

# SÍNTOMA Y SABER HACER EN JACKSON POLLOCK: EL DETALLE EN EL ESTILO O EL ESTILO EN EL DETALLE

## SYMPTOM AND KNOW-HOW IN JACKSON POLLOCK: THE DETAIL IN THE STYLE OR THE STYLE IN THE DETAIL

*Canosa, Julio; Dafuncho, Román; Galiussi, Romina; López, Eliana; Perak, Micaela*<sup>1</sup>

---

### RESUMEN

Este trabajo se enmarca en el contexto de una investigación UBACYT dedicada a indagar el vínculo entre síntoma, creación y lazo social en la última enseñanza de Lacan. En ensayos anteriores hemos estudiado la relación de diferentes artistas con su síntoma bajo la hipótesis de que el arte puede realizar una operación sobre este último. En esta ocasión nos centraremos en la vida y obra de Jackson Pollock con el objetivo de reflejar de qué modo se verifica nuevamente este paradigma: la homología estructural entre el síntoma y el saber hacer que Lacan señala en relación a los vínculos entre síntoma y creación.

### Palabras clave:

Síntoma, Creación, Arte, Lazo social.

### ABSTRACT

This work is framed in the context of a UBACYT investigation dedicated to investigating the link between symptom, creation and social bond in Lacan's latest teaching. In previous essays we have studied the relationship of different artists with their symptom under the hypothesis that art can perform an operation on the latter. On this occasion we will focus on the life and work of Jackson Pollock with the aim of reflecting on how this paradigm is verified again: the structural homology between the symptom and the know-how that Lacan points out in relation to the links between symptom and creation.

### Keywords:

Symptom, Creation, Art, Social bond.

---

<sup>1</sup>Universidad de Buenos Aires (UBA), Facultad de Psicología, Instituto de Investigaciones. Email: [micaelaperak@hotmail.com](mailto:micaelaperak@hotmail.com)

## I. INTRODUCCIÓN

El concepto de creación se destaca en la obra de Lacan en el último tramo de su enseñanza en torno a sus elaboraciones sobre James Joyce. Sin embargo, es una temática que se encuentra presente también en sus primeros escritos. Desde sus inicios, apostó a seguir la huella clínica de la estructura formal del síntoma, introduciendo una operación que subraya la estructura en el fenómeno, posición que lo diferenció, desde un principio, de las elaboraciones de la psiquiatría clásica que imperaban en esa época. De allí el valor que le otorga a las producciones de Clérambault sobre el automatismo mental ya que las mismas aíslan la estructura presente en el síntoma, a diferencia de otros autores en los que predominaba, en ese entonces, el aspecto clínico descriptivo de los fenómenos. De allí es que Lacan llega incluso a homologar síntoma y estructura, tal como lo materializa a partir de la conocida comparación con la planta y sus nervaduras: el modo en el que se insertan las nervaduras de la hoja, reproduce homológamente la estructura de la totalidad de la planta (Lacan, 1955-56, p. 33). La estructura está presente en los diferentes niveles de la composición, es intrínseca a cada uno de los elementos. En ese sentido, justamente una de las únicas y quizás la más conocida crítica de Lacan a Clérambault apunta a la diferenciación que en un primer momento este último establece entre automatismo mental y delirio. El delirio no es para Lacan una construcción intelectual secundaria, no es una superestructura, no es una respuesta de la personalidad sana que se añade posteriormente. Delirio y fenómeno elemental están estructurados del mismo modo, poseen “siempre la misma fuerza estructurante” (Lacan, 1955-56, p. 33).

Sin embargo, lo que aquí nos interesa precisar, además de esta herencia adquirida de su fiel maestro, es que Lacan dio un paso más: esta envoltura formal del síntoma puede revertirse en efectos de creación, señalando ese límite en el que ambos términos se articulan. Queda enunciada entonces, desde esos primeros textos, aquella transmutación en la que el síntoma se transforma en arte con sus efectos sobre la subjetividad. Si nos remitimos al ejemplo de la nervadura no es solamente para recortar el modo en el que se enlazan síntoma y estructura sino también para señalar que la respuesta que surge a partir del fenómeno primordial se constituye ya como un primer modo de saber hacer que se estructura de manera análoga, que lleva su misma traza, el mismo estilo, idéntica nervadura. Luego habrá que encontrar de qué modo vérselas, arreglárselas con el síntoma, bajo qué artificios. Pero señalamos el mismo punto: en los distintos niveles la traza es la misma; nervadura que nos permitirá también -como ya veremos- reconocer al autor en su obra. De esta manera, así como en el síntoma encontramos la estructura, la invención reproducirá también esta misma homología en sus relaciones con el síntoma. Por otro lado, de este primer período en la enseñanza de Lacan nos interesa destacar una segunda cuestión: su punto de partida fue la psicosis. Desde sus inicios señaló el vínculo entre las manifestaciones sintomáticas y sus efectos de creación: Aimée, Marcelle C., Dalí o Rousseau constituyen ejemplos de esto. Incluso destaca las “virtuali-

dades de creación positivas” que desde la psicosis misma se habían creado en su paciente Aimée (Lacan, 1932, p. 262). Síntoma y creación no se oponen sino que más bien es desde los mismos síntomas que se generan efectos de creación. Por supuesto que esto no es privativo de la psicosis. Si partimos desde allí es porque en las soluciones que encuentran estas subjetividades es donde más claramente se muestran articulados ambos términos. Frente a los variados y discontinuos modos de saber hacer que encuentra la psicosis, enmarcada en una lógica diferente que la fálica; más llamativo aún se vuelve que la fuerza estructurante sigue siendo la misma, la homología estructural entre síntoma y creación permanece, se refuerza. El sentido se ramifica pero la nervadura es la misma: se reproduce. Incluso podríamos decir que encontramos cierta vía facilitada por la misma estructura. Asimismo, destacamos la potencia de esta hipótesis teniendo en cuenta que sus escritos datan de un período en el que prevalecía el énfasis en remarcar el carácter deficitario de la psicosis. Bajo esta otra premisa, la relación entre los síntomas y las producciones de estos pacientes se revierte: estas últimas introducen los síntomas en el lazo social, vehiculizan su núcleo menos social en una trama, lo enlazan al otro.

