



UNIVERSIDAD CENTRAL
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA DE PSICOLOGÍA

PSICOSIS Y ARTE

¿Es posible que los psicóticos puedan a partir de cierta autoría en la creación artística generar la ortopedia de una subjetividad?

(Memoria de Licenciatura para optar al Grado de Licenciado en Psicología)

Profesor Guía: Alex Droppelmann Petrinovic

YANISSE VALDEBENITO FUENTES

**SANTIAGO – CHILE
2008**

TABLA DE CONTENIDOS

1. RESUMEN / ABSTRACT	2
2. INTRODUCCIÓN	5
3. RESEÑA HISTORICA DE LA LOCURA	9
4. LOCURA Y ARTE	27
5. EL SINTHOME	32
6. LOS ARTISTAS DEL ARTE BRUT	38
6.1 Adolf Wölfli.....	41
6.2 Josef Hofer	46
6.3 Arte Brut en la actualidad	49
7. OTRAS FORMAS DEL SINTHOME	53
7.1 La Escritura	53
7.2 La Radio	54
7.3 Locos Urbanos	55
7.3.1 <i>Manolo, El Bombero</i>	56
7.3.2 <i>Pierre o La Difícil Oración al Padre</i>	62
8. CONCLUSIONES, DISCUSIÓN Y SUGERENCIAS.....	64
9. REFERENCIAS.....	66

1. RESUMEN / ABSTRACT

Este trabajo da cuenta de un intento por situar la psicosis desde una mirada más cercana al orden social, abordando la problemática de su estabilización desde la creación artística y su efecto en la psicosis. A partir de un recorrido por la historia de la locura se deriva hacia el psicoanálisis, paradigma que permite concebir la psicosis teóricamente como una consecuencia de la no inscripción de la Metáfora Paterna. Esto permite comprender el efecto que se produce, a partir de la generación por parte de los psicóticos de una actividad que sea sostenida y reconocida por otro social. Autoría y reconocimiento que hacen posible la construcción de un sinthome en el psicótico, por medio del cual este se apropia de un nombre, permitiéndole sostener algo de una cierta subjetividad. Formación que permitirá sostener a su vez, una estabilización en la psicosis.

Palabras claves: Psicosis, arte, psicoanálisis, sinthome.

This work shows the efforts carried out in placing psychosis in a vision closer to the social order and approaches the issues of stabilization from the area of artistic creation and its effect on psychosis. We will see its development from the history of insanity and changes in psychoanalysis, paradigm which allows us to conceive psychosis theoretically as a consequence as the non-inscription of the Paternal Metaphor.

This allows us to understand the effect it produces, starting from the generation of activities by psychotics that is sustained and recognized by a social

other. This authorship and recognition is made possible by the construction of the symptom in psychotics by which he holds a name and it allows him to sustain somewhat of a subjectivity. This formation in turn allows the stabilization of the psychosis.

Key Words: Psychosis, Art, psychoanalysis, symptom.

2. INTRODUCCIÓN

En este escrito se presentara primeramente un recorrido histórico a través del concepto de esquizofrenia, desde la comprensión de Foucault.

Luego, siguiendo por la línea psicoanalítica, se abordará el concepto de psicosis en las obras de J. Lacan (1955-1956), en donde es posible comprender a la psicosis como la condición del sujeto determinada por la forclusión del Nombre-del-Padre, manifestada en la falla de la metáfora paterna e impidiendo con ello el acceso del individuo a lo simbólico, con lo que el discurso del psicótico derivará en lo real y en lo imaginario.

“La forclusión consiste en la forclusión de un significante, por ello, el Nombre-del-Padre responderá en el lugar del Otro por medio de un agujero, el cual, dada su carencia del efecto metafórico, provocará un agujero correlativo en el lugar de la significación fálica” (Lacan, 1957-1958, p. 540).

Dado que en el sujeto psicótico no ha tenido cabida el acceso a lo simbólico, tampoco se ha instaurado la falta, no así en el sujeto neurótico quien al introducirse en el registro simbólico, introduce inevitablemente la falta. Siendo esta necesaria para comprender el proceso creativo, en donde para Lacan es desde la falta, del vacío, desde donde se introduce la noción de creación.

Entonces cuando el sujeto psicótico es enfrentado a la creación, éste intentaría crear algo que tiene que ver con la falta, pudiendo en la creación generarse el artificio de la falta, pero no como una falta constitutiva, intentaría crear el significante forcluido que es el Nombre-del-Padre. Así Lacan (1975-1976)

refiere: “Es su arte lo que ha suplido su débil sostén fálico” (p.16), noción que configura en su seminario “Le Sinthome”. El Sinthome, pues, será aquel artificio construido por el sujeto, gracias al cual es posible un anudamiento adicional al que llamará “cuarto nudo”, cuya función consiste en proveer al sujeto una nominación; el sujeto puede instalarse en lo simbólico aún en defecto de la función del nombre del padre como ordenadora de lo simbólico, de la ley.

Desde aquí entonces, es posible comprender que el sujeto psicótico a través de la producción artística, tendrá la posibilidad de generar una relación con el otro a través de su obra. J. Lacan en su seminario “Le Sinthóme” (1975-1976), permite comprender que el arte le otorga la capacidad al psicótico de hacerse un nombre. También, le confiere la capacidad de reconocerse y ser reconocido por un otro social.

Es necesario aclarar desde Melgar, M (2000), que del arte que aquí se refiere, no es el arte convencional, atado a normas y reservado a los intelectuales, ya que por su propia estructura el psicótico se encuentra distante de estas definiciones, la producción artística del psicótico estaría caracterizada por una relación mas directa en la creación, ya que por el media menos la represión. Es a Jean Dubuffet a quien se acudirá para esta aplicación, ya que es él quien le otorga nombre a este tipo de manifestación, dándolo a conocer como “arte brut” y es también el artífice de una de las colecciones más completas de arte bruto del mundo.

Siendo entonces, que la locura ha sabido hacerse lugar y de cierto modo convivir desde tiempos lejanos en la sociedad, es que se vuelve significativo

indagar como el psicótico a través de la creación artística genera cierta estabilidad en su locura, logrando incluso hacerse de una especie de identidad que el otro le devuelve con su reconocimiento. Distinguiendo este arte en la psicosis, de su uso en la terapia ocupacional por ejemplo, en la cual se utiliza como una actividad más en la búsqueda del desarrollo del individuo, y distinguiéndola de otras actividades también, en la medida de que a través de su creación artística se produzca un reconocimiento social del otro, que le permita sostener un “Sinthome”.

Por otro lado sabiendo que se genera un “Sinthome”, es importante poder aterrizarlo a la clínica, generando con ello, una utilidad práctica, que permita su uso como un instrumento clínico, para lo cual se vuelve necesario favorecer instancias de creación artística en que se arme una cierta subjetividad, he aquí, la importancia del reconocimiento social del otro.

Lo cual podría ser un motivo de reflexión para los hospitales psiquiátricos, ya que a través de una estabilización de la psicosis se podrían evitar nuevos brotes.

¿Será entonces posible que a través de la creación artística y su reconocimiento, a modo de un sinthome, logre el individuo psicótico inscribir algo de una cierta subjetividad?, y a partir de aquí, ¿por qué sería deseable una inscripción subjetiva en el sujeto psicótico? ¿Será posible que a través de esta inscripción efectivamente se establezca la estructura psicótica?

¿Será indispensable el reconocimiento del otro social para la generación de un sinthome?

Y por último ¿será el arte una forma privilegiada para armarse un sinthome, o existirán otras formas posibles?

Siendo la psicosis un tema que acarrea distintos acontecimientos ya sea en la vida de los propios sujetos psicóticos, altamente marginados de la sociedad, en los profesionales y otros individuos implicados, es que se vuelve pertinente generar mayor comprensión del tema, para luego desde una argumentación sólida abogar por respuestas más efectivas frente al tema de la psicosis.

Se relacionará entonces la concepción de psicosis de J. Lacan en relación al arte, desde el arte brut, y cómo por medio de la creación artística el sujeto psicótico genera un sinthome, que le permita reconocerse y ser reconocido.

A modo de ejemplificación se revisará el caso de Joyce en J. Lacan descrito en el seminario “Le Sinthome”, en el cual analiza la producción de Joyce como una forma de suplencia del nombre del padre por medio del artificio de la escritura, como una forma de tratamiento de lo real. Se describirá también, la formación de un sinthome en la vida de Josef Hofer, un psicótico, quien por medio de la pintura encierra sus ansias de libertad, y aunque no ejecutadas en lo real, reconocidas por otros que absortos en sus angustiosas representaciones otorgan el lazo que de algún modo subjetiviza a Hofer.

Se abordarán también, dos casos de locuras urbanas, escritos por Alex Droppelmann, casos de psicóticos que enmarcados en un trabajo mayor los ha denominado Locos Urbanos, y vienen a demostrar como un apodo hace de suplencia a la forclusión del Nombre-del-Padre, por medio del sinthome.

Para finalizar se investigarán otras manifestaciones que permitan una cierta autoría por parte de psicóticos y en las que se pueda sostener un sinthome, como radio, obras de teatro y talleres de poética, realizados por psicóticos.

3. RESEÑA HISTORICA DE LA LOCURA

Para comprender como se ha construido la concepción de psicosis, es necesario hacer un breve recorrido histórico del surgimiento de la locura, y en esto como se ha ido modificando su comprensión, evolución y tratamiento.

Primeramente se remontara a finales del siglo XV, época en que la lepra hace su último suspiro y como menciona Foucault da paso a una nueva forma de exclusión y aislamiento de la sociedad, sufrida por las personas que contraigan enfermedades venéreas, siendo el ámbito en que el siglo XVI buscara otorgar tratamiento médico, para más tarde en el siglo XVII integrarse junto a la locura en un espacio moral de exclusión, siendo la verdadera herencia de la lepra, esencialmente como forma de separación rigurosa, de exclusión, la locura (trad. 2004).

Desde el siglo XV el rostro de la locura ha perseguido la imaginación del hombre occidental, estando presente en sátiras, cuentos y fábulas, en el teatro y la danza, la comedia, textos y discursos.

Así, siguiendo a Foucault, en el paisaje imaginario del renacimiento la Nef des Fous, la nave de los locos, ocupará un lugar privilegiado, siendo un extraño barco ebrio que navega por los ríos.

La moda consistía en componer “naves” cuya tripulación de héroes imaginarios, de modelos éticos o de tipos sociales se embarca para un gran viaje simbólico, que les proporciona, si no la fortuna, al menos la forma de su destino o de su verdad. De todos estos navíos

novelescos o satíricos, el Narrenschiff es el único que ha tenido existencia real, ya que sí existieron estos barcos, que transportaban de una ciudad a otra sus cargamentos insensatos. Los locos de entonces vivían ordinariamente una existencia errante. Las ciudades los expulsaban con gusto, se les dejaba recorrer los campos apartados, cuando no se les podía confiar a un grupo de mercaderes o de peregrinos. También fueron recibidos en hospitales, casas especiales y lugares de detención reservados a los insensatos (Foucault, trad. 2004, p. 21).

Se puede suponer, que no siempre son expulsados, sino solo a los extraños y que la ciudad se encargaba de aquellos que se contaban entre sus ciudadanos. Siendo posible que los navíos de locos, hayan sido altamente simbólicos conduciéndolos en busca de la razón, aunque confiar al loco al marinero es evitar que merodee indefinidamente los muros de la ciudad, asegurarse de que irá lejos y volverlo prisionero de su propia partida (Foucault, trad. 2004).

