

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.

Síntoma y creación en la enseñanza de J. Lacan.

Godoy, Claudio.

Cita:

Godoy, Claudio (2019). *Síntoma y creación en la enseñanza de J. Lacan. 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.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-111/966>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ecod/hCe>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

SÍNTOMA Y CREACIÓN EN LA ENSEÑANZA DE J. LACAN

Godoy, Claudio
Universidad de Buenos Aires. Argentina

RESUMEN

El presente trabajo se inscribe en un proyecto de la programación UBACyT 2018-2020 dedicado a elucidar las relaciones entre el síntoma y la creación en la enseñanza de los años setenta de J. Lacan. Aborda la relación entre el Seminario 23 y sus primeros trabajos de los años 30.

Palabras clave

Síntoma - Creación - Arte - Savoir - Faire

ABSTRACT

SYMPTOM AND CREATION IN J. LACAN'S TEACHING

The present essay is part of an UBACyT 2018-2020 programming project which aims to elucidate the relationships between the symptom and the creation in Jacques Lacan's teachings of the seventies. It addresses the relationship between Seminar 23 and its first works of the thirties.

Key words

Symptom - Creation - Art - Savoir - Faire

Introducción

El presente trabajo corresponde a una investigación* en curso dedicada a explorar las relaciones entre el síntoma y la creación en la última enseñanza de Lacan, la misma partió de la reformulación que Lacan realiza en los años setenta del concepto de síntoma al señalar que éste no solo implica una operación de sustitución significativa -la metáfora- sino que comporta una satisfacción paradójica, opaca al sentido y residual en el análisis. El arte, por su parte, nos revela que puede realizar una operación sobre el síntoma. Ya lo notaba Freud, pero es sin duda Lacan quien ha prolongado notablemente esta orientación produciendo una original reformulación de la misma. Mientras Freud construyó su concepto de sublimación desde la experiencia clínica que le ofrecía la neurosis, Lacan se dedicó a interrogar el límite entre el síntoma y la creación a partir de la clínica de la psicosis, tal como sus primeros trabajos en el campo de la psiquiatría lo revelan. Esta búsqueda se advierte claramente tanto en la casuística de dicho período como en los trabajos posteriores, pero sin duda alcanza su mayor elaboración conceptual a partir del seminario dedicado a Joyce a mediados de la década del 70. Intentaremos situar la lógica de este recorrido, la importancia de los antecedentes a ese punto conclusivo y algunas de sus consecuencias clínicas fundamentales.

La creación en la psicosis

Con el caso Marcelle C. de 1931, Lacan comenzaba su práctica como psiquiatra interrogando la relación existente entre los síntomas que esta maestra de 34 años presentaba y algunos de sus escritos, precisamente aquellos en que no se reconocía como autora puesto que le eran "inspirados". Se trataba de un caso que ponía en cuestión la férrea distinción entre la demencia precoz (o "esquizofrenia paranoide" de Bleuler) y la paranoia propiamente dicha, según la delimitación restrictiva que le imponía la definición kraepeliniana de la misma. Marcelle tenía un delirio de tipo reivindicativo pero, a su vez, éste se acompañaba de múltiples trastornos del lenguaje de netas características esquizofrénicas únicamente en el lenguaje escrito, debido a esto el caso es presentado como una "esquizografía".

Con el término "inspiración" la paciente nombra un punto central de su posición subjetiva frente al fenómeno que se le impone: "La enferma afirma que lo que expresa le es impuesto, no de una manera irresistible, ni siquiera rígorosa, pero de un modo ya formulado. Es, en el sentido fuerte del término, una inspiración" (LACAN 1931, 53). Si bien Lacan se dedica a estudiar los automatismos gráficos de su paciente con mucho detalle -identificando las diversas alteraciones manifiestas tanto en la forma y en el sentido de las palabras como en su gramática- destaca la perplejidad que ella siente ante sus escritos inspirados a la vez que destaca el notable valor poético que alcanza en algunos de sus pasajes.

