

El Estilo en la Transmisión del Psicoanálisis

Rosa López

Pichon Rivière: de Roberto Arlt a Lautréamont
Oscar Masotta: de Pichon Rivière a Lacan

TopiA
EDITORIAL

Colección
Psicoanálisis,
Sociedad y Cultura

“Anticipo que no se trata de un libro de *naturaleza melancólica*, ni por la esencialidad de su materia, tampoco por su estructura temática y menos en cuanto de los modos de abordaje y estilo. Todo lector atento se encontrará con una mirada lúcida, vigorosa y polémica sobre el mundo de Enrique Pichon Rivière. Ese mundo es uno de los momentos instituyentes de nuestra cultura moderna, construido desde la conciencia crítica y con un deseo de felicidad social donde se fusionan, en tensión dialéctica, la búsqueda de la verdad que pone nombre a la muerte y la necesidad de la belleza que da sentido a las tristezas de la existencia.

En el marco de la creatividad pichoniana conviven en armonía musical Freud y Lautréamont, Roberto Arlt y Jacobo Fijman como nombres y paradigmas de un mito fundante: las peligrosas relaciones entre el arte y la locura. Semejante heterogeneidad de raigambre poética atrae con fuerza a Rosa López, la incita a profundizar en su trabajo que va de la investigación a la reflexión, y demanda la construcción de un original y complejo esquema referencial que se nutre, como el mismo Pichon, aquí transformado en respetado objeto de conocimiento, con aportes de raíces múltiples, sean los mitos guaraníes, el tango rioplatense o los arcanos del surrealismo francés.”

del Prólogo de Vicente Zito Lema

EL ESTILO EN LA TRANSMISIÓN DEL PSICOANÁLISIS

Pichon Rivière: de Roberto Arlt a Lautréamont

Oscar Masotta: de Pichon Rivière a Lacan

ROSA LÓPEZ

TopiA
EDITORIAL

Colección Psicoanálisis, Sociedad y Cultura



Colección PSICOANÁLISIS, SOCIEDAD Y CULTURA

Diseño de Tapa: Víctor Macri

Diagramación E-book: Mariana Battaglia

López, Rosa

El estilo de transmisión en psicoanálisis : Pichón Rivière : de Roberto Arlt a Lautremount / Rosa López. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Topía Editorial, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-4025-22-7

1. Psicoanálisis. I. Título.

CDD 150.195

© Editorial Topía, Buenos Aires 2018.
(Edición impresa: 2000 - Buenos Aires, Argentina.)



Editorial Topía

Juan María Gutiérrez 3809 3º "A" Capital Federal

e-mail: editorial@topia.com.ar

revista@topia.com.ar

web: www.topia.com.ar

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

La reproducción total o parcial de este libro en cualquier forma que sea, idéntica o modificada, no autorizada por los editores viola derechos reservados. Cualquier utilización debe ser previamente solicitada.

**EL ESTILO EN LA TRANSMISIÓN
DEL PSICOANÁLISIS**

PICHON RIVIÈRE: DE ROBERTO ARLT A LAUTRÉMONT

OSCAR MASOTTA: DE PICHON RIVIÈRE A LACAN

ROSA LÓPEZ

TopiA
EDITORIAL

Colección Psicoanálisis, Sociedad y Cultura

DEDICATORIA

A mis hijas Valeria y Gabriela

A Rubén, mi compañero.

A mis padres.

*A mi Abuelo Francisco, que con su internación
en el infierno inspiró esta senda*

INDICE

PRÓLOGO	8
INTRODUCCIÓN	13
PRIMERA PARTE	23
CAPÍTULO I	
<i>Encuentro Con Pichon Rivière</i>	24
CAPÍTULO II	
Mojones de una transmisión:	
El arte de la palabra en la cultura guaraní	39
El brote inmigratorio	41
Primeros años: embrollo de lenguas y la alquimia de sus marcas	43
CAPÍTULO III	
<i>Las Conversaciones con Pichon Rivière sobre el arte y la locura</i>	53
CAPÍTULO IV	
Entrecruzamiento con el arte	
en la irrupción del psicoanálisis en Argentina	61
Los pioneros y el arte	63
CAPÍTULO V	
El instante creador en la obra de Pichon Rivière	70
CAPÍTULO VI	
Una vía de transmisión: Pichon Rivière alumno de Arlt	79
El habla connotada de Roberto Arlt	85
Cronista del portavoz: Discípulo	94
CAPÍTULO VII	
Otra vía: Zito Lema secretario de Fijman	106

SEGUNDA PARTE	123
CAPÍTULO VIII	
La producción de Pichon Rivière sostenida por un tejido de encuentro	124
Primer encuentro	125
Segundo encuentro	140
Tercer encuentro	145
CAPÍTULO IX	
Pichon Rivière en su trabajo con la locura	165
CAPÍTULO X	
Pichon Rivière: su relación con el Psicoanálisis	181
Lacan, Lautréamont, Freud	188
CAPÍTULO XI	
Pichon Rivière con Du-cas(se)	197
Investigaciones de Pichon	205
Los <i>Cantos de Maldoror</i>	219
La erótica de los <i>Cantos de Maldoror</i>	224
MARCA DE UN ESTILO	251

PRÓLOGO

SEÑALES PICHONIANAS

Domingo a la noche. Esta lluvia de septiembre que bendice las plantas que mi madre me dejó por herencia, el caos familiar de mis libros y papeles, la música para violoncelo de Bach y el ir y venir de mis gatos que se deslizan sobre el escritorio como si el único elemento primigenio de la vida fuera el aire, reparan con antigua inocencia una melancolía que tiene mucho del caer irremediable de las hojas en los desiertos del alma, pero que igual remite a una causa más próxima y directa: termino de leer el original del libro que la psicóloga Rosa López me enviara desde Córdoba, junto a su pedido de que escriba unas líneas a manera de prólogo. En ello estoy por afecto a la autora; también porque la obra se introduce por momentos en mi propia vida, conmueve mi sensibilidad y desafía mis intereses intelectuales.

Acaso para contribuir a una buena confusión, anticipo que no se trata de un libro de *naturaleza melancólica*, ni por la esencialidad de su materia, tampoco por su estructura temática y menos en cuanto a los modos de abordaje y estilo. Todo lector atento se encontrará con una mirada lúcida, vigorosa y polémica sobre el mundo de Enrique Pichon Riviere. Ese mundo es uno de los momentos instituyentes de nuestra cultura moderna, construido desde la conciencia crítica y con un deseo de felicidad social donde se fusionan, en tensión dialéctica, la búsqueda de la verdad que pone nombre a la muerte y la necesidad de la belleza que da sentido a las tristezas de la existencia.

En el marco de la creatividad pichoniana conviven en armonía musical Freud y Lautréamont, Roberto Arlt y Jacobo Fijman como nombres y paradigmas de un mito fundante: las peligrosas relaciones entre el arte y la locura. Semejante heterogeneidad de raigambre poética atrae con fuerza a Rosa López, la incita a profundizar en su trabajo que va de la

investigación a la reflexión, y demanda la construcción de un original y complejo esquema referencial que se nutre, como el mismo Pichon, aquí transformado en respetado objeto de conocimiento, con aportes de raíces múltiples, sean los mitos guaraníes, el tango rioplatense o los arcanos del surrealismo francés, por citar algunos.

Es que Pichon condensa saberes científicos sobre el psiquismo y la normatividad social, prácticas de naturaleza cotidiana y maravillosas intuiciones artísticas. Rigor intelectual junto a desmadres emotivos. Una profunda ideología de cambio que no desdeña el humor, el estilete de la ironía, y desprecia tanto el oropel académico como la palabra pomposa, sin hueso, de los discursos “políticos” tradicionales. Propone, sin darse respiros, un ámbito de convergencias epistemológicas y de pasiones encendidas y diferentes, para que las cualidades de cada distinción en la identidad del misterio no se perviertan como dilemas. Para que la vida no se siga pagando con las usuras de la muerte.

Ante tamaño desafío Rosa López no se amilana y con precisa obstinación teje su mallado, recrea sus artes de pesca y hasta oficia sus ritos. Tempestuosa es la correntada y resistentes los peces.

Que pertenezca a una generación posterior a buena parte de los personajes principales que irrumpen en escena no lastima la envergadura de la obra.

La trama es compleja, nada menos que rastrear la huella de los avatares producidos con la introducción de los métodos para la indagación y revelación del inconsciente en vías de la salud mental, y la sublimación del material obtenido con fines de provocación de una vivencia estética.

Rosa Lopez, con minuciosidad de arqueóloga, pone luz sobre la red vincular generada y en los emergentes a nivel de pensamiento, que siguen afectando valores sociales y las propias instituciones públicas –entre otras el hospicio-, y cuyas polémicas aún sacuden paradigmas importantes de la cultura argentina.

Como actores de los distintos cuadros se presentan sin mayor retórica los referentes criollos del surrealismo, junto a los de la psiquiatría, el psicoanálisis ortodoxo, sus desprendimientos marxistas y las nuevas corrientes de cuño pragmático que disputan con el campo lacaniano.

Estamos ante un mar poco calmo, donde Rosa López se planta con

naturalidad y busca la distancia óptima del observador. Sin embargo no abusa de la situación que describe, nunca se esconde tras ella. Valoriza el legado pichoniano –que extiende sus riquezas desde un original “estilo en la transmisión del psicoanálisis” hasta la creación de la Escuela de Psicología Social, con su pedagogía y didáctica pertinente-, y desde allí entra en sintonía con Enrique Pichon Rivière. Con esa vida que enfrenta la locura porque ve allí la última posibilidad de ganarle una partida a la Parca. Con esa vida de creador que trasciende lo anecdótico, donde muchas veces se lo quiso recluir, de buena o mala fe, tanto da, y se vuelve historia desafiante. Aun hoy.

¿Qué melancolía me despierta entonces este libro, si por sus amplios territorios Thánatos corre vencido con la cola enrollada entre las piernas?

Se trata de resonancias íntimas, ante nombres y hechos que me involucran en sus vastos pliegues corales, y que despiertan mis propias reflexiones. Reflexiones en cuanto a ciertas cosas que se dicen y a otras que en mi criterio faltan decir o enfatizar. (Una interpretación posible de las diferencias que anticipo, subraya uno de los valores del libro de Rosa López: incita a manifestarnos; a complementar, glosar o disputar con la materia viva que la autora baja a la arena).

Participando así de la aventura que nos propone la autora, y en pos de sostener una coherencia con anteriores escritos míos, señalo:

1. En estos tiempos de confusión ideológica pienso que es necesario poner acento en la importancia del materialismo dialéctico como constituyente del mundo pichoniano. Es una de sus paredes madres. La legitimidad de origen, el estatuto primario para las derivaciones creativas que su vida nos sugiere y las lecturas múltiples que su escritura proporciona. (El materialismo dialéctico no es aquí un todo excluyente ni la *suma pichoniana*, pero sin él privamos de su sentido final al discurso de Pichon).

2. A la par, cabría explicitar las causas no secundarias, sino ideológicas e instrumentales, que llevan a Pichon Rivière a dar lo que entendió como un *salto de calidad*, para el abordaje del sujeto en situación, entre el psicoanálisis y la psicología social. Ello no invalida la continuidad de sus trabajos en la clínica psicoanalista, que siempre

valoró en aras de la constitución de la subjetividad, pero su identidad definitiva, dinámica y hasta lúdica, que abarca todos sus saberes y pasiones, se encarna, en mi criterio, en la psicología social, interacción operacional que lo construye al construirla. Allí es donde deposita el ejercicio del deseo articulado a la responsabilidad ética del bien común.

3. Complementando lo dicho por Rosa López en cuanto al estilo de Pichon Rivière en la siembra del campo psicoanalítico, hago mío un concepto del joven terapeuta argentino Gregorio Kazi: ha sido el sujeto creador que no acepta las imposiciones del “rebaño”. (Siguiendo la terminología nietzscheana se trata de una autolegislación que no desconsidera, en absoluto, al “otro”).

Desde allí, la renegación que se efectúa de Pichon en algunos de círculos de analistas y en ámbitos universitarios desnuda sus vicios: es la oposición consciente a los aspectos transformadores de la praxis pichoniana. En todos sus fundamentos de apelación al psicoanálisis Pichon destierra cada una de las jerarquías epistémicas, poniéndolo a “trabajar” hacia la emancipación del sujeto, ser de necesidades, ser histórico social, en todas sus determinaciones existenciales

4. Como bien señala Rosa López, el lacanismo se abrió camino en la Argentina a partir de que Pichon incitara a Oscar Masotta a la lectura de la obra de Lacan. Doy fe del respeto y estima que Pichon sentía por su par francés y que, según distintas fuentes, fue recíproco. La introducción del lacanismo fue sumamente valiosa ya que aportó un debate que conmovió la sacralización de la cultura psicoanalítica operada por el campo freudiano.

Lacan, sujeto, mantuvo en vida una ética y, por dar un ejemplo, aún desde posiciones nihilistas intervino y aportó al mayo francés. Sus seguidores en nuestro país han promovido un marco de trabajo analítico del sujeto más allá de su inserción objetiva, simbólica, en el campo de la historicidad del ser. La cuestión es compleja, pero vale advertir acá las profundas diferencias con la concepción pichoniana que cuestiona al sujeto en tanto devenir exclusivo de su deseo.

(Puntualizar estas diferencias no implica cuestionar éticamente los trabajos que profundizan el legado lacaniano.)

En el final de esta noche de lecturas y escrituras la riqueza de los temas abordados por Rosa López sigue despertando ecos en mí. Por ello insisto en una aclaración: mi juicio crítico en estos terrenos del alma removidos por Rosa López, está afectado por los sentimientos. Al punto que ya no distingo si la melancolía pertenece al orden de las pasiones tristes o de las felices. (Eso sí, marcará su presencia, como la poesía de Lautréamont, que desafiara a Pichon toda su vida, o los sueños de Jacobo Fijman, luminosos, incitando nuestras frágiles ideas sobre el arte en tanto culminación simbólica de un estadio de sinrazón.)

Pichon, Fijman, Pelegrini, Batlle Planas...nombrados en la ceremonia intelectual de Rosa López, constituyen pérdidas que no se reparan con facilidad. Siguen siendo maestros que actúan en nuestro espíritu por lo que dieron pero también por la sensación de vacío que provocan, igual que esas sombras amadas que se alejan cada vez que las tocamos.

El libro de Rosa López arrima su luz sobre una situación que originariamente despertó mi desazón, y que tal como dije no sólo fue provocada por la lluvia de septiembre. Sin embargo el mismo libro -¡ah riqueza de las múltiples lecturas!- sirvió como antídoto. Fue capaz de avivar la necesidad de reconstruir historias, y como en toda historia hay allí una vida social y una subjetividad igualmente valiosas, dañadas por el discurso de la cultura hoy triunfante, pero no para siempre.

Nos obstinamos en el convencimiento de que es posible generar otra cultura que profundice lo humano de la humanidad; que como bien dice Rosa López en los tramos finales de su libro *sigas las marcas y guiños encontrados en una ruta que tuvo a Enrique Pichon Rivière como baqueano*. Apostemos a ello.

Buenos Aires, septiembre de 2000
Vicente Zito Lema

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se propone dejar mojones que indiquen el lugar del estilo en la transmisión del psicoanálisis. Si el estilo tiene como su origen lo indica, su raíz en el escrito, es lo que con sus marcas hace escrito.

El estilo señala un rumbo en la transmisión del psicoanálisis que está enraizado, se modula y forma parte de la práctica psicoanalítica. La enseñanza de Lacan se vio interrumpida, proscrita, “tachada”¹ en el marco de la institución de la I.P.A., por un cuestionamiento a lo que él estaba realizando desde la práctica psicoanalítica. Esa enseñanza de allí en más, hizo marca, tomo nota de un estilo arraigado en el método psicoanalítico desde su creación.

Sostenemos con Lacan que el psicoanálisis es intransmisible², en el

1 “El Ejecutivo Central considera que el Dr. Lacan no puede seguir figurando durante mucho tiempo más entre los analistas didactas del Grupo de Estudios y que la recomendación de Edimburgo según la cual progresivamente debía ser apartado de la formación tiene que ser precisada y aplicada rigurosamente.

(...) Las siguientes medidas son indispensables para que se mantenga el reconocimiento del Grupo de Estudios:

a) Todos los miembros, miembros asociados, practicantes y candidatos de la SFP deberán hallarse informados de que, en lo sucesivo, el Dr. Lacan no es reconocido como analista didacta. Esta notificación deberá hacerse efectiva el 31 de octubre de 1963 a más tardar.

b) Se ruega a todos los candidatos en formación con el Dr. Lacan que informen a la Comisión de Estudios si desean o no proseguir su formación, entendiéndose que se les exigirá un fragmento complementario de análisis didáctico con un analista autorizado por la Comisión de Estudios. Esta notificación deberá hacerse efectiva el 31 de diciembre de 1963 a más tardar. (...)”

J. A. Miller *Escisión excomunió, disolució* Ed. Manantial 1987. Estos párrafos figuran dentro del apartado 2 de agosto de 1963 LA DIRECTIVA DE ESTOCOLMO

2 Cf. Conclusions 9º Congrès de l'École freudienne de Paris sur le thème: “la transmission” *Lettres de l'École freudienne*, 1979 nº 25. 9 de julio 1978.

sentido de cuestionar diciéndolo, el lugar mismo de la enseñanza. Sólo como lapsus, tanteando en ella, alguien puede avanzar alguna subversión del saber³. La mayoría sin embargo, se adueña de una enseñanza para hacer con esas palabras arrancadas un bodoque⁴ insostenible.

El psicoanálisis es intransmisible, pero algo pasa, algo es factible de pasar. Por lo tanto, lo que pasa, el “eso”, marca de un vacío, vacío de palabra, de representación que Lacan nombró como objeto “a”, eso, es en torno a lo cual pasa, no el psicoanálisis, no un psicoanálisis, sino eso que se testimonia desde Lacan con el pase.

En el trabajo en la locura como lazo transferencial, en el dejarse enseñar, soportar el despojamiento y sobre todo sostener y sostenerse abandonando toda idea de exterioridad, el despejar, el dar cuenta de la existencia de este lazo, pone en cuestión una serie de seguridades tras las cuales a veces queremos parapetarnos en la práctica clínica con una serie de preceptos supuestamente doctrinales.

El trabajo con niños ha permitido a algunos -digo algunos porque también allí se recurrió al ritual técnico- y no sin el trabajo laborioso de muchos niños, desembarazarse de ello y entrar en juego, ponerse en juego, hacer en ese planteo transferencial, con una puesta en cuestión del psicoanalista.

En 1954, hablando de la técnica psicoanalítica, de lo que se ha dado en llamar los escritos técnicos de Freud, Lacan nos advierte que el pensamiento de Freud está abierto a revisión y que “algunas de estas nociones, fueron en cierto momento, para Freud, indispensables, pues respondían a una pregunta que él había planteado”⁵, pero que su valor sólo se capta cuando se las resitúa en su contexto.

En 1967, en el *Discurso de Clausura de las Jornadas sobre Psicosis infantil*, para poder situar las cuestiones sobre el niño Lacan necesita mencionar el papel que juega el problema más ardiente de nuestra época, por el cuestionamiento de todas las estructuras sociales que ha

3 Discurso de Clausura Congreso de la EFP 1970

4 En todos los sentidos: tontería, pero también bulto y cosido.

5 J. Lacan *Los Escritos Técnicos de Freud* Libro I 1954-55 Ediciones Paidós Barcelona Buenos Aires México pag. 11

comportado el progreso de la ciencia. Ese problema es el de la **segregación**. Desde que el Imperio cedió terreno a los imperialismos cuya cuestión afirma Lacan “es ¿cómo hacer para que las masas humanas condenadas al mismo espacio, no sólo geográfico sino también familiar, permanezcan separadas?”. Inmediatamente surge la otra pregunta: “cómo responderemos nosotros, los psicoanalistas, a la segregación puesta a la orden del día por una subversión sin precedentes?”⁶ Lacan termina su discurso aludiendo a Malraux. A decir verdad, no lo nombra, pero cerrando ya su discurso dice:

“Ciertas antimemorias estan estos días de moda (por qué son “anti” esas memorias? Si es porque no son confesiones, se nos advierte, no es ésa desde siempre la diferencia de las memorias?). Sea lo que fuere, el autor las abre por la confianza de extraña resonancia en que un religioso le despide: ‘He acabado por creer, vea usted, al declinar de mi vida, le dice, que las personas mayores no existen’. He ahí lo que signa la entrada de todo un mundo en el camino de la segregación.”⁷

Termina haciendo referencia a la ética del psicoanálisis. Lo interesante es en el contexto en que Lacan lo trae, y lo hace para volver a recalcar algo que ya ha dicho antes, que al repetirlo queda resonando: “He ahí lo que signa la entrada de todo un mundo en el camino de la segregación.”

Antimemorias se titula el libro que André Malraux publica en esa época y, como dice Lacan, con esa cita comienza el libro. El autor efectivamente se refiere a las confesiones en el siguiente contexto:

“La introspección-confesión cambió de naturaleza, porque las confesiones del memorialista más audaz son pueriles en comparación con los monstruos que exhibe la exploración psicoanalítica, aún para quienes desconfían de sus conclusiones. En esta cacería de secretos, la neurosis consigue más presas y las más notables” “Se me ha atribuído la frase de uno de mis personajes: El hombre es lo que hace! En verdad, no

6 J. Lacan *Discurso de Clausura de las Jornadas sobre Psicosis Infantil* 22-23 de octubre 1967. En *Infancia alienada* Presentación Maud Manonni Editorial Saltes. Madrid. Pag 203 y sig.

7 Ibid

es sino eso; y el personaje respondía a otro que acababa de decir “Qué es un hombre? Un mísero montón de secretos.”⁸

Malraux contesta a Lacan por qué quiere llamar a esta obra *Antimemorias*:

“Llamo a este libro *Antimemorias* porque responde a una cuestión que las Memorias no plantean, y también porque en él se encontrará - con frecuencia ligada a lo trágico- una presencia irrefutable y resbaladiza como la del gato que pasa en la sombra: la de ese excéntrico cuyo nombre he resucitado sin saberlo.”⁹

Lacan pronuncia El *discurso de clausura de las jornadas sobre psicosis infantil* pocos días después de la proposición del 9 de octubre de 1967, mientras desarrolla el seminario *El acto psicoanalítico*.

El 11 de noviembre enuncia el *pequeño discurso a los Psiquiatras* y el 14 de diciembre *La méprise du sujet suppose savoir* en el Instituto francés de Nápoles. En esta oportunidad, donde nos podríamos imaginar un diálogo entre Malraux y Lacan, este último se pronuncia a su turno:

“El inconsciente no es perder la memoria, es no acordarse de lo que se sabe (...) No me acuerdo más de ello. Eso quiere decir que no me encuentro allí dentro. Esto no me incita a ninguna representación donde se pruebe que habité allí. Cuando hablo de sujeto, digo que está en una relación tal con el discurso, que puede ser suprimido, es decir, no saber que ese discurso lo implica. Cernir esto es lo que hace al acto psicoanalítico.”¹⁰

Tengo presente la pregunta que hizo en las Jornadas al citar las *Antimemorias*: “¿cómo responderemos nosotros, los psicoanalistas, a la segregación puesta a la orden del día por una subversión sin precedentes?” y tomo lo siguiente: Lacan inicia la marcha, unos días antes, en *la proposición para el psicoanalista de la escuela* en la que repite algo que ya

8 Malraux André *Antimemorias* Editorial Sudamericana Bs As. Novena edición junio 1983 pag.16

9 Ibid pag 21

10 J. Lacan *La méprise du sujet pupposé savoir* Silicet N°1, Paris Seuil pag 31 y sig.

dijo: que sólo en el psicoanálisis en intensión existe la iniciativa posible a un nuevo modo de acceso del psicoanálisis a la extensión. Pero precisamente este remarcado está allí para decir algo más en torno al psicoanálisis en extensión y se relaciona con los términos de segregación ,otra vez, y de campo de concentración.

Penetrando en esto que insiste vuelvo al texto de Lacan conocido como primera versión, o sea la versión oral, como la del talmudista y el aedo a los que casualmente se hace referencia en la proposición. Se propone nos dice indicar tres puntos de referencia como condición previa de una crítica al nivel de la extensión, que se reparten en los tres registros, de lo simbólico (el papel del Edipo en la economía del pensamiento analítico), lo imaginario (identificación al padre ideal en la estructura de las sociedades analíticas constituidas como defensa contra el cuestionamiento del Edipo) y lo real (coordinada que toma en cuenta el fenómeno de la segregación, correlativo al advenimiento del sujeto de la ciencia, cuya erupción puso en evidencia el campo de concentración) La solidaridad de las tres funciones capitales que acabamos de trazar halla su punto de reunión en la existencia de los judíos de importante presencia en todo el movimiento.

Proponer estos tres hilos para la crítica del psicoanálisis en extensión es hacer tambalear muchas cuestiones asentadas sobre estos principios que no estaban solamente en el seno de la I.P.A. La prueba está en la huida en estampida de varios miembros de la E.F.P. después que Lacan lanzara la propuesta. Parece que se enraíza muy rápido y fuertemente la estructura eclesiástica o militar en las “sociedades” analíticas. La propuesta del pase como transmisión es su cuestionamiento.

Cada quien que se aboque al psicoanálisis “tiene que reinventarlo”¹¹. De ello dará cuenta o no, solamente el testimonio de aquello que se pasa. Es una posición que marca un estilo consustancial con el análisis: cada análisis es único y novedoso.

El estilo por lo tanto en torno al cual se toman quienes se sienten compelidos a hacerlo, transforma la posición enunciativa de quien lo soporta, colocando al saber la barra que subvierte su producción, dándose como irrupción intempestiva, equívoco u ocurrencia.

11 Cf. Ibid nota 2

Entendemos que esto se contrapone a lo que se sostiene de la propiedad de un saber referencial, transmitido a través de mandatos, estatus piramidales y lugares preestablecidos.

Tomaremos entonces en este trabajo lo que ocurrió con la irrupción de Lacan en la Argentina, que desde su inicio se diferenció de la vía de entrada de Freud en estas tierras, salvo por un punto, un solo punto donde encontraremos que se tangenciaron momentáneamente y de manera a-institucional. Decir a-institucional es decir que ya estaba alejado de la I.P.A. y su versión local A.P.A.

Ese punto que nos servirá de guía fue marcado por Enrique Pichon Rivière.

“Hubo en Buenos Aires -comienza diciendo Oscar Masotta en 1975 frente a *l'école freudienne de Paris*- una panacea para muchas demandas de saber: mi querido doctor Pichon Rivière.”

Oscar Masotta daba cuenta de esa manera de la fundación de la Escuela Freudiana de Buenos Aires. La vía que se abrió con su fundación tuvo que ver con Pichon Rivière.

Queremos decir con eso que hubo con él marca de un estilo, que fue la brújula que siguieron los que se encaminaron en ella. Decirlo pone de relieve como veremos, que no fue la misma por la que hizo su entrada Freud en Argentina.

El presente escrito se propone una trama que muestre ese estilo.

La irrupción de Lacan en Argentina tuvo que ver con el trabajo desplegado por Pichon Rivière con la locura, una tarea enorme, sumergida, enredada, atenazada en la maraña de interrogantes y cuestionamientos que esto le produjo. Oscar Masotta hizo pié en esa experiencia, encontró los guiños que le señalaron un encuentro con Lacan y permitió de allí en más poder lanzarse en ese rumbo.

Esa práctica llevada a cabo por Pichon Rivière estaba en la Escuela de Psicología Social o en la calle, en el bar, en el “quilombo” o donde él persiguiera, sin poder dejar de hacerlo, su hilo. El de él y el del método psicoanalítico en torno a la locura. Él transmitía una manera de trabajar con el loco a través de ocurrencias, las suyas y las del loco, chistes, chistes negros en donde descubría de pronto qué le enseñaba y mostraba su dispositivo, nadie quiere quedarse con el “muerto” decía.

Lo que Pichon enseñó está en los libros de manera salpicada, oscura, ya que en definitiva son un ensamble forzado de conferencias o escritos, que seguramente no tienen los giros y expresiones de sus clases. Ese vacío es llenado con conceptos que no alcanzan, o nos alejan de lo que él transmitía.

Eso dan a entender, con tenaz insistencia, las crónicas que lo atestiguan y a las que nos remitiremos en el transcurso del trabajo. Y lo hacen a través de sus testimonios: decires de quienes tienen la necesidad de transmitir lo que sus libros no dicen.

Otros son testimonio-acertijo que necesitan un tercero que anude hechos como acontecimientos en donde el estilo en la transmisión esté en juego. En los mismos se entretejen un dejarse tomar por el trabajo con la locura y la investigación sobre Lautréamont.

Uno de ellos, Vicente Zito Lema, poeta, fundador de revistas literarias en la década del sesenta, publicó *Conversaciones con Pichon Rivière sobre el arte y la locura*¹² que servirá aquí de indicio. El prólogo de las *Conversaciones* nos presenta sin más una serie de personas que, como en una obra de teatro son nombradas por orden de aparición: el pintor Batlle Planas, Isidoro Ducasse Conde de Lautréamont, Aldo Pellegrini crítico y poeta surrealista argentino, Jacobo Fijman a quien V. Zito Lema coloca en el lugar de maestro. Su particular relación con Fijman tiene que ver con su inclusión en este camino que hace investigando y dando testimonio de lo que va recogiendo.

Su encuentro con Jacobo Fijman tuvo el carácter de una conmoción que lo transportó sin más a una senda que será la misma que seguirá este escrito. El pintor Casimiro Domingo que también tuvo su “larga temporada” en esa institución –Hospital Borda - y que aparece allí, aparentemente, por un cuadro suyo que Pichon Rivière tiene en su consultorio.

Estas *Conversaciones* nos han dado las “claves ocultas” que nos permitieron tomar este camino. Porque en honor a la verdad, dichas claves –como bien lo aclara su autor- están tejidas con textos publicados de Pichon Rivière.

12 Vicente Zito Lema: *Conversaciones con Pichon Rivière sobre el arte y la locura* Ediciones Cinco 1992

Desde ya hubiese sido sumamente interesante que se editaran tal cual se dieron. No obstante, intercalan parte del diálogo y datos que hemos tomado como guiños. Es este recorrido, este despliegue el que nos permite decir que todo ese trabajo al margen, al margen del psicoanálisis oficial dio pié a la introducción de Lacan en nuestro país y es una vía que aparece marcada en las *Conversaciones*: con Isidoro Ducasse, con Roberto Arlt, con Jacobo Fijman y Vicente Zito Lema, con Aldo Pellegrini y Oscar Masotta, que nada tuvieron que ver con la A.P.A., ni con el positivismo dominante en los pioneros que estuvieron al frente de los primeros hospitales psiquiátricos e hicieron escuela en dicho terreno.

El 16 de julio de 1999 se cumplieron veintidós años de la muerte de Pichon Rivière. Convocante y convocado el trabajo que desplegó sigue convocando público. El estilo queda como traza en los que, hicieron suya esa vía los que apresaron lo que Pichon muestra en los momentos en que deja producir una enseñanza en él, siguiendo al Conde de Lautréamont.

Nuestra vía, a partir de allí, lleva como hoja de ruta, el trabajo desplegado por Pichon Rivière con la locura, con el método psicoanalítico como antorcha. En dicho trabajo la experiencia de vida se trama con su práctica y viceversa.

Pichon Rivière tomó en esta ruta lo que desde el escrito y la vida le enseñó Roberto Arlt, domador de Fantasmas y secretario de personajes que despliegan gracias a él y con él, sus derroteros.

Nos serviremos desde allí, de los hitos que impone la investigación trunca sobre el Conde de Lautréamont llevada a cabo por Pichon Rivière. Esta será nuestra guía de ruta porque sostenemos que Pichon encuentra en ello y haciendo caso en el Conde de Lautréamont con su obra, un lazo que le permite a su vez proseguir y perseguir la senda abierta por él mismo en el psicoanálisis en relación a la locura.

Marcelo Pichon Rivière comenta en la introducción al *Psicoanálisis del Conde de Lautréamont* que hasta el momento en que descubre en los cajones que habían pertenecido a su padre que ya había fallecido, una serie de manuscritos sobre el Conde de Lautréamont (residuo escrito de sus conferencias en el Instituto Francés de Estudios Superiores en 1946

a los cien años del nacimiento del poeta) había pensado que en realidad era una leyenda, un “texto mítico” que nunca había sido escrito.

Isidore Ducasse convocó a través de sus Cartas la presencia del crítico. Del lector a través de sus *Cantos de Maldoror*. Pero la moral de su época no vió bien el primer *Canto de Maldoror*, publicado en 1868, con tres asteriscos en lugar del nombre de autor. Se le escapaba el contenido fundamental, según Pichon Rivière, en el sentido de que los *Cantos*, se dirigen directamente a las partes más oscuras de la personalidad, es decir, al inconsciente.

Es después de la no respuesta que nace Lautréamont. Efectivamente, al año siguiente se publica la totalidad de la obra y su autor firma como Conde de Lautréamont.

Antes de morir hizo publicar el prólogo a *Poesías* que firma Isidoro Ducasse.

Este poeta nacido en Uruguay, muere en París en 1870, a los 24 años de edad. La totalidad de las ediciones de sus obras permaneció sin salir a la venta. Sólo algunos ejemplares entregados personalmente por Ducasse llegaron a distribuirse. Veinte años más tarde comienza el desempolvamiento de esta obra desconocida.

Enrique Pichon Rivière afirma en *Conversaciones con Pichon Rivière sobre el arte y la locura*: “Los primeros comentaristas de Lautréamont, desconcertados por una obra tan compleja y sorprendente, eligieron el fácil camino de considerarlo un alienado. Igualmente, y como consecuencia directa del contenido de los *Cantos*, nace una actitud reprimida, intencional, que traba el análisis de la obra y la investigación de su autor, reemplazando ese vacío con la “leyenda negra”; leyenda que lanzan y alimentan pero que tampoco estudian.¹³”

En contraposición a esto Pichon adhiere plena y apasionadamente a las palabras de Gomez de La Serna: “Lautréamont es el único hombre que ha sobrepasado la locura. Todos nosotros no estamos locos pero podemos estarlo. Él con este libro se sustrajo a esa posibilidad, la reba-

13 V. Zito Lema *Conversaciones con Pichon Rivière sobre el arte y la locura* p. 50. Ediciones Cinco 1992

só.¹⁴” Se hace secretario¹⁵ de un decir que ha permanecido, según él, oculto en los *Cantos*, reprimido por la acción de los primeros comentaristas y los que los imitaron, y se aboca a pasarlo al público hispanohablante.

Secretario de una “transmisión cuerpo a cuerpo de un saber precioso.”¹⁶ Saber que se construye a medias con el escrito; escrito que constituirá el cuerpo a cuerpo entre Ducasse y su público.

A través del análisis de los *Cantos de Maldoror*, canto por canto, de los datos biográficos e históricos del autor, del engarce entre ambos, Pichon irá construyendo el *psicoanálisis del Conde de Lautréamont*. Sin embargo, Pichon no pudo terminar de hacer caso, nombrarlo Ducasse y tomar en cuenta su propia inclusión en el mismo.

La investigación sobre Lautréamont-Ducasse lo inicia en el psicoanálisis. Este caso iniciático le permite a Pichon Rivière afinar precisiones en torno a la locura. A ello estuvo unida la entrada de Lacan en Argentina, de la mano de Oscar Masotta en primer término y de los otros que conformaron o estuvieron relacionados o se desprendieron de lo que fue la *escuela freudiana de Buenos Aires* y que nada tuvieron que ver con la institución oficial y que intervenía como contralor del psicoanálisis local: la A.P.A.

Por esta vía y sólo por ésta, penetraremos para tomar nota del estilo que pone en juego esta transmisión.

14 E. Pichon Rivière *Psicoanálisis del Conde de Lautréamont*. p. 21 Editorial Argonauta 1992

15 Cf. capítulo VII

16 Foucault, M: *Historia de la sexualidad 1.- La voluntad de saber* p. 78 siglo XXI Editores 1995

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I

ENCUENTRO CON PICHON RIVIÈRE

Este capítulo se propone simplemente recoger uno a uno, los testimonios, las crónicas de quienes se hicieron testigo del carácter de la transmisión que tuvo en su momento a Pichon Rivière como uno de sus hilos y de sus hitos. Presentarlas en su conjunto permite tomar en cuenta el lugar que ocupó el testimonio en dicho estilo de transmisión como pasaje. Da cuenta y nos permite con este acto levantarlo como tal y tomar la posta. Marca un rumbo que, muchas veces, nos aleja de la obra escrita de Pichon Rivière. Otras, nos invita a entretejerla a través de sus huecos y fisuras de otra manera. Los testimonios toman la forma de la ocurrencia e insiste con ello en pasar lo que los libros impiden dar a luz. Entramados en el texto irán a ocupar su lugar posteriormente en cada capítulo del libro.

Helos aquí.

Ana P. de Quiroga, la compañera de Pichon Rivière en sus últimos años, que dirige la Escuela de Psicología Social por él fundada, en unas Jornadas de homenaje realizadas del 26 al 29 de octubre de 1988 en la apertura dice:

“Estas Jornadas de Homenaje tienen un nombre que no es casual: *Los aportes de Enrique Pichon Rivière al pensamiento en Psicología. Desarrollos actuales*. Con este nombre sus organizadores apuntamos a la integración de dos aspectos de E. Pichon Rivière, uno de ellos es quizá el más conocido: el del maestro socrático, el sembrador de ideas, el que desde el dispositivo del vínculo, del grupo, la institución, siempre en diálogo, nos acompañó en la aventura del pensar, del aprender a pensar. Fue sostén de nuestro propio alumbramiento en el camino

del conocimiento aportando eslabones para una cadena infinita de pensamientos, despertando múltiples resonancias que se concretaron en nuevas búsquedas y desde allí los nuevos desarrollos que hoy reflejan un aspecto significativo del hacer psicológico en Argentina y algunos países de Latinoamérica.” (...)Decíamos que el pensamiento de E. Pichon Rivière, su obra, tenía un efecto multiplicador, que su diálogo despertaba resonancias. Tomando esto de la resonancia, hace dos o tres años me contaron una historia, que quiero compartir con ustedes. Una alumna de la Escuela acompañaba a Borges en el estudio del hebreo, y en sus charlas le habló de Enrique Pichon Rivière, de sus ideas sobre el arte, la creación, la locura, la muerte. A partir de estas charlas Borges le comentó a esta persona que había escrito un poema, desde su resonancia; el poema se llama “El prisionero”, y dice: Una lima, la última de las pesadas rejas de hierro, algún día seré libre...”¹

Janine Puget en esas mismas Jornadas comienza diciendo:

“Me resulta muy grato haber sido invitada por Ana Quiroga para este homenaje en representación tal vez de una generación que poco a poco está desapareciendo, aquella que tuvo la suerte de conocer a Enrique en su pleno apogeo. Lo conocí hace 40 años. (...) no puedo dejar de recordar algunos de sus primeros escritos porque corresponden en parte a la época en que lo conocí. (...) Su primer curso, que duró de los años 39 hasta el 48, se centró en la psiquiatría infantil definida como una nueva forma de la ciencia psiquiátrica.(...) Para mí y para muchos Pichon fue un Maestro, como lo solíamos llamar allá por el año 48 en su clínica de la calle Copérnico. (...)Era un semillero de ideas, un verdadero creador. (...) Uno de los valores principales ha sido su capacidad de transmitirme una curiosidad científica y humana muy particular y el conocimiento de los grupos como instrumento terapéutico y de enseñanza. Alentaba cualquier proyecto y cuando se le planteaba un problema, sacaba de su biblioteca una numerosa bibliografía que respaldaría una investigación. Esta modalidad entusiasta y contagiosa formaba parte de sus cualidades de Maestro. No niego que podía llegar a producir también un efecto inhibitor cuando nos abrumaba a todos

1 Revista *Temas de Psicología social* Publicación de la Primer Escuela Privada de Psicología Social. Año 12 N° 10 Noviembre 1989 Ediciones “5” Bs. As.

con ciertos imperativos. Había tanto que leer antes de poder escribir.

De su clínica de la calle Copérnico, recuerdo con especial cariño el espacio de la cocina. Allí se producían reuniones grupales de intercambio científico, Semillero de ideas, amistoso y recreativo, era el lugar de los cafés, de los encuentros, de las charlas informales.

Siendo aún estudiante, trabajó, vivió, se dedicó plenamente a una institución psiquiátrica llamada Open Door². El interés por la misma lo transformó por un tiempo en estudiante crónico, ya indicador de su rebelión contra toda enseñanza formal. Poco a poco y en función del trabajo que allí desarrollaba, fue considerado médico no siéndolo aún en una institución que le iba a hacer conocer la psicosis muy tempranamente.

Inició en el Hospicio de las Mercedes un trabajo en dos direcciones: una fue la de desinternar pacientes psicóticos e intentar integrarlos a otros medios, siendo esta orientación una de sus preocupaciones constantes. Esto lo hizo incluso personalmente puesto que como ya les recordé hace un tiempo, el encargado de su clínica de Copérnico era un ex-paciente suyo del hospicio. Este personaje era el que ni bien abría la puerta a un paciente hacía su propio diagnóstico, infaltablemente acertado. Para Enrique su temprana familiarización con la locura, con la transgresión de ciertas normas, con una particular habilidad para, como en las películas de suspenso, esquivar con arte y astucia una explicación sobre la verdadera causa de los hechos, le permitieron pasar ciertas barreras como sucede con los innovadores. Digo que Enrique manejaba el suspenso en su vida porque quedaba siempre en sus respuestas un halo de misterio, que luego debía transformarse en una espiral dialéctica.

No es raro que Enrique se haya ocupado del caso Lautréamont y le haya tenido una gran simpatía intelectual y afectiva.”³

Desde allí, por varias páginas y hasta el final J. Puget se ocupa de la incansable e inacabada investigación sobre el Conde de Lautréamont haciendo un resumen de lo publicado por Marcelo Pichon Rivière e interpretaciones propias de los *Cantos*.

2 En realidad no trabajó en Open Door sino muy cerca de allí en el Asilo de Torres

3 Ibid

Después Ana de Quiroga da su conferencia: *la diálectica: fundamento y método en el pensamiento de Enrique Pichon Rivière*. Luego de vertir y definir esta temática introduce allí “los Cantos de Maldoror”. Entre otras cosas dice:

“Aquella forma de lo espantoso que se expresa y elabora en los cantos no es sólo una ‘producción subjetiva’. E.Pichon Rivière entiende que en el mundo interno de Isidoro Ducasse habitaba ese horror. Pero que correspondía no sólo a una estructura familiar, a una red vincular que determinaba en él la relación de ambivalencia ante una madre suicida, amada y odiada, y un padre lejano, sino también a la inscripción psíquica de las formas de relación dominantes en su contexto social (...) Esa “crónica de la realidad que es la fantasía inconsciente para E.Pichon Rivière, es decir, crónica de una realidad inscripta y reconstruida en el mundo interno, abarca y está determinada por el orden social, vincular, familiar.”⁴

En los nº 58 y 59 de la Revista Uruguaya de Psicoanálisis de los años 1978 y 1979 en homenaje a Enrique Pichon Rivière, se lo coloca como gestor del movimiento psicoanalítico uruguayo. Él mismo saludó el nacimiento de dicha revista con las palabras de Lautréamont de los Cantos: “Buenos Aires la reina del Sur y Montevideo la coqueta se tienden una mano amiga, a través de las aguas argentinas del gran estuario”, según consta en un artículo titulado *La obra de Pichon Rivière en el Uruguay* que se trata del Discurso pronunciado por Willy Baranger y Jorge Galeano Muñoz en 1965. En las pocas palabras pronunciadas manifiestan:

“No es casualidad, que uno de los motivos por los cuales Pichon Rivière viajara con frecuencia al Uruguay, fuese buscar el rastro de Lautréamont, este montevidiano descubridor de tantas fuerzas ocultas y de nuevas formas de expresión poética. Lautréamont hacía y hace parte de su enseñanza.”⁵

4 Ibid

5 *Revista Uruguaya de Psicoanálisis* Publicación de la A.P.U. N° 58 20 octubre 1978

En esta publicación también Rodolfo Agorio, médico psiquiatra, Miembro de honor de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay, uno de los fundadores del movimiento psicoanalítico en Uruguay le dedica un artículo: *Algo sobre Enrique Pichon Rivière* que comienza así:

“Voy a referirme en este breve comentario a uno de los aspectos de su rica personalidad que ejerció mayor atracción sobre mí: la ironía. (...) Creo que esta misma modalidad, este humorismo se trasluce en algunas de sus publicaciones. De sus trabajos, me referiré especialmente a las investigaciones que durante un largo período de actividad consagró al estudio de una figura literaria que lo fascinó: el Conde de Lautréamont.”⁶

Plantea Rodolfo Agorio que la leyenda negra lautreamoniana – de la que nos ocuparemos más adelante- que despliega con detalles Pichon en su investigación es muestra de “su fina ironía”, “señala dónde debe buscar el secreto el lector” “lo demoníaco, la furia agresiva está en nosotros mismos”. Lautréamont pone “el dedo en la llaga”, de allí la reacción de los críticos.

Willy Baranger, miembro titular de la Asociación Psicoanalítica Argentina, también uno de los fundadores y Miembro de Honor de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay a poco de comenzar su artículo dedicatorio *Proceso en espiral y campo dinámico* y al referirse a las cosas compartidas con Pichon Rivière en Montevideo afirma:

“Compartimos con el grupo de fundadores de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay el período de gestación de estas ideas en Pichon Rivière, en el curso de muchas veladas “seminarias” en el pleno sentido del término.(...) Pero Montevideo, la ciudad, tenía otro valor afectivo para él, además del valor encerrado en nosotros, los que éramos sus habitantes. Otro valor que se resume en el nombre de “Maldoror” –o “Lautréamont” o “Isidore Ducasse”-. Enrique Pichon Rivière compartía con nosotros el objetivo (¿en parte el mito?) de una institución psicoanalítica más libre, más creativa, más permeable al conocimiento de la locura, menos encerrada en ortodoxias conceptuales y en rivalidades de prestancias pequeñas, que las instituciones conocidas. Maldoror, como

6 *Revista Uruguaya de Psicoanálisis* Publicación de la A.P.U. N° 59 30 setiembre 1979

lema no estaba mal. Mal de auroras (“Mal d’auores”), solíamos decir. Lo que tampoco descarta el “Mal de horror” aludido en los Cantos.”⁷

En la Revista *Redes Psicosociales* hay un artículo de Alfredo Moffatt, fechado en 1996: *El verdadero pensamiento de Pichon está reprimido (por algo será)*. Comienza así:

“Enrique Pichon Rivière era transgresor, espontáneo, paradójico, él señalaba los absurdos, rompía los clichés, incluía lo dramático en sus análisis de la realidad.

Por el contrario, el pensamiento que circula hoy de Pichon es un Pichon formal, de frases ortodoxas, con clichés razonables, reaseguradores, su pensamiento perdió lo desconcertante, aquello que abre una perspectiva nueva, esa temática dramática que extraía de lo que estaba sucediendo y nos angustiaba en ese momento. Tomando esto como un hecho, decimos ...por algo será.

Pichon era el escándalo, era el que contradecía a todos y como en el cuento del emperador y su maravilloso traje invisible. Pichon pateaba el tablero y decía, “el emperador está desnudo”, (seguro hubiera dicho “en bolas”).

La creación lleva al desconcierto y Pichon era desconcertante, inesperado, con un humor irónico y tierno que hacía tambalear nuestras seguridades.(...) Pichon acentuaba lo absurdo para que lo absurdo quede develado y se pueda luego resolver, además le gustaba el escándalo, tenía algo de duende jodón, su humor era encantador.”⁸

En mayo 1996, la Revista *Actualidad Psicológica*, dedica su N° 231 a Enrique Pichon Rivière. Rescatamos de la misma los siguientes párrafos:

En el artículo de Fernando Ulloa, *Pichon Rivière: ¿Es la propia gravedad pasta esencial en la hechura teórica de un psicoanalista?*:

“En vida no se preocupó mayormente en escriturar su pensamiento en forma directa y personal, por lo que resulta alguien conocido “de

7 Ibid

8 Revista *Redes Psicosociales* Junio 1996 Publicación de Divulgación de APSRA (As. Ps. Soc de la R. A.)

oidas”, por boca de quienes fueron sus oyentes. Aparece pues como una figura oral y anecdótica, sobre todo porque la anécdota cobraba valor de suceso transmisor cuando este maestro – despreocupado de serlo – asumía un protagonismo capaz de sumar a la agudeza de un comentario –en general más pronóstico que diagnóstico- el fluido penetrante de su humor inesperado. Un humor que permite entrever fugazmente nuevas perspectivas, al correr por instantes el velo de la ironía que con frecuencia empaña la tragedia en su faz latente.

Días atrás, leyendo en un suplemento literario un texto de Cortázar, volví a evocar un verso de John Keats –probablemente leído en los tiempos de mis primeros contactos con Pichon Rivière- que aproxima algo de su arte clínico. Dice Keats en un pasaje de su poema: “contemplé un instante”; el poeta alude con eficaz ambigüedad tanto a un presente vivísimo y fugaz, como a la desmesura entrevista durante ese instante.

Esta fugacidad tan propia de la buena práctica psicoanalítica que no desecha la sorpresa, también componía su anecdotario clínico, donde mezclaba a los retruécanos desenfadados, la sutil burla de sí mismo en que parecía hacer el tonto; producía entonces un efecto de descolocación que podía generar reacciones tardías y aisladas según el “tempo” de cada uno.

Pichon Rivière era un constructor de aforismos, lo digo porque una de las degradaciones de su pensamiento, que con más frecuencia se advierte, deriva precisamente de ese carácter aforístico de muchas de sus ideas. Los aforismos en sí no son cuestionables y suelen ser propios de todo pensador que por no escribir, documenta la transmisión oral de esta manera memoriosa; pero ocurre que los aforismos valen mientras siguen siendo condensaciones elegantes y cargadas de significado que, en cuanto formulaciones medidas en su brevedad, reflejan de una manera inquietante la desmesura que les dio origen. Esta calidad original se pierde cuando la repetición inoportuna banaliza su sentido, quedando sólo la cáscara de su ingeniosa puerilidad hecha lugar común.

Pichon Rivière era muy distinto cuando en sus intervenciones, no desmentía el oficio de psicoanalista respetuoso de la singularidad de cada situación, que en aquellas ocasiones en que apelaba a formas aforísticas procurando ganar tiempo o salir del paso.

Es posible recuperar el valioso lugar que ocupó Pichon Rivière en el establecimiento del psicoanálisis en Buenos Aires y la posterior

trayectoria de pensador original, articulada a su experiencia clínica en el campo de la mejor psiquiatría hospitalaria. Pichon Rivière solía componer durante sus transmisiones un escenario virtual, cuyo centro ocupaba con un desempeño promotor de ese deseo que obliga. Por eso, sus oyentes solían escribir más que él

Lo curioso era que él parecía hacer coincidir aquel teorizar —a partir de lo que se ve en el escenario— con un procesar in-situ, sustituyendo el momento de la escritura posterior al acto clínico, por un decir actoral que teorizaba ahí. En este sentido se emparenta, en sus consecuencias, con la inspiración y la intuición, esos estados limítrofes con lo inconsciente.

Una conocida anécdota lo muestra en una situación por cierto insólita para un psicoanalista y que él nunca desmintió. Durante meses venía a su consulta una mujer agobiada por pesadillas que se repetían noche a noche impidiéndole dormir. La paciente había sufrido tiempo atrás un gran susto, en circunstancias dramáticas, cuando el auto que conducía su marido quedó detenido en las vías de un tren que avanzaba. El marido logró arrancarla del asiento donde quedó paralizada por el terror, instantes antes de la colisión. Como consecuencia del accidente, noche a noche se despertaba gritando ¡el tren! ¡el tren! Sesión a sesión repetía la misma escena de la tragedia, actuando literalmente el relato trumático, siempre igual. Un día Pichon Rivière, al parecer dormido, despertó con los gritos de terror de la paciente, parándose en medio del consultorio y a su vez gritando ¡dónde! ¡dónde!. El hecho es que la paciente muy sorprendida, al principio perpleja, y luego casi con humor, abandonó, a partir de la escena, su pesadilla.

Pichon Rivière sólo agregaba que la irrupción sorpresiva en la realidad onírica de la paciente, la había movido de la repetición traumática.”⁹

Ricardo Avenburg expresa en un momento de su artículo *Enrique Pichon Rivière, sus enseñanzas a la luz de mi vínculo con él*:

“A los pocos meses de análisis me recibí y, como yo quería hacer la especialidad, me sugirió que fuese al entonces llamado Hospicio de las Mercedes, al servicio de Méndez Mosquera, donde trabajaba el grupo

9 Revista *Actualidad Psicológica* Año XXI N° 231 Mayo de 1996

que se formaba con él. (...) Tenía cosas que me desconcertaban: me sugirió que al principio no leyese nada, que me pusiera directamente en contacto con el paciente, que aprendiese a escucharlo sin preconceptos teóricos (...) Desde ya que el psicótico no debía ser tratado como “loco” sino que debíamos escuchar su discurso otorgándole la misma importancia que a cualquier otro tipo de discurso.”¹⁰

Ana Pampliega de Quiroga por su parte revela en un reportaje:

“Me acuerdo que yo estaba dando mis primeros pasos y de pronto me daba cuenta cómo Pichon armaba una situación y salía de escena para dejar que yo pudiera hacer algo que me afanzara en mi propio trabajo. (...) Alguien venía a preguntar sobre un tema, Pichon se ponía en marcha y casi era el fin de la vida de esa persona porque le buscaba libros por todas partes.”¹¹

Finalmente las reflexiones de Gregorio Kaminsky:

“Enrique Pichon Rivière forma parte de esas legiones que vivieron una módica experiencia de cierta muerte en vida: el trasterramiento de la emigración.

No obstante y a diferencia de prácticamente la mayoría de los emigrados a nuestro país, tiene la posibilidad de experimentar –de hecho: compartir- el fabuloso mundo de los indígenas(en su caso, -los guaraníes, de la selva y bosque chaqueños) pero, como todo europeo que asimismo sobrevalora las certezas de lo occidental, en un principio considera a ese mundo “un estilo de vida primitivo”(…) Pero, la ajenidad –maldita- lo sigue poseyendo. Existe un extraño hábito de vida que lo mantiene en la infrecuente morada de lo perplejo, una infinita interrogación por lo paradójal. Seguramente, y debido a ello, es que vive próximo o bajo la influencia de Lautréamont y Rimbaud. “Mi interés por la obra de Lautréamont coincide con el comienzo de mi interés por el psicoanálisis.” ¿Se trata de una mera coincidencia? Sería muy ajeno al propio psicoanálisis tomarlo como tal.”¹²

10 Ibid

11 Ibid

12 Ibid

En *Cuéntame tu vida* de Jorge Balan¹³ hay un testimonio de Fernando Ulloa:

“Cuando me recibí de médico comencé el curso de psiquiatría en el Hospicio; era la sala de la cátedra, cuyo jefe era Salomón Chichilnisky. En el Hospicio estaba también Pichon Rivière. Pero Pichon estaba en la sala común, el jefe de ese servicio era Hernandez Mosquera; ya se había cerrado el servicio de Psiquiatría de la Adolescencia. Allí lo conocí a Pichon, cuando daba el curso para los candidatos de la A.P.A.: estaban Liberman, Bleger, Diego García Reynoso, su esposa Gilou, muchos otros. Las clases de Pichon eran muy concurridas. Lo conocí cuando me faltaban dos meses para terminar el curso de psiquiatría. Había tenido una pelea con un profesor sobre las clasificaciones alemanas y francesas de la psicosis. Entonces me enteré de que Pichon estaba dando una clase sobre psicosis; fui a escucharla. Pichon hacía esos garabatos en el pizarrón, empezaba a hacer un dibujo y no dibujaba nada, garabatos... pero lo que decía me hizo pomada todas las clasificaciones que yo tenía. Yo diría que fue el primer efecto psicoanalítico para mí: las clases desordenadas de Pichon Rivière.

La cuestión es que le pedí hora a Pichon para analizarme. Tuve la primera entrevista, y –Pichon tenía la costumbre de cambiar los muebles de lugar- a la segunda entrevista me confundí y me senté donde me había sentado en la primera, sólo que era el sillón de él. Pichon me dijo: ‘No, todavía no’¹⁴

Marie Langer en *Memoria, historia y diálogo psicoanalítico* se refiere en dos oportunidades a las clases de Pichon Rivière:

“Así pues, trataba de conseguirme alguna formación de médica como podía y seguía concurriendo a la sala de mujeres de la cátedra de psiquiatría. El jefe de la sala era Heinz Hartmann, que después se volvió muy famoso en Estados Unidos como teórico del psicoanálisis del yo, pero que nunca supo explicar bien, analíticamente la dinámica

13 J. Balan *Cuéntame tu vida Una biografía colectiva del psicoanálisis argentino* Ed. Planeta Espejo de la Argentina 1991

14 Balán Jorge Ibid p. 113-114

de un psicótico (nadie lo hizo mejor, por lo demás que Enrique Pichon Rivière, más tarde en Buenos Aires).”¹⁵

“Yo diría que una de las grandes aportaciones de ese período es la de Pichon Rivière. Enrique nos ofrece un criterio analítico para las psicosis, aun cuando muy ecléctico: al principio incluía un entusiasmo por el electroshock, más tarde por las psicodrogas...”¹⁶

En el *Prólogo al Psicoanálisis del Conde de Lautréamont*, su hijo Marcelo Pichon Rivière, para introducir la relación de su padre con Isidoro Ducasse, vuelve a poner el acento en la manera en que su padre realizaba a toda hora el ejercicio de su influencia sobre los que lo rodeaban, en la Escuela de Psicología Social, en su consultorio, en una reunión, en un encuentro casual. Dice:

“En sus clases, era insuperable. Toda la riqueza que no tienen sus escritos (redactados a partir de residuos orales) la tenían sus clases. Su pensamiento y su modo de hablar formaban una unidad seductora, generosa. De la frase iluminada pasabas al chiste tan oportuno como imprevisto; de la densidad de un desarrollo teórico pasabas a lo concreto, haciéndole sentir a cada uno de los que estaban presentes que el conocimiento es posible, que todo aprendizaje es un tránsito vital, una iniciación.

Salvo en la adolescencia, cuando compuso algunos poemas en francés, a mi padre nunca le interesó escribir. No tenía ninguna pasión por la escritura. Los mediocres de siempre atribuían a una vida irregular, desordenada, esa falta de interés. No es la explicación correcta. Cuando se decide a reunir en dos volúmenes sus distintos artículos y conferencias (*Del psicoanálisis a la psicología social, 1971*), lo hace ante todo para dejar un testimonio, una herencia escrita. Pero su pasión estaba en la palabra dicha, en la palabra compartida con el discípulo. Le gustaba comparar su actitud con la de Sócrates. Su pasión, su vía de escape, era la enseñanza, el continuo aprendizaje, con y desde sus alumnos y pacientes.”¹⁷

15 Marie Langer *Memoria, historia y diálogo psicoanalítico* Folios Ediciones 1984. P. 53

16 Ibid p. 91

17 E. Pichon Rivière *Psicoanálisis del Conde de Lautréamont* ed. Argonauta 1992 p.9-10

En un reportaje en 1985, Juan David Nasio manifiesta:

“Corresponde saber que la primera manifestación lacaniana en la Argentina, fue una conferencia de Masotta en el año 64, hecha en la escuela de Pichon Rivière, a partir del resumen del seminario “Las formaciones del inconsciente”, hecho por Pontalis que Pichon tenía en su biblioteca y que Masotta había encontrado –también por casualidad- y que Pichon le aconsejó leer”¹⁸

También el libro de German García *La Entrada del Psicoanálisis en la Argentina* hay un capítulo titulado: *1977. Consumación de Pichon Rivière* dice:

“Se lo encuentra en tantos discursos que su consumación adquiere dimensiones de comida totémica: un cuerpo - un discurso - despedazado, una devoración que digiere y devuelve - el excremento no es el resto de una excitación sino la causa de la misma - dispersiones y resonancias. (...) Pichon Rivière consume (lleva a la total perfección) el discurso que engendra la crisis de la universidad de la misma manera que José Ingenieros consumaba el discurso de una Universidad triunfante.” Y agrega: “Pero como la transferencia introduce otra historia en la Historia, el discurso de Pichon Rivière, en una elipse imposible, irá a resonar en la vocación de Oscar Masotta de una manera inesperada. Quiero decir producirá una resonancia donde Pichon Rivière y sus seguidores no podrán reconocerse. Sin embargo, allí se encuentra el deseo de Pichon Rivière: basta evocar su historia.”¹⁹

En el libro de Oscar Masotta *Ensayos Lacanianos* publicado en 1976 como epílogo del mismo figura su *Comentario para la Ecole Freudienne de Paris sobre la fundación de la Escuela Freudiana de Buenos Aires*. Tiene que ver - según él mismo lo afirma en el prólogo- con el “breviario histórico” de sus “hitos identificatorios”.

Él coloca al resultado de esta fundación, en un fenómeno *tangencial*:

18 *Diálogo con Juan David Nasio* “La transmisión fecunda, siempre se opera con una serie de eslabones intermedios y sorprende” *Revisda de F.E.P.R.A.* 1985

19 German García *La entrada del psicoanálisis en La Argentina* Ed Altazor 1978

“Hubo en Buenos Aires - él no ha muerto - (el texto es del año 1975 y Pichon Rivière muere en 1977) una panacea para muchas demandas de saber: mi querido doctor Pichon Rivière. (...)El freudomarxismo fenomenológico de uno, el informacionalismo del otro, el institucionalismo de terceros, todo había partido de Pichon. Y por otras razones, o a otros niveles, también la Escuela Freudiana. Quién no recuerda cuando Pichon decía que el secreto de un esquizofrénico es aquello de lo que en la familia no se habla o que había que seguir sus pistas pero para interpretarlo como una charada? Su vida era una verdadera deriva y de alguna manera siempre se tenía que ver con ella.(...)Cuando con el transcurso del tiempo Pichon lesiona seriamente su salud por un cierto abuso del alcohol y de drogas, no las pesadas ni las modernas, las de farmacia, el viejo es inhibido por la Asociación Psicoanalítica Argentina. Qué se les puede reprochar? Después de haberle ofrecido asistencia médica y psicoanalítica, qué más podían hacer? Como esas familias demasiado estructuradas, o tal vez demasiado internamente torturadas ya, a las que nada enseña la producción de un loco. Desde aquel entonces la vida de Pichon ha pendido siempre de un hilo.(...) Conocí a Pichon poco antes del quebranto de su salud. De su biblioteca que no era avara ni rencorosa salen como conejos de la galera seminarios mimeografiados de Jacques Lacan, dedicados de Lacan a Pichon, a los que un mortal -quien habla - jamás habría podido ni soñado haber accedido algún día y de otra manera. Es él quien pone en mis manos los primeros números de *La Psychanalyse*, quien bondadosamente baja de los estantes de la biblioteca de la Asociación Psicoanalítica polvorientas revistas con material lacaniano, él quien finalmente me invita a informar en su escuela sobre los resultados de mis lecturas.”²⁰

German García al plantear que la transferencia introduce otra historia en la Historia, dice:

“Conocí a Pichon Rivière fuera del campo de su práctica, sosteniendo ese diálogo imposible que se produce cuando el deseo de ser reconocido impide reconocer que nos desea el Otro: pero alcancé a escuchar que Lautréamont era el doble que garantizaba tanto su inmortalidad

20 O. Masotta *Ensayos lacanianos* 1976

como anunciaba su muerte. El puente entre Ginebra y el Chaco es tan misterioso como el que puede existir entre Montevideo y Paris.”²¹

El 17 de julio de 1997 el Suplemento *Cultura y Nación* del Diario Clarín, con motivo de cumplirse el día anterior 20 años de la muerte de Enrique Pichon Rivière, publica entre otras cosas:

-*Las huellas de una vida. Pequeño perfil de un gigante.* Emilio Rodríguez: (...)“ Contactos profundos. Tengo flashes de varias épocas. Nadie que haya estado presente se olvida de las aulas de psiquiatría de los sábados, en Vieytes.²² Fueron en la tradición de Charcot y contemporáneas con las de Lacan en Sainte Anne; estoy hablando de 1946. Pichon tenía 39 años, la edad de Freud cuando dictaba sus cursos en la Universidad de Viena. Algo memorable.(...) Enrique Pichon Rivière fue mi maestro si pensamos que los verdaderos maestros no tienen discípulos. El maestro se “anula” en el momento de la transmisión. Él fue, como dice Ulloa, un maestro despreocupado de serlo.”²³

-*Un pensamiento libre.* Gilou García Reinoso: “(...) Él es mi primer supervisor: estamos en su consultorio, pero me es difícil llamarlo así: hay un diván, también un escritorio, mucha biblioteca y objetos de arte. Es inevitable evocar a Freud: ese gabinete donde transcurren las consultas del psiquiatra se parece muy poco a un consultorio médico. Hablamos de política, de literatura, de poesía: Arlt, Rimbaud, Lautréamont; lo siniestro, el sufrimiento, los miedos, la locura. (...) ‘Mas se aprende –me dice Pichon-, de los poetas que de los psiquiatras’. Pichon es maestro más allá de los conocimientos específicos –que ofrece con generosidad- lo es en su implicación en las múltiples y contradictorias facetas de la condición humana. “Maestro –dice Borges, es quien enseña con el ejemplo, un estilo genérico de enfrentarse con el incesante y vario universo.” Estilo que constituye el eje de su transmisión.(...) Formador de psicoanalistas, o más precisamente, transmisor del psicoanálisis, Pichon enseña a pensar, y pensar tiene su costo: es compromiso

21 G. García Op. Cit

22 Nombre de la calle principal donde se asentaba el Hospicio de las Mercedes y con la que se lo nombró popularmente: “El Vieytes”.