“La locura, cuya voz el Renacimiento ha liberado, y cuya violencia domina, va a ser reducida al silencio por la época clásica, mediante un extraño golpe de fuerza” (Foucault, trad. 2004, p. 75).

Del siglo XVII desde Pinel, Tuke y Gagnitz, se sabe que los locos durante un siglo y medio, sufrieron el régimen de los internados, hasta el día en que se les descubrió en las salas del Hospital General (establecimientos por toda Francia), o en los calabozos de las casas de fuerza, mezclados con la población de las Workhouses o Zuchitäusern, que parecían asignar una misma patria a los pobres,

a los desocupados, a los jóvenes de correccional y a los insensatos (Foucault, trad. 2004).

Foucault (trad. 2004) declara que “el clasicismo ha inventado el internamiento casi como la Edad Media ha inventado la segregación de los leprosos; el lugar que estos dejaron vacíos ha sido ocupado por nuevos personajes en el mundo europeo: los ‘internados’” (p. 86).

Constituyendo el encierro significados políticos, sociales, económicos, religiosos y morales, como lo demuestran los grandes hospicios, las casas de internación, las obras de religión y de orden público, de socorro y de castigo, de caridad y de previsión gubernamental, que fueron una realidad en la edad clásica. La constitución de la monarquía absoluta y el animado renacimiento católico en tiempo de la contrarreforma, le han dado en Francia un carácter a la vez de competencia y complicidad entre el poder y la iglesia (Foucault, trad. 2004).

Foucault (trad. 2004) da cuenta que las obras de caridad de ser consideradas como voluntad de Dios, la reforma las conduce en los países protestantes a una laicización. Al tomar el Estado a su cargo toda una población de pobres y de incapaces, preparan una nueva forma de sensibilidad ante la miseria, generando un discurso en lo político que no hablará ya de una glorificación del dolor, ni de una salvación común a la pobreza y a la caridad, que no hablará al hombre más que de sus deberes con la sociedad y que mostrará en el miserable a la vez un efecto del desorden y un obstáculo al orden. Así, el loco de ser considerado un personaje sagrado, que exaltaba más que nadie, la caridad ante el poder de su miseria, desde Lutero y Calvino de una santificación de esta

se conduce a una concepción moral que la condena y culpabiliza. Así la locura en el siglo XVII, es desacralizada.

Desde entonces la locura se va a considerar responsabilidad de la sociedad, generando como medida principal de saneamiento, la hospitalidad, apartando con esta toda forma de miseria, ya sean pobres, vagabundos, etc. El confinamiento sin preocuparse por la curación se enfocara hacia un imperativo de trabajo y condenación de la ociosidad, el trabajo es concebido entonces como remedio infalible de todas las formas de miseria. Como sus compañeros, los locos estarán sometidos a las reglas del trabajo obligatorio; sucediendo en ocasiones que hayan adquirido exactamente su fisonomía peculiar bajo esta obligación uniforme (Foucault, trad. 2004).

En la edad clásica, por vez primera, la locura es concebida a través de una condenación ética de la ociosidad y la comunidad de trabajo adquiere un poder ético de reparto que le permite rechazar, como a un mundo distinto, todas las formas de inutilidad social (Foucault, trad. 2004).

Las nuevas significaciones que se atribuyen a la pobreza, la importancia dada a la obligación de trabajar y todos los valores éticos que le son agregados, determinan la experiencia que se tiene de la locura, y la forma como se ha modificado su antiguo significado. Ha nacido una sensibilidad que ha trazado una línea para desterrar, el orden no afronta ya el desorden, y la razón no intenta abrirse camino por sí sola, entre todo aquello que puede esquivarla o que intenta negarla. La locura pierde así aquella libertad imaginaria que la hacía

desarrollarse en el Renacimiento, en menos de medio siglo, se encontró recluida, ya dentro de la fortaleza del confinamiento, ligada a la razón, a las reglas de la moral y a sus noches monótonas (Foucault, trad. 2004, pp.124-125).

La época clásica practica el encierro desde la creación del Hospital General, desde la apertura, en Alemania y en Inglaterra, de las primeras casas correccionales, y hasta el fin del siglo XVIII, encierra a toda forma de perturbación social, siendo considerados algunos como depravados, blasfemos, hombres que “tratan de deshacerse” (suicidarse), libertinos, etc. Con el internamiento se practican principalmente, tratamientos o castigos morales, como sangrías y purgas cuando se juzgaba a un alienado como posible de ser curado, cuando se creían incurables, sencillamente no recibían tratamiento alguno e incluso así algunos recobraban la razón, esto ya ocurría en los primeros asilos del siglo XIX, de lo que Pinel, opinaba que era bueno influir a través del terror, la imaginación de los alienados (Foucault, trad. 2004).

Otra costumbre que rodeaba a la locura era su propia exhibición, los mismos locos en sus intervalos de lucidez se encargaban de mostrar a sus compañeros, cuando no lo hacían los guardias, cobrando por este servicio a la comunidad y con lo cual se juntaban considerables sumas ante la masiva concurrencia de un publico, quienes a distancia, bajo la mirada de la razón no se sentían comprometidos por aquellos infortunados que según cantidad de latigazos que les procuraban los guardias debían realizar piruetas para divertir al público. Así, “la locura se ha convertido en una cosa para mirar: no se ve en ella al monstruo que

habita en el fondo de uno mismo, sino a un animal con mecanismos extraños, bestialidad de la cual el hombre, desde mucho tiempo atrás ha sido eximido” (Foucault, trad. 2004, p.231).

Como relata Foucault “Coulmier, director de Charenton, organizó en los primeros años del siglo XIX aquellos famosos espectáculos donde los locos hacían tanto el papel de actores como el de espectadores observados” (trad. 2004, pp.230).

Los alienados que asistían a estas representaciones teatrales, eran objeto de la atención, de la curiosidad, de un público ligero, inconsecuente y en ocasiones malvado. Las actitudes grotescas de estos desgraciados y sus ademanes provocaban la risa burlona, la piedad insultante de los asistentes (Esquirol, citado en Foucault, trad. 2004, pp.230).

El modelo de animalidad se impone en los asilos y les da su aspecto de jaula y de zoológico, desde este tratamiento de la locura ya no se busca el castigo o el arrepentimiento, porque ya no se les considera como personas que han perdido la razón o que por falta de voluntad o de moral no se acercan a la norma, mas bien son considerados como bestias expresando su violencia y rabia natural, y por lo tanto deben estar encadenados, lo más común era ponerles argollas ya sea al cuello o a los tobillos para contener la locura rabiosa y encadenarlos a las paredes o a la cama. Sobre esta concepción de animalidad de la locura deben soportar indefinidamente las miserias de la existencia: suciedad, hambre, frío, calor, desprecio, etc., otorgado por quienes similares a ellos no ven en el loco nada de

humano, pudiendo explicarse así, las prácticas inhumanas de la internación. Conservando con ello un “poder general de amenaza: el sordo peligro de una animalidad que acecha y que de un golpe convierte la razón en violencia y la verdad en el furor del insensato” (Foucault, trad. 2004, pp.239).

Estas formas imaginarias de la relación entre el hombre y el animal, comienzan a reconciliarse cuando se concibe un determinismo entre la naturaleza y la razón del hombre por la forma de la evolución, reconociendo en esto, mas tarde, la animalidad misma del hombre. Aunque la locura por mucho tiempo fue considerada como violencia antinatural de la animalidad, justificando su confinamiento y para evitar el escándalo de la inmoralidad de lo irrazonable, manteniendo al loco, en la época clásica, como menciona Foucault “...oscuramente, sin confesárselo, en el aparato de la coacción moral y de la sinrazón dominada” (Foucault, trad. 2004, p.253).

Así a través de estas experiencias se va configurando una comprensión de la sin razón, concebida desde lo misterioso, lo libre, lo sagrado, lo inmoral, lo bestial, siendo de alguna forma proyección de los temidos propios horrores, amenaza interna que identificada en lo externo se hace mas fácil e imperiosa su condena y en ello asegura la distancia y poder de aquel que se adjudica lo razonable.

Para referirse a los locos se utilizaban diversos adjetivos, como: “insensatos”, “hombres dementes”, “gentes de espíritu alienado”, “personas que se han vuelto totalmente locas”, pero la palabra que con mas frecuencia se utilizaba en los libros de los internados para señalar y simbolizar a la locura es la de “furiosos” (Foucault, trad. 2004).

El “furor” hace alusión a todas las formas de violencia que están más allá de la definición rigurosa del crimen: a donde apunta es a una especie de región indiferenciada del desorden, desorden de la conducta y del corazón, desorden de las costumbres y del espíritu, todo el dominio oscuro de una rabia amenazante que parece al abrigo de toda condenación posible, noción suficiente para dictar el imperativo policíaco y moral del internamiento. Encerrar a alguien diciendo que él es “furioso”, sin tener que precisar si es enfermo o criminal: he aquí uno de los poderes que la razón clásica se ha dado a sí misma, en la experiencia que ha tenido de la sinrazón (Foucault, trad. 2004, p.176).

De considerar el asunto del internamiento un tema de responsabilidad social, donde el rigor de la estructura familiar estaba resguardado por esta, en el siglo XIX el conflicto del individuo con su familia, pasa a ser un asunto privado, comenzando a delinearse lo psicológico. “Y, al convertirse así en forma principal de la sensibilidad hacia la sinrazón, la familia podrá constituir un día el lugar de los conflictos de donde nacen las diversas formas de la locura” (p. 146). (Foucault, trad. 2004).

Desde que se comienza a regular el internamiento de los sujetos, con Pinel se desarrolla una psiquiatría que trata por primera vez al loco como a un ser humano. Por primera vez el hombre alienado es reconocido como incapaz y como loco, por ello “los dos usos de la medicina se reconcilian: el que trata de definir las estructuras finas de la responsabilidad y de la capacidad, y el que sólo ayuda a desencadenar el decreto social del internamiento”. (Foucault, trad. 2004, p.207).

“Una se acerca al determinismo de la enfermedad, la otra, antes bien, toma la apariencia de una condenación ética” (Foucault, trad. 2004, p.210).

Es así como para el pensamiento médico del siglo XVIII, se hace necesario el desarrollo de la actividad clasificatoria agrupando bien o mal, la multiplicidad de manifestaciones, unas no dejaran huella alguna, otras, las clasificaciones del siglo XIX, manía, o paranoia, o demencia precoz, tendrán un esfuerzo más reconocido. Poco a poco la clasificación fue tomando dirección distinguiendo locuras que afectaban a las “ideas”, pero que en sus subclasificaciones terminaban aludiendo a deformaciones de índole moral, como en la “‘locura patética` de Arnold, que se subdividía en: locura amorosa, celosa, avara, misantrópica, arrogante, irascible, desconfiada, tímida, vergonzosa, triste, desesperada, supersticiosa, nostálgica, aversiva y entusiasta” (Foucault, trad. 2004, p.306). Por otro lado Pinel distingue entre melancolía, manía, demencia, idiotez, hipocondría, sonambulismo y la hidrofobia. Esquirol por su parte distingue entre: manía, melancolía, demencia e imbecilidad. “A otro siglo corresponderá descubrir la parálisis general, separar la neurosis y las psicosis, edificar la paranoia y la demencia precoz; a otro más, cernir la esquizofrenia” (Foucault, trad. 2004, p.315). Así la práctica médica va generando un orden sobre las formas que estudia con los conceptos de la teoría médica. “Y, más que ninguna otra enfermedad, la locura ha mantenido a su alrededor, hasta el fin del siglo XVIII, todo un cuerpo de prácticas a la vez arcaicas por su origen, mágicas por su significado y extramédicas por su sistema de aplicación” (Foucault, trad. 2004, p.317).