Este aspecto paradójico indica que los escritos inspirados de Marcelle no podían reducirse a un mero fenómeno deficitario de la psicosis sino que implicaban un notable juego con las palabras en el que se conjugaban los automatismos que padecía con un tratamiento subjetivo creativo. Tal como sostiene Lacan: "...nos es imposible no señalar el notable valor poético que, a pesar de unas fallas, alcanzan algunos pasajes" (*Ibid.*, 85). Dicho valor se torna manifiesto en sus escritos por la importancia fundamental que adquiere la sonoridad de los vocablos y el uso de la homofonía en la producción de neologismos, en uno de ellos condensa las palabras "amor" (*amour*) y "muro" (*mur*) en "amuro" (*amur*), término que incluso el propio Lacan utilizará en sus seminarios y escritos de los años setenta. El interés por los efectos poéticos de los escritos de su paciente lo llevó incluso a comparar los procedimientos de escritura de Marcelle con los que proponían por aquellos años los poetas surrealistas, destacando el ritmo y la fuerza expresiva de sus escritos constatable en una lectura en voz alta que revelara la sonoridad y la cadencia que encierran.

El trabajo de 1931 concluía refutando a Clérambault, quien buscaba trazar una clara separación entre el proceso patológico -cuyo índice era el fenómeno elemental- y la personalidad sana, no afectada por el mismo. Lacan, por el contrario, sostiene que el fenómeno nunca está aislado, anticipando así la crítica que formulará a su maestro años después cuando señale que el fenómeno y la estructura no pueden concebirse como la relación de la parte al todo sino que, por el contrario, es necesario afirmar que en el fenómeno mismo está presente la estructura. De este modo objeta no sólo la distinción psiquiátrica tajante entre lo “sano” y lo “patológico” sino que abre una perspectiva que permite considerar bajo otra luz los tratamientos que el sujeto realiza en torno a los síntomas que lo afectan.

Al año siguiente, en su tesis sobre la paranoia, aborda nuevamente con mucho detalle la producción escrita de su paciente Aimée, al respecto de la cual señala -a contracorriente de la opinión común del medio psiquiátrico- la existencia de “beneficios positivos en la psicosis” (LACAN 1932, 262) ya que en ésta hay “...virtualidades de creación positivas” (*Ibid.*). Esto implica afirmar que los efectos de creación no son ajenos a los síntomas, que aquellos no se producen a pesar de sino a causa de éstos: “... no se puede decir que la psicosis haya dejado intactas esas virtualidades, puesto que, por el contrario, es la psicosis la que las ha creado” (*Ibid.*).

A su vez en su tesis destaca, a partir del caso de J. J. Rousseau, cómo en el “genio” se entrelazan los rasgos sintomáticos con su producción teórica e incluso con el efecto en lo social de la misma: “Rousseau, a propósito del cual puede pronunciarse con la mayor certidumbre el diagnóstico de paranoia típica, debe a su experiencia propiamente mórbida la fascinación que ejerció en su siglo por su persona y su estilo” (*Ibid.*, 337). No es casual por lo tanto que sea un paranoico el que conciba una mutación en el lazo social que llegaría a inspirar a la revolución francesa. Lacan se interesa en los efectos sociales del delirio: “Esta resonancia social de los actos y a menudo del delirio mismo del paranoico... plantea por sí sola un problema: el de la comunicabilidad del pensamiento psicótico y del valor de la psicosis como creadora de expresión humana” (*Ibid.*, 350).

Finalmente en “El estilo y la experiencia paranoica” de 1933, texto que cierra este primer período, estudia cómo se relacionan los fenómenos delirantes con las producciones plásticas y poéticas en las que algunos sujetos se muestran muy fecundos. Busca así la homología entre el mecanismo que denomina “identificación iterativa” -a través del cual las intuiciones delirantes se multiplican, en la identificación de los personajes persecutorios y en los desdoblamientos alucinatorios de la personalidad del sujeto- y las vías de la creación artística, pues: “...estas intuiciones -afirma Lacan- están notoriamente emparentadas con procesos muy constantes de la *creación poética* y parecen una de las condiciones de la tipificación del estilo” (*Ibid.*, 336).

Aunque no lo menciona explícitamente resulta evidente en este pasaje que alude al “método paranoico-crítico” creado por Sal-

vador Dalí para tratar los síntomas que padecía. El pintor catalán fue un atento lector de la tesis de Lacan, con quien acuerda en señalar que la interpretación delirante no es el resultado de un razonamiento -como se sostenía usualmente en la psiquiatría de la época- sino que se ubica en el plano de la percepción misma. La interpretación delirante no es un añadido ésta sino que le es inherente, en tanto la percepción está determinada por la estructura significativa, como lo desarrollará más tarde en su enseñanza.