## II. EL DETALLE EN EL ESTILO O EL ESTILO EN EL DETALLE

Entre 1874 y 1876 el crítico de arte Giovanni Morelli -bajo el nombre de Iván Lermolieff- desarrolló un modelo para diferenciar las obras originales de sus copias. A diferencia del método tradicional que consistía en identificar las características más evidentes; Morelli propuso detenerse en los detalles menos trascendentes y menos influidos por las características de la escuela pictórica a la que el autor pertenecía, siendo incluida su propuesta metodológica en lo que fue denominado método indiciario, junto con la metodología psicoanalítica y el análisis de la novela policial (Ginzburg, 1989). Su hipótesis sostiene que si bien estos rasgos son los que generalmente pasan más desapercibidos para los copistas; por el contrario, son los que mayormente posibilitan ubicar al artista en su traza. Freud conoció desde muy temprano las elaboraciones de este autor:

Mucho antes de que pudiera enterarme de la existencia del psicoanálisis, supe que un conocedor ruso en materia de arte, Iván Lermolieff, había provocado una revolución en los museos de Europa revisando la autoría de muchos cuadros, enseñando a distinguir con seguridad las copias de los originales y especulando sobre la individualidad de nuevos artistas, creadores de las obras cuya supuesta autoría demostró ser falsa (Freud, 1914, p. 227).

Destaca de este oficio su gran cualidad ya que debía prescindir de la impresión global para enfatizar el valor de los detalles subordinados: “pequeñeces como la forma de las uñas, lóbulos de las orejas, la aureola de los santos y otros detalles inadvertidos cuya imitación el copista omitía” (Freud, 1914, p. 227). Detalles inadvertidos que, aclara el padre del psicoanálisis, son los que cada artista ejecuta de

la manera más singular y única. Freud acerca el psicoanálisis al método de Morelli. El eje está puesto entonces en el estilo, en esa traza singular y característica de cada quien que radica en el detalle.

En esta misma línea, destacamos otro texto de Lacan de los años 30' en el que se enfatiza también esta particular relación entre la estructura formal del síntoma y el estilo. Nos referimos a su escrito sobre "El problema del estilo y la concepción psiquiátrica de las formas paranoicas de la experiencia" (Lacan, 1933). Aquí Lacan señala justamente que es en esa singularidad del estilo, en donde encontraremos las marcas, la traza de su creador. Se trata también de localizar esa nervadura, esos límites en los que se imprime la articulación entre síntoma y creación. Constituye así una estética del síntoma en la que se podrá leer su célula más elemental y la torsión que el saber hacer imprime sobre el mismo con sus efectos de creación. Una estética que no se sostiene en los estándares de lo bello sino que se rige por una ética que no es otra que la del psicoanálisis.

A continuación, recorreremos algunas particularidades de la vida y obra de Jackson Pollock, a partir de distintas referencias artísticas y psicoanalíticas, de su biografía y, fundamentalmente, de lo que su testimonio y su obra nos enseñan; a los fines de recortar la posible relación de los conceptos referidos y el modo en que se entran con la singularidad del artista y su saber hacer.

### III. SÍNTOMA Y CREACIÓN EN JACKSON POLLOCK

#### III.1. Pollock y sus padres: la mirada que le fue negada

Paul Jackson Pollock nació el 28 de enero de 1912 en Wyoming, Estados Unidos, siendo el quinto y último hijo de Stella y LeRoy. Sus primeros años de vida estuvieron marcados por el continuo desplazamiento de toda la familia que, tras varios viajes de meses de duración, acaba asentándose en Phoenix, Arizona, hacia fines de 1913. Cuatro años después, LeRoy ya no puede ocultar más a la familia su fracaso en la administración de la granja: entra en bancarrota y se ve obligado a subastarla. Stella, reconocida por los hijos como la jefa del hogar, hace un ultimátum al padre: se mudarán a California porque allí las posibilidades de escolarización de los hijos son mejores. Este, según uno de los hermanos, será el fin de su padre (Müller, 2010, p. 72). LeRoy se endeudará para cultivar árboles frutales en California, pero la caída de los precios de los alimentos por el fin de la Primera Guerra lo llevará nuevamente a la bancarrota. Es en este momento que comienza su consumo de alcohol más pronunciado, que lo acompaña hasta 1921, cuando abandona a la familia tras aceptar un trabajo como agrimensor. Frente a todo este contexto, Stella queda sumida en una gran tristeza que supuso la dificultad de alojar amorosamente a su quinto hijo. Así, Pollock se vio privado de recibir las atenciones emocionales de su madre (Nayfeh y White, 2014, p. 513). Por su parte, su padre era una figura intermitente. Durante el tiempo que vivió con su familia el trato con los hijos era distante y se basaba en supervisar sus tareas, administrar disciplina de manera ocasional y establecer una rígida jerarquía de privilegios. En una carta a Jackson su padre le

escribe "Siento no estar en condiciones de hacer más por todos ustedes (...) a veces siento que mi vida ha sido un fracaso, pero en esta vida no podemos deshacer las cosas que han pasado" (Solomon, 2001, p. 40).

