

Suplencia y compensación en Vincent Van Gogh.

López, Eliana, Mundiñano, María Gabriela y Perak, Micaela.

Cita:

López, Eliana, Mundiñano, María Gabriela y Perak, Micaela (2021). *Suplencia y compensación en Vincent Van Gogh. XIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVIII Jornadas de Investigación. XVII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. III Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. III Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-012/516>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/even/0ne>

SUPLENCIA Y COMPENSACIÓN EN VINCENT VAN GOGH

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

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Psicología. Buenos Aires, Argentina.

RESUMEN

El presente trabajo se enmarca en el contexto de una investigación en curso destinada a indagar las relaciones entre síntoma y creación en la última enseñanza de Lacan. En esta oportunidad nos enfocaremos en estudiar la vida y obra de Vincent Van Gogh a través de las cartas que le escribe a su hermano Theo, para delimitar lo que dicho artista nos enseña respecto de los vínculos que se pueden establecer entre síntoma y creación. De esta manera nos enfocaremos, en primer lugar, en recortar aquello que se presenta como sintomático en el artista -a nivel de su cuerpo y de su arte- para enfatizar aquello que finalmente prevalece, más allá de los intentos de compensación, a través de la religión y la pintura.

Palabras clave

Síntoma - Creación - Arte - Religión - Psicosis

ABSTRACT

REPLACEMENT AND COMPENSATION IN VINCENT VAN GOGH

This essay is framed in the context of an ongoing investigation aimed at investigating the relationships between symptom and creation in Lacan's last teaching. This time we will focus on studying the life and work of Vincent Van Gogh through the letters he writes to his brother Theo, to delimit what the artist teaches us about the links that can be established between symptom and creation. In this way, we will focus, first of all, on cutting out what is presented as symptomatic in the artist -at the level of his body and his art- to emphasize what finally prevails, beyond attempts at compensation, through religion and painting.

Keywords

Symptom - Creation - Art - Religion - Psychosis

I. Introducción

Para comenzar, resulta importante mencionar que diversos autores han analizado la relación entre arte, psicosis y creación. Y ello en la medida en que más allá de lo inédito y singular de toda solución, las del psicótico se caracterizan por transitar los caminos que se excluyen de los discursos establecidos. Al enfatizar este punto, no nos referimos únicamente al vínculo entre psicosis y creación en los grandes genios de la literatura, de la música o el arte, pues sostener esa idea implicaría equiparar saber hacer con lo fenomenológico de las invenciones y con su aceptación o reconocimiento a nivel socio-cultural, independientemente de los efectos en la subjetividad. En esta misma

línea, si algo enseña Van Gogh es que, más allá de su reconocimiento como artista y de su obra, encontramos que la misma se vuelve síntoma, metonimia infinita. Nos preguntamos entonces cuál es el vínculo, en este caso, entre dichas manifestaciones sintomáticas y su actividad artística. ¿Es su arte un saber hacer con aquello que se le impone, con aquello que se pone en cruz e impide que las cosas marchen? ¿Es su síntoma el que promueve la obra artística y, en ese caso, es esta última eficaz en su intento de tratamiento de lo real?

Claudio Godoy (2019) sostiene que en muchos casos *"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"* (ibid., 41). Si bien podemos encontrar en Van Gogh cierta continuidad entre sus síntomas y sus procesos creativos a nivel artístico, y más allá de que el arte le permite, en determinados momentos, alcanzar alguna vía posible de compensación, consideramos que no logra operar como función de nominación: se produce un eclipse del nombre (RECALCATI 2019, 99).