Las grandes figuras de la locura que se han mantenido a lo largo de toda la época clásica y que vienen a manifestar de manera positiva la negatividad de la locura son: la demencia, manía y melancolía, y la histeria e hipocondría.

La demencia es reconocida por la mayoría de los médicos del siglo XVII y XVIII, es reconocida fácilmente entre las otras especies mórbidas pero no en su contenido positivo y concreto, es en esencia la que permanece más cercana a la locura experimentando todo lo que puede tener de negativo, en cuanto “desorden descomposición del pensamiento, error, ilusión, no-razón y no-verdad, es la locura como simple anverso de la razón” (Foucault, trad. 2004, p.393). “El concepto de demencia permanece en la superficie de la experiencia, muy cercano al ideal general de la sinrazón, muy lejano del centro real en que nacen las figuras concretas de la locura ..., es el más sencillo de los conceptos médicos de la alienación” (Foucault, trad. 2004, p.409).

En cuanto a la manía y la melancolía, desde un punto de vista de los síntomas apuntan a las ideas delirantes que un individuo pueda formarse de sí mismo, así “ algunos entre ellos piensan que son bestias, cuya voz y actitudes imitan. Algunos piensan que son vasos de vidrio, y por esta razón evitan a los paseantes, pues tienen miedo de que los rompan...” (Sydenham, s.f., citado en Foucault, trad. 2004).

De la histeria y la hipocondría, sus vahídos fueron considerados convulsiones o extrañas comunicaciones simpáticas a través del cuerpo, que no constituían manifestaciones de locura, aunque condujeran al desmayo y la pérdida de conciencia, pero cuando el espíritu, como menciona Foucault, no

comprendía el exceso mismo de su sensibilidad, entonces se consideraba que aparecía la locura. Dando a la locura un contenido de culpabilidad, de sanción moral, que no era propio de la época clásica, generando una tensión entre lo psicológico y lo moral.

“La ´ psiquiatría científica ` del siglo XIX ha llegado a ser posible. Es en estos ´ males de los nervios ` y en estas ´ histerias `, que pronto resultaran irónicas, donde encontrará su origen” (Foucault, trad. 2004, p.461).

Cimentado por el trabajo de Tuke, que en el asilo sustituye el terror libre por la angustia cerrada de la responsabilidad, llamando en el discurso al loco, a este lugar, “el miedo ya no reina fuera de las puertas de la prisión, sino que va a actuar bajo los sellos de la conciencia” (Foucault, trad. 2006, p.223). El asilo organiza la culpabilidad del loco llegando a ser objeto de castigo, siempre ofrecido a si mismo y al otro, tomando conciencia de su culpabilidad el loco debe regresar a su conciencia de sujeto libre y responsable, en consecuencia, a la razón.

En el asilo, el trabajo estará despojado de todo su valor de producción; se impondrá sin mas titulo que el de regla moral pura; limitación de la libertad, sumisión al orden, sentido de responsabilidad, con el único fin de desalinear el espíritu perdido en el exceso de libertad que el constreñimiento físico limita sólo aparentemente (Foucault, trad. 2006, p.225).

Más importante que lo anterior es el lugar que da Tuke a la ´ necesidad de estima `, en donde se:

Debe buscar la forma de acosar al loco en las señales, incluso en las más pequeñas, de su locura, allí donde esta se articula secretamente con la razón y donde a penas comienza a desvincularse; y esta consideración no puede ser devuelta por el loco de ninguna manera, pues sólo él es considerado; es como el recién venido, el último que ha llegado al mundo de la razón (Foucault, trad. 2006, p.225).

Con Tuke nace también una nueva forma de contención de la locura, donde en la época clásica los encerraba una fuerza sin rostro, que buscaba guardianes entre los mismos locos, utilizando para su obediencia fuerza material, ya en los asilos del siglo XIX, existiendo menos represión no significaba que la locura estuviera siendo liberada, sino que dominada bajo la voz de la autoridad, que ahora la enfrentaba cara a cara, con el poder que le otorgara la razón, calmaba bruscamente cualquier fase de excitación (Foucault, trad. 2006).

Pinel utilizara otras acertadas formulas, como el silencio, un loco que tenia delirios de grandeza y decía ser Dios, dio cuenta de esto, él al estar encadenado y castigado solo reafirmaba a diario su delirio y su inocencia, Pinel ordena liberarlo y que no se le otorgue palabra alguna, pasados los días motivado por la falta, busca a sus compañeros para llenar este vacío, y sus declaraciones comienzan a ser mas sensatas. “Dentro de ese silencio inveterado la falta había conquistado las propias fuentes de la palabra” (Foucault, trad. 2006, p.243).

“Se cree que Tuke y Pinel han abierto el asilo al conocimiento médico. No introdujeron una ciencia sino un personaje, cuyos poderes no tomaba del saber sino del disfraz” (Foucault, trad. 2006, p.254), esta era la persona encargada de

recibir a los internos y de otorgar y probar tratamiento, no con un conocimiento científico, sino porque tenía experiencia en los cuidados considerados necesarios en el asilo.

La vida del asilo simbolizó “las grandes estructuras de la sociedad burguesa y de sus valores: relaciones Familia-Hijos, alrededor de la doctrina de la autoridad paternal; relaciones Falta-Castigo, alrededor de la doctrina de la justicia inmediata; relaciones Locura-Desorden, alrededor de la doctrina del orden social y moral” (Foucault, trad. 2006, p.257), desde aquí el médico extrae su poder de curación.

Freud hace que se deslicen hacia el médico todas las estructuras que Pinel y Tuke habían dispuesto en el confinamiento. Ha liberado al enfermo de existir dentro del asilo, en el cual lo habían alienado sus libertadores; pero no lo ha liberado de lo que tenía de esencial esa existencia: él ha reagrupado los valores, los ha tendido al máximo y los ha dejado en manos del médico; ha creado la situación psicoanalítica, donde por un corto circuito genial, la alienación llega a ser desalineación, porque, dentro del médico, ella llega a ser sujeto (Foucault, trad. 2006, p.262).

Fue en el análisis de las Memorias de un neurópata, publicadas en 1903 por el presidente de la Corte de Apelaciones de Saxe, el doctor P. D. Scherber, donde S. Freud encontró los fundamentos de su teoría de la psicosis (1911), cuando acababa de explorar la libido infantil (1907-1910) y justo antes de elaborar su concepción del narcisismo. La psicosis del presidente Schreber se desencadenó al ser nombrado presidente de la Corte de Apelaciones. Se ha mencionado de su vida

el verdadero terrorismo pedagógico ejercido por su padre. El presidente Schreber permanecerá internado en un sanatorio hasta 1902, y el juicio que le devuelve la libertad, relata S. Freud (1903), contiene el resumen de su sistema delirante en el siguiente pasaje: Se consideraba llamado a procurar la salvación del mundo y devolver la felicidad perdida, pero solo podría serlo tras haberse transformado en mujer. Schreber estimaba que tenía un papel redentor que cumplir, convirtiéndose en la mujer de Dios y procreando un mundo schreberiano, al precio de su emasculación. Pues ese Dios, sustituto del doctor Flechsig sólo estaba rodeado de cadáveres.

S. Freud observa que el perseguidor designado, el doctor Flechsig, había sido antes objeto de amor de Schreber, y emite la hipótesis de un empuje de libido sexual como punto de partida de toda la enfermedad.

Las afirmaciones teóricas de S. Freud sobre la libido infantil le hacen llevar el punto débil de los paranoicos a la fijación en el estadio del autoerotismo, narcisismo y de la homosexualidad. El autor agrega que esto mismo ocurre en la esquizofrenia, ya que los psicóticos tienen en esencia una libido vuelta sobre el propio cuerpo.

El problema teórico a resolver para S. Freud es el de aclarar los lazos entre proyección y represión, puesto que, en la economía libidinal del psicótico, una percepción interna es sofocada, y en su lugar aparece una percepción venida del exterior. Hace entonces la observación que lo abolido del adentro (Verwerfung) vuelve del afuera.

Después de haber elaborado su segunda tópica en 1923, en su texto sobre

“Neurosis y Psicosis”, alude a que la neurosis es el resultado de un conflicto entre el yo y su ello, en tanto que la psicosis es el desenlace análogo de una similar perturbación en los vínculos entre el yo y el mundo exterior. El autor (1923) señala que la pérdida de la realidad, consecuencia de estos conflictos, que se ven en ambos casos, sería un dato inicial en la psicosis, en la que es mejor decir entonces que un sustituto de la realidad ha venido en lugar de algo forcluido, mientras que, en la neurosis, la realidad es reacomodada dentro de un registro simbólico.

La perspectiva de J. Lacan prosigue a la idea freudiana, haciendo de la psicosis, uno de los pivotes fundamentales de su enseñanza. Las múltiples referencias que marcan su interés, parten de su tesis doctoral: La psicosis paranoica y sus relaciones con la teoría de la Personalidad, en la cual efectúa las primeras aproximaciones, hasta La cuestión preliminar, el seminario 3, y luego en el seminario “Le Sinthome”, en el cual analiza la producción de Joyce como una forma de suplencia del nombre del padre por medio del artificio de la escritura, como una forma de tratamiento de lo real.

Retoma la perspectiva sobre el narcisismo de 1914 y la cuestión de la Verwerfung (como forclusión) de S. Freud, para construir su teoría del fracaso de la metáfora paterna en la base de todo proceso psicótico.

En el seminario sobre “Las Psicosis”, J. Lacan (1955-1956) agrega que el narcisismo no solo es la libido investida sobre el propio cuerpo, sino también una relación imaginaria central en las relaciones interhumanas. Es allí donde se constituye toda identificación erótica y donde se juega toda tensión agresiva.

Lacan (1956) respecto del delirio del presidente Schreber señala:

¿Cuál es el significante que está en suspenso en su crisis inaugural? El significante procreación, en su forma más problemática. Aquello que el propio Freud evoca a propósito de los obsesivos, que no es la forma *ser madre*, sino la forma *ser padre*. El ser padre no es pensable de ningún modo en la experiencia humana sin la categoría del significante. El significante *ser padre* hace de carretera principal hacia las relaciones sexuales con una mujer. Si la carretera principal no existe nos encontramos ante cierto número de caminitos elementales. “Según todas las apariencias del presidente Schreber carece de ese significante fundamental que se llama *ser padre*. Por eso tuvo que cometer un error, que enredarse hasta pensar llevar él mismo su peso como una mujer” (pp. 417-418).

Por medio de las obras de J. Lacan, es posible comprender a la psicosis como la condición del sujeto determinada por la forclusión del Nombre-del-Padre, manifestada en la falla de la metáfora paterna, y en el nivel de la función simbólica que este soporta, consistente en producir la sustitución del deseo de la madre. Para comprender este mecanismo, es necesario referirse al juego del deseo que es inherente al psiquismo humano, sujetado de entrada en un mundo simbólico por el hecho de que el lenguaje lo preexiste. El juego del deseo consistirá en la aceptación por parte del niño de lo simbólico, que lo apartará para siempre de los significantes primordiales de la madre (represión originaria), operación que en el momento del Edipo hará lugar a la metáfora paterna: en tanto sustitución de los significantes ligados al deseo de ser el falo materno, por los significantes de la ley

y del orden simbólico (el Otro). Si hay fracaso de la represión originaria, hay forclusión, rechazo de lo simbólico, que resurgirá entonces en lo Real.

