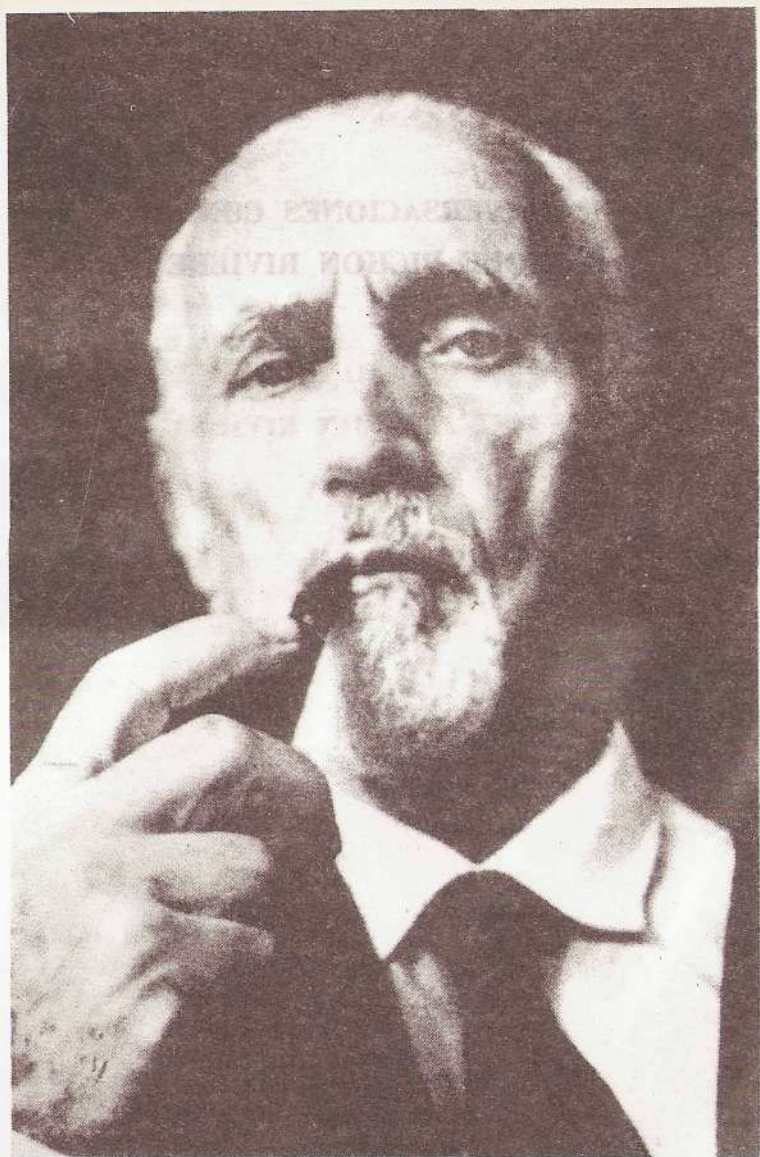


Vicente Zito Lema
Conversaciones
con
Enrique Pichon-Rivière
sobre
el arte y la locura



EDICIONES CINCO



Enrique Pichon Rivière

VICENTE ZITO LEMA

**CONVERSACIONES
CON
ENRIQUE
PICHON RIVIERE**

SOBRE EL ARTE Y LA LOCURA

EDICIONES CINCO

INDICE

Diseño de tapa:
Regine Bergmeijer

IMPRESO EN LA REPUBLICA ARGENTINA
PRINTED IN ARGENTINA.

Primera edición: 1976 - Timerman Editores
Segunda edición: 1976 - Timerman Editores
Tercera edición: 1985 - Ediciones Cinco
Cuarta edición: 1986 - Ediciones Cinco
Quinta edición: 1988 - Ediciones Cinco
Sexta edición: 1990 - Ediciones Cinco
Séptima edición: 1991 - Ediciones Cinco
Octava edición: 1992 - Ediciones Cinco

© 1993 by Ediciones Cinco
Florida 165 - 5º piso, of. 505
1333 Buenos Aires, República Argentina
Queda hecho el depósito
que marca la ley 11723

I.S.B.N. 950-9693-05-7

Encuentros	9
I. LA FAMILIA. LOS PRIMEROS AÑOS	15
II. LAUTREAMONT. LO SINIESTRO	43
III. BUENOS AIRES. AFECTOS. TRISTEZA	57
IV. DESCUBRIMIENTO DE FREUD. LA PROFESION DE PSIQUIATRA. IMPUGNACION Y DEFENSA. LOS HOSPICIOS	69
V. LA PRACTICA ANALITICA. SUS LIMITES	91
VI. LA PSICOLOGIA SOCIAL. SUS FUNDAMENTOS. EL ESQUEMA CONCEPTUAL, REFERENCIAL Y OPERATIVO	103
VII. LA CURACION DEL PSICOTICO. TECNICAS DE CHOQUE: EL ELECTROSHOCK	115
VIII. LA AMPLITUD CREATIVA. MECANISMOS INTERNOS. ARTE Y LOCURA. EL POETA ANTONIN ARTAUD. UNA PEQUEÑA VERDAD	125
Despedida demorada	167

Encuentros

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 (tería apenas el recuerdo de la muerte de mi bisabuela, a la que no miré, y de unos fotógrafos 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, solo, sentado en el suelo, cerca de su madre. Me puse a su lado, me abrazó y me dijo: "Hacia años que estaba loca."

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

Conocí a Pichon Rivière en el taller del pintor Juan Baille Planas. Serían las tres o cuatro de la tarde de un día sábado, en el invierno de 1964, cuando apareció por uno de los pasillos un hombre muy delgado, de nariz fuerte, vestido con ropas

oscuras. Nos pusimos a conversar. El tema fue Isidoro Ducasse: su poesía, su familia, su tragedia.

Poco a poco cobró vida en mí una impresión que corroboraría numerosas veces: a pesar de su exaltación, Pichon irradiaba una extraña paz; a pesar de su fragilidad, fortaleza; a pesar de su distanciamiento, una inmensa bondad.