Siguiendo esta misma línea, Jaspers (2001) describe que muchos pacientes esquizofrénicos experimentan en las fases más agudas de su psicosis una *"profundidad metafísica"* en la que se producen creaciones artísticas destacadas, que si bien se caracterizan muchas veces por la fugacidad, constituyen *"un síntoma de la profunda emoción vivida"* (ibid., 172). A esto lo llama *"existencia demoníaca"* que es definida como *"esa eterna superación y continua plenitud, esa relación de proximidad con lo absoluto, tanto en la dicha como en el horror, ese estado, sin embargo, de permanente inquietud"* (ibid.). Si bien lo utiliza para referirse a la psicosis, alude que debe pensarse como independiente de esta última. Se trata, más bien, de un estado amortiguado y ordenado en las personas sanas que irrumpen al comienzo de estas enfermedades siendo que *"el proceso patológico permite esta irrupción y es una condición previa, aunque sólo sea por un breve período de tiempo"* (ibid., 174-175). En ese sentido, en Van Gogh encontramos un aumento en la producción de su obra y en su capacidad artística entre las primeras manifestaciones de su psicosis y el primer brote agudo. En sus cartas a Theo (2019), y en congruencia con el análisis que realiza Jaspers (2001), Vincent describe un *"furor en el trabajo"* en ese período. Dice: *"solo entonces siento la vida, cuando llevo adelante con rudeza el trabajo"* y también: *"cuanto más gasta-*

do, enfermo, cántaro roto (...), más artista me vuelvo". Luego el trabajo se interrumpe por largos períodos y únicamente por breves momentos aparece la "clarividencia" de la etapa previa. Sin embargo, más allá de este incremento en la producción y de esta supuesta "clarividencia" que encontramos en este período, podemos señalar que, de todas formas, lo que prevalece es el desenfreno y las manifestaciones a nivel del cuerpo. El síntoma no se vuelve escabel, no se constituye como el atril desde donde elevar su ser.

A continuación delimitaremos un recorte diacrónico de la vida del pintor, sus intentos de compensación a través de la religión y el arte y, finalmente, las reflexiones acerca de lo que el pintor nos enseña respecto del síntoma y la creación.

II. Van Gogh: un recorte de su vida

Vincent Van Gogh nació el 30 de marzo de 1853. Un año antes nacía y moría su hermano; primer hijo varón, al que sus padres habían decidido llamar: Vincent. Creció en Holanda, criado en una familia religiosa, siendo el padre ministro de la iglesia. Al terminar sus estudios en 1870, comienza a trabajar como comerciante de arte en la Galería Goupil. En París comienza a perder interés por dicha actividad y decide seguir los pasos de su padre, dedicándose a evangelizar y, sobre todo, al trabajo con los más pobres y necesitados. Es enviado por sus superiores a la zona minera de Borinage y allí realiza una serie de dibujos sobre mineros. Luego es despedido de la iglesia por una "excesiva implicación". No pudiendo continuar con la tarea evangelizadora, en 1880 decide dedicarse a la pintura, algo que su hermano Theo alentaba desde hacía tiempo. Luego de un fracaso sentimental con su prima Kate conoce a Sien, una prostituta cuyos infortunios despertaron su compasión. En 1882 se muda a vivir con ella y sus hijos, de quienes se hace cargo. De este tiempo datan sus primeros cuadros.

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

A lo largo de toda su vida, el vínculo con su hermano Theo resultó siempre muy significativo para Vincent. Testimonio de esto resulta la correspondencia que sostuvieron entre 1873 y 1890.

