



Saberhacer

La vivencia de lo real sin límite y sin el recurso al Nombre del Padre, puede sumergir al sujeto en el padecimiento. Es entonces que una solución subjetiva puede formarse como un dispositivo en sí mismo, con una función estratégica: hacer emerger al sujeto y permitirle el acceso a una forma de regular lo desmesurado del goce.

La música, la pintura, la literatura, la creación artística en definitiva, pueden convertirse en la materia sobre la que un sujeto despliegue y practique un saberhacer con lo real, que lo enlace al mundo y sumerja al espectador en el suyo, para disfrutarlo.

Solución Kusama¹

Rita Vanni
ritavanni@gmail.com

*Me siento feliz cuando realizo mis obras, cuando escribo poesía y pinto cuadros.
(...) Mi arte mantiene una estrecha relación con mi salud mental.
Yayoi Kusama*

Ni el sol, ni el frío, ni siquiera la lluvia detuvo a los visitantes que se acercaron durante poco más de dos meses a participar de la experiencia Kusama en el Malba.

Con más de 206.000 visitantes, "Yayoi Kusama. Obsesión infinita" se transformó en la exposición más convocante de la historia de Malba, superando a la muestra de Andy Warhol.

La muestra retrospectiva contó con más de 100 obras creadas entre 1949 y 2013. Incluyó pinturas, trabajos en papel, esculturas, videos e instalaciones. Ocupó no solo la sala mayor de exposiciones temporales, sino también la de arte contemporáneo, todos los vidrios de la fachada, intervenidos, y la plaza vecina con los árboles vestidos de lunares.

¿Quién es Yayoi Kusama?

Artista célebre, figura de la postguerra, es famosa en todo el mundo desde

¹ Nota de la autora: El siguiente trabajo fue presentado inicialmente en la VI Jornada Enlaces que se llevó adelante el 2/11/. El tema que dio cuerpo a la jornada fue: "Ficción y real" y es en el marco de dicho eje que se inscribe esta ponencia, intentado justamente, dar cuenta de lo que el arte nos enseña en su intento de recubrir lo real, ficcionalizándolo.

hace décadas por sus polémicas y extrañas obras, pero también por su difícil historia personal.

Nació en 1928 en Matsumoto en el seno de una familia japonesa tradicional, de clase media provinciana, sus padres eran dueños de un vivero a orillas del río en las afueras de la ciudad.

De niña su madre le hacía seguir a su padre cuando se iba con sus amantes geishas, para luego obligarla a describir las escenas de sexo presenciadas y descargar sobre ella la ira. Comenta la artista en su biografía: “Comencé a sufrir alucinaciones visuales y auditivas desde chica” (...) “Veía auras alrededor de los objetos o escuchaba hablar a los animales y plantas”.

Con las restricciones esperables de una familia conservadora y las privaciones propias del momento político-económico, no es hasta sus 20 años que sus padres le permiten inscribirse en la Escuela Municipal de artes y oficio de Kioto. Perfecciona su técnica y al cabo de tan sólo 4 años comienza a mostrar sus obras –con más de 250 trabajos-. Aún en los tiempos de mayor austeridad, amalgamaba pintura de pared, esmalte, arena y cola, semillas, bolsas. No se detenía.

A sus 29 años viajó a Estados Unidos. Allí comenzó una nueva etapa. Instalada en Nueva York concibe sus pinturas de red monocromas, conocidas desde los años ´70 como *Infinity Nets* (redes infinitas) que se convertirán en su verdadera marca personal. Luego, una sorprendente ampliación en la escala de sus trabajos. En lugar de las primeras y minúsculas acuarelas comienza a realizar pinturas de escala industrial. La apreciación de su arte exigía un compromiso físico.

Durante su estancia en Nueva York, estableció rápidamente su reputación en el movimiento *avant-garde*. Organizó “*happenings*” extravagantes en lugares visibles y concurridos como el Central Park y el Puente de Brooklyn.

En los años 70, producto de algunas crisis, comenzó a viajar más seguido a

Tokio y en 1973 se estableció en forma definitiva e ingresa voluntariamente en un hospital psiquiátrico. Sin embargo, su reclusión no le ha impedido participar en exposiciones y muestras de arte en todo el mundo, así como recibir importantes reconocimientos y galardones.

Este crecimiento en su obra se pudo apreciar muy claramente en la exposición del Malba: la primera sala –con pequeñas pinturas abstractas sobre papel–, da cuenta de sus obras producidas en Japón. Pero a partir de la segunda sala comienza lo que la artista denomina “*el intento de liberación*”. Los objetos domésticos se cubren de penes de tela (campo de falos). Posteriormente una instalación fúnebre, con un bote también cubierto de penes de tela. Más tarde, lunares por todos lados.

Finalmente el espectador se adentra en una instalación galáctica. Una caja cerrada, plena oscuridad, paredes, techo y pisos de espejos y agua que reflejan hasta el infinito los destellos de colores de pequeñas lucecitas que acompañan al asistente hasta el final del recorrido.

Efecto Kusama

¿Qué razón motivó a los más de 200.00 concurrentes para apreciar la obra? Seguramente haya tantas razones como espectadores. Sin dudas el atractivo del color funcionaba y también, porque no, la infinita cola que motivaba a más de uno bajo el lema de que “si muchos iban a verlo estaría bueno”.

Lo que sin dudas confronta al espectador con algo nuevo es la apreciación de este tipo de arte, el arte contemporáneo.

Jorge Zuzulich² decía en la clase de Enlaces del 3 de septiembre de 2012: “frente al arte performativo o a las instalaciones, el cuerpo del espectador empieza a estar afectado en su totalidad y ya no solamente a partir de la

² Lic. en Gestión del Arte y la Cultura, crítico de Arte, ensayista, docente universitario

aprensión visual del objeto”.