Tengo de él, en esa tarde, una imagen traslúcida: la de un poderoso gallo de riña dispuesto, a medida que pasaban las horas, a lanzarse con el pico y las alas abiertas contra la oscuridad.

Al cumplirse, en 1970, cien años de la muerte del conde de Lautréamont, organizamos con Aldo Pellegrini un acto de homenaje. La noche de la celebración, al salir de una galería, vi en medio de la avenida Córdoba a Pichon Rivière. Habían pasado años desde nuestro primer encuentro, y ahora estaba él, caminando vacilante, mientras los coches se acercaban a toda velocidad. Corrí, logré tomarlo del brazo y arrastrarlo hasta la vereda. Pareció no extrañarle mi actitud; me reconoció, me saludó con afecto y se puso a hablar de sus estudios sobre la locura y lo siniestro en la poesía de Lautréamont.

A fines de 1971 muere Jacobo Fijman en el hospicio.

Me costó volver allí. Cuando lo hice fue para descubrir parte de una realidad que había mantenido relegada. Hasta ese momento mi visión del manicomio era la de un sitio trágico, sí, pero donde era posible la existencia de un pensamiento original. El delirio, la brillantez, la poesía carnal de Fijman, lo superaban todo. Mi libro sobre nuestras conversaciones trata de rescatar, precisamente, esas verdaderas ráfagas salvajes que eran su pensamiento. Muerto él, empecé a descubrir que lo cotidiano, lo que prevalecía en aquel sitio, era la sordidez, la soledad, el hambre; la pérdida continua de la identidad. Y que Fijman había sido un caso excepcional, uno de los muy pocos con fortaleza para salvarse del mayor naufragio.

Me puse entonces a trabajar en el hospicio. Registré y recopilé, sin privilegiar, las distintas formas con que los internos se expresaban. Simultáneamente, inicié mis investigaciones sobre el funcionamiento de los mecanismos creativos. Para todo ello recurrí a la guía y al apoyo de Pichon: también en ese terreno del conocimiento había sido un lúcido adelantado.

A mediados de 1974 Enrique Pichon Rivière es llevado, gravemente enfermo, al Hospital de Clínicas. Logra sobreponearse; ello permite que, aún internado, reiniciemos nuestras discusiones sobre el arte y la locura: un tema que nos apasiona y nos une a pesar de ciertas discrepancias.

En la necesidad de profundizarlo, de saber más sobre Pichon, y de mí, nace la idea de este libro, que se concretaría meses después. A Pichon, su participación, entiendo que le significó un desafío. El, hombre amante de la aventura, no podía dejar de aceptarlo.

Estas conversaciones se convirtieron en una forma creativa de luchar contra su enfermedad y de enfrentar, posiblemente una vez más y no la última, a sus fantasmas. Que conoce y domina, pero que siguen —lo ha presentado— acosándolo. (Cómo entender, si no, esos súbitos silencios de Pichon, ese llamado tácito a que no franqueáramos ciertas zonas, de pronto su decaimiento o su tristeza y, de pronto, su exaltación...)

Pero debo reconocer que, así como él calló algunas veces, tampoco yo pude franquear ciertas barreras. De allí que preguntas que silenciamos frente al grabador afloraron en el momento de despedirnos, como si hubiéramos decidido mantener una zona en común secreto.

La mecánica de trabajo, en general, fue la siguiente: nos reunimos durante el otoño y el invierno de 1975, una o dos veces por semana, en sesiones (grabación, comentario de grabaciones anteriores, búsqueda y lectura de libros y documentos) que nos llevaban, a veces, exactamente cincuenta minutos; otras, especialmente los sábados, hasta cinco y seis horas.

Estos encuentros adquirieron, paulatinamente, un esquema invariable, casi de ritual. Yo concurría a su domicilio, que es a la vez su consultorio. Su enfermera me hacía pasar; en seguida aparecía Pichon, nos abrazábamos. Después nos sentábamos frente a frente, yo de espaldas a su diván de psicoanalista (marrón, con extrañas manchas que nacen a partir del desgaste del cuero y que, si son observadas, permiten descubrir un rostro casi perfecto de leopardo y junto a él un torso de mujer). También hay en esa pieza varios cuadros. Uno es de Casimiro Domingo, a quien Pichon conoció en el hospicio; destaca esta obra porque simboliza, acaso como ninguna otra.

ese sentido de la vida y del conocimiento en espiral por el que continuamente clama Pichon. Otro elemento significativo en aquel recinto son los libros y carpetas con papeles: sobre el escritorio, en el piso, cayendo de los placares, cubriendo, incluso, las sillas. Ello despierta una sensación de caos total, que cobra su unidad, sin embargo, cuando Pichon busca, sin equivocarse, alguno de esos libros o papeles.

Ya acomodados, Pichon me preguntaba, invariablemente: ¿Cómo estamos nosotros dos, cómo está la calle?

Le comentaba yo los hechos del día, casi todos dramáticos. Después hablaba de mí, muy poco, pero, aun elípticamente, nunca dejaba de plantear algún problema que me angustiaba. Lo discutíamos.

Llegaba el turno de Pichon: poco a poco, se iba penetrando, dejándose al desnudo. Yo tenía la sensación de que me estaba transmitiendo un mensaje cifrado y que, al hablar de sí mismo, también lo hacía de mí. Ello me agotaba: me veía transformado en un espejo. Era cuando Pichon me decía, a veces riendo, a veces mirándome muy fijamente, que era, para él, como un padre.

Pasado todo ese tiempo que, en función del libro, puedo llamar de "precalentamiento", ponía en marcha el grabador. Aclaro que el primer día nos fijamos un plan, no muy estricto, por supuesto, de lo que serían nuestras bases de conversación o guía. Después, ya en el curso del trabajo, ante la dinámica espontánea que tomaba el mismo, y que superaba nuestro propósito de enfrentar los temas con un mayor orden, tomamos como método que yo leyera la desgrabación de la charla anterior. A partir de allí, en su caso, aclarábamos o completábamos los distintos temas. O bien enfocábamos otros que, previstos o no en el plan original, entendíamos en ese momento que eran necesarios.