Si recorremos las cartas de Vincent a Theo, podemos recortar el relato de una gran variedad de manifestaciones sintomáticas que se fueron presentando de distintas maneras en los diversos períodos de su psicosis. Según estas, desde diciembre de 1885 Vincent hace referencia a trastornos físicos, debido a su falta de recursos económicos; se alimenta mal y fuma en exceso. En París, entre 1886 y la primavera de 1888, parecía que esto perdura y que su estado físico fue poco satisfactorio. La correspondencia se reanuda en febrero de 1888 cuando se instala en Arlés. Si bien se desconoce su comportamiento en París ya que no existen cartas de ese momento, según Jaspers podemos ubicar allí el inicio de los síntomas incipientes de su psicosis, más allá de que no termine de especificar a qué se debió esto último: "A mi juicio, lo más probable es que el proceso patológico tuviera su inicio hacia finales de 1887 y principios de 1888, pero desde luego es seguro que ya existía en la primavera de 1888" (JASPER 2001, 207). Si bien el desencadenamiento suele ser ubicado en la ruptura del vínculo con Gauguin, el proceso patológico, siguiendo a Jaspers, comenzó antes. Entonces podemos ubicar dos tiempos: la ruptura del vínculo con su amigo -que dio inicio a los fenómenos más ruidosos que llevaron a su institucionalización- y un momento anterior durante su estadía en París -que inició los síntomas más incipientes-.

Intentaremos, a través de las cartas, recortar los diversos modos de arreglárselas hasta el momento del desencadenamiento franco de su psicosis. Luego nos dedicaremos a indagar cuál fue el destino de estas soluciones una vez que tuvieron lugar los síntomas más fracos. Finalmente, dedicaremos un apartado para situar una reflexión acerca de los puntos de fracaso de sus intentos compensatorios.

III. El lugar de la religión y del arte: suplencias simbólicas

Lacan plantea, a lo largo de su enseñanza y de diversos modos, que tanto las compensaciones imaginarias como las suplencias simbólicas son maniobras que le permiten a un sujeto psicótico prevenir el desencadenamiento o proveer una solución al encuentro con el agujero. Al decir de Recalcati: "La compensación imaginaria y la suplencia simbólica son, en síntesis, operaciones subjetivas que permiten evitar que el agujero forclusivo de la psicosis se anime malignamente y genere retornos de goce que invadan abusivamente al sujeto" (RECALCATI 2019, 105). Nos interesa desarrollar dos cuestiones que podrían haber funcionado en Van Gogh como suplencias simbólicas: la religión y el arte. Es importante mencionar también -aunque no nos dedicaremos a abordar este aspecto en esta ocasión- otra posible vía compensatoria, imaginaria, con su hermano Theo, mediatisada por la escritura de las cartas.

Tal como se mencionó anteriormente, en 1880 Van Gogh decide dedicarse a la pintura. Antes de esto, pensaba al arte como una vía de acercamiento a la naturaleza y de alguna manera entramada con Dios. Escribió a su hermano: "sigue paseando mucho, queriendo mucho la naturaleza, ya que es la verdadera manera

de aprender a comprender el arte cada vez más" (VAN GOGH 2019, 10). Más adelante afirma: "El sentimiento, hasta un sentimiento puro, delicado, por las bellezas de la naturaleza, no es la misma cosa que el sentimiento religioso, aunque pienso que entre ellos hay una especie de inteligencia" (Ibíd, 15).

En una carta a su hermano de julio de 1880 -en la que retoma el contacto con este luego de un momento en el que se sintió herido por los consejos de cordura que le daba su hermano y dejó de escribirle durante el invierno de 1879- hace, en cierta forma, una retrospectiva de sus últimos años y plantea sus diferencias con los académicos de la iglesia evangélica. Alude: "Debes saber que con los evangelistas pasa lo mismo que con los artistas. Hay una vieja escuela académica a menudo execrable, tiránica, la abominación de la desolación en fin, hombres que tienen como una coraza, una armadura de acero de prejuicios y de convenciones; cuando estos están a la cabeza de los negocios, disponen de lugares (...) tratan de mantener a sus protegidos a excluir al hombre natural" (Ibíd, 30). Continúa dando cuenta de su lectura del motivo por el cual no tuvo lugar en la iglesia como ministro y señala que él tiene ideas diferentes, que no piensa como "los señores que dan los lugares" (Ibíd, 30). Le dice a su hermano que le comunica esto debido a que en su última visita Theo le había manifestado encontrarlo diferente: "y entonces -decías- estábamos de acuerdo en muchas cosas, pero -agregaste- desde entonces cambiaste mucho" (Ibíd, 30).