23 Suplemento *Cultura y Nación*. Diario *Clarín* 17-7-1997

con el propio ser. La transmisión de Pichon Rivière no se alinea en la transmisión instrumental: enfatiza la noción de praxis, es decir, concibe el conocimiento no dissociado de la acción, pero no concibe el psicoanálisis como un saber a aplicar –saber técnico- sino como una empresa crítica y comprometida, una aventura creativa llena de obstáculos.”²⁴

24 Ibid.

CAPÍTULO II

MOJONES DE UNA TRANSMISIÓN:

EL ARTE DE LA PALABRA EN LA CULTURA GUARANÍ

Enrique Pichon Rivière fue hijo de Alfonso Pichon y Josefina de la Rivière ambos franceses, de Lyon, católicos. Los pocos datos biográficos publicados sobre él pertenecen a Zito Lema: Uno, las *Conversaciones...*, otro, un libro que es una biografía novelada del mismo autor, a editarse del que solo se conoce su primer capítulo a través de la publicación de la revista *Redes Psicosociales*. Por estas fuentes se sabe que su padre había comenzado la carrera militar en la Academia de Saint Cyr y durante la adolescencia había sido socialista, leía a Victor Hugo y otros escritores románticos. Fue expulsado de la Academia por sus ideas políticas y su amistad con Herriot, intendente de la ciudad y líder socialista. Su familia lo envió entonces a Manchester, donde investigó el proceso de fabricación de tejidos. Tuvo la idea de criar gusanos de seda y radicar una industria textil en Inglaterra, pero no logró concretar sus planes. En una carta diría que los cielos negros de Manchester lo espantaban.

“Vendrá un tiempo de dudas, lectura de poetas malditos y vagabundos por la campiña bien cultivada.”¹

Por entonces conoce a Elizabeth Rivière con quien se casará y tendrá cinco hijos: Pedro, Luis, Juan, Simona y Antonieta. Elizabeth muere de neumonía a los veintiocho años. Poco tiempo después Alfonso se casa con la hermana menor de Elizabeth, Josefina con la que tendrá un sólo hijo nacido el 25 de junio de 1907: Enrique.

Vicente Zito Lema expresa en *Luz en la Selva* que Enrique Pichon

1 “V. Zito Lema “Luz en la Selva” en *Redes Psicosociales*, Publicación de APSRA. Junio 1996

Rivière nunca supo si fue por necesidad que se casaron sus padres, ni cuál fue la reacción familiar frente a este hecho.

“Lo que no se dirá -mejor olvidarlo-, es que esta muchacha de mirada firme y castaña, de palabras pocas y rotundas, educada como pupila en un riguroso colegio de monjas, estaba enamorada de un joven dentista que la llenará de súplicas y reproches, inútilmente”².

Enrique nace en Ginebra, donde se encontraba circunstancialmente la familia, pero será francés por ser hijo de franceses. Desde el puerto Le Havre, partirán en 1910, en el “Gran Marsella” rumbo a Argentina en la que se vivían los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo.

Cabe señalar, para dar una breve reseña de lo que aconteció en esos momentos, que hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX se produce el arribo de importantes contingentes de inmigrantes. En 1901 ingresan a la Argentina 125.000 personas que se radican principalmente en Buenos Aires y sus alrededores. Las dos primeras décadas del siglo XX se caracterizan por un clima de constante agitación social. En el año 1902 hay enfrentamientos obreros-patronales y se promulga la “ley de residencia” que faculta al gobierno para expulsar del territorio nacional a todo extranjero que considere indeseable. Crece sin embargo el clima de agitación social, con huelgas obreras y fuerte represión policial. Arriban en 1904, 161.000 inmigrantes y en 1913 ingresan 365.000 pero más de 200.000 retornan al comenzar la Primera Guerra Mundial.³

La mayoría de esos extranjeros a poco de su arribo, encontró que las promesas con las que el gobierno argentino los había atraído, de “manos para la tierra”, no iban a ser satisfechas.

“En el campo, con la tierra a manos de latifundistas, los inmigrantes se vieron obligados a arrendarla en condiciones sumamente desfavorable: “el precio de la tierra ascendió, en promedio un 218% entre 1881 y 1911. Tales precios y el ningún interés de los ganaderos en subdividir, tornó inaccesible la propiedad al inmigrante. Los chacareños recibían los lotes por períodos no mayores de tres años, usaban sus

2 ibid

3 Fuente: La historia de la literatura argentina Centro Editor de América Latina 1980

propias herramientas y debían dejarlos alfalfados al concluir el arriendo. La pérdida de algunas cosechas hizo perder sus tierras a muchos pequeños propietarios del litoral (entre ellos el padre de Pichon Rivière) extendiendo hasta allí el sistema de arrendamiento. Esta circunstancia y la valorización de la tierra, produjeron un rápido ascenso de los precios pagados por los arrendatarios, así como en la proporción de la cosecha que debía entregarse al propietario. La cortedad de los contratos, la imposibilidad de diversificar la explotación y de poseer vivienda fija, tornaban dura y sin horizontes la vida del arrendatario o mediero”⁴.

De esta manera una gran masa de inmigrantes se vio obligada a hacinarse en conventillos en el cono urbano porteño.

“Las condiciones habitacionales de los conventillos estaban por debajo de cualquier estándar aceptable de vida; en cada pequeña pieza vivía toda una familia, se debía cocinar en el pasillo y compartir un excusado común. Los alquileres eran muy altos (más de la mitad del sueldo) y el hacinamiento producía continuas peleas entre vecinos: las piezas mal ventiladas, húmedas, pasillos y patios llenos de objetos que no podían guardarse dentro de las habitaciones, reunían todas las condiciones de los hábitat de la pobreza extrema. Los conventillos eran, en realidad, verdaderas villas miserias internas y daban ganancias enormes a la clase poseedora argentina. Sólo la prostitución para las mujeres y para los hombres la delincuencia eran las maneras de salir del infierno del conventillo”⁵.

El brote inmigratorio

La palabra brote permite dar una idea del clima de verdadera locura y extrañeza que se vivía en las zonas marginales de Buenos Aires y del resto del país e imaginar a esos suburbios donde se amontonó a toda esa población con distintos idiomas y costumbres, extranjera y nativa, como un gran manicomio. En el campo la situación no era mucho mejor: la gente se hacinaba en ranchos en donde convivían a veces varias familias.

4 Rosas Jose María La historia de nuestro pueblo T 2 Ed. Video

5 Moffatt Alfredo psicoterapia del oprimido Editorial Librería ECRO SRL 1974

Los inicios del nuevo siglo estuvieron signados por la crisis de la economía mundial: altas tasas de interés agobiaban a EE.UU. y Europa. La estructura dependiente de la economía argentina, hizo que los efectos de la crisis se transmitieran a nuestro país, agravados por factores de orden interno. Llegaron sin embargo con algún atraso. Cumplidos los primeros quince años del siglo, se encarecieron considerablemente los alimentos, los que escaseaban en el mercado interno, a pesar y porque habían aumentado las exportaciones, pero la estructura de comercialización estaba en manos extranjeras, lo mismo que las empresas marítimas.

El régimen de gobierno imperante en 1910, festejaba con algarabía el centenario de la Revolución de Mayo, aunque tenía sin embargo los días contados. Ya había varios indicios de la catástrofe: crisis financieras, agitación estudiantil, huelgas obreras, atentados anarquistas y revoluciones radicales. En las aulas universitarias se cuestionaba el liberalismo imperante y la generación de pensadores y literatos del Centenario, comenzará a flaquear en su culto a los valores “científicos” y hará un intento por volver los ojos a la realidad del país: Joaquín V. González, Ricardo Rojas, Ernesto Quesada, Estanislao Zeballos, Leopoldo Lugones, Roberto Payró, Manuel Gálvez, o Evaristo Carriego en oposición a José Ingenieros o Carlos Bunge que siguen fieles al ideario del régimen.

La nueva generación de escritores que está a punto de surgir tiene como denominador común la particularidad de comulgar o militar con las nuevas ideas políticas de partidos populares: el radicalismo, el socialismo o los grupos anarquistas. Buenos Aires ha crecido desmesuradamente. Ostentosos palacios en el Barrio Norte contrastan con el hacinamiento de los conventillos. En el Centenario el tango, que a fines de siglo surge en los suburbios porteños llega a París y allí gana gran prestigio y desde el triunfo parisino el tango hasta allí orillero, entra en los salones porteños y la figura de un cantante, Carlos Gardel descolla en los cines del centro. Esta vida porteña, este fenómeno musical de Buenos Aires hechizará al joven Enrique Pichon Rivière a su arribo, y le brindará aún mucho más material de indagación y de conocimiento.

Ha comenzado a aparecer en Argentina una ascendente clase media, resultado de la integración de los inmigrantes que se harán arrendata-

rios o pequeños propietarios en el campo, o bien pequeños comerciantes en la ciudad. Aumentan en Buenos Aires y algunas ciudades del interior la necesidad de servicios lo que hace que esta clase social vaya ascendiendo y se vaya integrando y protagonizando cambios políticos de importancia. Los más pobres: artesanos, obreros y peones de ferrocarriles, los frigoríficos o las incipientes industrias de las ciudades, en especial Buenos Aires, no tarda en organizarse para defender sus intereses, y el movimiento obrero argentino va a comenzar a cobrar relevancia y protagonismo (para el Centenario, ese protagonismo había tenido ya como consecuencia numerosas huelgas y represiones con saldos de muertos y heridos y el estado de sitio el año anterior que vuelve a ser implantado ante amenazas de nuevas huelgas). Con el advenimiento de Roque Sáenz Peña al gobierno en 1910 y su ley electoral con voto secreto y obligatorio, se prepara la llegada al poder del líder radical Hipólito Yrigoyen en 1916 año de otro Centenario, el de la Independencia.

En 1914 se lleva a cabo el tercer censo nacional. La población había crecido rápidamente: 7.885.237 habitantes de los cuales 2.357.952 eran extranjeros. El 1 de agosto de ese año se desata la Primera Guerra Mundial, que para muchos fue vivida como propia a pesar de la neutralidad que mantuvo el gobierno argentino: los vínculos culturales de algunos con Francia, la dependencia de Inglaterra y los inmigrantes italianos o los hijos y nietos de italianos habitantes de nuestras tierras fueron sus causas.

Pichon Rivière comenta que uno de los recuerdos de su infancia fue la permanente presencia en las conversaciones de sus padres de la primera Guerra Mundial.

Primeros años: embrollo de lenguas y la alquimia de sus marcas

La familia de Pichon Rivière se trasladó poco tiempo después de su llegada al Chaco santafesino, y luego a la provincia de Chaco, a Florencia. Desde allí y luego de obtener una concesión de tierras fiscales en la Dirección de Tierras, firmó como otros inmigrantes en esa época, un contrato de concesión por un término sumamente estricto -que quitaba posibilidades a los campesinos ya que el tiempo tan acotado les juga-

ba en contra cuando se trataba de sobrevivir al implacable rigor de la naturaleza.

En el Chaco, que en aquel entonces era una región agreste y despoblada, permaneció por espacio de cuatro años, dedicado infructuosamente a la plantación de algodón.

En *Conversaciones...* describe así esta temprana experiencia:

“Mi padre se inició plantando algodón, quería cumplir de algún modo su viejo sueño de Manchester y no le importó la fatiga del desmonte.

Así como un alquimista convierte el carbón en oro, la naturaleza hizo con los sueños de mi padre una pesadilla de barro. Conoceremos lluvias interminables, ríos que se desbordan y después sequías que tendrán comienzo pero no fin. La prueba más dura será quedarnos a la intemperie de un día para otro.(...) El techo del bungalow era de paja (...) mi madre nunca imaginó la voracidad de esas langostas.

Recuerdo que en el momento en que desaparecía totalmente el techo, mi padre, limpiándose los ojos con un pañuelo, para que nada turbara su mirada, exclamó, para mi asombro: “Qué hermoso, que infinito y claro es este cielo”⁶.

Finalmente se establece en Corrientes, primero en Bella Vista y luego en Goya, donde Alfonso Pichon fracasa una vez más en el intento de ganarse la vida como agricultor. “Siempre le irá mal en todos sus trabajos”, confiesa Pichon Rivière⁷. Los fracasos económicos del padre y la difícil situación económica general, sumió a la familia en una condición delicada, y tuvo que dedicarse a vender (Enrique también lo hizo) en forma ambulante verduras que cosechaba en su tierra, todo lo cual recuerda Pichon con mucha tristeza

Contrariamente a la imagen paterna, la que da de su madre es la de una mujer elegante, con mucho carácter, que nunca asumió el rol de la pobreza. Había sido la primera en fumar y en usar pantalones para una representación teatral. Ya en Argentina, fundó escuelas primarias, la Escuela Profesional y el Colegio Nacional de Goya.

6 Ibid

7 V. Zito Lema *Conversaciones con Pichon Rivière...* Op. Cit p. 16

Enrique se describe como un niño triste, desprolijo y desatento, permanentemente ocupado en sus sueños, fantasías y temores. Manifiesta que estas características le fueron dadas por el vivir en esas regiones selváticas:

“Ese mundo primitivo, de donde surgieron mis temores más profundos, el de los malones indígenas, me nutrió naturalmente con toda una visión mágica del universo. Un universo regido por la culpa, y donde la muerte, el dolor y la locura, forman el contexto general.”⁸

En otro momento expresa:

“Subyace en los actos cotidianos, en los mitos y leyendas, una profunda poesía.”⁹

Esa poesía que para él representó un camino que según sus palabras no abandona cuando se decide por la psiquiatría, intrigado por el misterio de la tristeza, porque considera que “transitados sin miedo con la debida profundidad, entrega y sed de aventuras, nos internan en el mismo misterio¹⁰”, bajo el denominador común de los sueños y el pensamiento mágico. Este mundo al que se refiere es el de la cultura guaraní.

Es interesante adentrarnos en las concepciones de esta cultura para ver qué pudo haber extraído Pichon de allí, para sí y para su trabajo con la locura.

En su libro *El guaraní: experiencia religiosa*¹¹, Bartomeu Melia, uno de los más grandes estudiosos del tema, nos acerca de manera sorprendente a este mundo, casi tan alejado para nosotros como para aquellos colonos de principio de siglo, y permite quizás rodear al menos esta pregunta.

Para el guaraní según Bartomeu Melia, la palabra lo es todo y todo para él es palabra. Es lo que expresa a través de sus mitos de sus cantos

8 V. Zito Lema Conversaciones con Pichon Rivière...Op. Cit pag. 34

9 Ibid pag. 28-29

10 Ibid pag 36

11 B. Melia El Guaraní experiencia religiosa Biblioteca Paraguaya de Antropología Vol. XIII 1991

y de sus ritos. La característica que especifica la psicología y la teología guaraní es la peculiar experiencia religiosa de la palabra. El don de la palabra por parte de los Padres “divinos” y la participación de la palabra por parte de los mortales, marca lo que es y lo que puede llegar a ser un guaraní. Su vida en todas las instancias críticas -concepción, nacimiento, recepción de nombre, iniciación, paternidad y maternidad, enfermedad, vocación chamánica, muerte y “post-mortem”- se define a sí misma en función de una palabra única y singular, que en cierta forma consustancia a la persona.

Desde su concepción como persona, el guaraní es una palabra soñada.

Cuando un hombre y una mujer se unen sexualmente, son apenas la ocasión para que se dé ese acto poético mediante el cual la palabra soñada por el padre es comunicada a la futura madre, que de ese modo queda grávida de esta misma palabra. La concepción del ser humano no se diferencia en su forma del acto místico por el cual el chamán guaraní, en su sueño, recibe la palabra que se da asiento en él; el chamán, sentado en su banco ritual, en su “tigre” de cedro, queda preñado de una palabra que es concebida, es engendrada y nace como lo haría un ser humano.

Poética en sí misma, la concepción es a su vez objeto de poesía y toda la vida del guaraní será la recreación de este acto inicial bajo diversas formas. El *mitã renói a*, “el que llama o da nombre al niño”, se prepara para recibir la revelación. Enciende la pipa, echa bocanadas de humo sobre la coronilla del niño y por fin le comunica a la madre el nombre averiguado. Este nombre es parte integrante de la persona y se lo designa con la expresión *ery mo ã a*, “aquello que mantiene en pie el fluir del decir”. Cada nombre puede considerarse como cifra poética de la misma persona.

La educación es una educación de la palabra, por la palabra. El guaraní no es educado para aprender ni para memorizar, sino para escuchar las palabras que recibirá de lo alto, generalmente a través del sueño o la revelación, y para poder decirlas. Del mismo carácter son las experiencias por las cuales recibe el don del canto místico. Sus textos son de gran belleza poética y profundidad religiosa. La palabra guaraní se dice

y se hace; los caminos de la palabra, sus “sacramentos”, son el canto y la danza lo que torna a la religión guaraní en una religión de la palabra inspirada. Esta religión se expresa también a través de un discurso mítico que cuenta los orígenes del modo de ser que le es propio. La tierra habla para el guaraní; no es extraño entonces que la poética guaraní alimente sus metáforas con la vivencia de este universo brillante y sonoro, donde no sólo hablan las aves, los insectos y las aguas, sino también los árboles.

El modo ordinario en que el guaraní forja su canto, esa palabra poética que lo identifica ante sí mismo y ante los demás, se da en el sueño, él es un transformador poético de su sueño. Sin embargo, este último no tiene para él sólo un carácter premonitorio. El sueño genera conocimiento y acción.

Franz Müller¹² especifica con respecto a los ritos ante la muerte y el duelo que si un miembro de la familia muere, se reza sobre su tumba a Tupa a lo largo de varios días, para que no sigan sucediendo otros casos de muerte y para que el alma del fallecido - los guaraníes utilizan la palabra *anguer*, también ñê-ênguer que significa *fue sombra* o bien *palabra que fue*- no moleste a los sobrevivientes. Sobre la tumba se mantiene un fuego y durante una semana aproximadamente se coloca comida y bebida sobre la tumba. Generalmente el entierro tiene lugar en la choza del fallecido. Si muere fuera de la choza, y es enterrado fuera de ella, entonces debe colocarse por encima de su tumba un techo protector. Se agrega en la tumba del muerto todo su haber personal, que no es tocado por los parientes, por eso no hay entre ellos derecho sucesorio. El canto fúnebre es testimonio de su creencia en la inmortalidad del alma y supervivencia en el más allá. Se le habla al muerto.

Varias cosas saltan a la vista con esta breve descripción de esta rica cultura indígena que tanta influencia ha tenido en el noroeste argentino, sur de Brasil y Paraguay. Aún hoy y tras pasadas las barreras de las reducciones, se conservan muchas de sus leyendas y el canto litoraleño de nuestro país está embebido de su estilo y de su palabra. Una de ellas es la importancia de la palabra hablada, lo cual nos hace asociarlo inmediatamente al estilo de transmisión que siempre prefirió Pichon

12 F. Müller Etnografía de los guaraníes del Alto Paraná Societatis Verbi Divini 1989

Rivière: la transmisión oral. Él detestaba escribir y le fascinaban las largas tertulias en un café, o en la cocina de la Escuela de Psicología Social que tenían para él la misma importancia que sus clases. En el escrito no contaban sus ocurrencias, chistes o desvíos que para él y para sus discípulos eran tan necesarios. Tampoco figuraban sus acotaciones clínicas sobre un caso. La otra, la importancia otorgada por los guaraníes al sueño o a las revelaciones.

Estos tres elementos configuran pilares que sostienen y configuran a este pueblo y al parecer impresionan intensamente a ese niño venido de Europa. Según Pichon el contacto temprano con esta cultura lo motivó profundamente. Poco después de comenzar el prólogo a su obra *Del psicoanálisis a la psicología social* expresa que su vocación por las Ciencias del Hombre surge de la tentativa de resolver la oscuridad del conflicto entre dos culturas.

“Mi interés por la observación de la realidad fue inicialmente de características precientíficas y, más exactamente, míticas y mágicas.(...) El descubrimiento de la continuidad entre sueño y vigilia, presente en los mitos que acompañaron mi infancia y en los poemas que atestiguan mis primeros esfuerzos creativos, bajo la doble y fundamental influencia de Lautréamont y Rimbaud, favoreció en mí desde la adolescencia, la vocación por lo siniestro.”

Después de su encuentro con el psicoanálisis de Freud, Pichon puede encausar, darle forma y a la vez investigar y llevar a la clínica aquellas primeras inquietudes que le despertó la cultura guaraní. Pudo desgajar cada uno de los elementos que supo extraer de ella y que aguardaban en él y transformarlos en material de trabajo en el campo psicoanalítico.

“La sorpresa y la metamorfosis, como elemento de lo siniestro, el pensamiento mágico, estructurado como identificación proyectiva, configuran una interpretación de la realidad característica de las poblaciones rurales influidas por la cultura guaraní, en las que viví hasta los 18 años.(...) “La internalización de estas estructuras primitivas orientó mi interés hacia la desocultación de lo implícito, en la certeza de que tras todo pensamiento que sigue las leyes de la lógica formal, subya-

ce un contenido que, a través de distintos procesos de simbolización, incluye siempre una relación con la muerte en una situación triangular.

“Ubicado en un contexto en el que las relaciones causales eran encubiertas por la idea de la arbitrariedad del destino, mi vocación analítica surge como necesidad de esclarecimiento de los misterios familiares y de indagación de los motivos que regían la conducta de los grupos inmediato y mediato.”¹³

Aquí surgen en su escrito a la vez y en consecuencia los términos realzados en su obra que él va a extraer del psicoanálisis freudiano: lo siniestro, la interpretación de los sueños y concomitantemente la desocultación de lo implícito. Como se puede apreciar este prólogo se presenta como un entramado que nos conduce en la vida y la obra de Pichon desde los guaraníes, la poesía de Lautréamont y Rimbaud, al análisis. No es de extrañar entonces, que su principal trabajo de investigación haya sido sobre Lautréamont leído con el artículo de Freud de *Lo siniestro*.

El tratamiento que los guaraníes le dan a la muerte, al dolor y sobre todo la búsqueda de respuestas a sus interrogantes a través de la poesía y los sueños, con su asombroso tratamiento de la palabra, iluminó a Pichon Rivière. En su momento, lo condujo en la investigación, junto a los elementos que le dio el psicoanálisis, fundamentalmente con *la interpretación de los sueños* de Freud y el artículo de *lo siniestro*.

Para tomar una muestra de cómo llevó esto a sus investigaciones -lo veremos más adelante con detenimiento -, en *Contribución a la teoría psicoanalítica de la esquizofrenia* de 1946 dice:

“Desde el punto de vista formal y cronológico el pensamiento [del esquizofrénico] no está regido aquí por las leyes del pensar lógico, sino del prelógico, mágico e infantil. Se observan los fenómenos de participación, proyección, de transactivismo, personificaciones, omnipotencia de pensamiento, etc.”¹⁴

13 Pichon Rivière Del psicoanálisis a la psicología social Tomo 1 El proceso grupal Ediciones Nueva Visión 1993 pag. 7-8

14 P. Rivière La psiquiatría, una nueva problemática Op. Cit.

Aferrado a concepciones de corte kleiniano, no puede reconocer la otra lógica, la que se rige por las leyes que, desde el campo freudiano, se las nombró como las del inconsciente.

De igual manera y sujetándose a los mismos parámetros, en *Comentario de la película: "les images de la folie"*, expresa las diferencias que él considera que existe entre arte normal y patológico, y dice:

“Estas actividades creativas de los enfermos mentales pueden ser utilizadas de diversas maneras.(...) Además son, como los sueños, el punto de partida de interpretaciones tal como los utiliza el psiquiatra.

Si bien un esquizofrénico no es en sentido estricto un niño, un hombre primitivo, ni un artista moderno, el arte patológico entra sin embargo en una de las *Categorías de lo Imaginario* de donde emergen las grandes producciones fantásticas: mitos, religiones, arte, sueños, delirios. Al lado de las diferencias formales existentes, leyes generales regulan tanto las estructuras como los temas y dinanismos de estas producciones. Si abandonamos ciertos prejuicios, podemos hacer de este campo común el objeto de investigaciones esclarecedoras.¹⁵”

¿A quién se dirige Pichon cuando dice “si abandonamos ciertos prejuicios”? Evidentemente al ámbito psicoanalítico que no le dió cabida a estas cosas que desde hacía años venía planteando, y que lo llevó a crear una Escuela que llevó su sello, al margen de la institución psicoanalítica que él había contribuido a fundar.

Volviendo a la infancia de Pichon Rivière, él relata al mismo tiempo, que fue acompañado toda su vida por el misterio, nunca desentrañado, sobre el largo viaje desde la Ginebra natal donde vivían sus padres hasta el Chaco santafesino primero, el Chaco y después Goya en plena selva. Intenta explicarlo diciendo que su padre siempre había tenido fuertes fantasías ligadas a la vida salvaje y amaba profundamente a Rimbaud, tanto por su poesía como por su largo exilio de la civilización europea. A esto se sumó el “secreto de familia”, mantenido oculto para él hasta la edad de seis o siete años, de que su padre había tenido una primera mujer que era la madre de sus cinco hermanos y que su madre era la hermana de esa mujer.

15 P. Rivière El proceso creador Op Cit

Si todo esto lo convirtió -como él mismo lo refiere- en un niño triste, que estaba siempre en otra parte: en sus sueños, aventuras y temores, no es menos cierto que el contacto con esta cultura a la vez extraña y hechizante le permitió ahondar sus misterios y conducirlo hacia la poesía por un lado y hacia la investigación por el otro.

¡Cómo no van a resonar para él entonces las palabras de Lautréamont!

“Quiera el cielo que su nacimiento no se convierta en una calamidad para su país, que lo ha expulsado de su seno. Va de comarca en comarca, abominado por todos. Unos dicen que es víctima de una especie de locura de origen, desde la infancia”¹⁶.

Estos son algunos de los testimonios de lo que fue la infancia de este niño en la selva y de cómo Pichon Rivière incorpora esas fuertes vivencias al campo de la locura para servirse de ellas:

“Una noche sufrí el pánico al sentirme encandilado por los ojos de un puma, pero a la vez estaba como fascinado. (...) Ahí improvisé una conducta que luego utilizaría, en circunstancias igualmente críticas, con los enfermos mentales: quedarme absolutamente rígido, sin demostrar ningún sentimiento, y sin esbozar o intentar el menor acto de defensa o ataque. El puma se marchó...”

Todo lo que sentí esa noche volví a revivirlo muchos años después. Había concurrido al Teatro Argentino, en Buenos Aires, donde se representaba una obra cuyo mayor valor era ser un honesto alegato contra la guerra. La daba un grupo de actores anarquistas. La policía invadió súbitamente el teatro; yo me quedé paralizado, no hice gesto alguno, y la policía, que golpeaba y detenía indiscriminadamente, no reparó en mí, no me hicieron ni una sola pregunta. Y pude dejar el teatro sin problemas.

Y asocio otro recuerdo de mi infancia, acaso porque se refiere a la forma precisa con que mi padre manejaba todo tipo de situaciones graves, azarosas, manteniéndose muy presente pero también como lejano.(...)Recuerdo que en esa época mi padre tenía la costumbre de tender un alambre entre dos árboles, y colgar allí todos sus trajes. Lo

16 Conde de Lautréamont Cantos de Maldoror Op. Cit.

hacía por lo menos una vez al mes. Había smokings, chaquetas, y todo tipo de trajes de buen vestir y de gala... y los colgaba al sol, al aire libre en la selva. Parecía un ritual, una misa, en la que él era un solitario oferente. Yo percibía en ello toda su nostalgia”¹⁷.

El prólogo a su obra continúa el testimonio, sometiéndose a sus avatares: un epígrafe en francés de un poema escrito en su adolescencia cuando el peso de su lengua materna cobraba forma de verso lautremontiano¹⁸, muestra el atravesamiento por ese “infierno” tan temido. Una primera lengua no materna, el guaraní, señala un camino incomprendible (en este niño de corta edad) que transitará luego con la ayuda de Lautréamont y de la mano de Freud:

“Por la lectura del trabajo de Freud sobre “la Gradiva” de Jensen tuve la vivencia de haber encontrado el camino que me permitiría lograr una síntesis, bajo el común denominador de los sueños y el pensamiento mágico, entre el arte y la psiquiatría”¹⁹.

Este camino que encontró Pichon Rivière, no sin la compañía del infierno lautremontiano lo conduce hacia Freud porque, como dice Lacan en 1975, y que evidentemente era manifiesto para Pichon, si hay algo que Freud deja absolutamente en claro, es que “del inconsciente resulta que el deseo del hombre es el infierno”²⁰.

Una segunda lengua no materna, el español, con la que se encuentra al ingresar a la escuela en Chaco y que consolida fundamentalmente en Buenos Aires lo enlaza al tango y al ambiente literario porteño a los que lleva consigo en el camino abierto por Freud.

17 V. Zito Lema Conversaciones....Op. Cit

18 Ver p. 41

19 Pichon Rivière Op. Cit pag 10

20 J. Lacan Respuesta a una pregunta de M. Ritter el 26 de enero de 1975 en Suplemento de las Notas. Escuela Freudiana de Buenos Aires Número 1 Noviembre de 1980

CAPÍTULO III

LAS CONVERSACIONES CON PICHON RIVIÈRE

SOBRE EL ARTE Y LA LOCURA¹

Este trabajo del escritor Vicente Zito Lema se presenta como un documento realizado y obtenido en forma de diálogo que entreteje, lo que ha trascendido como la obra escrita de Pichon, con su vida, mucho de lo cual ha sido recogido y recopilado por sus discípulos, y al estar transcritos de esa manera dialógica hace que sea una obra entrelazada con la fibra de ambas. La primera edición fue publicada por Timerman Editores en 1976. Ese mismo año se realiza una segunda edición en la misma editorial, lo que muestra a las claras que se agotó fácilmente. Luego siguen los años de terror en Argentina, la muerte de Pichon Rivière en 1977 y el exilio de Zito Lema en Amsterdam. Su tercera edición recién corresponde al año 1985 a cargo de otra editorial: Ediciones Cinco.

Zito Lema abre las *Conversaciones ...* de la siguiente manera:

“Una mañana, tendría yo once o doce años, me peleé, por motivos que ya no recuerdo bien, con un muchachito de mi edad. De pronto logré ponerle las manos en el cuello y apreté, muy fuerte. Dejó de oponer resistencia. Creí que lo había matado; desesperado, me arrodillé en medio de la calle y me puse a rezar. Pero lo suyo sólo era un desmayo pasajero o una triquiñuela, ya que, súbitamente, me dio un golpe en la cabeza y se fue corriendo.

Días después me enteré de que la madre de mi “enemigo” se había ahorcado. En el barrio se comentaba en voz baja el suceso con más miedo que dolor o respeto. Yo no me animé a averiguar los detalles. Pero quise ir al velatorio, algo que prácticamente desconocía (tenía

1 V.Zito Lema Op. Cit

apenas el recuerdo de la muerte de mi bisabuela, a la que no miré, y de unos fotografos con cámaras enormes apuntándonos mientras el cajón aparecía por la puerta).

Fui a la casa de la ahorcada - así comenzó a ser llamada -; una casa de chapas rojas edificada sobre una pequeña barranca frente a las vías del tren lechero. Nadie respondió a mis llamados. Unos vecinos me dijeron que habían llevado la muerta a Mármol o a City Bell, pueblo cercano a La Plata.

Cuando encontré el lugar estaba ya cansado, asustado. No tengo una imagen muy precisa de cómo era aquello. Es más bien una sensación de penumbra y de ahogo...Y en el medio de la pieza, eso sí, nítido, el cajón sin cruz y mi amigo, sólo, sentado en el suelo, cerca de su madre. Me puse a su lado, me abrazó y me dijo: “hacía años que estaba loca.

Permanecí hasta el amanecer, sin entender cabalmente qué me había dicho y qué hacía yo allí.”

Desde el arte Zito Lema se introduce en esta ruta:

“Allí, en ese espacio señalado por el poder como vaciadero de los terrores más ocultos y negados, escuché, de labios de hombres y mujeres sin rostro y sin nombre, la verdadera voz humana.

Con paciencia y humildad, desconcertado y avariento como quien bucea en aguas oscuras pescando perlas, registré muchas de esas voces. Las incorporé luego a lo más profundo de mi ser, para que convivan con mis propias obsesiones y deseos, mis pesadillas y mi necesidad de amor.

El teatro, el testimonio y el reportaje, la reflexión y la poesía han sido los instrumentos en la búsqueda de que esas voces no se apaguen, sigan provocando el helado estupor que denuncia la vida.”²

Y desde el arte aún continúa trabajando con la locura e interroga a Pichon Rivière. Siguiendo los indicios dados por su maestro de pintura Batlle Planas, va en busca de Jacobo Fijman, de quien todos sus amigos del campo del arte habían perdido la pista.

Este encuentro es decisivo para Zito Lema y no deja de sentirse preocupado de allí en más. Porque a Fijman lo encuentra encerrado en

2 V.Zito Lema *Voces en el hospicio* Ediciones de Fin de Siglo 1990

el Hospicio de las Mercedes por loco y produciendo poemas y dibujos. Desde ese momento no puede dejar de ir a visitarlo y Fijman, transformado en su maestro, le enseña, sin saberlo, con su particular estilo de ángel enjaulado, en qué el arte le ha hecho atravesar las barreras humanas para acercarlo a Dios. Le muestra su locura poética como él mismo la define. Desde la muerte de Fijman, Zito Lema no puede dejar de transitar el camino que le abrió. Al hacerlo, se dará cuenta que esa locura poética era de Fijman y no de todos los locos encerrados o no, en los hospicios. Por lo que necesitó que alguien le ayudara a contestar las acuciantes preguntas que este trabajo le despertaba. Y ese alguien fue Pichon Rivière.

Conversaciones con Pichon Rivière sobre el arte y la locura retoma el prólogo que Pichón Rivière escribe a su obra *Del psicoanálisis a la psicología social* con el aditamento que le da el diálogo y el contexto de las mismas y permite puntualizar varias cosas que saltan a la vista al entrar de esta manera en contacto con su obra. Una de las primeras es cómo describe el encuentro de Pichon Rivière con el psicoanálisis, anterior a su elección de seguir medicina para dedicarse a la psiquiatría.

Fue en Goya, ensayando una pieza de teatro para representarla en la Escuela Normal, donde tropezó con unos cajones que había detrás del escenario, y allí, indica

“**Me topé**, por primera vez, con Freud; allí fue donde éste **me dio**³ su primera lección. Sentí que **me pedía** que leyera lo que había ahí: eran tres trabajos de los primeros, sobre la vida sexual. La lectura precipitada me impuso el descubrimiento del psicoanálisis. Había encontrado el camino hacia lo que desde mi infancia pretendía: saber qué hay detrás de lo dicho.”⁴

Ese camino está señalizado por un *encuentro* con Freud, en el que no faltó el tropiezo. Con esta particular manera de decirlo: Freud le pide, le dá su primera lección, le habla. Es así como se presenta para él. Luego vendrá el leer toda la obra de Freud que entonces se conseguía

3 El remarcado es mío

4 Ibid pag. 69-70

en ediciones “piratas”, en momentos en que Freud era casi totalmente desconocido, y los psiquiatras lo ignoraban.

Precisamente en psiquiatría, Pichon se define como un autodidacta. Había comenzado los estudios sobre la materia años antes de entrar a la facultad y afirmaba que sus conocimientos eran, aún antes de recibirse de médico, mayores que los de los profesionales que trabajaban en el sanatorio de enfermos mentales donde se desempeñó después de hacerlo en el Asilo de Torres; este último destinado a adolescentes, que le enseñaron e impulsaron aún más a la investigación.

Pichon Rivière llega por fin al psicoanálisis de la mano de la psiquiatría, después de haber cursado su carrera de medicina de manera bastante irregular debido a su autodidactismo que no admitió maestros locales por un lado, y a su bohemia por el otro. De hecho siempre se ha marcado su peculiar trayectoria en relación al resto de los fundadores de la A.P.A. Pichon Rivière viene de la psiquiatría y tiene una importante producción en ella. No sólo no abandona ese campo sino que encamina sus esfuerzos a renovarlo y logra introducirlo en la A.P.A. como formación obligatoria a su cargo. Marie Langer, una de las fundadoras de la Asociación dice en *Memoria, historia y diálogo psicoanalítico*:

“Lo que intentaba Enrique Pichon Rivière con su psicología social es mucho más difícil de definir; además dada la ambivalencia de Enrique con la A.P.A. y de esta con él, siempre trabajaba fuera de la institución. A Enrique debemos la comprensión de la psicosis. En los primeros años dio clases durante períodos breves. Recuerdo en el Hospicio de las Mercedes el aula estaba en el fondo de la morgue y uno tenía que llegar hasta ahí tapándose las narices; más tarde el aula fueron los baños donde siempre pensábamos que un loco podía pasar y abrir la ducha. Sus clases eran espléndidas; ya he dicho que Heinz Hartmann, el jefe de la cátedra de psiquiatría de Viena, nunca explicó tan bien las psicosis como lo hizo Enrique.”⁵

En *Historia, enseñanza y ejercicio legal del psicoanálisis* Fideas Cesio afirma que en 1934, el interés de Pichon Rivière por el psicoanálisis lo

5 Langer Marie, Jaime del Palacio, Enrique Guinsberg: *Memoria, historia y diálogo psicoanalítico*. Folios Ediciones. 1984

llevó a crear una sección sobre este tema en la revista *Nervio* y que en esa época ya había hecho sus primeras experiencias en psicoterapia. Al mismo tiempo trabajó como practicante en el Asilo de Torres - para niños y adolescentes-, en el Instituto Charcot y cuando se recibió de médico pasó a trabajar en el Hospicio de las Mercedes, hoy Hospital Borda.

Desde el año 1938 enseñaba psiquiatría psicoanalítica y dio origen a los cursos que dictó en ese Hospicio. Para su elección como miembro titular y didacta de la A.P.A. presentó un caso de esquizofrenia.⁶

En sus primeros trabajos escritos sobre psiquiatría aparece fundamentalmente la influencia de la escuela francesa sobre todo de Claude y sus adeptos - allí se encuentra nombrado y citado Lacan y su tesis en un artículo que data de 1938⁷ -, de Griessinger -dentro de la escuela alemana- y de Frida Fromm Reichmann y a través de ella Harry Stack Sullivan.

Se observa entonces que no tomó como referentes ni se nutrió evidentemente de la tradición psiquiátrica argentina - José Ingenieros, José Ramos Mejía, Lucio Melendez, Domingo Cabret, entre otros -, en su *Desarrollo histórico y estado actual de los delirios crónicos (1938)*⁸ no figura Lombroso, de gran influencia sobre todos ellos. No sólo no figura sino que con la particularidad que marca Pichon Rivière dentro de la psiquiatría y el psicoanálisis argentino no podría hacerlo. Basta para ello citar lo:

“No todos los psiquiatras han entendido que la instrumentación debe ser compleja, amplia, que hay que pertrecharse por todas partes. Todo aquello que es capaz de producir un cambio es lo que hay que tomar, provenga de cualquiera de las ciencias o del arte. Y sin desechar por prejuicios, los aportes de la cultura popular, ya que ellos son imprescindibles para abordar ese centro de la realidad que es la vida cotidiana.

6 Cf. Arminda Aberastury, Fidas Cesio, Marcelo Aberastury *Historia, enseñanza y ejercicio legal del psicoanálisis* Editorial Bibliográfica Omega Bs.As. 1967

7 E. Pichon Rivière *Desarrollo histórico y estado actual de la concepción de los delirios crónicos* 1938 en *Del Psicoanálisis a la Psicología Social* Tomo II *La Psiquiatría, una nueva problemática* pag. 202-220 Ediciones Nueva Visión 1991

8 Ibid

Personalmente, considero que mis contactos con la cultura guaraní, mi conocimiento de los quilombos y de la vida nocturna de Buenos Aires, como mis estudios sobre Lautréamont y Artaud y mi amistad con Roberto Arlt, por ejemplo, me han sido muchas veces tan útiles para enfrentar la enfermedad como mis conocimientos sobre Freud o la medicina en general”⁹.

Freud y el psicoanálisis entonces, se enlazan tempranamente y en un primer tiempo a la “deriva” de la que habló Masotta, a esa vida bohemia al borde del alcoholismo, plena de fascinación por la revolución intelectual porteña de los años treinta, la locura y los textos de Roberto Arlt. Se liga al misterio y las preguntas incontestables del desarraigo de su familia de su país de origen, al choque entre dos culturas verdaderamente incontrastables en ese momento, y a los aportes que ambas le dieron: la cultura guaraní y la francesa.

Se pudo servir para su práctica con la locura por un lado, de la prosopopeya de los mitos y leyendas guaraníes, con su profunda poesía y su especial tratamiento de la palabra. Por el otro, de la lengua materna en la cual escribe sus primeros poemas, lee a Rimbaud, también a Breton y demás poetas surrealistas y por supuesto al Conde de Lautréamont.

Pichon Rivière no habla específicamente de Lombroso pero uno de sus discípulos, Alfredo Moffatt, en un libro que entre otros y en primer lugar dedica a Pichon Rivière, escribe:

La evolución de este sometimiento mental, cultural, recorrió desde las formas científico-racistas, cuyo ideólogo más importante en sociología fue el médico italiano Cesar Lombroso(...) Lombroso fue, junto con los médicos genetistas del Tercer Reich de Hitler, los que a través de pseudo-comprobaciones celulares intentaron basar la inferioridad de grupos humanos en señales físicas, en estigmas visibles que luego justificaron genocidios.(...) La escuela antropológica de Lombroso, que influyó mucho el pensamiento psiquiátrico hace dos décadas, es la colección de prejuicios más absurdos que ha sido llevado a la categoría de ciencia. Con observaciones morfológicas ingenuas llegó a construir toda

9 Zito Lema V. *Conversaciones...* Op. Cit. P. 80

una criminología “científica”, donde a través del concepto de “criminal nato” era posible, observando las malformaciones craneales y faciales de una persona, saber si debía ser encerrado o no.(...) Toda la psiquiatría tradicional está impregnada de este planteo. En la historia de la psiquiatría argentina, muchos de los “próceres” eran rigurosamente biólogos. El Dr. Braulio Moyano¹⁰, uno de ellos, era un anatómo-patólogo, es decir un médico que considera al paciente solamente a través de las rodajas de su cerebro y que establece su “vínculo terapéutico” a través de esperar que se muera y se le pueda sacar el cerebro para buscar el tipo de malformación que tiene”¹¹.

Pichon Rivière se contraponen categóricamente a esta “psiquiatría tradicional” de la que habla Alfredo Moffatt desde que era estudiante de medicina:

“Debo reconocer que tuve varios problemas con los profesores en relación a los métodos de enseñanza. Y es que el *material* que manejábamos estaba totalmente alejado de mis propósitos, que eran los de curar. Toda la enseñanza era sobre cadáveres. Es decir, había allí una contradicción fundamental, un elegir -tal vez inconsciente- la muerte. Nos preparaban para los muertos no para los vivos. Y esa contradicción - una enseñanza sobre muertos para enfrentar los problemas de la vida- desaparece después en toda la actividad médica.”¹²

En la facultad Pichon Rivière había hecho amistad con Federico Aberastury, de quien se cree que no fue más allá de sus primeros años de la carrera. En ese período estudiantil Federico Aberastury tuvo una crisis psicótica que llevó a su familia a internarlo en la Clínica de Gonzalo Bosch, nieto de Ventura Bosch, fundador del Hospicio de las Mercedes, hoy Borda. Comenta Jorge Balán en *Cuéntame tu vida*¹³ que Aberastury se convirtió en un ávido lector de literatura psicológica y

10 Actualmente un Hospicio para mujeres en Buenos Aires lleva su nombre.

11 Moffatt Alfredo *Psicoterapia del oprimido* Op Cit p.45 y sig

12 V. Z. Lema *Conversaciones...* Op. Cit.

13 J. Balán *Cuéntame tu vida. Una biografía colectiva del psicoanálisis argentino* Ed. Planeta Espejo de la Argentina 1991

psicoanalítica por lo que Gonzalo Bosch lo asoció a los *Anales*. En este espacio Pichon Rivière publica su primer artículo -de influencia adleriana- en 1934, dos años antes de recibirse de médico. Posteriormente Gonzalo Bosch le dio cabida en el Hospicio de las Mercedes donde encausó las primeras experiencias de psicoanálisis en el medio hospitalario argentino. Federico Aberastury era hermano de quien sería la mujer de Pichon Rivière, Arminda, su compañera en la investigación y el trabajo con niños.

Para tener una idea somera sobre cómo era el ámbito que va a dar cabida al psicoanálisis en Argentina y donde Pichon Rivière va a bregar por ocupar un lugar, primero como psiquiatra y luego también como psicoanalista, es necesario pasar revista a algunas particularidades con respecto a los pioneros argentinos. Una característica marcada en muchos de ellos es el hecho de ser reconocidos al mismo tiempo como indicio o mojón en el campo de la psiquiatría o de la medicina y en el de las letras.

CAPÍTULO IV

ENTRECRUZAMIENTO CON EL ARTE EN LA IRRUPCIÓN DEL PSICOANÁLISIS EN ARGENTINA

El nombre de Freud había hecho incursión en Buenos Aires tempranamente. Entre 1880 y 1910 la psiquiatría argentina había consolidado su dispositivo institucional de inspiración alienista y comienza una diversificación científica y doctrinaria cuando empieza a ocuparse de enfermedades sin repercusión pública que a partir de allí son tratadas en forma privada.

En *Historia del movimiento psicoanalítico* de 1914 Freud escribe:

“Un médico de Chile se pronunció en el Congreso Internacional que sesionó en Buenos Aires en 1910 en favor de la sexualidad infantil y encomió los éxitos de la terapia psicoanalítica en el caso de los síntomas obsesivos.”¹

El médico en cuestión era German Greve y el trabajo que presentó fue *Sobre psicología y psicoterapia de ciertos estados angustiosos* ante la sección de Neurología, Psiquiatría, Antropología y Medicina Legal del Congreso Internacional Americano de Medicina e Higiene de 1910. Allí hizo, como él mismo lo señala, una compendiada exposición de una parte de la doctrina, no sin antes aclarar que pone “frente a frente” la opinión que Freud tiene sobre la etiología primera de las neurosis, con la que Janet ha emitido sobre la misma cuestión, para hacer notar las supuestas concordancias de ambas.²

1 S, Freud *Obras Completas* T. XIV Cap. II pag. 29 Ed. Amorrortu

2 Cf. Vezetti Hugo *Freud en Buenos Aires 1910/1939* Puntosur Editores Bs. As. 1989

Dos años antes, la tesis de Juan Antonio Agrelo bajo el título *Psicoterapia y reeducación psíquica*, introduce la palabra psicoterapia.

Fuera de estas primeras incursiones que no gravitaron posteriormente, una de las figuras prominentes en intentarlo, fue José Ingenieros. Psiquiatra, criminólogo, literato, sociólogo y filósofo, se lo considera el introductor del positivismo en Argentina. Ingenieros aparece ubicado por David Viñas en *Literatura argentina y política* como el síntoma de una época de transición entre la llamada “generación del 80” (miembros de la oligarquía, fuertemente vinculados al poder político dominante y caracterizados en esa obra como *gentlemen* vinculados a la literatura, que practican como una ocupación lateral) y el período del advenimiento del radicalismo al gobierno en 1916, donde se produce un desplazamiento de los escritores de apellidos tradicionales, hacia la preeminencia de escritores de la clase media, y en algunos casos hijos de inmigrantes. Ingenieros es representante de ese tránsito, en cuanto a la transformación de la situación del panorama literario argentino de comienzos de siglo.

Esos cambios acompañaron los graves conflictos y situaciones de crisis sociales, ocasionadas por la desproporción entre las grandes masas de inmigrantes que llegaron al país y se asentaron principalmente en Buenos Aires y las condiciones de vida a las que fueron sometidos en su gran mayoría.

Justamente el giro producido en la psiquiatría argentina en cuanto al papel protagónico que comienza a cobrar con los grandes hospicios, va a ser asociado por sus principales representantes con ello:

“Ramos Mejía - que se propone como heredero de Sarmiento y es maestro de Ingenieros- y Lucio Meléndez van a expresar el viraje por el cual la población urbana pasa a ser el objeto privilegiado sobre el cual se descargan los desarrollos de la doctrina y la tecnología alienista. Reordenada la escisión inicial, para algunos el campo y el mito gaucho enfrentarán a la expresión del mal localizada en la ciudad y la masa inmigrante.”³

3 H. Vezzette: *la locura en la Argentina*

Los pioneros y el arte

José Ingenieros, fue una figura controvertida de la sociedad porteña convulsionada por ese brote inmigratorio.

German García en su libro *La entrada del psicoanálisis en la Argentina* da sobradas muestras de esto porque rescata a la vez los elogios y recordatorios que con motivo de su fallecimiento ocurrido el 31 de octubre de 1925 le brinda la revista *Nosotros* con un número especial totalmente dedicada al mismo. Ernesto Quesada plantea en otro artículo:

“Habla del estilo de Ingenieros como de un intento de volverse *argentino*, al punto de fundar una de las editoriales que con más empeño rescató lo que su nombre enuncia, es decir, *La cultura argentina*.”

Inmediatamente otro testimonio de esa publicación rescatada por German Garcia es aún más decidor:

“Ingenieros, de apellido español italianizado, evolución expresiva del heterogéneo origen, hizo bien en reespañolizar su apellido (Debemos haber sido varios quienes se lo aconsejamos con insistencia)... *No* lo españolizó con propósitos de ocultación de su origen, ni por ser éste italiano ni por ser oscuro, como lo insinúa arteramente el acto de recordar que se escribía *Ingegnieros*. Reespañolizó su nombre como símbolo de su voluntad, considerarse íntegramente argentino, y más que argentino, americano de lengua española.”⁴

José Ingenieros publica en 1904 *Los accidentes histéricos y las sugeriones terapéuticas* con una cita insignificante de Freud y Breuer cobrando relevancia en cambio, la literatura francesa, los experimentos de Charcot y fundamentalmente los trabajos de P. Janet. En su quinta edición de 1919 bajo el nombre de *Histeria y sugestión* introduce un comentario sobre el trabajo de Freud y Breuer criticando la concepción freudiana de la sexualidad. Había editado en Buenos Aires la primera revista argentina de psiquiatría y criminología, se hizo cargo de la Clínica en el Servicio Psiquiátrico Policial y dirigió el Instituto de Criminología de la penitenciaría.

4 G. García *La Entrada del Psicoanálisis en la Argentina* Ediciones Altazor 1978

Aníbal Ponce, ubicado como sociólogo y escritor argentino, autor de ensayos literarios, políticos, de educación y de psicología, es representante de lo que se dió en llamar “intelectuales críticos”, posición que lo conducirá en 1935 a ser expulsado de su cátedra, durante la década del treinta, en la que se produce un rebrote de las diversas formas de censura endurecida con la caída del gobierno constitucional.

Aníbal Ponce había sido fuertemente influenciado por José Ingenieros, heredando su estilo irónico y aunque abandonó sus estudios de medicina, colaboró con José Tiburcio Borda -nombre que hoy lleva el otrora Hospicio de las Mercedes- y contó con la amistad y admiración de Gregorio Bermann -fundador del Instituto Neuropático en Córdoba-. La obra psicológica de Ponce se encuadra dentro de los parámetros biólogos, donde no cabía la clínica psicoterapéutica.

Luego de su viaje a París escribe Aníbal Ponce en 1923 en *La divertida estética de Freud*:

“Con el tango y el shimmy, las doctrinas psicológicas de Freud han enloquecido a medio mundo (...) Freud representa, sin disputas, la más alta figura del humorismo contemporáneo.”⁵

No se puede negar que con este sarcasmo Aníbal Ponce deja vislumbrar los verdaderos carriles por los que el psicoanálisis se desliza, entre el chiste y la locura. Luego de su segundo viaje a París, en 1929 escribe *Madame Sokolnicka y el psicoanálisis francés*. Su ironía una vez más apunta y deja al descubierto ese campo de la discordancia por donde siempre ha transitado el psicoanálisis:

“Por motivos muy largos de explicar el Dr Claude, que había sido siempre un neurologista, se encontraba de la noche a la mañana profesor titular de psiquiatría. Hombre discreto, sencillo y sin talento, aceptó el psicoanálisis que le trajo su joven asistente (Laforgue influenciado por Eugenne Sokolnicka) como un nuevo método en ensayo que debía ser sometido a la experiencia. El hospital Santa Ana se convirtió así, bajo la mirada curiosa de Henri Claude, en el primer seminario oficial de

5 Hugo Vezetti *Freud en Buenos Aires 1910/1939* Puntosur Editores Bs. As.1989 p.114

psicoanálisis. Sería injusto no anotar que su predecesor Ernest Dupré -víctima ya de la locura que lo llevó a la tumba- había intentado aplicar parcialmente el psicoanálisis a algunos melancólicos y ansiosos de la clínica. De donde viene a resultar el hecho curiosísimo de que el psicoanálisis haya comenzado en Francia bajo la protección, en cierto modo, de un psiquiatra improvisado y de un psiquiatra en la demencia”⁶.

No obstante en un trabajo sobre el lenguaje de 1925 *La gramática de los sentimientos* dice:

“*la esencia de la magia es el deseo dominando al mundo con sus instrumentos nacidos del deseo.*”⁷

“Poco importa que la labor científica demuestre cómo sus posibilidades van siempre más allá de las presunciones de los hombres. Poco importa porque cuando se piensa en términos de deseo, la criatura humana exige, no la conquista forzada e insegura, sino el dominio absoluto e inmediato. Y esa voluntad de querer llega por tan sutiles raíces hasta el fondo de nuestra estructura, que nos impone irresistible, la esperanza de que hay algo en el deseo mismo capaz de conseguir el fin apetecido.”⁸

Jorge Thenon, nieto de un inmigrante vasco-francés, que continuó la obra de Anibal Ponce en el Colegio Libre de Estudios Superiores fundado por este último, se recibió de médico en 1927 y comenzó inmediatamente sus experimentos con hipnosis y sugestión. En 1930 completa su tesis doctoral *Psicoterapia comparada y psicogénesis*, enviándole una copia a Freud y recibiendo de éste una elogiosa respuesta:

“Muy estimado colega: cada nueva demostración de haber superado las fronteras geográficas es recibido con gran alegría, y por eso celebramos con satisfacción la circunstancia de que también en la lejana Argentina nuestros problemas psicoanalíticos y nuestros puntos de vista son atentamente analizados y estimulan la producción de trabajos

6 Hugo Vezetti Op. Cit pag. 119 y sig.

7 En bastardillas en el original

8 G.García *La entrada del psicoanálisis en la Argentina* Ediciones Altazor Buenos Aires 1978

científicos precisos. Le propongo a Ud.. un extenso resumen de su tesis para publicar en nuestra revista internacional de psicoanálisis. Con la expresión de mis mejores deseos por el progreso de su trabajo, cordialmente a sus órdenes. Freud, 25/8/1930.”⁹

La tesis de J.Thenon marca los esfuerzos del autor por renovar la práctica psiquiátrica que él mismo describe así:

“Dadas las características de la enseñanza y práctica de la psiquiatría en nuestro país, alrededor del año 35, la joven generación de psiquiatras de entonces no debió mucho de su formación a los maestros de la cátedra, algunos de real valor como Jose Borda. Si se hubieran propuesto desalentarla no lo hubieran logrado mejor. Eran prácticos de asilo que elaboraban diagnósticos muy refinados en el marco de las grandes psicosis. La terapéutica se reducía a fórmulas muy simples, era muy elemental, cuando no meramente expectante y contemplativa. Las “novedades” eran recibidas con mucho recelo ya fuese la terapia de von Bogaert o la malarioterapia de Wagner von Jaureg. Los conceptos teóricos de Bleuler no tuvieron inmediata aceptación y las ideas de Freud eran frontalmente rechazadas.”¹⁰

Tanto Jorge Thenon como Aníbal Ponce fueron importantes representantes de la izquierda intelectual argentina junto a Gregorio Bermann y Emilio Pizarro Crespo. Este hecho gravitó decididamente para que -salvo Anibal Ponce que nunca tomó partido por el psicoanálisis- luego de un intento de hacer coincidir y mixturar psicoanálisis y marxismo, abandonaran este camino. La forma en que Freud fue receptado en general en Argentina en estos comienzos tuvo una constante: “aceptar” el método y rechazar la teoría, lo que propició todo tipo de componendas, ¡hasta con Pavlov!. La joven generación psiquiátrica pretende luchar contra el positivismo imperante en el campo de la medicina, pero en la renovación de ese campo reinó la confusión durante muchos años más y estuvo acompañada de posturas ideológicas y políticas que

9 Publicada en *La Semana Médica*, 1933, Bs. As. y citada por G. García Op. Cit pag. 175

10 J.Thenon *Psicología dialéctica* citado en *Aventuras de Freud en el país de los argentinos* H. Vezetti Ed. Paidós. 1996

impidieron una operación de lectura de los textos freudianos dando lugar en cambio a un collage ilegible producido por la acomodación de alguna parte de esos textos recortados y trasplantados.

Estos imponderables marcaron un rumbo que no solo los alejó de la ruta que habían emprendido sino que los convirtió incluso en los más frontales opositores a partir de la constitución de la A.P.A. de la cual fueron invitados a formar parte tanto Jorge Thenon como Gregorio Bermann.

Gregorio Bermann, discípulo de Ingenieros, se instaló en Córdoba en 1919 para hacerse cargo de la cátedra de Medicina Legal y Toxicomanía, de la que fue expulsado tres veces de acuerdo a los vaivenes de la política y a su militancia de izquierda y fundó el Instituto Neuropático en 1932 después de haber sido separado de la cátedra con el golpe militar de 1930. Precisamente el 26 de febrero de ese año -1930- visitó a Freud y en 1936 creó la revista *Psicoterapia* que a pesar de su carácter ecléctico, fue la primera publicación de ese tipo antes de la fundación de la A.P.A. en 1942.

Es importante señalar que si bien Gregorio Bermann se alejó del psicoanálisis, el Instituto Neuropático por él fundado se constituyó en un lugar de discusión y estudio del psicoanálisis que evidentemente no fue desalentado por su fundador.

Algunos de sus discípulos conformaron el Equipo de Psicopatología de la Cátedra de Medicina Interna a cargo del Dr. Podio en el Hospital Nacional de Clínicas de esa ciudad y, posteriormente, de ambos lugares a partir de la década del sesenta, surgirían importantes camadas de médicos y psicólogos que se volcarían al psicoanálisis. Fue amigo de Pichon Rivière y lo albergó en su Clínica cuando Pichon lo necesitó.

Además la revista *Psicoterapia* que contaba como secretarios de redacción a Emilio Pizarro Crespo y a Paulina Ravinovich, en 1936 dedica un número a Freud con motivo de su octogésimo aniversario, con artículos de Angel Garma, Honorio Delgado, E. Pizarro Crespo, Gonzalo Bosch, Marcos Victoria, Juan Ramón Beltran, Sigmund Freud y René Allendy.

Emilio Pizarro Crespo, oriundo de Córdoba e instalado en Rosario, era miembro adjunto de la Sociedad Psicoanalítica de París, en cuya

revista publicó *Le role des facteurs psychiques dans le domaine de la clinique* en 1935. En la revista *Psicoterapia* hay dos artículos firmados por Pizarro Crespo en donde cita la tesis de J. Lacan ya en 1936: en el N° 1 *Movimiento psicoterápico en Francia*, en el N° 2: *La neurosis obsesiva y las fobias*, haciendo incapié en este último en “los tres ejes sobre los cuales Lacan construye la metódica de aprehensión de la personalidad”: a) desarrollo biográfico b) concepción ideal de sí mismo y c) Autonomía pragmática de la conducta.

Toma en este artículo a Lacan haciendo hincapié en que esto le permite inhibir el desarrollo desorbitante de teorías donde el eje está puesto en factores innatos o constitucionales y lo autoriza a sostener la importancia del factor social en los fenómenos de la personalidad.

Es de señalar que Pizarro Crespo a pesar de sus importantes aportes no fue muy conocido en el ámbito médico, se rodeó y frecuentó mucho más el ambiente cultural rosarino formado por escritores, artistas plásticos, periodistas. Por lo tanto no llega a Freud solamente tratando de encontrar un nuevo instrumento terapéutico, sino que lo hace a su vez como escritor, ensayista con vocación de filósofo, crítico del positivismo filosófico y científico dominante.

Nerio Rojas, escritor, político, criminólogo y profesor de Medicina Legal, pariente del escritor Ricardo Rojas, muestra un marcado interés por la literatura evidenciado ya en su tesis *La literatura de los alienados*. Como el resto de los psiquiatras, Rojas mantuvo una posición crítica con la obra de Freud a quien visita en 1930. Escribe en el diario *La Nación* el 17 de marzo de ese año un artículo donde relata los pormenores de su entrevista. Señala entre otras cosas:

“Después de explicarle que en la Argentina el psicoanálisis apenas empieza, que carece de organización, que algunos especialistas lo hacen aisladamente y fragmentariamente y que él suscita sin embargo, un gran interés en los medios intelectuales, recordamos la Sociedad del Brasil, y Freud tiene enseguida una evocación amable para el peruano Delgado, “uno de los primeros amigos extranjeros.”