El Nombre-del-Padre es un término que da cuenta de la función simbólica del padre como figura de la ley. Su función es la de ejercer un corte en la relación inmediata de la madre con el hijo, es decir, se introduce como un tercero que viene a ejercer la función simbólica de la ley, y por ende de la castración.

Lacan señala (1958) que “el padre está en una posición metafórica si y sólo si la madre lo convierte en aquel que con su presencia sanciona la existencia del lugar de la ley” (p.202). El autor comprende a la metáfora paterna como el proceso de sustitución de la madre como objeto de deseo, por el significante de la prohibición, gracias al cual, opera el proceso de simbolización. La metáfora paterna tiene una función estructurante puesto que es la fundadora del sujeto psíquico como tal. Si algo falla en la represión originaria, la metáfora paterna no se produce.

La Verwerfung es un término que rescata de la teoría Freudiana y ésta designa la operación de la abolición simbólica. La forclusión resulta más radical que la noción de represión, pues su operación recae sobre un significante, expulsándolo de la cadena discursiva.

J. Lacan en sus Escritos “De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis” (1957-1958), define forclusión como: “un defecto que le da a la psicosis su condición esencial, en la estructura que la separa de la neurosis” (p. 556). Este término se definiría en el plano del lenguaje. Así, privado el sujeto

de un anclaje en lo simbólico, el discurso del psicótico va a derivar en lo real y en lo imaginario.

“La forclusión consiste en la forclusión de un significante, por ello, el Nombre-del-Padre responderá en el lugar del Otro por medio de un agujero, el cual, dada su carencia del efecto metafórico, provocará un agujero correlativo en el lugar de la significación fálica” (Lacan, 1957-1958, p. 540).

J. Lacan (1955-1956) comprende a la psicosis como la condición del sujeto determinada por la forclusión del Nombre-del-Padre, manifestada por la falla de la metáfora paterna y por ende de la función simbólica que éste soporta. La forclusión del nombre del padre neutraliza el advenimiento de la represión originaria, hace fracasar, al mismo tiempo, la metáfora paterna y compromete gravemente el acceso del niño a lo simbólico, e incluso se lo impide.

Es posible comprender por medio de las obras de dicho autor, que el sujeto psicótico carece de significación fálica, ya que al forcluir el Nombre-del-Padre se hace imposible inscribir simbólicamente la falta estructural.

4. LOCURA Y ARTE

El término arte procede del latín *ars*. En la antigüedad se consideró el arte como la pericia y habilidad en la producción de algo. Es hasta finales del siglo XV, durante el Renacimiento italiano, cuando por primera vez se hace la distinción entre el artesano y el artista. Artesano, comprendido como productor de obras múltiples, y artista como productor de obras únicas. Es también en este período, cuando se crea un lenguaje articulado para referirse al exterior y no a la representación formal, quedando clasificadas las artes liberales (las actuales bellas artes) en tres oficios: escultores, pintores y arquitectos.

El diccionario de la Real Academia Española (1996) define arte como "acto o facultad mediante los cuales, valiéndose de la materia, de la imagen o del sonido, imita o expresa el hombre lo material o lo inmaterial, y crea, copiando o fantaseando" (p.331). El arte implicaría creación, una creación que puede abarcar tanto una copia, como una fantasía. El concepto creación, es definido a su vez, como "acto de criar (crear) o sacar Dios una cosa de la nada" (p.331).

J. Lacan nos da la posibilidad de comprender por medio de sus escritos, principalmente en su seminario "Le Sinthóme" (1975-1976), que el arte le otorga la capacidad al psicótico de hacerse un nombre. También, le confiere la capacidad de reconocerse y ser reconocido por un otro social.

Para definir el campo de estudio, es preciso delimitar el concepto de arte que se utilizará lo largo de la monografía. Para dicho propósito, será necesario acudir a los escritos de Jean Dubuffet, pionero del arte en los enfermos mentales. El

recorrido histórico de esta temática se sitúa a comienzos del siglo pasado, a manos del doctor Hanz Prinzhorn (1886-1933), en la ciudad de Heidelberg. Prinzhorn, psiquiatra y doctor en historia del arte, produjo uno de los acercamientos más serios y tempranos en la relación de arte y enfermos mentales. Entre los años 1890 y 1920, compiló y estudió en la Clínica Psiquiátrica de la Universidad de Heidelberg, los productos artísticos de un gran número de pacientes psiquiátricos. De hecho, su intención fue la de fundar un museo que, sin embargo, no vería la luz hasta el año 2001. Su interés originó por una parte, un revolucionario cambio metodológico en el tratamiento e investigación de los enfermos mentales, y por otra, concibió legitimidad estética a la creación por parte de marginados sociales.

Jean Dubuffet comenzó a recopilar una colección de producciones artísticas de enfermos mentales. El autor (1986) lo denominó art brut, en el sentido de arte puro, natural, opuesto al "arte cultural". Presentó su trabajo en París en 1949, con cerca de 2.000 obras de más de 60 invitados "involuntarios". El autor expresa que son obras ejecutadas por personas ajenas a la cultura artística, en las que el mimetismo, contrariamente a lo que ocurre con los intelectuales, tienen poca o ninguna cabida, de manera que sus autores utilizan recursos extraídos de su experiencia personal, y no de las referencias de arte clásico o del arte moderno. El arte bruto se opondría a lo que llamamos arte cultural. Los sujetos, las técnicas y los sistemas de representación proceden de una invención completamente personal.

Es decir, esta clase de arte, apuntaría a producciones de carácter espontáneo,

que no se relacionan con los patrones culturales de arte. Así, este término pasó a la historia del arte para designar los trabajos artísticos en estado "crudo" (término utilizado por Dubuffet para referirse a estados brutos).

S. Freud (1901-1905) aborda el término sublimación, como un proceso de desviación de las fuerzas pulsionales sexuales de sus metas, y su orientación hacia metas nuevas. Se adquieren así, poderosos componentes para todos los logros culturales. "La libido es canalizada en actividades aparentemente no-sexuales, tales como la creación artística y el trabajo intelectual. Ésta funcionaría entonces como una válvula de escape socialmente aceptable para el exceso de energía sexual que de otro modo sería descargada en formas socialmente inaceptables, como es la conducta perversa" (Freud, 1901-1905, p.161).

S. Freud (1901-1905) alude a que el fin de la pulsión sexual es la satisfacción. La capacidad de sublimación que implica el cambio de objeto, permite entonces el pasaje a otra satisfacción, distinta de la satisfacción sexual. Sin embargo, no por ello está menos emparentada psíquicamente con la satisfacción sexual, o sea que el tipo de satisfacción obtenido por las vías de la sublimación es comparable a la satisfacción procurada por el ejercicio directo de la sexualidad. El autor retoma este punto de vista en 1917 en "Conferencias de introducción al psicoanálisis", refiriendo que la sublimación consiste en que la tendencia sexual, tras renunciar al placer parcial o al que procura el acto de la procreación, lo ha reemplazado por otro fin que ha cesado de ser sexual para devenir social.

J. Lacan (1959-1960) acuerda un lugar central al vacío en sus reflexiones sobre la sublimación, y señala que este vacío es el efecto de la faz imaginaria y

consecuente del efecto significante. El significante engendra el vacío, la falta, ya que al introducirnos en el registro de lo simbólico y en el lenguaje, introducimos inevitablemente, la falta.

Para el autor el proceso de sublimación es inaugurado por la falta y trabaja con ella, por ende busca reproducir ese momento inaugural de articulación que lleva a la creación. “La sublimación es la transformación de un objeto en una Cosa” (Lacan, 1960, p. 146), siendo Das Ding lo real del objeto, aquello que escapa de la simbolización.

Así, J. Lacan (1959-1960) en su Seminario “La ética del psicoanálisis”, escribe:

Ahora bien, si ustedes consideran el vaso desde la perspectiva que promoví primero, como un objeto hecho para representar la existencia del vacío en el centro de lo real que se llama la Cosa, ese vacío tal como se presenta en la representación se presenta como un nihil, como nada y por eso el alfarero, al igual que a ustedes, a quien les hablo, crea el vaso alrededor de ese vacío con su mano, lo crea igual que el creador mítico, ex nihilo, a partir del agujero (p. 151).

Es decir, comprende a la creación desde el vacío, del agujero o desde la falta. Es el vacío lo que introduce la noción de llenar o completar algo. Además, es posible comprender que el arte implica creación. Desde esta perspectiva surge la siguiente problemática entre arte y psicosis: ¿qué es lo que ocurre en la creación del psicótico si es que no hay agujero ni falta?

Por lo expuesto anteriormente, es posible deducir que en el psicótico no

existiría la capacidad sublimatoria, ya que está forcluido el Nombre-del-Padre y por ende, la represión originaria. Por lo anterior, se vería obstaculizado el ingreso a lo simbólico y por ende, a la falta.

Cuando el sujeto psicótico es enfrentado a la creación, éste intenta crear algo que tiene que ver con la falta, es decir, intenta ir construyendo algo que por si mismo no se completa, por lo tanto, algo debe nacer o algo debe advenir. Por ende, en la creación podría generarse el artificio de la falta, pero no una falta constitutiva.

El neurótico al igual que el psicótico, en la creación intenta crear y recrear la falta, pero a diferencia de este último la falta del neurótico es constitutiva ya que está castrado. La falta que intenta constituir el neurótico es distinta a la que intenta construir el psicótico, ya que el neurótico se estructura como un sujeto atravesado por una falta, y por ende se constituye como sujeto deseante. Lo que él intenta crear y recrear por medio de la creación artística es la pérdida del significante primordial, que es la madre. El psicótico por su parte, lo que intenta crear es aquel significante forcluido que es el Nombre-del-Padre y todo lo que este conlleva (orden, coherencia, ley).

J. Lacan alude en 1958, que el sujeto ha de suplir su falta de este significante que es el nombre del padre. Más tarde (1975-1976) escribe: “Es su arte lo que ha suplido su débil sostén fálico” (Lacan, 1975-1976, p.16).

5. EL SINTHOME

El acceso a lo simbólico, es decir al lenguaje da cuenta del dominio simbólico del objeto perdido por medio de la realización de la metáfora del *Nombre del Padre* que se afirma en la *represión originaria* (Dor, J. 2000).

“La represión originaria se representa como un proceso fundamentalmente estructurante que consiste en una metaforización. Esta metaforización es precisamente la simbolización primordial de la Ley que se cumple en la *sustitución del significante fálico por el significante Nombre del Padre*” (Dor, J. 2000 p.104).

El niño de ser el objeto de deseo único de la madre, el objeto que satisface su falta, a través de la simbolización va a ponerse como “sujeto” y no solamente como “objeto” del deseo del otro.

La aparición de ese sujeto se actualiza en una operación inaugural de lenguaje en la que el niño se esfuerza por designar simbólicamente su renunciamiento al objeto perdido. Una designación de este tipo solo puede basarse en la *represión del significante fálico*, también llamado significante del deseo de la madre (Dor, J. 2000 p.105).

Como se dijo anteriormente el significante del nombre del padre no opera, por lo que no es posible su acceso a lo simbólico, el sujeto psicótico busca mas bien suplir la falta de este significante forcluido.

Suplencia proviene del latín *supplere*, y significa “añadir lo que falta, completar o reemplazar” (Pequeño Laousse Ilustrado, 1991, p. 967).