Así hallamos que la primera suplencia simbólica se produce por la vía de la religión: transmitir el mensaje de Jesucristo, el encuentro con un posible sentido para su existencia. Sin embargo, en las palabras dirigidas a su hermano antes citadas, en un determinado momento empieza a ponerse en cuestión este recurso ante el rechazo de las autoridades de la iglesia para nombrarlo como predicador. Dice que por pensar diferente es que queda por fuera. Su intento de ser predicador, su invento de cómo hacerlo, no termina produciendo una forma socialmente aceptada. Es en este punto que se puede ubicar el deslizamiento que se produce: de convertirse en cristiano a convertirse en pintor. No se evidencia un corte entre ambos sino que más bien encontramos un pasaje de un recurso al otro. En palabras de Van Gogh: "hay algo de Rembrandt en el Evangelio o algo del Evangelio en Rembrandt, como se quiera, lo mismo da, mientras que se entienda la cosa como buen entendedor" (Ibíd, 31). En la carta de agosto de 1880 le dice que está dibujando y empieza a describir alguno de los trabajos que está realizando: "Debes saber que estoy garabateando grandes dibujos según Millet" (Ibíd, 35). Siguiendo la línea planteada por Recalcati y postulando la pintura como una suplencia simbólica, podemos pensar que el arte le funciona a Vincent como la posibilidad de amarrarse a la vida. En las propias palabras del artista: "fue en esta fuerte miseria como sentí volver mi energía, y me dije: Pase lo que pase seguiré recuperándome, retomaré el lápiz que abandoné en mi gran descorazonamiento, y me pondré a dibujar otra vez, y desde entonces, según me parece, todo ha cambiado para mí" (Ibíd, 37).

Es a partir de este nuevo arreglo que se dedica a ser pintor y trabaja casi sin descanso para lograrlo. Podemos señalar aquí, con Lacan, que por la vía de la obra artística es que se puede dar el acercamiento más próximo a La Cosa. La sublimación permite un rodeo de La Cosa, a través de la obra. Van Gogh, a partir de aquí, dibuja febrilmente. Así, por la vía de la pintura, busca poder asir el sentido de la vida y, de alguna manera, acercarse a La Cosa. Para ello, según el propio Vincent, es necesario poner una dosis de pasión y así lo realiza: "hay pasión en lo que yo te envío" (Ibíd., 184) le refiere a su hermano. En línea con esto, su obsesión por el color de este período puede tomar algo de la esencia, lo acerca a cierta materia prima que quiere reflejar en sus pinturas. Aludiendo a esto toma un dicho que representa lo que piensa: "Su campesino parece pintado con la tierra que él mismo siembra" (Ibíd, 185). Las leyes de los colores lo acercan a la naturaleza, por eso para él lo fundamental es el color. Llega a decir que su espíritu está tomado por las leyes de los colores. En una carta le dice a su hermano: "De la naturaleza retengo cierto orden de sucesión, cierta exactitud en cuanto al lugar de los colores; la estudio para no hacer tonterías, para ser razonable; pero que mi color sea, literalmente, exactamente fiel, eso cuenta menos para mí, con tal que quede bien sobre mi tela como quedaba bien en la vida" (Ibíd, 203).