Freud le aclara algunos puntos sobre la constitución a partir de una pregunta de su interlocutor y Rojas luego de sostener cierto parecido le

ruega que le concrete los puntos de contacto entre Bergson y el psicoanálisis. Freud es contundente en su respuesta:

“La diferencia entre Bergson y yo es fundamental. Él es filósofo y yo soy médico. Bergson es defensor del libre albedrío y yo soy determinista, él propone la intuición y yo la experiencia.(...) Un método científico no es un sistema filosófico, una estructura del espíritu, un sistema para seducir (...) Lo mío no impide la libertad de los continuadores, la mayoría de los cuales ni me conoce. Mi doctrina, salida de la observación, es una fuente, una dirección fecunda, debe aún, dar más.(...) A veces pienso que ya no me pertenece.”¹¹

La advertencia de Freud da lugar y presupone ya las dispersiones y desviaciones. La manera en que el psicoanálisis se introdujo en Argentina tuvo que ver con esta desviación que se desplegó de modo tal que ocasionó que se lo tomara en algunos casos como la continuidad “progresista” del positivismo científico y filosófico, y en otros como la ruptura con el mismo pero colocándolo a su vez como un sistema de pensamiento, una concepción del hombre.

Gran parte de los hombres que fueron mordidos de alguna manera y llevados a decir algo del psicoanálisis y de Freud tuvieron la particularidad de estar atravesados al mismo tiempo por el campo del arte fundamentalmente el de las letras, si bien las teorías freudianas no gravitaron en forma manifiesta en lo que se dio en llamar las vanguardias literarias argentinas que se desarrollaron desde la década del veinte y del treinta en adelante.

Será Pichon Rivière, quien atravesado por esa misma particularidad con su vinculación y militancia en las vanguardias literarias, filosóficas, históricas, en fin, en el ámbito cultural porteño, quien por y con su trabajo con la locura va a poder aunar y tejer sus lazos entre el psicoanálisis y lo que ese ámbito le dio a leer, brindándole al mismo tiempo acogida.

11 H. Vezetti Op. Cit. pag. 173 y sig.

CAPÍTULO V

EL INSTANTE CREADOR EN LA OBRA DE PICHON RIVIÈRE

Los formadores de Pichon Rivière -sostiene Zito Lema- “fueron artistas más que científicos”. El hecho azaroso -o no- de haber hecho esa travesía desde Ginebra a Corrientes y el encuentro con la cultura guaraní -que hace de la palabra que le llega a través de la inspiración, en sueño o revelación el único fundamento constituyente de su estirpe y que se vuelca en cada uno de sus actos de existencia como poesía, canto y danza-, habrá querido que no pudiera dejar de transitar con este estilo de arte, el campo abierto por Freud, llevando sus propios interrogantes sobre la locura.

Se puede afirmar que tanto Fijman como Roberto Arlt y Lautréamont están sentados a la mesa de la discusión entre Pichon Rivière y Vicente Zito Lema sobre la relación del arte y la locura (fueron convocados para ello y los hemos seguido). Pero también está Freud y la psiquiatría del lado de Pichon Rivière.

Zito Lema está interesado en los mecanismos de la creación artística en relación a la locura y con este interés guía sus preguntas sobre qué es una obra de arte. Para Pichon un objeto de arte

“es aquel que crea la vivencia de lo estético, la vivencia de lo maravilloso, con un sentimiento subyacente de angustia, de temor a lo siniestro y a la muerte.”¹

Pichon distingue un arte normal y un arte patológico. En *Comentarios sobre la película Les images de la folie* coloca del lado del arte de

1 V. Zito Lema *Conversaciones con Pichon Rivière...* Op. Cit pag. 128

los alienados las siguientes características: permanece aislado, es individual, muy distorsionado, son “imagerías” -sobre todo en los esquizofrénicos-, participa de las características del pensamiento mágico. Crea para transformar el mundo exterior de una manera delirante, el artista normal crea para “describirlo” a otras personas sobre las que trata de influir. El artista alienado no busca un público, ni trata de comunicarse.

Mientras que el arte normal es un proceso controlado, en el alienado es automático. Y aclara que esta distinción nada tiene que ver con que el sujeto esté internado en un hospicio o no. Lo que toma como referencia es si hay una conducta estereotipada, de adaptación pasiva a la realidad. Lo que ha muerto debe ser recreado, la enfermedad mental es estar en la muerte, con imposibilidad de comunicación.

Pero después dice -hostigado por su interlocutor- que es un mensaje cifrado, cerrado en sí mismo. Si es cifrado, se puede descifrar. Está escrito para ser leído. Y aclara que hay mensaje para ciertos espectadores con los que se establece una identificación secreta a partir de la locura. Pero no es lo mismo -señala- que lo que produce una obra de arte que no necesita ningún lazo especial. También agrega que la producción del esquizofrénico es un esfuerzo por establecer vínculos, que es un ser permanentemente necesitado de crear lazos con el mundo. Pichon no es claro en esto y se pierde en sus intentos de sostener diferencias basadas en la existencia o no de un lazo, para calificar el arte del sujeto supuesto alienado. Estas últimas reflexiones permiten rechazar los primeros argumentos como válidos.

Zito Lema no rubrica todo lo que Pichon afirma. Dice en una entrevista con Claudio Barbará que hay similitud entre los mecanismos de producción del arte y la locura, que hay que estar transitoriamente loco para ser artista, no habla de que el sentimiento de angustia es subyacente sino previo al momento de la creación. No es lo mismo. Lo previo plantea el estar allí provocando la obra de arte. La angustia, la depresión, la melancolía se transforman en arte, lo siniestro en maravilloso, la muerte en vida.

También problematiza la cuestión de lo estético como limitación del arte, en lo que llama expresión humana totalizadora, que lo codifica y busca asegurar su realización y su gozo por una minoría. No está de

acuerdo por lo tanto en adjetivar el arte como “normal” o “patológico” cosa que Pichon sostiene en el diálogo a pesar de los embates de su interlocutor.

Podemos decir con Zito Lema que Pichon es muy médico en este punto y que a pesar de él mismo quiere sostener a rajatablas esta diferencia en el campo del arte porque “llegado un momento le tenía miedo a la locura.”² Pichon mismo le reconoce a Zito Lema el ser un artista con un grado muy profundo de afinidad con la locura que le permite entrar en zonas que a otros les están prohibidas.

“El costo es muy alto-dice Pichon-. La comunicación que Ud. logra con alienados es de otro tipo, diría que es de *raíz poética* pero no es frecuente en un investigador y no invalida, en consecuencia, lo que es una norma general.”³

El punto problemático radica en adjetivar el arte. La producción de una persona alienada puede ser tomada por el investigador en el campo de la locura como indicio de que esa obra presenta de manera patética lo que no se puede mostrar de otra manera. Es lo que hace por ejemplo Gaetano Benedetti con las producciones pictóricas de los pacientes. En *La esquizofrenia en el espejo de la transferencia*⁴ el autor reconoce no considerar el valor artístico de esas producciones, es más, deja entrever que lo reconoce, pero aclara que eso no está en juego en sus consideraciones, no se mete en el campo del arte para adjetivarlo como normal o patológico desde el campo “psi”.

Es el no tomar en cuenta su propia inclusión en ese campo lo que le impide a Pichon encontrar el hilo que pierde en sus respuestas contradictorias con respecto al artista loco, o al loco que intenta hacer lazo con sus producciones, cuando dicho intento parte de él mismo.

De todas formas Pichon Rivière y Zito Lema parten de dos lugares diferentes. Pichon no habla del arte en general en relación con la locura. Habla de lo que a él le fue imprescindible para poder adentrarse

2 Entrevista personal con V. Zito Lema

3 V. Zito Lema *Conversaciones...* Op. Cit. Pag. 155

4 G. Benedetti *La esquizofrenia en el espejo de la transferencia* Edlp 1996

en ese campo: la cultura guaraní, los quilombos, la vida nocturna de Buenos Aires, sus estudios sobre Lautréamont y Artaud y su amistad con Roberto Arlt⁵. Zito Lema en cambio se acerca a este interrogante de la mano de un artista loco, Fijman, y desde el arte enlaza la cuerda de la locura.

“-¿Para qué buscaba la psiquiatría? (pregunta Zito Lema en *Conversaciones*)

Quería entender el misterio de la tristeza.

- *Pudo haber seguido con la poesía...*

Nunca abandoné la poesía. La influencia de Lautréamont y Rimbaud en mis pensamientos es algo permanente desde que los leí⁶.

“Estoy convencido de que he aprendido más en general de los poetas que de los psiquiatras: y también aprendí mucho con los tangos, especialmente con los de Discépolo: ahí está poéticamente condensada la filosofía de la vida cotidiana⁷.”

¿Qué le enseñaron entonces determinados artistas a Pichon Rivière?. Pero también qué le enseñaron sus pacientes? Discépolo fue paciente, Di Segni también. Los otros artistas fueron: Arlt en primer término (desde el lugar de maestro), y luego los surrealistas argentinos que son quienes acogieron su obra en sus publicaciones.

Leyendo toda la producción de Pichon se puede decir que se dejó enseñar permanentemente y que supo tomar en su práctica, lo que ellos le daban. Un ejemplo lo muestra en lo que tomó del poeta Sergio Enquin: El instante creador. Ahora bien, esos instantes quizá imposibles de decir, fueron trenzados juntamente con las hebras de la creación artística. ¿Por qué? Pichon Rivière afirma con Gómez de la Serna que Isidoro Ducasse sobrepasó la locura. Vicente Zito Lema dice algo parecido con respecto al poeta Jacobo Fijman. ¿Qué es sobrepasar la locura? ¿Para sobrepasarla hay que transitar por ella, atravesarla de alguna manera? ¿Acaso Isidoro Ducasse, con su Conde de Lautréamont, sus *Cantos de Maldoror*, y sus *Poesías* hizo algo que se lo permitiera?

5 V. Zito Lema *Conversaciones...* Op. Cit. p.80

6 V. Zito Lema Op. Cit.

7 Ibid p. 162

La palabra sobrepasar tiene muchas acepciones entre ellas la de desbordar, la de exceder, la de anticipar, la de perfeccionar, la de inventar, la de pasar. Sobre es una preposición que significa encima de, acerca de o además de. Pasar tiene incontables significaciones entre las que se encuentran la de transitar por algún sitio, cambiar de estado, ocurrir, acontecer y también enviar y transmitir.

Elegimos entre ellas y decimos que a “sobrepasar” la podemos tomar para nombrar con ella el acontecer que transmite, con la posibilidad del paso que le da el invento y el desborde.

Es en este caso, la función que Pichon o Zito Lema se dieron al pasar, o al realizar ese lazo interrumpido con el público - en el caso de este último con Fijman, pero también en el de Pichon en cuanto a Lautréamont en el Río de la Plata- lo que permite sobrepasarla.

El proceso creador título del tercer tomo *Del psicoanálisis a la psicología social* hace referencia a lo que criticamos. Sin embargo en su último artículo *Prólogo a Caminos, de Sergio Enquin*⁸ que está fechado en 1976, un año antes de su muerte, hay mayor claridad con respecto a lo dicho.

Afirma que la poesía de Sergio Enquin lo llevó paulatina y secretamente al libro de Bachelard *La intuición del instante* y haciendo suyas las palabras de Bachelard dice:

“Cuando un alma sensible y cultivada recuerda los esfuerzos para trazar según su propio destino intelectual los grandes lineamientos de la razón; cuando estudia, valiéndose de la memoria, la historia de su propia cultura, ella se da cuenta de que en la base de las certidumbres íntimas permanece siempre el recuerdo de una **sabia**”⁹ ignorancia esencial. Dice Enquin:

Sumergido
en la certeza
de ser duda.

8 Pichon Rivière *Del psicoanálisis a la psicología social Tomo III El proceso creador* Ediciones Nueva Vision 1993 : *Prólogo a Caminos de Sergio Enquin* pag 97-99

9^{*} Agregado Por Pichon Rivière que no se encuentra en el texto de Bachelard

Pichon Rivière despliega aquí además sus conceptualizaciones psicoanalíticas, usando en su propio beneficio las palabras de S. Enquin y las de Bachelard, sobre todo las de este último que aparecen sin comillar, como si Bachelard dijera lo que él no había dicho del todo hasta ese momento, con aditamentos y supresiones de su cosecha:

“Habría (hay de tal modo)^{10**} en el reino del conocimiento mismo, una falta original: la de tener un origen, la de (no)** alcanzar la gloria de ser intemporal, la de no despertarse uno mismo para seguir siendo uno mismo, en lugar de esperar del mundo oscuro *la lección de la luz*, lo que llamaríamos insight; es decir el momento súbito, el instante en que los contenidos inconscientes pujan por salir cuando las defensas fallan. Si uno tiene la suerte de trabajar con el lema de la intuición del instante y atrapar sus contenidos, el instante es el momento justo, preciso, en que la operación tanto creadora como la interpretación psicoanalítica se dan constituidas en emergente de la posibilidad de una apertura cualitativamente más amplia, debido a la suma de cantidades previas que adquieren la forma de la calidad.”

El tratamiento del tiempo que hace Bachelard le permite a Pichon hacer algunas disquisiciones clínicas, en una relación entre la apertura instantánea del inconsciente y la interpretación analítica en ese mismo momento que atrapa, como en la operación creadora, dicho contenido.

Prosigue más adelante:

“El tiempo sólo tiene una realidad, la del instante. [En otras palabras, el tiempo es una realidad ceñida al instante y]** **es un espacio*** suspendido entre dos nada. El tiempo podrá sin duda renacer, pero en principio deberá morir. No podrá trasladar su ser de un instante al otro para lograr una duración. El instante es ya la soledad, pero una soledad de un orden más sentimental. Confirma el trágico aislamiento del instante: mediante una especie de violencia creadora, el tiempo limitado al instante nos aísla no solamente de los otros sino también de nosotros mismos, puesto que rompe con nuestro pasado más querido, **y eso es lo que nos entristece***.”

10** Entre corchetes texto original de G. Bachelard

Esto es parte de lo que Pichon menciona de Bachelard. Hay en *La intuición del instante*¹¹ de todas maneras, otras puntuaciones interesantes. Cuestionando a Bergson pregunta G. Bachelard:

“¿Cómo hablar del comienzo de un acto? ¿Qué potencia sobrenatural, ubicada fuera de la duración, concederá la gracia de marcar con un signo decisivo una hora fecunda que, para durar, debe sin embargo comenzar? (...) ¿Dónde encontramos con más seguridad que en el brote de nuestra conciencia ese conocimiento del instante creador? (...) un acto es ante todo una decisión instantánea, y es esta decisión la que tiene toda la carga de originalidad (...) El tiempo no corre más. Brota. Para los poetas que *realizan* con esa facilidad el instante, el poema no se desarrolla, sino que se trama, se teje de nudo a nudo.”

Propone finalmente Pichon:

“Como única terapia la puesta en marcha de cuanto elemento creador dispone cada ser humano, sobre todo en su aquí y ahora, con alguien que puede ser el que aparece objetivamente o que está escamoteado detrás de él; soledad acompañada que lo preserva de la eclosión total de su yo. Es en su mundo interno donde él juega con sus habitantes internos y es a través de encuentros sorprendidos, crueles, benéficos o buenos donde él (self) juega y establece vínculos adecuados (y eso no quiere decir que no sean conflictivos). Él hace la crónica de este acontecer interno, siempre esto con alguien que le permita por su cercanía el acto creativo.”

Cierra el comentario con una nota sobre el lector,

“Personaje al cual nunca debemos olvidar, por estar siempre presente asumiendo diferentes roles que el creador adjudica al conjunto de los integrantes del partido que se juega entre pitada y pitada por un referee siempre severo y nada benevolente.”

No es para nada casual que utilice la analogía de un partido de fútbol para referirse a este tema. Cuando trabajó en el Asilo de Torres,

11 * Agregado de Pichon Rivière

G. Bachelard *La intuición del instante* Ediciones Siglo Veinte. 1980

en el año 1934, dos años antes de recibirse, se encontró con tres mil quinientos internados, adolescentes diagnosticados de oligofrénicos, y a partir de su trabajo logró determinar que la mayoría eran lo que él llamó *oligotímicos* es decir, niños que padecían un retardo especial producto de retraso afectivo. Descubre que simplemente se los asila o se los esconde, pero que no tienen ningún tratamiento metódico. Ante esta situación totalmente negativa “se me presenta la necesidad imperiosa de crear, porque no había nada. Así, por ejemplo, procuro por medio de la recreación una resocialización. De allí surge toda la cuestión del deporte y el equipo de fútbol como una terapia grupal dinámica”¹².

Hay un hilo que enlaza esta primera experiencia con la locura, su trabajo sobre el Conde de Lautréamont, y lo que fue su práctica desde la psiquiatría al psicoanálisis. Ese hilo guía este trabajo sobre la poesía de Sergio Enquin, recogido bajo la irrupción de algo que él no puede definir, porque no habla ni de sujeto ni de la función del significante, pero que rodea marcando lo que para él sería un punto de juntura de la creación artística y el momento súbito en que los contenidos del inconsciente pujan por salir. El lugar que le da a la interpretación analítica y lo que él llama terapia no hubiesen sido posibles sin este entramado.

Plantear la temática como él lo hace en torno al instante, es pararse en un punto tal que invalida al mismo tiempo sus propias conceptualizaciones sobre el proceso ya sea creador o analítico.

Relámpago, instante o momento referirán a cada paso, ya sea la irrupción del significante, la operación de su lectura o los anudamientos temporales con los que se teje la transferencia.

Evidentemente fuimos conducidos a este punto por Pichon Rivière y su *Prólogo a Caminos, de Sergio Enquin*, tomando como indicios estos mojones que dejó en un camino muy intrincado, con sendas que se abren por aquí y por allá y que frecuentemente se pierden.

Este camino sinuoso permite dar el siguiente paso. Pichon se inmiscuyó en este tramo a partir de “perseguir borrosas huellas” que para él son cifra enigmática en Lautréamont, búsqueda que se convirtió en su

12 V. Zito Lema *Conversaciones* Op. Cit.

caso Lautréamont. Cabe entonces plantearse si no es precisamente la operación de lectura lo que las funda como huellas, en donde el quién lo dijo o el que importa quién habla, aún el no elige la boca por la que habla no van sin esta operación.

Esta vía abierta por Pichon, en la que se hizo alumno de Arlt, nos muestra un estilo de transmisión para el psicoanálisis, que se diferencia de la vía hereditaria y se contrapone a ella. Es la apertura de una ruta lo que posibilita que en otro irrumpa la inquietud de hacerse baqueano de ella. Baquiano que poniendo de sí encuentre -con todo el peso de la palabra encuentro- que con esa vía él tiene algo que hacer.

A partir de la obra de otro, no como seguidor que ha recibido su influencia y la vuelca en su producción, sino como lector atento, inquieto, investigador, que se dedicará a pasar lo que esa lectura le permite transmitir.

CAPÍTULO VI

UNA VÍA DE TRANSMISIÓN: PICHON RIVIÈRE ALUMNO DE ARLT

Pichon Rivière permanece con su familia en Goya hasta la edad de 18 años. Luego de cursar sus estudios secundarios en el colegio fundado por su madre, se trasladará a estudiar medicina a Rosario.

Afirma haberse convertido en un adolescente curioso absorbido por los deportes (ciclismo, natación, fútbol, tenis y hasta boxeo, deporte que también practicó su padre). Canoi el portero del quilombo de Goya será su amigo y junto con uno de sus compinches lo elegirán presidente del club de fútbol fundado por ellos. Canoi es el que le habla por primera vez de Freud. Así lo describe:

“Este hombre era dueño de la primera biblioteca privada que vi, constituida por la colección completa de *Caras y Caretas*; allí estaba condensada toda la información. Y un día me cuenta Canoi que se había enterado, a través de dicha revista, de que en Viena un médico estaba haciendo “las mismas cosas que yo hubiera querido hacer”; se trataba de trabajos de anatomía patológica. Me dio toda una conferencia sobre el tema de la manera que era habitual en nuestras relaciones, caminando.”¹

Dos años más tarde tendrá su primer *encuentro* con Freud, con el hallazgo de una revista, entre las bambalinas de un teatro, ensayando una pieza con sus compañeros.

La pintura y la poesía figuran entre sus pasiones; a los dieciséis y diecisiete años escribía con gran furor poemas.

Dos de ellos figuran en las *Conversaciones ...*

1 V. Zito Lema *Conversaciones...* Op. Cit.

Connaissance de la mort

Je te salue
mon cher petit et vieux
cimetière de ma ville
où j'appris à jouer
avec les morts.
C'est ici où j'ai voulu
me révéler le secret de
notre courte existence
à travers les ouvertures
d'anciens cercueils solitaires.

Te saludo
querido pequeño y viejo
cementerio de mi ciudad
donde aprendí a jugar
con los muertos
Ahí fue donde quise
revelarme el secreto de
nuestra corta existencia
a través de las aberturas
de antiguos féretros solitarios

Rencontre avec la femme noire

Couché dans une forêt
verte et vierge
la femme noire dans ce temps
serre son cœur palpitant
entre ses jambes
rondes et charnues
attendant
le visiteur égaré
sortir de l'épaisseur
de sa nuit fantasmale

Acostada en una selva
verde y virgen
la mujer negra en esta hora
aprieta su corazón palpitante
entre sus piernas
redondas y carnosas
esperando
que el visitante extraviado
surja de la espesura
de su noche fantasmal

El primero de estos dos poemas figura encabezando el prólogo de *Del psicoanálisis a la psicología social*. Ese prólogo continúa así:

“Como crónica del itinerario de un pensamiento, será necesariamente autobiográfico, en la medida en que el esquema de referencia de un autor no se estructura sólo como una organización conceptual, sino que se sustenta en un fundamento motivacional de experiencias vividas. A través de ellas, construirá el investigador su mundo interno, habitado por personas, lugares y vínculos, los que articulándose con un

tiempo propio, en un proceso creador, configuran la estrategia del descubrimiento.”²

Pichon Rivière no sólo fue coherente con este enunciado sino que es una marca de toda su obra. El camino que lo lleva a la obra de Lautréamont está en estos versos escritos a los dieciséis años, entremezclando la erótica con la vida y la muerte.

Su vida en Rosario ya estuvo marcada por la bohemia de tal manera que tuvo que volver a los seis meses a Goya, fue una bohemia “sin concesiones” que lo llevó a una grave neumonía. En aquella ciudad, su vida estuvo nuevamente relacionada a un quilombo: allí consigue su primer trabajo como profesor de modales. Una vez recuperado, a los pocos meses partirá a estudiar medicina a Buenos Aires.

Pichon Rivière halló un hilo en su investigación sobre la locura, en su trabajo con la locura ayudado además por las inquietudes que le despertaron la cultura guaraní como sus lecturas de Lautréamont y Rimbaud y por el encuentro, en este despertar fulgurante del movimiento literario moderno en Buenos Aires, con determinados artistas, que le dieron un lugar y posibilitaron que él continuara su ruta, no en el campo del arte sino en el del psicoanálisis, hasta tal punto que la generación posterior, va a hacer lugar a los trabajos de Pichon Rivière en sus publicaciones. Y esto tiene que ver con la entrada del psicoanálisis en Argentina y con el abono apropiado para la introducción de Lacan. Gilou García Reinoso comenta:

“Más se aprende -me dice Pichon-, de los poetas que de los psiquiatras.”³

Pichon llega a Buenos Aires en 1926. En la pensión de la calle Viamonte donde va a alojarse, conoce a Roberto Arlt, Conrado Nalé Roxlo y otros extraños personajes inmigrantes o hijos de inmigrantes

“Seres profundos y sin ataduras. Esos franceses y húngaros, prontos a partir, a morir o a aferrarse...Ellos son los que me marcan en Buenos Aires.”⁴

2 P. Rivière Op. Cit

3 G. García Reinoso *Un pensamiento libre* Diario Clarín 17-7-97

4 V.Zito Lema *Conversaciones...* Op. Cit. Pag. 59

1926 no es un año cualquiera. David Viñas, bajo un título sugestivo *una fecha con diablo y violín* señala a ese año como el de la emergencia de la literatura moderna argentina. Roberto Arlt publica su primera novela conocida: *El juguete rabioso*. Jacobo Fijman *Molino rojo*. Así lo relata David Viñas:

“Y no se trata únicamente de una especie de efemérides más o menos beata sino que implica polémicamente una mutación y un desplazamiento vinculados, de manera mediata, a un país real cuyo centro de gravedad se desliza del campo a la ciudad: en este sentido, si *Don Segundo Sombra* implica el final de la dinastía gauchesca clásica, *El juguete rabioso* instaaura una “paideia urbana” resuelta en las aventuras vividas por Silvio Astier a partir de su iniciación junto al zapatero andaluz. (...) Y la serie inaugural de 1926 no se detenía: Jacobo Fijman en su *Molino rojo* parecía anticipar ya fuera su manicomio artodiano como su mística desolada. Así como la vertiente más nítida de Boedo, Roberto Mariani resolvía la contradicción lumínica central de su grupo escribiendo entre *Claridad y Tinieblas*. Y Yunque, por fin, asumía la “niñez desamparada” balanceándose en *Barcos de papel* que parecían ir boyando obstinadamente de la nostalgia a la pedagogía.

En el centro de esta constelación - corte sincrónico en realidad-, tanto por su humor agresivo como por su escenografía del margen, corresponde situar *El violín del diablo*, primer libro de Raúl González Tuñón.”⁵

En el contexto de *Las Conversaciones con Pichon Rivière sobre el arte y la locura* y guiado por las preguntas de su interlocutor, Pichon coloca a Roberto Arlt en el lugar de maestro. Arlt fue alguien que gravitó para él como hito identificatorio, como guía de ruta, que evidentemente le ayudó a señalar su camino “muy naturalmente” desde donde Arlt estaba tomado, el arte, y eso funcionó para Pichon como una enseñanza. Y necesitó hacerlo público, pasar, dar testimonio a otros con la ayuda de Vicente Zito Lema de este acontecimiento que para él representó su encuentro con Arlt.

Y Arlt funcionó para Pichon de una manera que lo lleva a decir:

5 D. Viñas *Literatura argentina y política* Op. Cit p. 171

“Cuando estábamos juntos, todos sus actos, lo que decía, parecía que estaba destinado, muy naturalmente, a enseñarme.”⁶

Lo llama maestro y se ubica de golpe como siendo su discípulo y reconoce en él mismo la producción de una enseñanza realizada “de una manera tangencial y donde no se la esperaba”⁷. Es decir que en el encuentro de Pichon Rivière con Arlt se realiza algo que es nombrado por Pichon Rivière como siendo una enseñanza. Pichon Rivière señala entonces, la particularidad de esta enseñanza que para él constituyó todo lo que le decía muy naturalmente Arlt y que él precisamente asegura, era sin intencionalidad.

Arlt era un marginal, un marginal a la manera en que Sullivan explica cómo se hace un sujeto esquizofrénico o delincuente en EEUU desde una familia inmigrante -sudamericana, irlandesa o italiana, da lo mismo- segregados por diferencias de credo o idioma como siendo de segunda clase, para las que las catástrofes que atraviesan hacen que caminen en el mundo en un estado rayano al estupor o a la desesperación, al abatimiento reflejado también físicamente y donde los hijos, tratando de hacerse un lugar en tanta desolación, sólo encuentran en lo social desprecio y más segregación. Arlt fue un marginal que encontró a través de su apasionada fiebre de escribir una cuerda que le permitió hacer un lazo público, como él lo quería, un lazo con un público “buen entendedor” que por supuesto no eran los críticos literarios de la época, ni los preciosistas de la lengua porque su escritura pertenecía a una lengua argentina que recogía los matices, los desvíos y el enriquecimiento que permitió en el habla corriente la mixtura de lenguas que representaba la sociedad porteña de esa época.

Eso es magistralmente transmitido por Roberto Arlt en su obra, en la que aparece con todas sus tonalidades desde el lado del delincuente o asesino al del loco. Pero él mismo estaba allí, llevado quizá por la relación con su padre, su temprano abandono del hogar paterno, su angustia y su imposibilidad de acomodarse a las expectativas familiares. Su encuentro con la escritura como decíamos, no fue del todo bien

6 Z. Lema *Conversaciones...* Op cit. Pag 41

7 García German Op.Cit.

receptada, primero por su familia y tampoco por el ambiente social y cultural porteño. El escrito, a través de sus notas periódicas en el Diario El Mundo le permitió responder a ese rechazo a veces con un humor fresco y procaz y, muchas otras, con una ironía inigualable donde dice, descolocándose y descolocando al otro, lo que no dice, y no dice lo que dice. “Pinta” al Buenos Aires de la época como pocos en esas *Aguafuertes Porteñas*.

En un reportaje dice a la manera de las *Aguafuertes* (¿cómo le hablaría a Pichon Rivière?)

“De las nuevas tendencias que están agrupados bajo el nombre de Florida, -dice Arlt, me interesan estos escritores: Amando Vilar, que creo encierra un poeta exquisito, Bernárdez, Mallea, Mastronardi, Olivari y Alberto Pinetta. Esta gente, por todo lo que hasta ahora ha hecho, con excepción de Mallea y Vilar, no sabe a dónde va ni lo que quiere.”⁸

En las *Aguafuertes*:

“La timidez se combate eficazmente con numerosos baños tibios. En su defecto aprendiendo a pegar saltos mortales.”⁹

Arlt se deja enseñar por lo que se nombra comunmente “la calle”. Sus personajes son seres que buscan desesperadamente dejar de transitar no sólo anónimamente la ciudad, sino que esta búsqueda, estos actos que realizan con el robo o el asesinato, en un constante clima de angustia, es la única prueba de su existencia.

Pichon no dice qué tomó de las enseñanzas de Arlt, pero al nombrarlo maestro se hace alumno de Arlt de una manera particular.

Lo que le enseñó Roberto Arlt lo muestra en su trabajo y en el estilo de su transmisión.

Lo poco que deja trasuntar en las *Conversaciones...* tiene que ver con una descripción de Arlt en la que se deja tomar por la iluminación como forma de locura:

8 Omar Borré *Arlt y la crítica* p.130 Ediciones América Libre 1996

9 R. Arlt *Aguafuertes porteñas* Ediciones Nuevo Siglo 1987 p.60

“Era muy hosco, muy sensible, muy compañero y muy tomado por la melancolía. Un ser de conducta muy esencial, fuera de lo común, insólito. “Una luz”, como diría un paisano. Y creo que esto es, justamente, lo que más me llamaba la atención en él. Que fuera un iluminado. Con toda la carga poética de esta palabra.”¹⁰

Por un lado Pichon Rivière sostiene que en sus frecuentes salidas hablaban de literatura, de los proyectos, de las aventuras de Arlt. Y refiriéndose a la novela de este último dice:

“Los siete locos es su obra fundamental. La locura está ahí, y si Arlt tuvo en sí la locura, transitoriamente, consiguió, como verdadero artista que era, sacarla de sí y colocarla en los personajes de la novela, en la obra en su conjunto.”¹¹

El habla connotada de Roberto Arlt

Roberto Arlt (1900-1942), ha sido un escritor de relevancia que gravitó en la escena porteña con su crítica irónica y mordaz y con un estilo literario muy particular al que no renunció a pesar de que sus adversarios lo acusaban de no utilizar el idioma “correctamente.”¹²

10 Z. Lema Ibid

11 Ibid

12 Juan Carlos Onetti en *Semblanza de un genio rioplatense* (Citado en *Capítulo 1 La historia de la literatura Argentina* Centro Editor de América Latina 1979) dice: Seguimos profunda, definitivamente convencidos de que si algún habitante de estas humildes playas logró acercarse a la genialidad literaria, llevaba por nombre el de Roberto Arlt. No hemos podido nunca demostrarlo. (...) Desarmados, hemos preferido creer que la suerte nos había provisto, por lo menos, de la facultad de la intuición literaria. Y ese don no puede ser transmitido. Hablo de arte y de un gran, misterioso artista. En este terreno, poco pueden moverse los gramáticos, los estetas, los profesores. O mejor pueden moverse mucho pero no avanzar. (...)

Dedicado a catectizar, distribuí libros de Roberto Arlt. Alguno fue devuelto después de haber señalado con lapiz, sin distracciones todos los errores ortográficos, todos los torbellinos de la sintaxis. Quien cumplió la tarea tiene razón. Pero siempre hay compensaciones; no nos escribirá nunca nada equivalente a “la agonía del rufián melancólico”, a “El humillado” o a “Haffner cae”. No nos dirá nunca, de manera

Pichon se encuentra con él en la pensión “del Francés” a donde va a parar a su llegada a Buenos Aires.

No se puede decir que Arlt fue totalmente ignorado en su época, ya que *los siete locos* tuvo sus repercusiones en el momento de su primera publicación, en cambio *los lanzallamas*, permaneció por años archivado en los sótanos de la editorial. Arlt fue “descubierto” en realidad en la década del ‘50, por un grupo que marcó otra época y que se nucleó en torno a la revista *Contorno* de la cual, como veremos Pichon Rivière no estuvo alejado.

Roberto Arlt creció en los suburbios porteños en el barrio de Flores. Hijo de inmigrantes, su padre alemán y su madre italiana, nunca consiguieron dominar el idioma del país que los había albergado.

Ha escrito varias autobiografías en donde ironiza sobre sí mismo:

“*Filiación*: edad 31 años, estatura: 1,73 mts., cabello castaño. Ojos negros. Sabe leer y escribir. Signos particulares: algunas faltas de ortografía.

Obra realizada: 3 novelas, 20 volúmenes de impresiones porteñas en el diario “El Mundo”. Premio Municipal.

Instrucción: Tercer grado de las escuelas primarias.

Convicciones: Ninguna. Cosas que le interesan: los hombres cuando tienen historia, las mujeres cuando se dejan leer, los libros cuando están bien escritos.

Defectos: Vanidoso como todos los autores. Susceptible, desconfiado, a veces injusto. Egoísta.

Virtudes: Sinceridad absoluta. Fe en sí mismo. Aceptación tranquila de todo fracaso y desilusión. Voluntad desarrollada.

Posibilidades: Si trabaja con asiduidad y no se deja marear por el éxito fácil, será un escritor de alcances sociales estimables.

Juicios externos: Según algunos, un cínico, para otros un amargado; y para mi mismo, un individuo en camino a la serenidad interior definitiva.”¹³

torpe, genial y convincente, que nacer significa la aceptación de un pacto monstruoso y que, sin embargo, estar vivo es la única verdadera maravilla posible. Y tampoco nos dirá que, absurdamente, más vale persistir.”

13 Arlt Mirta/ Omar Borré *Para leer a Roberto Arlt* Torres Agüero Editor 1984. La

En otra autobiografía afirma haber sido un “*enfant terrible*” y haber cursado la escuela hasta tercer grado porque lo echaban de todas por inútil. Haber sido echado también de la Escuela Mecánica de la Armada por inútil. Y haber desempeñado todo tipo de oficios desde los 15 a los 20 donde también lo echaron por inútil. Lo que no dice en esta autobiografía es que también fue echado de su casa a los 15, 16 años y seguramente el apelativo usado por su padre, hombre rígido y autoritario, que daba un alto valor pedagógico a los castigos corporales, debe haber sido el de inútil. Sus padres pretendían de él algo que él no podía dar: un empleo fijo donde ganara dinero para traer a su hogar. Él por su parte deseaba fervientemente ser inventor como Edison, o escritor como Baudelaire o un ladronzuelo como Rocambole. Y fue fiel a eso, no sin antes haber padecido todo tipo de intentos y de fracasos en adecuarse primero a los requerimientos de sus padres y después a los de su esposa. Se pasó su vida ensayando inventos que supuestamente lo llevarían a la fama y a la fortuna. Cuando falleció a los 42 años había instalado desde el año anterior un laboratorio químico con el propósito de gomificar medias para mujeres.

El invento como posibilidad siempre presente de salir de la vida humillada de sus personajes y de poder alcanzar fama y dinero, es parte importante en sus novelas, cuentos o aguafuertes. Lo mismo que el delito o el asesinato que sigue la misma línea anterior: posibilitar algún cambio, alguna transformación extraordinaria en su existencia.

Este deseo pasa a formar parte del escrito bajo la forma de los personajes de *El juguete rabioso* y de los que le siguieron. En el Magazine del diario *Crítica* del lunes 22 de noviembre de 1926 aparece un comentario de la novela mencionada sin firma, pero según sus contemporáneos pertenece al propio autor:

“Esta obra revela a través de un personaje, en sus cuatro episodios, la vida de un chico atormentado por el ambiente que el estado económico y social de la época han llevado por el tortuoso camino de la mala vida. Dicho personaje es familiar en esta Babel de América donde

Autobiografía fue publicada originalmente el 26 de agosto de 1931 en el semanario *Mundo Argentino*.

se sueña con las fantasías que la miseria provoca. (...) El chico no es delincuente por naturaleza, es aventurero. Quien lo hace delincuente es precisamente quien pretende evitar que lo sea.”¹⁴

Es necesario decir aquí que Pichon Rivière tiene que haber tomado nota de la transmisión que soporta la letra arltiana, transmisión con un lenguaje vivido, subjetivado en la relación cotidiana transitada por cada quien. Su letra es letra viva.

Los testimonios sobre Pichon dan cuenta una y otra vez¹⁵ de que si él colocó a Arlt como su maestro, eso operó en la manera en que Pichon trabajó con su público en relación a su práctica psicoanalítica.

Y el modo arltiano que hizo huella en Pichon se muestra en una de sus autobiografías con sus curiosidades cónicas y sus certidumbres dolorosas:

“Curiosidades cónicas: Me interesan entre las mujeres deshonestas, las vírgenes, y entre el gremio de los canallas, los chalatanes, los hipócritas y los hombres honrados.

Certidumbres dolorosas: Creo que jamás será superado el feroz servilismo y la inexorable crueldad de los hombres de este siglo.

Creo que a nosotros nos ha tocado la horrible misión de asistir al crepúsculo de la piedad, y que no nos queda otro remedio que escribir deshechos de pena, para no salir a la calle a tirar bombas o a instalar prostíbulos. Pero la gente nos agradecería más esto último.

El hombre en general me da asco, y tengo como única virtud el no creer en mi posible valor literario sino cinco minutos por día.”¹⁶

Afirman asimismo sus biógrafos, entre ellos su hija, que varios pasajes de sus obras, ya sea novela, cuento, aguafuerte o pieza teatral, son también autobiográficos. En el cuento *el gallinero matemático* dice de su padre:

14 Citado en Omar Borre: *Arlt y la crítica* p.181 Ediciones América Libre 1996

15 Ver *Cap II*

16 Arlt Mirta/Borre Omar Op. Cit. Esta Autobiografía fue publicada originalmente en 1929 en *Cuentistas Argentinos* Ed. Claridad.

“Mi padre es un humorista en serio, lo que en verdad no deja de ser un espectáculo tragicómico; pues a un hombre que siendo loco no es loco y que debe ser forzosamente loco, se le puede clasificar de humorista serio.”¹⁷

Y la “locura” de su padre como la suya propia, para él tenían que ver, en cierto aspecto, con vivir soñando en hacer algo que es irrealizable y siempre irrealizado y a través de ello, hacer fortuna. Una problemática cara al inmigrante que vio desgranarse y desvanecerse poco a poco cada uno de sus proyectos al venir a estas tierras. Uno de ellos, el de volver rápidamente y con un porvenir asegurado a su país natal; se tuvieron que conformar, a medias, en ir formando, según sus posibilidades los sectores medios y obreros de las grandes ciudades o el campesinado ascendente de los sectores rurales.

Arlt pintó a ese sector urbano como nadie hasta ese momento. Dice en su columna del diario *El Mundo* sobre *los siete locos*.

“Estos individuos canallas y tristes simultáneamente; viles soñadores simultáneamente, están atados o ligados entre sí por la desesperación. La desesperación en ellos está originada, más que por la pobreza material, por otro factor: la desorientación que, después de la gran guerra, ha revolucionado la conciencia de los hombres, dejándolos vacíos de ideales y esperanzas.

Hombres y mujeres en la novela rechazan el presente y la civilización, y tal cual está organizada.(...) Quisieran creer en algo. (...) Aunque quieren creer no pueden. Como se ve la angustia de estos hombres nace de su esterilidad interior.”¹⁸

He aquí pues un párrafo de *los siete locos*, que en realidad podría ser también cualquier otro. En él y en torno a su personaje Erdosain, a poco de comenzar dice:

“Pero él ya estaba vacío, era una cáscara de hombre movida por el automatismo de la costumbre.

17 Ibid

18 M. Arlt O. Borre Op. Cit

“Si continuó trabajando en la Compañía Azucarera no fue para robar más cantidades de dinero, sino porque esperaba un acontecimiento extraordinario -inmensamente extraordinario- que diera un giro inesperado a su vida y lo salvara de la catástrofe que veía acercarse a su puerta.

Esta atmósfera de sueño y de inquietud que lo hacía circular a través de los días como un sonámbulo, la denominaba Erdosain, ‘la zona de la angustia’.

Erdosain se imaginaba que dicha zona existía sobre el nivel de las ciudades, a dos metros de altura, y se le representaba gráficamente bajo la forma de esas regiones de salinas o desiertos que en los mapas están revelados por óvalos de puntos, tan espesos como las ovas de un arenque.

Esta zona de angustia era la consecuencia del sufrimiento de los hombres...”

Mirta Arlt en el prólogo a *Los siete locos* describe así a este personaje:

“Por el robo y la agresión Remo Erdosain se vincula con la sociedad y provoca la condenación de esa sociedad que lo margina. Por su sed de perduración va hacia Dios provocando el rechazo de quienes aparecen investidos de sacralidad dentro de la sociedad (...) Ante esta vertebración de su temperamento Remo Erdosain emprenderá lo que Sartre denomina la “ascesis de la abyección”, es decir, una vía mística recorrida por el camino del absurdo. La realización sistemática del mal. Y todas sus capacidades estarán al servicio de revitalizar las posibilidades de mal que hay en él.(...) Roberto Arlt resulta personalmente un paradigma del hombre que está fundando una nacionalidad en las grandes ciudades nuevas, queridas y hostiles.”¹⁹

Al igual que muchos escritores de su generación Arlt se inicia como periodista. Ese mismo inicio tuvo Pichon Rivière en Buenos Aires y en la misma época. Ambos compartieron la redacción en el diario *Crítica*; Pichon realiza allí críticas de arte, deporte y notas de humor hasta 1930, año en que lo echan a raíz de una nota irónica, que él todavía festeja en su entrevista con Zito Lema.

19 R. Arlt *Los siete locos* Editorial Losada Bs. As. Undécima Edición 1995 pag I -9

Arlt hace notas policiales y con su particular manera de pintar una realidad extraña o inquietante para el lector, tomará nota de lo que le enseña el crimen, el delito o la muerte, se mezclará para poder hacerlo con el rufián o el malevo, el conventillo y la calle suburbana y trocará lo que recoge en personajes de su novela, su teatro o su cuento.

El periódico o el Semanario le permitieron a Arlt llegar al gran público. Comienza con los policiales, luego con sus notas en *Don Goyo* y finalmente *Las aguafuertes porteñas*.

“Y yo tengo esta debilidad: la de creer que el idioma de nuestras calles, el idioma que conversamos usted y yo en el café, en la oficina, en nuestro trato íntimo es el verdadero. Que yo hablando de cosas elevadas no debía emplear estos términos? Y por qué no compañero? Si yo no soy ningún académico. Yo soy un hombre de la calle, de barrio, como usted y como tantos que andan por ahí. (...) Nadie puede rebajarse ni rebajar al idioma usando el lenguaje de la calle, sino que me dirijo a los que andan por esas mismas calles. Vez pasada en *El Sol* de Madrid apareció un artículo de Castro hablando de nuestro idioma para condenarlo. (...) Se planteaba el problema de a dónde iríamos a parar con este castellano alterado por frases que derivan de todos los dialectos. A dónde iremos a parar? Pues a la formación de un idioma sonoro, flexible, flamante, comprensible para todos, vivo, nervioso, coloreado por matices extraños y que sustituirá a un rígido idioma que no corresponde a nuestra psicología.

Porque yo creo que el lenguaje es como un traje. Hay razas a las que les queda bien un determinado idioma, otras, en cambio, tienen que modificarlo, raerlo, aumentarlo, pulirlo, desglosar giros, inventar sustantivos.”²⁰

Roberto Ledesma, amigo de Roberto Arlt, levanta su testimonio precisamente en este punto relevante de la escritura de Arlt:

“¿Cómo era Roberto Arlt?. Se recuerda su modo particular de paladear las palabras, como si las palabras fuesen algo físico, con sustancia y sabor: (...) Y su mejor manjar era poder reunir varios de esos términos en una sola frase, que de puro espesa, antes de saber qué significaba,

20 Arlt Roberto *Aguafuertes porteñas* 3 de setiembre de 1929 op. cit.

resultaba impúdica para ciertos oídos a los que también se satisfacía en escandalizar; por ejemplo: “los gañones solfadaban a las fregatrices.”²¹

Conrado Nalé Roxlo otro escritor de la surgente vanguardia conoció a Arlt cuando éste dejó su casa paterna, en el año del triunfo de Yrigoyen, del fervor popular, cuando aún eran demasiado jóvenes para votar y vagaban por las calles, hablando de literatura. Según Nalé Roxlo ya acompañaba a Arlt esa capacidad de “disolver en una frase aguda e ingeniosa cualquier malaventura del momento.”²²

Fue uno de sus mejores amigos y llegó a ser el director de la revista *Don Goyo*, en la que Roberto Arlt va a publicar desde 1926 hasta febrero de 1927 veintiuna notas, antecesoras de sus *Aguafuertes*. En 1942 y ante la muerte del amigo ocurrida el día 26 de julio Conrado Nalé Roxlo escribe:

“Cuando lo conocí, apenas salido de la adolescencia, impresionaba como un caos en el que se estaban produciendo vertiginosos cataclismos, levantándose montañas, encrespándose mares. Sobre terrenos inseguros crecían flores de espanto y vagaban monstruos informes; por el cielo cargado de nubes y de mitos confusos cruzaban cometas de brillante caudal, hasta que una última explosión aquietó el paisaje y un ancho viento barrió los fantasmas de la pesadilla inicial. Ahora estaban frente a frente, en un mundo de colores y contornos conocidos, el hombre de corazón sensible y el unicornio del mito. De la mano del hombre y vislumbrando entre los árboles nuevos la silueta fugitiva de la bestia misteriosa, Roberto Arlt emprendió entonces, con paso firme y alma alucinada, su camino de escritor.

Marchaba sobre la tierra común, bajo el sol y la lluvia de todos; buscando moldes de corriente humanidad para la multitud de sus almas. Pero había un detalle, el que le dió un lugar de excepción entre nosotros, y es que debajo de sus pies sentía la presencia de aquel mundo sepultado, del que le llegaban roncas voces primitivas, estremecimientos de monstruos encadenados, luces inextinguibles.

21 Borré Omar *Arlt y la crítica* op. Cit. p.317

22 Nalé Roxlo *Borrador de Memorias Plus Ultra* 1981

En ese subsuelo está el secreto de la extraordinaria obra de Roberto Arlt. (...) De ahí la constante sorpresa que producían sus creaciones, los hallazgos inesperados, la aventura terrible y maravillosa de su alma; los llamados oscuros que trataba de traducir en palabras corrientes, el mundo subterráneo, dominado a veces y a veces dominante, que era su riqueza incalculable y también su incalculable tortura. Porque Arlt fue un eterno torturado, pues no se puede ser sin riesgo pastor de fantasmas por fuerte que sea la mano con que se maneja el látigo.”²³

Arlt escribía con un lenguaje vivo, que decía sin más la mixtura de lenguas que desde entonces pasó a formar parte del idioma de los argentinos. Él renovó la literatura en el país, inventando no sólo giros, formas gramaticales que transgredían las usadas hasta ese momento, frases desordenadas, metáforas novedosas que marcaban ese encuentro, sino también revolucionó con sus personajes y con la temática misma de sus textos, que constituyeron el estilo arltiano.

Lo que a Arlt le interesa, como bien lo dice Gerardo Goloboff²⁴, es el habla connotada, llena de guiños al lector, a ese gran público, y que provocaba tanto malestar entre los preciosistas de la lengua que no entendían ni querían entender de que se trataba. Esos guiños que dejó, hicieron efecto sin embargo, en la generación siguiente de escritores, principalmente los que se nuclearon en la revista *Contorno* entre los que encontramos a Oscar Massotta.

Ese fue el legado de Arlt. Gerardo Goloboff dice con respecto a ello algo que bien le cabría a Pichon Rivière con respecto al psicoanálisis, porque a la vez que reconoce que hubo en Arlt autodidactismo, falta de respeto por las reglas, por el pasado o el presente cultural y literario, hace hincapié en que el único modo que tuvo de estar en la vida fue escribiendo. Será por eso que sus actos, lo que él decía, la manera en

23 C. Nale Roxlo *Arlt el torturado* publicado originariamente en *Conducta* Julio-Agosto 1942 y reproducido en *Para leer a Roberto Arlt* Op. Cit.

24 Goloboff Gerardo *Genio y figura de Roberto Arlt* p. 100 Eudeba 1988: “ (...) su interés en privilegiar lo que él llama el “contenido” de las palabras, que es esa resonancia particular entre el emisor y el auditor, a través de un habla fuertemente connotada, cargada de complicidad, de guiños al público, de secreto compartido (...).”

que concebía su obra enseñaron a Pichon Rivière sobre algo que no encontró en los especialistas de su materia.

De ese legado se sirvió Pichon Rivière, pasó a formar parte de su trabajo con la locura, de su inmiscuirse en esa vida ciudadana que Arlt plasmó en sus *Aguafuertes* y en cada una de sus obras. Su encuentro con Roberto Arlt, hijo de inmigrante como él, que vivía también la pesada carga de serlo en los albores de la década del 30, produjo sus efectos. Roberto Arlt no pertenecía tampoco a los sectores acomodados y esto queda trasuntado en su obra en la que su lenguaje se acerca más al del lunfardo, el sainete o el tango, es decir, a la fibra misma con la que se tejió la cultura de Buenos Aires y que nutrió a Pichon.

Cronista del portavoz: Discépolo

Pichon Rivière decía que en las conversaciones, actos, gestos aprendía de Roberto Arlt. Pero sobre todo aprendió de sus escritos porque inmediatamente habla de *los siete locos* y de la manera cómo la locura habitó esta obra; está colocada por Arlt en sus personajes y, siguiéndolo a Pichon, se hace cronista de ellos.

Ahora bien, lo que caracteriza la letra de Arlt es que esos personajes surgen y transitan los suburbios o la noche porteña, allí se desplazan y despedazan, buscan y fracasan, fantasean y despiertan. Por eso está muy cerca de la letra del tango. La pintura del personaje arltiano es como la que hace Pichon de Discépolo. O se podría decir que leyendo *Discépolo un cronista de su tiempo* uno puede imaginarse a Discépolo escapado de una novela de Arlt. Y quizá así fuera.

El artículo de Pichon es un análisis en el que coloca a Enrique Santos Discépolo, el hacedor de tantas letras de tango, en el lugar de cronista, por ser el *portavoz*, por hacerse la voz de otros a través del tango.

Para Pichon las crónicas dan a los hechos o a los encuentros el carácter de acontecimientos. Visionario o juglar, es la escritura del cronista la que las levanta como tales. Esta palabra crónica no deja de presentar dificultades y de requerir ciertas precisiones ya que etimológicamente tiene que ver con el tiempo y a la vez se presenta como testimonio de sucedidos.

En este sentido y como testimonio de su propio mezclarse en la vida ciudadana, Pichon escribe sobre el tango, sobre la noche y sus habitantes, sobre la creación y la noche. Pichon llama a Enrique Santos Discépolo : “un cronista de su tiempo” título que le da al artículo que publica en 1965. El epígrafe que es de Macedonio Fernandez reza:

“El ‘mal del siglo’. Pero lo hay? Dónde se autoriza tal opinión? En qué tango se dice eso? Mientras no lo diga un tango, única fidedignidad nuestra, lo único seguro por ser la sola cosa que no consultamos a Europa...”²⁵

Con la inclusión de este epígrafe Pichon pone en clima para que el lector se zambulla y no quede afuera. Porque a decir verdad hace una interpretación superficial sobre el lugar de cada hermano Discépolo en su grupo familiar, con la particularidad de ser inmigrante. Superficial porque si bien nos presenta a uno, Enrique Santos, como portavoz de la comunidad y al otro, Armando, como el del grupo familiar, no nos dice qué llevó a cada uno de los hermanos a ocupar ese lugar. No obstante eso, este artículo es una muestra cabal de este encuentro entre Pichon Rivière y Roberto Arlt.

En las *Conversaciones...* se incluye el epígrafe con una aclaración anterior y posterior que le da marco:

“Las letras [de tango] no son del todo apropiadas, si efectuamos una revisión general, pero un buen número de ellas tienen profundidad espiritual, un sentido poético deslumbrante. Hay, asimismo, letras que constituyen una exacta pintura de lo social. A tal punto que Macedonio Fernandez pudo decir (...)

Y luego de la cita del poeta que antes referimos, agrega:

“Y Discepolín [así se lo nombra también a Enrique Santos Discépolo] es el ejemplo típico del poeta autor de tangos que logra la exacta captación de los hechos sociales. Como prueba está *Cambalache*, que es el tango más representativo de la época que nace con la caída de Yrygoen; es una crónica exacta de lo que está sucediendo y va a suceder.”²⁶

25 Pichon Rivière Op. Cit. *El proceso grupal* pag.161

26 V. Z. Lema Op. Cit

En este artículo aparecen entremezclados y como formando parte de su “interpretación” del teatro y las letras de tango de los hermanos Discépolo, las propias posturas políticas e ideológicas de Pichon Rivière, si bien es necesario aclarar que el mismo fue escrito en 1965 y que ésta fue una característica marcada en los escritos de esa época, en la mayoría de los autores dentro y fuera del psicoanálisis. Asimismo, lo que dice en *Conversaciones...* no transcribe ni sintetiza lo que aparece en el artículo. Porque el análisis que hace de las letras de tango de Discépolo, y que en eso se acerca a Arlt, se puede resumir en lo siguiente extraído de su texto:

“En Enrique Santos (sus) temas van a ser cantados y la música servirá de trampa para hacer penetrar en todos los niveles sociales mensajes acerca de las formas de vida de la clase popular (...) Si seguimos cronológicamente la obra de Enrique Santos Discépolo, nos sorprende descubrir que se trata de un poeta de raigambre popular, de mentalidad pequeñoburguesa, en quien priva el sentimiento de que las cosas son inmodificables o lentas, lo que se expresa en el ritmo o en el baile del tango, con características de ceremonial.”²⁷

Ernesto Sábato dice que Enrique Santos Discépolo dio la definición más entrañable y exacta del tango: “Es un pensamiento triste que se baila.” Discépolo dice algunas cosas más:

“Un tango puede escribirse con un dedo pero necesariamente se escribirá con el alma porque un tango es la intimidad que se esconde y es el grito que se levanta airado, desnudo.

La vida del hombre moderno, hermosa y trágica, es un juego de ilusión y de agonía que desgasta la esperanza, lo sabido, lo deseado, lo querido. Hay un hambre que es tan grande como la del pan y es la de la injusticia, la de la incompreensión. Y la producen las grandes ciudades donde uno lucha solo entre millones de seres indiferentes al dolor que uno grita y ellos no oyen.”²⁸

27 E. Pichon Rivière *Op Cit*

28 *El diario del tango* Ed. Perfil 1996

Armando, el hermano de Enrique Santos Discépolo es, según Pichon Rivière el cronista de su grupo primario, en contraposición con su hermano más joven, portavoz de su comunidad. Armando es el representante de un nuevo género en el teatro argentino de la época: el grotesco donde, como bien lo dice David Viñas en *Literatura argentina y política*, el lenguaje va siendo grumo, como síntoma teatral de la crisis de un código, desplazando “los corales” del sainete a los monólogos sombríos, “que termina por petrificarse aún más en los delirios de los personajes totalmente aislados o en los sueños estremecidos por alucinaciones. Lenguaje de situaciones límite que llega hasta una de las más notorias: la locura.”²⁹

Por lo tanto Pichon no eligió cualquier familia para conceptualizar lo que él entiende por *cronista* por un lado y *portavoz* por el otro. Es precisamente al revés. Fueron los hermanos Discépolo, dignos representantes de la nueva cultura porteña, hijos de inmigrantes, hacedores en las letras argentinas, los que le muestran a Pichon el cronista y el portavoz, con los que él va a proponer pensar y hacer con la locura de otra manera.

Es que en la historia de la locura en la Argentina el fenómeno inmigratorio ocupó un lugar relevante en la producción escrita de los alienistas desde José Ramos Mejía, José Ingenieros, Francisco de Veyga, hasta Osvaldo Loudet, Lucio Meléndez o Domingo Cabred, quienes constantemente asocian inmigración y locura. Hacia fines del siglo pasado y principios de este, los manicomios recientemente creados se llenaron de inmigrantes. Las dos terceras partes de hombres internados eran extranjeros. Pero esta tradición psiquiátrica no le enseñó nada a Pichon. O mejor dicho, lo que le mostró le sirvió a Pichon Rivière para indicar lo que no hay que hacer con la locura. Vuelvo a señalar aquí sus palabras, pronunciadas en un reportaje en 1966:

“Para mí, y hace más de veinte años que lo vengo sosteniendo, el enfermo mental es el portavoz de la ansiedad y conflictos del grupo inmediato, es decir, del grupo familiar. Y estas ansiedades y conflictos que son asumidos por el enfermo son de orden económico y termi-

29 David Viñas *Literatura argentina y política* Editorial Sudamericana 1996

nan por acarrear un sentimiento crónico de inseguridad, un índice de ambigüedad considerable y sobre todo un índice de incertidumbre también crónico, sometido a zigzags de acuerdo con la situación histórica de cada momento. El paciente, si uno lo analiza detenidamente, está denunciando, es el “alcahuete” de la subestructura de la cual él se ha hecho cargo y que trae como consecuencia el empleo de técnicas de marginalidad o segregación (internación en hospital psiquiátrico) donde en un interjuego implícito, pero por supuesto no explícito, el psiquiatra asume el rol de resistencia al cambio, es decir de la cronicidad del paciente. Él está inexorablemente comprometido en la situación y de esta manera es leal a su clase social.”³⁰

Ramos Mejía, Loudet, Melendez o Cabred, cualquiera de ellos, han sido conspicuos representantes del alienismo en Argentina, fundadores de hospitales psiquiátricos y han estado sólidamente relacionados con el poder político dominante, fieles a los vaivenes del mismo con respecto al lugar del inmigrante, que colocó a un gran sector de estos últimos en situaciones de verdadera catástrofe social. Su fidelidad fue ampliamente demostrada a través de su práctica y de sus teorías. Pichon Rivière, hijo de un inmigrante que vivió años muy difíciles junto con su familia a causa de graves problemas económicos, se para en la vereda de enfrente, tanto, que hace pasar las ansiedades y conflictos que sufre el paciente como siendo de origen económico.

Si hablamos entonces, de la contemporaneidad de Roberto Arlt, Jacobo Fijman, Leopoldo Marechal, Pichon Rivière, Oliverio Giron-do, Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández - este último algo mayor, pero adoptado por esta generación -, Enrique Santos Discépolo se hace portavoz de la misma a través del tango, que no por nada se la llama - aún hoy- “música ciudadana”, música de una ciudad, Buenos Aires especialmente, que más que ninguna representa la mixtura, el arraigo del desarraigo, el “cambalache” para parafrasear a Discépolo: el conventillo, el Hotel de los Inmigrantes. Sin lugar a dudas, como dice Macedonio Fernanadez, fue el tango el que se hizo vocero de ese momento en que el crisol de razas consiguió expresarse a través de una música y

30 E. Pichon Rivière *Praxis y psiquiatría* 1966 en Op. Cit T I p. 37-38

una poesía, que decía precisamente de este paso, que de ahí en más, marcaba a Buenos Aires de esa manera, como su ciudad.

El tango sigue siendo cronista de catástrofes: Fernando Solanas estrenó una película que expresa como ninguna otra, algo inexpresable que se vivió en Argentina entre 1976 y 1983. Su título: *El exilio de Gardel*³¹. Alfredo Moffatt realizó una experiencia de trabajo con los internados en el Hospital Borda en la década del setenta. Al mismo le dio nombre: *Peña Carlos Gardel*. Vicente Zito Lema también tiene trabajos que se embarcan en esta línea a propósito de su experiencias en los hospicios argentinos: *Locas por Gardel, Alias Gardelito*.

Estos dos autores se consideran alumnos de Pichon Rivière.

El artículo sobre Discípulo está dentro de los escritos enmarcados dentro de la psicología social, la que “tiene como objeto -según Pichon Rivière- el estudio del desarrollo y transformación de una realidad dialéctica entre formación o estructura social y la fantasía inconsciente del sujeto, asentada sobre sus relaciones de necesidad. Dicho de otro manera, la relación entre estructura social y configuración del mundo interno del sujeto, relación que es abordada a través de la noción de vínculo.”³²

Pichon Rivière considera a la familia como una estructura social básica y a la enfermedad mental como la crisis de una estructura que configura ese grupo familiar, considera que el enfermo es el *portavoz* de la enfermedad del grupo.

31 Uno de los tangos de la película con letra y música de Fernando Solanas dice: Solo y al costado/ como un cero solo/ al que marginaron/ y resiste solo...// Lejos y perdido/ como un perro lejos/ voy contra el olvido/ rastreando mis huesos// Solo y sin un mango/ como en un suicidio/ solo tengo un tango/ pa'contar mi exilio// Lejos de mi vida/ sin tener un puerto/ ando a la deriva/ y me dan por muerto. // Solo y perseguido/ en mi Buenos Aires,/ ando sin sentido/ como un tiro al aire...// Lejos todo extraño/ y me siento poco,/ y si no me engaño/ yo me vuelvo loco...// Solo y escondido/ con toda la historia/ que nos han prohibido/ y está en mi memoria...// Solo es el exilio/ como un cero solo/ tiempo de delirio/ que lo borra todo...// Solo.../como un cero solo.../ Solo.../ resistiendo solo...// Lejos.../ como un perro lejos.../Lejos.../ rastreando mis huesos...// Solo.../ como en un suicidio.../ Solo.../ pa'contar mi exilio...// Cuelgo el corazón/ en el ropero.../ mi pobre corazón/ lleno de agujeros...// Lejos.../ como están los viejos.../ Lejos.../ de cualquier espejo...//

32 V. Zito Lema *Conversaciones...*Op. Cit pag. 107

Aclaremos que el portar esas voces es algo que no es fácil de sobrellevar y a la vez se puede subrayar aquí cómo la locura no solamente llama, sino sobretodo reclama que se haga la *crónica*.

Enrique Santos Discépolo lo hizo a duras penas y sólo mientras pudo lograr hacer la crónica de esas voces a través de sus letras o de su programa radial. Se puede sospechar entonces que si fue portavoz de su grupo mediato, hubo un momento en que ya no pudo cronocar, por diversas situaciones internas y externas en las que no nos detendremos, que se amalgamaron y lo llevaron al suicidio.

Pichon Rivière va a sostener en toda su obra la importancia de tomar en cuenta el interjuego con el grupo inmediato y mediato en lo que para la sociedad es enfermedad mental. Dice:

“Al considerar endógena una neurosis o psicosis, se niega en forma implícita la posibilidad de modificarla. El psiquiatra asume el rol de condicionante de la evolución del paciente, y entra en el juego del grupo familiar que intenta segregar al enfermo, por ser el *portavoz* de la ansiedad grupal. En síntesis: el psiquiatra se transforma en el líder de la resistencia al cambio a nivel comunitario, y trata al paciente como un sujeto “equivocado” desde el punto de vista racional.”³³

Si critica esta postura del psiquiatra, quiere decir que lo que propugna es que la única posición posible del mismo es la de propiciar que el paciente pueda pasar de portavoz a cronista, que esas voces se escriban con el auxilio del psiquiatra. Esta manera de cercar al *portavoz* con el *cronista*, hace que no se pueda dejar de señalar la estructura ternaria que tal forma de hacer transmisión marca.