Éste término es trabajado por J. Lacan en su Seminario “Le Sinthome”, como una nueva posibilidad de anudamiento del sujeto a los tres registros: simbólico, real e imaginario. El autor introduce este triple registro en 1953 en el discurso de Roma, y denota que lo real es aquello que se presenta como imposible en el marco de la modalidad lógica, es decir, carece de sentido. Desde esta perspectiva, podría encontrarse el síntoma como aquello que viene de lo real, encuentra en el síntoma un representante. Lo real será aquello que no posee fisuras, y donde no existe un interior y exterior, es la continuidad sin fallas ni fisuras.

Para J. Lacan (1975) lo real es lo que resiste a la simbolización, ya que no se podría alcanzar lo real mediante la representación. La no coincidencia irreductible entre significante y significado hace que el lenguaje no logre expresar adecuadamente la verdad de lo real, que siempre queda más allá. “Ya que lo real no espera, y no espera el sujeto, porque no espera nada de la palabra. Pero está ahí, idéntico a su existencia, y listo para sumergir los esplendores que el principio de realidad construye en él con el nombre del mundo externo” (Lacan, 1966, p. 380).

Lo simbólico en cambio, está constituido en términos de oposiciones como la presencia y ausencia. No hay ausencia en lo real, es en sí indiferenciado. Lo simbólico introduce una fisura, una alteración en la continuidad. Es un conjunto de elementos discretos, diferenciados, denominados significantes. “Si el hombre llega a pensar en el orden simbólico es porque ante todo está atrapado en su ser” (Lacan, 1966, p. 49). Y continúa, “Todos los seres humanos participan en el

universo de los símbolos, están incluidos y lo experimentan mucho mas de lo que lo constituyen: son mucho mas sus sostenes que sus agentes” (Lacan, 1953-1954, p. 198).

Por otro lado, lo imaginario, elaborado en la descripción de la fase del espejo, es aquello que viene a suturar la falla por medio de la imagen totalizadora. Lo imaginario está siempre ya estructurado por el orden simbólico.

Se está aquí en la línea en la enajenación antes de que el simbolismo le restituya al niño su subjetividad y antes de la recaída en el imaginario por medio del lenguaje y de la dialéctica de las identificaciones. Las identificaciones imaginarias están señaladas por un irremediable carácter de falsedad que conduce a una secuencia de fracasos y desilusiones, mientras que la verdadera historia del yo puede desarrollarse sólo en el nivel simbólico, donde se enlazan el lenguaje y los convencionalismos sociales. (Galimberti, 2002, p. 590).

Mientras que el significante es la base del orden simbólico, el significado y la significación forman parte del orden imaginario. “De modo que el lenguaje tiene aspectos simbólicos y también imaginarios; en su aspecto imaginario, el lenguaje es el muro del lenguaje, que invierte y distorsiona el discurso del Otro (Evans, 1997, p.109).

Es en este seminario (1975-1976) donde se produce un viraje con respecto a la primacía de la función paterna, y sostiene ahí que el sujeto puede proveerse a si mismo un nombre, produciendo en ello, no solo una suplencia eficaz, sino también, una presidencia del Nombre-del-Padre. El Sinthome, pues, será aquel artificio

construido por el sujeto, gracias al cual es posible un anudamiento adicional al que llamará “cuarto nudo”, cuya función consiste en proveer al sujeto una nominación; el sujeto puede instalarse en lo simbólico aún en defecto de la función del nombre del padre como ordenadora de lo simbólico, de la ley.

J. Lacan (1975-1976), con respecto al término Sinthome, se refiere a un nuevo anudamiento, a un nudo que se produciría entre los tres registros anteriormente desarticulados entre sí en el sujeto psicótico.

El autor expresa también en este seminario, que existe la idea de volver a ingresar el nombre propio en lo que es del nombre común. Esto se refiere a la eficacia de esta operación, en la cual el artificio nominativo creado por el sujeto, se transforma en un discurso capaz de circular y articular a partir de sí mismo un conjunto de prácticas. Tal es el caso de Joyce, quien ha creado una escritura Joyceana.

J. Lacan entrega la posibilidad de comprender por medio de sus escritos (1975-1976), que una obra artística podría suplir la carencia o forclusión del significante del Nombre del Padre en el psicótico. Carencia o ausencia en su función nominante y, al mismo tiempo, determinaría un estar en el mundo y no solo en un mundo delirante.

En el mismo seminario, el autor define Sinthome como un acto creador de una obra y del ser del sujeto. Es suplir en la estructura, en lo real de la vida, la función paterna: nominarse (a veces crear el nombre y hacerlo reconocer), mostrar brindando a otros y brindándose a sí mismo, la posibilidad de reconocimiento del mundo cultural, y repetir éste movimiento una y otra vez.

Es vital la función de reconocimiento que se produce en el proceso creativo. El arte podría funcionar como un andamiaje que le otorga la posibilidad al sujeto de moverse en otro registro. Es por esto que la obra podría otorgarle la capacidad de reconocerse y ser reconocido por un otro social, el cual podría sostenerle algo en relación a un nombre.

Lacan (1975-1976) dice “el Nombre-del-Padre es también el padre del nombre” (p.23). Es precisamente la inscripción de un nombre aquello que está forcluido en la psicosis, de allí la importancia del Nombre de Autor de una obra, como un cierto modo de inscripción en la cultura, la ocupación de un cierto lugar posible.

Si bien, la psicosis se caracteriza por su desorganización, su no estar en la cultura, un mundo socialmente compartido. Es posible comprender la formación de instancias en las que el psicótico puede, aunque parcialmente, compensar su déficit.

A través de alguna conducta estereotipada o actividad, que le otorgue un anclaje, un lazo con lo social, siendo este lazo el *sinthome*, el que por medio del reconocimiento de los otros, y la reiteración de la conducta por el psicótico, generara algo de un soporte, de una forma, una ortopedia; que si bien no es tal, es algo de una subjetividad, que le permita estar en el mundo y no solo en un mundo delirante, como menciona Lacan. Desde el reconocimiento se sostiene, se insta al psicótico a reiterar su práctica, sin la cual no sería posible tal reconocimiento, siendo por lo tanto una operación continua, de funcionamiento enlazado, el *sinthome*. Una modalidad que desaparece si no es por la atracción de

una acción y una palabra, un nombre; que ejecutada en lo social, da ciertos aires de adaptabilidad.

6. LOS ARTISTAS DEL ARTE BRUT

Siendo que el arte psicótico genera obras que no están filtradas por la represión, nos pone en directa relación con las experiencias sensoriales psicóticas y una emocionalidad que da cuenta de expresiones que no buscan pertenecer a un orden ya establecido, que no buscan agradar a una sociedad con sus cánones de belleza, sino más bien una provocación que invita a cuestionar lo preconcebido y valorar esta fuerza imaginativa, en lo que cada autor aporta desde un estilo bien diferenciado.

Cuando la Compagnie de l'art brut se propone investigar las creaciones artísticas de personas oscuras, que ofrecen un carácter especial de invención personal, espontaneidad y libertad frente a las miradas convencionales, se propone afirmar lo hasta ahora negado por lo culturalmente conservador, donde para la "gran tradición" las creaciones marginales solo eran expresiones grotescas, no bien para otros estas consideraciones generan un arte poco fidedigno por ignorar y no asumir otras realidades no menospreciadas (Bozal, 2004).

En todos los casos, puede reconocerse la presencia de los elementos inefables de la psicosis (experiencia psicótica primaria), con sus deslumbramientos alucinatorios y sus vacíos terroríficos. A la vez, puede notarse cómo en las obras van cobrando vida emociones y afectos actuales. Y cómo en ellos se restituyen huellas dispersas arcaicas o fragmentadas que la destructividad psicótica condenó a ser devoradas. Si la función de la pintura es darles profundidad a las ruinas

del pasado, el objeto construido da ingreso a la capacidad metafórica de la memoria (Melgar, 2003, p.93).

A través de la experiencia artística el psicótico iría plasmando elementos de su locura, empujando el arte sobre el psiquismo la génesis de un proceso identificador, por medio de esta autoría creativa, desembocando en una identidad como artista psicótico. Generando en los psicóticos un efecto positivo, en la tradición otro negativo que se resistía a expresiones que dieran cuenta de una falta de unidad, de la fragmentación que pudiera experimentar el individuo, el mismo que con sus creaciones artísticas daba señal de seguridad y dominio.

Melgar (2003) indica que “el efecto de la pintura sobre la identidad del pintor nos parece uno de los aportes de esta pintura al estudio del arte mismo” (p. 94) es así como toda autoría por parte de un psicótico por medio del reconocimiento del otro, le otorgará soporte para crear en ello cierta subjetividad. “M. Thevoz (1991), director del museo de Art Brut de Lausanne, piensa que la intención secreta de estas obras es la de rehabilitar al propio antojo una estética de la sinrazón” (Melgar, 2003, p.94).

Y es en esta idea más cercana al frenesí de la concepción de locura que Dubuffet y sus seguidores “fueron atraídos por la influencia renovadora que puede surgir en momentos de desorganización de la estructura, dando ingreso a una llamada pulsional-pasional ajena tanto a los determinismos de la estructura como a los determinismos de la psicosis” (Melgar, M. 2003, p.94). Buscando romper con las pautas vigentes en el mundo artístico.

Dubuffet en *Asphyxiante culture* (1968) menciona que:

La creación artística e intelectual en general habla una lengua ritual, de iglesia, afirma Dubuffet; el pensamiento occidental está viciado por su deseo de coherencia; domina la especialización y la depuración; el éxito se apoya en la falsa originalidad; la originalidad y la aceptación pública son contradictorias; el valor ha sido sustituido por el capricho, la belleza es un sistema de exclusión, etc. (Bozal, 2004, p. 78).

Dubuffet considera que desde la nada, sin ideas preconcebidas o con una finalidad superior, es decir, con el nihilismo, se puede realizar la única respuesta posible porque solo este es constructivo.

Es así que desde la nada surge el frenesí por crear, como aquel loco que ante lo insoportable del silencio buscara la palabra de sus compañeros y no cualquier palabra sino una que de algún modo lo dejara en un lugar mas cuerdo, en tanto que los artistas psicóticos se conducen una y otra vez al fracaso de una significación esclarecedora, pero se encuentran con la formación de un sinthome, que les permite ante otro, hacerse autores de su obra. Desde Melgar es posible comprender que en este frenesí, en este exceso por crear “la fuerza de la sensorialidad desborde las posibilidades de representabilidad” (Melgar, M. 2003, p.95), debido a la ausencia de un registro simbólico que le de sostén, es así como las experiencias de psicóticos están caracterizadas por ausencia de límites, de ahí también que la intencionalidad artística del autor y del observador sean descifradas de una forma distinta.

Desde el reconocimiento de diversas formas de expresión de psicóticos, es que se ha ido sosteniendo a los artistas del arte brut, destacando Adolf Wölfli y Josef Hofer, casos que se presentan a continuación:

6.1 Adolf Wölfli

Cuya vida transito entre el 29 de febrero de 1864 al 6 de noviembre de 1930, quien fue un prolífico dibujante considerado como uno de los máximos exponentes de esta forma de expresión (Perring, 2004).



Wölfli queda huérfano a los diez años tras haber vivido una infancia de abusos sexuales, desde ahí continua su vida en orfanatos, con lo que no existió una presencia efectiva que se halla ocupado de poner limites e ingresar a Wolfli al orden de lo social, quien en una operación de ausencia de estos los buscaría en las actividades que ejerció, haciéndose cargo justamente de labores en que lo esencial es acatar las ordenes de una autoridad. Así, trabajó como peón agrícola e hizo una fugaz aparición en el ejército. Mas tarde fue acusado dos veces por intento de abuso a menores, en la primera ocasión va a la cárcel, en la segunda es enviado al hospital psiquiátrico Waldau, en Berna donde pasaría el resto de su

vida, sufriendo psicosis y alucinaciones. Es aquí donde comienza a dibujar (Perring, 2004).