Dábamos por terminada la conversación del día (salvo el caso de que hubiéramos fijado de antemano la duración) cuando alguno de los dos se cansaba. Y nos cansábamos por distintas razones o quizá por la misma razón. A veces Pichon desfallecía físicamente, o tocábamos alguna zona que lo entristecía mucho (especialmente algunos recuerdos de amor). Entonces cerraba los ojos y se acariciaba lentamente, muy lentamente el rostro.

Era la señal. Otras veces, yo sentía que enfrentaba una carga muy pesada, que mi capacidad de percibir estaba colmada; incluso, hubo momentos en que sentí miedo, un miedo extraño que no puedo descifrar. O desconcierto. Me interrogaba: "¿Qué estoy haciendo realmente aquí?" Y, sin respuesta, tenía ganas de salir corriendo. Era cuando Pichon me miraba con extrema dureza, como enojado por mi flojedad, para cambiar rápidamente y palmearme con suavidad la espalda. De cualquier manera, originada la suspensión de la charla por mí o por él, yo tomaba una copa de vino, él fumaba su único cigarrillo del día y me acompañaba hasta la puerta del departamento. Conveníamos el nuevo encuentro y nos despedíamos con un abrazo, no obstante lo cual nos demorábamos, y éstos eran los momentos en que, deshilvanadamente (ya lo he señalado), tocábamos temas que frente al grabador, por distintas circunstancias, habíamos omitido o no profundizado. Me permito de alguna manera revelarlo: giraban siempre en torno de la muerte.

Algo más sobre nuestro método de trabajo: debido a las dificultades físicas de Pichon, que toman su voz poco audible (en todo caso, no registrable fácilmente por el grabador), a medida que él contestaba mis preguntas, o me repreguntaba, yo iba repitiendo y sintetizando, con la mayor fidelidad que pude, sus palabras.

Aclaro también que Pichon, cuando tocamos algunos temas sobre los que ya ha escrito, para evitarse mayor fatiga y en pos de precisión, se valió en sus respuestas de esos documentos.

Una vez que estuvo enteramente desgrabado el material, y hecho por mí el trabajo de ajuste, tratando de evitar ciertas imprecisiones propias de toda conversación (que en este caso fueron más de lenguaje que de conceptos), leí el texto a Pichon. El me hizo entonces sugerencias y comentarios; propuso incluso modificaciones. Volví a trabajar en el texto y obtuve el acuerdo definitivo.

La nueva lectura que, a solas, hago esta noche de las pruebas de imprenta, me trae recuerdos (algunos que ya se desvanecían) y motiva reflexiones que acaso no buscan más que sacar a luz el encadenamiento inexorable al que responden mis encuentros con Enrique Pichon Rivière. Cierro un pequeño círculo.

VICENTE ZITO LEMA



Collage de Pichon Rivière

La familia. Los primeros años

—*Usted siempre sostuvo que existe una relación muy íntima entre sus concepciones teóricas y la vida que le tocó vivir. Por eso, sin duda no está fuera de lugar empezar nuestras conversaciones sobre la locura, la salud mental y los problemas de la creación artística y el llamado "arte patológico" con un punto de partida muy preciso: su infancia.*

—Le anticipo que ha estado rodeada de acontecimientos muy extraños... Por ejemplo, yo nací en Ginebra, y ello motivó mi profundo interés por Lenin, mi deseo de haberlo conocido. Lenin jugaba siempre con los chicos de una plaza de esa ciudad, a la que yo después concurrí, también de niño... Y así se generó un vínculo, una ansiedad de conocer anterior a la apreciación intelectual o de tipo ideológico.

—*¿Quiénes fueron sus padres?*

—Los dos eran franceses: Alfonso Pichon y Josefina de la Rivière. Él comenzó la carrera militar, en la academia de Saint-Cyr, pero fue expulsado al poco tiempo por sus ideas políticas y su relación con el intendente de la ciudad, Herriot, uno de los principales dirigentes socialistas. Entonces es enviado por su familia a Manchester, donde estudia el proceso de la fabricación de tejidos. Ya por entonces tenía la idea de criar gusanos de seda. Sus planes eran radicar una industria textil en el norte de Inglaterra. Por eso, para mí siempre

sería un misterio nuestro largo viaje y que finalmente fuéramos a dar al Chaco, en plena selva.

— *Pero usted nace en Ginebra...*

— Sí, el 25 de junio de 1907. Aunque mi nacimiento en ese lugar debe verse como algo totalmente accidental. Y vine a la Argentina cuando tenía tres años, en pleno Centenario.

De Ginebra solo recuerdo con precisión un auto, un gran auto negro con una bocina en forma de víbora, en el que a veces viajábamos con mis padres y mis hermanos. Después vino el gran peregrinaje del otro lado del mar; de eso sólo tengo sensaciones, sensaciones de un movimiento continuo y ascendente... En Buenos Aires nos quedamos muy poco tiempo, mi padre hace distintos tipos de gestiones y en seguida nos vamos al Chaco. Insisto en que nunca entendería la verdadera razón de ese hecho.

Ya en el Chaco, mi padre consigue una concesión de tierras del Estado, tierras fiscales, y se pone a trabajar. Esta concesión estipulaba un término, y los años fueron desastrosos... por la langosta, la inundación, las lluvias, hasta que al fin se perdió todo.

— *¿Qué trabajo encara su padre?*

— Planta algodón, pero, como ya le dije, pese al esfuerzo, fracasa. La naturaleza no lo ayudó. Al extremo de que una manga de langostas se comió hasta el techo de paja del *bungalow* donde vivíamos. Y nos quedamos a la intemperie, de un día para el otro. Nunca olvidaré que en el momento en que desaparece el techo, mi padre exclama: "¡Qué hermoso, qué azul es este cielo!"