El trabajo que emprende le trae aparejado, entre 1885-1886, malestares a nivel del cuerpo. Refiere estar agotado, cansado en extremo, no comer asiduamente y fumar en exceso. Le dice a su hermano en una carta de febrero de 1886: "Escucha lo que me dijo el médico: es absolutamente necesario que recupere fuerzas y que trabaje menos hasta que me ponga más fuerte. Padezco de un debilitamiento general (...) no todo es alimentación, también están las preocupaciones y las penas" (Ibíd, 230). De esta manera, se pueden ubicar algunos desajustes o fenómenos en el cuerpo antes del viaje a París a ver a su hermano, previo al desencadenamiento. Entre 1886 y febrero de 1888 está en París con este último. En ese período casi no hay correspondencia pero sí una gran producción pictórica. Algunos datos refieren que realizó alrededor de 200 cuadros, en los que se encuentra cierta repetición de motivos y muchos de ellos de su propia cara. En una carta del verano de 1887 dice: "Siento que se me van las ganas de casarme y tener hijos, y en algunos momentos estoy bastante melancólico por estar así a los treinta y cinco años, cuando debería sentirme de otra manera. Y a veces le tengo rabia a esta sucia pintura. Fue Richepian el que dijo en alguna parte: el amor al arte hace perder el amor verdadero. Eso me parece terriblemente justo, pero frente a eso, el amor verdadero repugna el arte" (Ibíd, 234). Asimismo, respecto al encuentro con otros pintores durante su estadía en París, parecería que también algo de esto se le vuelve poco tolerable: "luego me retiro a algún lugar en el Sur, para no ver a tantos pintores que me repugnan como hombres" (Ibíd, 234).

Al poco tiempo deja dicha ciudad para instalarse en Arlés, donde confía en restablecerse como así también en buscar la natura-

leza a la que aspira. Empieza a organizar una comunidad de artistas. La idea que quiere llevar adelante es crear un taller donde los artistas lleven una vida en común. En este tiempo produce una importante cantidad de cuadros con los mismos temas: girasoles, árboles, paisajes, retratos. Le comunica a su hermano que su salud mejora: *“Por momentos me parece que mi sangre más o menos quiere ponerse a circular nuevamente, cosa que no sucedía en los últimos tiempos en París, realmente ya no daba más”* (ibid, 236). Aquí comienza a trabajar casi sin descanso. En sus propias palabras: *“tengo una fiebre continua de trabajo”* (ibid, 244). Le cuenta que los estados de soledad lo llevan a *“un trabajo desenfrenado”*. Dice: *“aislado nouento más que con mi exaltación de ciertos momentos, y entonces me abandono a hacer extravagancias”* (ibid, 268). Theo convence a Paul Gauguin para que viaje a Arlés para establecerse en la “casa amarilla” preparada por su hermano. Finalmente, en octubre de 1888, el pintor viaja. Según Vincent, en un primer momento las cosas funcionan muy bien entre ambos. Aparentemente para Gauguin esto no era así. En alguna correspondencia refiere que además de estar a disgusto en la Ciudad de Arlés, con Vincent no tienen casi ningún acuerdo. En simultáneo, Van Gogh le escribe a su hermano poniendo muchas esperanzas en la fundación de esta casa/taller. Le dice: *“Ahora me atrevo a esperar que dentro de 6 meses Gauguin, tú y yo veremos que fundamos un pequeño taller que durará y que seguirá siendo un puesto o una estación necesaria, al menos útil, para todos aquellos que quieran ver el Sur”* (ibid, 321). Si bien no se sabe exactamente qué ocurrió, podemos señalar que algo en esta relación imaginaria no pudo sostenerse y estalló. De este modo, al conocer el deseo de Gauguin de marcharse, Van Gogh se corta la oreja. En una carta del 23 de diciembre de 1888 le dice a su hermano: *“Creo que Gauguin se había descorazonado un poco de la buena ciudad de Arlés, de la casita amarilla (...) y sobre todo de mi (...) tanto para él como para mí todavía habría que vencer serias dificultades aquí (...) pero esas dificultades están más bien dentro de nosotros mismos que en otra parte”* (ibid, 329). Finalmente Gauguin se marcha. Vincent tiene una primera internación a la que lo lleva su hermano quien viaja a Arlés luego del episodio. En una carta posterior Van Gogh le dice: *“espero no haber tenido más que una simple chifladura de artista, y además mucha fiebre como consecuencia de una pérdida de sangre muy considerable (...) el apetito me ha vuelto inmediatamente, la digestión va bien y la sangre se recupera cada día más, y así cada día la cabeza se serena”* (ibid, 334). Luego del episodio de mutilación se evidencia cierta tranquilidad que de a poco Van Gogh empieza a relatar, aunque en varias cartas le comenta al hermano sus dudas sobre si está loco o no. Le dice: *“Cuando salí del hospital con el buen Roudin, me imaginaba que no había tenido nada, solamente después tuve el sentimiento de que había estado enfermo (...) en tanto considerarme a mí como totalmente sano, eso no hay que hacerlo”* (ibid, 340). En una carta del 21 de abril de 1889 refiere que no se siente capaz de