El incesante impulso en Wölfli, resulto en una impresionante cantidad de trabajos a lo largo de su vida, frecuentemente con los materiales más pobres e intercambiando obras menores por lapiceros y papel con los visitantes de la clínica, no pudiendo llenar el vacío inexistente se las arreglaba para al menos dibujarlo y al mismo tiempo darse a conocer y ser reconocido (Perring, 2004).

Un médico de la clínica Waldau, Walter Morgenthaler reúne parte de su obra y da a conocer a Wolfli en 1921 por medio de *Ein Geisteskranker als Künstler* (Un paciente psiquiátrico como artista), este suceso de reconocimiento de la autoría de sus obras le habría permitido a Wolfli la posibilidad de estar en el mundo social (Perring, 2004).

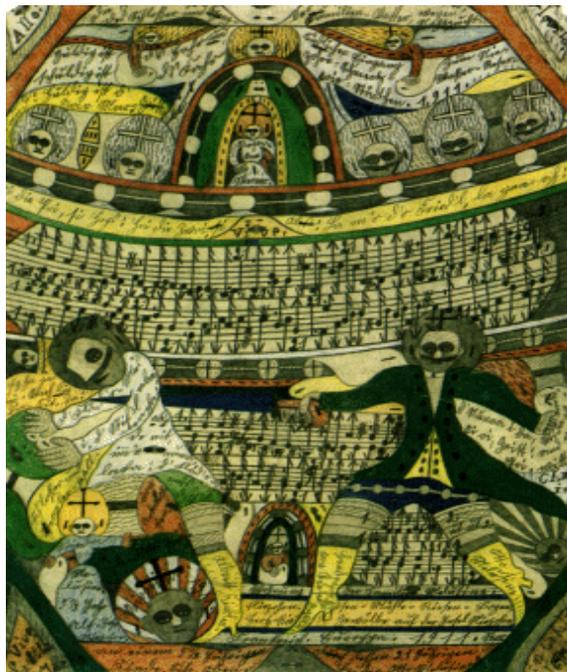


El suizo Adolf Wölfli, es probablemente el último de los representantes de los artistas del Arte Brut en el siglo XX.

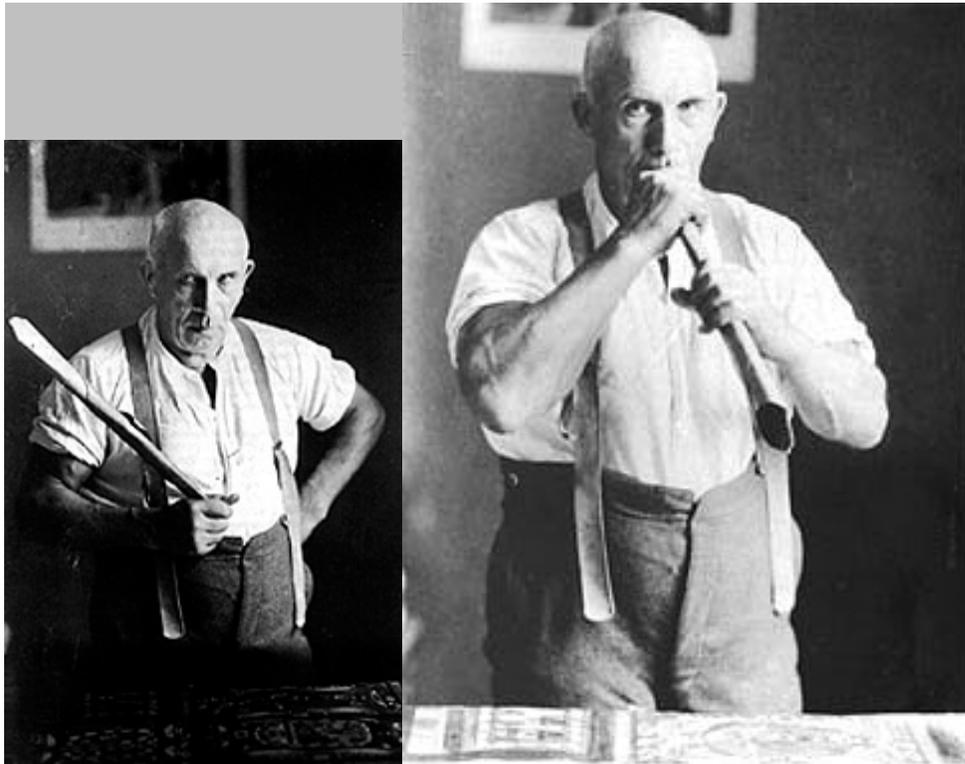
Algunas de sus reconocidas obras:



Anotaciones Musicales



En Wolfli destaca la manifestación de su “horror vacui”, en donde sus complejas obras se extienden hasta los mismos márgenes del papel, y va más allá buscando indefinidamente la completitud, acompañando a sus imágenes con composiciones musicales, que interpretaba con una trompeta de papel.



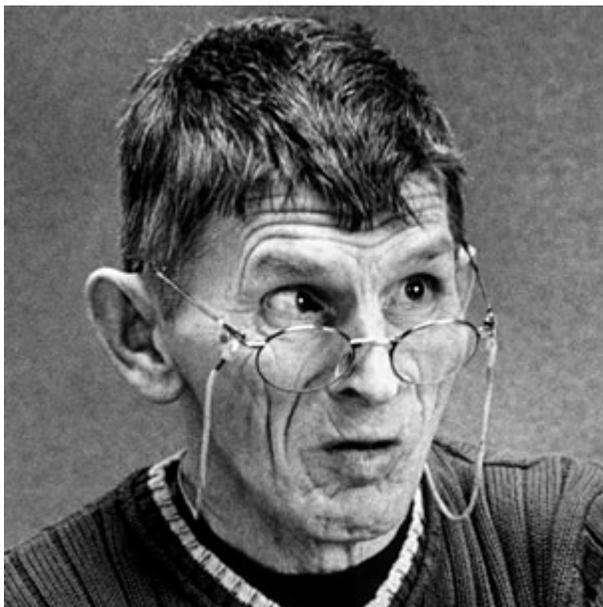
Al crear sus dibujos si bien no le daría vida a lo que no advino, al menos lo animaría, como desde sus inicios se han creado los dibujos animados pasando una hoja rápidamente tras la anterior, de manera tal que lo dibujado, aunque dibujado estuviera, adquiriera algo de vida en la mente del otro, en esta insistencia, repitiendo el acto creativo una y otra vez por medio de su prolífica obra, habría producido un sinthome

Su intensa actividad artística lo llevo a realizar una obra semi-autográfica, semi, ya que narraba episodios ocurridos y otros inventados, ésta llegó a tener unas 25.000 páginas y 1.600 ilustraciones reunidas en 45 volúmenes. En ella Wölfli pasaba de ser un niño a ser el "Caballero Adolf", de ahí a "Emperador Adolf" hasta finalmente convertirse en "San Adolfo II", entregando a si mismo todo el poder y autoridad que en algún momento debió cuidar de su integridad (Perring, 2004).

El Ángel, 1920



6.2 Josef Hofer



De origen austriaco, Josef Hofer (1945) nació en Wegscheid, Bavaria. De niño, nunca fue a la escuela. Vivió toda su infancia en el aislamiento de una granja propiedad de su familia. Durante casi 40 años, Josef Hofer, que es sordomudo, no estableció ningún tipo de vínculos sociales. En 1982, tras la muerte de su padre, que era tornero de madera, cambió de lugar de residencia, con una prima – junto con su madre y un hermano mayor – y poco a poco fue saliendo de su enclaustramiento. Más tarde entró en varias instituciones psiquiátricas en la provincia de Alta Austria (Curto, 2006).

Desde 1992 ha vivido en un centro donde asiste al taller creativo. El dibujo, al que se ha dedicado desde 1985, constituye su único medio de expresión, proyectando una mirada radiográfica a los seres y a las cosas y ofreciendo en sus composiciones una diversidad de puntos de vista (Curto, 2006).

En su obra se aprecia la preeminencia del retrato de objetos, de interiores y

exteriores, aunque también de la figura humana, su tema preferido. Los cuerpos siempre son presentados en poses en las que la sexualidad desempeña un papel determinante.



Son obras que destilan una energía poderosa, una necesidad de expresión que había sido imposible hasta entonces. Joseph Hofer descubre la pintura como quien encuentra un pozo en medio del desierto y se lanza a él con ansia. Unos dibujos de cuerpos desgarradores exclusivamente masculinos consumidos de deseo sexual. Obsesión erótica, tensión sexual, angustiada soledad. A veces los cuerpos se encuentran enmarcados por estructuras adinteladas en las que Hofer se tranquiliza, casi una especie de normatividad externa que no hace más que encerrar la libertad con la que luego se entrega a dibujar, así se hace presente la distancia vincular entre Hofer y los otros, donde las mas de las veces los personajes no logran tocarse y si lo hacen no logra sostener los limites corporales, no pudiendo entrar al orden social.



Josef intensifica su desvinculado deseo, produciendo en la soledad de su mente lo que logra hacer contacto con un otro. Y aun presentándose inmoderadamente, Josef Hofer es reconocido.



6.3 Arte Brut en la actualidad

Obras como las de Wölfi, Hofer y otros fueron presentadas en el reciente Belső Utak Képei desde el 17 de septiembre al 9 de noviembre de 2008 en el Museo de Psiquiatría de Budapest, en La Galería Nacional de Hungría

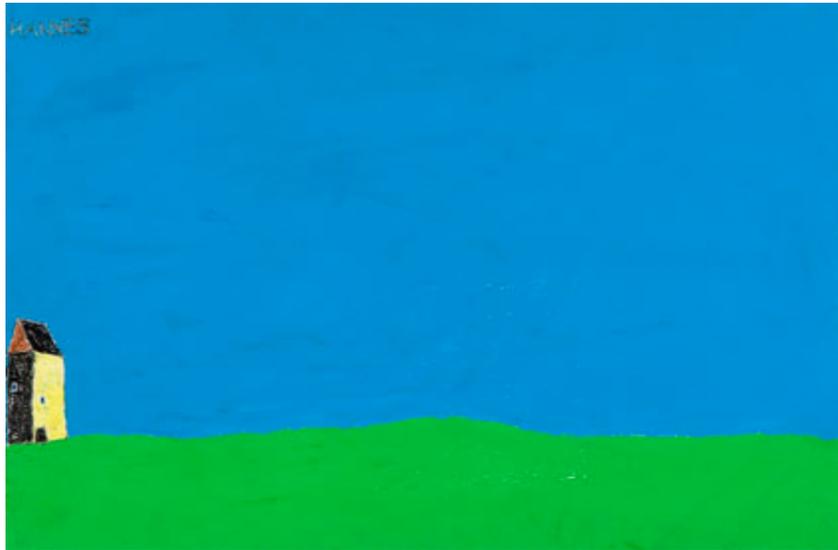
Algunas de las obras de la colección presentada, extraídas desde un folleto oficial de divulgación de dicha actividad, son:



Sussanne Kuzma: Tukan, 2006



M.V: Marionettek krokodillal, 1930



Hannes Lehner, Without title, 2006



Ernö Teleki: Festő, 1967.