— *¿Cuánto tiempo permanecen en el Chaco?*

— Unos cuatro años; nos fuimos cuando yo tenía ocho. Por ese entonces, aquello era un territorio totalmente despoblado.

— *¿A dónde van?*

— Pasamos a Corrientes. Y allí otra vez mi padre insiste en trabajar la tierra, en plantar algodón y tabaco, y otra vez sin suerte. Siempre le iría mal en todos sus trabajos.

— *¿Cuántos hermanos tuvo?*

— Éramos seis hermanos, dos mujeres y cuatro hombres. Soy el menor. Pero, ya está aquí el primer conflicto: mi padre se casó con su cuñada. Es decir, muere su primera esposa y se casa con la hermana de ella. Del primer matrimonio nacen cinco hijos y del segundo solo yo.

— *¿Esta relación determinó alguna vez situaciones violentas?*

— No; sin embargo siempre estuvo presente como una sombra. Perpetuamente vagó entre nosotros el conflicto familiar.

— *¿Cuándo se entera de esa realidad o, como suele decirse, del "secreto de familia"?*

— A los seis... siete años. Hasta entonces creía que éramos todos hijos del mismo padre y de la misma madre.

— *¿Cómo eran sus hermanos con usted?*

— Muy buenos, muy afectuosos, nunca hubo entre nosotros la menor ostentación o diferencia; al contrario; y acaso por ser el menor, siempre tuvieron hacia mí una profunda dedicación.

— *¿De qué manera caracterizaría a esa familia?*

— Básicamente como fuerte, unida, y muy luchadora. Trataba de transformar la realidad. Jamás aceptaba pasivamente las desgracias. No reculaba ante el desafío.

— *Se suele dar importancia a la casa donde uno pasa la infancia. ¿Qué recuerdos tiene usted de ese primer bungalow?*

— Era una construcción muy austera, siempre extremadamente limpia y muy acogedora. Pero estaba hecha totalmente de paja y por ello existía el peligro de un incendio. También estábamos expuestos al ataque de los malones, por entonces muy frecuentes. Eran indios guaraníes, muy aguerridos, y se lanzaban sobre las pequeñas poblaciones y sobre las casas aisladas en el campo.

— *¿Alguna vez esas amenazas se concretaron? Me refiero al incendio o al ataque de los indios contra su familia.*

—No, y en alguna medida era peor, ya que la fantasía aumentaba la real medida del peligro y el estado de tensión se hacía permanente.

Ahora bien, la amenaza de los indios se daba cuando éstos se juntaban en malones, ya que, individualmente, eran gente muy trabajadora; si uno conocía el idioma, podía relacionarse con ellos sin mayor dificultad.

No puedo precisar las circunstancias, pero no olvido que he estado con esos indios, que los he conocido, que hemos hablado...

—*¿Le impresionaron por algo en especial?*

—Siempre me impactó la manera que tenían de hachar. Volteaban esos grandes árboles, los quebrachos, con una habilidad increíble.

—*Imagino que se contarían en la zona hechos graves o algún tipo de leyenda sangrienta protagonizada por los guaraníes...*

—Sí, y eso, naturalmente, aumentaba el miedo colectivo. Siempre eran sucesos ligados con raptos de menores y violaciones de mujeres.

—*O sea, la clásica exteriorización de un prejuicio racial.*

—Con toda su compleja gama de lazos e interrelaciones; era, por lo tanto, una situación criticable, y no por ello menos vigente y actuante.

—*¿Qué es lo que había realmente detrás? ¿A qué obedecen, en general, los prejuicios?*

—Detrás de un prejuicio se encuentra siempre la envidia. Ya sea por la laboriosidad, la belleza, la visión del futuro o la manera de encarar el mundo que tienen los seres objetos del rechazo.

Puede haber (de hecho, hay) un trasfondo ideológico y también religioso, pero el núcleo de este sentimiento está formado por la competencia, la rivalidad y, reitero, esencialmente la envidia.

En cuanto a las fantasías sobre violaciones, hay allí una proyección de los propios deseos en el de afuera, en el extraño, en el "otro", y ello vuelve al emisor convertido en "realidad".

Hay un grupo de hombres que considera que tiene la propiedad de las mujeres tradicionalmente ligadas a ese grupo, y rechazan que alguien pueda discutir esa propiedad. Por ello, la base del prejuicio, aun en este caso, es la rivalidad, y exterioriza un concepto más económico que sexual.

—*¿De qué forma vivió esos hechos atribuidos a los guaraníes? ¿Como una leyenda o como una historia real?*

—Es una diferencia difícil de precisar en este caso. Aunque estimo que, preponderantemente, los recibí como leyenda. En última instancia los autores ya habían desaparecido. Sin embargo, quedaban algunas personas en el pueblo a las que señalaban como hijos de esos encuentros, no sé si obligados o no, en todo caso furtivos, entre indios y "blancas".

—*¿A esa gente se la miraba o trataba de alguna manera especial?*

—No creo que hubiera ningún signo de rechazo. Más aun, como experiencia social fue riquísima para mí; no es frecuente encontrar un grupo humano sin profundas diferencias.

Mi familia, en ese aspecto, tenía una postura muy clara, muy abierta. En particular mi padre, que sentía especial simpatía por los aborígenes. El, ya en su infancia, había tenido fuertes fantasías ligadas a la vida salvaje. Soñó muchas veces con vivir en el África, acaso porque amaba profundamente a Rimbaud, tanto por su poesía como por su largo exilio de la civilización europea. Todo esto incidió para que nunca tuviera miedo de los indios y no tomara recaudos especiales de protección, ni aun en esos largos viajes que emprendía solo y a caballo.

—*¿Quedaba entonces el resto de la familia desamparado, o estaban preparados para defenderse en caso necesario?*

—Por supuesto que estábamos preparados. Mi padre no usaba armas, pero tenía guardadas varias, y cuando se iba las repartía entre nosotros.