volver a empezar con un nuevo taller y quedarse solo en Arlés y dice *“provisoriamente deseo permanecer internado tanto por mi propia tranquilidad como por la de los otros”* (ibid, 351). Refiere que acepta la locura como otra enfermedad: *“comienzo a considerar la locura como una enfermedad como cualquier otra y acepto la cosa así, mientras que en las crisis mismas, me parecía que todo lo que yo me imaginaba era realidad”* (ibid, 351). Durante su internación en Saint Remy, Vincent pasa momentos de tranquilidad y producción artística, interrumpidos por algunos episodios violentos donde intenta envenenarse.

Hasta su muerte tiene momentos de estabilidad y crisis. Nunca abandona la pintura y quizás podamos pensar que esta lo conduce al encuentro con el vacío y a su desestabilización final. En una carta de 1889 le dice a su hermano: *“la melancolía me invade muy a menudo con una gran fuerza, y por otra parte cuanto más se normaliza la salud, más capaz siento la cabeza de razonar muy fríamente, más me parece una locura, una cosa totalmente contra la razón pintar”* (ibid, 379).

IV. Reflexiones finales

Al abordar el caso Joyce Lacan destaca el valor *sinthomatico* que tiene para él la escritura, haciendo de su síntoma; la palabra impuesta, un uso. A través de su *“deseo de ser un artista”* logra hacerse un nombre. Esto le permite compensar la *“carencia paterna”* y sortear un desencadenamiento franco de su psicosis. El sinthome, su artificio, al que Lacan denomina *“ego”*, posibilita anudar lo imaginario, más allá de que mantiene intacta la interpenetración entre simbólico y real. Respecto de Van Gogh, destacamos que no logra armarse un nombre a través de la vía del arte y tampoco resuelve el desasimiento corporal que le impide la acción. Durante largos períodos de tiempo se queja de los síntomas corporales que lo aquejan y que le impiden pintar. Otro aspecto que distingue al escritor irlandés del pintor neerlandés es su relación con el Otro. Para el primero, el reconocimiento social de su obra resulta fundamental. El hacerse un nombre a través de su arte implica y está ligado con hacerse un lugar en el Otro social: *“que los universitarios se ocupen de él durante 300 años”*. Por el contrario, en Van Gogh, cuando su pintura empieza a ser valorada, le proponen exponer algunas de ellas y se publica una nota admirando su trabajo; a Vincent esto se le vuelve insopportable. A propósito del artículo de 1890 en el que Aurier escribe sobre su trabajo, Van Gogh le dice a Theo: *“me sorprendió mucho el artículo que me enviaste sobre mis cuadros; no hace falta decirte que espero seguir pensando que no pinto así, sino más bien allí veo cómo debería pintar”* (VAN GOGH 2019, 383). Luego, en una carta de abril de 1890, indica: *“Ten la bondad de rogarle al Sr. Aurier que no escriba más artículos sobre mi pintura, díselo insistente, que en primer lugar se equivoca conmigo y además que realmente me siento demasiado abrumado por la tristeza para poder hacer frente a la publicidad. Hacer cuadros me distrae, pero si escucho hablar de ellos, eso me produce más pena de lo que él se imagina”* (ibid, 386).