No se trata entonces de la mera contemplación, sino de atravesar un recorrido, soportarlo, tocar la obra, intervenirla. El espectador ingresa a la obra y es parte de ésta con su recorrido, por lo tanto se rompe con la lógica del espectador clásico y los efectos en el cuerpo no se hacen esperar. El público es testigo y complemento de la obra.

¿Es acaso lo no-familiar lo que generó la heterogénea y numerosa cantidad de asistentes? ¿es el efecto en el cuerpo lo que derivó en tan copiosa concurrencia y en la viralización a través de las redes sociales de la visita de cada uno a la muestra?

Solución Kusama

No me adentraré aquí en una discusión diagnóstica en relación a la artista, no se trata de eso, sino de la obra en sí misma, de lo que sin dudas le ha permitido a Kusama.

La creación artística se traduce aquí en un relato subjetivo, una representación singular como respuesta al vacío y a lo imposible de decir sobre el modo de gozar. El arte contemporáneo apunta a lo real y no a lo sublime. Nos muestra el agujero, lo exhibe.

La solución Kusama aparece como una solución singular -al modo de un sinthome- que inaugura para la artista la posibilidad de, por la vía de la ficción que instala el arte, representar este imposible de decir.

Puntos, lunares y más puntos que en su insistente reiteración no inscriben una diferencia sino que retornan en un real imposible de asimilar que vuelve una y otra vez hasta la obsesión infinita.

Bibliografía:

- Philip Larratt-Smith, Frances Morris. Yayoi Kusama. Obsesión infinita. Catálogo editado por Malba - Fundación Constantini de Buenos Aires en ocasión de la exposición. Buenos Aires, Junio 2013.
- Kusama, Y. Acacia olor a muerte. Ed. Mansalva, Buenos Aires, 2013.
- www.clarin.com/sociedad/Hago-sobrevivir-dolor-deseo-muerte_0_946705478.html
- www.lanacion.com.ar/1596157-las-obsesiones-pop-de-yayoi-kusama
- www.lanacion.com.ar/1593760-la-princesa-de-los-lunares
- www.decollagedesign.com/abcdesign/yayoi-kusama-abcdesign/

La música (no) amansa a las fieras¹

Inés Sotelo
inessotelo@gmail.com

El aullido desgarrador es la llamada abisal...Los antiguos griegos pretendían que los dioses daban órganos a los hombres para responder al llamado del abismo del promontorio o de la gruta-manatial. Píndaro dice en la Pythica: XXII Atenea ofreció el aulos (flauta antecedente del oboe) a los hombres para que difundieran su lamento. Pascal Quignard- El odio a la música(Quignard 1996)

El conocido axioma: “La música amansa a las fieras” supone en ella un poder terapéutico per se, tranquilizador para todo estado de exaltación, descontrol y violencia.

Sin embargo en el trabajo de formación de musicoterapeutas, vamos ubicando que el uso de la música, como de toda estrategia terapéutica: la palabra, la escritura, el dibujo, es siempre caso por caso.

Tomaremos el texto de un film como referencia para situar, a partir de las conceptualizaciones de Freud y Lacan sobre la función paterna, el estatuto que la música cobra en la vida del protagonista.

¿Nace una estrella?

David Helfgott desde muy pequeño desarrolla un enorme virtuosismo con el

¹ El presente artículo se encuentra en el libro “Esto lo estoy tocando mañana. Música y Psicoanálisis”, Fridman, Pablo (comp.), Buenos Aires, Grama Ediciones, 2011. Agradecemos profundamente su gentil autorización para esta presentación.

piano, producto de la relación con su padre Elías Peter Helfgott, de origen polaco, obsesionado con la música, quien ha sido sobreviviente del holocausto. Esta historia dramatizada en la película Shine, Claroscuro en nuestra traducción, relata parte de la vida de este músico australiano que desencadena la psicosis precisamente en el momento en que ejecuta el Concierto para piano N°3, de Sergéi Rajmáninov

Este film, que pone en el centro de la coyuntura dramática la relación entre David y Elías Helfgott, padre e hijo, permite recorrer cuestiones ligadas a la estructura en sus encadenamientos y desencadenamientos y la función de la música en la singularidad de este sujeto.

Tótem y tabú

Para situar la función de un padre, comenzaremos por la ineludible referencia freudiana de este texto central en su obra escrito en 1913, ubicando previamente algunos antecedentes.

En el Manuscrito N encontramos ya una referencia al horror del incesto mencionando Freud la relación entre el desarrollo de la cultura y la sofocación de las pulsiones. (Freud 1982)

En el año 1900, en “La interpretación de los sueños”, bosqueja la derivación de la autoridad real a partir de la posición social del padre de familia. (Freud 1979)

Maleval afirma que “Tótem y Tabú” es la “proyección en la prehistoria de un fantasma recogido de la escucha de los neuróticos, que le da al psicoanalista la forma épica a una estructura inconsciente” (Maleval 2002). Más allá de la épica, Lacan dará cuenta de que la muerte del Padre es por el significante ya que “es el momento fecundo mediante el cual el sujeto se ata de por vida con la Ley, el verdadero Padre, en tanto que significa esta ley, es ciertamente un Padre muerto (Lacan 1985). Más adelante Lacan introduce otra dimensión con el Deseo de la Madre como Metáfora Paterna; abriendo otra perspectiva, la del

padre deseante.

Volvamos a “Tótem y Tabú” donde se ubican los principales elementos de la contribución de Freud a la antropología social. Especialmente en el 4º ensayo contiene sus hipótesis sobre la horda primordial y el asesinato del padre, elaborando la teoría según la cual de allí proceden todas las instituciones sociales y culturales. (Freud 1980)

Este escrito fue uno de los favoritos de Freud y lo citó permanentemente hasta en su última publicación: “Moisés y la religión monoteísta” del año 1939. En este texto dirá “Nos valemos de analogías pero el inconsciente, universal en los humanos no es colectivo, es individual” (Freud 1980) indicación que además de estar dirigida a Jung es también una indicación ética en la clínica psicoanalítica del caso por caso.