#### III.2. Los inicios en el consumo de alcohol: hacerse echar

Pollock consume alcohol por primera vez a los quince años durante un viaje al Gran Cañón en el que su hermano Sandor y él trabajaron para el padre. Al regresar, comienza un período de fuerte consumo (MoMA s.f., 1927) y una seguidilla de conflictos que lo llevan a verse expulsado de distintas instituciones, tal como en su adultez le ocurrirá con la mayoría de sus trabajos. Recortamos, en este período, su expulsión del programa de entrenamiento de oficiales de reserva de la Riverside High School por golpear a otro estudiante estando ebrio, su expulsión de la Manual Arts High School de Los Ángeles por problemas disciplinarios, seguida por una readmisión y posterior re-expulsión, y una pelea a puños con el padre en Santa Ynez mientras trabajaba para él.

Por otra parte, es durante este tiempo que la influencia del alcohol en la personalidad y el discurso de Pollock se empiezan a hacer notar. El joven solía ser callado e incapaz de participar de las conversaciones sobre arte en la Arts Students League de Nueva York, según es destacado por su maestro, Thomas Hart Benton (Müller, 2010, p. 79), y acorde a lo que se repetirá a lo largo de toda su vida ya que más adelante será su esposa, Lee Krasner, quien hablará por él en las reuniones sociales, galerías y exposiciones de arte. Sin embargo, estando ebrio se transformaba en una persona agresiva, provocativa, que denostaba y hasta atacaba físicamente a sus compañeros. Es en el marco de estos ataques de ira que Jackson es arrestado varias veces durante este tiempo. El más significativo de estos arrestos ocurre hacia finales de 1933, meses después de la muerte de su padre. Tras haber estado bebiendo varios días seguidos, golpea a un policía, y la familia acuerda que el recientemente independizado Jackson regrese a vivir con su hermano Charles y la esposa. Comienza a delinarse una consecuencia -o función- que el consumo de alcohol tendrá a lo largo de su vida: llevar a Jackson a un lugar de dependencia casi infantil. Serán su hermano Sandor, Peggy Guggenheim y su futura esposa, Lee Krasner, quienes de distintas maneras sostengan a un Pollock que una y otra vez acaba cayéndose. ¿Habrá sido su práctica artística, también, un sostén de esta índole? No olvidemos que, al menos según Krasner, Pollock nunca bebía mientras pintaba (MoMA, 1999, p. 30). Proponemos, de forma preliminar, una lectura que contemple el lugar al que Pollock "cae" cuando al pintar, según sus palabras, pierde registro de lo que está haciendo y se mete "literalmente en la pintura" (Jackson Pollock en MoMA, 1999, p. 17). Conocemos de este lugar algunas de sus características: permite "velar las imágenes" (MoMA, 1999, p. 36), requiere un suelo rígido sobre cuya dureza se extiende el lienzo y también la ausencia total de estímulos externos, al punto de que el cobertizo en el que Pollock pintaba no tuviera ninguna ventana a la altura de los ojos.

### III.3. Intentos fallidos de tratamiento

En julio de 1936 Sandor se casa y Jackson ahora es el único hermano soltero. Toma todas las noches y muchas veces acaba necesitando que su hermano -principal cuidador hasta que aparezca Krasner en 1942- lo lleve a su casa y lo sienta con una taza de café hasta que se duerma (Müller, 2010, p. 82). Es en este período de tiempo que las seguidillas de ebriedad empiezan a extenderse hasta los 3 o 4 días, lo cual motiva que, al año siguiente y por la insistencia del hermano, Jackson comience un tratamiento con un analista junguiano del que hay poca información. Parece ser infructuoso, ya que en 1938 Pollock es echado de su trabajo en el Federal Arts Project por "ausencia continuada" debida al alcohol. Jackson entra en crisis y, tres días después, es inscrito por su hermano como "paciente voluntario" en Bloomingdale, la división psiquiátrica del Hospital de Nueva York. Permanecerá allí tres meses, pero continuará bebiendo al salir.

En 1939 comienza tratamiento con otro analista junguiano, Joseph Henderson, que tampoco logra disminuir su consumo. En junio de 1940 vuelve a perder el trabajo para el Federal Arts Project, ahora llamado WPA, y una semana después se entera de la muerte de Helen Marot, una confidente que había conocido en 1934 cuando trabajaba con Sandor limpiando baños en una escuela. Se agudiza aún más el consumo de alcohol y Henderson acaba derivándolo a la Dra. Violet Staub de Laszlo, a quien verá dos veces por semana hasta 1942. Ese mismo año, la madre decide visitar a Jackson. Unos días antes, comienza una seguidilla de episodios de ebriedad que terminará con su internación en el Hospital Psiquiátrico Bellevue el mismo día en que arribaba su madre (Müller, 2010, p. 66). Cuando, al año siguiente, Pollock vuelve a perder un trabajo por presentarse ebrio, es un primer contrato anual con Peggy Guggenheim -quien será su gran mecenas a lo largo de su carrera- lo que lo salvará.