En el trabajo sobre el *Ángelus* de Millet, escrito entre 1932 y 1935, Dalí relata cómo la imagen del cuadro se le impuso súbitamente de un modo cuasi alucinatorio y en forma sobrecogedora, transformando a dicha obra pictórica en la más turbadora, enigmática que haya existido. A partir de ese momento esta imagen se torna “obsesiva” y reencuentra su figura en diversas imágenes, por ejemplo en la disposición de unas tazas o de unas piedras: “...la repetición del tema da a la imagen obsesionante un carácter estereotipado atroz y trastornador” (DALÍ 1932-35, 427). Señalaba así el modo en que se multiplica la imagen del *Ángelus* -descrita por él como “obsesiva” debido a su insistencia- como un elemento repetitivo que actúa por intermedio de esos factores de acumulación, de superposición y de coincidencia en estereotipia que conducen a la amplificación progresiva de esta misma imagen. El método creado por el artista para tratar esta irrupción perturbadora implica una solución a través de la cual, “...por un proceso de carácter paranoico y activo del pensamiento, será posible (de forma simultánea al automatismo y a otros estados pasivos) sistematizar la confusión...” (DALÍ 1933, 201), es entonces cuando la experiencia delirante puede volverse arte. La obra del artista catalán revela la presencia de este procedimiento en muchas de sus pinturas y dibujos pero también en su trabajo ensayístico, en el cual busca teorizar los vínculos entre delirio y arte. Dalí no sólo hace una obra con su síntoma sino que se vuelve un teórico de su propia experiencia, tal como lo demuestra la amplia producción escrita dedicada al tema. No resulta extraño entonces que, años después, el propio Lacan se lamenta al respecto de manera irónica: “¡Qué hermosa carrera de ensayista hubiésemos podido hacer con ese tema tan favorable a todas las modulaciones de la estética! Recuérdese solamente lo que al respecto sabía desplegar nuestro amigo Dalí” (LACAN 1966b, 233).

La envoltura formal y el límite

Esta orientación, revelada tan precozmente en los trabajos del período psiquiátrico, será decisiva en la enseñanza de Lacan tal como lo declara, a mediados de los sesenta, en “De nuestros antecedentes”: “...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. En el caso de nuestra tesis (el caso Aimée), efectos literarios -y de suficiente mérito como para haber sido recogidos, bajo la rúbrica (reverente) de poesía involuntaria, por el poeta Paul

Eluard” (LACAN 1966a, 60).

El estudio y la delimitación precisa de la forma de los síntomas psicóticos fue el gran mérito del “maestro” en psiquiatría de Lacan, G. G. de Clérambault, quien por su manera de abordar el texto subjetivo pudo aislar en los fenómenos cuál es su estructura. Descartada la etiología orgánico-mecanicista que le adjudicaba, su descripción de los rasgos fundamentales del automatismo mental adquiere la precisión de un análisis estructural. El carácter asemántico, neutro y ajeno con que se presenta inicialmente es lo que Lacan formalizará luego como el significante en lo real, un S_1 desencadenado anterior a cualquier elaboración delirante. Así, el abordaje del texto subjetivo se distingue de una mera clínica de la observación psiquiátrica porque implica una lectura de lo que allí está escrito. Esa atención, que podríamos llamar “atomística”, se dirige al aspecto formal de los elementos significantes que componen el discurso del sujeto, constituye un auténtico análisis morfológico que recorta con fineza los detalles clínicos a la vez que sigue la lógica de su funcionamiento. Este gusto por la delimitación formal de los síntomas es la enseñanza que extrajo de su maestro y constituyó la verdadera huella clínica que lo llevó a Freud, pues en ambos está en juego la dimensión de una escucha que es también, fundamentalmente, una operación de lectura.

Ser fiel a la forma del síntoma implica por lo tanto elucidar su estructura y seguir el recorrido de sus transmutaciones en el sujeto. Tal como señalamos respecto a los efectos poéticos de la escritura de Marcelle y Aimée o la importancia del método paranoico-crítico en la obra de Salvador Dalí, hay una homología estructural entre el fenómeno que el sujeto padece y su producción creativa. No solo ésta no es impedida o degradada por aquel sino que es el propio síntoma el que la torna posible, la potencia y le imprime, de manera inequívoca su forma. El síntoma le confiere de este modo su originalidad estilística a la creación artística. Ese borde entre el síntoma y la creación constituye un límite que interesó a Lacan de distintas maneras a lo largo de su vida, ya que implica un tratamiento absolutamente singular e inventivo de aquel. A través de esta operación el sujeto intenta una reducción de los fenómenos que padece por medio de una rigurosa “fidelidad” a sus síntomas, como lo demuestra el pintor catalán.