Presentará en la religión totemista las leyes de parentesco con las dos prohibiciones centrales: prohibición del incesto que establece la exogamia ligada al tótem en tanto limita el comercio sexual con las mujeres de su estirpe y la prohibición de matar al tótem; se establecen así normas de evitación de las tentaciones más poderosas.

Recordemos que el tabú es una prohibición que une sacralidad y restricción. Es una prohibición de usos y costumbres que se vuelve ley, funciona como imperativo categórico y prohíbe actividades de intensa inclinación. Freud establece la relación entre Totemismo y Complejo de Edipo, afirmando que “es el punto nodal del desear infantil y el núcleo de la neurosis”. Al surgir los deseos de incesto y de muerte, quedan enlazados con la prohibición, la castración y la renuncia al exceso, regulándose de este modo el desborde pulsional.

Afirma Freud que si el animal totémico es el sustituto del padre, los dos preceptos tabú, no matar al tótem y no usar sexualmente a las mujeres que le pertenecen, coinciden por su contenido con los dos crímenes de Edipo quien mato al padre y tomó por mujer a su madre, coincidiendo también con los dos deseos primordiales del niño, cuya represión insuficiente retorna

constituyendo el núcleo de toda neurosis. (Freud 1980)

El Padre en la estructura

Sabemos con Lacan que la psicosis está determinada por la forclusión del Nombre del Padre y esta idea, que no cambia en Lacan, encontrará importantes modulaciones en relación al concepto mismo de Nombre del Padre.

En su artículo La familia (Lacan 1978), Lacan hablará de “la imago del padre” que concentra su función de represión y sublimación, y cuando en la teoría lacaniana la primacía de las imágenes es reemplazada por la del lenguaje, la función paterna revela la presencia del significante. Es en 1953, con el “Mito individual del neurótico” (Lacan 1985) y en “Función y Campo de la Palabra”(Lacan 1985), cuando Lacan forja el concepto de Nombre del Padre.

Es en el campo del Otro, campo simbólico mas allá de lo imaginario, donde la verdad se articula y donde el sujeto trata de hacer reconocer su deseo, siendo el Nombre del Padre la instancia pacificadora de las trampas de lo imaginario, punto de capitón en la que el sentido se sella mediante su efecto retroactivo, siendo su función la de anudar elementos heterogéneos gracias a los cuales se sostiene el orden simbólico (Maleval 2002).

De este modo el mito freudiano de Tótem y Tabú deja de presentar sólo su aspecto épico para fortalecer el concepto de estructura, articulando la paternidad con el significante. En el equívoco religioso se escucha el eco del fundamento de la ley, mientras que en la ambigüedad significativa se transparenta la prohibición de la que es portadora el mandamiento negativo: **Nom du Pere** y **Non du Pere**; Nombre del Padre y No del Padre revela un significante que permite asegurar el orden de lo simbólico. (Maleval 2002)

Las primeras conceptualizaciones sobre el Nombre del Padre lo ubican como un significante del campo del Otro “portador de la interdicción primordial, generador de la culpabilidad original e instaurador de anudamientos

esenciales” (Maleval 2002) mientras que en 1969, en el Seminario “De un Otro al otro” Lacan sostiene: “La esencia, por decirlo todo, y la función del padre como nombre, residen precisamente en lo siguiente, que después de todo nunca se puede saber quién es el padre. Por mucho que busques, siempre es una cuestión de fe. Con el progreso de las ciencias, en algunos casos se llega a saber quien no lo es, pero al fin y al cabo sigue siendo de todas formas, un desconocido” (Lacan 2008)

La fe en el Padre, mito religioso individual del neurótico, imprime para el neurótico su eficacia simbólica; “Un padre es el nombre que supone, por su propia esencia, la fe” (Lacan 2009)

David y el (dios) padre

El padre de David podría ser ubicado para su hijo con una presencia real; aquel que no pone en causa el deseo del niño limitando el goce sexual, sino más bien un padre que como el de Schreber, exige voluptuosidad.

La exigencia de perfección se enuncia con el imperativo ¡Goza!, traducido en las palabras del padre: “Siempre gana” con el riesgo de desatar, de no cumplirse, la furia gozosa de este padre.

Como un dios insensato, se erige en el lugar de todo para el niño, insiste en el relato de su odio hacia su propio padre repetido incansablemente a su familia:

- “Cuando era pequeño compré un violín y ¿Sabes qué pasó?”
- “tu padre lo destruyó”. Será la respuesta automática del pequeño
- “David: ¡eres muy afortunado!”

Trampa de amor endogámico que lo ata a esta familia desconociendo un más allá de la misma.

La música, la práctica del piano no se transmite como deseo paterno regulado sino como el capricho incestuoso del padre que toma a su hijo varón mayor como objeto de goce.

Las hermanas Susan y Margareth, también tocan el piano, todos lo hacen en esa familia, pero no ocupan el mismo lugar en la lógica de la pareja parental. El padre, erigido en único maestro, sólo acepta las clases que le ofrece el maestro Rozen al encontrar un límite en sus propias posibilidades de enseñarle a ejecutar a Rajmáninov.

Este compositor es el nombre del capricho paterno, no el mero anhelo de un padre sino que podría pensarse como un nombre del goce sin medida.

El padre define el Concierto exigido como “la pieza más difícil del mundo” anunciando que sólo el día en que David la ejecute, se sentirá orgulloso de él. Insistiendo una y otra vez con el “¡Vamos a ganar!”. Estribillo que su hijo repetirá por muchos años, como metonimia del Otro.