El consumo, sin embargo, continúa, hasta que en 1948 Pollock conoce al Dr. Edward Heller, un médico clínico bajo cuyo tratamiento logrará su período de sobriedad más largo. Cuando su esposa le pregunta cómo es que Heller logró tener semejante influencia en su consumo, Jackson dirá, siempre corto de palabras, que Heller es un hombre honesto, alguien en quien se puede confiar (Müller, 2010, p. 66). La sobriedad tiene un final abrupto hacia fines de 1950. Unos meses antes, Heller había muerto en un accidente automovilístico, aunque Pollock no parecía haber acusado recibo de la tragedia (Müller, 2010, p. 95). Sin embargo, la noche del 25 de noviembre, inmediatamente después de que el fotógrafo Hans Namuth terminara de filmarlo mientras trabajaba (era la primera vez que permitía ser fotografiado mientras pintaba), Pollock entró a su casa, bebió hasta la ebriedad y, en un raptó de ira, dio vuelta la mesa en la que se sentaban varios invitados.

De aquí en adelante, el alcohol irá ocupando cada vez más lugar en su vida. Hacia 1954 dejará de pintar y su relación con Krasner comenzará a deteriorarse. En 1956 ella decide viajar a Europa para distanciarse y reevaluar la relación, mientras Jackson permanece en Estados Unidos con su amante. Muere el 11 de agosto de 1956 al embestir a un árbol mientras manejaba ebrio.

### III.4. La relación de Pollock con Lee Krasner

Jackson Pollock y Lee Krasner se conocieron en 1941 cuando ambos estaban incluidos en una exposición de pintura en Nueva York. Lee no reconocía el nombre de Pollock, lo cual le resultaba extraño dado que tenía contacto con los principales exponentes de la pintura abstracta. Al indagar por el pintor, se entera que vive cerca suyo y va a su encuentro. Posterior al mismo le pide que vaya a verla y Pollock cumple exactamente con dicha solicitud. Para Lee el primer encuentro fue suficiente para enamorarse de Pollock, de sus pinturas, de su obra. Por su parte Pollock no se tomaba "demasiado en serio" los encuentros con Lee y el cortejo resultaba "demasiado lento". Sin embargo, desde el momento que se conocieron no se separaron hasta la muerte del pintor.

Para el círculo cercano de Lee eran casi incomprensibles los motivos que la mantenían al lado de Pollock. Lee, que era una artista que gozaba de reconocimiento, se encargó de introducirlo en ese ambiente, lo acercó a artistas reconocidos de la época. Pollock era un personaje extraño, hablaba poco, se veía siempre atormentado. Aquellos que lo conocieron solían coincidir en que parecía un "humano angustiado", "un tipo que nunca dijo una palabra" (Solomon, 2001, p.164). Cuando era adolescente, había escrito a sus hermanos: "La gente siempre me ha asustado y aburrido, por lo tanto, he estado dentro de mi propio caparazón". En las fiestas, miraba fijamente su bebida sin palabras, sintiéndose "despojada de su piel". Un amigo lo describió como una "persona dolorosa" que cuando hablaba, espaciaba sus palabras como postes a lo largo de un camino del desierto, con incómodos y largos silencios: "Jackson necesitaba trabajar su coraje con dos o tres cervezas antes de poder poner un pie en un bar" (Nayfeh y White, 2014, p. 20). Pollock era violento con Lee, la golpeaba, tenía abiertamente amantes que ella prefería ignorar (Nayfeh y White, 2014, p. 16). Nada parecía disuadirla de su decisión de permanecer con el pintor. A pesar de ello, Lee se mantiene a su lado. Le dedicó su vida a Pollock, abandonó la pintura y se abocó a él y a su obra. Tanto en la biografía de Solomon como la de Nayfeh y White, Pollock encuentra en Lee más que una mujer a una madre, pero sobre todo una que lo admiraba. Se podría decir que lo máspreciado que Pollock encuentra en Lee es esa mirada que en sus padres le fue esquiva, una mirada incondicional, ante toda prueba.

### III.5. ¿Lee Krasner sinthome de Pollock?

En los primeros seminarios de Lacan, la mirada del Otro supone la posibilidad de constituir la imagen corporal, el yo, la realidad psíquica. Es el Otro lo que permite a la consistencia imaginaria mantener la unidad virtual: "La relación simbólica define la posición del sujeto como vidente. La palabra, la función simbólica, define el mayor o menor grado de perfección, de completitud, de aproximación de lo imaginario" (Lacan, 1953-54, p. 214). Cuando ese lugar simbólico desfallece, cuando el sujeto no cuenta con un Otro que encarne dicha mirada de amor, la unidad imaginaria tambalea. Si el deseo -en el que se aloja el sujeto y se libidiniza, se humaniza, se hace valer como fallo- desfallece, se puede esperar entonces que aquello que supone

la experiencia de ser deseado se inscriba como rechazo. Sin embargo, a pesar de las marcas que ese mal encuentro supongan para el sujeto, Lacan ubica que la función simbólica puede ser compensada por una función imaginaria:

Esta verdadera desposesión primitiva del significante será lo que el sujeto tendrá que cargar, y aquello cuya compensación deberá asumir, largamente, en su vida, a través de una serie de identificaciones puramente conformistas a personajes que le darán la impresión de qué hay que hacer para ser hombre (Lacan, 1955-56, p. 292).

En el *Seminario 23*, con el concepto de *sinthome*, Lacan introduce otro modo de estabilización de la estructura que no supone que sea ni imaginario, ni simbólico, ni real (Lacan, 1975-76, p. 92). Se trata de un cuarto redondel que anuda estos tres registros. Toma a Joyce como paradigma para dar cuenta de la falla a nivel imaginario, donde el cuerpo se suelta, donde el falo desfallece y puede tomar consistencia a partir del Ego corrector que actúa en la interpenetración de lo simbólico y lo real. Lacan va a ubicar: “si al ego se lo llama narcisista, es porque, en cierto nivel, hay algo que sostiene el cuerpo como imagen” (Lacan, 1975-76, p. 147). Además del Ego, Lacan señala que una mujer puede tener para un hombre lugar de *sinthome* y en ese sentido, hacer valer la relación sexual ahí donde no hay. Se trata de un modo de hacer con el real “no hay relación sexual”. Lacan sitúa: “Allí donde hay relación es en la medida que hay *sinthome*, es decir, donde el otro sexo es sostenido por un *sinthome* (...) una mujer es *sinthome* para todo hombre” (Lacan, 1975-76, p. 99).