Hacemos nuestra entonces, esta acepción de cronista y conservamos la palabra *crónica*, subrayando que es la propia inclusión de cada quien, la que las crea al cosecharlas como tales.

La enseñanza de Arlt, por lo tanto se encuentra marcada en el concepto mismo de cronista del portavoz, a través de los cuales, Pichon intenta señalar su propia concepción de la locura. También marcó los artículos que fueron agrupados bajo el nombre de *psicología de la vida*

33 Pichon Rivière *El proceso grupal* Op. Cit. Pag. 14-15

cotidiana, y que fueron publicados por primera vez en el semanario *Primera Plana* entre abril de 1966 y mayo de 1967, a través del cual vuelve al trabajo periodístico, por lo que hubiese sido preferible llamarlos crónicas de la vida cotidiana.

Algunos títulos: *La noche, una comunidad; censor y censurado; noche y creación; caos y creación* o *Lo oculto*, tienen en sí el estilo y la temática arltiana. En *La noche, una comunidad* dice:

“Durante la noche, la ciudad se convierte en un escenario poblado de personajes, unidos por un código y un lenguaje únicos, como verdaderos miembros de una comunidad que tiene algo de sociedad secreta. (...) El tema se ha mantenido -salvo para los poetas- como un inviolable tabú, quizá por la inquietud que su contenido terrorífico y sexual despertó siempre en investigadores y censores. (...) El dormir es cómplice de una dramatización fugaz, más brillante que la realidad: el sueño. De la misma manera, la oscuridad de la noche origina esa otra forma de vida, que se desliza en un clima onírico que exalta las fantasías y en el que es posible toda metamorfosis y cambio de roles. En una palabra, esa conducta nocturna participa de muchas de las características del sueño. (...)”³⁴.

En *Conversaciones...* va a agregar que la calle Corrientes es el verdadero centro nocturno e intelectual de América, única en el mundo.

Un *Aguafuerte* de Arlt dice:

“*Corrientes por la noche*

Caída entre los grandes edificios cúbicos, como panoranas de pollos a “lo spiedo” y salas doradas, y puestos de cocaína y vestíbulos de teatros, qué maravillosamente atorranta es por la noche la calle Corrientes! Qué linda y qué vaga! Más que calle parece una cosa viva, una creación que rezuma cordialidad por todos sus poros: calle nuestra, la sola calle que tiene alma en esta ciudad, la única que es acogedora, amablemente acogedora, como una mujer trivial, y más linda por eso. (...)”

34 E. Pichon Rivière A. Pampliega de Quiroga *Psicología de la vida cotidiana* Ediciones Nueva Visión 1985

Confraternidad

Vigilantes, canillitas, “focas”, actrices, porteros de teatros, mensajeros, revendedores, secretarios de compañías, cómicos, poetas, ladrones, hombres de negocios innombrables, autores, vagabundas, críticos teatrales, damas del medio mundo: una humanidad única cosmopolita y extraña se da la mano en este único desaguadero que tiene la ciudad para su belleza y alegría. (...)

Calle única

Calle única, calle absurda, calle linda. Calle para soñar, para perderse, para ir de allí a todos los éxitos y a todos los fracasos: calle de alegría, calle que las vuelve más gauchas y compadritas a las mujeres; calle donde los sastres le dan consejos a los autores y donde los polizontes confraternizan con los turros; calle de olvido, de locura, de milonga, de amor. Calle de las rusas, de las francesas, de las criollas, que dejaron demasiado pronto el hogar para ir a correr la jerga tras de un malevito; calle de tango, de ensueño; calle que recuerdan los presos en el cuadro quinto; calle que al amanecer se azulea y oscurece, porque su vida sólo es posible al resplandor artificial de los azules de metileno, de los verdes de sulfato de cobre, de los amarillos de ácido pícrico que le inyectan una locura de pirotecnia y celos.”

Sería excesivo querer parangonar el escrito de Arlt y el pensamiento de Pichon Rivière. Uno y otro se mueven en terrenos diferentes. Lo que sí se puede es buscar indicios de una enseñanza en la obra de Pichon. Y la hay. En su modo de trabajar con el loco, con sus ocurrencias y los testimonios a los que dio lugar.

Pichon propone además, un análisis que tome en cuenta a los sujetos en relación a su realidad inmediata, sus condiciones concretas de existencia, su cotidianeidad, porque considera al sujeto como emergente y portavoz del grupo inmediato (familia) y mediato. Por su parte Arlt escribe desde allí. Y Pichon, sin saberlo, introduce al *cronista*, que digo, es el lugar que debe facilitar el que acompaña y asiste al portavoz. En eso Arlt se hizo su maestro.

Arlt muere en 1942 .

Hay algo muy marcado en Arlt y es que él se siente tomado por la escritura. Si bien es cierto que él vivía de lo que producía para el diario

o para el semanario, a la vez esto no era lo que sobresalía en relación a la misma porque Arlt había probado todo tipo de trabajos y en todos fracasó. Esto era otra cosa. Todos sus compañeros de redacción hablan de esta pasión. Él no podía dejar la máquina, Terminaba con sus notas y seguía con alguna novela en preparación o un cuento o una pieza teatral. Todo en él se transformaba en escrito.

Se sabe por Pichon que una salida a un partido de fútbol juntos se transformó en un *aguafuerte*.³⁵ La manera como esto se produce lo lleva a definirse como secretario de sus personajes en una *Aguafuerte* titulada *Cómo se escribe una novela*:

“En el novelista instintivo, los personajes proporcionan sorpresas de seres vivientes: Así por ejemplo: X en un momento dado insultó a N, contra todas las previsiones del autor. (...) A mí me pasó un caso curioso en *Los lanzallamas*. Un personaje mata a otro. La escena estaba trazada satisfactoriamente, el crimen descrito como era debido; pero yo no estaba satisfecho. Allí había algo que no era claro para mí. Y de pronto esa voz a que me refería antes me dijo: -Claro! Fulano fue un bárbaro al matarlo a Mengano, Mengano en el instante de entrar en su cuarto estaba en estado sonambúlico.

Inmediatamente se aclararon para mí un montón de enigmas. (...) Problemas así se presentan a montones en el autor instintivo. En vez de autor, debía ser denominado secretario de personajes invisibles. Hace lo que ellos le mandan.”³⁶

Del prólogo a *Los lanzallamas* que el mismo suscribe, se encuentra lo siguiente:

“Escribí siempre en redacciones estrepitosas, acosado por la obligación de la columna cotidiana [allí mismo donde trabajaba Pichon Rivière].

Digo esto para estimular a los principiantes en la vocación, a quienes siempre les interesa el procedimiento técnico del novelista. Cuando se tiene algo que decir se escribe en cualquier parte. Sobre una bobina

35 R. Arlt *Ayer vi ganar a los argentinos en Aguafuertes porteñas* Ed. Losada

36 R. Arlt *Ibid*

de papel o en un cuarto infernal. Dios o el Diablo están junto a uno dictándole inefables palabras.”³⁷

El resto de ese texto es también una muestra de la agudeza, sagacidad e ironía que lo han caracterizado. Siguiendo con su testimonio de ser secretario de sus personajes dice:

“Mariani, mi buen amigo, me ha aconsejado siempre el uso de un plan, pero cuando he intentado hacerlo he comprobado que, a la media hora, me aparto por completo de lo que proyecté. Lo único que sé es que el personaje se forma en lo subconsciente de uno como el niño en el vientre de la mujer. Que este personaje tiene a veces intereses contrarios a los planes de la novela, que realiza actos tan estrafalarios que uno como hombre se asombra de contener tales fantasmas. En síntesis, este trabajo de componer novelas, soñar y andar a las cavilaciones con monigotes interiores es muy divertido y seductor.”³⁸

Este punto es importante. Arlt se define como “secretario de personajes invisibles” con lo que a la vez pone en cuestión la noción de autor. Conrado Nalé Roxlo lo llama “pastor de fantasmas”. Esto no puede haber permanecido desconocido para Pichon cuando él afirma que en *los siete locos* la locura está allí. Arlt lo confirma. Pichon dice que Arlt “saca de sí la locura y la coloca en los personajes de su novela”. De acuerdo a su concepción de la locura y de sus mecanismos se podría decir que los personajes arltianos son portavoces, emergentes de Arlt. Y Arlt nos lo dice con todas las letras. Él es secretario de personajes que emergen a través de su escrito. Él es la mano de los mismos y porta voces que comentan y hablan con él de sus personajes. Con ellas puede concluir su tarea de secretario.

“Mi amigo Mariani dice que tengo que establecer algún plan para ser un escritor”, dice con ironía Arlt, “no se trata de eso”, contesta. Debe prestarse simplemente a que sus personajes encuentren en él un buen secretario que les permitan decir y accionar como quieren.

37 R. Arlt *Los lanzallamas* Editorial Losada Bs. As. Tercera Edición 1994 pag 7-9

38 O. Borré *Arlt y la crítica (1926-1990)* Ediciones América Libre 1996. Reproducción del reportaje publicado en agosto de 1929 en la revista *La Literatura argentina*.

Si es cierto que Arlt se dirige a su público a través de determinados guiños, esta función secretario de Arlt debe haber hecho efectos en ese que se coloca como discípulo.

Y bien, Pichon Rivière afirma lo siguiente con respecto a la práctica psicoanalítica:

“El psicoanalista debe aceptar lo que el paciente propone. Debe seguir el camino, la ruta por donde este se propone marchar. Uno no tiene que ser un “reformador”, sino un “copensador”. Es decir, alguien que piensa junto con otro. El psicoanálisis debe ser espontáneo, imaginativo, no atado a pautas rígidas.”³⁹

El psicoanalista debe dejarse llevar por el paciente en una ruta que éste puede descubrir, si camina junto a uno espontáneo, imaginativo, que co-piense, dice Pichon. Yo acoto siguiéndolo a Arlt: si el psicoanalista se transforma en su escriba, sosteniendo cada mojón que haga de ese camino “su” camino.

En los escritos de Arlt no se menciona a Pichon. En los que otros escribieron sobre Arlt sólo aparece citado las *Conversaciones...*

Pichon no gravitó para Arlt de una manera tal que lo acompañara o lo soportara en su relación con su letra o con su público. No se hizo su secretario como alguien que se pone al dictado. Alguien que en esta función hace por ello, lazo social entre ese para quien funciona como tal y otros. Pichon no fue eso para Arlt. Arlt no lo necesitó.

Sin embargo en Pichon mismo, esa relación única, transferencial, que para él fue su relación a Arlt, en la que no puede dejar de ponerse allí, sin más, que significó hacerse discípulo de Arlt, se transformó para él en la apertura de una vía hacia el trabajo con la locura y el psicoanálisis.

39 V.Zito Lema Op. Cit p.94

CAPÍTULO VII

OTRA VÍA:

ZITO LEMA SECRETARIO DE FIJMAN

Hay en esta trama que estamos desplegando con las *Conversaciones con Pichon Rivière sobre el arte y la locura* y los testimonios sobre el trabajo de Pichon, alguien que se acerca a él “cuando ya no había maestro”, que establece con ese nominado “maestro” una relación que bien podemos llamar secretarial. Me refiero a Vicente Zito Lema en su relación particular con el poeta Jacobo Fijman.

En la contratapa de otra de sus obras *Voces en el hospicio* expresa lo siguiente:

“Desde hace más de veinte años, y por motivos cuya complejidad me perturba frecuento los hospicios. Allí conocí al poeta Jacobo Fijman, mi maestro. Allí investigué, de la mano de Enrique Pichon Riviere, los mecanismos de la creación y las relaciones entre el arte y la locura.”¹

Vicente Zito Lema, viene del terreno del arte, si bien ha gravitado fundamentalmente a través de publicaciones culturales de las que fue director -*Fin de Siglo, Crisis*- tiene publicado libros dentro y fuera del país. El contenido social y político de estas publicaciones y su militancia política dentro del ámbito del arte, le valieron el exilio en Amsterdam durante la última dictadura militar.

Vicente Zito Lema coloca a Jacobo Fijman en el prólogo enigmático de las *Conversaciones* ... sin más como siendo su maestro y el que lo introduce en esta vía que lo conduce a investigar en los hospicios el

1 V. Zito Lema *Voces en el hospicio* Ediciones de Fin de Siglo Bs As 1990

funcionamiento de los mecanismos creativos, registrando y recopilando a su vez, las distintas formas en que se expresan los enfermos.

Zito Lema inicia el libro con un pasmoso y fugaz encuentro con la locura en su infancia, como introducción al que tuvo con Pichon Rivière: lo conoció en el taller del pintor Batlle Planas, un día sábado, en el invierno de 1964. El tema de conversación fue Isidoro Ducasse: su poesía, su familia, su tragedia.

Lo vuelve a encontrar en 1970 casualmente el día en que Zito Lema había organizado junto a Aldo Pellegrini un acto de homenaje a los cien años de la muerte del Conde de Lautréamont, en el cual evidentemente Pichon Rivière no había participado - aunque hay un artículo en *El Proceso creador* que lleva por título *A cien años de la muerte de Lautréamont*² pero es el único presentado en ese libro que no tiene referencias de dónde se publicó anteriormente ni dónde fue pronunciado-. Sin embargo, allí, en medio de la calle Córdoba Pichon se puso a hablar de sus estudios sobre la locura y lo siniestro en la poesía de Lautréamont.

Otro año significativo, entonces: 1964. Zito Lema conoce a Pichon Rivière en 1964. Ese año Oscar Masotta “poco antes del quebranto de la salud” de Pichon presenta, invitado por el mismo, un informe sobre sus lecturas del material que le había proporcionado y que tituló *Jacques Lacan o el inconsciente en los fundamentos de la filosofía*.³ Batlle Planas conduce a Vicente Zito Lema a Fijman. Fijman a la investigación sobre el arte y la locura y su trabajo con los “artistas” del Borda y de otros hospicios. El trabajo en el arte y la locura lo lleva a nutrirse Pichon Rivière.

Batlle Planas muere en 1967 . Comenta Zito Lema que el pintor le pregunta

“¿No conocés a Jacobo Fijman?’ Y tras mi silencio,-continúa- mirándome como si buscara una respuesta en el fondo de mis ojos todavía claros. ‘Deberá conocerlo. Los que fuimos sus amigos lo abandonamos cuando estaba cerca de encontrar la verdad. La poesía, Vicente, cómo hace un hombre para vivir todos los días con la poesía...’Y

2 P. Rivière Op. Cit pag 77-95

3 O. Masotta *Ensayos Lacanianos* Ed Anagrama pag. 19-46

después, bebiendo nuestras ginebras, con voz más ronca: ‘Me pesa lo de Fijman. Si no está muerto acaso lo encontrará en un hospicio.’⁴

Por qué estas palabras de Batlle Planas resonaron como un mandato imperioso en Zito Lema, pocos meses después de la muerte del pintor, no lo sabemos. Si sabemos que esa búsqueda afanosa tuvo sus frutos que ese encuentro se produjo y constituyó un acontecimiento para esa relación que desde ese mismo momento se estableció entre ambos, y que significó para Zito Lema, como diría Pichon Rivière “un coup de foudre”. Contamos con su testimonio.

En *qué es la poesía?* Zito Lema escribe:

“Que el que pregunta ya sabe, eso me fue enseñado por un maestro paciente mientras recorríamos los patios del hospicio...Yo, por entonces, era muchacho, (...) soñaba con saber qué era la poesía sin haber sostenido al amigo que se nos muere en los brazos (...) Muchos años después, ya no era un muchacho(...) En el mismo patio del hospicio volví a preguntar: qué era la poesía? (...) Ya no había maestros en mis días y era cierto que necesitaba ver el incendio de las almas, escuchar la voz de los muertos.”⁵

Jacobo Fijman había nacido en el año 1898 en la Besarabia rusa y llega a Argentina en 1902. Perteneció a la joven vanguardia de escritores argentinos como Roberto Arlt que surgieron en el segundo decenio del siglo XX. El denominado grupo de Florida lo contó como uno de sus representantes y publicó como tal en la revista *Martin Fierro*. Desde 1926, año de la aparición de su primera obra poética hasta 1931 publicó tres libros: *Molino Rojo*, *Hecho de estampas* (1929) y *Estrella de la mañana*, aunque ya en 1930 se encontraba sólo, desamparado, en crisis. Luego de un peregrinaje incierto y difícil y vuelto ya a Buenos Aires es encerrado el 13 de noviembre de 1942, en estado de completo abandono, empobrecido y marginado, en el Hospicio de las Mercedes, hoy Hospital Borda, pocos meses después de la muerte de Roberto Arlt.

4 V. Zito Lema *Dossier Fijman Prontuario de un ángel*. Revista Unicornio año 2 número 6, diciembre 1993 enero 1994

5 V. Zito Lema: *qué es la poesía?* Revista Fin de Siglo Noviembre 1988

Fijman fue violinista. Es de la mano de su violín que conoce los primeros psiquiatras. Le comenta a Alberto Pineta que sus progenitores querían que él fuera un gran concertista. Le desagradaba el método, la obligación.

“Yo quería arrancarle a mi violín mi propia música. Me negaba a ejecutar la música de los otros y menos la que no sentía. Una tarde puse en ese propósito mi mejor empeño (...) Pasaban las horas y no podía conciliar el sueño. Por fin me levanté, y tomando el violín y el arco salí al balcón, pensando que de ese modo mis padres no me oirían. En la vigilia in mente, yo había compuesto un concierto extraordinario, completamente nuevo y revolucionario. Y comencé a hacerlo vibrar en las cuerdas de mi violín. En eso estaba, cuando, de pronto, desde la calle, sentí subir una oleada de aplausos, gritos, silbidos, risas.(...)Pocos segundos después, mis padres me tomaban por atrás arrancándome el violín.”⁶

Se puede decir que también acerca a la música a través de su particular tratamiento de las palabras. Fijman relacionó sus momentos de inspiración con la música. Juan Jacobo Bajarlía testimonia acerca de ello. Dice refiriéndose a *Hechos de Estampas* que, según Zito Lema tiene influencias de los cantos gregorianos:

“No fueron las visitas al Louvre ni la serie de estampas religiosas que luego lo iban a impactar, como le dirá a Vicente Zito Lema en 1969, sino la *necesidad imperiosa de despojarme de mi propio cuerpo*. (...) Un día tuvo la clave. Revisando viejas partituras para su violín, se halló con los *Cuadros de una exposición*, obra para piano, compuesta por Modesto Moussorgsky en 1874 que se había inspirado en una exposición de bocetos del pintor Victor Hartmann su amigo entrañable fallecido en 1873. Estos cuadros impresionaron a Fijman a través del músico. Vió en ellos el despojo y el misterio”⁷.

6 Alberto Pineta *Verde Memoria* Ed. Antonio Zamora, Bs. As.,1962.Citado en *El Cristo Rojo* Op. Cit. pag142-43

7 Daniel Calmels *El Cristo Rojo* Op. Cit. Pag 128

Con respecto a *Molino Rojo* dice Fijman: “hay una gran influencia de la sonata de Corelli *La Locura*”⁸.

El violín lo acompañó y con él se ganó la vida en su deriva cuando sus pasos lo encaminaran hacia otros rumbos que los del resto de la gente nucleada en torno a *Martín Fierro*. Se lo robaron poco antes de su internación.

Luego de muchos años que Fijman permaneciera en el Hospicio, en el primer número de la revista *Talisman* en 1969 - primera publicación de Zito Lema con respecto a Fijman- aparecen varias poesías que se conocen como *poesías inéditas* de J. Fijman. Aquí una muestra de ellas:

Donaria

Lieja
Retablo de pasión
Lieja una de Cristo
O corazón
De Cristo
O resurrección.
Gime la lluvia,
Incorporal y vieja,
Nueve musas y cielos
De una fuga cierta
Y un pálido sujeto
De una fuga entremuerta
Lieja en tiempo de lieja
Con número de lieja,
De retablo o pasión
De corazón
De Cristo
De resurrección

Lutecia

En el arte del cisne los días son eternos
Sobre el impar concluso de virtud y de esencia
Las islas empezaron en la urbe celeste,
Disímil prestantísima del mundo,
Variadamente expuesta
Por título de lunas y de estrellas
El dátil, la aceituna se encuentra en los huesos
Y los códices viejos.
Las letras de Lutecia
Editaron la curva de la seine.
Francia duerme en olor de quietos lavellanos,
Sin crimen y sin llanto.

Cabe acotar que salvo *Verde Memoria* de Alberto Pineta del año 1962 en donde figura un capítulo dedicado a Jacobo Fijman con poesía inédita escrita ya en el Hospicio no hay nada significativo antes de las

8 Ibid. Pag 115 cita extraída de *Fijman Poeta entre Dos Vidas* J. J. Bajarlía. Ed. de la Flor, Bs. As. 1992

conversaciones que mantuviera con Vicente Zito Lema en el año 1968 y del que la creación de la revista *Talismán* es su primer testimonio.

Jacobo Fijman muere en 1971. Cronología de muertes. Le costó a Zito Lema volver a entrar en un hospicio, pero lo hizo. Comenzó entonces su investigación sobre las relaciones entre el arte y la locura. Para ello pide ayuda y se hace alumno de Pichon Rivière.

En 1986, transcurridos 16 años de la muerte de Fijman, Zito Lema publica en la revista *Crisis* (de la que era su director) un extracto de *El pensamiento de Jacobo Fijman o el Viaje hacia otra realidad*. Allí continúa sosteniendo el lugar de lo que él llama “maestro”, del *ángel enjaulado*, como también lo nombra.

Dejando hablar a Fijman motivado por las preguntas de Zito Lema, se ve con precisión la fuente de la concepción de este último con respecto al arte y la locura.

“Hay un delirio poético. Del que padecen los poetas, los artistas. Delirio es como salirse del surco. Como si un arado se saliese del surco (...) El delirio son instantes. Puede durar toda la vida.”

Conforme a la etimología de la palabra poeta, que es hacer, o el que hace, poeta es un hacedor. Integran entonces los poetas la categoría de los hacedores.

Y esa es la categoría de Dios. Pero no confundamos a los poetas con los que hacen libros por vanidad. Ellos no pueden considerarse realizadores de obra, creadores en el real sentido de la palabra. Así como lo explican todos los antiguos gramáticos como Donatus.

El poema como concreción necesita una intuición poética.

Y la intuición creadora presupone un estado del alma.

“Cualquier enfermedad, aún el cáncer, es estado de locura”

“Rotundamente. No (me siento un enfermo mental).

En primer lugar porque tengo intelecto agente y paciente.

Y mis obras prueban que no sólo soy hombre de razón, sino de razón de gracia.

A pesar de este sitio, que como cualquiera se dará cuenta, no es el más adecuado para trabajar, he continuado en mi tarea: escribir poesía.

Y es mi razón la que hace que entienda fácilmente las cosas sobrenaturales.

Los médicos no entienden esas cosas. Se portan fácilmente bien. Pero no pueden ser lo que no son.

Simplemente toman la temperatura de la piel. Dan pastillas, inyecciones, como si se tratara de un almacén.

Y olvidan que en el fondo es una cuestión moral.

Y es que no existe nadie que pueda entender la mente.

Sin embargo no los odio. Hacen lo que pueden.

Lo terrible es que nos traen para que uno no se muera por la calle. Y luego nos morimos aquí...”⁹

A estas palabras de Fijman, que enseñan más que muchas otras sobre el poeta y el loco, las podemos hacer nuestras gracias a las publicaciones de Zito Lema, quien va a decir por su parte que la relación es de riesgo, que hay similitud entre los dispositivos de producción del arte y la locura. Afirma:

“Yo parto de que cuando se está en un estado de creación artística, uno está en un estado semejante a la locura. (...) hay que estar transitoriamente loco para ser artista. (...) Siempre se hicieron las grandes obras desde la desesperación; pero sumidos en la total desesperación tampoco. Mientras uno llora, llora; cuando uno está en un estado de total abatimiento, como los enfermos recluidos en los hospitales, también cualquiera se metería en la cama, y se quedaría ahí olvidándose del mundo. El sólo hecho de comenzar a escribir, ya es abrir una puertita a la vida y a la salud.”¹⁰

En *Voces en el hospicio* a manera de prólogo escribe echando una mirada implacable al surgimiento de los hospicios:

“Se legitima, en apariencias, la primera distinción del *enfermo mental*: deja de ser visto como un poseído (divino o demoníaco, según soplen los vientos de la inocencia o la religión). Tampoco cargará sobre sus espaldas, ni pagará con su cabeza, el peso de transgredir las normas jurídicas que *protegen* a la sociedad del crimen. No tiene conciencia

9 V. Zito Lema *El pensamiento de Jacobo Fijman o El Viaje Hacia La Otra Realidad*. Rodolfo Alonso Editores 1970

10 C. Barbará *Conversaciones con Vicente Zito Lema* Revista *Tercer Milenio* 1996

ni voluntad, es un niño, *inimputable*, se dirá. Queda separado de los mendigos, rebeldes políticos y criminales y se lo entrega, como objeto de conocimiento, atado de pies y manos, a un especialista médico en el abordaje y resolución de un conflicto de salud, el *psiquiatra*.

“Quien conozca la historia de los manicomios; aquel que venza por un instante sus miedos primarios y se interne sin recelos en el *camino tan alto y tan desierto* ¹¹ que anticipa la muerte, podrá testimoniar la realidad.(...) Día a día, del entierro de la emoción y del asombro (...) [donde] tratan al delirio - el absceso de belleza donde se concentra la reprimida necesidad poética del hombre- como un tumor maligno que debe ser extirpado, emerge el loco del hospicio como ofrenda humana, única y sensible.(...) El aparato manicomial es eficiente y así va sustituyendo la poética de un delirio por la rumiación concéntrica, la esperanza mesiánica por los rincones aislados, los convencimientos por las confusiones, la aspiración de divinidad por la mendicidad que permita la subsistencia.”¹²

Vicente Zito Lema fue director, junto a Aldo Pellegrini y Enrique Molina, de la revista *Talisman*. Su primer número, que data de 1969, fue dedicado por completo a Fijman y su presentación contó con la presencia del ángel enjaulado, gracias a los oficios de Zito Lema

Con motivo de la aparición de la revista, Raúl Gustavo Aguirre dice:

11 El autor coloca en bastardillas esta frase que extrae de un poema de Jacobo Fijman de su libro *Molino Rojo* -extraído de *Jacobo Fijman Obra Poética* Ed. La Torre Abolida 1983- que se titula *Canto del cisne* y dice: Demencia: /el camino más alto y más desierto./ Oficios de las máscaras absurdas; pero tan humanas./ Roncan los extravíos; tosen las muecas/ y descargan sus golpes/ afónicas lamentaciones./ Semblantes inflamados; /dilatación vidriosa de los ojos/ en el camino más alto y más desierto./Se erizan los cabellos del espanto./ La mucha luz alaba su inocencia./ El patio del hospicio es como un banco/ a lo largo de un muro. Cuerdas de los silencios más eternos./ Me hago la señal de la cruz a pesar de ser judío./ A quién llamar?/ A quién llamar desde el camino/ tan alto y tan desierto?/ Se acerca Dios en pilchas de loquero,/ y ahorca mi gañote/ con sus enormes manos sarmentosas;/ y mi canto se enrosca en el desierto./ Piedad!

12 V. Zito Lema Op. Cit pag. 7-11

“Esta reivindicación -por no decir “descubrimiento”-de Fijman es obra del poeta Vicente Zito Lema, para quien el encuentro con el autor de *Molino Rojo* en el Hospital Psiquiátrico fue, como lo evidencia la devoción que a partir de ese momento ha manifestado por él, una profunda experiencia humana, una verdadera revelación existencial.”¹³

El *Cristo rojo*¹⁴ del propio Fijman o la nominación ángel que parte del ángel enjaulado¹⁵ de Zito Lema, ha pasado a formar parte de la manera en que distintos autores lo nominan a Fijman. Dentro del diálogo que sostuvieron y que fuera publicado como *El Pensamiento de Jacobo Fijman o el Viaje Hacia Otra Realidad*, Zito Lema lanza la pregunta de si se considera un santo para que aquel le conteste: “sólo me considero lo que soy -¡Nada menos!”¹⁶ ; todo esto lo ha llevado a escribir:

“Cuando conocí a Fijman en el Hospital Neuropsiquiátrico quedé deslumbrado a pesar de lo sórdido de aquel lugar irradiaba una bondad, una belleza desgarrante; se mantenía en una real aristocracia del espíritu.

Las mecánicas del real pensamiento de Jacobo Fijman solo pueden ser plenamente conocidas bajo condiciones que él naturalmente determina, y en forma directa.”¹⁷

Con esta declaración deja en claro cómo se estableció y cómo era esta relación, las condiciones las imponía Fijman, él era el amo, dueño de un pensamiento cuyas mecánicas él deseaba febrilmente no sólo

13 Raúl G. Aguirre *Demencia. El Camino Más Alto Y Más Desierto*”*Jacobo Fijman:El Gran Olvidado. Ultimo Reino* Revista de poesía año II N°4 1980 Bs As. Citado en *El Cristo Rojo* Op. Cit.

14 *Cristo Rojo*, así se denomina Jacobo Fijman en *Dos Días* relato autobiográfico publicado en el diario *Crítica* el 1 de enero de 1927 y posteriormente en el diario *La Opinión* el 15 de junio de 1975

15 *El angel enjaulado* artículo escrito por V. Zito Lema publicado por la revista *Crisis* N° 49 Op. Cit.

16 V. Zito Lema *El Pensamiento De Jacobo Fijman o El Viaje Hacia La Otra Realidad. Op. Cit.*

17 V. Zito Lema *El Pensamiento de Jacobo Fijman... Op. Cit.*

conocer sino también transmitir. Estas condiciones que establecía con su interlocutor eran, al parecer, de lo más variadas, una de ellas, muy comentada era la de “rubricar sonoramente sus expresiones con una especie de carcajada en trance de estrangulación”¹⁸. O como lo muestra Francisco Luis Bernardez:

“Pronto se convertía en un borbollón de palabras, acentuadas y realizadas por miradas y gestos igualmente enfervorizados.(...) Valía la pena escucharlo, porque de su atropellada crónica surgía a veces (muchas veces) la constancia de un verdadero descubrimiento, de un detalle levantado repentinamente a la categoría de dato trascendente, de algo que permitía comprender mejor una pintura, una cúpula, un capitel, un arbotante, un jardín, una inscripción lapidaria...”

Allí mismo habla de su carcajada “indudablemente homérica”, porque sólo en hexámetros podía caber semejante cadena de explosiones- dando muestras de estar a tono con lo que describe minuciosamente- acompañado de saltos y cabriolas. “Su tremebunda carcajada subrayaba cualquier manifestación de estupidez vanidosa”¹⁹. Estas eran las condiciones que ponía Fijman. El mérito de Zito Lema es que él no se quedó en la anécdota tierna o jocosa con respecto a Fijman. Hizo de sus ocurrencias escrito.²⁰

Sin lugar a dudas Vicente Zito Lema transitó por lo tanto este camino de la mano de Fijman, de lo que él le mostró, de lo que leyó tomando incluso su discurso como escrito. Esto lo llevó a decir que Fijman sobrepasó la locura.²¹ Su *Acerca de Lautréamont* es una prueba de ello.

Acerca de Lautréamont es un escrito de Jacobo Fijman que Vicente Zito Lema pasó a su público. En un artículo de la revista *Crisis* N° 11

18 Lisandro Zía, *Clarín* 3 de enero de 1953 citado por Daniel Calmels en *El Cristo Rojo* Op. Cit pag. 33

19 Francisco Luis Bernardez *Vaiven de Fijman* en *Fijman, el poeta celestial y su obra*. Op. Cit. Extraído de *La Nación*, Bs. As. 5/9/1971

20 Acaba de salir un nuevo libro de Vicente Zito Lema *Delirium teatro* de Editorial de la campana. *La piel del otro* y *Delirium vida* dejan pasar una vez más el decir de Fijman, que de esta forma se hace escrito.

21 cf. p. 37

adquiere la forma de poema, en la revista *Crisis* N* 49, aparece dentro del diálogo y a partir de una pregunta que Zito Lema le hace a Fijman. En la revista *Crisis* N* 11 figura así:

Acerca de Lautréamont, 1. Jacobo Fijman

“Lo imagino rubio de ojos celestes. Alto, varios metros. La piel azul y las manos huesudas. Dotado de una gran imaginación. Pero satánico.

Atormentado por las cosas reales y vulgares y por las ideas que se hacía del más allá de la muerte y de la muerte misma.

Era lo que diríamos hoy, un introvertido. Se lo supone fino, elegante, de una dentadura tremenda, con colmillos.

Debe estar ahora no en el infierno sino en el hades, que es el reino de la muerte.

Él está como dormido, insomnis mortis.

Durante su vida debe haber abusado de las drogas que llevan a los otros paraísos, los paraísos del mal.

Eso, es lo que se deduce de sus escritos. Donde se hace sentir su soledad y su desesperanza.

No tenía nada de religioso. Era un muerto como diría un teólogo moralista.

No supo nunca más que de penas y no dio nunca con la contrición, ese dolor perfecto, ni con la atrición, ese dolor imperfecto al que se entregan los pecadores arrepentidos para que se les restituya a la primera gracia y continuar su vida penitencial hasta arraigarse en un estado de paz, y esperar la buena muerte.

Pero él no da señales de haber tenido ninguna instrucción religiosa -aunque nombre mucho a Dios- que lo pudiera llevar a la salud espiritual.

Sin embargo, a pesar de todo lo quiero y lo voy a ayudar.

Este hombre atormentado, buscó con avidez; pero por sí mismo no dio con nada más que sufrimiento y la demencia de gran poeta.

Nació en el Uruguay, y se supone que haya muerto. Aunque nadie lo sabe.

Es como si no hubiera existido como ser físico.

Era de agua. Era flemático de temperamento y lo concibo como existiendo en un mar agitado y oscuro.

Dios no quiso que lo conociera, no quiso concederle la gracia que concede al resto de los mortales, a los fieles que componen el cuerpo místico de Cristo.

Lautréamont era soberbio, se negó a rebajarse a ser un niño.

No amó las cosas de la tierra como las aman algunos privilegiados de complejión melancólica. Él amaba lo que no sabía; buscaba a Dios pero no dio con Él. Se supone que Dios no quiso darle los beneficios que entrega a criaturas más inferiores que su naturaleza.

Lautréamont me conocía y me conoce. Como juez he tenido que verlo. Me pidió que no lo olvidara. Que intercediera por él ante Dios que es mi amigo.

Acerca de Lautréamont 2

“Hace un tiempo nos encontramos en otra región. Cuando lo vi, estaba como despejándose del sueño. Estaba con aguas, con algas pero no con peces. Los peces se habían ido.

Estaba acostado en el mar. Yo caminaba sobre las aguas y lo llamé: Lautréamont, Lautréamont, le dije, soy Fijman.

Y él me contestó que me quería. Que seríamos amigos ahora en el mar. porque los dos habíamos sufrido en la tierra. Pero no lloramos. Nos abrazamos. Después quedamos en silencio.”²²

En 1986, cuando “ya no había maestros” y “ya había sostenido en sus brazos al amigo muerto”, Zito Lema publica en la revista *Crisis* un diálogo con Fijman en el cual hablan de la locura. En él, Fijman dice que presiente que en la poesía y en la locura hay un mismo soplo; Zito Lema cree ver sólo el soplo de la inocencia. Fijman agrega: “¡Y del espanto!”. Es entonces que Zito Lema pregunta: “¿Qué piensa de la obra de Artaud, de Lautréamont, de Nerval?”

Fijman entremezclándose con los decires de Zito Lema, en el contexto del diálogo va desgranando su decir poético sobre Lautréamont. En dicho contexto están contenidos los dos poemas.²³

22 Revista *Crisis* Número 11 Bs.As. 3 de Setiembre de 1974

23 “Fijman:(...) El Conde de Lautréamont era un loco perverso. Yo leí su obra y supe

de su vida viviendo en el Uruguay. Qué hombre pésimo!. Se había entregado a los vicios y hacía con ellos poesía. Era un monstruo. Solo en él había locura, la del lobo que roe la frente.(...) Lautréamont y Artaud me angustian. Su psicología es la de los vagos. Yo estaba atraído a ser como ellos, pero me salvé con la misa y los libros santos. Z. Lema: Lautréamont y Artaud también sufrieron. Pareciera que en sus vidas no hubo mucho más que dolor. Y ese dolor lo convirtieron con extraña belleza, quemándose en su propia conciencia, en poesía.

Fijman: No debemos confundirnos. El sufrimiento de los viciosos no es noble, está muy alejado de los mártires de Dios.

Z. Lema: Me cuesta diferenciar en el sufrimiento y distinguir quienes son los verdaderos mártires, los de Dios o los de los hombres. Pero además, ¿no cree que esa exaltación angustiosa de lo siniestro que encontramos en Artaud y más marcadamente en Lautréamont, adquiere finalmente un sentimiento místico, si aun se quiere culturalmente “religioso”?

Fijman: Lautréamont no tenía nada de religioso. Era un muerto, como diría un teólogo moralista.

Es cierto que no supo más que de penas, pero no pudo dar con la contricción, ese dolor perfecto, ni con la tricción, ese dolor imperfecto al que se entregan los pecadores arrepentidos para que se les restituya la primera gracia y y continuar su vida penitencial hasta arraigarse en un estado de paz, y esperar la buena muerte.

Pero él no da señales de haber tenido ninguna instrucción religiosa -aunque nombre mucho a Dios- que lo pudiera llevar a la salud espiritual.

Z. Lema: ¿Usted no quema sus años en este hospicio por buscar su verdad absoluta, ese Dios que lo convierta en el mismo Dios? Pienso que Lautréamont no hizo en su corta vida con su obra otra cosa que mostrar su desesperada necesidad de amar, injuriaba a Dios porque lo llamaba en el amor. Exaltaba el mal porque no soportaba la hipocresía del bien.

Fijman: ¿Tiene pasión por Lautréamont, no es así?

Z. Lema: Los “Cantos de Maldoror” marcaron desde muy temprano mi espíritu. Diría más: mi creencia de que la poesía es la posibilidad del hombre para vencer el miedo a la locura y a la muerte surgieron tras la lectura de ese libro.

Fijman: “Voy a decirle algo que lo hará pensar. Es un secreto que he mantenido hasta hoy. Yo, a pesar de todo lo quiero y lo voy a ayudar. Y él me conoce. Como juez he tenido que verlo. Me pidió que no lo olvidara, que intercediera por él ante Dios, que es mi amigo.

Hace un tiempo nos encontramos en otra región. Cuando lo ví, estaba como despejándose del sueño. Estaba con aguas, con algas pero no con peces. Los peces se habían ido. Se mantenía muy quieto, acostado en el mar. Yo caminaba sobre las aguas y lo llamé: “Lautréamont, Lautréamont, le dije, soy Fijman.”

Él se acercó y dijo que me quería, que seríamos muy amigos ahora en el mar. porque los dos habíamos sufrido sobre la tierra. Pero no lloramos, nos abrazamos y permanecemos

Zito Lema tiene varios escritos sobre Fijman, como el pionero *El Pensamiento de Jacobo Fijman o El Viaje Hacia La Otra Realidad* - de 1970- o el más reciente *Dossier Fijman Prontuario de un ángel* -1993-. Elegí estos textos porque ellos permiten internarse más profundamente en la particularidad de esta relación. ¿Qué pasó allí?. ¿Es que Zito Lema se nutrió como en las *Conversaciones con Pichon Rivière*, de textos de su interlocutor, o por el contrario, de las *Conversaciones* extrajo como texto el decir de Fijman?

Desde ya, las dos posibilidades estan presentes. No he encontrado este texto en las recopilaciones de otros autores sobre la obra de Fijman. Salvo el capítulo que le dedica en su libro Alberto Pineta, todas posteriores al encuentro con Zito Lema. No obstante, Fijman acostumbraba a regalar sus escritos y pinturas a los que de una forma u otra lo acompañaron durante sus largos años en el Hospicio y Zito Lema pudo haberlo dejado oculto durante un tiempo.

El interrogante finalmente se escurre ante lo que ostenta el escrito y permite subrayar lo siguiente: que no deja de convocarnos no sólo como testigos sino que reclama también y a partir de lo que muestra, el testimonio de quienes nos hacemos su público en cuanto a los cambios de posición subjetiva que se entretajan en el mismo y al hacerlo ya formamos parte del texto que se escribe.

Me permito señalar así, esta función que como respuesta particular hacia Fijman sostiene Zito Lema y que se enmarca no sólo en recoger su testimonio, sino también y en función de ello, en recrear los lazos que el poeta había perdido con su público.

una eternidad en silencio.

Z.Lema: ¿Recuerda cómo era? Nadie pudo hablar de él con exactitud y hasta se duda que haya vivido – Fijman: Tenía ojos celeste, de gato. Alto, varios metros. La piel azul y las manos huesudas.

Z.Lema: Yo soñé una vez que tenía colmillos y plumas hasta los tobillos.

Fijman: Si, fino y elegante, pero con una dentadura tremenda, probablemente un vampiro. Debe estar ahora no en el infierno sino en el hades, que es el reino de la muerte.

Z. Lema: ¿Cuál fue el peor de sus pecados?

Fijman: La soberbia. Se negó a ser un niño. Es lo que deduzco de sus escritos, donde se hacen sentir su soledad y su desesperanza.” Revista *Crisis Op.* Cit

La trilogía fijmaniana *Canto del Cisne*, *Hecho de Estampas* y *Estrella de la Mañana* fueron escritas y publicadas después de una primera internación datada en 1921 y mientras su autor logró vincularse con el grupo de la revista *Martin Fierro*, entre los años 1926 y 1931. Desde 1933 Fijman abandona y es abandonado por ese “círculo de amigos” que le había dado albergue por ese tiempo y se da a recorrer otras provincias acompañado sólo de su violín. A su regreso a Buenos Aires sobrevivió malamente hasta que es encerrado. Se puede hipotizar que es V. Zito Lema quien oficia de secretario de Fijman, toma lo que él escribe, pasa al escrito lo que dice, le cede su palabra para acompañarlo en su producción, se convierte en su editor, en su escucha, le da sus confidencias. Se puede decir también que es un secretario a la manera en que Arlt define su relación con sus personajes y su función de escritor y a la manera en que Lacan rescata esta función en 1954:

“Aparentemente nos contentaremos con hacer de secretarios del alienado. Habitualmente se emplea esta expresión para reprochar a los alienistas su impotencia. Pues bien, no sólo nos haremos sus secretarios, sino que tomaremos su relato al pie de la letra; precisamente lo que siempre se pensó que debía evitarse.”²⁴

Lacan hacía un llamado a volver a poner de pie la función de secretario para el trabajo con la locura. Secretario tuvo un significado que cayó en desuso: se adjetivaba así a la persona a la que se le confiaba algún secreto para que lo calle. Secretario se refiere comúnmente a la persona que tiene a su cargo la función de actuario, asesor, consejero, corresponsal, redactor. Es la persona que se pone al servicio de otra para encargarse de escribir la correspondencia, custodiar documentos, etc. Fue además un personaje que jugó un importante papel al servicio del Estado a partir del SigloXVI.²⁵ Esta función requiere una activa participación al servicio de sostener la palabra de aquel a quien sirve.

24 Cf. J. Lcan *El Seminario. Libro III: Estructuras freudianas en las psicosis* Inédito. Hay una edición en castellano publicada por Paidós bajo el título *Las Psicosis*. Jean Allouch en *Marguerita, Lacan la llamaba Aimée* rescata esta función que Lacan introdujera en aquel seminario como pilar del método psicoanalítico.

25 Cf MireilleBlanc-Sanchez *La palabra confiscada* Litoral 25/26 Abril 1998 Edelp

Zito Lema en su función secretarial no deja de creerle a Fijman y de hacerse testigo de un saber, propiciando y recogiendo su producción de tal forma que le hace decir que sobrepasó la locura. Esta tarea que se dio tuvo sus efectos en él. Después de la muerte de Fijman tomó la forma de un incansable cuestionamiento e investigación del lazo entre locura y poesía.

Es por eso que en la bibliografía consultada sobre J.Fijman: *Fijman el poeta celestial y su obra* de Ruth Fernandez²⁶, *Jacobo Fijman. Obra poética*²⁷ y *El Cristo Rojo* de Daniel Calmels²⁸, cuando estos autores se ocupan del período posterior a la *Trilogía* tienen que recurrir a las diversas publicaciones en que V. Zito Lema desgranó su obra desde el “camino más alto y más desierto”: llámese *El Pensamiento de Jacobo Fijman o El Viaje Hacia La Otra Realidad*, *Dossier Fijman Prontuario de un ángel*, las revistas *Talisman*, *Crisis*, *Fin de Siglo*, El diario *La Opinión*.

Hubo otros que se acercaron y hablaron de Fijman durante los largos treinta años que permaneció en el Hospicio como Alberto Pinetta o Lysandro Galtier, por ejemplo pero ninguno se ocupó como lo hizo Zito Lema, de hacer saber el pensamiento hecho escrito del autor.

La posición particular de Zito Lema con respecto a Fijman lo hace su secretario. Llegó a decir, en un diálogo que tuvimos, que él extrajo - así lo nombró- los poemas de Fijman, que juntaba sus cosas, que esta implicación particular lo conducía a sacarlo del hospital, a llevarlo a su casa y a afirmar que “detrás de la enfermedad mental como enseñaba Enrique Pichon Rivière hay un dolor insoportable que no te lo bancás más y te escapas desde donde cada uno pueda. Fijman, estaba en otro plano, el plano del poeta.”

En los artículos aparecidos hasta entonces cuando se referían al grupo de Florida, el nombre de Fijman figuraba a veces perdido luego de la crónica de otros poetas martinfierristas cuya trayectoria fue constante y afamada. Vicente Zito Lema mostró esta función secretarial restituyendo los lazos perdidos de Jacobo Fijman con un público que

26 Ruth Fernandez *Fijman El poeta celestial y su obra* Ed. Tekne 1986

27 Bajarlía, Riccardo, Redondo *Jacobo Fijman Obra poética* Op. Cit.

28 D. Camels *El Cristo Rojo* Ed. Topía 1996

durante mucho tiempo lo desconoció. Lo hizo no escatimando esfuerzos en ello, convencido de que Fijman era uno de los poetas más importantes de Argentina.

Tomar a Fijman como uno de los nudos de esta trama -que como vimos también anuda a Lautréamont con Zito Lema- nos conduce por distintas sendas que se desprenden de esta particular función secretarial así señalada.

Cuando nos ocupamos de ello en relación a Roberto Arlt, sostuvimos que Pichon Rivière debe haber tomado nota de esta posición secretarial de Arlt con sus personajes. Lo hicimos transcribiendo su testimonio respecto al método psicoanalítico y a su trabajo con la locura. Pichon aísla en su trabajo, el lugar de portavoz del paciente que encontró encerrado en los manicomios y sostiene que la función del psiquiatra es permitir y favorecer que esa voz se escriba, se haga una crónica.

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO VIII

LA PRODUCCIÓN DE PICHON RIVIÈRE

SOSTENIDA POR UN TEJIDO DE ENCUENTRO

En las *Conversaciones*, Pichon Rivière tiene que vérselas con Vicente Zito Lema, público, interlocutor, que lo hace recorrer toda su vida, toda su producción en los distintos campos donde se inmiscuyó, con la brújula del entrecruzamiento de los puntos de interrogación sobre el arte y la locura.

Pichon Rivière partió de su investigación sobre el Conde de Lautréamont y podemos palpar que extrajo con él algo, que en un relámpago instantáneo iluminó sus pasos en este campo. Este hecho lo podemos tomar como indicio, que hilvana así mismo su trabajo en el Asilo de Torres, en el Borda, en definitiva, sus investigaciones en torno a la locura.

Desde su comienzo *encuentros*, las *Conversaciones* nos conducen desde el tránsito de Pichon Rivière de Ginebra a Chaco, luego a Corrientes, Rosario y finalmente a Buenos Aires.

Buenos Aires lo recibe con su “clima” porteño, con los artistas que formaron parte y al mismo tiempo hicieron ese “clima”, con sus dichos, sus entrecruzamientos; con Roberto Arlt que quedará enlazado en Pichon, con su trabajo con la locura.

Estos encuentros de Pichon con determinados artistas marcan distintos momentos en los cuales participó de diferentes maneras. Todos tuvieron que ver con Roberto Arlt:

El primer encuentro, con lo que se dio en llamar la vanguardia artística (1920-1930) de la que formaron parte poetas y artistas plásticos congregados fundamentalmente en dos grupos : el de *Boedo* entre los cuales se lo coloca a Roberto Arlt- aunque este a través de su obra

osciló entre ambos grupos-, Leonidas Barletta, Roberto Mariani entre otros nucleados en la editorial *Claridad* y el de *Florida* entre los que figuraban Jacobo Fijman, Oliverio Gironde, Macedonio Fernandez, Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges, Alberto Hidalgo (que bajo el seudónimo de Gomez Nerea realizó en 1935 *Freud al alcance de todos*), los pintores Xul Solar y Batlle Planas. La mayoría de ellos -Pichon por ejemplo- han escrito en los periódicos de la época. El grupo de *Florida* fundó la revista *Martín Fierro*.

El segundo encuentro, con los surrealistas Enrique Molina, Aldo Pellegrini -con quien funda la revista *Ciclo*-, Juan Jacobo Bajarliá, que gravitan entre finales del 30 y del 50.

El último encuentro va de la década del 50 a la del 70. Se menciona a Vicente Zito Lema, a Oscar Masotta y German García -estos últimos fundadores junto a otros, de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, en la década del setenta -28 de junio de 1974- lo que marcó institucionalmente, fuera de la A.P.A, la entrada de Lacan en Argentina.

Primer encuentro

Pichon Rivière entra en contacto con este juvenil movimiento a su llegada a Buenos Aires. Por esta época Pichon escribe notas de arte, deporte, como también de humor en el diario *Crítica*, en la revista *Nervio* y al mismo tiempo comienza a trabajar en el Asilo de Torres con adolescentes mientras realiza la carrera de medicina. Ese es el ámbito que le da cabida antes y después de la fundación de la A.P.A. en 1942.

En los años 20, Europa salía de la Primera Guerra, con espantosas consecuencias sociales y económicas, con grandes cambios a nivel político - la revolución rusa con su semillero de nuevas ideas que llegaban y conmovían a la sociedad argentina, nuevas naciones, nuevos estados-. En un país que, como dice el chiste: los mejicanos descienden de los aztecas, los peruanos de los incas, los paraguayos de los guaraníes y los argentinos de los barcos, dichas conmociones en la sociedad del Viejo Mundo producían otro tanto en la nuestra. A nivel artístico las nuevas expresiones: el ultraísmo español, el futurismo italiano, el dadaísmo y el surrealismo francés, llegaban a nuestras tierras.

Tempranamente en Argentina comienzan a escucharse los ecos de estos movimientos. Tal el caso de la revista *Proa* que dirigían cuatro jóvenes escritores: J. L. Borges, Ricardo Güiraldes, Brandan Caraffa y Pablo Rojas Paz y que apareció en Buenos Aires en agosto de 1924. En 1925 publica un artículo de Guillermo de Torre de diciembre de 1924 en el que a la vez que saluda el advenimiento del surrealismo con un breve artículo critica su originalidad y pone el acento en sus precursores: Apollinaire y el movimiento Dadá.

En el N° 8 del año 1925 aparece publicado *El rengo* de Roberto Arlt con el siguiente subtítulo: *Capítulo de la novela "Vida Puerca" que aparecerá próximamente*. En el N° 10 aparecerá otro fragmento. La novela en cuestión no es otra que *El juguete rabioso* y son incluidas merced a los oficios de Ricardo Güiraldes. En la primera edición del mismo aparece la siguiente dedicatoria:

“Todo aquel que pueda estar junto a usted sentirá la imperiosa necesidad de quererlo. Y le agasjarán a usted y a falta de algo más hermoso le ofrecerán palabras. Por eso yo le dedico este libro. Roberto Arlt.”

Los grupos de Florida y Boedo irrumpen en el ámbito porteño y nuclean a la nueva generación de escritores y pintores argentinos. Sus representantes crean revistas literarias y publican en los diarios y suplementos culturales de los mismos donde comparten sus redacciones. El diario *Crítica*, albergó a Pichon Rivière, a Roberto Arlt, a Jacobo Fijman, a los hermanos Tuñón, a Jorge Luis Borges, a Leopoldo Marechal. Son muchos los que afirman que Roberto Arlt no se embanderó ni en un grupo ni en el otro. Otros los que reclaman su pertenencia a Boedo por el contenido social de su obra. Borges dice que no hubo tal división que la mayoría reconoce. David Viñas dice algo que me parece estar de acuerdo con lo que realmente sucedió:

“Podría plantearlo como anécdota: Scalabrini Ortiz y Castelnuovo estrenan el mismo día en el mismo teatro; es el dato más inmediato que me corrobora una generación-*sincronía*. También podría señalar los desplazamientos, reagrupamientos, tensiones, comunes denominadores y vasos comunicantes entre revistas aparentemente tan antagónicas como *Martín Fierro* y *Claridad*. (...) Insistir aquí en que la mayoría de

estos hombres pertenecen a las napas medias de origen inmigratorio y que, por lo mismo, en su correlativa ambigüedad, pueden adscribirse a Boedo o a Florida vacilando entre los dos extremos más nítidos, si no es obvio, por lo menos suena a tautología.”¹

Boedo era por entonces un barrio alejado del centro de Buenos Aires, compuesto de familias trabajadoras, con un predominio de extranjeros que, por su historia familiar y social estaban decididamente a favor de la Revolución rusa y las nuevas corrientes culturales y políticas de Europa del mismo tinte ideológico. Sus poetas comenzaron a reunirse a través de revistas tales como: *Los Pensadores*, *Claridad*, *Izquierda*, *Extrema Izquierda*, *Dínamo*, la Biblioteca *Los Nuevos*. Se enfrentaban a través de ello con el grupo de Florida, típica calle del centro de Buenos Aires donde se reunían los miembros de la revista *Martín Fierro*, que traduce y comenta las obras de los nuevos cultores de las corrientes europeas. *Proa* era también considerada publicación de este grupo. Le criticaban su falta de implicación política y su arte purista contra el lenguaje directo y comprometido que caracterizaba a los de Boedo.

Pero las cosas no eran tan sencillas de separar. Scalabrini Ortiz y Leopoldo Marechal, representantes de Florida, no tardaron en imbuirse y participar de los acontecimientos políticos de la época, lo mismo que Alberto Hidalgo y en realidad unos y otros eran dignos representantes del espectro político y social que se vivía en esa época en nuestro país. Y unos y otros fueron profundamente afectados por el golpe militar de 1930: escasez de publicaciones, graves crisis personales, (Fijman, Marechal, Hidalgo, Arlt) dispersiones.

Los protagonistas de *Proa* manifiestan reaccionar a la “descastación de los espíritus” porque entendían que los jóvenes “desteñían dolorosamente su personalidad a través de los ciclos normales y universitarios.”² Esta reacción les fue permitida en parte por la brecha generacional que se impuso a partir de la Primera Guerra Mundial que favoreció en ellos el cuestionamiento en el orden social, político y cultural. Según

1 Viñas David Op. Cit p.108

2 Revista *Proa* N° 1 Bs. As. Agosto de 1924 pag 4 Reproducción facsímil del Centro Editor de América Latina 1982

los fundadores de *Proa* refiriéndose a la liberación que hizo posible la guerra:

“Empezó por conmover terriblemente nuestros nervios, después provocó terribles apasionamientos y por último llegó a las esferas más profundas del espíritu oficiando de escarpelo bajo cuyo tajo seguro quedaban al descubierto los más complicados problemas de la cultura.”³

En 1924 *Martín Fierro* sale a la palestra con un *Manifiesto*:

“Frente a la impermeabilidad hipopotámica del “honorable público”. Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático que momifica cuanto toca. Frente al recetario que inspira las elucubraciones de nuestros más bellos espíritus y a la afición al anacronismo y al mimetismo que demuestran. Frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos. Frente a la incapacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías de las bibliotecas: MARTIN FIERRO siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una nueva comprensión que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubra panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión.”⁴

Oliverio Gironde fue el autor de este *Manifiesto* que apareció en el número 4 de la revista. Su autor junto a Jacobo Fijman fue considerado precursor del surrealismo argentino. Se cree que fue justamente él quien acompañó a Fijman en su viaje a París.

Dicho *Manifiesto* lleva el sello característico de Gironde. “La glosolalia que intenta la aventura de un lenguaje sin léxico, destruyendo los signos codificados”, palabras con las que Aldo Pellegrini describe la escritura de Artaud, valen para Oliverio Gironde. En su obra aparece una proliferación de imágenes, una preferencia por la musicalidad al sentido de la palabra, palabras inventadas, relaciones entre las palabras totalmente insólitas.

3 ibid

4 Revista *Martín Fierro* N° 4

Se puede decir de él como lo hace Enrique Molina⁵ al prologar la obra de Girondo *En la Masmédula* (1956) que es “un estallido final, un gran reverbero que concentra en un foco único todos los fuegos anteriores.” “En este libro de fórmulas rituales se juega una de las aventuras más audaces de la poesía moderna. Sentimos en él el jadeo, la danza alrededor del fuego, la exaltación encantadora de los poderes verbales.”⁶

Es una obra para leer en voz alta. Así lo entendió el autor: en 1960 grabó un disco poniéndole su voz y entonación personal a este texto.

Dentro del grupo de Florida, aparece Leopoldo Marechal quien entra en escena gracias, por un lado, a su letra y por otro, por su relación con Fijman y Arlt. En honor a la verdad, el estilo de su letra lo lleva a impostar biografías de sus contemporáneos más allegados y anécdotas en paradigmas y símbolos por lo que Fijman y Arlt están también allí.

5 Enrique Molina fue uno de los responsables de la revista *Talisman* y en el acto de presentación de la misma leyó un poema que le dedicó a J. Fijman

6 Oliverio Girondo *En la Masmédula* Ed. Losada Tercera Edición 1993. Para mostrarlo reproducimos aquí de la misma *Cansancio: Y DE LOS REPLANTEOS/* y recontradicciones/ y recontentimientos sin o con sentimiento cansado/ y de los repropósitos/ y de los reademanes y rediálogos idénticamente bostezables/ y del revés y del derecho/ y de las vueltas y revueltas y las marañas y recámaras y remembranzas y remembranas de pegajosísimos labios/ y de lo insípido y lo sípido de lo remucho y lo repoco y lo remenos/ recansado de los recodos y repliegues y recovecos y refrotos de lo remanoseado y relamido hasta en sus más recónditos reductos/ repletamente cansado de tanto retanteo y remasaje/ y treta terca en tetas/ y recomienzo erecto/ y reconcubitedio/ y reconcubicórneo sin remedio/ y tara vana en ansia de alta resonancia/ y rato apenas nato ya árido tardo grasa dromedario/ y poro loco/ y parco espasmo enano/ y monstruo torvo sorbo del malogro y de lo pornodrástico/ cansado hasta el estrabismo mismo de los huesos de tanto error errante/ y queja quena/ y desatino tísico/ y ufano urbano bípedo hidedfalo/ escombros caminante/ por vicio y sino y tipo y líbido y oficio/ recansadísimo/ de tanta tanta estanca remetáfora de la náusea/ y de la revirgísima inocencia/ y de los instintitos perversitos/ y de las ideítas reputitas/ y de las ideonas reputonas/ y de los reflujos y resacas de las resacas circunstancias/ desde qué mares padres/ y lunares mareas de resonancias huecas/ y madres playas cálidas de hastío de alas calmas/ sempiternísimamente archicansado/ en todos los sentidos y contrasentidos de lo instintivo o sensitivo tibio/ o remeditativo o remetafísico y reartístico típico/ y de los intimísimos remimos y recaricias de la lengua/ y de sus regastados páramos vocablos y reconjugaciones y recópulas/ y sus remuertas reglas y necrópolis de reputrefactas palabras/ simplemente cansado del cansancio/ del hartito tenso extenso entrenamiento del engusanamiento/ y al silencio.

Su relación con Roberto Arlt era de camaradería, de compartir redacciones de periódicos y también del chispazo que se desprende de ambas escrituras encendiendo el fuego del otro. Una muestra de ello es el reportaje a Leopoldo Marechal a cargo de Alfredo Andrés:

“Al leer sus obras, siempre me dio la idea de un Miguel Angel tallando un tronco de quebracho con un cortaplumas, porque tenía mucho que decir y medios expresivos rudimentarios. ¡Mejor para vos Roberto! Hay otros que manejan complicados recursos expresivos y no tienen nada que decir. En su narrativa siguió hasta los recursos de Rocambolé, lo cual no es censurable, ya que Lautréamont hizo lo mismo y con la misma gracia en sus Chants de Maldoror. En 1929 él publicó *los siete locos* y yo las Odas para el hombre y la mujer, que nos intercambiamos. Después viajé a Europa, no volví al periodismo y él se me perdió, como tantos en el trajín de la ciudad. Casi 20 años después [en realidad fueron sólo diez años], al publicar en *La Nación* mi poema EL CENTAURO, recibí con sorpresa la siguiente carta escrita por Arlt en tinta roja y con su firma de jeroglífico:

‘30 de Octubre de 1939

Querido Leopoldo:

Te escribe Roberto Arlt. He leído en *La Nación* tu poema “El Centauro”. Me produjo una impresión extraordinaria, la misma que recibí en Europa al entrar por primera vez en una catedral de piedra. Poéticamente, sos lo más grande que tenemos en habla castellana. (...) He recortado tu poema y lo he guardado en un cajón de mi mesa de noche. Lo leeré cada vez que mi deseo de producir en prosa algo tan bello como lo tuyo se me debilite.(...)”⁷

Leopoldo Marechal tiene varios libros de poemas, ensayos, obras de teatro, muchos de los cuales no se conservan. Pero hay una trilogía de novelas: *Adán Buenosayres*, *El Banquete de Severo Arcángelo* y *Megafón o la guerra* que marcan un corte en su obra que el autor describe así:

“Escribí a los diez años mi narración inicial, *El pirata rojo*, a la manera de Salgari, mi entonces querido y envidiado maestro. Después,

7 Citado en Borré Omar: *Arlt y la crítica* Op. Cit. P.325 y 168

y en esa otra navegación que va del niño al hombre, se me trabucaron los planes y la vida; y todo entró para mi en un tirabuzón del suceder, entre lírico, dramático y cómico, del cual mi *Adan Buenosayres* dio buena información a su hora.”⁸

Estas obras no sólo son de una riqueza narrativa sorprendente sino que testimonian la manera en que este artista pinta y a la vez le pone música -como él lo quiso- con colores y con sonidos, cosas que sólo se podían decir desde el arte, con el sello de Leopoldo Marechal. Con forma de poema lírico en prosa desde ya asombroso, marcando los tiempos y silencios por momentos de gran conmoción social -los dos golpes militares de 1930 y de 1955 coincidieron con profundas crisis espirituales y etapas de aislamientos del autor de las que salió con una obra aún más interesante con personajes y escenas elevados al rango de lo mítico.