El maestro es quien pone un primer no a este padre e introduce a David en otros compositores, entendiendo que ese nombre debe quedar afuera. Como modo de preservar al niño; ubica ese detalle encarnando una posición asimilable a la del analista en el tratamiento posible de la psicosis: alienta, acompaña con la cautela de no empujar al sujeto a un lugar desde el que no podrá responder por estructura, más allá de la dificultad de la tarea.

Este padre no soporta la salida de los hijos de la casa. Prohíbe a la mayor, Margareth, hablar con chicos de su edad, pero en realidad el amor desmedido, sin límites, endogámico se concentra en su relación con David, con él da curso a una venganza con su propio padre cruel.

El crecimiento de David, la entrada en la adolescencia, el lazo con el maestro y luego la beca para estudiar en América lo enfurecen, prohibiendo tal viaje. La madre por su parte, es presentada cinematográficamente como una mujer estragada, abrazando a su hijo menor, un niño pequeño que parece más su objeto, su falo, que alguien separado de ella, es una buena representación de alguien para quien lo femenino ha sido arrasado, ¿Qué del deseo de esta madre ha metaforizado la función paterna?

Un padre que se presenta como todopoderoso, fuerte, que luchó con fieras, se

nos muestra en una posición arrasadora para el varón mientras que las niñas desde otra estructura lo enfrentan, o lo burlan o lo sostienen por amor. En ellas parece vislumbrarse una versión más cercana a la del “padre carente, discordante y humillado” (Lacan 1985) en tanto les es posible reírse con/de él. Para David en cambio no hay di-versión del padre, su dimensión más feroz lo aplasta.

Paralelo entre el padre de Schreber y el de David

“Helfgott quiere decir “ayuda de Dios”. Papá era religioso un poco malo y estricto”.

Tal como afirmaba Freud para Schreber, este padre, Elías Helfgott, no es inapropiado para ocupar el lugar de dios.

El padre de Schreber, cuyo nombre significa “querido de dios” fue un médico ortopedista, famoso en su época, fundador de la gimnasia terapéutica para educar a los niños. Freud dirá que era un hombre sobresaliente cuya teoría era la de moldear a los niños a su medida. El hermano mayor de Daniel Schreber también padeció psicosis y se suicidó.

Recordemos el dios de Schreber quien en su delirio lo presenta como “puro nervio”, “maquinador de perpetrar el almicidio”, “no impone orden sino caos” “lo somete a su propia satisfacción en un gozar sin límites”, siendo las bienaventuranzas un estado de profundo gozar. (Freud 1980; Schreber 2010)

Con algunos fragmentos de la película *Claroscuro*, podemos valernos de las analogías que nos permitan aproximarnos a la concepción de padre en la psicosis, es decir la función padre o madre en la estructuración del psiquismo. Recordemos que a propósito del historial de Schreber, Freud dirá: “Un padre así no es por cierto inapropiado para ser transfigurado en dios por el hijo...(Freud 1980)”

El padre en la neurosis, mortificado por efecto del significante, sometido a la

ley, castrado, que hace de una mujer causa de su deseo, puede ser exigente, y hasta esperar “imposibles” de los hijos. A través del mito individual del neurótico: sexualidad y muerte retornan en los síntomas: obsesiones, inhibiciones, dificultades en la vida, en el trabajo, en el amor, pero siempre con una brecha, un espacio donde la vida y el deseo pueden asomar. (Lacan 1985) En la psicosis, y en la película se lo dramatiza muy bien, Elías no quiere despertar en su hijo el deseo por la música, ni siquiera para que ésta sea el vehículo de sus ideales, sino que simplemente impone que cumpla con su capricho: tocar Rajmáninov.

En el sistema delirante de Schreber, Freud sostiene que “La lucha con Fleschsig se le revela como un conflicto con dios, y nosotros no podemos dejar de traducirlo como un conflicto infantil con el padre amado, el cual ha comandado el contenido del delirio”.

“En el desenlace del delirio la fantasía sexual infantil celebra un triunfo grandioso, el de la voluptuosidad que dios (el padre) le exige al enfermo. La amenaza de castración presta su material a la transformación en mujer que le toma el cuerpo”. (Freud 1980)

Deseo de la madre /Nombre del Padre

En *Clarooscuro*, vislumbramos también una versión materna a través de la representación de alguien totalmente absorbida por esa función, es difícil pensar allí lo femenino, parece entregada-toda a esa función con un niño –falo al que sostiene con un abrazo que no transmite ternura, sino posesión desmedida.

En 1957, en su Seminario “La relación de objeto”(Lacan 1995), Lacan introduce el concepto Metáfora Paterna, anudando el Nombre del Padre con el falo como falta puesta en juego en la deuda simbólica (Maleval 2002). Así la función paterna se introduce como una metáfora, elaboración que presenta en 1957

(Lacan 1985) y que con la lógica de lo Real, encontró su formalización estando en el centro de la orientación topológica de Lacan. (Lacan 1975)

En el 57 dirá que el Nombre del Padre suple “El lugar previamente simbolizado por la operación de la ausencia de la madre”. (Lacan 1995) Se inscribe el Nombre del Padre, la madre queda interdicta “ocupa el lugar del Otro y cae en el olvido, mientras que el falo es dado como significado al sujeto” (Maleval 2002).

Este modo de entrar en la cultura, que el mito edípico señalaba, tomará con Lacan la forma de lazo social a través de los cuatro discursos que propone en su Seminario 17. (Lacan 1992)

La eficacia de la función paterna separa al goce materno del niño, tachando el deseo materno, descompletándolo de ese espejismo imaginario en el que madre e hijo quedan atrapados.