Pollock encuentra en Lee Krasner un lugar que le había sido negado, el que no encontró en su amor infantil, aquellos que singularizan un deseo: una madre devastada por la propia caída del deseo de un hombre que no pudo ofrecerle a su hijo la mirada amorosa que lo libidinizó. Por otro lado, un padre que abandonó su función de padre, que no supuso una orientación para la vida del pintor. De esta manera, encuentra en Lee admiración: alguien que le dicta qué hacer, lo orienta respecto de la venta de sus pinturas, lo incluye en el círculo de pintores abstractos más importantes de la época, dedica su vida, cada hora de su vida, a la vida de Pollock.

¿Es posible suponer en ello la función de *sinthome*? Ceñidos estrictamente a las palabras de Lacan, es esto lo que Lee le proporciona a Pollock: la idea de la relación sexual que supone una equivalencia, allí donde no la hay. Sin embargo esto no le funciona estrictamente al pintor como tratamiento de un goce que lo mortifica y del que el alcoholismo testifica. Se podría decir que quizá lo atempera, o inyecta un poco de vida, ahí donde todo parecía devastación.

#### IV. LA OBRA ARTÍSTICA DE POLLOCK: ESTILO, FUNCIÓN E INTERMITENCIAS DEL SABER HACER

Luego de haber recorrido los ejes fundamentales de la vida de Pollock -las coordenadas de su nacimiento, la función de sus referentes más significativos, el lugar del alcohol y su vínculo con Lee- nos detendremos particularmente en las características singulares de su obra artística, marcada

por cambios e interferencias. Delimitaremos la manera en la que fue constituyendo su estilo propio y las marcas de este estilo que permanecieron invariantes a pesar de las transformaciones que fue teniendo el resultado final de sus producciones. También analizaremos la función que estas últimas han adquirido respecto de las pérdidas o decepciones que lo acompañaron y de las intermitencias en su marcado consumo de alcohol, bajo la hipótesis de que de la mano de Lee Krasner sobrevino un cambio radical en su obra artística, tanto a nivel de la técnica pictórica utilizada como a nivel de la función que cabe suponerle a esta en su estructuración subjetiva. A continuación detallamos cada uno de estos puntos a los fines de intentar dar respuesta a los interrogantes iniciales.

Desde muy pequeño, su relación con el arte -enraizada en el complejo vínculo con su madre, Stella, quien, orgullosa de los orígenes de su familia como tejedores, siempre incentivó los intereses artísticos de sus hijos- estuvo marcada por las fluctuaciones entre el aislamiento y las explosiones volátiles que caracterizaban a su personalidad. Del mismo modo, su vínculo con el dibujo y la pintura parece haber sido más bien sintomática. Jackson se encontró permanentemente dividido entre seguir los pasos de su hermano mayor, Charles -quien siempre tuvo una gran facilidad para el dibujo- y su incapacidad para realizar el más mínimo boceto. Sufrió siempre por sentirse indigno al compararse con este hermano que poseía una habilidad de la que carecía y lo dejaba desposeído y desamparado ante la mirada de su madre. En su biografía se constata el estado de inhibición que acompañaba dicha incapacidad:

Por mucho que quisiera ser artista, los aspectos subversivos de su personalidad le impidieron siquiera intentarlo (...) como si fuera consciente de cierta indignidad que lo diferenciaba de su talentoso hermano mayor. Estos sentimientos de insuficiencia desencadenaron en él una ira tan abrumadora que casi lo paralizó durante estos años, mientras insinuaba las cualidades del artista ferozmente competitivo que demostraría ser Pollock (Solomon, 2001, p. 30-31).

La imagen de sí mismo parecía condenarlo al fracaso, al dejarlo débil e incierto y con “una insondable sensación de soledad que ninguna cantidad de elogios o reconocimiento podría ayudarlo a superar” (Solomon, 2001, p. 29-30). Se constata, entonces, cómo desde pequeño su vocación artística lo dejaba sumido entre la inhibición y la angustia, con la consecuente frustración, inseguridad y las frecuentes autorecriminaciones y reproches.

La construcción de su carrera estuvo, en consecuencia, caracterizada por la necesidad de contar con la mirada favorable de alguna figura de autoridad que le sirviera de modelo, pero también de soporte contra el cual apoyarse. En la Preparatoria de Artes Manuales de Los Ángeles, donde “reconoció su ambición de convertirse en artista” (Solomon, 2001, p. 38), fue Frederick John de St. Vrain Schwankovsky quien cumplió este papel y fue bajo su influencia que “rápidamente formó una identidad artística para sí mismo” (Solomon, 2001, p. 38-39). Es en este período que comienza la construcción de una imagen de artista

que, sin embargo, no logra atemperar su fuerte autocrítica ni la insatisfacción respecto de sus trabajos de dibujo. En esta preparatoria comenzó a dibujar, pero, como le comentará a su hermano mayor, “mi dibujo, te diré francamente, está podrido, parece carecer de libertad y ritmo, es frío y sin vida” (Solomon, 2001, p. 39).