—*¿A dónde viajaba su padre?*

—Podría decir que era un viaje a otros cielos, tal era el sentimiento de ausencia que nos provocaba. Pero lo real era que

él, mensualmente, emprendía una verdadera expedición para llegar al pueblo a retirar dinero y poder pagar los gastos de la producción y de la casa. Pasábamos dos o tres días poseídos por la angustia, esperando su regreso.

—¿Su madre también tenía un arma?

—Todos, mi madre también. Entonces yo tendría unos siete años, y recuerdo que mi padre me dejaba un *winchester*; había aprendido a manejarlo muy bien.

Era una zona hermosa, pero llena de riesgos. Por ejemplo, abundaba todo tipo de animales salvajes, mortíferos, especialmente gatos monteses, a veces cebados, y víboras... Las peores eran las boas. Me veo yo mismo, a la distancia, y noto lo singular de esa infancia.

—¿Corrió ese niño algún grave peligro?

—Situación directa, de ataque, no; pero indirecta, de peligro cierto, sí.

Una noche sufrí el pánico al sentirme encandilado por los ojos de un puma, pero a la vez estaba como fascinado...

—El puma es un animal muy bello...

—Sí, pero también puede matar...

—¿Escapó, gritó? ¿Qué hizo?

—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 una sola pregunta. Y pude dejar el teatro sin problemas.

Creo que nunca, como ahora, he tenido tan clara conciencia

de la relación entre ambas situaciones que, además, se completan con la vivencia del hospicio.

Una vez, en el Hospicio de las Mercedes, un enfermo me atacó, de improviso, con un cuchillo, y volví a quedarme inmóvil, mirándolo fijamente, hasta que el enfermo soltó el arma, que se clavó de punta en la tierra...

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. Él nunca provocaba a nadie; tampoco nunca vi una provocación hacia él. Había un gran respeto por su persona, por "el francés", como lo llamaban. Recuerdo que en esa época mi padre tenía la costumbre de tender un alambre entre dos árboles, y colgar allí todos sus trajes. Lo 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.

—El llamado melancólico de la anterior vida, de otra cultura...

—Sí, ese sentimiento exento de dulzura, de ligera embriaguez, pero doloroso. Mi padre sufría, de manera cierta, en ese ritual, del que fui disimulado testigo, compartiendo su pena.

—Leí, hace algún tiempo, un trabajo donde usted analiza el comportamiento humano ante las catástrofes. Me pregunto —la asociación es evidente— si sufrió de niño algún suceso de ese tipo.

—Hace bien en unir sucesos fundamentales de mi infancia con mis intereses intelectuales. Viví, sí, situaciones de inundación, en las que colaboré activamente en la evacuación de los inundados, y también después para ubicarlos, buscarles tareas, incluso hacerlos jugar al fútbol como una forma concreta de aliviar la tensión. Fue mi primera experiencia cierta frente al pánico colectivo.

Muchos años después, durante el período de abril de 1966

a mayo de 1967, publiqué una serie de notas en una revista de Buenos Aires (*Primera Plana*); era un esbozo de una psicología de la vida cotidiana. Y precisamente, con ese título, se editó después un libro, en el año 1970, que reunía todos mis trabajos sobre el tema. En esta tarea tuvo activa participación mi más directa colaboradora, Ana Pampliega de Quiroga. Pues bien, uno de esos trabajos, al que usted se refirió, encara las reacciones psicológicas ante el desastre; o sea que, una vez más, como decía, una experiencia vivida en mi primera edad es materia de investigación. El misterio, lo imprevisto, me han atrapado, y trato de descifrarlos con las armas que he adquirido de hombre.

Sostenemos en ese análisis que el núcleo de la actitud del sujeto que padece la catástrofe está dado por su resistencia al cambio. El cambio se requiere para responder a una nueva situación producida, no ya por la sociedad, sino por la naturaleza; esto, sin negar la responsabilidad que puede tener la sociedad en su conjunto y las autoridades en particular para evitar ese tipo de catástrofe con medidas estructurales — construcción de diques, dragado de ríos, etcétera— o, al menos, con eficaces medidas de alerta y prevención.

El sujeto que padece la situación, por miedo al cambio que se impone, se resistirá por todos los medios. Apelaré a todo tipo de maniobras para dilatar y aun impedir el abandono o el desalojo, es decir, la evacuación del sitio que habita. Es entonces cuando el siniestrado debe ser considerado como un enfermo mental, dado que tiene todas las características y conducta del paranoico.

Ahora bien, en la inundación como en cualquier otro siniestro, el pánico aparece en un segundo período de la situación que hemos denominado de "impacto". Por su significación, el pánico es el principal emergente de estos hechos, ya que puede ocasionar mayores consecuencias, daños más graves, que el suceso principal del cual emerge.

El carácter típico —y peligroso— del pánico es su poder de *contagio* que, tal como la vida cotidiana nos enseña, ha ocasionado innumerables desgracias, debido a las actitudes que desencadena: tumulto, huida ciega, y también asesinatos, violaciones, y demás tipos de violencia desenfrenada.

Para caracterizar el pánico, podríamos decir que es una

unidad compleja, cuyos elementos constitutivos son: temor, alarma, perplejidad, pérdida de control y de orientación.

—*Volviendo a sus recuerdos, ¿dónde vivió las escenas de inundación?*

—En Florencia, en el Chaco santafecino.

—*¿Cómo era Florencia?*

—Me fui y jamás regresé...

—*Pero usted bien sabe que de la infancia nadie se aleja.*

—Es cierto, y menos ahora, a mi edad. Florencia era un aire ligero, y una tierra roja, y una gran laguna, y mi padre y yo cazando y pescando en el mayor de los silencios...

Y un fuerte sol. Nos bañábamos en la laguna, a pesar de los yacarés. Mi padre nos había enseñado una manera de inmovilizarlos, poniéndoles una rama en la boca y dejándoles así trabada la mandíbula. Yo lo hice una sola vez, pero lo viví como una eternidad. Era una vida muy especial, una vida en la naturaleza, y si bien nos mudamos varias veces, siempre eran sitios de una misma región, y las experiencias y los recuerdos se repetirán.