En las psicosis, la falta de sustitución, deja al niño atrapado en un goce indomeñable; el sujeto no cuenta con un significante fálico que posibilite la sustitución metafórica y el significado del Otro lo deja arrasado por la perplejidad frente al deseo de goce del Otro que toma entonces la forma de voluntad de goce sin medida.

Con la formalización en El grafo del deseo, Lacan abre nuevas perspectivas acerca del lugar del Otro. En el 2° piso del grafo, el A/ da cuenta de la incompletud estructural del Otro; lugar de enunciación que se diferencia del Otro sin tachar (A) del piso inferior que desde su completud se erigía como garante de la verdad del mensaje. (Lacan 1985)

El S(/A) ubica la sustracción del lugar del Otro, señalando una falta, es un significante exterior al Otro pero a la vez enlazado con él. “Está justificado considerar S(/A) como un matema del Nombre del Padre, en la medida que el orden simbólico demuestra estar articulado alrededor de un agujero”. (Maleval 2002)

Hacerse hombre, ¿Hacerse nombre?

En la vida de David, se dramatiza un momento crucial a los 13 años, la preparación del Bar Mitzvah, hacerse hombre, lectura de la letra sagrada, y que coincide con la posibilidad de viajar que el padre prohíbe.

Metáfora de un padre que impide la salida, la separación.

En “Tótem y Tabú” Freud afirmaba que el paranoico recrea en el delirio de persecución el vínculo con el padre al que se le atribuye una plenitud de poder” (Freud 1980) a la vez que en la “Sinopsis de la Neurosis de transferencia” sostiene que “mientras para la neurosis los hijos se marchan cuando alcanzan la pubertad, en otros casos se los castra y quedan en la horda como peones inofensivos. El efecto de la castración lo podemos imaginar como una extinción de la libido y la detención del desarrollo individual. La demencia precoz, especialmente la hebefrenia, parece repetir un estado así .Conduce al abandono de todo objeto de amor, a la involución de todas las sublimaciones y a la regresión al autoerotismo. El Joven se comporta como si hubiera sufrido una castración, incluso autocastraciones reales no son raras”. (Freud 2002)

Lacan afirmará en “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano” que el padre de la horda no transmite ningún mensaje, su función se iguala a un significante sin significación, mientras que el Nombre del Padre al unir el deseo a la ley, le da una respuesta al enigma del deseo del Otro, impidiendo una búsqueda infinita de sentido. (Lacan 1985)

Maleval por su parte sostiene que la ley paterna no enuncia lo que se puede y lo que no, sino que es inherente al ejercicio de un deseo que sólo se satisface por el encuentro de un objeto perdido, renunciando al objeto primordial de goce. Los ritos religiosos de circuncisión hablan de la pérdida que entraña la subjetivación del falo. (Maleval 2002)

La ley paterna no puede localizarse sólo por el significante, porque al estar el Nombre del Padre excluido, forcluído, del campo del Otro, conduce a una

nueva formalización de la forclusión por la vía del goce ilocalizado que no es ceñido por la operación analítica. Diferenciamos así la forclusión psicótica no ya como el rechazo de un significante primordial sino como la ruptura de un anudamiento entre la cadena significativa y aquello que desde el exterior sostiene su ordenamiento.

Volviendo a la película, algunos fragmentos dan cuenta de la coyuntura dramática:

Este padre afirma:

“No dejaré que nadie destruya esta familia. Yo sé lo que es mejor porque soy tu padre y esta es tu familia”.

Una vez más un padre que no abre el camino de la ley sino que es la ley misma. Sin embargo, podemos señalar un movimiento de este sujeto que apela con responsabilidad a otra salida; David va a buscar al Profesor Rozen. Éste interpela al padre y le advierte: *¡no se atreva a forzarlo con Rajmaninov!*

Luego de un nuevo ataque del padre, el joven se mete en la bañera, y allí podríamos situar un primer desencadenamiento silencioso; sumergido en el agua defeca. El padre le pega, le grita “animal asqueroso! Hacerme estas porquerías a mi!”.

La pubertad se caracteriza por la llamada, la irrupción de goce que convoca al sujeto y que probablemente nos permita vislumbrar en qué medida la regulación de ese goce se ha instalado por la vía paterna.

Exceso, desborde de lo imaginario, desanudando los registros. Recordemos la referencia de Lacan acerca de Joyce en la última clase del seminario 23 cuando sus compañeros de clase le propinan una paliza y sin embargo esto no lo enoja sino que siente que el cuerpo se le desprende como una cáscara. Lacan afirma que este modo de dejar caer la relación con el propio cuerpo es muy sospechosa para un analista. (Lacan 2006) Es el desplome de lo imaginario que va por un lado como un error en el anudamiento de los registros.

“¡Es terrible odiar al padre! La vida es cruel pero tienes que sobrevivir. Nadie te amará como yo. No puedes confiar en nadie. ¡Siempre estaré contigo! Siempre”.

Ya mayor, le otorgan una beca para estudiar en Londres. Nuevamente la prohibición caprichosa del padre:

“¿Crees que puedes hacer lo que te parezca? Soy tu padre, ¡hice todo por ti!”. Furia desmedida que concluye una vez más en golpes hacia su hijo.

Nuevamente, una salida responsable de David, quien sostenido en el apoyo de ciertas figuras que funcionan transferencialmente: una escritora y su maestro Rozen, se opone al padre afirmando:

“ya tengo edad para tomar mis decisiones”

La respuesta paterna no se hace esperar echándolo del paraíso:

“Si te vas nunca volverás, nunca serás el hijo de alguien, las niñas perderán un hermano. ¿Eso es lo que quieres? ¿Destruir a la familia? Si me amas no saldrás nunca por esa puerta. Te puedes arrepentir el resto de tu vida.”