Un verdadero hito, con consecuencias decisivas tanto en su vida como en su relación con el arte, fue el encuentro con Thomas Hart Benton, al mudarse a Nueva York e inscribirse en la Liga de Estudiantes de Arte. Pollock se mantuvo bajo la tutela de Benton al menos durante ocho años y si bien el tema rural que este utilizaba tuvo poca influencia en su propio trabajo, su uso rítmico de la pintura y su feroz independencia fueron más duraderos. Fue tan importante el influjo de Benton y su familia -en la que encontró un modelo familiar de contención, cariño y cuidado que no tuvo en su infancia- que fue tras la partida de estos de Nueva York en 1935 que sufrió una depresión muy importante que lo empujó a un severo consumo de alcohol. Desde que Pollock llegó a Nueva York, los Benton lo habían cuidado como a un hijo y, con su partida, perdió propósito. “Era realmente un alma perdida”, escribió Tolegian a Benton muchos años después: “Cuando tú y Rita se fueron de Nueva York, él empezó a beber mucho, incluso me habló de suicidarse varias veces” (Solomon, 2001, p. 77). Solo pudo salir de este estado al conocer y empezar una relación con Becky Tarwater -con quien incluso planeó casarse- tan solo para recaer en el mismo estado depresivo y consumo de alcohol que lo llevaron a su primera consulta psiquiátrica, de la mano de su hermano Sande.

Pollock, sin embargo, subrayó la importancia que Benton tuvo en su carrera como artista de un modo ambiguo: “Estoy malditamente agradecido con Tom. Llevó su tipo de realismo hacia mí con tanta fuerza que reboté directamente en la pintura no objetiva” (Solomon, 2001, p. 49). Fue en su primera internación voluntaria en Bloomingdale, luego de perder su trabajo en el Federal Arts Project, donde comienza a delinearse una relación distinta con el arte, si bien el tratamiento por alcoholismo y ansiedad no tuvo mayores efectos sobre su consumo. Junto con el resto de los pacientes, Pollock participó animadamente del programa de arte del hospital, pero se mantuvo alejado de la pintura para retomar el trabajo de escultura que, desde pequeño, era su principal interés artístico:

Es significativo que haya elegido la escultura en lugar de la pintura en este punto, ya que siempre había considerado la escultura como su medio natural. Mientras que la pintura tendía a frustrarlo, la escultura lo fortalecía, recordándole sus primeras ambiciones. Cuando era estudiante de secundaria había soñado con “esculpir como Miguel Ángel”, y fue para esta visión monumental que ahora retornaba (Solomon, 2001, p. 92-93).

Como se ha dicho, al salir del hospital, Pollock continuó bebiendo de forma excesiva, pero comenzó también una relación distinta con el arte y la pintura. Fue necesario para esto, romper con la influencia de Benton y la importancia que este le daba al dibujo y al arte figurativo como una

forma de expresión realista. D. Solomon comenta que algo cambió irrevocablemente para Pollock en esa internación ya que dejó de intentar pintar en el estilo regionalista de su maestro y, simultáneamente, terminó su relación de amistad con su familia.

De este modo comenzó el largo período de búsqueda y construcción de un estilo propio en el que los tratamientos que mantuvo con distintos psicoanalistas junguianos y el encuentro con la pintura de Picasso y los surrealistas -un encuentro que fue prácticamente una epifanía para Pollock- tuvieron un lugar fundamental. Fue en el primer tratamiento psicoterapéutico con el Dr. Henderson que, debido a su poco interés por hablar, a Jackson se le ocurrió llevar algunos dibujos a sesión que fueron analizados e interpretados como si fueran sueños:

Pollock solía estar callado mientras el médico ofrecía sus interpretaciones. Ni estuvo de acuerdo ni en desacuerdo, y hubo largos silencios. Pero parecía apreciar el cuidado que estaba recibiendo; le gustaba Henderson y se sintió aliviado de encontrar a alguien en quien confiar (Solomon, 2001, p. 94-95).

A pesar del silencio de Pollock en sus sesiones, continuaba el tratamiento y durante 1939 fue produciendo muchos dibujos, cada vez menos figurativos, hechos para el Dr. Henderson que lo animó a utilizar el proceso de dibujo como una forma de expresión de su inconsciente. En este mismo sentido operó el conocimiento del surrealismo -que tuvo gran presencia en Nueva York durante los años 40- y le proveyó un vocabulario de nuevas formas que le permitiera sostener ese intento de usar al arte para volcarse en la pintura y alejarse del arte como forma de representación de una realidad exterior. Sin embargo, así como en 1938 tuvo que prescindir de la pintura de Benton para empezar a encontrar un estilo personal, fue también *contra* Picasso que tuvo que apoyarse a partir de 1944 para continuar el forzamiento de la técnica pictórica y de los límites de la pintura figurativa que lo condujo, finalmente, a desarrollar sus famosos “drip paintings” y la técnica del “goteo”. Es interesante ubicar que la inversión de su relación con el arte y el forjamiento de un vínculo sinthomático con el mismo supone ese vuelco por el cual logra prescindir de quien, sin embargo, se sirve. Cabe recordar en este punto que, en la clase del 13 de abril de 1976 del *Seminario 23*, J. Lacan se refiere al analista como sinthome y como “ayuda contra” y allí sostiene:

La hipótesis del inconsciente, como subraya Freud, solo puede sostenerse si se supone el Nombre del Padre. Suponer el Nombre del Padre, ciertamente, es Dios. Por eso si el psicoanálisis prospera, prueba además que se puede prescindir del Nombre del Padre. Se puede prescindir del Nombre de él con la condición de utilizarlo (Lacan, 1976, p. 133).