—*Ustedes eran una familia nueva, extranjera en el lugar; ¿se sintió alguna vez tratado en forma diferenciada?*

—Jamás percibí signos de ese tipo, al menos con nosotros. Pero también recuerdo que, cuando tenía cinco o seis años, escuché por primera vez la palabra "gringo", dirigida a un hombre. Creo que era italiano, y me pareció una palabra de connotación cómica.

De chico me apodaron "el francesito", aunque en forma cariñosa. Lo cierto es que nunca me sentí disminuido ni rechazado; tampoco me sentí superior.

Eramos una familia más de la zona. Aprendí a hablar perfectamente el guaraní; mi maestro fue el primer capataz que tuvo mi padre en la plantación. El guaraní es un idioma hermosísimo, del que todavía recuerdo muchas palabras y giros. Y lo curioso es que pasé del francés al guaraní directamente: el castellano recién lo aprendí cuando tuve que ir a la escuela. Incluso necesité tomar algunas lecciones.

El resto de mi familia tampoco tuvo mayores dificultades con la nueva lengua. Y, si bien en la mesa se hablaba francés, siempre se buscaban temas que nos permitieran a todos conversar en castellano, hasta que al final nos manejábamos en forma perfecta. Mis padres nunca aprendieron el guaraní. Tampoco olvido que, entonces, un tema se imponía con frecuencia entre nosotros: la guerra, la Primera Guerra Mundial. Los he visto a mis padres hablar y sufrir. A la vez, nuestros juegos se basaban en emular esa guerra, representarla, construyendo barricadas y otros actos por el estilo.

—¿Había alguna leyenda en la región que lo impresionara en forma particular?

—Recuerdo sobre todo una leyenda, referida al Iberá, esa bella y enorme laguna que está en el centro de la provincia de Corrientes, y más o menos cercana al lugar al que nos habíamos mudado. Era una leyenda que estaba presente en toda la gente de la región. Se contaba que en el Iberá vivían indios de una raza especial, desconocida. Y todos los años se preparaban excursiones a la laguna; poco a poco, esa excursión anual se transformó en una ceremonia.

A pesar de mis ruegos, mi familia nunca me autorizó a participar, y ello me dejó una sensación muy extraña, ligada después a la muerte de cinco amigos míos, tan curiosos como yo y apenas un poco mayores, que nunca volvieron de uno de esos viajes. Pero siempre había desapariciones en esas idas a la laguna, un lugar muy peligroso por las ciénagas y por estar infestado de yacarés. Cuando llegaba el verano, la gente de la zona empezaba con los preparativos, de los que también participaban pobladores de otros sitios cercanos. El proyecto del viaje era una tarea común, y todos conocían y conversaban sobre la marcha de las distintas etapas.

El Iberá era para nosotros un mundo de magia, lo desconocido, y también lo siniestro. Nos sentíamos atraídos, pero a la vez recelosos ante la proximidad de la aventura, que era también la proximidad de alguna tragedia. La gente, al retornar, contaba la historia de la expedición, y mostraba los trofeos: cueros de nutria, de yacaré. Y también de otros animales salvajes.

—¿Cómo se llama ese lugar de Corrientes donde se radican?

—Definitivamente la familia se radicó en la ciudad de Goya, pero antes estuvimos un tiempo en Bella Vista, también de Corrientes. En la primera travesía tuvimos que cruzar un río y casi nos ahogamos. Una fuerte tormenta cayó sobre el pequeño barco, un velero, que habíamos alquilado.

—Ha hablado de ese primer bungalow, cuyo techo devoraron las langostas. ¿Cómo fueron las otras viviendas familiares?

—Nunca lujosas, pero sí confortables. En nuestra familia jamás se sufrió la miseria, aunque estaba encubierta. Vivíamos con lo estricto. Finalmente, mi padre empezó a sembrar verduras, cerca de Goya. Yo iba con él, en el carro, y ofrecía la mercadería a la gente, de casa en casa. Tengo muy claro el recuerdo de ese niño gritando: "Zapallitos, compren zapallitos..." Hasta que un día nos sucede algo distinto. Era muy temprano, a la mañana, y tropezamos con una señora; ella, acaso por vernos como extranjeros, nos contó que tenía un hijo a quien le iba muy mal en sus estudios, en Buenos Aires. Pasa el tiempo y el hijo de esta señora vino a Goya, en época de vacaciones, y mi padre lo preparó en matemática y en inglés... Mi padre pasó por un tiempo a ser su profesor, tarea que luego repetiría con algunos otros muchachos. A su primer alumno le fue muy bien, y él lo sintió como un gran triunfo. Después se emplearía en distintos comercios para efectuar contabilidades, estabilizando su situación. Mientras tanto, mi madre daba lecciones de francés y de canto. Ella tenía una hermosa voz y dirigía el coro de la Iglesia de Goya.

—¿Cuál es la vivencia más profunda de su niñez?

—Nunca pude olvidar cuando pasamos por Barcelona rumbo a Buenos Aires, el día que fusilaron a Ferrer, el anarquista.

Sentí un temor brutal por la seguridad de mi padre: temía que se enteraran de sus ideas y lo mataran, ya que si bien no era anarquista, se sabía que era radical socialista, y muy notorio, por haber sido secretario del jefe máximo de ese partido. Mi madre también mostró su gran entereza en ese episodio.

—¿Cómo era ella?

—De estatura mediana, los ojos pardos, dulces, grandes, muy

elegante, y nunca asumió el rol de la pobreza. Se había criado en un colegio de monjas. Fue en la época de una intervención del Estado en la Iglesia, y mi madre se llevó a todas las monjas a una propiedad de su familia. Una acción arriesgada. Ella siempre tuvo mucho carácter, y valentía para enfrentar cualquier tipo de dificultades y de prejuicios.

Recuerdo que cuando volví a Europa fui a visitar ese colegio, y todas las monjas se acordaban de mi madre.