Amenaza que lo deja fuera del linaje, fuera de la ley de generaciones ordenada por la castración paterna y que culmina con la destrucción de los recortes de diarios y fotos del hijo: sin él no existe.

Un Padre en lo Real: Rajmáninov

Ya en el Royal College de Londres un profesor dirá que es virtuoso en la ejecución pero no tiene sensibilidad necesaria para la genialidad.

Aquí podría situarse la diferencia entre el uso de una técnica con la creatividad y el talento de un artista. En los autistas suele verificarse una destreza insuperable para repetir incansablemente algunos movimientos, lo que también habla de una relación particular con un cuerpo que no ha sido atribuido por la castración.

Encontrará un maestro, para quien Rajmáninov es su propio desafío y duplica la

posición paterna empujándolo al riesgo, a la locura, a las heridas.

“Domestica al piano o te tragaré entero, ¡es un monstruo!” profetiza.

”¡Toca como si no hubiera mañana! Si lo haces ¡nadie te podrá despojar! No me decepciones.”

Termina de ejecutar el Concierto para piano N°3, de Sergéi Rajmáninov y se produce el desencadenamiento. Encuentro con Un Padre en lo Real, con el nombre de goce sin medida, sin regulación ni ordenamiento fálico.

Recordemos lo que ocurre cuando se produce la forclusión del Nombre del Padre que anula la significación fálica, como Schreber, David nos muestra lo duro que es vivir en el Goce, dirá que “vive como en olas de goce que llegan a inflarlo y desinflarlo, transformándolo en su textura misma”. (Miller 1987)

Nos detendremos ahora en las versiones del síntoma que formula Lacan a lo largo de su enseñanza.

En los años 50 Lacan destaca la dimensión simbólica del síntoma, asimilado a las formaciones del inconsciente tales como el lapsus, acto fallido, chiste o sueños. Aparece entonces como Significante de un significado reprimido, tal como lo define en Función y Campo de la palabra (Lacan 1985) agregando en 1957 su valor metafórico “Entre el significante enigmático del trauma sexual y el término al que viene a sustituirse en una cadena significativa actual, pasa la chispa, que fija en un síntoma-metáfora donde la carne o bien la función están tomadas como elementos significantes-la significación inaccesible para el sujeto consciente en la que puede resolverse”. (Lacan 1985)

En la última enseñanza Lacan modifica la versión del síntoma, mostrando el “síntoma-letra” del que se desprenden sus efectos de goce, no solo sus efectos de sentido.

En La Tercera Lacan dirá “Llamo síntoma a lo que viene de lo Real. Esto significa que se presenta como un pececito cuya boca voraz sólo se cierra si le dan de comer sentido” (Lacan 1988) y un mes después en su primera clase del Seminario RSI dirá que el síntoma es efecto de lo Simbólico en lo Real,

destacando su vertiente Real y su cara de goce. (Lacan inédito.)

En el Seminario 23 Lacan propone una nueva grafía: “sinthome” que no será ni el síntoma- metáfora, ni el síntoma-letra. (Lacan 2006) Fabián Schejtman advierte la importancia de no confundir síntoma con sinthome ya que mientras el síntoma letra de goce corresponde a la cara real del síntoma, el sinthome no es ni real, ni simbólico ni imaginario sino que es una cuarta consistencia que anuda los tres registros y que Lacan propone como irreductible. El sinthome es propuesto como remiendo de lo que Lacan llama lapsus del nudo, un eslabón nuevo que se agrega para reparar aquello que ha fallado y que funcionará como corrección, compensación o suplencia. (Schejtman 2008)

En el Seminario 23, a propósito de Joyce, Lacan propone la localización del error en términos de “dimisión paterna” o “Verwerfung de hecho” en esta cadena borromea de tres anillos, precisamente en uno de los puntos de cruce entre real y simbólico. Lo simbólico, en lugar de pasar por debajo de lo Real, pasa por arriba. (Lacan 2006)

Para el neurótico, el “no hay relación sexual” funciona como lapsus y será el Nombre del Padre, el complejo de Edipo, la realidad psíquica lo que anuda como sinthome. Podemos preguntarnos si en David, tomado como caso, en su estructura psicótica la música opera como sinthome, como aquello que anuda y sostiene los tres registros anudados, allí donde el/los Nombre/s del Padre no opera/n.

Tratamientos posibles

Las intervenciones médicas como respuesta a la irrupción de la psicosis serán: internación, electroshock y prohibición por años de acercarse al piano. Para el psiquiatra, el piano será “la fruta prohibida”, “el monstruo”, “lo que lo enfermó”.

Quedará solo, por años en la institución, sus hermanas han viajado a otras

ciudades y los padres no lo visitan acorde a la expulsión paterna.

Una profesora de música, ¿tal vez musicoterapeuta? lo reconoce, lo nombra, lo singulariza, lo externa y le consigue un piano, yendo más allá del orden médico. La respuesta de David es por el exceso: toca sin parar, sin corte, no puede detenerse, necesita de alguien que ponga una pausa.

Será en esa lógica que tocar en un bar posibilita una estabilización en la medida en que los otros con sus aplausos ponen una pausa, deteniendo la ejecución metonímica que se le desliza en el movimiento permanente de los dedos aún sin el piano, en las palabras y en la música.

En su “Teoría de los goces” Jacques- Alain Miller sostiene que el analista se ubica en un lugar desde donde el *Jouis, Goza! se transforma en J’ouis, Oigo.* (Miller 1987) Podemos pensar que el ¡Gana! pronunciado por su padre es reemplazado por el ¡Oigo! de ese público como interposición al goce pleno.

Usos de la música

“Estoy sorprendido, azorado, asombrado, asustado...”

“Todo es inexplicable, inexpresable, insoportable”

David Helfgott repite estas frases o mueve incesantemente sus dedos tenga o no un piano.