Estas características hacen que se lo pueda considerar sin temor a equivocarnos como cronista del movimiento martinfierrista. *Adan Buenosayres* está dedicada a esos camaradas, “vivos y muertos cada uno de los cuales bien puede ser un héroe de esta limpia y entusiasta historia”- colocándose así su autor como portavoz que supo no sólo tomar nota sino pasarlo al público a través de los decires de sus personajes. Manifiesta como observación final del prólogo:

“Podría suceder que alguno de mis lectores identificara a ciertos personajes de la obra, o se reconociera él mismo en alguno de ellos. En tal caso, no afirmaré yo hipócritamente que se trata de un parecido casual, sino que afrontaré las consecuencias: bien sé yo que, sea cual fuere la posición que ocupan en el Infierno de Schultze o los gestos que cumplen en mis cinco libros, todos los personajes de este relato levantan una “estatura heroica”; y no ignoro que, si algunos visten el traje de lo ridículo, lo hacen graciosamente y sin deshonor, en virtud de aquel “humorismo angélico” (así lo llamó Adán Buenosayres) gracias al cual también la sátira puede ser una forma de la caridad, si se dirige a los

8 L. Marechal *El Banquete de Severo Arcángelo* Dedicatoria Prólogo a Elbiamor Editorial Sudamericana Buenos Aires. Octava Edición 1980

humanos con la sonrisa que tal vez los ángeles esbozan ante la locura de los hombres.”⁹

Las primeras páginas de *Adan Buenosayres* fueron escritas en París en el invierno de 1930. “Una honda crisis espiritual” -como decía y subraya el autor- lo substrajo “no sólo a los afanes de la literatura sino a todo linaje de acción”¹⁰. He aquí las razones por las que perdió contacto con Roberto Arlt. El libro fue editado recién en 1948. En el último de esta trilogía, escrito poco antes de morir en 1970, uno de sus personajes, como también de *Adan Buenosayres* es Samuel Tesler, nombre figurado con el que Marechal encubrió como personaje a Jacobo Fijman. Dice el autor para la Enciclopedia de la literatura argentina:

“Quise en *Adan Buenosayres* incorporarlo a la mitología de nuestra ciudad, junto a Xul Solar, señalando su categoría de héroes metafísicos, es decir en un nivel superior del mito.”¹¹

Marechal ha reconocido que la mayoría de los dichos del filósofo son de Fijman. Pero también algunos de Adan tienen que ver con aquél. Por ejemplo el diálogo en donde el personaje habla de la poesía como un disparate y de la creación poética como dado en tres tiempos en donde el primero, el de la inspiración, el poeta se ve asaltado por una ola musical que lo invade todo.

Con su obra póstuma *Megafón o La Guerra* que de alguna manera se quiere profética y que muchos han tomado como testamento narrativo, sigue ocupando su sitio de cronista, testigo del traspaso de postas que ya se estaba produciendo.

La lectura de *Adan Buenosayres* y *Megafón o La Guerra* depara no pocas sorpresas. Primero, los capítulos se denominan *Rapsodias*. En un diálogo sobre arte dice Marechal:

9 L. Marechal *Adan Buenosayres* Editorial Sudamericana. Buenos Aires. 1973 pag 11

10 L. Marechal Op. Cit. pag. 10

11 Enciclopedia De la Literatura Argentina dirigida por Pedro Orgambide y Roberto Yahni. Editorial Sudamericana Bs. As. 1970. Citado en *El Cristo Rojo* Daniel Calmels Op. Cit pag 24

“Siempre hallé mis mejores amigos entre los plásticos más que entre los escritores (...) Aprendí mucho de ellos y de sus técnicas, como así mismo de los músicos, todo lo cual se advierte en mi *Adan Buenosayres* (la entrevista es anterior a *Megafon*) que es a la vez o está concebido como un gran “fresco” y una gran sinfonía.”¹²

Rapsoda precisamente era el nombre que le daban los griegos a los que iban de pueblo en pueblo cantando trozos de los poemas de Homero. Por extensión también se le llama rapsodia a la obra literaria compuesta por diversos materiales ajenos y a la composición musical constituida por fragmentos de otras varias. Esto no hace más que llevarnos al mismo punto: el cronista como recogedor de voces, y su función de propalador de algo que pasa a través de él, con él, que se dice a medias o se ostenta sin más.

En la última rapsodia, la número diez relata la muerte de Samuel Tesler, (que como dijimos es el nombre que le dio a Fijman en sus dos novelas) convirtiéndolo en personaje, en “héroe metafísico”. (Señalemos que en la rapsodia uno, describe una acción destinada a rescatar a Samuel Tesler del Hospicio de la calle Vieytes para que participe en la gesta): “En este punto de mi última Rapsodia, y fiel al plan inexorable que impuse a mi trabajo de cronista”, dice el autor a poco de comenzarla, le hace tener un encuentro voluntario con la parca, debía ser “una muerte popular y cantada”, con la asistencia de testigos, cerca de un mediodía otoñal y donde pone en sus labios las “Lamentaciones de Samuel, filósofo villacrespense¹³” que son dignas de ser leídas. Impacta ver que el que murió recién concluido el otoño el 26 de junio de 1970 fue Leopoldo Marechal, antes de que su obra fuera editada y el primero de diciembre de ese año -aproximadamente junto con la aparición de esa obra- se produce el fallecimiento de J. Fijman.

El texto de *Adan Buenosayres* hace entrar en escena a un pintor que fue colaborador también de la revista *Martin Fierro* y que se convirtiera en el astrólogo Schulze en la pluma de Marechal. Me refiero a Xul Solar, señalado por Roberto Aizenberg como precursor del surrealismo.

12 *Capítulo La historia de la literatura argentina N° 47* Centro Editor de América Latina Bs. As. 1967

13 L. Marechal Op. Cit. Pag. 341 a 361

En una de las autobiografías de Roberto Arlt dice haber nacido bajo la conjunción de Saturno y Mercurio, y que eso es una tremenda suerte según se lo asegura su astrólogo, quien le ha hecho su carta natal. En su obra teatral *El desierto entra a la ciudad*, figura la carta natal de su personaje, Cesar: fue hecha por Xul Solar y Alpherate.

Su nombre verdadero es Oscar Agustín Alejandro Schulz Solarri nacido en 1887. Se interesó profundamente por la lingüística. Fue creador de escrituras, astrólogo y músico. Sabía muy bien alemán, francés, portugués, italiano, griego moderno y antiguo, latín y sánscrito. Comenzó a pintar en 1914. Utiliza los diferentes símbolos de la tradición religiosa, del pensamiento chino, de la cábala, de la alquimia, del tarot, del zodiaco y la Estrella de David y la Cruz.

Inventaba continuamente: El creol o neociollo (que Leopoldo Marechal da a conocer a través de su personaje el astrólogo Schultze) lengua mixta de formas modificadas del español y portugués y palabras abreviadas del inglés y el alemán, con la que tituló muchos de sus cuadros. Hizo publicaciones en creol y textos inéditos denominados sansignos. J. L. Borges decía que eran relatos de sus excursiones por el otro mundo. También inventó un idioma universal de tipo monosilábico, sin gramática, de base numérica y astrológica combinable a voluntad. Un ajedrez con el cual era posible formar palabras, crear acordes musicales, pictóricos o plantear problemas matemáticos. También quiso modificar el piano tradicional y construyó otro con cuartos de tonos, tres hileras de teclas, etc.¹⁴ De él dice Aldo Pellegrini:

“Constituye el ejemplo del artista total, para el que la pintura no es más que un lenguaje para expresar al hombre en toda su dimensión y profundidad (...) (Sus) pequeños cuadros nos ofrecen un increíble cúmulo de dones: desde el encantamiento visual, el desarrollo de una fantasía impresionante y una honda espiritualidad, hasta la más pura poesía en imágenes, unida al humor más sutil.”¹⁵

14 Cf. *Xul Solar* Video colección Artes y Artistas

15 A. Pellegrini *Panorama de la Pintura Argentina Contemporánea* Ed. Mundo Moderno Paidós Bs. As. 1967

Pichon Rivière afirma que los pacientes esquizofrénicos son los que más espontáneamente se valen de la expresión artística y si bien dice que apiñan los elementos utilizados, que hay inmovilidad en la imagen y vaciamiento de mirada y que la rigidez “se siente”, cosa que no se podría decir de la pintura de Xul Solar, sostiene también que su rasgo típico es mezclar en la obra dibujo y texto. Esto es característico de la obra de Xul Solar y es lo que lleva a Aldo Pellegrini a decir que es un ejemplo del artista total. Hace pensar que las generalizaciones en cuanto a características de la pintura o la letra no establecen una línea divisoria entre arte normal y arte patológico, como quiere Pichon Rivière. Que la diferencia pasa por otro lado y que sólo la particularidad del caso permite determinar.

En ese sentido ocurre lo mismo con el pintor Casimiro Domingo, que figura en el prólogo de las *Conversaciones* y con quien Pichon Rivière tomó contacto en el Hospicio de las Mercedes. Aldo Pellegrini no menciona esa internación cuando habla de él en *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, pero escribe:

“Nació en España en 1882. Llegó a la Argentina en 1923. Toda su vida trabajó de zapatero. Después de los cincuenta años comenzó a dibujar con lápices de colores. Entusiasta del espiritismo, consideraba que un espíritu guiaba su mano. Pinta verdaderos laberintos formados por una trama ornamental entre los que aparecen esbozos de rostros, formas irreconocibles, signos que parecen surgir de una verdadera impulsión automática, o reflejar imágenes obsesivas de pesadillas. El color es puro y enriquece la superficie hasta darle la apariencia de tejidos o tapices primitivos. Por sus características reveladoras de una labor de indagación en el inconsciente, fue incluido por mí en la exposición del “Surrealismo en la Argentina” realizada en 1967 en el Instituto Di Tella.”¹⁶

Pichon Rivière le hubiera dicho quizá a Pellegrini, como lo hizo con Zito Lema, que un artista normal es únicamente el que logra conmover a otro y que si un artista alienado logra eso en alguien es porque ese alguien “tiene cierta afinidad con la locura”. Sin embargo a pesar

16 A. Pellegrini Op. Cit pag 130

de estas generalizaciones Pichon Rivière tenía un cuadro de Casimiro Domingo en su consultorio.

Todo este movimiento representado por escritores y artistas plásticos, se nutrió al mismo tiempo de las vanguardias europeas. Sin embargo, una característica para tener en cuenta fue que en las revistas *Proa*, *Martin Fierro* o *Claridad* no hay mención explícita de Freud como sucedió en la vanguardia parisina. No obstante ello, las particularidades de sus obras produjeron resonancias importantes en Pichon Rivière.

Únicamente la revista *Sur* había hecho en 1935 una traducción de *Bergson y Freud* de B. Fondane y en 1936 publicó un artículo de su secretario de redacción G. De Torre, cuñado de J. L. Borges con motivo del octogésimo aniversario de Freud.

Como bien lo señala Hugo Vezzetti, dicho artículo representó un intento de penetrar en el terreno de la relación de Freud con la literatura y llegó a analizar las relaciones del mecanismo del sueño con la creación artística, como lo hicieron los surrealistas y también Pichon Rivière. Son interesantes, las consideraciones del autor que señalan este campo de la literatura como el lugar propio de Freud y el campo de las letras como el que más se corresponde con el psicoanálisis. Toma así mismo una entrevista de Giovanni Papini con Freud de 1931 donde, según H. Vezzetti, “Freud se definía a sí mismo como un artista más que como un hombre de ciencia, proclamaba que Goethe era su modelo y explicaba que el psicoanálisis había nacido como la “transposición científica” de tres escuelas literarias: el romanticismo (Heine), el naturalismo (Zola) y el simbolismo (Mallarmé).”¹⁷

Desde sus comienzos se puede entrever la relación de Freud y el psicoanálisis en Argentina, con un público que comienza a ocuparse de ello, alejado de las polémicas sobre su validez científica o no, de su posibilidad o no de inclusión en el campo de la ciencia, un público cada vez más numeroso que se caracterizó por su avidez por la lectura de las nuevas corrientes literarias, políticas, filosóficas, surgidas en el viejo mundo de la cual no estuvo ausente tampoco Freud y el psicoanálisis. Este fue un fenómeno que sin ninguna duda tuvo que ver con las modificaciones que se fueron produciendo en la sociedad argentina

17 H. Vezzetti Op. Cit pag 46

como resultado del brote inmigratorio, y de su particular inclusión en la vida social.

Tomando en cuenta esta vía por la que penetró el psicoanálisis en la Argentina, hubo publicaciones, obras de divulgación que impulsaron la llegada -tamizada- del pensamiento freudiano a sectores cada vez más amplios. Y allí nos encontramos con una sorpresa: La editorial Tor publica a mediados de la década del treinta, en diez volúmenes *Freud al Alcance de Todos*. Esta literatura de divulgación encontró campo propicio como decíamos, en las nuevas capas sociales surgidas a partir del impacto inmigrante y la aglomeración de sus descendientes, que han abandonado la estancia o la chacra por el arrabal o el centro.

Dentro de las ediciones Tor, *Freud al alcance de todos* ocupa un lugar particular, a ningún otro autor se le dio tanto espacio -diez volúmenes-. La colección aparece firmada por un desconocido: el Dr. J. Gómez Nerea que resultó ser el seudónimo de Alberto Hidalgo, controvertido escritor, gran amigo de Macedonio Fernández, colaborador de *Martin Fierro* y fundador de la originalísima *Revista Oral* y de las revistas *Eldorado* y *Pulso*.

Sin temor a la equivocación, Alberto Hidalgo fue un autor de excepción en una época además convulsionada de Hispanoamérica, en la que tuvo una importante participación. En su libro de poemas *Química del espíritu* dice:

“Intento aquí un arte mío, un arte personal, incatalogable, por la briosa independencia que lo distingue de las escuelas poéticas antiguas o modernas, aunque haya tomado elementos del cubismo de Apollinaire, del “creacionismo” de Reverdy, de otros “ismos”, voy en busca de un “simplismo”(…) Libre de toda atadura, ayuno de retórica, huérfano de sonoridad, horro de giros sólidos y sobre todo de lugar común (...) Quiero obligar al lector a leerlos [a los versos] atentamente, con el fin de que las emociones penetren en su alma como caen las gotas, independientemente una de otra, paladeándolas, sintiéndolas, exprimiéndolas, hasta catar su sentido oculto, su recóndito sabor.”¹⁸

18 A. Hidalgo *Química del espíritu* Buenos Aires Imprenta Mercatali. 1923. El autor no usa las mayúsculas en este libro.

Para ello propone las pausas -a diferencia de Bretón como el mismo lo señala- para “dar lugar a que surjan, como comentarios de las mías, las emociones del que lee.”

Quizá se trate de una amalgama siniestra entre su procedencia peruana, una sociedad porteña bastante elitista, su mordaz y feroz crítica literaria, la caída del presidente Yrigoyen a quien él había apoyado, la enfermedad y la muerte de su primera mujer acaecida en 1933 y luego su posterior intento de suicidio (relatado en *Actitud de los años* en 1933 como una experiencia de posesión que lo rescató de la muerte, después de no publicar durante cinco años). El caso es que Alberto Hidalgo había caído en el olvido y sale de esas tinieblas con el nombre de un supuesto doctor que practica la psicoterapia en Buenos Aires y que conoce al dedillo la obra de Freud, La colección publicada bajo el seudónimo de Gomez Nerea que Alberto Hidalgo había completado ya en 1935 abarcaba los siguientes títulos: 1) *Freud y el problema sexual*, 2) *Freud y los actos maniáticos*, 3) *Freud y el chiste equivoco*, 4) *Freud y la histeria femenina*, 5) *Freud y las degeneraciones*, 6) *Freud y los orígenes del sexo*, 7) *Freud y el misterio del sexo*, 8) *Freud y la perversión de las masas*, 9) *Freud y la higiene sexual* y 10) *Freud y su manera de curar*.

En la primera hoja de los diez tomos aparece una advertencia:

“Creo que es de impostergable urgencia, hacer una vulgarización de Freud. La mayoría de la gente habla del sabio profesor austriaco sin haberlo leído. Se lo conoce de oídas. Aún más, buena parte de los que lo leen no lo entienden. El maestro, sin embargo, no dispone de un lenguaje abstruso. Por el contrario, es bastante claro; hace muy pocas incursiones por la filosofía; tiende a hablar con la mayor naturalidad posible; hombre de ciencia, se lo nota preocupado por no abusar de un lenguaje estrictamente científico. La dificultad, acaso provenga de que su obra es muy extensa (...) Esta es mi obra, entregar al lector argentino, a quien presumo interesado en conocerlo, una síntesis de Freud, realizada lo más sencillamente posible.”¹⁹

Se trata de una síntesis bastante particular, donde aparece entremezclada la inclusión de importantes párrafos extraídos de la traducción

19 J. Gomez Nerea Colección *Freud al alcance de todos* Editorial Tor

de las *Obras Completas* de Freud realizada por López Ballesteros²⁰ (sin aclarar esto último, aunque los párrafos están entrecomillados), con un supuesto “material clínico” del propio autor y otras interpolaciones que a veces ocupan la mayor parte del libro, como en el de *Freud y las degeneraciones* que comienza con Hirschfeld que ocupa los primeros siete capítulos, sigue con Mauricio Caullery, Griessmann, para volver nuevamente a Hirschfeld; Freud sólo aparece escasamente citado. Esto hace que como el autor aclara, se trate de **su obra** y no meramente de una explicación o síntesis de Freud.

No dudo que Pichon Rivière haya tenido contacto con Alberto Hidalgo y que muy probablemente también haya leído esta obra increíble. Fue uno de esos extraños personajes que lo rodearon a su llegada a Buenos Aires, vinculado también a Roberto Arlt. Alberto Hidalgo como director de la revista *Pulso* hizo publicar *La sociedad secreta* de Roberto Arlt, un adelanto de su novela *Los siete locos*. En el año 1929 en la revista *La literatura argentina* Hidalgo escribe un comentario sobre esa novela de Arlt. Dice entre otras cosas:

“Arlt es en nuestro ambiente un caso único: no conoce la gramática elemental, pero tiene una imaginación y un léxico exuberantes que hacen de *Los siete locos* una obra poderosamente sugestiva. Habría ganado Arlt publicándola con todos los errores de ortografía, según se lo aconsejé cierta vez.”²¹

Nos podríamos preguntar qué sentido tiene que figuren aquí, toda esta gente que se nucleó en torno de Florida y Boedo. Fueron traídos por un lado, por Pichon con Arlt y por Zito Lema con Fijman, por otro. Todos ellos, juntos, formaron un tejido. Dicho tejido, fue intespestivamente roto por el golpe del año 30 lo que no fue sin consecuencias: Arlt no publicó más novelas y pasó a la escena del teatro; Fijman desaparece para retornar muy tarde sólo para ser internado; Marechal se va víctima de una profunda crisis, Hidalgo también deja de publicar y “desaparece” como Alberto Hidalgo; Pichon abandona la redacción

20 La primera edición de *Las Obras Completas de Sigmund Freud* de López Ballesteros data de 1922

21 Citado en Omar Borre *Arlt y la Crítica* Op. Cit. P. 310

de los diarios y se va a Torres a trabajar como practicante de medicina y es impulsado al psicoanálisis, no sin este paso que le permitió dar el siguiente: comenzar lo que él denominó *psicoanálisis del Conde de Lautréamont*, bajo el auspicio y la acogida de los surrealistas locales.

Este camino por donde penetró el psicoanálisis en Argentina, permite por un lado tener una visión de una de las particularidades que marcan la entrada del psicoanálisis en nuestro país, que no está alejada de los vaivenes de nuestra historia política y social, como respuesta impensada que dio lugar a movimientos literarios y artísticos en general.

Es la vía que transitó Pichon Rivière, fundador junto a otros de la Asociación Psicoanalítica Argentina y sin lugar a dudas el que más representó esta mixtura. Pichon llega al psicoanálisis conducido por artistas y por una cultura muy particular con la que tomó contacto desde su infancia, la de los guaraníes. Y fue Pichon el semillero más fecundo de todos los que conformaron ese grupo inicial.

Sostengo por lo tanto, que el psicoanálisis en la Argentina lleva esta marca y que es por esta marca, por donde se introdujo y encontró cabida el discurso de Lacan.

Segundo encuentro

Pichon Rivière convoca permanentemente al artista al escenario de sus trabajos y en las *Conversaciones* entre Zito Lema y él pasan a formar parte de la puesta en escena, puesta a la manera del teatro griego y jugando como coro. ¿Qué artistas son convocados? En primer término Lautréamont y Arlt, los pintores Franco Di Segni, Pablo Picasso, Oscar Capristo, el poeta Sergio Enquin, Armando y Enrique Discépolo, Fedor Dostoievski, Vincent Van Gogh, Gustave Flaubert., Antonin Artaud, Arthur Rimbaud. Salvo Roberto Arlt, todos ellos aparecen como casos, en distintas conceptualizaciones que abarcan concepciones dentro de la psiquiatría, el proceso grupal o creador.

Uno de los tres tomos de su obra *Del psicoanálisis a la psicología social* se intitula *El proceso creador*. Su primer artículo, sobre el pintor Franco Di Segni lleva el siguiente epígrafe en francés:

“Le but de la peinture surréaliste est la projection des secrètes métamorphoses du monde des objets dans les perpetuels échanges du subjectif et de l’objectif.”²²

El prólogo de esa obra -*Del psicoanálisis a la psicología social*- figura en el tomo uno que a su vez lleva el título de *El proceso grupal*. Comienza con uno de sus poemas en francés escrito en 1924 a los diecisiete años: *Connaissance de la mort*. Convoca y es convocado por el arte.

Es así que a fines de la década de los años cuarenta un grupo de intelectuales argentinos se une en torno de una publicación que denominan *Ciclo*. Convergen en ella poetas surrealistas y artistas plásticos abstractos. Dicha publicación tuvo una vida efímera: sólo dos números. Pero es interesante tomar nota de quienes integraban el núcleo directivo: Enrique Pichon Rivière, Aldo Pellegrini, Elias Piterberg y David Sussmann, todos médicos. En el número dos de esa revista Pichon Rivière publica un trabajo sobre Lautréamont. De todos ellos el único que prosigue en esa senda es Aldo Pellegrini que (además de ser el que publica la primera traducción integral de *Los Cantos de Maldoror*) es de quien nos hemos nutrido en más de una oportunidad.

Aldo Pellegrini es considerado dentro de la literatura argentina como un verdadero militante dentro del surrealismo hispanoamericano, como poeta, teorizador y crítico de arte con una larga trayectoria que comienza en 1928 con la fundación de la revista *Qué*, y a pesar de que en ese momento no tuvo demasiada gravitación, a partir de 1945 gesta y dirige publicaciones en la que se nuclearon los poetas jóvenes de la llamada generación del 40. Entre ellas, debe mencionarse *Ciclo* (1948), *A partir de cero* (1952) *Letra y línea* (1953).

Pellegrini organiza en 1967 una exposición en el Instituto Torcuato Di Tella *Surrealismo en Argentina*. En su texto de presentación sostiene que el surrealismo no es un movimiento artístico sino un movimiento ideológico que “encuentra en el arte su justificación y su expresión.” Por lo tanto tiene que tener “conexión con la vida del hombre, con sus deseos y aspiraciones.” Reconoce en ella como precursor a Xul Solar. Entre sus principales cultores figuran J. Batle Planas -en su primera época- y su discípulo Roberto Aizenberg.

22 Pichon Rivière Op. Cit pag. 9

Aldo Pellegrini es por lo demás un reconocido crítico de arte (a la sazón como decíamos, médico, profesión que, siendo uno de los que más hizo por el surrealismo en estas latitudes, deja de lado) autor entre otras de *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, *Antología de la poesía viva latinoamericana*, *Nuevas tendencias de la pintura*, traduce y prologa los *Cantos de Maldoror*, prologa a *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, junto a Zito Lema en la revista *Talisman*, *Crisis* entre otras, habla de la obra de Fijman.

El prólogo a *Van Gogh el suicidado por la sociedad* se titula *Antonin Artaud el enemigo de la sociedad*. Allí se puede ver cómo su concepción de la crítica de arte justifica que esté ocupando su lugar en este escenario:

“Para seguir las sinuosidades de este pensamiento en ebullición, no queda más recurso que identificarse al máximo con él, y acompañarlo hasta en sus contradicciones.(...) Más que el frío desmenuzamiento de un texto, con pretensiones de interpretación, (que habrá opinado Pellegrini del “psicoanálisis del Conde de Lautréamont”?) la función de la crítica debe consistir en una guía de ruta, que señale la conformación y los accidentes de la obra, en una especie de visión panorámica que respete su integridad, acompañe al texto e ilumine, si cabe, sus lugares recónditos, pero excluyendo toda maniobra que resulte agresiva para él.”

Y en el párrafo siguiente agrega:

“Es imposible hacer un análisis con criterio pretendidamente objetivo de la obra de Artaud, ni tener una idea alejándose para tomar una perspectiva de ella. Nada se ve alejándose, pero en cambio si nos acercamos lo suficiente, de pronto nos sentimos sumergidos, como envueltos en ese piélago ondulante de palabras agitadas por estremecimientos semánticos. Solo penetrando en esa atmósfera de total exasperación puede alcanzarse el pensamiento de Artaud. No hay duda de que para realizar una indagación de esta clase hay que tener conciencia de las dificultades y de los riesgos de extravío.(...) No hay más medio para utilizar, pues, que la inmersión en el texto.”

Es bueno tomar nota de la manera en que se propone y propone a otros hacerse lector de Artaud.

“Nos encontramos, entonces, frente a un nuevo tipo de escritura en la cual se vuelca la totalidad de la experiencia vital más honda, con prescindencia de estructuras formales previas, o de una intención estética de cualquier tipo. No se aspira en ella a ningún ideal de belleza o perfección. Ya no es más literatura. Lo que no quiere decir que antes no se hayan realizado intentos parecidos de liberación del lenguaje. Los encontramos en Rimbaud, en Lautréamont. Ningún lenguaje como el de Artaud puede considerarse casi acción pura, desvinculado de todo desarrollo especulativo(...) La palabra en sus manos no es un medio para la seducción o el embaucamiento, es un medio casi despiadado de indagación. De este modo quiso devolver al lenguaje su cualidad de instrumento para alcanzar la verdad última.(...) ‘En donde los demás ponen obras yo no pretendo sino mostrar mi espíritu’ (Artaud) (...) De pronto la palabra adquiere la dimensión del gesto. Poesía y vida auténtica se confunden como en Rimbaud, Lautréamont, Trakl, Pessoa” (...) Artaud, con su punto de vista de la universalidad de lo poético, podría haber suscrito la frase de Nietzsche que dice: “el arte no tiene por objeto dejar obras que el tiempo deteriora sino crear artistas en todos los hombres, y despertar en el hombre común el genio dormido (...) Cuando observamos la obra de un artista alienado en la que se sobrepasan los límites habituales de la creación, se tiende a creer que, si bien la locura no produce el genio, indudablemente lo despierta, de un modo semejante al “despertar” de que habla el budismo Zen.”²³

Ese “despertar” -aclaremos- es el *satori* que también significa iluminación. Tanto el prólogo que realiza a las *Obras Completas* del Conde de Lautréamont y el análisis que hace de la obra de Fijman permite afirmar que este decir sobre Artaud les cabe a los otros. Así mismo lo que sostiene Aldo Pellegrini de la enfermedad mental coincide absolutamente con lo de Fijman, Zito Lema, Artaud. Démosle la palabra a este último cuando dice:

23 Antonin Artaud *Van Gogh el suicidado por la sociedad* precedido de “Antonin Artaud el enemigo de la sociedad” por Aldo Pellegrini Editorial Argonauta Quinta edición julio 1994.

“Van Gogh no murió a causa de una definida condición delirante, sino por haber llegado a ser corporalmente el campo de acción de un problema a cuyo alrededor se debate, desde los orígenes, el espíritu inicuo de esta humanidad.”²⁴

Este pensamiento de Aldo Pellegrini se contrapone en algunos puntos al de Pichon Rivière. En la revista *Ciclo* N* 1 hay un artículo de Pichon que lleva el título *Picasso y el inconsciente*. Se trata de un comentario sobre un artículo que bajo ese nombre aparece en *The Psychoanalytic Quarterly* en 1944 perteneciente a F. Wight. En el N* 2 está *Vida e imagen del Conde de Lautréamont*.

Los puntos en que se contraponen ambos, están referidos a la forma de acercarse a la obra de arte. “Más que el frío desmenuzamiento del texto con pretensiones de interpretación” dice Pellegrini. Acompañarlo, seguirlo, iluminar sus lugares recónditos, dejar que se produzca, inmersión en el texto, es su propuesta. La de Pichon, en el artículo sobre la pintura de Picasso por ejemplo, (pero también en el escrito sobre Lautréamont como veremos) se detiene a enumerar y desmenuzar los símbolos presentes en los diversos períodos de su obra. Pichon no lee a la letra, que es lo que indica Pellegrini. En el *Psicoanálisis del Conde de Lautréamont* en efecto, dice por ejemplo.²⁵

“*El pacto con la prostitución** tiene en este poema el sentido de un pacto con el vicio, con la homosexualidad, con la madre. Lautréamont construye este poema con la técnica del sueño, recurriendo, para expresar sus conflictos, a procedimientos mágicoanimistas.”²⁶

Si Lautréamont construye sus poemas con la técnica del sueño, el procedimiento que lo caracteriza no es mágicoanimista sino, como lo quiso Freud, la condensación y el desplazamiento, y su interpretación es un desciframiento. La novedad del método freudiano es la de tomar

24 Ibid pag 80

25 Lo tomaremos más adelante detenidamente

26 E. Pichon Rivière *Psicoanálisis del conde de Lautréamont* Ed. Argonauta 1992 p.50-51.

* Así escrito en el original

el sueño como un texto a descifrar: la imagen onírica tiene que ser sometida a una doble operación: traducción y transliteración, con preeminencia de esta última; o sea a operaciones de lectura. Decir que lo que caracteriza, lo que haría expresar un conflicto como sueño es lo mágicoanimista es no tener en cuenta lo que Freud expresó desde la primera línea de la *Interpretación de los sueños*.

Precisamente el surrealismo, al que Pichon adhiere, pone énfasis en el sueño (Bretón escribía sus sueños analizándolos elemento por elemento), en la arbitrariedad significativa del humor, en el azar de pensamiento, en sus erupciones. Sostiene que la locura puede volverse un medio de creación, de la misma forma que los sueños y las pesadillas y al sostener la continuidad entre sueño y vigilia surge el cultivo y la evocación deliberada de los sueños como forma de creación artística.

Y es en el ámbito surrealista, donde recibe su primera acogida con el *Psicoanálisis del Conde de Lautréamont*.

Es adhiriendo a ello que Pichon Rivière manifiesta en el prólogo a su obra:

“El descubrimiento de la continuidad entre sueño y vigilia, presente en los mitos que acompañaron mi infancia y en los poemas que atestiguan mis primeros esfuerzos creativos, bajo la doble y fundamental influencia de Lautréamont y Rimbaud, favoreció en mí, desde la adolescencia, la vocación por lo siniestro.”²⁷

La mitología que lo acompañó en su infancia privilegia también la palabra soñada o revelada que pasa a constituir al guaraní como sujeto en cada uno de los actos de su vida: concepción, nacimiento, paternidad, maternidad, enfermedad, muerte, recepción de nombre, poesía, canto. Lo que se sueña o se revela denota no sólo la continuidad entre sueño y vigilia sino también la subordinación de esta última, su determinación por la primera. También la cultura guaraní señala en contraposición con Pichon que lo que se sueña no se interpreta, se lee.

27 E. Pichon Rivière *Del psicoanálisis a la psicología social* Op. Cit.

Tercer encuentro

El tercer encuentro de Pichon con artistas va a producir finalmente la entrada de Lacan en la Argentina. En ese tiempo -1960- Pichon Rivière crea la escuela de Psicología Social. Confiesa a Zito Lema que su interés creciente por la actividad de los grupos en la sociedad, implicó abandonar el psicoanálisis ortodoxo que lo había apasionado hasta ese momento. Esto, dice fue un “obstáculo epistemológico -¿o epistemofílico?- una aguda crisis que sólo supera con la publicación de su obra y con ese título *Del psicoanálisis a la psicología social*.

Es necesario acotar que en 1956 se había separado de Arminda con la que había tenido tres hijos; Enrique, Joaquín y Marcelo. Ricardo Avenburg llega a decir que “su separación con Arminda Aberastury, la ‘Negra Pichon’, hecho que, además de las implicancias familiares y personales, fue un impacto en los diversos ámbitos en los que Pichon intervenía, y en particular estaba entrelazado con una crisis institucional en la A.P.A. Me animaría a decir que la separación de los Pichon fue la culminación de la existencia de la A.P.A. como grupo primario que funcionaba casi como una familia, proceso que llevaría, en la década del 60, a su transformación en un grupo institucionalizado.”²⁸

En 1978 en *La Entrada del Psicoanálisis en la Argentina*²⁹ German García titula su último capítulo: *1977. Consumación de Pichon Rivière*. Consumación tiene el doble sentido de llevar a cabo totalmente una cosa - por el lado de consumir - y de destruir, extinguir. También recibir o tomar el sacerdote en la misa el cuerpo y sangre de Jesucristo - por el lado de consumir -. Al parecer, todo esto tiene que ver con Pichon Rivière. Dice German García:

“Se lo encuentra en tantos discursos que su consumación adquiere dimensiones de comida totémica: un cuerpo - un discurso - despedazado, una devoración que digiere y devuelve -el excremento no es el resto de una excitación sino la causa de la misma - dispersiones y resonancias

28 R. Avenburg *Enrique Pichon Rivière, sus enseñanzas a la luz de mi vínculo con él* En Actualidad Psicológica Mayo 1996

29 Garcia German *La entrada del psicoanálisis en la Argentina* 1978 Ediciones Altazor

(...) Pichon Rivière consuma (lleva a la total perfección) el discurso que engendra la crisis de la universidad de la misma manera que José Ingenieros consumaba el discurso de una Universidad triunfante.” Y agrega: “Pero como la transferencia introduce otra historia en la Historia, el discurso de Pichon Rivière, en una elipse imposible, irá a resonar en la vocación de Oscar Masotta de una manera inesperada. Quiero decir producirá una resonancia, donde Pichon Rivière y sus seguidores no podrán reconocerse. Sin embargo, allí se encuentra el deseo de Pichon Rivière: basta evocar su historia.”³⁰

Germán García está ubicado aquí en el lugar del que da el testimonio indirecto, que recibió algo que le fue pasado y que él da de esta manera, constituyéndose en testimoniante, con lo que se produce la transmisión a la manera del chiste. El testimonio que Masotta pasó, y que él recibe y pasa, no fue de algo que aprendió, es algo que se le reveló, inesperadamente, como en un relámpago.

El libro de Oscar Masotta *Ensayos Lacanianos* publicado en 1976 permite ver de qué manera juegan esas resonancias y cómo se expresan. Como epílogo de los *Ensayos Lacanianos* Oscar Masotta coloca su *Comentario para la Ecole Freudienne de Paris sobre la fundación de la Escuela Freudiana de Buenos Aires*. Tiene que ver - según él mismo lo afirma en el prólogo - “con el breviario histórico de parte de mis hitos identificatorios.”³¹ El resultado de esta fundación, lo coloca en un fenómeno tangencial. Cito:

“Hubo en Buenos Aires -él no ha muerto- (el texto es del año 1975 y Pichon Rivière muere en 1977) una panacea para muchas demandas de saber: mi querido doctor Pichon Rivière. (...) El freudomarxismo fenomenológico de uno, el informacionalismo del otro, el institucionalismo de terceros, todo había partido de Pichon. Y por otras razones, o a otros niveles, también la Escuela Freudiana. Quién no recuerda cuando Pichon decía que el secreto de un esquizofrénico es aquello de lo que en la familia no se habla o que había que seguir sus pistas pero para interpretarlo como una charada? Su vida era una verdadera deriva

30 Ibid. Pag. 241

31 O. Masotta. *Ensayos lacanianos* Ed. Anagrama Barcelona 1976 pag. 17

y de alguna manera siempre se tenía que ver con ella.(...) Cuando con el transcurso del tiempo Pichon lesiona seriamente su salud por un cierto abuso del alcohol y de drogas, no las pesadas ni las modernas, las de farmacia, el viejo es inhibido por la Asociación Psicoanalítica Argentina. Qué se les puede reprochar? Después de haberle ofrecido asistencia médica y psicoanalítica, qué más podían hacer? Como esas familias demasiado estructuradas, o tal vez demasiado internamente torturadas ya, a las que nada enseña la producción de un loco. Desde aquel entonces la vida de Pichon ha pendido siempre de un hilo.(...). Conocí a Pichon poco antes del quebranto de su salud. De su biblioteca que no era avara ni rencorosa salen como conejos de la galera seminarios mimeografiados de Jacques Lacan, dedicados de Lacan a Pichon, a los que un mortal -quien habla- jamás habría podido ni soñado haber accedido algún día y de otra manera. Es él quien pone en mis manos los primeros números de *La Psychanalyse*, quien bondadosamente baja de los estantes de la biblioteca de la Asociación Psicoanalítica polvorientas revistas con material lacaniano, él quien finalmente me invita a informar en su escuela sobre los resultados de mis lecturas.”³²

Desde cierto ángulo puede sorprender esta forma *particular* que Masotta eligió para dar cuenta ante la *Ecole freudienne de Paris* del acto de fundación de la homónima de Buenos Aires.

Pero no desde el camino que estamos transitando. Y tampoco desde lo que ha sido el discurso, la letra de Masotta. *Particular* en el sentido de hacerlo desde sus propias razones, como él dice, porque hay del *poner algo de sí* en esto que es importante seguir paso a paso.

El discurso de Pichon Rivière fue a resonar en la vocación de Oscar Masotta, decía German García. Con este empuje y con el material que le proporcionara, se introdujo en la lectura de Lacan y a través de ella en el campo freudiano que Lacan balizó, haciendo acto de fundación de esa escuela freudiana que se nominó de Buenos Aires.

“El lugar de Masotta era excéntrico” según Germán García, se puede afirmar que el de Germán García también. No hay que olvidarse de su novela, de sus ensayos, ni de la revista *Literal* de la cual fuera director en la década del 70, ni de su excelente trabajo sobre Macedonio Fernán-

32 O. Masotta Op.Cit pag 240-242

dez, ni de su crítica a Roberto Arlt en 1952 en *La novela argentina*, ni de la descripción de su encuentro con Pichon Rivière.

“(Conocí a Pichon Rivière - así lo escribe, entre paréntesis, como una acotación o una confidencia - fuera del campo de su práctica, sosteniendo ese diálogo imposible que se produce cuando el deseo de ser reconocido impide reconocer que nos desea el Otro: pero alcancé a escuchar que Lautréamont era el doble que garantizaba tanto su inmortalidad como anunciaba su muerte. El puente entre Ginebra y el Chaco es tan misterioso como el que puede existir entre Montevideo y París.)”

De acuerdo con Germán García el lugar excéntrico de Masotta es en relación a los centros de psicoanálisis argentino -A.P.A.- y vale la aclaración porque con Lacan no podemos pensar que lo sea del campo freudiano por él señalado: Masotta provenía de lugares donde se discutía y estudiaba la fenomenología de Sartre y Merleau-Ponty, de la crítica literaria, de las reflexiones sobre la plástica, de la lingüística saussuriana, de la antropología de Levi-Strauss. Sabemos por otra parte que es también de este lugar supuestamente excéntrico del que Pichon Rivière se nutrió -no solamente en su juventud como afirma Germán García- y que a pesar de sus pasos perdidos y de sus dispersiones nos permite hoy perseguir este hilo.

Masotta provenía de la crítica literaria y desde allí tropieza con Roberto Arlt.

Habíamos dicho que después de la muerte de Roberto Arlt, sus obras y él mismo habían caído casi totalmente en el olvido. No se volvió a publicar nada de él ni se pusieron ya en escena sus obras teatrales y lo que había quedado de lo publicado permanecía en los sótanos de las editoriales.

El 30 de mayo de 1950 Raúl Larra lanza *Roberto Arlt, el torturado* en la editorial Futuro por él fundada y prepara la reedición de la obra completa de Arlt que se concreta en ocho tomos a lo largo de dos años. En el prólogo a su libro Raúl Larra manifiesta que se dio a la tarea de exhumarlo y convoca:

“Pienso que queda mucho por decir. En el aspecto estricto de la crítica literaria, en el análisis de su lenguaje, de sus aportes al idioma

argentino. Qué hermosa tarea para un estudiante de Filosofía y Letras la de fichar el léxico de Arlt! La riqueza que descubriría!. Satisfecho estaría si este libro ayudara a abrir esos estudios y a despertar la curiosidad de los más jóvenes que oyen hablar de Arlt como de un personaje legendario supuesto que no puedan abreviar en sus libros, desaparecidos -desde hace mucho- de las librerías.”³³

La convocatoria no cayó en saco roto y es así que desde dicha Facultad reaparece Roberto Arlt, gracias a las reediciones y el desempolvamiento realizado por Larra. En 1954 la revista *Contorno* que se acaba de fundar y que nuclea a los hermanos David e Ismael Viñas, a Oscar Masotta, a Juan José Sebrelli entre otros, dedican el segundo número completo a Roberto Arlt. Motivados por el desafío lanzado por Raul Larra toman el escrito de Roberto Arlt como fundante de un nuevo estilo en el campo de las letras.

Larra era militante del partido comunista y recibe por su libro, y por algunas apreciaciones y puntos de vista, como la de decir “Roberto Arlt es nuestro”, o la de pintar el panorama político y social de Argentina desde una postura netamente partidaria, una crítica desfavorable del grupo de *Contorno*. Pero en honor a la verdad, toda la crítica de la mitad de los años 50 en adelante es una crítica politizada.

La intelectualidad argentina se debate y se divide con el advenimiento del peronismo, es decir, luego de que Perón fuera elegido presidente en 1946 entre los que lo apoyan y los que se colocan como feroces adversarios. Así David Viñas critica a *Adan Buenosayres* por estar escrito por un populista (término con que la izquierda denominaba a los partidarios del peronismo), Arturo Jauretche -quien fuera otrora partidario de Hipólito Yrigoyen- escribe entre otros libros *Manual de zonceras argentinas* y *El medio pelo* dirigido a la intelectualidad que se nuclea en el liberalismo o en la izquierda liberal como el grupo de *Contorno*, etc. Se habla entonces de izquierda liberal, liberalismo, populismo, izquierda dogmática, ideología pequeñoburguesa en el marco y dirigiendo la crítica literaria. Desde varios de esos grupos se disputa a Arlt.

Oscar Masotta, desde el núcleo que confluye en *Contorno* realiza

33 Larra Raul *Roberto Arlt, el torturado* Ed. Ameghino 1998

una obra en 1957 que fue publicada en revistas, hasta que en 1965 se edita en un libro bajo el título: *Sexo y traición en Roberto Arlt*.

El 13 de setiembre de 1979, a los 49 años de edad, Oscar Masotta fallece en Barcelona. Se queja Germán García en el prólogo que escribe en su homenaje, en un libro de Oscar Masotta de edición póstuma. Se trata de *El modelo pulsional*. La queja de Germán García en ese prólogo que titula *Historia y transmisión* se refiere a que, mientras el diario *El País* de Madrid, despide a Masotta con las siguientes palabras:

“Con una coherencia tan fatal como el destino que el psicoanálisis atribuye a cada individuo, la muerte vino a sellar con el derrumbe biológico, la muerte simbólica que, con la mudez, sobrevolaba desde hace aproximadamente un año la vida de Oscar Masotta, *maestro y máximo exponente*³⁴ del psicoanálisis lacaniano en lengua española.”³⁵

Titulan el artículo “Fallece en Barcelona el psicoanalista Oscar Masotta”. En Argentina en cambio, la prensa habla del “ensayista”, del “escritor”, dedicado “al estudio del psicoanálisis”. ¿De qué está hablando?

Germán García comienza su artículo con una cita de Masotta:

“Estuve pensando hace poco en el destino de la literatura de quienes, como nosotros, sólo disponemos de los analistas como audiencia. Temible. Sólo tendremos lectores dentro de veinte años (un escritor de otro tipo puede fantasear a su audiencia en término de cientos de años) si la banda que hoy nos lee se mantiene hasta mañana.”

Por lo que dice Germán García la banda ya no lo seguía tanto el 10 de setiembre de 1978, cuando Masotta escribió esta carta a la *Escuela Freudiana de la Argentina*. Esa Escuela no era la misma que se fundó con Masotta. Hay un grupo que “termina provocando una escisión.”

Isidoro Vegh por su parte, reconoce cómo única deuda con Masotta el haberle “presentado” el texto de Lacan y afirma que:

34 Así en el original

35 Geman García *Historia y transmisión* en Oscar Masotta *El modelo pulsional* Ed. Altazor 1980

“El acercamiento de Masotta a Lacan fue distinto del mío: él no llegó desesperado por una práctica, sino desde la filosofía y la literatura. Por eso la enseñanza de Masotta en la Argentina estuvo más que nada centrada en la retórica de Lacan (...) Nosotros siempre nos preguntábamos: Lacan es un buen teórico, pero será un psicoanalista?. Cuando estuvimos con ellos (se refiere a Maud y Octave Manonni que hicieron su arribo por estas tierras en 1972), nos encontramos por primera vez con dos analistas lacanianos que contaban de su práctica y pensaban de otra manera. (...) Desde su comienzo la fundación de la Escuela estuvo marcada por la división entre dos sectores muy diferenciados, unos que venían de la práctica del análisis, otros que venían de la literatura y la filosofía.”³⁶

La comunicación de Vegh sigue, “una escuela freudiana no puede girar alrededor de cursitos y seminarios, tiene que girar alrededor del análisis.” En fin, unos y otros no son explícitos en sus críticas, ni hay citas textuales como para poder tener una mayor claridad. Además excede lo que este trabajo se propone ya que habría que ir a los textos de cada quien para poder continuar. El caso es que Masotta falleció, muchos piensan que trágicamente atrapado por la tristeza -él decía en el artículo antes citado que su propia deriva lo condujo a Pichon -y la Escuela Freudiana de Buenos Aires siguió una senda de disputas y entuertos que no es la que aquí interesa. El problema fundamental que en esto está planteado de soslayo, es el de la transmisión.

Se pueden nombrar a Lacan y a Pichon Rivière para decir dónde se han nutrido en infinidad de oportunidades, dejándose enseñar por poetas, pintores y filósofos, extrayendo de ellos el agua que les hacía falta para su molino.

La transmisión en psicoanálisis no tiene que ver con una práctica “en sí” del psicoanálisis y el problema del análisis personal en una brecha nueva en una disciplina como el psicoanálisis ha sido un largo problema en Argentina que ni unos ni otros toman, por qué ¿quiénes eran los analistas de ese grupo? ¿De qué manera critican o ponen en cuestión lo que recibieron vía diván?

36 Ibid

Germán García dirige su queja a los que quieren borrar de un plumazo a Masotta de su lugar en la práctica psicoanalítica en Argentina. Pero a pesar de que cita sus propias palabras referidas al papel que le cupo a Pichon Rivière en cuanto a lo tangencial de su transmisión, descalifica su inclusión. Llega a afirmar que es porque Masotta se consideraba un “autor sospechoso” que cita a Pichon en su presentación en la *ecole freudienne de Paris*. ¿Y qué importancia tendría citar a Pichon Rivière entonces, que ya ni figuraba en la A.P.A.? ¿Masotta pensaba que era sospechoso para Lacan? ¿O el sospechoso va dirigido a la “comunidad” psicoanalítica argentina?

El hilo con el que estamos tejiendo nos ha llevado a Pichon por esta vía de transmisión, que no tuvo que ver con la A.P.A., ni con la Escuela de Psicología Social ni tampoco con la Escuela Freudiana de Buenos Aires. El hilo toma lo que Pichon Rivière abrió trabajando con la locura, acompañado siempre por el caso del Conde de Lautréamont y que fue sostenido por este tejido de encuentros que presentamos, a través de sus decires y testimonios escritos.

Otros bien intencionados “psicoanalistas” hablan del psicoanálisis en la Argentina y eligen la vía de Garma, de Racker, sin animarse a pronunciar el nombre de Pichon Rivière y aseguran que los inmigrantes en la Argentina tuvieron dos opciones o locos o psicoanalistas. ¿Qué pasa? ¿Es que Pichon no les permite demarcar tan ligeramente esta diferencia?.

Masotta lleva a cabo la presentación de los resultados de las lecturas realizadas con el material que Pichon le diera en 1964. Su título: *Jacques Lacan o el inconsciente en los fundamentos de la filosofía*. Su deriva lo lleva a conocer a Pichon, ¿pero cuál?

Dijimos que en 1957 escribió sobre Roberto Arlt y recién se publica como libro ocho años después bajo el título *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Lo que le pasó en el tiempo que media entre esas fechas es relatado en el texto de su presentación leída en el salón de “Artes y ciencias”: *Roberto Arlt, yo mismo*. Nuevamente no sólo da de sí en esta comunicación sino que investiga qué hubo de él en su trabajo sobre Roberto Arlt.

Masotta explícita en esa comunicación que aceptó la publicación de ese libro porque era “bueno, para él.”

“Acompaña las intuiciones del autor y trata de explicitarlas, a otro nivel y con otro lenguaje.”³⁷

Por ese entonces, confiesa, él no era un apasionado de Arlt sino de Sartre. En el prólogo de *Ensayos lacanianos* (1976) confesará a su turno que en el artículo presentado en la escuela de Psicología social de Pichon Rivière un año antes de esta comunicación “se apoyaba en referencias” “superadas” ya que “intentaba sellar la unión entre psicoanálisis y marxismo” y liberarse del impacto de la fenomenología francesa. Evidentemente la lectura de Lacan contribuyó a que lo pudiera hacer. Estas referencias también marcan esta comunicación.

Masotta tiene la capacidad y la importancia de transmitir sobre Arlt lo que Pichon no dijo directamente, pero está en su obra:

“El mensaje de Arlt? Que en el hombre de la clase media hay un delator en potencia.(...) Actuar es vehicular ciertos sistemas inconscientes que actúan en uno al nivel del cuerpo y la conducta, sobre ciertos carriles fijados por la sociedad. Actuar es, a cada momento, a cada instante de nuestra vida, como tener que resolver un problema de lógica (...) Por un lado la sociedad *nos enseña* y por otro, estamos llamados, solicitados, constreñidos, todo a la vez, a resolver cuestiones que el medio social nos plantea. Solamente que esas cuestiones difícilmente pueden ser resueltas en la perspectiva de lo que se nos ha enseñado, (...) y la relación que va de uno a otro término, en sociedades enfermas como las nuestras, es una relación absurda o directamente contradictoria. Pero como la capacidad lógica del hombre es infinita, siempre es posible resolver problemas imposibles: hay gente que lo hace. Son los enfermos mentales. En este sentido la enfermedad mental (...) es exactamente lo opuesto a la incoherencia. Es más bien la puesta en práctica de la máxima exigencia de lógica y razón. (...) Y solamente habría que hacer esta salvedad. Que cuando hablamos de lógica y coherencia, aquí, nos referimos menos a una lógica pensada por el individuo que se enferma que a una lógica que *se piensa en el enfermo mental*. Y en cuanto a la relación entre conducta mórbida y conducta de delación: la tesis de Arlt. Y es profundamente verdadera.”³⁸

37 Oscar Masotta *Sexo y traición en Roberto Arlt* Capítulo Biblioteca argentina fundamental. Centro Editor de América Latina 1982

38 Ibid p.89

En el texto de 1957 también subraya algunos puntos:

“Los personajes de Arlt son perfectos psicópatas y/o psicóticos, y *los siete locos* son exactamente eso. Los síntomas son bastante claros: ensimismamiento, imposibilidad de tener relaciones normales con los demás, delirios de destrucción, perseverancia, trastornos en la corriente de pensamiento (...), complejo de dependencia, enjuiciamiento negativo de sí mismo, etc. Y si se agrega que esos personajes se sienten interiormente vacíos se podría diagnosticar (...) esquizofrénicos. O si se piensa en la inclinación a teatralizar la humillación (...) se podría diagnosticar histéricos, (...) Los “enfermos” de Arlt están enfermos porque la sociedad, literalmente los ha enfermado, y a la vez la enfermedad es una *perspectiva privilegiada* abierta sobre esa sociedad.”³⁹

“¿Qué habría de aparecer en el libro de lo que era yo?” se pregunta después Masotta. Y bien, dice “ya entonces en 1957, estaba yo un poco loco.” Había entre él y Arlt, sostiene, una relación estrecha, una relación de caminar las mismas calles y soportar los mismos miedos económicos. En 1960, de la noche a la mañana, su salud mental se quiebra -uso sus palabras- y una “insufrible enfermedad cae” sobre él.

Jorge Balan indica que Masotta ingresó en la clínica que dirigía Alberto Fontana, con el cual participaban varios de los que se congregaban en *Contorno* en un grupo operativo. Masotta comienza al mismo tiempo un psicoanálisis con Francisco Perez Morales. Seguramente ambos estaban vinculados y es a través de ellos que traba relación con Pichon Rivière, el creador de los grupos operativos.

La muerte de su padre lo golpea fuertemente y con dos intentos de suicidio a cuestas transita un camino intrincado donde pierde toda posibilidad de acción. Ese hombre, su padre, lo describe como un digno personaje arltiano:

“Se ha llevado con él de una buena vez al empleado bancario, sus “miedos de fin de mes” (como decía Arlt), los rasgos pusilánimes de su carácter, su ignorancia, su mala fe ideológica, su ceguera y su cobardía, su antisemitismo.”

39 Ibid p. 51

Mi padre había muerto y yo había “hecho” una enfermedad en “ocasión” de esa muerte.”⁴⁰

Y ¡oh! ¡Sorpresa!, dice que en ella, en esa enfermedad que hizo en ocasión, en honor, como don a su padre, él se parecía más a un personaje de Arlt que a él mismo, o a él mismo “más que a ninguna otra cosa.” Además de la influencia de Sartre y Merleau Ponty, esto que ya estaba en él y que estaba en Arlt, era lo que guió su mano en ese libro.

Presentar él mismo ese libro sobre Arlt, lo ha llevado a hablar de sí, estando seguro de que esta manera de hacerlo lo acerca a Arlt, lo coloca en su línea. Esta línea es también la que tomó Pichon Rivière.

Los días 16, 23 y 30 de julio y 6, 13 y 20 de agosto de 1969 en el Instituto Torcuato Di Tella, Masotta da un seminario sobre *La carta robada*. Se publica en 1970 bajo el título *Introducción a la lectura de Jacques Lacan*. En su introducción advierte que ese es un ejemplar raro, escrito por un no psicoanalista, es decir que no ha salido de la oficialidad de la A.P.A ni detenta el título ni de médico ni de psicólogo. Él es un escritor, representante también del grupo vanguardista que a partir de los años 60 se nucleó en el Centro de Artes Visuales en el Di Tella. En el año 66 había pronunciado una conferencia en ese lugar sobre *Arte pop y semántica* y realiza la Primera Bienal Mundial de la Historieta en la última etapa del Di Tella.⁴¹

Una publicación de esos años 60 muestra de esta manera esa otra *deriva* a las que hace alusión Masotta por la que se dejaba conducir en un tiempo en que formaba parte de ese movimiento que ha girado en torno al Instituto Di Tella: Se trata de *Happening*⁴². En su portada figuran como autores Oscar Masotta y otros. Él mismo prologa la obra y aporta dos artículos: *Los medios de comunicación de masas y la categoría de “discontinuo” en la estética contemporánea* y *Yo cometí un happening*. ¿Por qué decimos que esta es otra de las derivas que puede haber compartido con Pichon?

40 Ibid p.94

41 Cf. Romero Brest Jorge *Arte Visual en el Di Tella*

42 Oscar Masotta y otros: *Happening* Editorial Jorge Alvarez S. A. Bs. As. 1967. Mi agradecimiento a Manuel Hernandez por este material.

Pichon estuvo relacionado, abrevando permanentemente en y del campo del arte. Su acercamiento hacia la plástica fue importante; en las *Conversaciones...* hay dos collages del propio Pichon. En *el proceso creador*, la mayoría de los artículos giran en torno a la plástica. *El objetivo estético* por ejemplo, es un fragmento de una Mesa Redonda en el Museo Nacional de Bellas Artes el 17 de setiembre de 1963, en la que participa junto a Jorge Romero Brest, crítico de arte que fuera director del Museo y también del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella. En dicho instituto se forjaron las nuevas camadas de plásticos en los años 60 además de dar cabida a otras expresiones artísticas como la música rock, la danza, el teatro, la crítica de arte y las conferencias sobre arte. En varias muestras y conferencias participó por ejemplo Aldo Pellegrini. Y sin lugar a dudas Pichon estuvo relacionado a ello.

Nos enteramos por esta publicación de Masotta que la palabra *happening* está referida a hechos artísticos que con la vaguedad misma de la palabra impide precisar sus límites. A pesar de que sus cultores la emplean para referirse a un hecho que prefieren ubicar como teatral, sus pioneros en norteamérica fueron artistas plásticos. Intervienen por lo tanto fenómenos artísticos diversos: música - los músicos del rock nacional participaron en alguno de estos hechos en el Di Tella- danza, objetos que desarrollan acciones, el montaje que adquiere relevancia y fundamentalmente, el público forma parte del hecho, y es manipulado de manera creativa; en general cabe decir que las personas son tratadas como objetos y el uso del lenguaje lo es más como efecto sonoro que como medio de significación. Su contenido tiene que ver con lo onírico y se lo ha relacionado al dadaísmo, surrealismo, al teatro de la crueldad de Artaud.

En el libro de Masotta, surgido de las entrañas del Di Tella, dedicado a Allan Kaprow y a la memoria de Alberto Greco, además de estudios referidos a la obra de arte y las nuevas concepciones que el *happening* comporta, aparecen documentos de los distintos happening realizados durante el año 1966 en los cuales no sólo intervino Oscar Masotta, sino que fue propiciador. Para ello viajó a Estados Unidos y a París para tomar contacto con sus cultores y participar en sus *happening*.

A Masotta le interesa el *happening* por varias razones: En primer lugar, porque es un género de actividad artística que comienza por ampliar la extensión misma de la noción de obra, en segundo lugar, porque el *happening* es un arte de lo inmediato, en tercer lugar, porque el *happening* se constituye sobre un “desplazamiento” del imaginario y unido a ello en un cuarto lugar, por la categoría de “discontinuo” en la estética contemporánea que pone en juego. Masotta sostiene que lo que el *happening* perturba es el contexto mismo:

“Se involucra en uno sólo lo dos contextos, el imaginario (el de la escena) y el real (el del teatro involucrando a la escena). Desde entonces una luz tenue sobre la escena no *denota* el amanecer dentro del texto imaginario de la obra, sino que invade textualmente la sala, textualmente, la “ambienta.” Pero por lo mismo, y del lado de la acción, dentro de la escena, toda continuidad del texto imaginario deviene imposible (...) Simultáneamente, el lenguaje no sólo queda aislado de la cosa sino que al hacerlo revela sus babas, por decirlo así, sus adherencias a la cosa y a los acontecimientos.(...) El hombre sano no es demasiado diferente a esos enfermos esquizofrénicos que no pueden dejar de comentar con nombres y palabras los acontecimientos y las cosas (...) La operación dadaísta - en la que, aclaremos reconoce puntos de contacto- consistiría en la producción de un cierto estupor con respecto a esta hibridación de componentes en que consiste cualquier tipo de experiencia, así se trate de un acontecimiento vivido, de la lectura de un libro, o de una obra plástica.”⁴³

Me he extendido en esta cita porque creo que muestra la estofa por la cual estamos transitando en la transmisión que dio lugar a la entrada de Lacan en Argentina.

Como vemos, Masotta participa activamente de lo que fue un verdadero movimiento en el arte argentino, para muchos el último que merezca ese nombre en nuestro país que abarcó y se la conoce como la década del 60.

Ese movimiento comprendió todos los géneros en que el arte se expresa y en todos ello hubo una búsqueda de nuevas expresiones que

43 Ibid p. 61

estuvo directamente influenciada por otros movimientos que se producían a nivel mundial.

David Viñas decía de lo que para él era la mejor poesía de los años 30 -ya sea de E.Gonzalez Tuñón, L.Marechal, O.Girondo- que se trataba de un amplio corpus textual emparentado con el tango⁴⁴ porque sin lugar a dudas representaba ese Buenos Aires en el que se condensaban a través de sus paisajes, sus decires, sus sonidos, ese mentado “crisol de razas.”

En la década del sesenta las nuevas expresiones condensan otra época no menos convulsionada, el paisaje de Buenos Aires ha cambiado, el surgimiento de la “villa miseria” se suma al conventillo, con jóvenes que vienen del interior empobrecido a probar suerte en la gran urbe, el “crisol de razas” ha sufrido los embates de los cambios ocurridos a nivel internacional, caracterizando una época de gran conmoción social y política. Fundamentalmente la revolución cubana y la invasión de EE.UU. a Vietnam repercuten intensamente en la juventud argentina.

En nuestro país, el clima de inseguridad social, política y económica que crean los golpes de estado (1955,1962,1966) aparece como una sombra que acompaña el trajinar porteño, con respuestas desde los movimientos obreros y estudiantiles que se plasma asimismo a través de nuevas expresiones en el campo del arte. Cabe acotar que en la última parte de *Megafon o la guerra*, dos párrafos antes de finalizar Leopoldo Marechal hace el siguiente llamado:

“A esa búsqueda o encuesta del falo perdido serían invitadas las nuevas y tormentosas generaciones que hoy se resisten con rebeldes guitarras o botellas Molotov, dos instrumentos de música.”⁴⁵

Miguel Grimberg, refiriéndose a ese tiempo, concretamente a 1966⁴⁶ entiende que lo que dejó de expresar el tango, lo expresaron esos chicos que comenzaron a hacer rock en castellano en ese año en

44 David Viñas *Literatura Argentina y política. De Lugones a Walsh* Ed. Sudamericana 1996

45 *ibid* pag. 361

46 Año de un nuevo golpe militar en Argentina

nuestro país. Hay que tomar nota de que “esos chicos” representan y forman parte de la tercera generación de esos inmigrantes que llegaron a principios de siglo. Miguel Grimberg formó parte activa de ese movimiento. En 1964 viaja a Méjico representando a Argentina en el Primer Encuentro Americano de Poetas y editaba ya desde 1961 *Eco Contemporáneo* revista literaria donde se daba cabida a autores como Jack Kerouac y Allen Ginsberg y constituía un punto de contacto entre intelectuales y músicos. La redacción de esta revista literaria apodada “el reducto de la Flor Solar” fue el lugar de encuentro de los primeros cultores de lo que se denominó rock nacional.

Paulatinamente y a pesar de provenir de distintas corrientes se fue tejiendo una trama entre estos poetas, escritores, músicos y artistas plásticos. Se entrecruzan primero en los cafés de la calle Corrientes o en los bares cercanos a las facultades. Miguel Grimberg, como cronista de esa época dice:

“De pronto uno se sentaba en un bar y podía hablar con Aldo Pellegrini, Raul Gonzalez Tuñon o Enrique Molina. Eran sitios de reunión y encuentro donde uno caía y tan sólo debía integrarse.”

Todos van a confluir en el Instituto Di Tella, en el Centro de Artes Visuales de la calle Florida, desde el poeta Paco Urondo, Oscar Masotta, Aldo Pellegrini y el dramaturgo Alberto Ure, los artistas plásticos Marta Minujin, Rómulo Macció, Polesello, Perez Celis. Humoristas como Carlos del Peral y Quino, y los rockeros Javier Martinez, Pajarito Zaguri, Pipo Lernoud, Moris. Así es como los grupos *Manal* y *Almendra*, por ejemplo, tocan en el Instituto Di Tella.