Había sido la primera en fumar y en usar pantalones, con motivo de representar una pieza de teatro. La debilidad de mi madre era precisamente el teatro. Recitaba a Racine y a Corneille de memoria. Además, era muy luchadora y llena de empuje. Fundó escuelas primarias, la Escuela Profesional y el Colegio Nacional, todo esto en Goya, y trabajaba continuamente.

También recuerdo un hecho muy curioso —en atención a uno de sus protagonistas—. Un domingo, allá en Goya, conocimos a Hortensio Quijano, el que sería vicepresidente de Perón. Mi madre y la mujer de Quijano organizaban conciertos, y Quijano tocaba la flauta. Pasarían los años y, en un grave conflicto personal, acudiría a él en busca de consejo.

—¿Tiene presente alguno de sus primeros sueños?

—Todos ellos, sin excepción, estaban vinculados a la acechanza de los malones.

—¿Cómo era de niño? ¿Cuáles sus gustos, su carácter?

—Trabajaba con mi padre en el campo; a los seis años ya sembraba... Y era tranquilo, sin mayores conflictos, a pesar de sufrir el latente peligro de los ataques indígenas y la especial situación familiar... Y muy callado, y con una increíble pasión por todo tipo de aventura y por el deporte.

—¿Sus padres se querían?

—Profundamente, y ello se notaba en todo. Además, eran muy compañeros. Y después mi padre fue mi compañero. Salíamos siempre juntos, a cazar o a pescar, pero no hablábamos, o muy poco. Sin embargo, cada uno adivinaba lo que el otro pensaba. Era un entendimiento sincero, lleno de afecto, y que se daba sin palabras.

—¿Reprochaba su madre a su padre los desastres financieros, el fracaso en los trabajos?

—Nunca le oí el menor reproche, y tengo la impresión de que no los hubo en ninguna circunstancia. Y ello a pesar de que mi padre y también mi madre tenían cierto dinero al venir a la Argentina, y lo perdieran todo, y para mayor desgracia, trabajando.

—¿Dónde cursa sus primeros estudios?

—En una escuela primaria del Chaco. Ibamos a caballo, en tres caballos los seis hermanos, toda una patota. Lo que llamaba más la atención era nuestra vestimenta. Por ejemplo, yo usaba zapatos con clavos, que habían pertenecido a mi hermano mayor, cuando éste había alpinismo en Europa. Todos nos miraban asombrados, no entendían el porqué de mis zapatos...

—¿Tuvo de niño alguna gran tristeza?

—La tristeza me acompañó toda la vida, acaso por eso no recuerdo ninguna tristeza especial de mi niñez.

—¿A qué se debe?

—En una primera época sentía la tristeza como algo presente, fijo, lastimándome siempre y sin saber el motivo real. Y desde entonces no he hecho otra cosa que estudiar para poder revelar algo de mi propio misterio.

—¿Y ahora sabe de su tristeza?

—Lo suficiente para comprender que, más allá de mis intentos, nunca me abandonará. Esa primera tristeza tuvo origen en la situación familiar, en las características del segundo matrimonio de mi padre, de ser yo el único medio hermano de los seis... Primero, lo intuí; después, conocí la causa.

—Pero cuando la intuición dejó lugar al conocimiento, ¿ese estado de tristeza no fue superado?

—No, ya era tarde. La tristeza me había marcado para siempre...

—Y, para completar mi cuadro infantil, diría que fui desprolijo y desatento, siempre estaba en otra parte...

—¿Dónde?

—En mis sueños, en mis aventuras, en mis fantasías y, acaso, también en mis temores.

—De todas aquellas aventuras, ¿cuál fue la más extraña?

—Recuerdo que frente a mi pueblo había una isla, a donde iban las lavanderas. Y allí me pasó el hecho más insólito. Descubrimos que un político muy importante de la zona concurría a la isla buscando el eco, su eco, el de su propio grito. Gritaba: "¡Eco! ¡Eco! ¡Eco!", y esperaba la respuesta. Entonces nosotros, un día —éramos un grupo de chiquillines— subimos a los árboles, nos escondimos, y cuando apareció este hombre y se puso a gritar otra vez "¡Eco! ¡Eco! ¡Eco!", le contestamos: "¡La puta que te parió!" Allí tuve otra clara vivencia de lo que es el pánico. El hombre quedó inmóvil, palideció, y luego salió corriendo. Jamás volvió a la isla. Era un personaje que usaba sombrero "de canaleta", y tenía una lancha; con ella hacía sus excursiones buscando el eco.

—¿Algún otro suceso particular de su infancia?

—En este momento no recuerdo ninguno; le diré que muy pronto me tomó la pasión por el fútbol. Un deporte muy bello y del que emerge la mayor variedad de conflictos. Y a partir del fútbol, como de las otras actividades instintivamente grupales en las que participo —vivíamos en pueblos pequeños, donde se integran con naturalidad "pandillas" o "barras"— ha quedado en mí, como alguna vez he dicho, la vivencia del carácter operativo de las situaciones grupales.

—Usted ha vivido varios años en contacto con la cultura guaraní. ¿Qué rescata como mayor valor de la misma?

—Es difícil separar en la unidad... Se trata de un mundo mítico, con una concepción de pensamiento esencialmente mágico; y es evidente que todo lo relacionado con la muerte tiene allí un alto valor. A la vez, subyace en los actos cotidia-

nos, en los mitos y leyendas, una profunda poesía. Todo ello es muy perceptible, por ejemplo, en el folklore guaraní, que es no sólo uno de los elementos principales de esa cultura, sino también algo de lo más hermoso que he conocido en mi vida.

Hay una canción que escuché de niño y que no he olvidado, muy triste, llena de poesía y que también, podría decir ahora, encierra una situación típica de análisis. Es la historia de un pájaro, el carao, "que estando su madre enferma / remedios salió a buscar...". En su viaje llega a un baile campero y allí conoce a "la pollona", una pájara hermosa. Y se canta en la leyenda que los dos pájaros se unieron, mientras la madre del carao agonizaba, sola, esperando el remedio, la ayuda que no llega. Finalmente, cuando amaneciendo el día, regresa, el pájaro encuentra a su madre muerta. Esta nunca supo los actos de su hijo, su "casamiento". O sea, nos encontramos ante un complejo de Edipo perfecto, una situación triangular clásica en todos sus matices.