“El piano y la lectura – en la medida que mi cabeza me lo permite- son los principales medios defensivos con los que logro hacer disipar las voces....”

Daniel P Schreber (Schreber 2010)

La apelación a lo musical como suplencia, sostiene Leonardo Leibson, implica un cambio de sentido que la música permite introducir a través de un vaciamiento del mismo. La sonoridad, la escansión, el silencio, permiten despegar el goce de la palabra, del parásito lenguaje que invade el cuerpo. “Así como algo de lo musical se presenta en la invasión misma, es mediante lo que se desencadena que se construirá el artificio (musical) del sinthome que

repara el enlazamiento de simbólico, real e imaginario". (Leibson 2008)

Verificamos en David el papel de la música en el momento del desencadenamiento, así como su función reparadora, sinthomatizada.

En su artículo "La música al margen", Graciela Esperanza nos dirá que la música es un arte que requiere del oyente una atenta y, porque no, agradecida lectura. (Esperanza 2000). La música puede ser aquello que regula el goce, separando la exuberancia escópica que caracteriza el barroco que cuelga de las paredes de las iglesias de Europa, obscenidad exaltada, tal como indica Lacan en el Seminario 20. (Lacan 1981)

Será necesario colocarla del lado de la pulsión invocante y que como en toda producción artística cumplirá la función de reguladora del goce, en los márgenes de la escopia corporal, es decir, del cuerpo, al margen de una "exhibición de los cuerpos que evoca el goce" (Baricco 1990) y al margen del phatos, del sufrimiento. (Esperanza 2000)

Para David Helfgott, la música no queda al margen, a partir del desencadenamiento toma el cuerpo, lo atrapa, lo invade en una eterna metonimia.

El aplauso, la intervención del otro, la interdicción de volver a tocar a Rajmáninov, ubica a la música en su lugar con la lectura, agradecida a través del aplauso, del público.

Bibliografía

Baricco, A. (1990). El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin. Madrid, Siruela.

Esperanza, G. (2000). "La música al margen." Colofon 18 . Bs As, Boletín de la Federación Internacional de Bibliotecas del Campo Freudiano.

Freud, S. (1979). La interpretación de los sueños (I). Bs As, Amorrortu editores.

Freud, S. (1980). Moisés y la religión monoteísta, Esquema del psicoanálisis, y otras obras. Bs As, Amorrortu editores.

- Baricco, A. (1990). El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin. Madrid, Siruela.
- Esperanza, G. (2000). "La música al margen." Colofon 18 . Bs As, Boletín de la Federación Internacional de Bibliotecas del Campo Freudiano.
- Freud, S. (1979). La interpretación de los sueños (I). Bs As, Amorrortu editores.
- Freud, S. (1980). Moisés y la religión monoteísta, Esquema del psicoanálisis, y otras obras. Bs As, Amorrortu editores.
- Freud, S. (1980). Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente. Trabajos sobre técnica psicoanalítica, y otras obras (1911-1913), Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (Caso Schreber). Bs As, Amorrortu editores. XII.
- Freud, S. (1980). Totem y Tabú, y otras obras. Buenos Aires, Amorrortu editores.
- Freud, S. (1982). Fragmentos de la correspondencia con Fliess. Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud. Bs As, Amorrortu editores. I.
- Freud, S. (2002). Sinopsis de las neurosis de transferencia (Borrador del duodécimo trabajo sobre metapsicología). Bs As, Centro de Estudiantes de Psicología.
- Lacan, J. (1975). L'Étourdit. París, Scilicet.
- Lacan, J. (1978). La familia. Barcelona, Argonauta.
- Lacan, J. (1985). De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis. Escritos 1. Bs As, Siglo XXI editores.
- Lacan, J. (1985). El Mito Individual del Neurótico. Intervenciones y Textos 1. Bs As, Ed. Manantial.
- Lacan, J. (1985). Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis. Escritos 1. Bs As, Siglo XXI editores.
- Lacan, J. (1985). La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud. Escritos 2. Bs As, Siglo XXI editores.
- Lacan, J. (1985). Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente

freudiano. Escritos 2. Bs As, Siglo XXI editores.

Lacan, J. (1988). La tercera. Intervenciones y Textos 2. Bs As, Ed. Manantial.

Lacan, J. (1981). El seminario Libro 20: "Aun". Bs As, Ed. Paidós.

Lacan, J. (1992). El seminario Libro 17: "El reverso del Psicoanálisis". Bs As, Ed. Paidós.

Lacan, J. (1995). El seminario Libro 4: "La relación de objeto". Bs As, Ed. Paidós.

Lacan, J. (2006). El seminario Libro 23: "El sinthome". Bs As, Ed. Paidós.

Lacan, J. (2008). El seminario Libro 16: "De un otro al Otro". Bs As, Ed. Paidós.

Lacan, J. (2009). El seminario Libro 18: "De un discurso que no fuera semblante". Bs As, Editorial Paidós.

Lacan, J. (inédito.). El seminario Libro 22: "R.S.I.".

Leibson, L. (2008). La música de la psicosis: disonancias, contrapuntos, equilibrios. Ancla 2 (Psicoanálisis y Psicopatología). Buenos Aires, Ancla Ediciones.

Maleval, J. (2002). La forclusión del Nombre del Padre, su concepto y su clínica. Bs As, Paidós.

Miller, J.-A. (1987). Recorrido de Lacan. Buenos Aires, Manantial.

Quignard, P. (1996). El odio a la música. Barcelona, Editorial Andrés Bello.

Schejtman, F. (2008). Síntoma y sinthome. Ancla 2. Buenos Aires, Ancla ediciones.

Schreber, D. (2010). Memorias de un neurópata (Legado de un enfermo de los nervios). Buenos aires, Centro Editor Argentino.