Esta música había surgido en E.E.U.U. fundamentalmente como música urbana, donde hay una problemática de ciudad cosmopolita.

Lo que los caracterizó además de la música desde ya novedosa fue la práctica en sus letras del dejar fluir su imaginación, de proponer palabras que hasta ese momento significaban otra cosa, de inventar palabras. “La grúa, su lágrima de carga inclina sobre el dock” de *Avellaneda Blues* de Manal o los poemas de Miguel Abuelo “Simple como una nota, me regalaste un pájaro...yo a las tontas como el agua, heredero de vértices, protegiendo la piel, permití tu vida por las manos vacías”

o ese “en el cosmos infernal de mi mente, aúllan pájaros delirantes” de José Alberto Iglesias “Tanguito”. Este último en sus temas, como *La Princesa Dorada*, rica en imágenes, muestra la influencia de los poetas surrealistas.

Muchos de ellos además de leer a Jack Keroac, Ginsberg y los poetas surrealistas, rescatan y toman a Roberto Arlt, a Leopoldo Marechal, a Julio Cortázar entre otros.⁴⁷

La crítica contemporánea considera que son muy pocos los rockeros actuales que retoman sin desviarse este rumbo, recuperando esa tradición de crear códigos e imágenes: Los Redonditos de Ricota, lo que fuera Serú Giran, Spinetta. Usando alegorías basados en la fauna los rockeros cantaban lo que nadie decía en la segunda mitad de la década del setenta, que fuera atravesada por otro golpe militar en la que “el grito de los perdedores fue sordo y mudo aunque griten todos juntos, chorreando de sangre joven.”⁴⁸ Por ejemplo Serú Giran edita un disco con palabras que nada quieren decir: narcisolón, luminería, pero la canción mucho decía sobre lo subversivo de las palabras en pleno año 1978.

Este tipo de música tiene otra singularidad heredada del blues negro y es el lugar de la voz por un lado por allí gruesas, roncas como de tanto gritar, nostálgicas sin dramatismos y humorísticas sin carcajadas, característica que ha marcado el género afroamericano. Del mismo modo las vacilaciones, jadeos, gruñidos, la guturalidad son elementos definitorios del sentido del texto, que pueden hacer del mismo algo completamente distinto. La ironía puesta en el tono, la pronunciación, la marcación, expanden el significado y es un instrumento que “zapa” como cualquier otro y que puede variar el aparente significado de un tema. La poesía y la musicalización del rock está hecha para que pase a través de uno. Como lo señala Claudio Diaz

47 Jose Alberto Iglesias: *La Princesa Dorada*:La princesa dorada del verano/ entrega a los iluminados/ su sol amarillo/ Caleidoscopio// La princesa se da vuelta/ como un guante/ y queda sin adentro ni afuera.

48 parte de la letra de una canción de uno de los enmarcados en el rock nacional: Leon Gieco *La historia ésta* editado en 1979

“Cuando los antropólogos piensan en el origen probable de la música, la primera imagen suele ser la de un hombre (brujo, shaman, poseso) y un tambor; un ritmo y una danza ante lo desconocido y lo temible.(...) Como señala Bourdieu, la música es la más corporal de las artes, el ritmo es, de todos los elementos de la música, el más arraigado en el cuerpo.”⁴⁹

En el rock la percusión es un elemento primordial y toda la tecnología de la que se vale, está al servicio de hacer que el sonido atraviese el cuerpo. Cada recital de rock se asemeja a un ritual herético, a los aque-larres de las brujas, el vudú o alguna ceremonia propiciatoria. La música no se escucha se siente en el cuerpo que literalmente vibra y el movi-miento se hace espontáneo, sacudida frenética, sensual y sexual, posesa.

“Como querían los surrealistas, se habita una imagen. Es decir el ritmo propio del verso, representado en todos los esquemas de alter-nancia periódica (el acento, la rima, las homofonías, etc) corresponde al golpe (beat) y su expresión iterativa de las bases rítmicas.”⁵⁰

Es de esta forma que sus canciones son crónica de una época, a veces en forma de visiones - como dice “el indio Solari” de los Redon-ditos de Ricotta- por ahí tienen algo de ciencia ficción como ese “Show de los muertos” de Charly García escrita en 1974 que dice : “tengo los muertos todos aquí...”⁵¹

49 Diaz Claudio *Música, primitivismo y cuerpo en la estética del rock* en revista *Tramas* Vol. I N° 2 1995 Ediciones del Caminante.

50 Ibid p 58

51 Ch. García *El show de los muertos*(1974): I Tengo los muertos todos aquí/ quién quiere que se los muestre? Unos hinchados, otros de pie/ todos muertos0 para siem-pre./ elija usted en cuál./ de todas ellas se puso a pensar// II Tengo los llantos todos aquí/ como una llovizna fría,/ cuál es la mueca que elegirá/ la del espectro o la mía?/ elija usted en cual/ de estas muertes se puso a llorar.// III Yo crecí con sonrisas de casa,/ cielos claros y verde el jardín,/ y qué estoy haciendo/ acá en esta calle con hambre/ cuántas veces tendré que morir/ para ser siempre yo/ y no ese que duerme tranquilo/ después de asesinar sin saber/ y ríe en su casa/ con el cuerpo limpio de muertes/ sólo con su propia muerte/ pequeña, trivial/ en su espalda // IV Bailen las viudas/ vuelen los velos negros al infinito. Caigan las balas sanas aquí,/ que las otras se harán gritos,/ algo anda mal señor,/ que es eso rojo en su pantalón?

Dándole la palabra a Luis Alberto Spinetta, uno de los principales exponentes del llamado rock nacional, en el prólogo a *Historia del rock en Argentina* afirma:

“Rock no significa más que todas estas y aquellas capitales excrecentes donde la vida anula a la vida, donde el sonido a veces trae un ensordecedor murmullo: el de las gargantas humanas. Y está el roll, el movimiento de esa mirada de roca que sólo busca salir de sí misma para irse siendo piedra, más allá de los cursos de la decadencia de la civilización. Este gesto es el que debe crear a la vez el modelo para lo punitivo. Debe crear la reacción de pudor en aquello que no quiere mostrar su desnudez ante el rock; pero que luego para acorralar a aquello que se le opone, desnudará sí el poder de su castigo y de su humillación, justamente en nombre de lo bueno. Lo bueno del mal (algo con toques de lo bueno, indeclinable y decadente del rock n’roll). Rock es esa visión de haber sentido en serio (para mover, apenas algo, y eso es lo que hay que bancar) miles de sonidos de guitarras, baterías, bajos y todos los otros instrumentos, más letras y líricas nacidas de individualismos hacia afuera; para tratar de animar todo un antipostulado (...) Una guitarra que aúlla es un acople que recoge tanto margen de nuestras propias vidas que ya es todo. Habiendo nacido en Buenos Aires desde hace 37 años, tengo vale decirlo, “el viaje” de la locura ya inscripto en mi vida. Esta locura es, es todo lugar, simplemente rock.”⁵²

Estas singularidades del rock nacional, la pintura, la danza con imágenes novedosas e impactantes y el teatro -vuelve a surgir el teatro independiente- entremezclados todos en el *happening*, caracterizan la década del sesenta.

Este movimiento que abarcó todos los géneros de la expresión artística y que de una u otra manera tuvo que ver con el Instituto Di Tella, representa una parte del espectro de nuevas expresiones. Y es desde esos lugares al margen del psicoanálisis oficial, llámese la escuela de Psicología Social o el Di Tella desde donde se receptan los primeros trabajos que Masotta luego publicará en torno al discurso de Lacan. No

52 M. Fernandez Bitar *Historia del rock en Argentina* Editorial Distal Bs. As. 1993
Prólogo

solamente receptan sus trabajos. También lo nutrieron y se nutrieron mutuamente.

Pichon Rivière se hace eco de esta época convulsionada a través de las páginas del semanario *Primera Plana* y, a la manera de las *Aguafuertes* de Arlt publica artículos que luego serán recopilados como *Psicología de la vida cotidiana* desde abril de 1966 a mayo de 1967, una indagación del acontecer cotidiano desde la óptica de su psicología social. Analiza allí diversos elementos del acontecer político y social: En *El rumor* por ejemplo habla del estado de anomia que caracteriza una situación social de crisis, y hace hincapié en el poder que ejercen las FF.AA. que abandonando sus funciones actúan como agresores y son “gestores del proceso de desintegración de las instituciones políticas (*anomia*).”⁵³ Otros temas *la violencia, el anonimato, aislamiento, poder e información* y hasta *fútbol y política*, siguen esa misma línea. En *Los ídolos* dice

“En este momento histórico (el de crisis) la juventud aparece como una nueva clase social que enfrenta las estructuras de un mundo adulto para señalar su fracaso. (...) El joven ve en ellos a personajes que han abandonado su función tradicional, y para quienes la tan mentada experiencia se convierte en un bagaje inútil y anacrónico. Aparece entonces una imposibilidad de idealización de esas figuras debilitadas. La sociedad revive. Aparece todo lo nuevo, todo lo joven en arte, en política, en ciencia. (...) En este medio, el niño pierde progresivamente la posibilidad de identificarse con su padre, y ese conflicto básico de imitación y rechazo pierde vigencia. En su lugar emerge un sentimiento de vacío, de aburrimiento, de angustia. (...) La rebelión de los jóvenes adquiere un lenguaje propio que se hace manifiesto a través de su vestimenta, su jerga, su música, sus diversiones, pero de un modo particular por medio de sus ídolos, portavoces del orden distinto al que aspiran.”⁵⁴

Este tercer encuentro estuvo marcado por la crisis no sólo institucional sino personal. Su escrito de estos años lo deja trasuntar. Crisis acompañada de internaciones, de piedras en el camino trazado en torno a su trabajo que lo lleva del psicoanálisis a la psicología social.

53 P. Rivière *Psicología de la vida cotidiana* Ed. Nueva Visión 1985 p. 49

54 Ibid p. 149-150

CAPÍTULO IX

PICHON RIVIÈRE EN SU TRABAJO CON LA LOCURA

Pichon Rivière se recibe de médico en julio de 1936. En 1938 publica en el *Index de Neurología y Psiquiatría* su trabajo *Desarrollo histórico y estado actual de la concepción de los delirios crónicos*. Se trata de una exposición sucinta de las concepciones sobre los delirios crónicos en la escuela francesa y alemana, desde el siglo XVIII hasta la actualidad.

Como cuestiones significativas del mismo puede mencionarse el subrayado de la palabra *Verrücktheit* (locura) en la escuela alemana. En relación a ella toma como punto de partida, la obra de Griessinger que la emplea por primera vez como sinónimo de paranoia. Señala que la paranoia para Griessinger es secundaria a una alteración inicial de la afectividad, que es consecutiva a un acceso de manía o melancolía.

Lo vuelve a tomar más detenidamente en 1948 en *Historia de la psicosis maniaco depresiva*, donde está en germen su teoría de la enfermedad única.

Otro aspecto importante en ese artículo de 1938 es que destaca el mérito de la escuela moderna al considerar el aspecto dinámico, la estructura psicológica y psicopatológica de los delirios frente a las concepciones estáticas de los predecesores, se centra en lo que fue la obra de Claude y su escuela, entre los que menciona a Lacan y a su tesis.¹

Ahora bien, su trabajo más importante en este terreno, es la investigación sobre Lautréamont. Allí menciona, siguiendo a Freud en *lo siniestro*, las crisis epilépticas y las manifestaciones de la locura. Si las crisis

1 P. Rivière *La psiquiatría, una nueva problemática* en la pag. 214 menciona a Lacan y en pag. 220 en la Bibliografía figura la Tesis de J. Lacan

epilépticas y las manifestaciones de la locura producen el sentimiento de lo *unheimlich*, se puede afirmar que el interés por lo siniestro viene marcado por ese otro costado de su indagación. ¿O sería necesario decir que para Pichon en esta época todo su trabajo de investigación, está anudado en torno a ello? Me refiero a lo que realiza desde la psiquiatría, el psicoanálisis y el arte.

Porque en el curso dado en el Instituto Francés de Estudios Superiores en el año 1946 y que tituló *Lo siniestro en la vida y en la obra del Conde de Lautréamont* comienza diciendo que una de las contribuciones más valiosas a la psicología del arte fue dada por Freud en su estudio sobre *Lo siniestro* de 1915. Señala seguidamente la definición de Schelling de que lo *siniestro* es todo aquello que debería haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado, lo que queda demostrado al estudiar el contenido profundo de ese sentimiento. Jentsch fue el primero en buscar una interpretación de estos hechos. De él toma la comparación entre la impresión que causan las figuras de cera, los autómatas, con las crisis epilépticas y las diversas manifestaciones de la locura.

Sostengo que su temprano trabajo en el Asilo de Torres unido a las influencias que el surrealismo tuvo sobre él a partir de su interés obsesionante por el Conde de Lautréamont y su obra, propulsaron este abordaje hasta tal punto que se podría leer *el Psicoanálisis del Conde de Lautréamont* con los trabajos sobre la epilepsia o los de la epilepsia con los trabajos sobre el Conde de Lautréamont, y desde ellos todo lo que sostiene sobre el trabajo con la locura -recordemos que Pichon formó parte del grupo que a fines de la década del cuarenta precisamente funda junto a Aldo Pellegrini la revista *Ciclo* que nuclea a poetas surrealistas y artistas plásticos abstractos.

El Asilo de Torres es un asilo para oligofrénicos ubicado en una población cercana a Luján, en la provincia de Buenos Aires, distante a sólo unos pocos kilómetros del lugar donde Domingo Cabred inaugurara la Colonia de Alienados Open Door. Le comenta Pichon a Zito Lema que en esa población no había médicos así que tuvo que asumir ese rol antes de recibirse.

Es en ese lugar que comienzan sus investigaciones: aísla un tipo de trastornos afectivos a los que denomina *oligotimias* para diferenciarlas

de las oligofrenias. Es también allí donde aparecen sus preocupaciones por el aprendizaje que va a dar lugar a su acercamiento a la dinámica de grupo, al proceso grupal. Es de suponer que fue el trabajo en el Asilo el que encaminó sus primeras investigaciones en el campo de la psiquiatría. No podemos dejar de pensar que esta temprana experiencia lo condujo también a crear más tarde una sala para adolescentes en el Hospicio de las Mercedes.

En estos primeros años varios de sus trabajos están dedicados a la epilepsia y es en uno de ellos *Los dinamismos de la Epilepsia* de 1943 donde anuncia

“Este artículo es el punto de partida de dos trabajos próximos a publicarse: uno sobre Van Gogh y otro sobre el Conde de Lautréamont.”²

En varios artículos, como en el de *Contribución a la teoría psicoanalítica de la esquizofrenia* también de 1946, pero fundamentalmente en *Algunas observaciones sobre la transferencia en los pacientes psicóticos* que presentó en París en 1951, donde se entrevistó con Lacan, toma a Frida Fromm-Reichmann para tratar de cercar el tema.

Harry Stack Sullivan y Frida Fromm Reichmann han figurado durante años en la formación de las nuevas camadas de psiquiatras en nuestro país y en la biblioteca de la A.P.A hay traducciones de artículos de esta última, seguramente introducidos por Pichon Rivière para sus clases.

Es importante esta referencia ya que abre una de las vías por las cuales Pichon intenta penetrar en esta problemática que aparece a partir de su trabajo con esos adolescentes en el Asilo de Torres y es a la sazón la que me interesa tomar. La manera en que se dio para trabajar con adolescentes ya en el Hospicio de las Mercedes es muy similar al que se dio Harry Stack Sullivan para hacer lo propio en la sala que tuvo a su cargo en el Hospital Sheppard-Pratt.

Los comentarios que Pichon le hace a Zito Lema sobre su trabajo, giran en primer lugar alrededor de esta temprana experiencia.

2 P. Rivière *Del psicoanálisis a la psicología social Tomo 2: La psiquiatría, una nueva problemática* Op Cit. Pag. 91

Estuvo dos años en el Asilo de Torres, allí descubrió que el 60% de tres mil quinientos internados no eran oligofrénicos sino que sufrían un retardo afectivo seguramente agravado por la situación de vivir encerrados, marginados, escondidos sin ningún tipo de atención personalizada.

Después de recibirse en 1936 comienza a trabajar en el Hospicio de las Mercedes y allí permanece por más de quince años. Nuevamente se encuentra con el problema del enfermo abandonado y acota que cuando entró había aproximadamente 4500 enfermos la mayoría aislados y sin visitas soportando un trato pésimo -también sabemos que la gran mayoría eran como en Norteamérica, inmigrantes-.

“La tarea inmediata -dice- fue formar grupos de enfermeros. Me di cuenta de que el maltrato que recibían los internados provenía, en primera instancia, de los enfermeros, que no tenían el menor conocimiento del asunto.”³

En este período era Jefe de la Sala de Admisión. Un cambio político lo deja sin sus enfermeros y forma entonces a los pacientes que estaban en mejores condiciones para hacerse cargo de esa función; descubre que eran más competentes que los profesionales a quienes reemplazaban.

Después de esta experiencia y con las mismas características propone y crea un servicio exclusivo para adolescentes que le va a deparar con el tiempo su obligación de renunciar a esa institución por la fuerte resistencia que este emprendimiento despertó entre sus colegas.

Sullivan, por su parte, que había nacido en una familia católica irlandesa americana, experimentó en carne propia el aislamiento peculiar de un niño hijo de padres inmigrantes, en un medio rural donde el resto de las familias tenían otro credo y eran en su mayoría “yanquis tradicionales.”

Sullivan afirma que estas experiencias tempranas lo llevaron a plantear que la persona a quien le toca desarrollarse en una sociedad nueva y conflictiva esta expuesta a un grado de tensiones mayores a las de la sociedad europea antigua, y que el adolescente que por cualquier razón se encontraba en estas situaciones más o menos marginales tenía que

3 V. Zito Lema Op. Cit pag. 71

elegir entre una vida de criminalidad o un trastorno emocional. Además Sullivan sostiene que la mayor parte de la gente ha sobrevivido a un brote agudo en la adolescencia, sin haberlo advertido ellos mismos. Es de señalar por otra parte, que Sullivan fue el único hijo sobreviviente en el matrimonio de sus padres ya que sus hermanos murieron durante la infancia.

Sullivan estuvo en el Sheppard-Pratt desde 1923 a 1930. Había establecido durante el último año un servicio de admisión especial, gracias a la libertad que le permitió el director Ross McClure Chapman. Esta sala se encontraba completamente fuera de la supervisión del Departamento de Enfermería y su personal estaba constituido por enfermeros prácticos capacitados en forma intensiva por el propio Sullivan y eran sus verdaderos ayudantes. Él consideraba que la práctica en el campo de la medicina y de la enfermería impedía una abordaje con pacientes psiquiátricos adecuada y aún más, sostenía que el éxito que tenían los enfermeros prácticos con esquizofrénicos estaba relacionado con su propio encuentro temprano con el proceso esquizofrénico como de hecho afirmaba, era su caso.

Las similitudes de las experiencias de Pichon y Sullivan están a la vista.

Hemos sostenido en más de una oportunidad, que lo que ha permanecido como obra escrita de Pichon Rivière no nos ha servido para seguir esta vía. Nos hemos valido de lo que se desprende de las *Conversaciones con Pichon Rivière sobre el arte y la locura*, de Vicente Zito Lema y muy especialmente de las crónicas, de los testimonios de aquellos que compartieron el trabajo de Pichon Rivière ya sea desde el diván, el control, sus clases o sus charlas luego de las mismas.

Por eso, no vamos a recorrer los escritos psiquiátricos de Pichon, sino sólo lo que los indicios recogidos en estos testimonios, nos permite aislar.

De acuerdo a la obra escrita, hay una diferencia fundamental entre Pichon y Sullivan, que está en el punto mismo de partida. Pero no de acuerdo a las crónicas recogidas.⁴ Sullivan abre sus *Estudios Clínicos de Psiquiatría* sosteniendo que los individuos que presentan desordenes

4 Cf. Ver Pichon Rivière Op. Cit cap. I

mentales no exhiben manifestaciones específicamente diferentes de las que caracterizan a casi todos los seres humanos. Lo que dice a renglón seguido coincide con Pichon.

“Desde mi punto de vista, es preciso aceptar como premisa necesaria que el material observado en las diversas etapas de la esquizofrenia -el desconcierto, la ansiedad y el terror provocados por la sensación de vastedad y de pequeñez, y la extraña formulación de la pertinencia- forma parte de la experiencia habitual de las etapas muy primitivas del desarrollo de la personalidad de todo ser humano. Sin embargo, la mayoría experimenta estos procesos en el curso de la vida posterior como meros y extraños fragmentos que llegan desde el sueño o en las fugaces imágenes de lo que denomino ansiedad. Durante el desarrollo del sistema del yo estos tipos primitivos de operación mental se separan de la conciencia.”⁵

En estas experiencias tempranas de la vida de carácter difuso, antes de ninguna comunicación consensual válida en términos de lenguaje o de signos, se despliega el campo de lo que Sullivan denominó *uncanny* que reaparece en aquellas situaciones en que la persona está amenazada por la emergencia de pánico, también en el sueño y en la pesadilla.

Sullivan en este sentido hace suyas las palabras de Jung de que un soñante actuando sus sueños podía demostrarnos la conducta de la demencia precoz, pero a la vez señala que lo que a él le preocupa y que está en relación directa con las diversas manifestaciones que se ubican como siendo de la esquizofrenia abarca una zona que está más allá de los sueños recordados o que tienen la posibilidad de serlo. Para poder hablar de ello introduce los terrores nocturnos de los niños que han atravesado estas experiencias, difíciles de abarcar en términos de lenguaje hablado. Es un área que nos conduce a la materialidad misma de los límites del lenguaje, en el momento mismo en que se pierde en el vacío de lo innombrable.

Este fenómeno del terror nocturno puede acontecer más tarde en la vida de un individuo que ha vivido pasivamente estos acontecimientos. Quiero remarcar que Sullivan afirma que lo que determina una esqui-

5 H. Stack Sullivan *Estudios clínicos de Psiquiatría* Editorial Psique Bs. As.

zofrenia, una epilepsia u otro trastorno no es una disgregación en la dinámica

“El punto principal es que el contenido del terror nocturno nunca es ni conceptual ni perceptual; el que lo sufre no puede darnos ninguna explicación acerca de su miedo.”⁶

Tanto los terrores nocturnos como los sueños terroríficos de la niñez, aún los casos de berrinches, es decir todas aquellas evidencias de adaptaciones imperfectas al medio hogareño son relacionados íntimamente por Sullivan a los estadios de pánico esquizofrénico y son tomados como augurios importantes de trastornos mentales futuros; se trataría de intentos fracasados del sujeto de integrar situaciones vitales, de hallar soluciones tentativas que se encontraron en franca discrepancia con las demandas adaptativas. Estas “mal adaptaciones infantiles” son seguidas por distorsiones fundamentales de la personalidad y recargan intensamente su desarrollo a favor de un desastre ulterior. Sullivan expresa en el artículo anteriormente citado precisamente que “el sistema del yo está delimitado en la personalidad por la necesidad de abrirse paso a través de las incomprensibles e irracionales normas de conducta establecidas por los padres; en otras palabras, el niño debe ser educado en un orden social muy complejo antes de que esté en condiciones de asimilar la razón y el sentido de todo el asunto, mucho antes de que el mecanismo se torne inteligible... supuesto, claro está, que pueda hablarse de inteligencia del orden social.”⁷

Pichon ha hecho gran parte de sus investigaciones en su trabajo con niños, y al igual que Sullivan saca enseñanzas de allí para la esquizofrenia, la epilepsia y lo “psicosomático”. Las investigaciones abiertas tempranamente en el Asilo de Torres le permitieron aislar las oligotimias. Una parte de las mismas esta plasmado en *Introducción a la psiquiatría infantil*. Se trata en realidad de una síntesis de los cursos dictados en el Hospicio de las Mercedes entre 1939 y 1948. En este estudio analiza los trabajos de Leo Kanner sobre el autismo precoz

6 H. Stack Sullivan *La esquizofrenia como proceso humano* Op. Cit pag 46

7 *Estudios Clínicos...* Op. Cit Pag.18

infantil y los de René Spitz, de quienes se nutre. Las oligotimias presentan, dice, todas las peculiaridades del autismo infantil y presentan una característica fundamental: no adquieren la noción de *sí mismos*.

En esta línea ubica diferentes trastornos que acaecen en la infancia en el ámbito de la alimentación y el dormir. En este último destaca la importancia de los pavores nocturnos y las pesadillas. Sostiene fundamentalmente que esta situación del autismo precoz infantil puede definirse como prototípica del desarrollo, que hay en todo sujeto un cierto grado de retraimiento del mundo para evitar situaciones de tensión o de peligro y es a la que el esquizofrénico regresa en el proceso de la enfermedad. Es importante para él el estudio de estas afecciones y esta etapa infantil para el esclarecimiento de la esquizofrenia. También estudió los trastornos en el dormir en torno a lo que denominó síndrome nocturno de la epilepsia.

Sobre las representaciones verbales o fonéticas Pichon sostiene - al igual que Sullivan - que no son tratadas como tales sino como si fueran los objetos mismos.⁸

En relación a esto Sullivan parte de la siguiente pregunta: ¿En qué circunstancias incursionan en la conciencia los tipos más primitivos de procesos cognoscentes, habitualmente limitados a las esferas inconscientes de la mente, los procesos referenciales usualmente involuntarios?

Se trata, nos adelanta de una investigación muy difícil porque todos los canales usuales de comunicación están cerrados o son inútiles y responden a un desastre que ocurrió muchas veces en época temprana de la vida donde estos mecanismos, que Sullivan llama esquizofrénicos eran los únicos que el sujeto disponía. La pérdida de seguridad, que en determinadas circunstancias para un sujeto se transforma en catástrofe los reactiva como única posibilidad de mantener su comunicación con los que lo rodean.

Sullivan trabaja con el presupuesto de que ante el sentimiento de extrañeza que surge en el sujeto, frente a lo inexplicable de lo que le está pasando, todo en él se aboca a tratar de entenderlo y en ello compromete toda su energía a veces en frenéticas actividades. Dichas actividades

8 cf. Op. Cit. pag- 250

pueden parecer meramente acciones estereotipadas, ruidos estereotipados pero la razón de que no podamos determinar el motivo, afirma, es porque es difícil hablar de cosas que escapan completamente a la experiencia de la vida en estado de vigilia; se trata de una activa, desenfrenada actividad de reflexión sobre dichas causas que no se diferencian en nada a la del investigador.

En cuanto a Pichon, nos vamos a servir de la casuística para decir que en este punto también trabaja desde los mismos presupuestos de Sullivan.

Hay un caso relatado por Pichon en *Estudio Psicosomático de la jaqueca* de 1946 que me parece interesante por lo que muestra.

“Se trataba de un enfermo que vino al análisis por una impotencia de larga evolución y que frente a la inminencia de un noviazgo decidió ponerse en tratamiento. Además, sufría de profundas depresiones, inhibiciones para el trabajo, ideas de suicidio desarrollando una conducta de fracaso y sometimiento frente a las personas con las cuales trabajaba. Padecía periódicamente de fuertes lumbagos, crisis de ansiedad, pavores nocturnos y “crisis de muerte” caracterizadas por una gran postración, escalofrío y vivencia de muerte inmediata. De niño había padecido todas las enfermedades características de esa época del desarrollo, y según el enfermo había vivido casi toda su infancia en manos de médicos. A los 20 años enfermó de tuberculosis. Era un hombre dotado de gran inteligencia que no había podido realizarse debido a sus trastornos de carácter, no habiendo terminado ninguna carrera. Trabajaba en una oficina del Estado y ganaba un sueldo pequeño. Era muy estimado por sus compañeros de trabajo, y durante el análisis apareció en él una fuerte vocación poética, llegando a escribir gran cantidad de poesías cuyo contenido era un material importante para él mismo. Pertenecía a una familia criolla, tradicional, con grandes prejuicios sociales y religiosos. Vivía en un clima familiar muy intenso, característico en estos enfermos. Sus antecedentes hereditarios son de un interés múltiple. Por la línea paterna, la bisabuela había sido alienada (psicosis maniaco-depresiva) ; el padre, que falleció a los 64 años de cáncer de próstata, era hipertenso, obeso y sufría graves depresiones. Un tío del enfermo, alcoholista y epileptoide, murió también de cáncer; otro, también alcoholista, falleció de la misma enfermedad, al igual que

un tercer tío, que padecía además tendencias depresivas. Entre los tíos paternos había sólo una mujer, que aún vive, a la que denominaremos Julia, quien tuvo una gran influencia en la vida de nuestro enfermo. Tiene ella también un carácter extraño, con frecuentes síntomas de conversión y crisis de angustia. Por la línea materna encontramos una familia de taciturnos, con rasgos esquizoides; la madre del enfermo vive y es hipertensa. De este matrimonio nacieron 10 hijos, de los cuales viven 8, habiendo muerto 2, uno, el mayor, a los 8 años y el otro, el quinto, a los 8 meses, de escarlatina. Nuestro enfermo es el cuarto en la escala familiar. De los 8 vivos, 2 son mujeres, solteras ambas; la mayor, afectada de bocio exoftálmico y operada de fibroma. La otra mujer la novena en la escala familiar, está afectada también de bocio exoftálmico y tiene un típico carácter histérico. Lo que caracteriza a este grupo familiar es una conducta de fracaso, y las tendencias pasivo-masoquistas son predominantes en los hombres. El síntoma de la jaqueca apareció en nuestro enfermo entre los 17 y 18 años con todas las características de dicha enfermedad, sus pródromos, su fase ocular, su fase dolorosa y la fase terminal. Algunas crisis fueron acompañadas de movimientos rítmicos de la cabeza y parálisis faciales transitorias.(...) Su jaqueca solía iniciarse con una obstrucción del conducto nasal derecho, con sensación de dificultad en los movimientos faciales, fuertes dolores en el arco superciliar y seno frontal, con sensación de hinchazón en el mismo lugar, reducción de su campo visual, lagrimeo, fotofobia, sensación de nube, movimientos rítmicos y una sensación de congestión cefálica y de ‘batimiento de la masa encefálica’, tal como expresaba el enfermo.”

Relata a continuación un sueño al que titula “el camino del puente”:

“La escena se desarrolla en un puente muy alto y largo, similar al puente de Brooklin, con sus cadenas laterales en forma de festón. El enfermo lo atravesaba en un automóvil de color rojo, haciendo zigzags, ya que tenía que sortear una serie de refugios que en forma asimétrica estaban en el centro del puente y en toda su longitud. Detiene el automóvil y entonces ve a un niño que está tirado en el suelo, en un costado del puente, con un ataque de furia, traducido en gritos y pataleos. Alguien le dice que ese niño no debe ser tocado; nadie puede acercarse a él pues es un niño malo. Aparecen entonces en escena dos mujeres,

que son la madre y la tía del enfermo, que lo invitan a proseguir su marcha, ya que ellas cuidarán al niño. Esto último se realiza a espaldas del enfermo, y las dos mujeres convienen en que el ataque de furia sólo se le pasará produciéndole un traumatismo, similar al que originó la enfermedad. Entonces las mujeres le dan al niño un fuerte golpe en la cabeza, a la altura de la frente, que le atraviesa el arco superciliar hacia abajo produciéndole una herida de la cual sale sangre. Al sentir los gritos del niño el enfermo vuelve a detener su automóvil, y cuando va a socorrerlo ve, con la consiguiente sorpresa, que ya no es un niño malo, que está completamente calmado. Entonces lo carga en su automóvil y se lo lleva.”

El enfermo asocia el puente como el símbolo de un curso de vida, el espacio comprendido entre el nacimiento y la muerte, “ vida por cierto pesada, tal como lo simbolizan las cadenas que lo bordean en forma de festón como si fueran esposas adheridas a mis miembros haciendo muy pesada mi marcha. Las dificultades de la vida están además simbolizadas por la serie de obstáculos que obstruyen el camino”

El auto rojo, existe en la realidad y pertenece a una amiga que es homosexual y lo asocia con sus propias tendencias homosexuales, la amiga representa a demás a la tía Julia, el niño al propio enfermo, etc.

Pero lo que más le llamaba la atención al paciente era que el golpe era aplicado justamente donde el dolor es más intenso durante sus jaquecas y al finalizar la sesión luego de este maremagnum interpretativo, verdadera ensalada de palabras como se describió alguna vez el lenguaje esquizofrénico el paciente dijo: “Tengo la sensación de que estoy por recordar algo”, y automáticamente pasó su mano por la región donde su jaqueca se manifiesta con mayor intensidad. Transcurridos varios días seguía pensando en esta sensación. Cito:

“Y una semana después, en el momento en que estaba preparando chocolate, revolviendo con una cuchara el contenido de la cacerola, su novia que estaba con él, tomó de sus manos la cuchara y pretendió batir el chocolate con mayor rapidez, gesto que hizo que la cacerola girara y estuviera a punto de caerse. En este momento el enfermo, demostrando gran ansiedad exclamó: “Por favor, tengo horror de que pueda darse vuelta la cacerola y volcarse el chocolate encima de mí.” A continuación

le dice: “Yo no recuerdo, pero siempre se me ha contado que de muy niño, no tenía aún dos años, estaba mi niñera haciéndome la sopa en la cocina y al darse vuelta teniendo ella el plato en la mano, me tomé de su pollera, lo que hizo que la pobre mujer me hechara encima la sopa hirviendo sobre la cabeza y me quemara parte de la cara del lado derecho.”⁹

Al terminar la frase cuenta el enfermo que levantó su mano e indicó el lugar donde había recibido la quemadura, sorprendiéndose, mientras realizaba esto, de repetir el mismo gesto hecho mientras contaba el sueño durante la sesión: con su mano cubría parte de la cara del lado derecho desde la ceja hacia abajo. “Confieso -dice el enfermo- que de inmediato se hizo la luz en mi mente, quedando muy impresionado.” La asociación entre el golpe recibido en el sueño, los ataques de jaqueca y la quemadura sufrida en la infancia quedaba establecida. Esto último fue el traumatismo que fijó en el cuerpo el sitio donde 15 años después iba a manifestarse en jaqueca.

Recordó en una sesión posterior que este accidente se había producido poco tiempo después de la muerte de un hermano menor, fallecido a la edad de 8 meses de escarlatina. “Esta identificación con el hermano enfermo y muerto apareció muchas veces en el contenido de sus síntomas.”

Pichon Rivière tuvo la amabilidad de dejarnos el testimonio del impresionante trabajo de investigación realizado por este paciente, al que el “azar objetivo”¹⁰ dio el curso definitivo.

La transferencia en la psicosis la expone con mayor amplitud en el artículo citado de 1951 en la XIV Conferencia de Psicoanalistas de Lengua Francesa, en el que aparecen entremezclados los aportes de Frida Fromm Reichmann, Melanie Klein y Susan Isaac. En primer lugar para sostener el postulado de la existencia de la transferencia en las psicosis realiza una síntesis del artículo de Frida Fromm Reichmann – discípula de Sullivan- *Problemas de transferencia en los esquizofrénicos*. Cito:

9 E. Pichon Rivière Op. Cit. Pag. 136 a 142

10 Roland Lethier *Decires de hijos muertos y de quienes los acogen* Seminario dictado en Córdoba 27 y 28 de octubre de 1996. Inédito

“Suponemos al esquizofrénico como una persona que ha sufrido graves experiencias traumáticas en su temprana infancia, en una época en que su yo y su capacidad para el examen de realidad, no estaban todavía desarrollados. Estas precoces experiencias traumáticas parecen proporcionar la base psicológica para la influencia patogénica de las frustraciones de años posteriores. En esta etapa el infante vive en un mundo narcisista; sus necesidades y deseos parecen estar al cuidado de algo vago e indefinido que no diferencia todavía. Son expresados, como Ferenczi observó, por gestos y movimientos, ya que el lenguaje aún no se ha desarrollado. Con frecuencia los deseos del niño son cumplidos sin que sean expresados, lo cual le parece a él producto de su pensamiento mágico.

Experiencias traumáticas en esta temprana edad de la vida, dañarían más seriamente que aquellas otras que ocurren en años posteriores” (...) “el trauma es una herida al egocentrismo infantil (...) Resulta así un niño sensibilizado en extremo a las frustraciones de la vida (...) tratando de restablecer el mundo autístico de la infancia.”¹¹

He saltado alguno que otro párrafo en Pichon y algunos más en Frida Fromm Reichmann porque, palabras más palabras menos, esta primera parte del artículo de Pichon esta tomado del de aquélla, pero sin comillar, a la manera de resumen. F.Fromm Reichmann hace hincapié en la extraordinaria suspicacia y sensibilidad que muestra el esquizofrénico debido a las frustraciones experimentadas tan tempranamente, por lo que el terapeuta está siempre a merced de cometer metidas de pata que provocan todo tipo de reacciones del paciente - hostilidad, agresión, negativismo, indiferencia. Es el supuesto paciente el que interpreta en el supuesto analista hasta los más mínimos detalles, desconfiando siempre de lo que dice, y es desde allí que la autora va a sostener firmemente que hay posibilidad de establecer un lazo transferencial, que depende del analista.

Pichon Rivière siguiendo a Melanie Klein, se apoya además en las fantasías inconscientes para su trabajo en la transferencia:

“El fenómeno de la transferencia en su totalidad no es solamente

11 Pichon Rivière Op. Cit. pag. 368-369

una prueba de la existencia y la actividad de la fantasía en todos los pacientes, ya sean niños o adultos, enfermos o sanos, *sus modificaciones detalladas nos hacen capaces de descifrar el carácter particular de las fantasías en actividad en ciertas situaciones y su influencia sobre otros procesos mentales* (...) La repetición de situaciones de la infancia y su *acting out* en la transferencia se remontan a situaciones muy anteriores a los primeros recuerdos conscientes: el enfermo, ya sea niño o adulto nos muestra frecuentemente, con los detalles más llamativos y dramáticos sentimientos, impulsos y actitudes apropiadas no solamente a las situaciones de la infancia, sino también a aquellas de los primeros meses de la infancia. En sus fantasías con el analista el enfermo retrocede hasta sus primeros días.¹²

Pichon Rivière habla generalmente de locura y no de psicosis. Dice en *el proceso grupal* que la locura es la expresión de nuestra incapacidad para soportar y elaborar un monto determinado de sufrimiento. También habla de que el loco es un emergente subvirtiéndose en realidad los conceptos psicopatológicos a pesar de que se aferra a ellos. Los da vuelta sosteniendo que de lo que se trata es de una familia enferma. Pero a la vez esa enfermedad familiar no es sino la expresión de un conflicto surgido en su seno soportando las presiones y el malentendido del medio social. El paciente es el denunciante o alcahuete, y esa denuncia lo conduce a la marginalidad o segregación. No habría tanto cuadros psicopatológicos -para Pichon hay una enfermedad única- sino conflictos a nivel motivacional. Son las ansiedades manifestadas por el paciente y el grupo familiar las que imposibilitan el accionar.

Crea el concepto de obstáculo epistemofílico en contraposición con el de obstáculo epistemológico del que habla Gastón Bachelar, que enfrenta a la lógica formal como única legalidad posible del pensamiento científico y acentúa los elementos motivacionales de la dificultad para aprehender un objeto de conocimiento. Dice allí que los obstáculos epistemofílicos que encontró en su tarea fueron las ansiedades que caracterizan a todo aquel que debe operar en lo que él llama campo de la locura.

12 *ibid*

Comparto con Pichon Rivière el utilizar el término locura porque hay en él una desclasificación de la nomenclatura psiquiátrica que frente al loco, en su interrogatorio o en su mirada clínica, busca los signos para enmarcarlo dentro de un cuadro -psiquiátrico- ponerle una etiqueta -paranoico, esquizofrénico, maniacodepresivo o bipolar, TOC- etiqueta de la que de allí en más ese sujeto no podrá desprenderse, con todas las consecuencias de esto que bien podríamos decir que es un nombre, un nombre “maldito” con el que lo nombraran, y finalmente se buscará el o los psicofármacos adecuados a tal etiqueta para que deje de “molestar” a la familia, a la sociedad.

El término *locura* tal cual se utiliza aquí es amplio y sostengo que es también en este sentido amplio que Pichon Rivière se sirvió de él en muchos momentos. Decir que es amplio es decir que no encasilla a un sujeto. Pichon lo utiliza porque él considera que el sujeto que en un momento dado transita el camino de la locura, no está solo, él es el emergente de un grupo familiar que enferma y que en ello también tiene que ver la sociedad y los acontecimientos que a esa familia en ese momento le ha tocado vivir. No se trata del sujeto aislado al que se observa o encierra. Se trata de relaciones complejas en las cuales el psicoanalista que se presta a hacer algo con él, va a tener que tener en cuenta que al hacerlo está incluido y pone en ello algo de sí.

Sobre esto discuten Pichon con Zito Lema en las *Conversaciones...* En esa polémica encontramos que no está ausente la acepción que Platón le da al término locura en el *Fedro*.¹³

13 El vocablo locura en Platón subraya el carácter de “posesión” del alma por algún dios o demonio. Lo que Platón expone en el *Fedro* a través de Sócrates es lo siguiente: “no es cierto el decir” que afirme que, aún existiendo enamorado, se ha de conceder favor al no enamorado, precisamente porque uno está loco y el otro en su sano juicio. Si fuera una verdad simple el que la locura es un mal, se diría eso con razón. Pero el caso es que los bienes mayores se nos originan por locura, otorgada ciertamente por divina donación (...) Lo que sí es digno de aducirse como testimonio es que tampoco aquellos hombres de antaño que pusieron nombres a las cosas tuvieron por deshonra ni oprobio la “manía”; pues de otro modo, no hubieran llamado “mánica” a esa bellísima arte con la que se discierne el futuro, enlazándola con dicho nombre. Por el contrario, fue en la idea de que era algo bello, cuando se produce por divino privilegio, por lo que tal denominación le impusieron. Más los hombres de ahora, en su desconocimiento de lo bello, introduciendo la *t* la llamaron ‘mántica’.”

Usar así el término locura nos permite salir de la clasificación psiquiátrica para poder cuestionarnos por un lado qué pasa con el supuesto loco y por otro poder ofrecernos a trabajar con él en una tarea subjetivante. No hay manera de plantear este trabajo con el loco si no lo pensamos como una inclusión de los sujetos en juego.

Sócrates sostiene que hay una primera locura que es un don de los dioses y que cuando se puso nombre a las cosas, la palabra locura no señalaba un mal. Para ser más explícita, distingue además de este estado de locura divina, tres más que vamos a seguir paso a paso en su desarrollo. La segunda, es particularmente interesante para lo que nosotros estamos planteando. La enfermedad se transforma aquí en un castigo de los dioses para determinadas familias y la locura, es la posibilidad que brindan los dioses de librar al sujeto de esas culpas, transformándose en un poseído por los dioses. La locura profetiza así lo que ellos le dan a saber al sujeto a través de ella. Lo dice así: “Aparte de esto, para las mayores enfermedades y sufrimientos que se produjeron en ciertas familias de no se sabe que antiguos resentimientos de los dioses, la locura, apareciendo donde debía aparecer y profetizando a quienes debía profetizar, encontró remedio, refugiándose en las súplicas y en el culto de los dioses; y de ahí consiguió ritos purificadores e iniciaciones con los que hizo libre la culpa en el presente y en el futuro para el que tiene parte de ella, descubriendo para quien está loco y poseído en su debida forma el medio de liberarse de las desgracias que lo afligen.”

El tercer estado es el que corresponde a la *locura poética* de la que nos va a hablar Jacobo Fijman: “Pero hay un tercer estado de posesión y de locura procedente de las Musas que, al apoderarse de un alma tierna y virginal, la despierta y la llena de un báquico transporte tanto en los cantos como en los restantes géneros poéticos, y que, celebrando los mil hechos de los antiguos, educa a la posteridad. Pues aquél que sin la locura de las Musas llegue a las puertas de la poesía convencido de que por los recursos del arte habrá de ser un poeta eminente, será uno imperfecto, y su creación poética, la de un hombre cuerdo, quedará oscurecida por la de los enloquecidos”

La disparidad que discriminamos con Pichon entre arte y locura se sostiene también en el texto de Platón con estos distintos estados que necesita diferenciar. La segunda y tercera precisamente se refieren a eso.

La cuarta forma de locura, la del amor, es descripta así: “Esa locura que se produce cuando alguien, contemplando la belleza de este mundo, y acordándose de la verdadera, adquiere alas, y de nuevo con ellas anhela remontar el vuelo hacia lo alto; y al no poder, mirando hacia arriba a la manera de un pájaro, desprecia las cosas de abajo, dando con ello lugar a que le tachen de loco -y aquí se ha de decir que es ése el más excelso de todos los estados de raptó, y el causado por las cosas más excelsas, tanto para el que lo tiene como para el que de él participa; y que asimismo, es por tener algo de esa locura por lo que el amante de los bellos mancebos se llama enamorado (...) Y a este estado le dan los hombres el nombre de amor (...)”

CAPÍTULO X

PICHON RIVIÈRE: SU RELACIÓN CON EL PSICOANÁLISIS

En 1936 Pichon conoce a Arnaldo Rascovsky, gracias a Federico Aberastury y desde 1938 constituyen un grupo informal que se reunía regularmente a estudiar psicoanálisis los domingos en la casa de Rascovsky. Éste era médico endocrinólogo y comenzó a leer psicoanálisis a partir de los interrogantes que su práctica hospitalaria le planteaba. Ambos junto a cuatro personas más fundan el 15 de diciembre de 1942, la Asociación Psicoanalítica Argentina.

Los otros cuatro miembros eran Ángel Garma, llegado a Argentina en 1938. Oriundo de Bilbao, viajó a formarse como psiquiatra en Berlín, pero se decidió por el psicoanálisis ingresando en el instituto que dirigía Max Eitington completando allí su formación. Su analista fue Theodor Reik. En Argentina tomó en análisis a poco de abrir su consultorio en 1939 a Pichon Rivière (muy poco tiempo) y Arnaldo Rascovsky.

El otro psicoanalista del grupo inicial fue Celes Cárcamo. Nacido en La Plata, provincia de Buenos Aires, viajó a París en 1936. Trabajó en el hospital Saint-Anne bajo la dirección de Henry Claude y fue admitido en el Instituto Psicoanalítico de París analizándose con Paul Schiff. Volvió a Argentina en 1939.

Marie Glas Langer, llegó a mediados de 1942 a Buenos Aires proveniente de Montevideo. Había nacido en Viena, donde estudió medicina; trabajó con Heinz Hartmann y entró en análisis con Richard Sterba. De ascendencia judía y militante comunista, debió emigrar de Europa a América.

El último miembro fue Guillermo Ferrari Hardoy, era otorrinola-

ringólogo, trabajó con Rascovsky en el Hospital de Niños y participó de las reuniones en su casa. En 1945 viajó a EE.UU y no regresó a nuestro país, por lo que no gravitó mayormente en el ámbito local¹.

A pesar de ello, Pichon mantuvo siempre una relación ambigua con la A.P.A, y después del entusiasmo de los primeros años, en los que aportó su trabajo con la locura a la Institución y sus relaciones con el ámbito psiquiátrico, la distancia se fue ahondando. Al mismo tiempo nunca abandona el ámbito que le diera cabida desde su llegada a Buenos Aires: el del arte.

Pichon Rivière deja de pertenecer oficialmente a la A.P.A. en el transcurso de la década del 60. La salida de la Asociación lo hace romper en parte con el psicoanálisis. En parte, porque hemos visto a través de artículos, entrevistas, conferencias de todo ese último período, cómo, por el sesgo de su trabajo con la locura siguió firme en el mismo. Además de estas rupturas, se había dado la de su matrimonio con Arminda Aberasturi, casualmente en ocasión en que ella se hacía cargo del Instituto de Psicoanálisis.

Es necesario apreciar qué sucedió en aquél momento en la Asociación Psicoanalítica Argentina. La importancia que tuvieron las versiones de Melanie Klein que los kleinianos viajeros, trajeron como testimonio de su manera de ubicarse como discípulos de la misma, no siempre ajustándose al texto de Melanie Klein. Las famosas “lecturas introductorias”, por ejemplo, adoctrinaron por entonces a las nuevas generaciones: Hanna Segal o Meltzer.

Se puede señalar, para hacer un poco de historia que la A.P.A. fue reconocida oficialmente recién siete años después de su fundación cuando se realizó en Zurich el Primer Congreso Internacional de la post guerra en 1949 y al que viajaron cinco miembros de la entidad.

Durante los primeros diez años su estructura tendió a la horizontalidad, no hubo controles externos o sea que las características del análisis terapéutico y didáctico, la enseñanza, supervisiones siguió la esencia aunque no siempre se ajustó a las reglas de la I.P.A.. En 1956 recién se recibe la primera visita “kleiniana”: Hanna Segal. Jorge Balán llega

1 Cf. German García Op. Cit y Jorge Balan Op. Cit.

a decir en *Cuéntame tu vida*² que la obra de Melanie Klein servía para sistematizar la producción freudiana de varias décadas dentro de un esquema mucho más rígido y coherente.

En realidad fueron estos viajeros los que hablando en nombre de Melanie Klein lo transmitieron de esa manera. La rigidez estuvo dada porque los analistas locales lo digirieron sin discusión, dando lugar a secuelas importantes. En su estada en Buenos Aires, Hanna Segal fundamentó porqué un analista no podía tener otra relación que no fuera analítica con sus candidatos, que el análisis didáctico debía ser de cuatro horas semanales, que el analista sólo tenía que interpretar y de ningún modo responder a las solicitudes de ayuda del analizante, así como a cualquier otra transacción amistosa.

En 1964 hizo su arribo Donald Meltzer que proponía reglas aún más severas: ningún contacto social entre analista y analizante fuera de las sesiones. La conmoción que produjeron estas cuestiones puntualizadas por H. Segal o Donald Meltzer se explican porque durante 10 años el grupo, pequeño por entonces, se manejó como una “gran familia”, con seminarios de formalidad aparente, trabajos hospitalarios, reuniones sociales y preocupaciones doctrinarias compartidas entre didactas y candidatos. Señalemos también que en los años 60 se gestó la gran escisión de la A.P.A. con los grupos *Plataforma* y *Documento*, coincidente con un momento de auge del marxismo que se expandió en diversos ámbitos. La A.P.A. no fue su excepción.

Es en esos años en los que Pichon Rivière se margina -¿él se margina?- de las actividades de la Asociación, ha perdido ya su condición de didacta y funda en 1960 la Primera Escuela Privada de Psiquiatría Dinámica.

Marie Langer comenta en *Memoria, historia y diálogo psicoanalítico* que el grupo que se constituyó en 1971 bajo la nominación de *Plataforma* renunciando masivamente a la A.P.A. y a la I.P.A. al mismo tiempo, esperaba que Pichon Rivière formara parte del mismo y sin embargo él no renunció a la A.P.A., pero -señala- que hacía mucho ya que aparecía como un fantasma por esa institución, tal vez cada dos años. No era

2 J. Balán *Cuéntame tu vida. Una biografía colectiva del psicoanálisis argentino* Editorial Planeta 1991

allí donde podía hacer escuchar una melodía que al parecer no era del agrado de los notables de la A.P.A. por lo que tampoco era reclamada. Sin embargo en la actualidad, el área de estudios sobre la psicosis en el marco de esa institución lleva su nombre.

Emilio Rodrigué escribe un artículo para el vigésimo aniversario de su muerte en el que expresa:

“Enrique Pichon Rivière fue mi maestro si pensamos que los verdaderos maestros no tienen discípulos. El maestro se “anula” en el momento de la transmisión. Él fue, como dice Ulloa, un maestro despreocupado de serlo.”

En ese artículo dice que durante su presidencia de la A.P.A. por el año 1966 y dado que Pichon era un miembro moroso, hacía años que no daba seminarios en la institución, ni asistía a eventos, ni pagaba, fue expulsado de su condición. Se pregunta cómo no lo nombraron Miembro Honorario aún a despecho de él mismo, y se contesta que “en el seno de una institución como la A.P.A., nadie, sin ánimo de ofender, es lúcido.”³

Vamos a permitir una vez más que la voz de alguien que se hizo discípulo de Pichon Rivière incluyéndose con su propia lectura del mismo, cuando a su turno es lector-alumno a su vez de Freud y de Melanie Klein, tome la palabra para hablar de las concepciones de Pichon sobre la transferencia. El artículo de Willy Baranger -de él se trata- no es uno tomado al azar; es el que escribió especialmente para la *Revista Uruguaya de Psicoanálisis* en homenaje a Pichon, que fue según él mismo lo expresa allí su padre simbólico, su analista, su maestro, su amigo mayor, “marco pasado y sin embargo muy presente para mí, de estas líneas.”⁴

3 Rodrigué Emilio *las huellas de una vida. Pequeño perfil de un gigante* Diario Clarín Cultura y Nación jueves 17 de julio de 1997 p. 6 y 7 Notemos que con este dato que da Rodrigué se despeja que cuando Pichon Rivière decidió no formar parte de *Plataforma* ya no lo ataban cuestiones formales con la A.P.A.

4 W. Baranger *Proceso en espiral y campo dinámico* en Revista Uruguaya de Psicoanálisis. Publicación de la A.P.U. * *Enrique Pichon Rivière* (II) N° 59 30 de setiembre de 1979 pag. 17

El autor intenta tomar y hacer suyas las conceptualizaciones que Pichon hiciera acerca del proceso analítico como “proceso en espiral” a fin de usarlas a su vez para revisar y redefinir sus propias especulaciones en torno al “campo dinámico” que data del año 1962. Nos servimos de Willy Baranger y le hacemos tomar la palabra al adentrarnos en el terreno de los posibles aportes hechos por Pichon Rivière al psicoanálisis y -como él lo quiere- a la psiquiatría, porque desde ya compartimos en muchos puntos su propuesta de lectura. Comienza por ubicar entre 1954 y 1958 las formulaciones de Pichon sobre esta temática y se coloca como compartiendo con el mismo -junto al grupo de fundadores de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay- el período de gestación de estas ideas, estudiando las cartas de Freud a Fliess, los últimos trabajos de Freud y cita *Análisis terminable e interminable* y *Construcciones en el análisis* junto a otros; menciona a Henry Ezriel, a Melanie Klein y a Paula Heimann, de quienes se va a servir en su escrito. Expresa asimismo que en estos años “creativos y llenos de entusiasmo” Pichon llega a una “punta extrema de la teorización psicoanalítica, previa al movimiento que lo va a llevar más y más hacia la psicología social, y, por lo mismo, a apartarse de nosotros.”⁵

Después, comienza con el “proceso en espiral”. Lo hace introduciendo a Enrique Racker con sus estudios, muy novedosos en su momento, sobre la contratransferencia, ya que sólo el primer trabajo de Paula Heimann lo precede.

“Ahí nace -dice- la idea de Pichon Rivière de enfocar la situación analítica como una unidad que puede ser objeto de estudio.”⁶

Pichon se sirve de los aportes de P. Heimann en el enfoque de la contratransferencia. A pesar de que este tema ocasionó un alejamiento temporario de P. Heimann y de M. Klein, según W. Baranger, es la época más kleiniana de Pichon, gracias al psicoanálisis de niños. Es de señalar que Pichon nunca abandonó la práctica con niños y con la locura y supo enlazar lo que ambos le aportaron.

5 Ibid pag. 18

6 Ibid pag. 18

En *la situación analítica como campo dinámico* W. Baranger sostiene precisamente que el analista está implicado como parte integrante en el campo haciendo con ello uso del concepto de contratransferencia; aclara que “esto no quiere decir como se ha entendido a veces, que el analista esté implicado en el campo, de la misma manera que el analizando.” Subraya la disimetría funcional de ambos de manera que, lo que pasa en el analista se tome en cuenta en dicho campo, de tal forma que lo que aparezca por el lado del analista -distracción, lapsus, acto fallido, asociación libre- cuando sea comunicada lo sea siempre apuntando al analizando como algo que permita entender algo que pasa en el mismo y a veces “resonar frente a ciertas tensiones y ciertos aspectos encubiertos del campo.”⁷

¿Qué significa en este contexto decir como lo hace W. Baranger que esta es la época más kleiniana de Pichon y que su proceso en espiral está en una continuidad bastante sostenida con los principales conceptos kleinianos? Baranger está al mismo tiempo diferenciando a Melanie Klein de Donald Melzer, cosa bastante importante, por la gravitación y el tamizado que los supuestos “kleinianos” que llegaron a estas tierras a fines de los 50 y principios de los 60 ejercieron sobre adherentes al psicoanálisis.

W. Baranger llega a afirmar que el libro de D. Meltzer *El proceso analítico* puede ser cuestionado desde una correcta perspectiva kleiniana y pasa a criticar fuertemente algo que considera fundamental en la dirección del análisis; lo hace desde el proceso en espiral: este no admite -dice categóricamente- “la brújula de la posición depresiva para designar la dirección del análisis”, sino que lo incluye como uno de sus momentos.

Al reivindicar el proceso en espiral está defenestrando el proceso analítico propuesto por Meltzer, se dirige a él y a todos los que detrás de él hayan confundido a Melanie Klein con los post-kleinianos y cita para que se convenzan *La vida emocional del lactante* y dentro del mismo su tercera parte *Desarrollos ulteriores y modificación de la angustia* para que todo el que quiera vaya a ver que Melanie Klein describe la posición depresiva según dos dimensiones distintas: la posición depresiva infan-

7 Ibid pag. 25

til y la posición depresiva dentro de una dialéctica temporal de evolución- involución que comienza después del establecimiento de dicha posición. En ese sentido subraya y acentúa la diferenciación que establece Pichon Rivière con esta noción entre lo histórico y lo genético.

Toma luego a Ezriel para marcar aún más esta posición de Pichon. Dice:

“Lo que aparece desdibujado en la descripción de Ezriel es la dimensión histórica implicada en este proceso interpretativo. Si la interpretación no incluye la historia no puede alcanzar al sujeto, porque el sujeto es historia. Es su historia individual, la historia mítica de su familia, de su grupo religioso o étnico, de su nación, de la humanidad. (...) Lo que apareciera más tarde, desdibujado y casi borrado en la obra de Meltzer, aparece recalado y puesto en el primer lugar -el que le corresponde- en la teoría del proceso en espiral.”

Por si queda alguna duda agrega:

“La lectura de Freud por Pichon Rivière -y de M. Klein- me parece más fecunda que muchas lecturas actuales de uno y otra, y más abierta para que nuevos investigadores agarren la antorcha.”⁸

Le reconoce a Pichon dos méritos fundamentales: poner en primer lugar la dialéctica específica del procedimiento analítico en la temporalidad, la vigencia de la dimensión histórica del sujeto, no teniendo miedo en esto a ir más allá de la propia M. Klein que no llegó a demarcar claramente su diferencia, transformando “Hic et nunc” en “Hic et nunc et mecum” con el agregado “como allá y antes y también como más adelante y en otra parte” presentando así el modelo tridimensional de la espiral remarcando que el “impacto específico de la acción interpretativa del psicoanálisis está precisamente aquí en la repetición que se produce en el nivel transferencial y que se rompe mediante la interpretación” siendo esta ruptura “lo que permite que se abra la temporalidad hasta entonces encerrada en el círculo vicioso de la repetición.”

La espiral propuesta por Pichon es sin comienzo absoluto y sin final predeterminado.

8 Ibid pag. 20

El otro mérito que también lo hace ir más allá de M. Klein es su concepción de punto de urgencia, -punto del presente del cual el movimiento en espiral parte- que es tomado de M. Klein pero al que le atribuye un contenido distinto. Para M. Klein es “lo que se impone interpretar para que el movimiento del análisis pueda seguir adelante” y su indicador es la angustia ya sea manifiesta o latente. Para Pichon el punto de urgencia es “la emergencia de algo, una situación enraizada en el pasado del sujeto y que tendía a invadir la situación presente. Los horrores de la locura emergiendo del pasado: si uno no quiere zambullirse en ellos, uno queda preso, y ninguna aurora puede cantar. El punto de urgencia está en la emergencia de la locura.”⁹

De esta forma lee a Pichon y en esta lectura, él, W. Baranger, está absolutamente implicado.

Lacan, Lautréamont, Freud

El surrealismo y su Conde de Lautréamont llevó a Pichon, inesperada y tangencialmente a conocer a Lacan en 1951. En un primer momento y a juzgar por el camino realizado por cada uno, ambos tenían muy poco que ver. Todos los textos (*Conversaciones sobre el arte y la locura*, prólogo al *psicoanálisis del Conde de Lautréamont*, *Cuéntame tu vida* de J. Balán) hacen alusión al encuentro que ambos tuvieron en París con motivo de la XIV Conferencia de Psicoanalistas de Lengua Francesa en 1951 y donde Pichon presentó su trabajo *Algunas observaciones sobre la transferencia en los pacientes psicóticos*; en el mismo, Lacan tiene una intervención que figura en los *Escritos* como *Intervención sobre la transferencia*. Sin embargo no hay testimonios sobre intercambios que tuvieran en relación a estos temas.

En 1951, Pichon viaja a París con la que entonces era su mujer, Arminda Aberasturi. Tenía una importante producción en su haber: su *psicoanálisis del Conde de Lautréamont*, salvo cinco artículos de los que figuran en *La psiquiatría, una nueva problemática* son anteriores a esa fecha y también varios de los del *proceso creador*.

9 Ibid. Pag. 21

Sin embargo, todas las referencias y ocurrencias sobre este encuentro giran en torno a lo que ocurrió en casa de Lacan, donde estuvo Tristán Tzara, como “invitado sorpresa” de Lacan. Allí hablaron de Lautréamont y el surrealismo. En un reportaje Ana P. De Quiroga afirma que hubo más de un encuentro con Lacan. Ella misma estuvo en uno de ellos, el último, en 1969. Tenemos otro testimonio: una entrevista que le realizan a Pichon en el año 1975 cuya temática gira sobre Lacan:

“Nuestra amistad no se fundó en identidades, sino en coincidencias, en una modalidad de pensamiento que como diálogo incluye la discrepancia (...) Me unió a Lacan - entre otras cosas- una convicción militante en relación a las inmensas posibilidades creativas del pensamiento freudiano. Y hablo de militancia porque en ese momento la creatividad en el marco de las sociedades psicoanalíticas significaba enfrentamientos, combate, quizás ruptura. De todo eso supimos largamente Lacan y yo. Nuestro encuentro fue un ‘coup de foudre’. Creo que Lacan me sintió lacaniano, así como yo lo sentí pichoniano. No somos ni lo uno ni lo otro, pero Freud, el surrealismo y la cultura francesa fueron las claves de una amistad inmediata que permanece inalterable en el tiempo (...) No mantenemos correspondencia, pero amigos y discípulos, entre ellos Nasio y Masotta, constituyen un nexo, una vía de comunicación entre nosotros.”¹⁰

En la cuarta parte del *Psicoanálisis del Conde de Lautréamont*, Marcelo Pichon Rivière habla del viaje de su padre a París en 1951, de su encuentro con Jacques Lacan, y de la amistad entre ellos que se inició bajo la sombra del Conde, transmitida, como no podía ser de otra forma, bajo la impronta de lo inesperado e inquietante. Cita:

“El primer día de mi llegada a Paris salí en busca de un edificio donde había vivido el tutor de Ducasse, M. Davasse, en la rue de Lille. No encuentro allí rastros ni de Lautréamont ni de Davasse, pero el centro de mi interés por el Conde se centraba allí, en el 5, rue de Lille, en el que momentáneamente quedaban varadas mis investigaciones.