Josef Hofer



Harald Rath, The leaning tower of pisa, 2000

Si bien la sensación de estas obras, puede producir un tipo de contemplación que terminara chocando, como menciona Bozal (2004), con un muro de individualidad, incluso de privacidad y en ello de incomunicación. La experiencia contemplativa nos sitúa ante la historia de un autor, historia que acecha, de algún

modo se cuele, ya sea en sus contenidos o títulos, desde donde surgen ángeles, dioses, lo sexual y humano, etc. Aun siendo estas experiencias, opacas, burdas o quizá ruinosas, se vuelve imprescindible, o imposible no tomar conciencia y reconocer sus características, ya que surgen desde lo humano.

Beckett en Bozal (2004) menciona al respecto el efecto curioso, que producen las obras. Privando incluso, en el comentario mas rápido del uso de la palabra. No siendo, un silencio conmovido, a juzgar por los elocuentes rechazos que se producen, sino, mas bien un silencio de conveniencia, como el que se guarda preguntándose por qué, no tratándose de una toma conciencia, sino simplemente de una toma de visión.

Contenidos y títulos, que aluden a una cierta inscripción, generando en el otro efectos más, o menos agradables, prestan al cabo, el reconocimiento de algo de una cierta subjetividad, situando al psicótico apartado de razón, no solo como autor, sino que propietario ante otros, de una cierta identidad que se hace presente en el “orden” de la trama social.

7. OTRAS FORMAS DEL SINTHOME

Así como a través del dibujo o la pintura, se hace presente la diversidad expresiva del psicótico que permita la formación de un sinthome, también es posible identificarlo por otras vías de expresión o actividades en sujetos que han tenido una débil inscripción fálica y aun así pueden sostener algo de un nombre.

Tratando a continuación expresiones como: la escritura, la radio y locuras urbanas. Sin por ello dejar de mencionar talleres de teatro y poética realizados en el Hospital El Salvador de Valparaíso, como instancias de autoría y reconocimiento; y por ende de formación de un sinthome.

7.1 La Escritura

Como es el caso de James Joice, escritor irlandés reconocido como uno de los más influyentes del siglo XX, desarrolla una escritura en la que se produce la invasión del orden simbólico por el goce privado del sujeto, este arte cumplió en la vida de Joice una función especial, una función de suplencia, ya que el síntoma de Joice surge de la carencia de su padre, y de que no se halla ocupado éste de los demás, por querer hacerse un nombre Joice compensó la carencia paterna, deseando como artista mantener a todo el mundo ocupado.

En cuanto a la escritura de Joice va más allá, traspasa, sin negarlas, las reglas de la lengua, sirviéndose de ellas de una manera singular, herética. Va contra el dogma, se caracterizaba por su modo de destrozar, de descomponer y disolver la palabra, exagerando el goce de lo oído, los sonidos y lo fonemático,

reduciendo la estructura del lenguaje, lo que generaba una escritura sin significación, enigmática, que no entregaba un sentido aliviador al lector, sino que dejaba cabos sueltos y una sensación inquietante, es así como generaba un sinthome, ya que al no generar sentido no generaba metáfora, siendo el síntoma lo metafórico, no el sinthome. Esto permitiría, corregir un error de anudamiento, un "lapsus de nudo". Generando un nombre del que se apropiara y engrandeciera, permitiéndole ser llamado y responder a este llamado, compensando su carencia paterna. El apropiárselo produce cierto efecto, fundar un nombre, hacerse llamar y nombrarse a sí mismo en el reconocimiento de los otros, sin quedar pendiente de esa validación en el Otro. Siendo esto lo que caracteriza al sinthome, la nominación que se erige en el lugar reparatorio del nudo.

7.2 La Radio

En otro ámbito de actividades, los internos del Hospital Psiquiátrico J.T. Borda de Buenos Aires graban y emiten desde los jardines del Hospital, Radio La Colifata (su significado es lunático simpático), y su lema "rompiendo muros", escuchada en todo el mundo, derriban el mito del loco desatado y se hacen conocidos como locos pero simpáticos, con lo cual los otros oyentes les devuelven un agradable sentido de sí mismo, sostén al que ellos responden e impulsa a seguir transmitiendo. Esta propuesta fue ideada por el psicólogo Alfredo Olivera hace 17 años, quien convencido de que serviría de una excelente terapia para los internos la llevó a cabo. Fruto de esta idea en otros países del mundo existen

otras 50 colifatas operando, como: Canadá, Francia y Sudamérica (Omedes, 2008).

7.3 Locos Urbanos

Locuras Urbanas es el nombre de un proyecto del psicólogo Alex Droppelmann, el cual está realizando en Chile, recogiendo historias y testimonios de casos de psicóticos que habitan las ciudades del país, estableciendo “si los delirios y los oficios que de el se generan tienen un anclaje particular con las ciudades que los amparan, si los significantes hacen tangencia con los significantes que transitan a la cultura de esa ciudad pueblo o capital”. (s.f. p.116). Dado que los locos organizando en actos sus delirios, le darían el soporte a un nombre posible.

Muchas veces ese nombre tienen que ver con un apodo que en si mismo no es mas que la construcción del nombre que un psicótico puede generar en la maqueta subjetiva que feblemente se construye. Fracaso constructivo que se estabiliza, que se mal sostiene a partir del andamiaje que el otro del semejante le adscribe e inscribe en el acto del reconocimiento de ese apodo en el lugar del nombre (Droppelmann, s.f., p.116).

En todos estos casos de suplencia del nombre, la mayor de las veces en el modo de un apodo, los otros semejantes, los niños especialmente (aquellos que no se espantan tan fácilmente de la locura), logran sumar las voces y las miradas al punto de generar la

traza de un espejo donde una imagen en un craquelado espejo se refleja. En la filigrana de sus bordes una cierta nominación se desvanece y se reinstala en la escucha del nombre sostenido por los otros en un gesto de reconocimiento (Droppelmann, s.f., p.116).

Así Droppelmann menciona que justamente son los otros los que suelen adelantarse y vociferar un nombre al psicótico, que de tanto repetirlo, este termina de apropiárselo, opera así, como *sinthome*, como cuarto nudo o nudo de suplencia capaz de sostener la restitución en lo social de un lazo perdido (s.f.).

A continuación se presentarán dos casos de locos urbanos, a través de los cuales es posible reflexionar acerca de la construcción de un lazo social, que al psicótico le permita la formación de un *sinthome*.

7.3.1 Manolo, El Bombero

Un grupo de niños comparte la calle de un barrio de su ciudad entre juegos, risas y fantasías. De pronto, un sonido que imita a una sirena se impone desde lejos. Es Manolo el Bombero que erguido e impecablemente vestido de terno transita en su bicicleta, una Raleigh negra envidiada por todos los niños del sector. Se acerca Manolo en la continuidad de un pedaleo perpetuo y hace sonar la bocina de fuelle de perilla con su corneta cromada. Los brillos de los cromos de su bicicleta inundan de luces y reflejos las sombras que arrojan unos árboles vetustos que se alinean en la vereda de un caluroso verano (Droppelmann, s.f., p.111).

Manolo perdió a su padre en un accidente en el Mar, siendo Manolo muy joven el padre muere ahogado. Se cría Manolo en el hogar con unas tías socialmente reconocidas y de buen pasar económico. Hay muchas cosas que se ignoran en la vida de Manolo, sólo ha persistido en la memoria de los habitantes de su ciudad la historia que aquí se recoge: Un nombre, un delirio, un recorrido, un ritmo temporal de ese reconocimiento y los muchos hitos dónde se efectivizaban los saludos y reconocimientos (Droppelmann, s.f., p.111).

Pedalea Manolo sin detenerse en un intento de producirse en Acto, sin parar va produciendo y produciéndose en el juego de presentaciones y reconocimientos. Acto de nominación y de interpelación desde los otros a ese nombre propio. Al parecer si este se detuviese, algo dejaría de producirse.

Pedalear (trabajar) para ser, recorrer los lugares que lo constituyen para ser, en cierto modo no parece ser,... algo muy apartado de la cordura.

“Los Domingos (...), se permite algunas variaciones, esto posibilitado por los requerimientos que le hacían los feligreses de la Misa de los Carmelitas para que descendiera de su bicicleta y compartiera algunas golosinas en calle Libertad..” (Droppelmann, s.f., p. 112).

Lugar de encuentro, de cruces de encuentro social, “la salida de la Iglesia daba lugar a Manolo quién recibía al igual que los niños como nosotros, paquetes de barquillos que devoraba con igual devoción” (Droppelmann, s.f., p.112).

Manolo era requerido por los asistentes para que hablara de la cantidad de incendios a los que había concurrido y el nombraba, (era

una manera de signar socialmente a los otros que esperaban por tal distinción). Los incendios de la señora Mercedes en siete Norte, la de doña Raquel en calle Quillota, el incendio de don Gonzalo en calle Libertad, todos lugares dónde Manolo había sido invitado a compartir alguna comida, había recibido algún regalo de algún tipo o simplemente había sido reconocido de un modo especial. Algo así como... “favor con favor se paga” (Droppelmann, s.f., p.112).

“Comercio de nombres y apellidos que el portal de la iglesia favorecía los domingos donde Manolo por momentos se convertía en uno de los muchos protagonistas” (Droppelmann, s.f., p.112).

“Concurría de este modo a los llamados del otro. Manolo, respondía a sus saludos e intercambiaba nombres y reconocimientos para aquellos que le habían donado algo”. (Droppelmann, s.f., p.112).

Manolo, el Bombero, responde a los llamados de los habitantes de su ciudad.

Manolo atado a las calles, a los espacios y los circuitos de las calles de su ciudad. Manolo se reconoce en ellos en el Acto de recorrerlos. Anudamiento que al modo de un andar perpetuo pedalea Manolo sin tregua en esto de sostener un nombre: el de Manolo, un apellido: el de Bombero y un lugar: la Cuarta Compañía de Bomberos.

Operatoria de una suplencia el pedalear de Manolo que recorre el nudo del Sinthome, un modo de suplir aquello que no se anudó en la estructura.

“Han pasado 35 años, Manolo se encuentra en un hospicio de Limache, un pueblo cercano a Viña del Mar. Este hospicio se llamó inicialmente ‘ La paz de la

tarde ` , hoy ha cambiado por el de ` Hospital Geriátrico ` , en cierto modo una metáfora del miedo para nombrar la locura” (Droppelmann, s.f., p.113).

Allí encuentro a Manolo, al que inicialmente cuesta ubicar en el hospital por su nombre, hay otros nombres que se le parecen, no sólo la bicicleta lo ha abandonado, también el nombre de un oficio imaginario pero veraz en lo simbólico, el de bombero de la Cuarta Compañía también lo ha dejado a los avatares de un Manuel más del hospital.

Paradojalmente Manolo ya no camina, o cuando lo hace esto es difícilmente, se moviliza en silla de ruedas. La silla no es un carro de bombas esta vez, no hay sirenas, incluso de aquellos días le quedan muy pocos recuerdos (Droppelmann, s.f., p.114).

Manolo no obstante, ha dado puntada en el hilo de un nudo de otra suplencia.

La Cuarta Compañía se ha desplazado hacia el amor platónico hacia una mujer connotada. Con una fidelidad que asombra, nos remite a una caja de cartón dónde guarda los recortes con fotografías de ella, extraídos de los periódicos de los tiempos en que esta fue la mujer de Gonzáles Videla, uno de los presidentes de la República de Chile (Droppelmann, s.f., p.114).

“Se trata de Mitty Markman la esposa de Gabriel Gonzáles Videla cuya figura plasmó en él una marca que retorna con los años y le permite, una vez perdida la bicicleta, hacer una nueva suplencia” (Droppelmann, s.f., p.114).