(saber hacer)

Entrevista a Alejandra Koreck, médica psiquiatra, psicoanalista y artista plástica argentina.
Por Gustavo Slatopolsky

GS: ¿Cómo llegaste a la joyería y a la textura en los objetos?

AK: En el año 2000 quería retomar escultura y me encontré por casualidad con la joyería contemporánea. Fui a distintos talleres en Buenos Aires y el inicio fue desde la perspectiva del diseño. No tenía ninguna formación en arte, sólo una incursión en talleres de escultura mientras estudiaba medicina. Me entusiasmó poder usar materiales no convencionales en las piezas, generarlas a partir de un concepto y ver cómo después eran usadas en el cuerpo y qué significación le daba el portador. Cuando tuve que hacer una presentación de mi camino en joyería lo sintetiqué con este escrito:

Joyería Contemporánea
joyería contemporánea
jO YE RÍA cONTE MPO RÁNEA
j-Oy-eR-ía c-oN-t-em-P-or-áN-ea
j.o.Y.e.r.í.a c.o.n.t.E.m.p.o.R.á.n.e.A
j.O.y.e.R.i.a.c.O.n.t.e.M.p.o.r.A.n.e.a
j. Y. r. a. c. n. E. p. R. n. a.
O. e. i. o. T. m. o. A. e.

Hace unos siete años me interesó el libro de artista y por ejemplo, a partir de la lectura de Francois Cheng: “Vacío y plenitud, El lenguaje de la pintura china” presenté el libro Xu-shi (vacío-lleño en chino) que incluye papel calado,

fotografía, joyería.

Distintos workshops de experimentación textil y de arte en papel me ayudaron en el proceso. Fui inventando procedimientos y combinando distintas técnicas según el concepto y los materiales que elegía. Utilicé eso también para la joyería y en objetos.

Me apropié de fragmentos literarios, en especial poesía (Borges, Pizarnik) para el trabajo textil, utilizando la letra en su materialidad, la escritura como objeto. Busqué diferentes soportes para la letra: papel, plástico, metal, rafia sintética. Tomé el texto como textura, tejiendo sentido y vacío, generando un nuevo espacio, una nueva trama.

También tuve oportunidad de concurrir al taller de Edgardo Madanes, quien me enseñó a leer lo que estaba trabajando.

GS: Al confrontarse con tu obra desde cierta perspectiva, pareciera que preguntas o problemas que son propios del Psicoanálisis atraviesan tu obra ¿cómo conviven los objetos de la obra con el lugar del Psicoanálisis?

AK: Esa convivencia se fue dando paulatinamente y dejé que sucediera. Las preguntas que surgían de mi análisis, de la lectura de los seminarios de Lacan, del intercambio con otros analistas me empujaban a hacer. Pero lo que marcó un nuevo comienzo, un giro en mi trabajo artístico fue el final de análisis.

GS: ¿Qué conceptos del psicoanálisis - en particular, del psicoanálisis con Lacan - resuenan al momento del encuentro con la estética singular que recorren tus obras?

AK: Sólo puedo decirte los que a mí me resuenan: el trauma, lo real, la no-relación, S1, la letra, el agujero, los nudos, el movimiento de vaciamiento de sentido, de deconstrucción...

GS: "Borges, la trama" y "Bracelet Thoreau" fueron objetos que nos resonaron fuertemente a la hora de pensar la tapa de "entreUnos" con el tema "Dispositivos clínicos para las psicosis y el autismo" ¿resuena esto de alguna manera en la artista?

AK: Sí, cuando me enteré del nombre de la revista pensé que varios de mis trabajos podían ser nombrados así.

GS: Podés decir lo que quieras...

AK: Quiero agradecerles especialmente la invitación para acompañarlos en el nacimiento de "entreUnos"!

Y compartir con ustedes el último trabajo "Shhh..." que estoy haciendo. Fue a partir del regalo que me hizo una amiga de un libro viejo escrito en Braille, que rescató de la basura. Intervenir el libro empezando con el calado de algunos puntos del sistema Braille, haciéndolo ilegible, hasta llegar a la perforación de todas las hojas. Al pasar del punto al calado de círculos de diferentes tamaños, se genera una textura con distintos agujeros y volúmenes. También va a ser una serie fotográfica. En el intento de escribir lo que no puede escribirse, encuentro un fragmento de Pizarnik:

"...Silencio

Yo me uno al silencio

Yo me he unido al silencio

Y me dejo hacer

Me dejo beber

Me dejo decir..."

www.alejandrakoreck.com.ar

GS: "Borges, la trama" y "Bracelet Thoreau" fueron objetos que nos resonaron fuertemente a la hora de pensar la tapa de "entreUnos" con el tema "Dispositivos clínicos para las psicosis y el autismo" ¿resuena esto de alguna manera en la artista?

AK: Sí, cuando me enteré del nombre de la revista pensé que varios de mis trabajos podían ser nombrados así.

GS: Podés decir lo que quieras...

AK: Quiero agradecerles especialmente la invitación para acompañarlos en el nacimiento de "entreUnos"!

Y compartir con ustedes el último trabajo "Shhh..." que estoy haciendo. Fue a partir del regalo que me hizo una amiga de un libro viejo escrito en Braille, que rescató de la basura. Intervenir el libro empezando con el calado de algunos puntos del sistema Braille, haciéndolo ilegible, hasta llegar a la perforación de todas las hojas. Al pasar del punto al calado de círculos de diferentes tamaños, se genera una textura con distintos agujeros y volúmenes. También va a ser una serie fotográfica. En el intento de escribir lo que no puede escribirse, encuentro un fragmento de Pizarnik:

"...Silencio

Yo me uno al silencio

Yo me he unido al silencio

Y me dejo hacer

Me dejo beber

Me dejo decir..."

www.alejandrakoreck.com.ar