El modo en que Freud concluía su conferencia sobre los caminos de formación del síntoma se aproxima a esta perspectiva pero oponiendo el síntoma al arte, porque este último brinda otro decorso a las mociones pulsionales y las fantasías inconscientes que los caminos sintomáticos de la neurosis, produciendo una satisfacción que elude la represión a la vez que otros extraen “...consuelo y alivio de las fuentes de placer de su propio inconsciente” (FREUD 1916-17, 343). En su formulación metapsicológica, la sublimación es un destino pulsional distinto que la represión, otorga a la fantasía una vía de realización. La perspectiva de Lacan se distingue de la freudiana porque en ella es el síntoma mismo el que de algún modo se transforma en

arte, el que le confiere sus rasgos formales y estilísticos a la creación, tal como lo revelará Lacan en su trabajo sobre Joyce.

Arte y *savoir faire*

En los últimos años de su seminario Lacan evoca la conexión entre sus primeros trabajos y su búsqueda actual: “Ciertamente, entrar en este camino transporta, como testimonia que comencé escribiendo *Ecrits inspirés*. De hecho comencé de este modo, y por eso no he de sorprenderme demasiado por verme confrontado con Joyce. Por esta razón, me atreví a preguntar si Joyce estaba loco, es decir -¿por qué le fueron inspirados sus escritos?” (LACAN 1975-76, 76). Sus escritos le fueron inspirados a Joyce -al igual que a Marcelle C.- por su síntoma, aunque el genial irlandés sabe hacer con él una escritura con la que traumatiza a la literatura misma y convoca a los universitarios a descifrar sus enigmas.

En el *Seminario 23* Lacan se preguntaba cómo no percibimos que las palabras nos son de algún modo “impuestas”, porque un hombre llamado “normal” no percibe el carácter parasitario del lenguaje, pero diferencia muy claramente a Joyce no sólo del paciente que padecía “palabras impuestas” y declaraba ser un “telépata emisor”, sino también de su hija Lucía, a la que consideraba telépata receptiva. A diferencia de ellos, el autor del *Finnegans Wake* puede hacer una obra con su síntoma, alcanza ese borde, sinuoso y fractal, con la creación. No permanece pasivo frente a los fenómenos que lo invaden sino que, en y por su artesanado, lo transmuta.

Joyce formaliza lo que se le impone del lenguaje, lo que le llega como “palabra impuesta”, cual piezas que recompone en un rompecabezas. Resulta así una escritura compuesta como un complejo montaje de planos diversos, un orden que no es el de la corrección gramatical sino que incluye las resonancias, la música polifónica de las palabras y sus homofonías multilingüísticas. Ese esfuerzo es un trabajo de escritura en donde las letras son las piezas sueltas que localizan y cifran el goce en el enigma ofrecido al lector. A su manera, trata las palabras como cosas pero para estirarlas, recortarlas, examinarlas en su particular microscopio. En ese tratamiento reside la invención de su arte, aun cuando algo de la palabra se le impone cada vez más. Como afirma Lacan, se trataba de desarticular la lengua, de triturar las frases pero para “...dar a la lengua en la que escribe otro uso [...] un uso que está lejos de ser el ordinario. Esto forma parte de su saber hacer” (*Ibid.*, 72). Por tal motivo, Lacan enfatiza ese “saber hacer” o “saber arreglárselas” (*Ibid.*, 123); eso mismo que lo constituye en Artista, en el descendiente del mítico Dédalo, en el artífice (de *ars*, “arte” y *facere*, “hacer”) para quien “la escritura es esencial a su *ego*” (*Ibid.*, 145). El arte de Joyce está entrelazado íntimamente con su síntoma: “Joyce no sabía que construía el síntoma, y por eso es un puro artífice, un hombre de saber hacer, lo que se llama también un artista” (*Ibid.*, 116).

Joyce sabe hacer un *sinthome* con su síntoma, que mantiene

unidos a lo imaginario, lo simbólico y lo real, elevando su nombre propio y otorgándole consistencia a su *ego*. A través de su obra teje un tratamiento herético para esas palabras que se le imponen. El síntoma no opera ahí como la irrupción de una verdad en la falla de un saber -el aspecto “revolucionario” del síntoma que Lacan le atribuía haber descubierto a Marx - sino como una herejía. El hereje es el que decide por qué lado toma la verdad realizando una invención que se desvía de la ortodoxia, del “camino recto”, porque incluye la particular desviación sintomática. Eleva su síntoma -parafraseando la célebre definición lacaniana de la sublimación- al estatuto de *sinthome* a través de su saber hacer, de su artificio, de su arte. Por lo tanto, es posible diferenciar una estética de la sublimación y una estética *sinthomática*, pero no necesariamente el saber hacer con el síntoma -del que Joyce sería el paradigma- implica una producción considerada como “artística” en su aspecto social o cultural; se trata de otro “arte” que podrá o no coincidir con éste, pero que comparte su lógica.