Tanto con Benton como con el surrealismo de Picasso encontramos esa misma actitud de Pollock. Si bien su inseguridad, su insatisfacción y sus autorepro-

ches no desaparecieron -como tampoco lo hizo el consumo de alcohol- fue otra relación con la obra y otra función de la misma la que se fue inaugurando. Por otra parte, comienza a delinearse un patrón que se mantendría presente a lo largo de toda la vida de Jackson: una alternancia circular y periódica entre los momentos de depresión y entrega al alcohol, particularmente como modo de tratamiento ante alguna pérdida, y las oleadas de actividad creativa en las que se entregaba al trabajo pictórico; casi al modo de una sustitución entre ambas. Como dijimos anteriormente, Lee Krasner afirmó en una entrevista en 1967 que Pollock nunca consumía alcohol cuando pintaba y que usualmente decía "Pintar no es un problema, el problema es qué hacer cuando no estás pintando" (MoMA, 1999, p. 34). Era en estos momentos en los que caía preso de sus frustraciones y el alcohol aparecía como recurso para el tratamiento de las mismas. Podemos remarcar aquí la función que adquiere el tóxico, ya sea por su valor analgésico de cancelar el dolor como también el generar un estado comparable a la manía a través de una sobreinvestidura de la imagen narcisista del yo. Es importante, entonces, diferenciar estos momentos y períodos tóxico-maníacos del largo desarrollo de su técnica pictórica que, lejos de ser el resultado de una explosión maníaca y frenética, era meditada y cuidada severamente. Lee Krasner comenta que, más allá de su inseguridad -que en alguna ocasión lo llevará a preguntarle si un cuadro recién pintado era realmente un cuadro- podía pasarse mucho tiempo trabajando en una pintura, editándola, recortándola y revisándola hasta estar decidido respecto de la misma, razón por la cual se negaba al uso de la expresión "action-painting".

Podemos pensar que el arte viene a tomar el relevo del tratamiento toxicómano que el alcohol operaba respecto de las graves frustraciones e inseguridades que Pollock sufrió desde pequeño. Por eso D. Solomon señala en su biografía que "seguramente no fue casualidad que dejara el alcohol en un momento en que su trabajo iba mejor que nunca y ya no necesitaba dudar de su talento, ni dudar de que su talento se realizaría" (Solomon, 2001, p. 213-214).

## V. LA CONSTITUCIÓN DE UN ESTILO, SUS MARCAS Y LA VUELTA CONTRA SÍ MISMO. ALGUNAS CONCLUSIONES

Tanto los diversos tratamientos como el sostén amoroso de Lee le permitieron la construcción de un estilo propio, forzando los límites mismos del arte en un camino que lo llevó desde el velamiento de la imagen hasta eliminar la figuración por completo para llegar a expresarse sólo por medio de la línea. Fue por esta técnica que, como muchos expertos han señalado, logró dibujar directamente a través de la pintura y volcarse en la pintura. En palabras de Solomon:

Para Pollock las pinturas de "goteo" fueron una reivindicación: alguien que había estado obsesionado desde la infancia con sus deficiencias para el dibujo, finalmente se había convertido en el dibujante de sus ambiciones. Vale la pena recordar que a la edad de dieciocho años, en su primera valoración escrita de su obra, Pollock le había confiado a

su hermano mayor: "mi dibujo, te diré francamente, está podrido, parece carecer de libertad y ritmo". El comentario es bastante notable porque ningún pintor es más conocido por la libertad y el ritmo de su dibujo que Pollock. La técnica de la pintura que gotea le permitió crear una línea fluida, continua y gigantesca, una especie de caligrafía sobrehumana que armonizó su sentido del dibujo con la escala de sus ambiciones (Solomon, 2001, p. 203-204).

De esta manera, destacamos el valor que adquiere aquí la noción de ritmo, dado que es justamente ese punto el que nos permite articular lo que postulamos inicialmente respecto del límite en el que se articulan síntoma y creación. Frente a la explosión frenética y maníaca de los momentos en los que se entregaba al consumo de alcohol; nos ofrece una técnica pictórica con tiempos, cadencias, ritmos, que define un estilo singular y diferenciado, único, en el que encontramos al autor en su obra, su nervadura esencial. Nuevamente se refleja de qué modo se verifica el paradigma que sostiene el eje de nuestro trabajo: la homología estructural entre el síntoma y el saber hacer que Lacan señala en relación a los vínculos entre síntoma y creación. Por otro lado, como se ha dicho anteriormente, fue después de la muerte del Dr. Heller, con quien había logrado vencer también su adicción al alcohol durante dos años, que Pollock retoma el consumo que, ahora sí, no se detendrá hasta su muerte en 1956. Es fundamental la hipótesis que arriesga Solomon en su biografía respecto a la imposibilidad de seguir sosteniendo su trabajo artístico y llevarlo más allá de lo que ya había logrado:

¿Qué había llevado a Pollock a beber y, en consecuencia, a volver a beber en exceso? (...) Una respuesta más plausible se encuentra en su arte. Para octubre de 1950, Pollock había hecho todo lo posible con su técnica de "goteo" (...) Pollock se sintió obligado después de cuatro años a abandonar el estilo que le había ganado tanto la satisfacción personal como el reconocimiento del público (...) Así como se había vuelto contra Benton en 1938 y contra Picasso en 1944, Pollock, en 1950, se volvió contra sí mismo, con el desastroso resultado, como en épocas anteriores, de un consumo excesivo y suicida de alcohol (Solomon, 2001, 245-246).

