran.* Inédito.
- Lacan, J. (1975-76). *El Seminario Libro 23: El sinthome.* Editorial Paidós. Buenos Aires, 2012.
- Lacan, J. (1985). "Homenaje a Marguerite Duras, del rapto de Lol V. Stein". En *Intervenciones y textos 2.* Manantial. Buenos Aires, 1988.
- Lacan, J. (2014). "Joyce el síntoma" En *Otros escritos.* Paidós. Buenos Aires, 2014.
- Maleval, J.C. (1996). "Identificaciones imaginarias y estructura psicótica no desencadenada". En *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatria (Vol. 15).* Madrid, 1996.
- Recalcati, M. (2019). *Melancolía y creación en Vincent Van Gogh.* Nuevos Emprendimientos Editoriales. España, 2019.
- Schreber, D. (1903). *Memorias de un enfermo de nervios.* Editorial Perfil. Buenos Aires, 1999.
- Van Gogh, V. (2019). *Cartas a Theo.* Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2019.
- Van Gogh, V. (2005). *Cartas a Theo.* Editorial Terramar. La Plata, 2005.