A pesar de las compensaciones y suplencias mencionadas, notamos que sus manifestaciones sintomáticas son múltiples: síntomas a nivel de su pensamiento, de su cuerpo, del lazo al otro. Respecto de su producción artística, es menester destacar un aumento de la misma durante 1888, luego de su estadía en París con Theo y previo a su brote de psicosis agudo. Relata una “*fiebre de trabajo permanente*”, siente que las pinceladas se suceden rápidamente las unas a las otras. Es el período en el que produce su mayor cantidad de obras. En sus cartas pareciera hacer referencia a cierta clarividencia en lo que respecta a su capacidad artística: siente que las ideas son más claras, manifiesta estar más inspirado, con mayor impulso creativo. Pasa horas enteras pintando, durmiendo muy poco y sin sentir cansancio físico. Sin embargo, todo esto vira abruptamente luego del estallido de su psicosis en diciembre de 1888. Pierde su capacidad para el trabajo, se siente cansado, pasa muchos días sin poder pintar, incluso meses. En algunos momentos de leve mejoría, en los cuales pinta, adquiere un lugar preponderante la copia de obras de reconocidos pintores y, en sus últimos cuadros, poco antes de su muerte, se puede observar una preponderancia del caos y la desorganización en el plasmado de sus ideas (JASPERS 2001). De esta manera, más allá del aumento en la producción en dicho período, este no conduce a un *saber hacer*. Su arte se vuelve metonimia, desenfreno. Esto no significa que el arte no haya cumplido cierta función de suplencia en otros momentos de su vida, pero no pareciera tener ese lugar en este período.

Finalmente y para concluir, podemos postular que Van Gogh se sirve de la pintura y de la religión como suplencias simbólicas y de la identificación imaginaria con su hermano Theo, como modos que le permiten un cierto amarre a la vida, por momentos de manera más satisfactoria que otros, pero siempre con la presencia sintomática, especialmente a nivel del cuerpo, que en ocasiones se desarma. Conviene entonces, en este sentido, situar la diferencia del arreglo *sinthomatico* de Joyce, que enlaza y le da consistencia a lo imaginario y a la relación con su cuerpo.

BIBLIOGRAFÍA

- Godoy, C. (2019) “Síntoma y creación en la enseñanza de J. Lacan”. En *Memorias del XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVI Jornadas de Investigación. XV Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. I Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. I Encuentro de Musicoterapia*. Facultad de Psicología-Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2019.
- Jaspers, K. (2001) *Genio artístico y locura. Strindberg y Van Gogh*. El Acantilado. Barcelona, 2001.
- Lacan, J. (1932) *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*. Editorial Siglo XXI. México, 1979.
- Lacan, J. (1955-56) *El Seminario Libro 3: Las psicosis*. Paidós. Buenos Aires, 2013.
- Lacan, J. (1957-58) “De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis”. En *Escritos 2*. Siglo XXI Editores. Buenos Aires, 2015.
- Lacan, J. (1973-73) *El Seminario Libro 20: Aun*. Paidós. Buenos Aires, 2014.
- Lacan, J. (1973-1974) *El Seminario Libro 21: Los no incautos yerran*. Inédito.
- Lacan, J. (1975-76) *El Seminario Libro 23: El sinthome*. Paidós. Buenos Aires, 2012.
- Lacan, J. (1985) “Homenaje a Marguerite Duras, del rapto de Lol V. Stein”. En *Intervenciones y textos 2*. Manantial. Buenos Aires, 1988.
- Lacan, J. (2014) “Joyce el síntoma” En: Otros escritos. Paidós. Buenos Aires. 2014
- Recalcati, M. (2019) *Melancolía y creación en Vincent Van Gogh*. Nuevos Emprendimientos Editoriales. España, 2019.
- Van Gogh, V. (2019) *Cartas a Theo*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2019.