A lo largo de todo el artículo señalamos el lugar que ocupó el consumo y el arte en su vida, en la marcada alternancia entre momentos tóxico-maníacos y momentos de creación. Destacamos que justamente cuando caía preso de sus frustraciones o frente a pérdidas significativas de personas y lugares de referencia, el alcohol aparecía como recurso para el tratamiento de las mismas. En esa línea, se agudizó su consumo en situaciones bien definidas: luego de la muerte de su padre, en el distanciamiento de la familia Benton, al casarse su último hermano soltero, ante la muerte de su confidente Helen Marot, entre otros. En simultáneo, también describimos el lugar que el arte adquirió como relevo respecto del tratamiento toxicómano que el alcohol operó sobre las mismas y la importancia que tuvo el vínculo con Lee para su sostenimiento subjetivo y la constitución

de un estilo propio. Finalmente, podemos pensar entonces que fue su incapacidad de seguir sirviéndose del arte como contrapeso al consumo de alcohol y su distanciamiento de Krasner, lo que lo sumió definitivamente en la depresión y el consumo que lo llevarán a su muerte en el accidente automovilístico.

Será objetivo de próximos trabajos indagar la articulación de los conceptos referidos con la noción de lazo, en la medida en que las producciones de los artistas estudiados revierten la relación del sujeto con su síntoma al introducirlo en una trama, en un lazo social, permitiendo articular un saber hacer novedoso frente a lo más asocial del síntoma que, si bien no desaparece, adquiere otro uso.

## BIBLIOGRAFÍA

- Canosa y otros (2019). "La sublimación en las obras de Freud y Lacan. Hipótesis preliminares acerca de la relación entre sublimación y creación". En *Anuario de investigaciones Vol. XXVI*. Secretaría de investigaciones. Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2019.
- Canosa y otros (2022). "Método y saber hacer en Salvador Dalí". En *Anuario de investigaciones Vol. XXIX*. Secretaría de investigaciones. Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2022.
- Freud, S. (1914). "El Moisés de Miguel Ángel". En *Obras completas, Vol. XIII*. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 1991.
- Galiussi, R. y otros. (2020). "Síntoma y creación en la enseñanza de J. Lacan: artificio y escabel". En *Anuario de investigaciones Vol. XXVII*. Secretaría de investigaciones. Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2020.
- Galiussi, R. y otros (2021). "Síntoma, invención y lazo social". En *Anuario de investigaciones Vol. XXVIII*. Secretaría de investigaciones. Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2021.
- Galiussi, R. y otros (2022). "Síntoma y creación en Salvador Dalí". En *Memorias del XIV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXIX Jornadas de Investigación. XVIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. IV Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. IV Encuentro de Musicoterapia*. Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2022.
- Galiussi y otros (2022). "El síntoma, la obra artística y el lazo social". En *Anuario de investigaciones Vol. XXIX*. Secretaría de investigaciones. Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2022.
- Ginzburg, C. (1989). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e Historia*. Gedisa. Barcelona, 1989.
- Godoy, C. (2012). "Los artificios de James Joyce". En Schejtman, F. (comp.): *Elaboraciones lacanianas sobre las psicosis*. Grama. Buenos Aires, 2012.
- Godoy, C. y otros (2016). *El sentido y lo real en la experiencia psicoanalítica*. JVE Ediciones. Buenos Aires, 2016.
- Godoy, C. (2019). "Síntoma y creación en la enseñanza de J. Lacan". En *Memorias del XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVI Jornadas de Investigación. XV Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. I Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. I Encuentro de Musicoterapia*. Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2019.
- Godoy, C. (2020). "El concepto de "escabel" en el último período de la enseñanza de Lacan". En *Memorias del XII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVII Jornadas de Investigación. XVI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. II Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. II Encuentro de Musicoterapia*. Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2020.
- Lacan, J. (1932). *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*. Siglo XXI editores. México, 1976.
- Lacan, J. (1933). "El problema del estilo y la concepción psiquiátrica de las formas paranoicas de experiencia", en *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad, Siglo XXI, México, 1979*.
- Lacan, J. (1953-1954). *El Seminario Libro 1: Los escritos técnicos de Freud*. Paidós. Buenos Aires, 2017.
- Lacan, J. (1953-1954). *El Seminario Libro 3: Las psicosis*. Paidós. Buenos Aires, 2004.
- Lacan, J. (1966). "De nuestros antecedentes". En *Escritos 1*. Siglo XXI editores. México, 2009.
- Lacan, J. (1975-76). *El Seminario Libro 23: El sinthome*. Paidós. Buenos Aires, 2012.
- Lacan, J. (2014). "Joyce el síntoma". En *Otros escritos*. Paidós. Buenos Aires, 2014.
- Lopez y otros (2020). "Variaciones acerca de la creación: Sublimación, invención, saber-hacer". En *Anuario de investigaciones Vol. XXVII*. Secretaría de investigaciones. Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2020.
- Lopez y otros (2021). "Síntoma y creación en Vincent Van Gogh". En *Anuario de investigaciones Vol. XXVIII*. Secretaría de investigaciones. Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2021.
- Müller, T. (2010) *A psychobiography of Paul Jackson Pollock*. Faculty of Health Sciences at Nelson Mandela Metropolitan University.
- MoMA. (s.f.). *Pollock chronology*. Disponible en: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/pollock/website100/chronology.html>
- MoMA (1999). *Jackson Pollock: interviews, articles, and reviews*. MoMA, Nueva York, 1999.
- Nayfeh, S. & White Smith, G. (2014). *Jackson Pollock, An American Saga*. William Morris Endeavor Entertainment. New York. 2014.
- Solomon, D. (2001). *Jackson Pollock. A Biography*. Cooper Square Press. New York, 2001.

Fecha de recepción: 31 de agosto de 2023  
Fecha de aceptación: 18 de septiembre de 2023