La vía abierta en el seminario 23 se prologa en el 24 abriendo a una pragmática del síntoma que podría desprenderse de la experiencia analítica en una perspectiva transclínica; es decir, más allá por ejemplo de la distinción entre neurosis y psicosis. Este paso se lleva a cabo a través de una modificación de la noción de *savoir faire* introducida el año anterior: “Saber hacer ahí es otra cosa que *saber hacer* -eso quiere decir arreglárselas (*se débrouiller*), pero sin tomar la cosa en concepto” (LACAN 1976-77, 11-1-77) señalaba Lacan, agregando así una crucial precisión en su elaboración de este término. La expresión francesa *savoir y faire avec* ha sido traducida, generalmente, de un modo muy literal, como “saber hacer ahí” o como “saber arreglárselas”. No deja de evocar también, a aquellos de lengua castellana, el “darse maña”, que implica ingeniarse, suplir con cierta habilidad la falta de medios adecuados para hacer algo. Podemos distinguir entonces el “saber hacer” (*savoir faire*) del “saber hacer ahí con” (*savoir y faire avec*), mientras la primera expresión técnicas tipificables y universalizables, trasmisibles, la segunda, por el contrario, introduce lo singular, lo inaprensible y lo imprevisto. El “allí con” indica una localización e identificación de la cosa en cuestión pero no la conceptualiza, sitúa lo que escapa al concepto, en tanto que éste -como recordaba A. Kojève- implica siempre subsumir la cosa en un universal. Se trata por lo tanto de lo más singular del síntoma de cada uno, aquello que resiste a las categorizaciones e introduce un factor no domeñable pero que deja, sin embargo, un margen para el arte del desemrollarse responsable. Pues, para Lacan, sólo hay responsabilidad en la medida del saber hacer de cada uno, del arte del que uno es capaz. La responsabilidad, como dimensión ética, entendida desde su etimología como “respuesta”, implica el arte-inventiva en la medida misma en que no hay Otro del Otro que sostenga un juicio final. La indagación que sostiene Lacan a lo largo de su vida sobre la relación entre síntoma y creación encuentra así en los últimos años de su enseñanza una

reformulación en donde convergen una ética y una estética referidas a la dimensión más real del síntoma, cuyas consecuencias clínicas para la práctica psicoanalítica serán abordadas en un próximo paso de nuestra investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- Dalí, S. (1930). “El burro podrido”, en *Obra Completa, Vol. IV, Ensayos 1*, Ediciones Destino, Barcelona, 2005.
- Dalí, S. (1933). “Nuevas consideraciones generales sobre el mecanismo del fenómeno paranoico desde el punto de vista surrealista”, en *Obra Completa, Vol. IV*, op.cit.
- Dalí, S. (1932-35). *El mito trágico de “El Ángelus” de Millet*, en *Obra Completa, Vol. V, Ensayos 2*, op. cit.
- Freud, S. (1916-17). “Los caminos de la formación de síntoma”, en *Obras Completas*, Amorrortu, T. XVI, Buenos Aires, 1978.
- Godoy, C. y otros. *El sentido y lo real en la experiencia psicoanalítica*, JVE ediciones, Buenos Aires, diciembre de 2016.
- Lacan, J. (1931). *Escritos “inspirados”: esquizografía*, Grapas, México, 2012. Escrito junto a P. Migault y J. Lévi-Valensi.
- Lacan, J. (1932). *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, Siglo XXI, México, 1979.
- Lacan, J. (1933). “El problema del estilo y la concepción psiquiátrica de las formas paranoicas de experiencia”, en *De la psicosis paranoica...*, op. cit.
- Lacan, J. (1933). “Presentación general de nuestros trabajos científicos”, en *De la psicosis paranoica...*, op. cit.
- Lacan, J. (1966a). “De nuestros antecedentes”. En *Escritos 1*, Siglo XXI, México, 1984.
- Lacan, J. (1966b). “Presentación de la traducción francesa de las *Memoorias de un neurópata*, en *Otros escritos*, Paidós, Buenos Aires, 2012.
- Lacan, J. (1975-76). *El seminario. Libro 23: El sinthome*, Paidós, Buenos Aires, 2006.
- Lacan, J. (1976-77). *El seminario, libro 24: L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, inédito.