10 Entrevista. E. Pichon Rivière - Jacques Lacan en *Actualidad Psicológica* Periódico de divulgación psicológica. Año 1 N* 12 diciembre 1975

Al día siguiente se inicia el Congreso de Psicoanálisis. En esa inauguración tanto Lacan como yo leemos nuestros relatos. Lacan se acerca, charlamos y me dice: ‘Lo espero esta noche a comer en casa’, y agrega, con cierto aire de broma: ‘Tengo una sorpresa para usted’. Cuando leo su tarjeta recibo una sorpresa que no era la preparada por Lacan: él vivía en la misma casa que yo había visitado el día anterior, en el 5, rue de Lille.

El clima de encuentros, de asociaciones, de sorprendentes coincidencias, el clima mágico lautremoniano se instaló entre nosotros. Yo sentía esa noche, mientras caminaba hacia lo de Lacan, que iba al encuentro de Lautréamont. Me decía a mi mismo: ‘Ça marche’. Y la sorpresa programada por Lacan era la presencia de Tristan Tzara, quien me acaparó esa noche. El tema no podía ser otro que el Conde de Lautréamont, punto de partida -junto con Rimbaud- de la poesía moderna y el más grande de los poetas según los surrealistas.”¹¹

¿Es este clima lautremoniano el que permitió el “coup de foudre” al que alude Pichon? Él habla de encuentros, de asociaciones, de sorprendentes coincidencias. No podemos dejar de pensar que ellas parten del haber sido acogidos por los surrealistas en su trabajo con la locura. Sabemos que lo que Lacan sostenía no sin Marguerite, al igual que lo de Pichon con su Conde de Lautréamont, fue algo difícil de digerir para el ámbito psicoanalítico y psiquiátrico que le hubiese tenido que dar acogida. No ocurrió lo mismo con los surrealistas, que lo recibieron en su medio y le hicieron lugar.

El “coup de Foudre” él lo refiere al “lo sentí pichoniano y me sintió lacaniano.” Lo que recibieron los surrealistas de ambas comarcas, de uno y otro ¿se tocan en el punto del trabajo con la locura?

Pichon Rivière entrega a Masotta los resúmenes de Pontalis de los Seminarios de *Las formaciones del inconsciente* y *El deseo y su interpretación* que Lacan diera en años posteriores a ese primer encuentro. No es por allí que aparecen esas coincidencias. Es más, Pichon en esa entrevista de 1975 critica algunos puntos de vista de Lacan que se dejan leer en esos resúmenes. Critica el esencialismo hegeliano que se desliza en su planteo de la problemática del Deseo, como **Deseante de Deseos**¹².

11 Ibid pag 12

12 Así en el original

“Concepción que incluye la dialéctica, y en ese sentido permite comprender ciertos aspectos del desarrollo del sujeto, de su historicidad, de su carácter relacional, pero que escamotea los fundamentos, las bases materiales de esa historicidad. En consecuencia la historicidad misma queda soslayada.”

Ahora bien, esta crítica podría ser interesante, si no contextualizamos dicha entrevista y no decimos que Pichon Rivière está hablando en 1975 y que por entonces Lacan había avanzado bastante en ese terreno con relación al ternario R.S.I. y al objeto “a”. Y además si no tomamos en cuenta lo que él mismo ha avanzado en cuanto a su psicología social, donde aparecen entremezclados concepciones sartreanas con teoría de la comunicación y psicología de la Gestalt, conformando un corpus nocional bastante difícil de digerir. Así la crítica prosigue desde la dupla necesidad/satisfacción como dando fundamento para él, al deseo.

Pero en 1951 todo esto aún no estaba o estaba en ciernes en uno y en otro. Y Pichon, avanzando desde la psiquiatría al psicoanálisis, tenía en ese momento por el interés que le suscita e impulsado por su lengua materna, un evidente acceso a la *Revue française de psychanalyse* donde figuran intervenciones de Lacan, también *Évolution psychiatrique*, la *Encyclopédie française de psychanalyse*, los *Cahiers d'arts*, donde habían aparecido los trabajos de Lacan hasta ese momento, lo mismo que las publicaciones de los surrealistas. La tesis de Lacan aparece citada ya por Pichon como dijimos, en su artículo de 1938 sobre los delirios crónicos.

Otro punto de acercamiento: ambos tienen desde allí una posición crítica con respecto al concepto de narcisismo freudiano. Lacan en su tesis afirma:

“De hecho el narcisismo se presenta en la economía de la doctrina psicoanalítica como una *terra incógnita* que los medios de investigación emanados del estudio de las neurosis han permitido delimitar en cuanto a sus fronteras, pero que en su interior sigue siendo mítica y desconocida.”¹³

13 J. Lacan *De la psicosis paranoica en su relación con la personalidad* Ed. Siglo XXI 1979 pag. 293

Además, podemos relacionar aquí, la forma en que Lacan define al complejo en *La familia* en 1938 que había aparecido en la *Encyclopédie Française* en su volumen VII:

“Lo que define al complejo es el hecho de que reproduce una cierta realidad del ambiente; y lo hace en forma doble: 1º Su forma representa esta realidad en lo que tiene como objetivamente distinto en una etapa dada del desarrollo psíquico: esta etapa especifica su génesis. 2º Su actividad repite en lo vivido la realidad así fijada en toda oportunidad en la que se producen algunas experiencias que exigirían una objetivación superior de esta realidad; estas experiencias especifican el condicionamiento del complejo. -En cuanto a la relación del instinto y el complejo-(...) es el instinto el que podría ser ilustrado actualmente por su referencia al complejo.(...) (el) elemento fundamental del complejo esta entidad paradójica: una representación inconsciente, designada con el nombre de imago.”¹⁴

Pichon Rivière por su parte sostiene:

“En el tratamientos de pacientes psicóticos, realizado según la técnica analítica y por la indagación de sus procesos transferenciales, se hizo evidente para mí la existencia de objetos internos, múltiples “imago”, que se articulan en un mundo construido según un progresivo proceso de internalización. Ese mundo interno se configura como un escenario, en el que es posible reconocer el hecho dinámico de la internalización de objetos y relaciones. En este escenario interior se intenta reconstruir la realidad exterior, pero los objetos y los vínculos aparecen con modalidades diferentes; por el fantaseado pasaje del “afuera” hacia el ámbito intrasubjetivo, el “adentro”(...)”¹⁵

Al sustituir la noción de instinto por la de estructura vincular, vehículo de las primeras experiencias sociales, constitutivas del sujeto como tal, niega el narcisismo primario, y define a la psicología como psicología social. Este punto nos va a servir también para introducirnos en la relación de Pichon con Freud. Me voy a referir a un artículo muy corto

14 J. Lacan *La familia* Editorial Argonauta 1978

15 P. Rivière *El proceso grupal* Op. Cit pag. 10

de 1965 que forma parte de *El proceso grupal*, síntesis de su relación con Freud en su psicología social: *Freud: Punto de partida de la Psicología social*.

“Sigmund Freud señala claramente su postura frente a la problema de la relación entre psicología individual y psicología social o colectiva en su trabajo *psicología de las masas y análisis del yo*. Dice en la introducción de este libro, en general tan mal comprendido “la oposición entre psicología individual y psicología social o colectiva, que a primera vista puede parecernos muy profunda, pierde gran parte de su significación en cuanto la sometemos a un más detenido examen. La psicología individual se concreta, ciertamente, al hombre aislado e investiga los caminos por los que el mismo intenta alcanzar la satisfacción de sus instintos, pero sólo muy pocas veces y bajo determinadas condiciones excepcionales, le es dado prescindir de las relaciones del individuo con sus semejantes. *En la vida anímica individual, aparece integrado siempre, efectivamente, ‘el otro’ como modelo, objeto, auxiliar o adversario y de este modo la psicología individual es al mismo tiempo y desde el principio psicología social, en un sentido amplio pero plenamente justificado.*”

Se refiere luego Freud a las relaciones del individuo con sus padres, con sus hermanos, con la persona objeto de amor y con su médico, relaciones estas que han sido sometidas a la investigación psicoanalítica y que pueden ser consideradas como fenómenos sociales. Estos fenómenos entrarían en oposición con aquellos denominados narcisísticos por Freud (o autísticos por Bleuler).”

Aquí inserta Pichon una llamada a pie de página que reza:

“Podríamos objetar aquí que tal oposición no existe por cuanto todo narcisismo es secundario, en la medida en que en el vínculo interno, que puede tener una apariencia narcisística, el objeto ha sido previamente introyectado. Es decir, que al darse una estructura vincular, “el otro”, el objeto, está siempre presente a través de dicho vínculo, aunque sea escamoteado bajo la apariencia de un narcisismo secundario.”

Y prosigue:

“Podemos observar, de acuerdo con los aportes de la escuela de Melanie Klein, que se trata de relaciones sociales externas que han sido

internalizadas, relaciones que denominamos vínculos internos, y que reproducen en el ámbito del yo relaciones grupales o *ecológicas*. Estas estructuras vinculares que incluyen al sujeto, al objeto y sus mutuas interrelaciones, se configuran sobre la base de experiencias precocísimas; por eso excluimos de nuestros sistemas el concepto de *instinto*, sustituyéndolo por el de *experiencia*. Asimismo, toda la vida mental inconsciente, es decir, el dominio de la *fantasía inconsciente*, debe ser considerado como la interacción entre objetos internos (*grupo interno*), en permanente interrelación dialéctica con los objetos del mundo exterior.”

Extrae de este artículo de Freud la mejor agua para su molino, aprovechándolo para establecer sus diferencias. Por un lado con la teoría freudiana del narcisismo, por el otro con el concepto de pulsión, mal traducido como instinto.

Continua diciendo que Freud trata de continuar sosteniendo diferenciaciones entre distintos grupos aunque a su vez sostiene que “no es necesario apelar a “un instinto social primario e irreductible pudiendo los comienzos de su formación ser hallados en círculos más limitados, por ejemplo, en la familia.”

Cita una frase de Freud en donde afirma que se reproducen dentro del yo todos los efectos recíprocos entre el objeto y el yo, al entrar éste en relación ahora con el ideal del yo. Pichon llama a esto *grupo interno*, para finalizar:

“El análisis de estos párrafos nos muestra que Freud alcanzó por momentos una visión integral del problema de la interrelación hombre-sociedad, sin poder desprenderse, sin embargo, de una concepción antropocéntrica, que le impide desarrollar un enfoque dialéctico.

Pese a percibir la falacia de la oposición dilemática entre psicología individual y psicología colectiva, su apego a la “mitología” del psicoanálisis, la teoría instintivista y el desconocimiento de la dimensión ecológica le impidieron formularse lo vislumbrado, esto es, que *toda psicología, en un sentido estricto, es social.*”¹⁶

16 Op. Cit pag. 41-43 Las bastardillas están en el original

Con esta conclusión parece que le dijera a Freud: ¿por qué continuó Ud. apegado a la dualidad psicología individual y/o social? ¿Por qué no sostuvo el paso que dio?

Ahora bien, si consideramos que este artículo está fechado en 1965 y que no figura en qué lugar ni con motivo de qué se escribió o se pronunció y lo unimos a lo que Emilio Rodrigué dice con respecto a que durante su presidencia de la A.P.A. “por el año 1966” lo expulsan a Pichon, ¿no nos permitiría pensar que esta crítica a Freud y a la vez este sostener en Freud en última instancia su psicología social, representa una manera de dirigirse indirectamente a los notables de la A.P.A.?

No obstante, si bien afirma asimismo que lo que hizo es un “pasaje” a la psicología social, que no significa renegar de la teoría psicoanalítica, comienza a abreviar en otras teorías para soportar una práctica social diferente al psicoanálisis.

Cuando hablo de práctica social me refiero no tanto al grupo operativo o el grupo terapéutico en los que se nutrió del psicoanálisis, sino fundamentalmente a lo que constituyó y constituye un campo de la psicología social muy difundido en nuestro país que colinda y penetra en el de la investigación sociológica. Un testimonio de Ricardo Avenburg da cuenta de ello:

“El ser humano (...) siendo uno, al mismo tiempo no es un individuo aislado sino un ser social que debe ser estudiado en relación al medio humano que lo constituye y en sus distintos niveles de conducta. De este modo nos arrancó (a sus discípulos) del ámbito del consultorio y nos llevó a la calle a llamar a la puerta de la dirección que nos tocaba para hacer una encuesta política, o una encuesta acerca de problemas sanitarios, o acerca de algún producto comercial. El diseño de la investigación era efectuado por Pichon con algunos colaboradores especializados, nosotros la realizábamos y la elaboración de los datos la hacíamos en conjunto.”¹⁷

Al sostener una no delimitación entre psicología social y psicoanálisis y no intentar finalmente una conmoción dentro de éste, en su

17 *Actualidad Psicológica* Op. Cit. Pag 13

práctica y en sus conceptualizaciones, se alejó entonces del campo freudiano.

CAPÍTULO XI

PICHON RIVIÈRE CON DU-CAS(SE)

Entre lo que se conoce como siendo la obra de Pichon Rivière figura una, que en realidad fue editada póstumamente por iniciativa de su hijo, Marcelo Pichon Rivière. La tituló *Psicoanálisis del Conde de Lautréamont*. El contenido de esta obra no difundida en conjunto por Enrique Pichon Rivère, fue sin embargo hecha pública en varias oportunidades durante toda su vida. Las fuentes de las que nos serviremos y las que han llegado hasta nosotros, son:

- Una mención como obra en curso en 1943 en su artículo *Los dinamismos de la epilepsia*

- Un artículo aparecido en el diario *La Nación* en abril de 1946: *Notas para la biografía de Isidoro Ducasse, Conde de Lautréamont*

- Un curso que bajo el título *Psicoanálisis del conde de Lautréamont*, dictó en el Instituto francés de Estudios Superiores de Uruguay en 1946, desde el mes de setiembre, con un total de quince reuniones.

- Artículos publicados en diferentes medios desde 1946 a 1949 y uno de 1970, que se desprenden así mismo de aquel curso.

- Los testimonios, decires, ocurrencias en torno a la relación de Pichon Rivière con el Conde de Lautréamont y su obra.

- Las *Conversaciones con Pichon Rivière sobre el arte y la locura* de Vicente Zito Lema de 1976

- El *Proceso Creador* donde se recopilan parte de los mismos de 1987

- El *Psicoanálisis del Conde de Lautréamont*. 1992 compuesto por un compendio de artículos ya publicados y además, notas inéditas del curso de 1946.

Desde la década del '50 el trabajo con el conde de Lautréamont continúa como parte de su enseñanza, según lo atestiguan sus discípulos y sus escritos.

A fines de la década del 40 Pichon Rivière crea junto a otros la revista *Ciclo* que nuclea a poetas surrealistas y pintores plásticos abstractos. Allí publica parte de su investigación.

Su relación con el surrealismo argentino y esa investigación lo llevó a compartir una velada lautreamoniana con André Breton y otros surrealistas franceses y otra con Jacques Lacan y Tristan Tzara en su viaje a París de 1951.

En 1943, en su artículo *Los dinamismos de la epilepsia*, menciona en una llamada a pie de página que el mismo es el punto de partida de dos trabajos próximos a publicarse: uno sobre Van Gogh y otro sobre el conde de Lautréamont por lo que lo incluimos en la lista.

Su trabajo concreto sobre el conde de Lautréamont se puede sintetizar en los siguientes puntos:

- Investigación sobre la vida de Isidore Ducasse
- Del análisis de los cantos infiere supuestos sobre la vida del autor
- La situación histórico-política en la que vivió también está incluida en los mismos y con este análisis sostiene sus hipótesis con respecto al desenlace de Ducasse.
- Cronología de los comentaristas de Lautréamont: la historia negra y la supuesta locura del autor de los *Cantos de Maldoror*.
- Sus interpretaciones psicoanalíticas del caso Lautréamont.

El primer artículo publicado por Pichon Rivière *Notas para la biografía de Isidoro Ducasse, Conde de Lautréamont*, contiene importantes datos biográficos. Apareció en *La Nación* en el mes de abril de 1946, al cumplirse el día 6 de ese año el centenario del nacimiento del poeta uruguayo. Para ello se sirve del escrito de Ducasse, sigue constantemente sus pasos.

La mayor parte de este artículo figura en *Vida e imagen del conde de Lautréamont* publicado en la revista *Ciclo* n° 2 en 1949 y también en la versión de *el proceso creador* del artículo *Lo siniestro en la vida y en la obra del conde de Lautréamont*, -no así en la del libro *Psicoanálisis del conde de Lautréamont*- fragmento del curso dado en Uruguay y que fue publicado en *La revista de Psicoanálisis* Año IV n°4.

Toma de los hermanos Guillot- Muñoz los datos decisivos que descubrieron en la Catedral de Montevideo en 1924 y los transcribe

cuidadosamente, cosa que no ocurre en otros trabajos sobre Isidoro Ducasse, en las que no aparecen con tanta precisión.

En el acta de bautismo figura que Isidoro Luciano fue bautizado el 15 de noviembre de 1847, que había nacido el 4 de abril de 1846, dos meses después de que sus padres contrajeran matrimonio, que era hijo legítimo de Francisco Ducasse y Jacqueline Célestine Davezac, ambos de origen francés.

Sus abuelos paternos se llamaban Juan Luis Ducasse y Marta Damaré, los abuelos maternos: Domingo Davezac y María B. Douret¹. Un hermano del padre, Bernardo Luciano, es el padrino representado por Eugenio Baudry, amigo de Francisco Ducasse. No hay nadie de la línea materna en ese bautismo a pesar de que colaborando en la Legión Francesa durante la guerra, figura un hermano de la madre, Juan Davezac.

Un dato interesante es que los nombres figuran en el artículo de Pichon en lengua española, salvo el de la madre de Isidoro.

En otra fuente consultada están en francés². Pero hay que señalar además que el nacimiento de Isidoro fue inscripto en el consulado de Francia, por lo que el acta de nacimiento y la de bautismo desde ya deben estar en distintos idiomas porque como fue costumbre en numerosas ocasiones en estas tierras, los extranjeros recibieron nombres castellanizados.

El padre de Isidoro había nacido en Bazet, a cinco kilómetros de Tarbes, el 12 de mayo de 1809. Su propio padre (1774-1830) era apodado “el maestro”. La madre nació en Sarguinet, pequeña comunidad vecina de Tarbes, donde Francisco Ducasse fue maestro desde 1837 al 39. Toma de Alicot el dato de que Francisco habría emigrado a Uruguay en 1840 y que después lo seguirían su hermano Bernardo y sus sobrinos Francisco Juan Drotovée y Lédéa, que se radicaron en Córdoba, República Argentina.

1 Manuel Serrat transcribe el acta de casamiento de Francisco y Celestine y allí figura María Bedonet. Cf. Manuel Serrat Prólogo a *Los Cantos de Maldoror* 1988 Ediciones Cátedra. Madrid.

2 Cf. F. Loustaunau Braidot *Lautréamont* Editorial Imago Allí figuran: el poeta como Isidore Lucien, su padre como François, su abuelo, Jean Louis, su madre Célestine Jacqueline. No hay más datos familiares.

Francisco Ducasse permanecerá en Montevideo hasta su muerte ocurrida en 1889.

Pichon describe a Francisco Ducasse según los datos de estos autores consultados como un hombre elegante, fino, burlón y escéptico, dueño de una gran cultura literaria. Tenía una de las bibliotecas más completas de Montevideo. Le interesaba enormemente los estudios antropológicos y en 1862 realizó un viaje por distintas regiones de América del Sur estudiando las tribus guaraníes. De vuelta de ese viaje fundó una escuela de lengua francesa, donde él mismo dictó un curso de filosofía, inspirándose en el pensamiento de Augusto Comte y el positivismo francés, como también de las ideas morales de Edgard Quinet. También apunta que antes de su casamiento trabó relación con la bailarina brasileña Rosario de Toledo –Braidot agrega que Francisco Ducasse se jactaba de ser “un coleccionista de mujeres de teatro” y relata los pormenores que terminan con el encierro de la cantante en una casa de salud - Pichon por su parte comenta que la mujer muere al poco tiempo.

La madre de Isidoro Ducasse falleció el 10 de diciembre de 1847, pocos días después del bautismo de su hijo. Pichon Rivière hizo investigaciones en Montevideo y le llamó poderosamente la atención de que le fuera tan dificultoso encontrar datos de esta mujer, tanto como hallar informes fidedignos y exhaustivos de Isidoro.

“Después de grandes dificultades descubrí que *había sido enterrada sólo con su nombre, sin apellido*, y que sus restos fueron a dar sin duda al *osario común tal como sucedió con el mismo Lautréamont.*”³

Estos informes recogidos sobre Celestine, junto al acta de defunción que dice que falleció de “muerte natural” y que, en el lenguaje médico de la época significaba suicidio, lo llevan a Pichon a sostener esta última conjetura.

Otra de las fuentes de las cuales se sirve es el poeta uruguayo Edmundo Montaigne, sobrino de Prudencio Montaigne, único sobreviviente que había conocido a Isidoro Ducasse, cuando éste contaba aproxima-

3 P. Rivière *El proceso creador Lo siniestro en la vida y en la obra del conde de Lautréamont* p.58 Las itálicas corresponden al original.

damente dieciocho años. Amigo de Francisco Ducasse, lo acompañó en sus mateadas hasta sus últimos días y nunca le fue mencionado que Isidoro fuera autor de alguna obra literaria y sólo después de 1875 le contó que su hijo había muerto.

Pichon conjetura además que Isidoro fue un niño “guacho”, que sufrió no sólo el abandono por parte de la madre muerta tan tempranamente sino también de su padre. Lo supone en realidad porque no hay mayores datos sobre él en la corta vida que tuvo.

A pesar de la oposición de algunos comentaristas de *Los cantos de Maldoror* a que otros extraigan de ellos indicios sobre Isidoro, evidentemente los hay y, sin esos guiños que dejó, nada se sabría del misterioso conde de Lautréamont.

Es ahí donde nombra al montevideano, es en *Poesías* donde hace una lista de personas que estuvieron relacionadas con él, Dazet en primer término. Y Pichon no sólo se apasionó ferozmente con los mismos, sino que atrapado en sus redes se hizo su escriba, por momentos transcriptor, comentarista, traductor, transliterato⁴, investigador de esos cantos, de acuerdo a lo que ellos le dictasen.

Y también lo llevaron hacia Isidoro Ducasse, pero no pudo traspasar el umbral del conde de Lautréamont. Buscó en Montevideo y en Córdoba el ensamble, un eslabón perdido que en realidad estaba en él, entre el conde de Lautréamont y Ducas(se).

A ese niño Ducasse es a quien encuentra tras el manto sombrío de Maldoror. Un “guacho”, con una madre muerta tempranamente, muerte rodeada de un incomprensible misterio por un padre que además, se entregó totalmente a la vida política y social de Montevideo a la que ya se había integrado. Durante el Sitio a esa ciudad, que duró desde 1838 a 1852, dicho abandono debe haber sido constante.

“Todo ello configura un clima de niñez caótico y desolado. La mayor diversión de Isidoro era contemplar, desde la terraza de su hogar, los acontecimientos del Sitio, con un río poblado de barcos y de hombres. Y él, a ese río lo identificará con el Océano, tal como surge, expresamente en su “Poema IX”. Ese río o mar de su niñez será objeto

4 Cf. J. Allouch *Letra por letra* Edelp 1993

de su gran amor, y allí proyectará toda la fantasía de su mundo desgarradoramente humano, alucinado y moral.”⁵

Para Pichon el hecho de que Isidoro Ducasse haya nacido durante el Sitio de Montevideo, con ese “océano” apasionante, infectado de cadáveres que tragaba sin más con los hundimientos de los barcos y las refriegas marítimas o portuarias, unido a la historia trágica de la muerte de su madre y la actitud paterna, jugaron un rol decisivo. Será la forma que tomará, como escrito de Ducas (se)⁶. Se sirve en ello de los estudios de Leandro Ipuche. El Sitio de Montevideo fue una cruenta guerra que libraron Argentina y Uruguay, en la que Francia e Inglaterra tuvieron un papel destacado e intervinieron cada una con intereses encontrados, asociándose por momentos o traicionándose, a través de juegos diplomáticos con el gobierno de Buenos Aires. Acotemos que Francia había aportado entre 1835 y 1842 más de la mitad de los inmigrantes que entraron a Uruguay en forma documentada y seguramente gran cantidad con documentación española o indocumentados. Montevideo valía mucho para el país galo y al parecer tenía serias intenciones de que su población formara parte de la cultura francesa. Los inmigrantes franceses mantenían un fuerte vínculo con su país de origen a través del consulado y los afincados en Montevideo imponían en las reuniones y en la vida ciudadana no sólo su idioma sino sus costumbres y también acogían las del país que de esta forma los recibía.

“El final del siglo XIX tendrá su poeta (sin embargo al principio no debe iniciarse con una obra maestra, sino obedecer a la ley natural); nació en las costas americanas, en la desembocadura del Plata, allí donde dos pueblos, otrora rivales, se esfuerzan actualmente por superarse mediante el progreso material y moral. Buenos Aires, la reina del sur, y Montevideo, la coqueta, se tienden una mano amiga a través de las aguas plateadas del gran estuario. Pero la guerra eterna ha instalado su imperio destructor sobre los campos y cosecha con alegría numerosas víctimas.”

5 Z. Lema *Conversaciones con Pichon Rivière sobre el arte y la locura* p.52-53

6 Haciendo con esta escritura acto de la lectura de Ducasse como Ducas (Del caso en español)

Así cierra el Canto Primero.

Uniendo estas palabras de Lautréamont a las de Pichon Rivière se puede ver de qué manera y quién provee el hilo con el que teje Pichon. Ambos hacen expresa mención a la moral. Isidoro Ducasse interroga a la moral, la cuestiona y la desgarró en sus fueros más íntimos, develando lo que el pudor no podía permitirse sacar a relucir, escarbando en zonas inhóspitas del sujeto.

Pichon Rivière toma las crónicas que desde el lado francés relatan el clima del sitio, que es por otra parte en el que vivían Francisco e Isidoro, señalando que en esa guerra murieron muchos amigos y conocidos de los Ducasse. Cita a Alejandro Dumas y su *Montevideo o una nueva Troya*, libro “dictado por Pacheco y Obes a Dumas con el objeto de mover a la opinión pública a favor de los sitiados”, falso –dice Pichon– en varios aspectos pero que no deja de representar una realidad subjetiva.

Se ocupa de transcribir con minuciosidad las atrocidades que esas crónicas relatan, quizá porque se asemejan a las atrocidades descritas en los *Cantos*.

“Cuántas veces habrá oído contar el martirio sufrido por Mirquete y Etcheverry en manos de las fuerzas de Oribe y de Rosas. Desposeídos de sus ropas –dice un cronista– recibieron un golpe de lanza y luego fueron paseados desnudos por el campamento donde se les hizo objeto de los mayores ultrajes. Luego fueron atados de pies y manos, se les abrió el cuerpo longitudinalmente, se les arrancó las entrañas y el corazón, y se les mutiló en forma vergonzosa. Se les arrancó trozos de piel de los costados para hacer maneas de caballos y por fin se les cortó la cabeza y se les dejó expuestos en el medio del campo. La historia de la Legión Francesa que intervino en la defensa de Montevideo está llena de escenas semejantes. Y junto a eso, el hambre, la miseria, los negociados, las acusaciones y la triste historia de la intervención extranjera en el Río de la Plata, las misiones inglesas y francesas, el entendimiento secreto con las dos partes, las dificultades del coronel Thiebaut, las matanzas de franceses, y la misión de Pacheco y Obes a París.”⁷

7 Pichon Rivière *Psicoanálisis del Conde de Lautréamont* p. 25

Recoge los datos que brinda Alicot sobre el período parisino, ya que a la edad de 14 años, Isidore está muy lejos del Río de la Plata, en la tierra natal de sus padres en Francia.

Ha ingresado al Liceo Imperial de Tarbes donde permanece tres años, de 1860 a 1862, según escasos datos que recoge Alicot en 1928 y que Pichon transcribe. En 1863 entra al Liceo de Pau hasta 1865. En el reverso de la portada de la edición original de *Poesías* aparece lo siguiente:

“AVISO

Esta publicación permanente no tiene precio. Cada suscriptor fija él mismo su suscripción. Contribuye, por consiguiente, con lo que quiere. Se ruega a las personas que reciban las dos primeras entregas que no las rechacen bajo ningún pretexto.”

Luego la dedicatoria:

“A Georges Dazet, Henry Mue, Pedro Zumaran, Louis Durcour, Josep Bleumstein, Joseph Durand;

A mis condiscípulos, Lèspes, Georges Minvielle, Auguste Delmas;

A los directores de revistas, Alfred Sircos, Frédéric Damé;

A los amigos anteriores, presentes y futuros;

Al señor Hinstin, mi antiguo profesor de retórica;

están dedicados, de una vez por todas, los prosaicos fragmentos que escribiré en la sucesión de las edades, y de las cuales, el primero comienza hoy a ver la luz, tipográficamente hablando.”⁸

Amigos, condiscípulos y maestros fueron identificados, salvo dos. Alicot tuvo oportunidad de entrevistar a Paul Lèspes, ya anciano quien lo describe en sus años de Liceo de Pau. Pero más allá de estas referencias de dudosa exactitud, está su escrito, al que Pichon se aferra y con el cual lee qué pasaba con ese adolescente que será autor de los *Cantos*. La estrofa duodécima del Canto Primero reza en uno de sus párrafos:

“Cuando un alumno interno de liceo es gobernado durante años que son siglos, de la mañana a la noche y de la noche a la mañana

8 Isidoro Ducasse Conde de Lauteamont *Obras Completas* p.254-55

siguiente, por un paria de la civilización que no le quita los ojos de encima, siente oleadas tumultuosas de odio palpitante subir como una espesa humareda a su cerebro que parece a punto de estallar. Desde el momento en que fue arrojado a la prisión hasta aquél, ya próximo, en que saldrá, una intensa fiebre le otorga a su cara un tinte amarillo, acerca sus cejas y le sume los ojos. Por la noche reflexiona, porque se niega a dormir. De día su pensamiento se precipita por encima de los muros de la mansión del embrutecimiento, hasta el momento en que se escapa o lo expulsan como un pestífero de ese claustro eterno, esa acción se comprende.”⁹.

Posteriormente Ducasse se trasladará a París donde vivirá hasta su muerte ocurrida el 23 de noviembre de 1870. Sólo seis cartas y su obra quedan como testimonio de su paso por esa ciudad y de sus cinco últimos años de vida.

Investigaciones de Pichon

Las hace en Uruguay, con los datos que le aporta el poeta Edmundo Montaigne y en Córdoba, a donde se dirige en 1946 para tomar contacto con la rama de la familia que se había establecido en esa ciudad. Se entrevistó con R. Lozada Llanes marido de Amelia Ducasse, sobrina de Isidoro Ducasse fallecida en 1937 y, según Pichon Rivière, última descendiente que marca con su muerte la extinción de los Ducasse. Este último dato también es oscuro ya que, según Loustaunau Braidot, Francisco, padre de Isidoro, era uno de los ocho hijos de Luis Bernardo Ducasse, fallecido en 1830.

Sin embargo, nada se sabe de toda esa familia que permaneció en Francia. No hay datos de sus nombres, ni de su descendencia, si la hubo. Lo único que dice Pichon es que después de François (a veces traducido por Francisco) viajó a América, Lucien Bernard Ducasse, tío y padrino de Isidore, que se radicó primero en Mercedes, provincia de Buenos Aires y finalmente en Córdoba. Junto con Lucien viajan y viven con él, tres sobrinos, Francisco, Juan Droctoveo y Lecea, hijos de

9 Ibid. P. 93

Marcos Ducasse que se queda en Francia. No hay datos en otros autores sobre el resto de la familia Ducasse.

El tío y los dos primos varones que se afincaron en Córdoba permanecieron solteros y se los consideraba raros, con una moralidad muy rígida, muy religiosos y poco sociables. Lecea estaba casada con un español con el que vino a Argentina, pero posteriormente fue “expulsado” –así lo dice- de la familia y “devuelto a España”. Lecea tuvo cuatro hijos de los que vivieron dos: Amelia, esposa de Lozada Llanes y Marcos quien “se negó a trabajar, llevó la vida de un excéntrico y murió insano. Sobre sus investigaciones en Córdoba, Pichon asevera:

“Encontré la genealogía completa de la familia desde los bisabuelos de Isidoro. Copias de las actas de matrimonio, nacimiento y defunción de todos sus miembros, correspondencia de Francisco Ducasse –el padre- con sus banqueros de Montevideo, las pruebas de dos viajes de éste a Córdoba y otro a Francia en el año 1873. Además nombramientos, títulos y certificados de estudios y la copia de su testamento. Pero absolutamente nada del conde de Lautréamont; todo, al parecer, había sido minuciosamente apartado, segregado. Ninguna referencia en la correspondencia del padre; sólo aparece su nombre en las copias de las actas de su nacimiento y defunción.”¹⁰

Se supone que Isidoro salió de París rumbo a América, de acuerdo a los testimonios recogidos por Edmundo Montaigne de su tío, a los 18 años, visitando Montevideo y al parecer también Córdoba.¹¹ Losada Llanes manifestó que Isidoro estuvo en Córdoba alrededor de 1868 y les llevó en esa oportunidad los originales de *Los cantos de Maldoror*, los que fueron a parar supuestamente, previa consulta al confesor de la familia, a la iglesia de Santo Domingo y posiblemente quemados. Aunque esta visita fuera una ficción –dice Pichon- Isidoro Ducasse quedó señalado en su familia como un loco, un poseso y un blasfemante.

10 P. Riviere *El proceso creador* Op. Cit p. 40-41

11 Manuel Serrat en el prólogo antes mencionado revela que según datos recogidos en 1867, el 21 de mayo la prefectura de Tarbes había concedido, según consta en sus archivos, un pasaporte para Montevideo a Isidoro Lucien Ducasse y que el mismo había sido utilizado. En 1868 ya estaba en París.

Leyla Perrone-Moisés, profesora de la Universidad de Sao Pablo en su trabajo *Les Chants de Maldoror de Lautréamont*, de 1975 reclama:

“Sería preciso examinar también en qué medida fue Ducasse sudamericano, es decir, en qué medida se vio marcado por la experiencia de las tiranías militares y del imperialismo económico y cultural. Sería preciso reconsiderar las relaciones de Ducasse con su país natal, ya no desde un punto de vista pintoresco o exótico, sino atendiendo a las circunstancias históricas y culturales de Uruguay en aquella época, al modo cómo, en América del Sur, podía recibirse y asimilarse la cultura europea. La propia cuestión de la lengua está muy lejos de ser desdeñable: se olvida al parecer, que Ducasse era bilingüe y que su francés tenía que ser extraño al estar atravesado por otra lengua y, en consecuencia, por otra visión del mundo.”¹²

Pichon Rivière en 1946 había respondido en parte a su llamado. Podemos agregar algunos otros indicios dejados en su caso Lautréamont.

“Mi familia como la de Lautréamont –dice- era francesa: ambas vivieron en un mundo desconocido. Y precisamente mi niñez, como la de él ha sido una gran odisea... Además, ¿no he sido marcado, al igual que Lautréamont, por los “fantasmas” del misterio y la tristeza?”¹³

Serrat dice que no debe ser casualidad que la única en Francia que problematiza esta cuestión –Leyla Perrone-Moisés- sea precisamente alguien que tiene que ver con una Universidad sudamericana. Quizá lo de Pichon también tenga que ver con ello. Pero sin lugar a dudas el trabajo de este último con Ducasse (se) es importante tanto en Sudamérica como en los países de habla hispana y por supuesto también en Francia. Porque significa ubicar la cuestión Lautréamont desde otro ángulo, Pichon nos ubica en el ángulo de Ducasse.

Esto cobra mayor relevancia si nos atenemos a las bibliografías que citan Serrat, Loustaunau Braidot, Aldo Pellegrini en español. En el libro de Loustaunau Braidot figura solamente Pedro Ipuche con su

12 M. Serrat Op. Cit p. 48

13 Z. Lema Op. Cit. P49

trabajo: *Isidoro Ducasse (conde de Lautréamont) poeta uruguayo*, editado en Uruguay en 1926; aclara que en esa bibliografía no figuran artículos, sin embargo en una llamada a pié de página aparece Pichon Rivière con el que publicara en la revista *Ciclo* en 1949. En el prólogo de Serrat figura el estudio de Miguel Bayón editado en la ciudad de Madrid en 1973 y *Los raros* del nicaragüense Ruben Darío de 1893.

En *Repercusiones* el único artículo sudamericano es el de Pichon Rivière publicado en la Revista de Psicoanálisis en 1947.

Hay además en habla hispana, tres artículos de autores madrileños, dos son del propio Serrat. Aldo Pellegrini por su parte, cita ambos artículos de Pichon y el estudio de Ipuche.

En el trabajo de Pichon Rivière está acentuado también la manera en que el conde de Lautréamont hace su entrada en estas tierras. Señala entonces que el primero en llamar la atención sobre el conde de Lautréamont fue Leon Bloy y que sus decires llegan a Rubén Darío, influye en él y transmite por ello lo que Pichon Rivière llama “la leyenda negra lautreamoniana.”

Ruben Darío incluye a Lautréamont entre sus “raros” en un trabajo en prosa de 1893. El poeta nicaragüense tuvo gran influencia entre los poetas rioplatenses de principio de siglo. “El modernismo –dice Jorge Luis Borges- renovó, a fines del siglo diecinueve y principios del veinte, las asaz literaturas cuyo instrumento común es el castellano.” Y prosigue:

“Su visible adalid, su Góngora o su Quevedo, fue de este o del otro lado del Atlántico, Rubén Darío.”¹⁴

Pichon Rivière resalta pues dentro de los trabajos hechos sobre el conde, el de León Bloy y el de Rubén Darío. De éste último transcribe tres largos párrafos en *lo siniestro en la vida y en la obra del conde de Lautréamont* que muestran la importancia que le otorga. Cito:

“No aconsejaré yo a la juventud que se abreve en esas negras aguas por más que en ellas se refleje las maravillas de las constelaciones. No

14 Leopoldo Lugones *Antología poética* Prólogo y selección Jorge Luis Borges Editorial Alianza Buenos Aires 1994 p.7

sería prudente a los espíritus jóvenes conversar mucho con ese hombre espectral, siquiera fuese por bizarrearía literaria o gusto de manjar nuevo. Hay un juicioso consejo de la Cábala: *no hay que jugar al espectro porque se llega a serlo*; y si existiese un autor peligroso a ese respecto, sin duda es el conde de Lautréamont. ¿Qué infernal cancerbero rabioso mordió a esa alma allá en la región del misterio, antes de que viniese a encarnarse a este mundo? Los clamores del teófago ponen espanto en quien los escucha. Si yo llevase a mi musa cerca del lugar en donde el loco está enjaulado vociferando al viento, le taparía los oídos.”

Subraya Pichon: “Más adelante dice que su libro es un breviario satánico impregnado de melancolía y tristeza”, y vuelve a la cita:

“Más aún, quien ha escrito los *Cantos de Maldoror* puede haber sido muy bien un poseso. Recordemos que ciertos casos de locura que hoy la ciencia clasifica con nombres técnicos en el catálogo de las enfermedades nerviosas, eran y son vistos por la Santa Madre Iglesia como casos de posesión para los cuales se hace preciso el *exorcismo*. El Bajísimo lo poseyó penetrando en su ser por la tristeza. Se dejó caer aborreció al hombre y detestó a Dios. En las seis partes de su obra sembró una flora enferma, leprosa, envenenada.”

Pero a pesar de las buenas intenciones, Darío expatría tempranamente a Isidoro Ducasse, su libro y su conde al suelo americano e influye poderosamente en quienes lo tomaron como adalid de las letras en ese momento.

Uno de ellos, como bien lo muestra Pichon Rivière, fue Leopoldo Lugones, quien según su lectura compone en 1897, bajo la influencia de la traducción de Darío de los *Cantos* su poema *Metempsychosis*. El tono del poema es lautreamoniano. Hay que indicar sin embargo que Darío también tiene un poema bajo ese título, de 1907.¹⁵

15 He aquí ambos poemas:

“Lugones”: Era un país de selva y de amargura, -un país con altísimos abetos, -con abetos altísimos, en donde-ponía quejas el temblor del viento.-Tal vez era la tierra cimeriana-donde estaba la boca del Infierno, -la isla que en el grado ocheta y siete-de latitud austral, marca el lindero-de la líquida mar; sobre las aguas-se levantaba un promontorio negro,-como el cuello de un lúgubre caballo,-de un potro colosal, que hubiera muerto- en su última postura de combate,-con la hinchada nariz humeando

¿Cuáles fueron las palabras de León Bloy que germinaron en Rubén Darío y dieron lugar a ese encendido escrito? Pichon cita las siguientes:

“Considero como un signo de este tiempo la intromisión en Francia de un *libro monstruoso*, casi desconocido, los *Cantos de Maldoror*, obra totalmente sin analogía y probablemente llamada a tener resonancia.” Bloy cree que el autor murió en un manicomio y duda aún de que la palabra monstruosa sea suficiente para calificar la obra. Recuerda –dice-

al viento.-El orto formidable de una noche-con intenso borrón manchaba el cielo,-y sobre el fondo de carbón flotaba-la alta silueta del peñasco negro.-Una luna ruinososa se perdía-con su amarilla cara de esqueleto-en distancias de ensueño y de problema;-y había un mar, pero era un mar eterno,-dormido en un silencio sofocante-como un fantástico animal enfermo.-Sobre el filo más alto de la roca,-ladrando al hosco mar, estaba un perro.

Sus colmillos brillaban en la noche-pero sus ojos no porque era ciego.-Su boca abierta relumbraba, roja como el vientre caldeado de un brasero;-como la gran bandera de venganza-que corona las iras de mis sueños;-como el hierro de una hacha de verdugo-abbrevada en la sangre de los cuellos.-Y en aquella honda boca aullaba el hambre,-como el sonido fúnebre en el hueco-de las tristes campanas de Noviembre.-Vi que mi alma con sus brazos yertos-y en su frente una luz hipnotizada-subía hacia la boca de aquel perro,-y que en sus manos y sus pies sangraban, como rosas de luz, cuatro agujeros;-y que en la hambrienta boca se perdía-, y que el monstruo sintió en sus ojos secos-encenderse dos llamas, como lívidos-incendios de alcohol sobre los miedos.

Entonces comprendí (¡Santa Miseria!)-el misterioso amor de los pequeños;-y odié la dicha de las nobles sedas,-y las prosapias con raíz de hierro;-y hallé en tu lodo gérmenes de lirios,-y puse la amargura de mis besos-sobre bocas purpúreas, que eran llagas;-y en las prostituciones de tu lecho-vi esparcidas semillas de azucena,-y aprendí a aborrecer como los siervos;-y mis ojos miraron en la sombra-una cruz nueva, con sus clavos nuevos,-que era una cruz sin víctima, elevada-sobre el oriente enorme de un incendio,-aquella cruz sin víctima ofrecida-como un lecho nupcial. ¡Y yo era un perro!- (Op. Cit. P.17-18)

“Darío”: Yo fui un soldado que durmió en el lecho/ de Cleopatra la reina. Su blancura/y su mirada astral y omnipotente./ Eso fue todo./ ¡Oh, mirada! ¡oh, blancura y ¡oh, aquel lecho/ en que estaba radiante la blancura!/ ¡Oh, la rosa marmórea omnipotente!/ Eso fue todo./ Y crujió su espinazo por mi brazo;/ y yo, liberto, hice olvidar a Antonio/ (¡oh, el lecho y la mirada y la blancura!)/ Eso fue todo./ Yo, Rufo Galo, fui soldado, y sangre/ tuve de Galia, y la imperial becerra/me dio un minuto audaz de su capricho./ Eso fue todo. ¿Por qué en aquel espasmo las tenazas/de mis dedos de bronce no apretaron/el cuello de la blanca reina en broma?/ Eso fue todo./ Yo fui llevado a Egipto. La cadena/ tuve al pescuezo. Fui comido un día/ por los perros. Mi nombre, Rufo Galo./ Eso fue todo.- (En *Rubén Darío. Obras Poéticas Completas* Aguilar Madrid 1941 p.636)

a un *espantoso polimorfo submarino* a quien una tempestad sorprendente hubiera arrojado a la ribera después de haber zamarreado el fondo del océano.”¹⁶

Pichon Rivière en su función de despejar la enmarañada espesura de imágenes y dichos en torno a Ducasse para poder tomar lo que los *Cantos* le dictan, hace eje en la “leyenda negra lautreamoniana”, la presenta y la defenestra, según él por un lado, con su propia investigación, pero fundamentalmente con su análisis del conde de Lautréamont. Dice así:

“Toda investigación sobre la vida del conde de Lautréamont se vio dificultada por factores externos que derivan del prestigio del poeta en el seno de su familia y de fuentes internas propias del investigador, tal como pude comprobarlo en alguno de ellos.”¹⁷

Y en otro lugar afirma:

“Los primeros comentaristas de Lautréamont, desconcertados por una obra tan compleja y sorprendente, eligieron el fácil camino de considerarlo un alienado. Igualmente, y como consecuencia directa del contenido de los *Cantos*, nace una actitud reprimida, intencional, que traba el análisis de la obra y la investigación de su autor, reemplazando ese vacío con la “leyenda negra”; leyenda que lanzan y alimentan pero que tampoco estudian.”¹⁸

Intenta con mano firme borrar esa leyenda infernal y rescatar el texto de Lautréamont de las garras del olvido o la represión para hacerle público en estas comarcas.

“Situado Lautréamont en el tiempo y en la historia de la literatura, trataré de mostrar por qué su existencia fue reprimida por su medio y cómo poco a poco, merced a la labor de muchos, tal como

16 P. Rivière *El proceso creador* op. Cit. P.55

17 Ibid p.54

18 V. Zito Lema *Conversaciones con Pichon Rivière sobre el arte y la locura* p. 50. Ediciones Cinco 1992

un psicoanalista va venciendo las resistencias del enfermo, se pudo traer a la conciencia de esta época algo de este material previamente reprimido.”¹⁹

Por eso entre los críticos que llamaron la atención sobre el carácter satánico y demoníaco de los *Cantos*, resaltando lo poseso y la locura del autor, Leon Bloy ocupa el sitio de honor, se ocupa a fondo de él y trata de defenestrar sus influencias que hasta ese momento habían marcado a la crítica.

“El hombre que decapita por mandato de la ley (...) es el voluntario verdugo moral de esta generación; más que todo es un Monje de la Santa Inquisición. Su juicio decidió el porvenir literario de Lautréamont, pero sólo el porvenir inmediato (...) Podría explicarse justamente por este hecho, la influencia posterior de Lautréamont, como todo elemento reprimido no perdió su fuerza por el hecho de ser inconsciente para sus contemporáneos, sino por lo contrario, desde allí pujó por salir y expresarse de alguna manera. El surrealismo es, a mi entender, la consecuencia de esta situación. Y la prueba de la trascendencia inconsciente de Lautréamont.”²⁰

Y sin dudarle un momento, dejando en claro cómo Leon Bloy bebió del néctar que Lautréamont da a quien quiera servirse en sus *Cantos*, y cómo el mismo ya impregnaba su pluma, dice:

“Es fácil reconocer en el personaje autobiográfico de Leon Bloy, *El desesperado*, Juan Cain Marchenoire, la sombra de Maldoror. El juicio que ha transcritto está además incluido en esta novela. El lenguaje y hasta los nombres de los dos héroes, Maldoror=Marchenoire, evidencian esta influencia. El desesperado Marchenoire puede ser interpretado como el desarrollo posterior de Maldoror. “Marchenoire pegaba la oreja a todas las puertas de su infierno [que podríamos traducir su inconsciente, simbolizado por Maldoror], para escuchar la venida de aquel Dios a quien sus propios domésticos iban a masacrar.” Además los

19 P. Rivière *Psicoanálisis del conde de Lautréamont* Op. Cit p.18

20 Ibid p.19

nombres de Maldoror y Marchenoire son una condensación de Maldoror y Destino-Negro.”²¹

“Su infierno” presenta a León Bloy haciéndose, subjetivándose en el acto mismo de la crítica y a la crítica tejida con sus hebras. Transcribe luego lo que le muestra de Lautréamont un artista, Ramón Gómez de la Serna, escritor español de influencia en las nuevas camadas literarias argentinas de los años veinte, quienes dieron calurosa acogida a sus artículos en sus revistas literarias. Él, dice Pichon, hace 25 años inventó la más bella y exacta imagen de Lautréamont: “Lautréamont es el único hombre que ha sobrepasado la locura.”

Y dando prueba de dejarse enseñar por el artista, como lo hizo toda su vida, agrega:

“Este juicio tan acertado de Gómez de la Serna puede ser perfectamente apoyado por la interpretación psicoanalítica de la obra. De no haber escrito los *Cantos de Maldoror* que estaban en él, hubiera enloquecido sin duda alguna, intentó por medio de la creación poética un proceso de autocuración.”²²

De allí que, como indica el título de uno de sus artículos, vaya a la obra de Freud, al artículo de *Lo siniestro* para certificar que en la obra de Lautréamont-Ducasse, lo satánico, o los “siniestros cascabeles de la locura que encontraron León Bloy y los que lo siguieron, están del lado de ‘la leyenda negra’.”

Afirma Pichon que los “cascabeles de locura” de su autor, y de los que osaron entrar en su contacto, acompañados de muertes y desapariciones, tienen que ver con las dificultades que pusieron en el camino los propios investigadores, como lectura de los *Cantos* y no con la obra misma.

Son los creadores de la leyenda los que leen indicios siniestros al hacer la “lista de acontecimientos”. El cuento de *El arenero* de Hoffman trae harina a su costal: Coppola-Coppelius no son personajes siniestros

21 P. Rivière *El proceso creador* Op. Cit. P. 55

22 Op. Cit p.21

sino en la mente de Nataniel que lee en la repetición de los hechos el designio de su destino.

El artículo *Lo siniestro en la vida y en la obra del conde de Lautréamont* comienza con el análisis de *lo siniestro* de Freud señalando que “es una de las más valiosas contribuciones a la psicología del arte. Pichon subraya del mismo los siguientes puntos:

- En primer lugar y en una nota al pie de página se siente decepcionado por la traducción simple incompleta que se puede hacer de *unheimlich* en castellano; hace una larga lista de palabras, de las que cualquiera de ellas tiene algo de la acepción alemana. Figura por ejemplo terrorífico. Propongo agregar la palabra *aterrador* que tiene la partícula negativa de la cual hace uso Freud y que deriva de aterrar que el diccionario define así: Derribar, echar al suelo./Causar terror/ Prostrar, abatir/ Cubrir con tierra/Llegar a tierra.

- Lo siniestro se da cada vez que se desvanecen los límites entre lo fantasmático y lo real, cuando un símbolo adquiere el lugar y la importancia de lo simbolizado.

- Otra fuente de lo siniestro: el tema del doble “representaciones que surgen como producto del narcisismo primario del niño o del primitivo y sólo al ser superada esta fase del desarrollo se modifica el signo algebraico del doble, y es así como de un confirmador de la sobrevivencia se convierte en un siniestro prolegómeno de la muerte.”²³ Remarca entonces con Freud que el carácter siniestro del doble aparece por la manifestación del desdoblamiento del yo, como trastorno del yo.

-La repetición de lo semejante -otro trastorno del yo- como provocando sensación de lo siniestro, acentuando el carácter demoníaco que adquiere.

- Los casos de presentimiento y superstición -trastorno del yo-. Esos trastornos del yo los refiere, con Freud al “retorno a determinadas fases de la evolución que experimenta la vivencia del yo; regresión a una época en la que el yo aún no se había delimitado frente al mundo exterior y frente al prójimo.”

- Por otro lado destaca como fuente de lo siniestro al complejo de castración.

23 Op. Cit pag. 46

-Las crisis epilépticas y las manifestaciones de la locura, producen sentimiento de lo siniestro. El profano ve en ellas las manifestaciones de fuerzas insospechadas en el prójimo pero cuya existencia alcanza a presentir oscuramente en su propia personalidad.

Después de una explicitación amplia del desarrollo freudiano en torno a lo siniestro dice:

“El caso Lautréamont aparece como siniestro, como inquietante, por motivos relacionados tanto con el contenido de la obra como con algunos aspectos que han rodeado su vida y la investigación sobre ella.”²⁴

Sostiene que el contenido de la obra es siniestro porque Lautréamont ha volcado todas las fantasías de su inconsciente. Cabe preguntarse si la vida y las fantasías inconscientes ¿son de Lautréamont. ¿Por qué Pichon Rivière habla casi siempre de Lautréamont y no de Isidoro Ducasse? ¿Qué efectos tiene nominar el caso Lautréamont?²⁵

Si toda investigación sobre el conde de Lautréamont se vio dificultada según Pichon Rivière fue por tres fuentes principales: 1) lo que emana de los cantos en relación a lo que provoca en el lector; 2) el prestigio del poeta en el seno de su familia, 3) lo propio del investigador. En relación a esto último, ¿debemos pensar que fue por “fuentes internas”, como él dice, que no pudo nominar su caso, caso Ducasse, que ello le impidió pasar del conde a Ducasse y con ello salirse realmente de la leyenda lautremoniana?. Porque así como Darío diciendo *no aconsejaré* lanza a Leopoldo Lugones y a otros a las fauces abiertas de Maldoror, Pichon Rivière con su “identificación con el conde”²⁶ permite que la leyenda continúe, incluso en él.

Recurrimos aquí al “se dice” que habla más a las claras de la relación de Pichon con ese Conde.

Marcelo Pichon Rivière escribe en su Prólogo, algo que también aparece en las conversaciones con Zito Lema:

24 *ibid* p.58

25 En la biografía por ejemplo pasa en el mismo párrafo de nombrarlo Isidoro a Lautréamont.

26 Son sus palabras.

“(Mi padre como Borges) Cuando hablaba de lo siniestro en la vida y en la obra del Conde de Lautréamont solía preferir las frases felices a las verdaderas. Y él mismo olvidaba los límites entre la realidad y el mito, porque estaba fascinado por la leyenda.(...) Mientras hablaba del libro, mi padre solía decir que nunca iba a concluirlo, por temor a entrar en contacto con el Conde y sufrir alguna desgracia imprevista, y detallaba –como quien enumera sus tesoros- la lista de suicidios, muertes extrañas y ataques de demencia que han marcado a la familia Ducasse y a quienes se acercaron al enigma del poeta.”

Seguidamente y con gran justeza agrega:

“Terminar el libro era separarse de esa ventosa, apartarse de esa garra, hacer lo que en realidad hizo Ducasse.(...) Y usando palabras de Ducasse dice: Mi padre no pudo dejar atrás el “sagrado libraco”; su alma no se dio vuelta como un guante.”²⁷

Pichon vacila, porque a pesar de estas cosas que venimos señalando, quiere mantenerse del lado de los que dan referencias verdaderas del autor de los *Cantos* y entonces prosigue. Reitera en varias oportunidades que, a pesar de que se había fascinado con los cantos desde su adolescencia, la decisión de realizar su análisis provino del encuentro con el poeta uruguayo Edmundo Montaigne. Lo dice así:

“Montaigne estaba recluso por una fuerte depresión (en *vida e imagen del Conde de Lautréamont* agrega que vivía torturado por remordimientos, el problema del bien y el mal era su obsesión) y ese encuentro fue decisivo. Nuestro diálogo se orientó de inmediato sobre Lautréamont, ya que experiencias de vida semejantes nos llevaban a ambos a una intensa identificación con el conde. Nuestra amistad terminó trágicamente con el suicidio de Montaigne.”²⁸

Desconozco cuándo sucedió y cuándo se conocieron. Pichon Rivière trabajó en el Hospicio de las Mercedes desde 1936 a 1949. La fabricación de su libro comenzó antes de las conferencias en Uruguay de

27 P. Rivière *Psicoanálisis del conde de Lautréamont* Op. Cit. P.10

28 Op. Cit. P. 49

1946, la cita en su artículo *Los dinamismos de la epilepsia* de 1943 así lo atestigua.

La muerte, el suicidio de Montaigne refuerza **en él** la “leyenda negra” e intenta superar lo siniestro- en primera instancia es para él que es siniestro - a través del “descubrimiento de las claves ocultas en los *Cantos*.” Aparecen como claves que dejarían fuera de juego la “leyenda negra”, fuera de juego en la influencia sobre los que toman contacto con ellos, entre los cuales evidentemente él está incluido.

Lautréamont habría escrito así, claves que se encuentran ocultas en el texto, Pichon Rivière considera que el texto de los *Cantos* está escrito en clave, y esa clave va a hechar luz sobre la vida vivida por su autor. Al mismo tiempo se trata de pasarlo al público, pasar esta lectura y lo que el texto manifiestamente dice. Por eso *el psicoanálisis del Conde de Lautréamont* entreteje las claves con el texto manifiesto. Sostiene que para realizar este cometido los ha analizado “como si fuera el material emergente en sucesivas sesiones analíticas, como la crónica del mundo interno de Ducasse.”

Nos podemos preguntar si con el *psicoanálisis del Conde de Lautréamont* Pichon no hecha por tierra el cometido que lo anima apasionadamente de pasar al público lo que Ducasse, según él transmitió a través de los cantos. Si uno piensa que un psicoanalista toma un poema para probar la existencia real de la teoría psicoanalítica, esto resultaría confirmado. Ahora bien, independientemente de la validez o no del desciframiento que Pichon va realizando, su punto de partida es diferente. Es desde ese mundo ducassiano, desde esa operación razonante sobre su experiencia de vida, el modo de Ducasse de ocuparse de sí a través de esos *Cantos*, desde donde parte Pichon para su análisis. La desocultación de lo implícito, en este trabajo tiene que ver con la erótica puesta en juego en los Cantos, una erótica que le permite a Ducasse una transformación.

Hay una problematización profunda de los juegos de verdad en los cantos a través de la puesta en juego de una erótica que problematiza la moral vigente.

“La inquietud producida por su obra –dice Pichon- tiene parecido con lo que Freud dice con respecto al psicoanálisis, que para algunos

aparece como *siniestro* debido a que pone en evidencia las fuerzas secretas que mueven nuestra personalidad.”²⁹

Lo lee en el mismo punto de anclaje que el del psicoanálisis. Y es que Ducasse se inmiscuye en él anticipadamente. “La ironía de Maldozor hace aquí al psicoanálisis un guiño de los más intencionales”³⁰, dice Blanchot templando su instrumento en muchas oportunidades con el mismo diapasón que Pichon Rivière, al referirse aquí a una escena de los *Cantos* de connotaciones incestuosas.

Sorprende esta acotación que pone a Ducasse como interlocutor del psicoanálisis cuando Freud contaba con doce años de edad, y todavía no soñaba ni con su Irma ni con su método, de no ser por lo mordaz y agudo de ese cantar, de ese análisis de la existencia humana a través de una experiencia provocante y provocada por la extraordinaria reflexión sobre la pasión que lo encausa o lo desvía en esa misma experiencia.

Pichon decía a propósito de Freud:

“Un ejemplo típico de cambio revolucionario es Sigmund Freud, depositario operativo de la tradición literaria romántica, quien como escritor recibe el premio Goethe, y como agente de cambio de la psicología revoluciona la moral de su época, conmueve los cimientos de la ética victoriana y promueve una nueva actitud de comprensión del hombre, al cual abarca en toda su profundidad y su historicidad. La influencia de Freud puede ser detectada en todos los campos del conocimiento y del arte, pues paralelamente, e influenciadas por él, se desarrollan corrientes literarias que cambian totalmente el diálogo con el objeto estético. Así, en Zurich emerge el *dadaísmo* por una **mayéutica psicoanalítica**³¹. Como una criatura que comienza diciendo Da-Da y que va creciendo paulatinamente con algunos cambios de nombre, hasta la culminación en el *surrealismo*, como una corriente ideológica –si así puede denominarse–, que terminará por sellar definitivamente la influencia del psicoanálisis sobre el campo del conocimiento artístico

29 P. Riviere *El proceso creador* Op. Cit p.59

30 Blanchot M. *Lautréamont y Sade* Breviarios Fondo de Cultura Económica. Mexico 1990

31 El subrayado es mío

dando al mundo actual una fisonomía nueva, integrándose dentro de una actitud que podría denominarse actitud moderna.

Freud provoca un cambio total de la imagen del hombre, desocultando los elementos ocultos y preexistentes, condicionantes de conductas que así se hacen comprensibles, develando los aspectos subterráneos y laberínticos de la naturaleza humana. Lo mismo que la gran creación freudiana, la surrealista queda dominada por los elementos oníricos. Tanto en una como en otra son símbolos expresivos de la fantasía del hombre y de la creación poética.

La obra de todo genio creador, agente del cambio, es resistida y vivida como revolucionaria. Por eso la obra de arte no suele ser de inmediato comprendida y aceptada, porque va a mostrar la verdadera imagen del hombre y a destruir aquella otra, distorsionada y acomodada a normas formales, que éste tenía de sí mismo y de su mundo.”³²

Mayéutica psicoanalítica le llama al método. Mayéutica, como sabemos por el *Teeteto* de Platón es el arte de ayudar a engendrar en los hombres los pensamientos en el alma del interlocutor. Eso es lo que le han impuesto los dioses a Sócrates, no engendrar sino ayudar a engendrar la verdad descubriéndola por sí y en sí mismo. Su tarea era ayudar a engendrarla y asentir al engendramiento.

Si Pichon entiende así el método psicoanalítico, ¿cómo pensar que, en principio, si se dispone a desmenuzar ese texto que está desde hace tiempo haciéndole guiños al psicoanálisis es para desconocer la verdad posible a engendrar con Ducasse, fabricando algo con él que le pertenecería, y haría con ese texto y con Ducasse “psicoanálisis aplicado”?. Todo indica que al menos su intención no es la aplicación.

Si esta es la propuesta, trataremos de seguirlo como a un diálogo socrático. Hacer un resumen para el que desconoce los *Cantos de Maldoror*, es una tarea imposible ya que el libro es una convocatoria a acompañarlo en una travesía que es en principio, desconcertante. Convoca y suscita la pasión del lector, por lo que no le ahorraremos el vértigo de su lectura a la que alude acertadamente Blanchot.

32 P. Rivière *El proceso grupal* Op. Cit p.171/72

Los Cantos de Maldoror

Para entrar en el análisis que realiza Pichon Rivière de *los cantos de Maldoror* debemos partir de ciertas hipótesis que desgrana en los distintos artículos:

- Pichon considera que, más que el libro de Sue *Latreaumont*, el nombre con que firma Isidoro Ducasse *Los cantos de Maldoror* tiene que ver con el lugar de su nacimiento, Montevideo *L'autre mont*. Conde por su parte, debe haber sido tomado, según su lectura, del conde Walewsky, hijo de Napoleón I que tuvo a cargo una misión diplomática francesa durante el Sitio, ya que los Ducasse eran grandes admiradores de la familia Bonaparte. Debemos acotar que Alejandro Florián Antonio Colonna, conde de Walewsky era hijo ilegítimo de Napoleón y de la condesa polaca María Walewka. La lectura que hace de *Maldoror* como condensación de *Mal y Dolor*, también *Mal d'horreur* o *Mal d'aurore* y de Lautréamont como *L'autre mont*, como escritura de Montevideo, conduce su investigación.