En una visita que realiza el por entonces primer mandatario del país, aterriza en el aeródromo del Belloto distante 20 Km. de Viña del

Mar. Acuden a saludarlo las autoridades de la ciudad, incluido el Cuerpo de Bomberos que por esos días constituía una presencia inexcusable en cualquier honor social. Manolo pedalea fuerte en su bicicleta, las pequeñas cuestas, las bajadas y subidas que separan Viña del Mar de este pequeño aeropuerto y se presenta flamante con su bicicleta perfectamente lustrada a esta cita tan ilustre.

Advertido el presidente de la presencia de Manolo junto a los Bomberos de la ciudad y de cómo este se había desplazado en su bicicleta, le comenta esto a su mujer quién le saluda especialmente y lo distingue en su lugar de bombero.

Fue ese reconocimiento el que deja la marca en Manolo, de modo que cuando se desvanece la posibilidad de seguir siendo el bombero, lo invade (según cuentan) una profunda melancolía de la cual sólo se recupera cuando ordenando sus pocas pertenencias encuentra una foto de Mitty Markam, la mujer del presidente (Droppelmann, s.f., p.114).

Interpelado por su vida de bombero, enseña que en esto de los nudos de la suplencia el Sujeto puede con un nudo a la vez. No hay suplencia por encima de la suplencia. Un sólo nudo a la vez aunque la historia que el mismo narra nos entrega la traza de la asociación que desplaza el delirio de ser una bomba de la Cuarta Compañía de Bomberos al culto de una mujer, una gran señora.

Suplencias sostenidas en el cabo de un delirio, que si bien no son grandes cosas, lo son suficientes para que exista un cierto reconocimiento, un cierto soporte desde el otro social y un cierto nombre que lo soporte: Manolo; un adjetivo

que lo singularice: el bombero o el novio; un lugar que diga del otro: la Cuarta Compañía o la Señora Mitty.

“Manolo al irnos nos ´ pide ´, como hace 35 años lo hacía con mis abuelos a la salida de misa, esta vez un billete. Mi abuela comentaba que Manolo jamás pidió una chaucha, siempre lo hizo de un peso para arriba” (Droppelmann, s.f., p.115).

Supo pedir Manolo y aún lo hace, quizás fue la fortaleza de su demanda la que lo hizo pedalear fuerte por la ciudad, dejar su traza, construir una historia, darse un nombre (algo así como la elección de un yo al decir de Lacan), suplir la ley de un padre ausente por la ley de los brillos, de los uniformes y las jerarquías. Atarse en los bordes de las filigranas de galones, preseas y medallas y lograr ser reconocido por esta Institución (Droppelmann, s.f., p. 115).

Según relata Droppelmann, Manolo fue reconocido en un Acto simbólico de la Cuarta Compañía de Bomberos como miembro colaborador del cuerpo, obsequiándosele una insignia de la “Cuarta” que las manos generosas del mecánico de la bomba incrustaron en la parte delantera de su bicicleta (s.f.).

Así, la “Cuarta” generó la suplencia necesaria, le dio un cierto soporte y una ley a respetar, una honra a mantener y un emblema a portar.

Manolo habita el recuerdo de los habitantes de mi ciudad, los niños que lo saludaban portan canas, muchos de los feligreses de la limosnas de los Domingos están muertos, pero la figura de Manolo recorre el recuerdo de muchos, montado como quijote en su bicicleta

negra, haciendo sonar su bocina de fuelle y rompiendo el aire con la estridencia de su sirena humana.

A sujetado en su bicicleta aún responde acerca de si va o viene de un incendio. La respuesta no importaba, ya que era precisamente el ir y venir por las calles de la ciudad, es decir el recorrido el Acto perpetuo que lo anudaba a una cierta subjetividad.

Manolo el Bombero... hoy el novio.

¿Podría haber devenido alguna vez en novio sin haber sido antes un bombero? (Droppelmann, s.f., p. 116).

Soltero que no suelto... anudado en la precariedad de la suplencia que le aporta el Sinthome.

7.3.2 Pierre o La Difícil Oración al Padre.

Paul es un sujeto que recorre París repartiendo algunos folletos de turismo por algunos lugares precisos de la ciudad, cerca de la iglesia de Saint Gervais, en la calle des Barres.

Él visita todos los días unas dos o tres veces al día, a la hora de las oraciones, la Iglesia de Saint Gervais. Paul se sienta en una banca cerca de dónde yo me encuentro y me mira llevándose el índice a la boca indicándome con ello que hay que callar. Él avanza unos pasos sigilosos, me dice muy calladamente "le père", (el padre) eso, eso es algo muy difícil. Me mira, se lleva el índice a la boca y dice, "le père",

"le cuore" tocándose el corazón y dice "tre difficil" " eso es muy difícil"
(Droppelmann, s.f., p. 121).

El padre es algo respecto de lo que se puede decir muy poco para Paul. Es algo que no encarna en el corazón. La cuestión del padre es algo muy difícil para Paul. Es algo que cobra una cierta presencia en la figura de un Dios que como Padre puede hacer de ortopedia a la sutura del vacío de una falta que nunca advino.

Todos los días Paul encamina sus pasos a Saint-Gervais y se "hace de un padre" que le permite que los sacerdotes del lugar lo llamen hijo. Que los feligreses lo saluden como Paul, que asientan cuando el señala con su índice el lugar del padre. A Paul no le alcanza la angustia de castración. Pero el ser llamado hijo por el otro le alcanza para sostenerlo en el recorrido por la ciudad y generar el ritmo suficiente que le permitirá reiniciar la vuelta de una hebra que lo personalice. Lo sujeta sin hacerlo un sujeto, y eso restablece para él un lugar en París (Droppelmann, s.f., p. 122).

Ser hijo de alguien en cierto modo instauro algo del orden de una filiación.

Pierre es un orador silente que ausente de donación de un padre mudo recibe silenciosamente en un precario préstamo las letras del Gran Padre que le permiten armarse un nombre (Droppelmann, s.f., p. 122).

8. CONCLUSIONES, DISCUSIÓN Y SUGERENCIAS

Considerando que el psicótico se encuentra escindido de la realidad, la posibilidad de generar caminos que le ayuden en su locura se devuelve hacia nosotros, hacia quienes no estamos locos. Entonces es nuestra responsabilidad concebir una transformación de las dificultades que presenta el psicótico, en nuestros recursos, es así como sucede con la incapacidad del psicótico para reprimir, que se vuelve de utilidad en la creación artística donde el se encuentra en una relación mas directa, y no coartada por formalismos como sucede en el arte convencional, con lo cual al enfrentar al psicótico a la creación, éste intentaría crear la falta y con ello la posibilidad de generar en el, un “Sinthome” por medio del cual se le otorgue al psicótico una nominación, que lo ayude a instalarse en lo simbólico. He aquí la importancia del otro social, sin su reconocimiento esta anudación no sería posible.

Al producirse la forclusión del nombre del padre, el nombre o el reconocimiento de si mismo, también se vería obstaculizado. La obra le otorga la capacidad de reconocerse y ser reconocido, ésta arma algo del orden del reconocimiento en lo simbólico.

Al postular que el arte suple aquella carencia, es necesario señalar que es sólo algo fugaz, ya que no se sostiene en el tiempo, es algo que se agota en si mismo, en su propia generatriz. Además, es importante destacar que al hablar de suplir, no se está aludiendo a una sustitución de la metáfora paterna, ya que de este modo se podría pensar en una cura del psicótico por medio del arte.

Aquello que el arte suple es la posibilidad de un intento de subjetivación. La obra arma algo del orden del reconocimiento, que lo instala ante la posibilidad de un nombre, de un reconocimiento propio pero también ante la posibilidad de un nombre paterno, el cual instauraría algo del orden de la ley, de la cultura.

Es así, como el arte es capaz de generar un cierto nudo que permite a su vez forjar un lazo social, en el sentido de un reconocimiento. Además, es posible comprenderlo como la puesta en escena de un cierto nombre, de un adjetivo.

Es así como surgen dos ejes cruciales, el primero determinado por el acto de hacerse un nombre, acto de nominación, y el segundo por el intento de hacerse nombrar, acto de sostenimiento y reconocimiento por el otro social. Ambas temáticas son necesarias para la construcción de un cuarto nudo, del sinthome, posibles por medio del arte.

Con esta información es posible considerar el arte como una forma de estabilización en la psicosis, más que como una actividad ocupacional, por medio de la generación de un "Sinthome", considerando la posibilidad de sostener esta vía a través de distintas formas de manifestación de los psicóticos, en las cuales ellos se hacen cargo de una autoría, y junto con ello de un nombre, que si bien no es el nombre-del-padre, les permita generar la ortopedia de una subjetividad.

9. REFERENCIAS

1. Bozal, V. (2004). *El tiempo del estupor*. Madrid: Ediciones Siruela.
2. Curto, M. (2006). *Art Brut Genio y Delirio*. Extraído el 14 de Octubre de 2008 desde http://www.circulobellasartes.com/fich_libro/arch_fich_libro_24.pdf
3. Dor, J. (2000). *Introducción a la lectura de Lacan*. Barcelona: Gedisa Editorial.
4. Dropelmann, A. (s.f). [*Auditory response latencies in rat auditory cortex*]. Datos no publicados.
5. Dubuffet, J. (1986). *Asphyxiating Culture and other Writings*. New York: Four Walls Eigh.
6. Evans, D. (1997). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
7. Foucault, M. (2004). *Historia de la locura en la época clásica I*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
8. Foucault, M. (2006). *Historia de la locura en la época clásica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
9. Freud, S. (1901-1905). Tres ensayo de teoría sexual y otras obras. En *Obras completas Sigmund Freud*. (Vol. 7). Madrid: Biblioteca Nueva.
10. Freud, S. (1923-1925). El yo y el ello y otras obras. En *Obras completas Sigmund Freud*. (Vol. 19). Madrid: Biblioteca Nueva.
11. Galimberti, U. (2002). *Diccionario de psicología*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
12. Lacan, J. (1953-1954). *Seminario 1: Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
13. Lacan, J. (1955-1956). *Seminario 3: Las psicosis*. Buenos aires: Paidós.

14. Lacan, J. (1975-1976). *Seminario 23: Le Sinthome*. Buenos Aires: Paidós.
15. Lacan, J. (1957-1958). *Seminario 5: Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires: Paidós
16. Lacan, J. (1959-1960). *Seminario 7: La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
17. Lacan, J. (1966). *Seminario 10: La angustia*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
18. Melgar, M.C., Lopez de Gomara, E. & Doria Medina, R. (2000). *Arte y Locura*. Buenos Aires: Editorial Lumen.
19. Melgar, M.C., Rascovsky de Salvarezza, R., Lopez de Gomara, E. Ortega, R., Waisgluz de Falke, S. & O'Donell, P. (2003). *Psicoanálisis y Arte, del método psicoanalítico al encuentro con lo enigmático en las artes visuales*. Buenos Aires: Editorial Lumen.
20. Omedes, L. (Productor), y Larrondo, C. (Director). (2008). *LT22 Radio La Colifata* (Documental).
21. Perring, C. (2004, Junio 04). *Metapsichology online reviews. The art of Adolf Wölfli*. Extraído el 14 de Octubre de 2008 desde http://metapsychology.mentalhelp.net/poc/view_doc.php?type=book&id=2178
22. Ramón García-Pelayo y Gross (Eds.). *Pequeño Laurosse Ilustrado*, Vol. 1, p. 967.
23. Sin autor. (1996). *Diccionario de la Real Academia Española*, Vol. 1, p. 331.