- El misterio familiar. Dice Pichon al respecto, en una llamada a pie de página apenas comienza el análisis del Canto Primero Estrofa 9: “La muerte trágica de su madre vivida como abandono, constituyó para Isidoro una pérdida irreparable, fuente de todo su resentimiento. El silencio con que se rodeó la muerte (fue enterrada sólo con el nombre de pila), configuró para el conde un “misterio familiar”. En este sentido resulta significativo el relato de sus condiscípulos del Liceo de Tarbes acerca del entusiasmo de Ducasse por la tragedia de Edipo, y su queja de que Yocasta no muriera ante los ojos de los espectadores, como expresión inconsciente de su deseo de indagar en el secreto de la muerte de su madre, manifiesta una vez más, la intensidad de su resentimiento.”³³

El misterio familiar está centrado entonces, en la desaparición de su madre. Usamos la palabra desaparición porque aparentemente y siguiendo las pistas que Pichon nos dejó, quedaron escasísimos rastros de su paso por el mundo, lo que nos autoriza a pensar en una desapa-

33 Op. Cit p 71

rición, un duelo ausente o fallido por parte de Francisco y por lo tanto también en Isidoro. Asociado a ello hay otra hipótesis.

- Considera que el Sitio de Montevideo durante el cual, no sólo nació Ducasse, sino desapareció su madre, por lo tanto sólo unido a esto, permaneció en él como fuente de angustias, pero también de su inspiración poética.

-La hipótesis de suicidio de Ducasse, tomándolo, según él, en el sentido psicológico del término, pensando en una muerte deseada. El Sitio de París, se tornó para Ducasse en la repetición de lo doble sitiado, él mismo doble sitiado, inmovilizado por la presencia de Garibaldi en ambos Sitios que le asegura a Pichon esta lectura, siguiendo las indicaciones de Freud en *Lo siniestro*. Y arriesga: “Posiblemente si las situaciones sociales en que vivió el último año de su vida lo hubieran sorprendido en la época en que escribió *Los cantos de Maldoror*, Lautréamont se hubiera salvado.”³⁴

La muerte como cercando a Lautréamont desde su mismo nacimiento, como “misterio familiar”, es decir como duelo que no encontró sino en ello su punto de anclaje, la condición de poeta sitiado va a ser la hipótesis que se desprende de Lautréamont .

El “misterio familiar” de una muerte, esa presentación del duelo, fue resaltado constantemente por Pichon en las *Conversaciones*, como fuente supuesta de su propia tristeza y como algo que lo llevó a él mismo al psicoanálisis y a la investigación.

El “misterio familiar” es también, según Pichon, la fuente de la que emana la tristeza de Lautréamont y también sus búsquedas. Hay un ocuparse de sí, a la vez en esta investigación. Se trata entonces de un duelo realizado con su propia fibra de poeta sitiado. Este “su” indeterminado vale: vale para Lautréamont y para Pichon. Si no, ¿de qué habla Pichon Rivière en los dos poemas que nos ha dejado, uno en su obra, el otro en sus *Conversaciones*? ¿ qué transmite esa imagen erótica de la “dama negra”, tendida bajo la espesura de la selva virgen, con su corazón palpitando entre sus piernas carnosas, esperando a ese visitante que surja de su noche fantasmal? ¿Cuáles son sino estos, los féretros que abrió queriendo revelarse el secreto de nuestra corta existencia? ¿Qué

34 Ibid. P.34

sino esto es lo que lo lleva a decir que a pesar de que buscó en la psiquiatría develar el misterio de la tristeza, nunca abandonó la poesía, por la influencia de Lautréamont y Rimbaud en sus pensamientos? ¿Cómo se liga esto a la afirmación tajante de la muerte deseada? ¿De qué manera se introduce el deseo aquí?

Pichon sostiene que si hubiese ocurrido el sitio en el momento de la escritura de los *Cantos* otro hubiese sido el desenlace. Parece que el destiempo es la marca de agua de los *Cantos* porque Lautréamont los dio...y nadie los quiso tomar... en ese momento. Lo que Lautréamont dio de sí, permaneció vedado, escondido hasta que alguien –muchos años después- se atrevió a tomarlo.

Isidoro Ducasse convoca directamente a través de sus *Cantos de Maldoror* la presencia del lector y del crítico a través de las cartas que fervorosamente escribe para conseguir la publicación o el comentario de su “condenado libracó”³⁵ Pero la moral de su época no vio bien el primero de los *Cantos de Maldoror*, publicado en 1868, con tres asteriscos en lugar del nombre de autor. Se le escapaba el contenido fundamental, según Pichon Rivière, en el sentido de que los *Cantos*, se dirigen directamente a las partes más oscuras de la personalidad, es decir, al inconsciente. Es después de esta no respuesta que nace Lautréamont. Efectivamente, al año siguiente se publica la totalidad de la obra y su autor firma como Conde de Lautréamont.

Antes de morir hizo publicar el prólogo a *Poesías* que firma Isidoro Ducasse. La totalidad de las ediciones de sus obras permaneció sin salir a la venta. Sólo algunos ejemplares entregados personalmente por Ducasse llegaron a distribuirse. Veinte años más tarde comienza el desempolvamiento de esta obra desconocida y definitivamente rescatada como estandarte por el movimiento surrealista.

Pichon hace un minucioso análisis de *Los Cantos de Maldoror*, cuyo contenido sintetizamos así:

- Despliega los mitos que él encuentra contenido en los mismos
- Relata por momentos la temática de los cantos
- Transcribe párrafos enteros de los cantos
- Hace interpretaciones psicoanalíticas de los cantos

35 Isidoro Ducasse *Obras Completas* Op. Cit. P. 294

- Realiza comentarios literarios
- Relaciona el texto con la biografía de Ducasse.

El análisis del primer canto, comienza para nosotros, de acuerdo a lo que se conserva de él, por la estrofa siete del primer canto y se encuentra inmediatamente después de abordar el papel de lo siniestro en la vida y obra de Ducasse. Ese canto, como dijimos, fue publicado primeramente en forma separada, sufriendo algunas modificaciones al año siguiente, en su edición de conjunto. La primera lleva como nombre de autor tres asteriscos, la segunda conde de Lautréamont.

Ducasse inaugura su canto con un llamado:

“Quiera el cielo que el lector, animoso y momentáneamente tan feroz como lo que lee, encuentre sin desorientarse su camino abrupto y salvaje a través de las ciénagas desoladas de estas páginas sombrías y rebosantes de veneno”

“No seáis severos con aquel que hasta ahora sólo ha estado probando su lira (...) si queréis ser imparciales, tendréis que admitir un fuerte sello personal en medio de sus imperfecciones.”

Es muy factible que Ducasse haya escrito bastante después el resto de los cantos: “voy a volver al trabajo para hacer aparecer un segundo canto, en un lapso que no sea demasiado retardado”, dice casi al final del primero. La escritura del resto de los cantos lleva la marca de la no respuesta pública. Como resultado de la misma en primer término ha nacido Lautréamont. El segundo canto comienza así:

“¿Adónde ha ido este primer canto de Maldoror desde el momento en que su boca, llena de hojas de belladona, lo dejó escapar a través de los reinos de la cólera, en un momento de reflexión? Dónde ha ido ese canto... No se sabe con exactitud. Ni los árboles ni el viento lo retuvieron. Y la moral que pasaba por ese sitio, sin presentir que ella tenía en esas páginas incandescentes un enérgico defensor, lo vio dirigirse, con paso firme y recto, hacia los recovecos oscuros y las fibras secretas de las conciencias.”³⁶

36 Conde de Lautréamont (Isidore Ducasse) *Obras Completas* Op Cit

Pero evidentemente Pichon se interna de entrada en el camino abierto por Ducasse, -aunque se entretenga en callejones sin salida- es decir, en la erótica puesta en juego por éste a través de Maldoror. Nadie la había tomado de esta forma, al menos por estas tierras.

Por eso mismo lo seguiremos no de la manera en que él lo presenta, es decir, canto por canto, estrofa por estrofa, sino a través de este sesgo que abre intempestivamente con la estrofa siete. La lectura de la misma es una muestra de la manera en que va escribiendo bajo el dictado de Ducasse, el texto de los *Cantos*. Cada estrofa es trabajada como imagen onírica y a decir verdad, cada escena tiene una textura plástica.

La erótica de los *Cantos de Maldoror*

Para introducirse en esta vía Pichon necesitó poner en cuestión la noción freudiana de narcisismo, diciendo que si hay narcisismo este es secundario, por lo que es desde el vamos, erotismo y no autoerotismo. El erotismo supone una relación con el objeto.

Desde el ángulo de la teoría psicoanalítica, Pichon Rivière lee a Lautréamont con la teoría freudiana del Edipo, unido a las conceptualizaciones kleinianas acerca del mismo que como sabemos hace remontar la relación edípica a las más tempranas relaciones del infante con el objeto materno y a partir de él con el paterno.

Toma por lo tanto de ella principalmente el papel de las fantasías inconscientes, estableciendo una dicotomía entre fantasía inconsciente y realidad exterior, relacionando con ello los mecanismos de introyección y proyección, instinto de vida e instinto de muerte, identificación proyectiva e introyectiva, regresión a una temprana fase del desarrollo, escisión entre objetos buenos y malos y el yo que ama y odia.

El papel de la frustración, la ambivalencia, el duelo, la culpa y las defensas maníacas, en un interjuego entro yo,ello y superyó (este último como autor de crueles castigos).

Ajustarse a esta lectura le impide desplegar sin retaceos toda la erótica comprendida en los cantos, porque debe hacerlo encajar en esas coordenadas edípicas y se pierde por lo tanto la posibilidad de interrogarlo e interrogarse más con respecto a estos cantos, que son gritos

de furor, de desenfreno, jerogíficos, acertijos, chistes... ¿A quién están dirigidos? ¿No nos queda afuera la problematización de ese sujeto que se hace con los cantos, de ese sujeto que lanza ese “si existo no soy otro”? ¿Qué conlleva este despliegue descomunal, absolutamente novedoso en su contenido y en su forma literaria, esa manera de decir y ese diálogo infernal con el Eterno cuando habla de su sed insaciable de infinito?

Ducasse lanza contra la moral puritana y contra la letra que la sirve un estilo absolutamente nuevo.

Todo este material que pasa por las manos de Pichon Rivière y que él entiende debe ser leído con lo que ha provisto el método psicoanalítico, (como un sueño, o el material emergente en una sesión analítica) al hacer otras lecturas (donde caben los mitos, comentarios literarios, datos que ha levantado de la historia personal de Ducasse y de hechos que se relacionan con él) él mismo nos da la pauta de que no todo entra en una lectura edipiana, o, mejor aún, que se puede ir más allá. Él no pudo.

Al no lograr continuar con lo que el complejo de Edipo deja irresuelto, Pichon no puede terminar su trabajo secretarial y pasar al escrito, con la ironía de Ducasse, este cuestionamiento ético que despliega en sus cantos y en sus poesías. Ese “quedarse en el camino” de Pichon, ¿no habla de lo que fue su relación al psicoanálisis y por qué no pudo encontrar en él la salida a la mitología freudiana?

A pesar de ello, Pichon deja pasar, transcribiendo partes importantes del texto de Ducasse, a veces agregando un breve comentario, resumiendo lo que no transcribe, algo que nos da la posibilidad de continuarlo. Entonces, ¿qué muestra la erótica de Ducasse?

Para seguir a Pichon con Ducasse (se) en lo que se despliega de esta erótica hemos despejado seis rutas que se relacionan sin embargo fuertemente, lo que convierte a estos caminos en un artificio que solamente nos sirve para introducirnos en ello. Y son los siguientes:

- 1) A través de los mitos
- 2) Con los adolescentes o niños
- 3) Con Dios
- 4) Con las mujeres
- 5) Con su bestiario
- 6) Con sus frases sobre lo bello

1) Mitos: Pichon Rivière entiende que los mitos juegan un papel importante y es por lo tanto un material a desplegar en el escrito. Una muestra: en el *Canto V* estrofa 7 Pichon recurre a los distintos mitos sobre la araña que están en juego, para que formen parte del texto. Aquí en efecto, Maldoror convoca a través de su pesadilla a una araña de especie gigante. Nos dice Pichon que en las *Metamorfosis* de Ovidio, Aracné es una mujer Lidia que cree superar a Minerva en la destreza con el tejido. Se entabla una lucha entre ambas para ver quién teje mejor.

“El tejido de Minerva -dice Pichon- representa las metamorfosis por las cuales ciertos dioses han castigado a sus rivales, mientras que el tejido de Aracné representa a los dioses disfrazados, metamorfoseados, para poder satisfacer sus amores prohibidos. En cuanto al contenido de los amores, se ve que el incesto y la homosexualidad es la base de ellos. Minerva se metamorfosea para castigar, serían las metamorfosis del superyó, mientras que las de Aracné serían las metamorfosis para satisfacer los instintos. El pecado de Aracné es haber denunciado las tendencias inconscientes, sobre todo el incesto y la homosexualidad. Minerva transforma a su rival en araña.”

También establece una relación entre Aracné y Ananké (destino). Cita un trabajo de Charles Boduin, *Psicoanálisis de Victor Hugo*, en el que el autor siguiendo a Otto Rank dice que “la araña representa siempre el símbolo de la madre peligrosa que ha conseguido aprisionar al niño en las mallas de su tejido.”

Por otra parte, deja constancia que se la utiliza en las prácticas de magia homeopática o la magia imitativa, donde se consiguen efectos en el cuerpo por medio de sustancias provenientes de seres que representan la función perdida tal como lo expresa Frazer en *La Rama Dorada*.

Frazer también cita la relación de la araña con el destino para ciertos indígenas.

Otro trabajo de Henry Nicod presenta a la araña como adivina en tribus de África, que interesa particularmente a Pichon Rivière. El origen de la sabiduría de aquella se origina en una leyenda: el Creador se une con su madre, hace de su madre su mujer. De ella nace un niño

que a su vez cuando crece elige como objeto de amor a su madre. El Creador lo expulsa de su casa. Frustrado por sus padres se transforma en araña y va a regir los destinos de la tribu, sabe todo porque es el hijo del Creador.

El tarantismo que es el mal que vulgarmente se cree ha sido producido por la picadura de la tarántula provoca una inmovilidad, que según la creencia popular, sólo se cura con la ayuda de la música y cita también el origen de la danza tarantela que se refiere a una epidemia de “tarantismo” en la Edad Media. La picadura producía primero una depresión profunda y luego un estado de excitación, un ciclo maníaco depresivo.

Finalmente, Pichon sostiene que para el psicoanálisis la araña representa el símbolo de una madre castradora, hostil, pero con pene. Freud destacó que la hembra es más grande que el macho y en una carrera éste es vencido y en muchos casos devorado por la hembra.

Maldoror dice que en su sueño la araña trepa por los pedestales de ébano de su lecho de raso, le “aprieta la garganta con las patas” y le “chupa la sangre con su vientre”. Señala acertadamente Pichon que si la araña muerde y envenena no es con el vientre sino con sus mandíbulas; “en el vientre tiene sus órganos genitales” y ateniéndose a los conocimientos de historia natural de Lautréamont no puede dejar pasar este dato por lo que concluye que la succión es por los órganos genitales. En lo que sigue demuestra que toda la introducción sobre los diferentes mitos sobre la araña no estaban de más. Dice Maldoror:

“Cuidate tú, negra tarántula, si tu conducta no tiene la disculpa de un silogismo irrefutable, me despertaré una noche sobresaltado por el último esfuerzo de mi voluntad agonizante, romperé el hechizo con que mantienes mis miembros inmovilizados, y te aplastaré entre los huesos de mis dedos.”

Del vientre de la araña salen dos personajes Elsenor y Reginaldo dos adolescentes a quienes concedió su amor, terminando su relación como siempre con el ataque por parte de Maldoror con su cuchillo, en el medio de una escena de amor, dando al relato toda la connotación de una agresión erótica.

Otros mitos que exhuma, en el Canto II estrofa 3 en relación a un adolescente Lohengrin. Pichon se pregunta:

“¿Por qué toma Lautréamont la imagen de Lohengrin? La leyenda de Lohengrin, en pocas palabras, es esta: Lohengrin da como condición para unirse con una mujer, que ella no averigüe su pasado, quién es, sino que se una simplemente con él. Esta consigna no es cumplida por Elsa, y Lohengrin vuelve a su soledad, se hace un asceta, se convierte en un sujeto cuya sexualidad está definitivamente perdida, inhibida.”

Le parece también interesante el momento en que Wagner escribió Lohengrin, para relacionarlo evidentemente con Ducasse, poco tiempo después de la muerte de la madre, en un estado de depresión intensa, en un momento en que su situación incestuosa era bien clara. Coloca para reafirmarlo párrafos de Wagner. Roza en su análisis el tema del duelo pero lo deja solamente planteado.

En el Canto II estrofa 7 conocida como la del hermafrodita, sostiene Pichon que está basado en la leyenda del hermafrodita y de Narciso y las desarrolla. El hermafrodita es el producto de la unión de dos seres, que al unirse con mucha intensidad formaron uno solo, pero permaneciendo las partes con una cierta independencia. Toma la leyenda de *Las Metamorfosis* de Ovidio en donde Salmasis encuentra a un joven adolescente de 15 años, al borde de un arroyo al igual que en el mito de Narciso, se enamora de él pero este huye y se tira al agua. Ella también lo hace, lo abraza y lo aprieta tanto que quedan definitivamente unidos. Narciso también es un adolescente de 15 años y la leyenda como lo señala Pichon es similar. Dice Pichon: “No se puede expresar mejor la naturaleza bisexual del hombre.”

2) Con los adolescentes o niños: Maldoror, el héroe de Lautréamont-Ducasse está constantemente a merced de los designios de eros en relación a los adolescentes. Pero, como veremos, esto a su vez está en íntima conexión con su relación a Dios. Maldoror aparece constantemente consternado luego de quedar a merced de un goce que experimenta en íntima unión al dominio que él consigue con sus víctimas adolescentes y que culmina en la pasión desenfadada, representada por el ataque penetrante, generalmente con un poderoso puñal, escalpelo o

estilete que él posee como su más preciado tesoro, y que sin embargo, después del acto, lo deja sumido en la más terrible privación. El después del acto lo devuelve a la falta de dominio de sí y a través de ello a su soledad y a su mal-dolor. De entre los adolescentes que desfilan como personajes en los cantos, Dazet es el fundamental.

Dazet es el nombre de un excondiscípulo suyo de Tarbes y su mejor amigo durante su permanencia en esa ciudad. Si lo seguimos a Pichon en considerar a los cantos como el relato de un sueño, Dazet se transforma en letra privilegiada. En la edición completa hay correcciones del primer canto sin demasiada importancia, junto a una que sorprende y que por ello no ha dejado de ser señalada por todos sus críticos y también por Pichon: todas las veces que Ducasse nombraba a su amigo fue reemplazada por extrañas figuras animales: “pulpo de mirada de seda”, el “acarus sarcopte”, “el rinolófo cuya nariz está coronada por una cresta en forma de herradura”, “el piojo”, etc.

Pareciera que Ducasse sin Freud ha descubierto los secretos mecanismos de los sueños, y comienza a mostrar cómo va a proceder contra cada embate de la moral vigente que pugna por erradicar su estilo, juega con la censura un juego, que pasa a formar parte de ese mismo estilo, anticipándose de esta manera a Freud y al surrealismo, y pudiendo de todas formas continuar el “condenado libraco”

Para Pichon además de estas metamorfosis dignas de los mitos que relatan las vicisitudes de los dioses grecorromanos, Dazet también aparece en todas las figuras de adolescentes que se encuentran en la obra: Lohengrin, Elsenor, Reginaldo, Mario, etc, pero sobre todo Mervyn, siendo según él, objetos de amor en un vínculo homosexual.

¿Cómo lo dice Ducasse-Lautréamont? Así:

Canto I estrofa 6: Habla de lo grato de arrebatar un niño de su lecho y clavarle las uñas crecidas en su pecho y luego sorber la sangre lamiendo sus heridas. O con un adolescente, los ojos vendados, desgarrar su carne y luego arrepentido sorber sus lágrimas y su sangre.

“¿Qué son el bien y el mal?, se pregunta, ¿Son acaso la misma cosa que testimonia nuestra furibunda impotencia y el ardiente deseo de

alcanzar el infinito por cualesquier medios, por insensatos que fueren? (...) Adolescente perdóname. Cuando hayamos abandonado esta vida efímera, quiero que estemos estrechamente abrazados para toda la eternidad, que ambos formemos un único ser, tu boca íntimamente unida a la mía (...)”

Canto I estrofa 9: “¡Ah, Dazet!, tú, cuya alma es inseparable a la mía, tú, el más bello de los hijos de mujer, aunque todavía adolescente, (...) ¿por qué razón no estás junto a mí, tu vientre de mercurio contra mi pecho de aluminio, ambos sentados sobre alguna roca de la costa, para contemplar ese espectáculo que idolatro?”

Canto II estrofa 3: Luego de abandonar la idea de matar a Lohengrin “por temor de que con el tiempo no llegara a ser como los otros hombres”, dice:

“Así pues Lohengrin, haz lo que quieras, obra como mejor te plazca, enciérrame toda la vida en una prisión oscura, (...) jamás te haré el más mínimo reproche; soy tuyo, te pertenezco, ya no vivo para mí mismo.”

Canto III estrofa 1: “(Mario). No hablábamos. ¿Qué se dicen dos corazones que se aman? Nada. Pero nuestras miradas lo decían todo. (...) procuro recordarle su juventud dorada que sólo pide penetrar en los palacios de los placeres como una reina, (...) mis años primaverales han pasado, tristes y helados como un sueño implacable que pasea sobre las mesas de los banquetes y sobre los lechos de raso donde dormita la pálida sacerdotisa de amor, pagada con el relumbrón del oro, las voluptuosidades amargas del desencanto, las arrugas pestilenciales de la vejez, los pavores de la soledad y las llamaradas del dolor (...) Te he estado esperando mucho tiempo hijo amado del océano.”

Canto III estrofa 2: Hay una escena de violación de una niña perpetrada por Maldoror relatada con detalles por su madre, “la loca”, “una niña de ocho o diez años”, dice Pichon.

“(Maldoror) iba con su perro, a quien exigió que terminara el crimen. Pero el bulldog repite el acto sexual y Maldoror entonces mata a su perro [en realidad le revienta un ojo], toma una navaja y termina su

crimen sádico: hace una abertura en la vagina de la niña y quita todas sus entrañas.”

Gran parte de las agresiones son relatadas en términos de penetración: Los dientes puntiagudos del bulldog *penetran* en las venas rosadas de la niña.

Canto V estrofa 5: esta estrofa, como dice Blanchot pensando en que fue escrita en 1869, es la más provocadora de los cantos ya que revela una problematización del erotismo como punta de lanza de la experiencia vital y creadora, como forma de llegar a la verdad, que tomó la forma de la angustia y el carácter siniestro de sus imágenes en algunos de los poemas, o en el del furor de las pasiones, en otros. Este poema no figura analizado por Pichon. Por lo tanto y siguiendo su estilo transcribimos algunas de sus partes. La estrofa comienza así:

“Oh pederastas incomprensibles! No seré yo el que lance de vuestros contra vuestra gran degradación; no seré yo el que acuda para arrojar el desprecio en vuestro ano infundibuliforme. (...) Y vosotros jóvenes adolescentes o mejor, jovencitas explicadme cómo y por qué(...) la venganza germinó en vuestros corazones para prender en el flanco de la humanidad semejante guirnalda de heridas. Habéis hecho que se ruborizara de sus hijos a causa de vuestra conducta (que yo venero); el modo como os prostituís ofreciéndoo al primero que llega (...) ¿Sois de naturaleza más terrestre o menos terrestre que vuestros semejantes? (...) ángeles protegidos por mi amor universal. Beso vuestros rostros, beso vuestros pechos, beso, con mis labios suaves, las diversas partes de vuestros cuerpos armoniosos y perfumados. ¿Por qué no me habíais dicho enseguida que erais cristalizaciones de una belleza moral superior?(...) Ha sido necesario que entreabriera vuestras piernas para conoceros y que mi boca se suspendiera de las insignias de vuestro pudor. (...) ¡Oh! Si en lugar de ser un infierno, el universo no hubiera sido más que un inmenso ano celeste, observad el ademán que hago en el lugar de mi bajo vientre: sí, yo hubiera hundido mi verga a través de su esfínter sangrante, destrozando con mis movimientos impetuosos las propias paredes de su recinto. El infortunio no habría soplado entonces, sobre

mis ojos cegados, dunas enteras de arenas movedizas; yo habría descubierto el lugar subterráneo donde yace la verdad dormida, y los ríos de mi esperma viscoso hubieran encontrado de ese modo un océano adonde precipitarse.

(...) Que venga a mi encuentro aquel que arde en deseos de compartir mi lecho (...) es necesario que no tenga más de quince años. (...) En lo que a mí respecta no amo a las mujeres. Ni tampoco a los hermafroditas. Necesito seres que se me parezcan.

(...) Tienes razón desconfía de mí, especialmente si eres hermoso. Mis partes ofrecen eternamente el espectáculo lúgubre de la turgescencia (...) funestas consecuencias que determina tras sí el hechizo del inexplicable talismán que me concedió la Providencia.”

En el poema va aumentando vertiginosamente una imagen de un dominio inconmensurable y a la vez irónico sobre la humanidad, dispuesta a perecer en una infernal batalla dominada por las pasiones.

3) Dios: Dijimos que el análisis de la relación de Maldoror con los adolescentes se continúa y se contextualiza con la que lo une a Dios, ella presenta verdaderamente el motor de los cantos. Es el gran interlocutor de Maldoror, en él está la causa desconocida de su existencia y por lo tanto de su experiencia sin par, su falta en ser.

Maldoror se siente implicado e implica a Dios en esa incesante experiencia de sí que es esta obra. “Si existo no soy otro” lo coloca en las antípodas de Descartes.

Todo el libraco parece ser un “anti meditaciones” en las cuales este último fundó su concepción del sujeto.

El Dios maldoroniano es un Dios que ni miente ni dice la verdad sino que goza y el hombre está sujeto a este goce y la verdad se hace en su devenir. Allí reside la angustia y los embates violentos que sufre en todas las acciones de Maldoror, que son para el autor propiciatorias de un hacerse a sí mismo a través de ellas.

En otro guiño al psicoanálisis pone al servicio de este Dios, comandado por este Dios, la conciencia, que lo persigue en uno de los cantos con frenética y feroz pasión. Ese Dios a su vez surge de su propia experiencia de vida que, es necesario decirlo, se va haciendo con el libro.

Recordemos que Pichon Rivière en su visita a Córdoba relata que la familia Ducasse era fuertemente católica y que los *Cantos de Maldoror* que posiblemente Isidoro dejó a sus familiares fueron a parar a una iglesia como si fuera un endemoniado objeto que hay que bendecir para quitar los maleficios que pudiera transmitir o en su defecto, quemarlo, que es lo que supone Pichon que ocurrió con ellos.

Maldoror se dirige y acciona así frente a Dios:

Canto V estrofa 3 y 4: Estas dos estrofas no se encuentran en Pichon Rivière. En la primera habla de su reflexión en permanente actividad que resiste al “Gran Objeto Exterior” permanentemente al acecho para penetrarlo, y dice:

“La conciencia exhala un prolongado estertor de maldición, pues el velo de su pudor sufre crueles desgarraduras. ¡Humillación! Nuestra puerta permanece abierta para la curiosidad feroz del Celestial Bandido. No merecí ese suplicio infame, tú, espía horroroso de mi causalidad. **Si existo, no soy otro**³⁷. No admito en mí esa equívoca pluralidad. Quiero ser el único habitante de mi íntimo razonamiento...Mi subjetividad y el Creador: demasiadas cosas para un cerebro” .

Evidentemente este aforismo de Ducasse hace jugar la certeza cartesiana un juego que lo pone en un callejón sin salida. Habla de ser penetrado por ese Celestial Bandido que espía su causalidad, en donde la existencia propia y el ser otro se contraponen e interjuegan. Finaliza con una reflexión con otro guiño al psicoanálisis:

“¿Quién no sabe que cuando se prolonga la lucha entre el yo, pleno de altivez y la magnitud terriblemente creciente de la catalepsia, el espíritu alucinado pierde el juicio.”

En la estrofa siguiente también se dirige a esa “injusticia eterna y de cruel dominación.”

Canto II estrofa 15: “Hay horas en la vida en que el hombre de melena piojosa lanza, con los ojos fijos, miradas salvajes a las membranas verdes del espacio, pues le parece oír delante de sí, el irónico buchar

37 El resaltado me pertenece

de un fantasma. Él menea la cabeza y la baja; ha oído la voz de la conciencia. Entonces sale precipitadamente de la casa con la velocidad de un loco, toma la primera dirección que se le ofrece a su estupor, y devora las planicies rugosas de la campiña. Pero el fantasma amarillo no lo pierde de vista y lo persigue con similar rapidez.(...)

Pichon interpreta al mismo tiempo la lucha con el superyo sádico, con Dios y con el padre en esta estrofa, claro que Ducasse le da elementos para ello, el fantasma amarillo es la conciencia, lo dice con todas las letras. Más adelante en la misma estrofa vuelve sobre ello:

“Como la conciencia había sido enviada por el Creador, creí conveniente no dejarme cerrar el paso por ella. Si se hubiera presentado con la modestia y humildad propia de su rango, y de las que nunca hubiera debido separarse yo la habría escuchado.”

Ducasse hace intervenir otro personaje que Pichon interpreta como siendo la madre mala provista de una gigantesca vagina de la que salen espermatozoides que adquieren como ella carácter persecutorio:

“(…) El guijarro de ojo sombrío ve pasar, uno tras otro, dos seres a la claridad de un relámpago, y, enjugándose una furtiva lágrima de compasión que se desliza desde su párpado helado, exclama: Por cierto que lo merece; no es más que un acto de justicia. Después de haber dicho esto, recobra su actitud huraña, y sigue observando con un temblor nervioso, la caza del hombre, y los grandes labios de la vagina de sombra, de donde se desprenden incesantemente, como un río, inmensos espermatozoides tenebrosos que toman impulso en el éter lúgubre, escondiendo en el vasto despliegue de sus alas de murciélago, la naturaleza entera, y las legiones solitarias de pulpos que se han vuelto taciturnos ante el aspecto de esas fulguraciones sordas e inexpresables.”

La relación con Dios a través de la conciencia alcanza en esta estrofa de la misma manera un contenido persecutorio y erótico que se va transformando en una actitud activa agresiva y de creciente domi-

nio sobre el Creador que Pichon relaciona a una actitud omnipotente y maníaca:

“Yo, el que no ha podido olvidar al Creador, desde el día glorioso en que derribando de su zócalo los anales del cielo, donde, por medio de no sé qué infames embrollos, estaban consignados *su* poderío y *su* eternidad, le apliqué mis cuatrocientas ventosas debajo de la axila hasta hacerle lanzar gritos terribles... Se transformaron en víboras al salir de su boca, y fueron a ocultarse entre las malezas, en los muros ruinosos, al acecho de día, al acecho de noche. Esos gritos, que se volvieron reptantes, dotados de innumerables anillos, con una cabeza pequeña y aplastada, y ojos pérfidos, han jurado dar caza a la inocencia humana (...) Maldoror, convertido en pulpo, avanza hacia su cuerpo ocho patas monstruosas, cada una de las cuales, sólida correa, habría podido abarcar fácilmente la circunferencia de un planeta. Tomado de sorpresa, se debatió algunos instantes contra ese abrazo viscoso, que se estrechaba cada vez más (...) Tras haber sorbido abundantemente los glóbulos de su sangre sagrada, me separé bruscamente de su cuerpo majestuoso, y me escondí en una caverna que desde entonces constituyó mi morada.(...)”

El erotismo es según Pichon, erotismo oral y sádico de carácter homosexual.

Lo siniestro se muestra para él en esta estrofa, a través de la angustia de castración, angustia ante el superyó y también ante la muerte; aunque la lectura de los cantos en realidad deja ver una angustia ante la vida. Pichon dice que Dios representa el destino, es constante su interpelación a Dios:

“No me verán, en mi última hora (escribo en mi lecho de muerte), rodeado de curas. Quiero morir, mecido por las horas de la mar tempestuosa, o erguido sobre la montaña... pero no con los ojos vueltos a lo alto: sé que mi aniquilamiento será completo”

Eso dice en la estrofa 10 del primer Canto que él quiso en su edición primera que fuera presentada en forma de una escena de teatro que culmina diciendo “Vete, Dazet, para que expire tranquilo. Pero desgraciadamente sólo se trata de una enfermedad pasajera, y siento con disgusto, que retorno a la vida.”

Canto III: En este canto profundiza con agudeza su maltrato hacia la figura de Dios y al mismo tiempo destila en ella un contenido erótico desbordante. Del mismo sólo figura la estrofa 2 en el *Psicoanálisis del conde de Lautréamont*, contra la completa lectura del canto II durante la cual manifiesta, en la estrofa 12 concretamente, que va a pasar rápidamente para ocuparse de los poemas importantes.

¿Cuáles son para él los poemas importantes?, no lo sabemos, pero resulta extraño que haya saltado inexplicablemente esta parte de los cantos como también algunas otras importantes de los siguientes.

Se puede pensar que ese día improvisó, o destruyó sus manuscritos, o los separó para re TRABAJARLOS y se extraviaron.

Marcelo Pichon Rivière afirma que al revisar los papeles faltaba gran parte del material, “Clases enteras habían desaparecido para siempre.

En la estrofa 4 Lautréamont describe a Dios horriblemente borracho, con términos como “embrutecimiento de hocico de cerdo”, “beodo eterno”, diciendo palabras incoherentes. Este maltrato alcanza su punto culminante en la estrofa 5, la del *cabello*. Abandonado por su amo, éste relata las escenas eróticas de las que fue testigo y de resultados de las cuales el se desprendió de la cabellera de su amo. Describe las escenas como una orgía de un desenfreno desvergonzado.

No es cualquier cosa lo que perdió ese amo. Es un cabello gigantesco, descrito como *un palo rubio*, que *aunque tenía la altura de un hombre no se mantenía erguido* que se desprende sintiendo decrecer sus fuerzas en el momento en que “crecen los deseos sexuales de la pareja”, desplomándose finalmente. Su amo, que es Dios, se siente después de ello inferior a su identidad, ha abandonado la virtud. Ya no es el todopoderoso, ha perdido el dominio sobre sí.

Pichon Rivière seguramente hubiera leído aquí que la escena se muestra como paradigma de la contemplación del niño de la escena sexual de sus padres y de las fantasías a que dicha contemplación da a lugar.

Es de señalar que Maldoror está espiando por la ventana al cabello y con los oídos su relato.

El cabello termina su relato diciendo:

“No dejaré de informar a los hombres lo que aconteció en esta celda. Les facilitaré las razones para arrojar la dignidad como una vestidura inútil, puesto que tienen el ejemplo de mi amo; les aconsejaré que chupen la verga del crimen, puesto que *otro* ya lo ha hecho...”

Ducasse hace desarrollar la escena en un lupanar que ha sido un convento y Dios no sólo se entrega allí a todas las voluptuosidades posibles con una prostituta sino también con un adolescente. El cabello aquí “no pudo ver lo que hicieron” pero su amo termina desgarrando al joven.

Canto II estrofa 8: “No habiendo encontrado lo que buscaba levanté mis párpados azorados más arriba, aún más arriba, hasta que percibí un trono formado de excrementos humanos y de oro, desde el cual ejercía el poder con orgullo idiota, el cuerpo envuelto en un sudario hecho con sábanas sin lavar de hospital, aquel que se denomina a sí mismo el Creador. Tenía en la mano el tronco podrido de un hombre muerto y lo llevaba alternativamente de los ojos a la nariz y de la nariz a la boca; una vez en la boca, puede adivinarse qué hacía. Sumergía sus pies en una vasta charca de sangre en ebullición, en cuya superficie aparecían bruscamente, como tenias a través del contenido de un orinal, dos o tres cabezas medrosas que se volvían a hundir con la velocidad de una flecha: un puntapié bien aplicado en el hueso de la nariz era la consabida recompensa por la infracción del reglamento, provocada por la necesidad de respirar otro ambiente, ya que después de todo esos hombres no eran peces. ¡Todo lo más, anfibios que nadaban entre dos aguas en ese líquido inmundo! Hasta que, no teniendo ya nada en la mano, el Creador, con las dos primeras garras del pie tomó a otro de los zambullidos por el cuello como con unas tenazas, y lo levantó en el aire, sacándolo del fango rojizo, ¡salsa exquisita! Con este hizo lo mismo que con el otro. Le devoró primero la cabeza, las piernas y los brazos, y, en último término, el tronco, hasta que, al no quedar nada, roía los huesos. Y así sucesivamente en todas las horas

de su eternidad. A veces exclamaba: “Os he creado, por lo tanto tengo derecho de hacer con vosotros lo que quiera. No me habéis hecho nada, no digo lo contrario. Os hago sufrir por propio placer.”

Canto II estrofa 12:

“Si con una simple manifestación de tu pensamiento puedes destruir o crear mundos, mis débiles plegarias no te serán útiles; si cuando te place envías el cólera para asolar a las ciudades, o la muerte para arrebatar con sus garras, sin distinguos, las cuatro épocas de la vida, no quiero anudar una amistad tan temible. No se trata de que el odio conduzca el hilo de mis razonamientos, sino que, por el contrario, tengo miedo de tu propio odio (...)”

4) Las Mujeres: El lugar que le cabe a las mujeres está comprendido también en su relación a Dios. La mujer maldoroniana es una mujer prostituta a la cual Maldoror compadece o una mujer traicionera y vengativa a la que Maldoror contempla.

Pichon Rivière interpreta en esto la relación edípica con la madre que una vez más Ducasse en algunas estrofas parece dar a leer manifiestamente.

En el Canto II estrofa 7 Pichon hace un análisis, transcribiendo una vez más, párrafos enteros como si fuera el contenido manifiesto de un sueño, y no un escrito, con palabras resaltadas en bastardilla que por nuestra parte reproducimos:

“Hice un pacto con la prostitución para sembrar el desorden en las familias.”

Relata Maldoror como se produjo ese pacto:

“Recuerdo esa noche que precedió a esta peligrosa asociación.” Maldoror vio ante él una tumba y oyó la voz de un *gusano de luz, grande como una casa* que le dijo: *“Voy a iluminarte. Lee la inscripción. No proviene de mí esta orden suprema.”* La inscripción decía así: *“Aquí yace un adolescente que murió tísico, ya sabéis porqué. No roguéis por él.”*

En el momento en que Maldoror se dispone a leer la inscripción ve una vasta luz color de sangre que se difunde por los aires hasta el

horizonte y ante cuyo espectáculo sus mandíbulas castañetearon y sus brazos cayeron inertes. Se apoya entonces contra un muro en ruinas para no caerse, consigue leer la inscripción, jactándose después del valor que es necesario para esto. En ese instante aparece una *hermosa mujer* que se echa a sus pies. Maldoror, dirigiéndose a ella con cara triste, le dice: “*Puedes levantarte.*” Y le tiende luego la mano con la cual “*el fratricida degüella a su hermana.*” El gusano de luz, le ordena matar a la mujer con una piedra. Maldoror, extrañado, le pregunta por qué, el gusano le contesta: “*Ten cuidado tú, el más débil, porque yo soy el más fuerte. Esta mujer se llama Prostitución.*”

“*Con lágrimas en los ojos y furia en el corazón*” sintió Maldoror nacer en él una *fuerza desconocida*. Tomó una piedra voluminosa, con gran dificultad la levantó hasta la altura de su pecho, la apoyó luego sobre el hombro y escaló una montaña hasta la cima, y desde allí *aplastó al gusano de luz*. “*Su cabeza –dice Maldoror– penetró en el suelo el grandor de un hombre; la piedra rebotó hasta la altura de seis iglesias. Fue a caer en un lago, cuyas aguas cedieron por unas instantes, remolinando, para formar un inmenso cono invertido. Luego la calma volvió a la superficie. La luz sangui-nolenta dejó de brillar. La hermosa mujer desnuda exclamó entonces: ‘Ay de mí!, ¿qué has hecho?’ ‘Te prefiero a ti, porque tengo piedad por los desdichados. No es culpa tuya que la justicia eterna te haya creado’, le contesta Maldoror. La mujer hace ademán de irse, y dirigiéndose a Maldoror exclama: ‘Algún día los hombres me harán justicia; no te digo más. Déjame partir para esconder en el fondo del mar mi infinita tristeza. Sólo tú y los monstruos horribles que pululan en esos negros abismos no me despreciáis. Eres bueno. Adiós, tú que me has amado’.* Maldoror contesta: ‘*Adiós! ¡Una vez más, adiós! ¡Te amaré siempre!...Desde hoy abandono la virtud.*’”³⁸

Pichon Rivière hace de esta estrofa dos lecturas simultáneas que, por otra parte, jalonan su interpretación de todos los cantos. Por un lado dice que el autor trata él mismo sus contenidos inconscientes. Por el otro, los analiza en términos de conflicto con “su propia conciencia”, su superyó, su padre y a su vez, en un plano “más profundo”, en el que el gusano, en este caso, o el puñal, estilete, etc, en otros, representaría su propio pene.

38 P. Rivière *Psicoanálisis del conde de Lautréamont* Op. Cit. P. 49-51

El superyó muestra los peligros de la sexualidad, de una sexualidad incestuosa ya que la inscripción que le hace leer el gusano, representa el riesgo de la masturbación: la tuberculosis y la muerte como castigo por ello, algo que el “ya sabéis por qué” da como universalmente conocido.

Maldoror es presa de espanto por el contenido siniestro que intuye en la situación –la amenaza de castración- y su brazo inerte en esta estrofa o el cabello que cae en el fragor del sexo en otra, representan las consecuencias de la castración, es decir la impotencia.

Es después de eso que aparece la mujer. Él se defiende atacando al padre y realiza el parricidio desde una montaña que representa el pecho de la madre, donde se inició en las prácticas del odio por la frustración oral.

La problematización del bien y el mal en Maldoror se pueden reducir según esta lectura de Pichon a “la percepción interna de la actuación permanente y disociada de los instintos de vida y de muerte.” Pero lejos de acceder con la muerte del padre a las posibilidades sexuales normales, dice Pichon, se identifica con la mujer, la incorpora dentro de sí. Así se genera su homosexualidad, identificado con ella en la desgracia, masoquísticamente. La mujer se va, es inaccesible genitalmente y aceptando su homosexualidad, Maldoror alivia su angustia de castración y abandona la virtud.

El inconveniente más grande de esta interpretación que, por lo mismo, deja de ser lectura Es que está dentro de los cánones de la moral victoriana que es a la que se dirige con esto Ducasse socarronamente.

Por otra parte, que Ducasse haga jugar el texto con experiencias eróticas que son su experiencia de vida y su hacerse a sí mismo, a través de la erótica con adolescentes, no se ajusta al cuadro que ubica esta relación como homosexualidad.

El adolescente aparece siempre cayendo en las garras de eros, victimizado o a punto de morir por ello y por lo mismo convirtiéndose a su victimario en víctima con la intervención de la conciencia, ese fantasma amarillo, representante del Bandido Eterno. Por lo tanto Dios está comprometido en esto. La relación con las mujeres que se prostituyen o victimizan al hombre que frente a ellas no puede sostener su viril erección, sigue por lo tanto esta misma línea.

El Canto IV estrofa 3: es el que según Blanchot le hace un guiño al psicoanálisis, aunque en realidad los guiños están por todas partes. Pichon hace un resumen del poema. Se trata de un hombre colgado por sus cabellos, con las manos atadas a su espalda. En el momento que Maldoror observa, aparecen dos mujeres borrachas que cubren el cuerpo del colgado con alquitrán y comienzan a flagelarlo con látigos con cuerdas de plomo. El alquitrán es para que el plomo se adhiera más al cuerpo. Lo golpean durante dos horas, hasta que la fatiga les impide continuar y se retiran.

Ducasse pone en boca de la víctima palabras como “ Me desarticulo con movimientos que sólo logran que la raíz de los cabellos se separe cada vez más de mi cabeza.”

Se refiere a las mujeres como “los dos orangutanes hembras.” Maldoror corta su cabellera y lo desata.

El tema de la cabellera o del cabello es recurrente en los cantos.

Pichon una vez más lo lee con el complejo de Edipo. Aquí Ducasse no es inocente en lo que da a leer, pero seguramente no es sólo eso. Todo el canto IV está escrito con mucha ironía, aún en este hay una larga digresión donde toma al mismo escrito como objeto de esa ironía.

Además y por eso mismo, el guiño al psicoanálisis es un lanzamiento de hecho hacia la moral dominante. Una moral que, como la de su propio padre, sentaba las bases sobre la apariencia digna y culta, pero tenía su lado oculto por numerosas aventuras amorosas.

Lo que recalca Pichon es que estas situaciones edípicas que Lautréamont -Ducasse- elabora a través de este escrito se realizan siempre con elementos siniestros. Señala que los que adjudica a los otros -en este caso a su madre- son propios y una prueba de ello son los castigos a los que es sometido. La flagelación tiene que ver con la escena primaria, pero con inversión de la situación: la mujer es la que posee el látigo, el hombre es impotente.

El tema de la cabellera leída desde la castración y la impotencia aparece aquí como en otros poemas. Por ejemplo en el Canto IV estrofa 5 en el que Maldoror en una experiencia de despersonalización según Pichon, de tipo alucinatoria confunde su propia imagen

en el espejo con otro sujeto escalpado - como él -. En el Canto IV estrofa 8 él escalpa al adolescente Falmer haciéndolo girar con velocidad tomándolo de los cabellos.

Prosiguiendo con el canto IV estrofa 3, el hombre le cuenta: “que su madre lo había llamado al anochecer a su cuarto y le había ordenado que se desvistiera para pasar la noche con ella en su lecho, y que, sin esperar una respuesta, la maternidad se había despojado de todas sus ropas, exhibiendo ante él los ademanes más impúdicos. Que entonces él se retiró. Además, por sus continuas negativas, se había atraído la cólera de su mujer, que acariciaba la esperanza de una recompensa si lograba inducir a su marido a que prestara su cuerpo para satisfacer las pasiones de la vieja. Ellas decidieron complotarse para colgarlo.”

Pichon Rivière, como decíamos, interpreta que son los propios deseos incestuosos de Lautréamont proyectados en la madre los que están en juego, siempre con elementos siniestros y una elaboración de la escena primaria. Pero si tomamos en cuenta el “si existo no soy otro” en realidad en el juego de las pasiones que plantea Ducasse-Lautréamont precisamente si se trata de un juego, no deja afuera al otro.

Pichon Rivière siguiendo a Freud lo relaciona a lo siniestro y a la angustia de castración, Lo siniestro sin embargo, *no es* de las imágenes de los Cantos, como manifiesta Pichon Rivière, *sin* la intervención del **lector**.

Hay entonces otra vía que los cantos abren con su erótica, la del lector, y que hacemos entrar aquí porque tiene que ver con el interjuego del que venimos hablando desde el principio de este análisis de los Cantos.

Porque Ducasse convoca al lector, es contando con él que desarrolla su obra, de la cual forma parte importante. Él con su respuesta ha hecho que los tres asteriscos de su primer canto, se transformen en Lautréamont a partir del segundo. Y también con su respuesta transformará el diálogo lautreamoniano en la ironía ducassiana con la que sale a convocarlo en *Poésias*.

Pichon se ocupa de ello en relación a los comentaristas, y al reparar en la manera en que la lectura hace al texto, al lector y al autor en un

mismo golpe, él mismo no queda fuera de ello. Su manera de implicarse y de ser su escriba no pudo soltar la mano de Lautréamont. Y es desde esa función de lector donde se apoya la angustia y lo siniestro. Ese lector es convocado, pero Ducasse-Lautréamont-Maldoror ya lo advirtió, corre sus riesgos. Puede pasar a ser partenaire de Maldoror en un juego erótico donde sólo reste con su propia angustia, el consumido apetito que lo llevó a ese lugar.

Si sortea ese lugar va a poder continuar su función y más aún hacerse su escriba, dejando pasar lo que ella indica.

Para dar una muestra, la primer estrofa del Canto Quinto está por entera dedicada al lector. Cito:

“Que el lector no se disguste conmigo si mi prosa no tiene la suerte de agrardarle. Por lo menos afirmas que mis ideas son singulares. Eso que dices, hombre respetable, es verdad, pero sólo una verdad parcial. ¡Y qué fuente inagotable de errores y de engaños es toda verdad parcial!

Pone el ejemplo de la bandada de estorninos, que obedecen a la voz del instinto y dice: no hagas caso de la manera extraña en que canto cada una de mis estrofas. Pero persuádetes de que no por eso los acentos fundamentales de la poesía dejan de conservar su intrínseco derecho sobre mi inteligencia. No pido nada mejor que no generalizar hechos excepcionales, y, sin embargo, mi carácter entra en el orden de las cosas posibles (...) Sabes aliar el entusiasmo con una frialdad íntima, espectador de humor concentrado; en fin, para mí resultas perfecto...Sin embargo no quieres comprenderme! (...)No llores más: yo no quería angustiarte ¿No es verdad, amigo mío, que en cierto modo mis cantos han despertado tu simpatía? ¿Quién te impide, pues, salvar los otros escalones? La frontera entre tu gusto y el mío es invisible; nunca podrás descubrirla, lo que prueba que esa frontera no existe.(...) ¿No se ha logrado injertar en el dorso de una rata viva, la cola separada del cuerpo de otra rata? Intenta, pues, del mismo modo, trasplantar a tu imaginación los diversos cambios de mi razón cadavérica. Pero sé prudente. En el instante en que escribo, nuevos estremecimientos recorren la atmósfera intelectual; solo se trata de tener el valor de mirarlos de frente (...).”

Las formulaciones de Pichon con respecto a las metamorfosis y al bestiario – como quiso llamarlo Gastón Bachelar- y también sobre lo bello, son trazadas con los mismos caracteres y de la siguiente manera:

5) Bestiario y metamorfosis: En el canto IV estrofa 6 define la metamorfosis como “un mecanismo por el cual el poeta o creador expresa determinadas situaciones psicológicas que deben ser interpretadas como el contenido de un sueño.”: él convertido en cerdo, cisne negro, el hombre con aleta dorsal, etc.

Deja además expresa constancia de cómo el bestiario desplegado por Ducasse y las metamorfosis están al servicio de manifestar lo referente a la libido, al sadismo, las tendencias, los “instintos”. Sigue para ello a Gastón Bachelar aislando como elementos de agresión (que a su vez son de penetración o de trituración) la garra, dientes, pico pinzas (o de succión) las ventosas.

Así aparecen el tiburón, el piojo, el pulpo, la sanguijuela, la víbora, aves predatoras, el cangrejo, hay además animales mixtos como en los sueños.

Una muestra del papel que juega el bestiario en los cantos es la relación con la hembra de tiburón.

En el Canto II estrofa 13 Maldoror comienza diciendo que buscaba un alma similar, no podía seguir estando solo. Necesitaba alguien que aprobara su forma de ser, que tuviera sus mismas ideas. Y luego de una escena de contemplación voluptuosa de la muerte de varias personas que se debatían entre las olas del mar, en un naufragio, y de matar el mismo a un adolescente que iba alcanzando la orilla dice:

“ Se encuentran frente a frente, el nadador (Maldoror) y la hembra de tiburón salvada por él. Se miran a los ojos durante algunos minutos, y cada uno se asombra de encontrar tanta ferocidad en la mirada del otro. (...) se dejaron caer el uno sobre el otro como dos amantes, para abrazarse con dignidad y reconocimiento, tan estrecha y tiernamente como un hermano y una hermana. Los deseos carnales siguieron de cerca de esa demostración amistosa. Dos muslos inquietos se adherían fuertemente a la piel viscosa del monstruo como dos sanguijuelas, y

los brazos y las aletas se entrelazaban alrededor del cuerpo del objeto querido al que rodeaban con amor, mientras las gargantas y los pechos pronto no formaron más que una masa glauca con exhalaciones de algas marinas. (...) se unieron en un acoplamiento prolongado, casto y horroroso... ¡Por fin había encontrado alguien que se me pareciera!

Canto IV estrofa 4: Este es para Pichon Rivière el poema que más profundamente revela la culpa, el masoquismo e inhibición, una vez más desplegado dentro de la problematización erótica.

Imposibilitado, inmóvil, su cuerpo se está metamorfoseando en vegetación viviente hasta la altura de su abdomen, sus pies son raíces. Anidan en él animales: (sapo)

“Tened cuidado de que no se escape alguno, y vaya a frotar con la boca el interior de vuestra oreja.”

Pichon lee el evidente contenido sexual de esta frase, más aún cuando el sapo ha sido una de las formas en que metamorfoseó a Dazet. Transcribe el resto del párrafo:

“(El sapo y el camaleón que también anida, a veces) chupan la grasa delicada que recubre mis costillas: ya estoy acostumbrado. Una víbora maligna ha devorado mi verga para tomar su lugar: esa infame me ha convertido en eunuco. ¡Oh!, si hubiese podido defenderme con mis brazos paralizados, pero creo que se han transformado en dos leños. (...) Dos pequeños erizos que no crecen más, arrojaron a un perro, que no los rehusó, el contenido de mis testículos, y después de haber lavado cuidadosamente la epidermis, se alojaron en su interior. El ano ha quedado obstruido por un cangrejo; envalentonado por mi inercia guarda la entrada con sus pinzas, haciéndome mucho daño. Dos medusas cruzaron los mares, saboreando una esperanza que no fue defraudada. Examinaron atentamente las dos porciones que forman el trasero humano, y adhiriéndose al contorno convexo, las han achatado en tal forma mediante una presión constante, que los dos trozos de carne desaparecieron, quedando sólo dos monstruos surgidos del reino de la viscosidad, iguales en color, en forma y en saña. ¿No habléis de mi columna vertebral porque es una espada!”

6) Frases sobre lo bello: estas frases han hecho famoso el estilo lautrémoniano, fundamentalmente a partir de la acogida surrealista. También aislándolas en un solo conjunto, son la muestra del giro que su estilo va dando (gran parte de ellas corresponden al Canto VI) y que culmina y se continúa con el de *Poesías*.

“Eres más bello que la noche (Canto I estrofa 9) Bello como el suicidio (Canto I estrofa 13) Bellas como esqueletos que deshojan *panoccos* de Arkansas. (Canto IV estrofa 5) Bello como los dos largos filamentos tentaculiformes de un insecto, o mejor, como una inhumación apresurada, o mejor todavía, como la ley de reconstitución de los órganos mutilados, y sobre todo, como un líquido eminentemente putrescible. Bello como un recuerdo sobre la curva descrita por un perro al correr detrás de su amo. Bello como la ley que detiene el desarrollo del pecho en los adultos. Bello como el temblor de las manos en el alcoholismo. (Canto V estrofa 2)

“Bello como el vicio congénito de conformación de los órganos sexuales del hombre, consistente en la cortedad relativa del canal de la uretra, y la división o ausencia de su pared inferior, de modo que ese canal se abre a una distancia variable del glande en la parte baja del pene; o también como la canúcula carnosa, de forma cónica, surcada por arrugas transversales bastantes profundas, que se levanta en la base del pico superior del pavo, o mejor todavía, como la verdad siguiente: “El sistema de las gamas, de los modos y de su encadenamiento armónico no descansa sobre leyes naturales invariables, sino, por el contrario, es la consecuencia de principios estéticos que han variado con el desarrollo progresivo de la humanidad, y que variarán todavía”; y sobre todo, como una corbeta acorazada con torrecillas.” (Canto VI estrofa 6)

“Bello como la retractilidad de las garras en las aves de rapiña, o también como la incertidumbre de los movimientos musculares en las heridas de las partes blandas de la región cervical posterior, o mejor como esa ratonera perpetua, que apresta de nuevo cada animal atrapado (...), y, sobre todo, como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y de un paraguas.” (Canto VI estrofa 3)

Según Pichon Rivière esta última frase que tanto han utilizado los

surrealistas es incomprendible si no se aplica el método psicoanalítico a la interpretación.

“Se ve que la máquina de coser representa la madre, el paraguas el pene, la mesa de disección la castración, y el encuentro fortuito representa el destino. El contenido latente aparentemente absurdo, representa el complejo de castración, que es la base, uno de los núcleos de la labor creativa de Lautréamont. Lo que deriva de la castración en realidad, lo bello es la homosexualidad. Cuando dice esa frase se refiere a Mervyn, que es el último personaje del libro, [un adolescente de dieciséis años y cuatro meses] que muere asesinado por Maldoror. (...) La idea de lo bello va siempre unida en él a la muerte, lo bello aparece como un revestimiento de la muerte. Es decir un revestimiento de lo siniestro, lo maravilloso como una superación de lo siniestro.”

En el Canto VI el autor manifiesta que los primeros cinco relatos constituían el frontispicio de su obra, el fundamento de la construcción, la explicación de su poética futura.

Para Blanchot en este canto está plasmada la muerte de Ducasse con su “noche de diez años”³⁹ y las obsesiones que lo acompañaron durante los cinco primeros cantos. Pero a juzgar por lo que sigue, el que muere es Lautréamont y no Ducasse. Y para que no queden dudas Lautréamont dice en el Canto VI:

“Si la muerte pone término a la fantástica emancipación de los dos largos brazos que pertenecen a mis hombros, utilizados en el lúgubre aplastamiento de mi yeso literario, quiero al menos que el enlutado lector pueda decir: “Hay que hacerle justicia. Me ha cretinizado en forma. ¡Qué no habría hecho de haber vivido más tiempo! Es el mejor profesor de hipnotismo que conozco.” Gravarán estas pocas palabras conmovedoras en el mármol de mi tumba, y mis manes quedarán satisfechos.”

Pichon lo dice así:

“Este último canto representa en realidad la muerte de Lautréamont. Lo que el poeta va a hacer después ya no lo firma más Lautréa-

39 Blanchot M. Op. Cit

mont; es el prólogo a sus *Poesías*, firmado por Isidore Ducasse, que tienen por finalidad negar todo, tranquilizar su conciencia, intentar demostrar que *Los cantos de Maldoror* son el resultado de un momento especial de su vida.”

Así termina el *Psicoanálisis del conde de Lautréamont*. No compartimos esta aseveración de Pichon con respecto a las intenciones de tranquilizar *su* conciencia por parte de Ducasse, más bien creemos que intenta tranquilizar *las* conciencias de quienes tendrían la misión de acoger esos cantos y esas poesías. Pero este cometido lo realiza pasando al mismo tiempo y a través de la agudeza y la ironía que hacen brotar incesantemente en ellas otra cosa, haciendo decir lo contrario a aforismos famosos. En realidad, cambia en parte la forma pero el estilo es el mismo. Valga aquí sólo unos pocos ejemplos.

Una famosa frase de Pascal:

“Las bellas acciones ocultas son las más dignas de estima. Cuando veo algunas en la historia, me siento muy complacido. Pero al fin no han estado ocultas, pues se las ha conocido; y aunque se haya hecho lo posible para ocultarlas, lo poco que de ellas ha aparecido echa a perder todo; pues lo más bello es haberlas querido ocultar.”

Se metamorfosea en Lautréamont:

“Las acciones ocultas son las más dignas de estima. Cuando veo tantas en la historia me siento muy complacido. De ningún modo han estado ocultas. Han sido conocidas. Lo poco que de ellas ha aparecido, aumenta su mérito. Lo más hermoso es que no se haya podido ocultar.”

Con aforismos de Vauvenargues hace lo siguiente:

V “La desesperación es el mayor de nuestros errores.”

L “*La desesperación es el menor de nuestros errores.*”

V “La moderación de los grandes hombres sólo limita sus vicios.”

L “*La moderación de los grandes hombres sólo limita sus virtudes.*”⁴⁰

40 Isidoro Ducasse Conde de Lautréamont Op. Cit

A través del análisis de los *Cantos de Maldoror*, canto por canto, de los datos biográficos e históricos del autor, del engarce entre ambos, Pichon fue construyendo su caso Lautréamont. El no haberlo nombrado caso Lautréamont habrá sido su propia inclusión en el mismo y la manera de realizarlo.

Pichon realizó un curso en Uruguay titulado *Psicoanálisis del conde de Lautréamont* en 1946.. Lo que allí produjo con su público, hizo público a Lautréamont y a Ducasse, y se eclipsó.

“La palabra crítica tiene algo singular: en la misma medida en que se elabora, se desarrolla y se afirma, debe borrarse cada vez más: al final se rompe. Y este acto de desaparecer no es la simple discreción del servidor, que después de cumplido su papel y ordenada la casa se eclipsa: es el sentido mismo de su realización el que hace que al realizarse, desaparezca.”⁴¹

Su hijo, Marcelo Pichon Rivière, cuando se pone a revisar los papeles de su padre, se encuentra con esas clases que consistían en textos sin revisar, guardados en sus cajones junto a una fotografía de la familia Pichon Rivière del verano de 1946, “como si el tiempo se hubiera detenido” allí.

Lo que se publicó después, fueron fragmentos de esas reuniones y sus permanentes diálogos con los que se prestaban a ser víctimas de “su pasión por la palabra dicha.”

La obra de Pichon Rivière sobre el Conde de Lautréamont abarca el conjunto de su enseñanza.

Así lo atestiguan los que se hicieron sus alumnos “Lautréamont formó y forma parte de su enseñanza” dice uno sin saber lo que dice. Lautréamont formando la enseñanza de Pichon.

Si fuera así, y teniendo en cuenta que Ducasse a través de su obra tiene al sexo como “soporte de las iniciaciones del conocimiento.”⁴² Si en Lautréamont todo es erótica: su pasión criminal, su pasión amorosa, su juego discursivo, porque son las distintas formas que toma en él, su pasión en la búsqueda de sí. Si en ese “caso Lautréamont”, al

41 M. Blanchot *Lautréamont y Sade* p 9 Breviarios Fondo de Cultura Económica 1990

42 Foucault *Historia de la sexualidad* p.78 Ed. Siglo XXI 1995

que Pichon se aplica, está contenido lo que entiende por experiencia creadora: “clarificar a los demás a partir de su propia clarificación.”⁴³ Entonces se podría decir que Pichon Rivière con Du-cas (se) y únicamente con Du-cas (se) pone en marcha una erotología psicoanalítica.

43 V. Zito Lema Op. Cit p. 148

MARCA DE UN ESTILO

En este trabajo se ha seguido las marcas y guiños encontradas en una ruta que tuvo a Pichon Rivière como baqueano.

Su mérito para serlo no fue el de experto conocedor sino el de proporcionar, con su experiencia, el hilo de Ariadna de un estilo de transmisión que marcó al psicoanálisis en Argentina, y que fue por la que penetró la enseñanza de Lacan.

En ese estilo no se trata de ser el discípulo avezado en los temas en los que su maestro pueda haber sido supuesto sabedor dentro de la psicología social, el psicoanálisis o la psiquiatría, sino de hacer de sus retruécanos, de sus fallas, de sus interrogantes, un acertijo –y no un acierto- y de disponerse a hacer con ello, en el campo freudiano.

Se trata por lo tanto de dar al escrito su estatuto originario, origen colocado en un momento privilegiado de lectura del signo, produciendo en ese acto la escritura. Lectura que inaugura desde el vamos el por lo menos tres.

Tomamos de Pichon Rivière un estilo donde la transmisión oral pone en juego la escritura con el chiste, la ocurrencia, la parábola, en la que no puede faltar la particular modulación de la voz, para que de pronto se transforme por su efecto en otra cosa, (el “sin sentido” de una frase inconclusa, o de un dibujo en el pizarrón). Es decir toda vez que las mismas irrumpen, para quien las lee, son puntuaciones que dan a ese diálogo, textura de escrito.

Esta vía abierta en torno a Pichon hizo público. Y fue en esta vía que su trabajo en torno a la locura, encontró su lugar, siempre de la mano de lo que Pichon dio en llamar *Psicoanálisis del Conde de Lautréamont*.



EDITORIAL

COLECCIONES

Libros Digitales

Autores Hoy

Psicoanálisis, Sociedad y Cultura

Fichas para el siglo XXI