—¿Qué otros elementos de ese mundo cultural lo impactaron?

—Influirá posteriormente en mis teorías la comprobación de su manera de agruparse, el trabajo en comunidades y su sentido del orden.

Un orden primitivo, pero, a la vez, de raíces muy profundas. Y si bien se comentaba mucho el carácter bravío de esta gente y su afición por las peleas, creo, en relación con esto último, que era más lo que se hablaba y se temía que lo ocurrido realmente.

Hay otro hecho muy curioso: *La Biblia* fue traducida al guaraní por unos padres jesuitas, y en la zona se tenía hacia esta Biblia una rara devoción. Yo tengo un ejemplar, y puedo asegurar que aún hoy genera en mí un extraño sobresalto...

A veces, pensando en esas tierras, en esas costumbres, me cuesta comprender la capacidad que tuvieron mis padres para adaptarse a una forma de vida tan distinta. Ellos eran gente grande, ya formada; sin embargo, tuvieron una ductilidad y amplitud para entender el quehacer de los otros, que sorprende. Y mientras trabajo como psicoanalista, muchas veces pienso en ellos como modelos de acción para captar lo más profundo de la vida cotidiana.

Mi madre, por su naturaleza y peculiaridades, debió ser quien tuvo que vencer mayores obstáculos. Se había educado en un colegio muy exclusivo, en Lyon, y pertenecía a una familia de clase social "alta". Pese a ello, a una cierta rigidez educativa, tanto mi madre como mi padre — y aquí mi asombro — supieron siempre tomar de quienes los rodearon, en cualquier circunstancia, todo lo bueno y alejarse de lo malo. Su moral, rígida, no perturbaba sus relaciones cotidianas con el mundo; tenían un tacto especial, sabían irse sin molestar, sabían dejar hacer a los otros. Sin embargo, nunca sufrimos situaciones de atropello; veían a mi padre como un hombre dispuesto a enfrentar lo que viniera pero después de agotar las posibilidades de esclarecimiento. Por eso los respetaban. Ellos fueron mis maestros. Hasta en el deporte. No olvido que mi padre fue también un gran boxeador y esgrimista.

— Hemos hablado de su infancia, pero si le parece bien podríamos extendernos un poco sobre otros aspectos de su vida, insistiendo en la permanente relación entre lo que le sucede a un ser y lo que ese ser piensa y crea.

— Por supuesto. Esa íntima relación existe, y en un sentido acaso más amplio aun, entiendo al hombre como configurándose en una praxis, en una actividad transformadora, en una relación dialéctica, mutuamente modificante con el mundo.

— Pasemos entonces a su adolescencia. Usted ha dicho que el itinerario de su familia sería: de París a Ginebra, de Ginebra a Barcelona, de Barcelona a Buenos Aires, de Buenos Aires al Chaco...

— Sí, primero al Chaco santafecino; luego nos trasladamos a la provincia del Chaco y, finalmente, pasamos a Corrientes.

— ¿Hasta qué edad se quedó en Corrientes?

— Hasta terminar el bachillerato. Lo cursé, precisamente, en el Colegio Nacional que había fundado mi madre.

Por aquel tiempo, Corrientes era una provincia muy politizada. Había dos partidos principales, el liberal y el autonomista, muy enfrentados entre sí. Se vivía con violencia, espe-

cialmente en épocas de elecciones. La situación, entonces, se tornaba tremenda... Pero yo estaba absorbido por los deportes: fui campeón de ciclismo, practicaba natación, fútbol, tenis... Hasta llegué a ser campeón juvenil de boxeo en peso pluma.

— ¿Qué hecho, de los entonces vividos, le parece el más significativo?

— A esa edad, uno siempre tiene aventuras. Ahora, lo sintomático es que casi todas las mías giraban alrededor del quilombo. El portero del quilombo se llamaba Canoi, era también el "cuidador" de las "muchachas". Los lunes, ellas tenían permiso para ir de paseo al pueblo. El portero las llevaba en un coche a caballo. Cuando el cortejo llegaba al pueblo, los pobladores cerraban todas las ventanas. Esto ocasionaba un ruido tremendo, pero al rato se empezaban a escuchar otros ruidos pequeños, de ventanas apenas entreabiertas con disimulo, con culpa, con avidez...

O sea, primero manifestaban, públicamente, el repudio; después cada familia, furtivamente, escudriñaba. La curiosidad se imponía, querían conocer a las muchachas del quilombo.

Me acuerdo que una tarde estaba dando examen de francés. Lo tomaba mi madre, que era la profesora de esa materia. De pronto, ella me hace alusión a un ruido, ruido de coches que pasan. Yo le digo, disimulando, que "son un grupo de chicas que trabajan para la alegría". No recuerdo con precisión los términos, pero ése era el sentido. Lo cierto es que mi madre, que siempre había sido extremadamente cuidadosa con su lenguaje, me dice en francés, pero claramente, alzando el tono: "¡No, otra que chicas de la alegría, son las putas del quilombo!"

Con un grupo de compañeros nos hicimos amigos de este hombre, de Canoi, y él nos relataba todo lo que pasaba en el lupanar, y cuando fundamos un club de fútbol, el primer presidente fue el portero. El club aún existe, se llama "Benjamín Matienzo".

— ¿Qué imagen tiene hoy de ese adolescenter?

— La de un ser esencialmente curioso. Por ejemplo, una vez por semana se reunían en nuestra casa las señoras del pueblo

para conversar. Mi madre participaba activamente. Yo me había agenciado un agujero, para ver y escuchar. Y así me daba cuenta de las contradicciones y de todo lo que pasaba en esos grupos. Y creo que así hice, como *observador no participante*, mi primer aprendizaje sobre el funcionamiento de los grupos humanos. Diría que es la enseñanza del ojo de la cerradura.

—¿Hay una guía secreta de nuestros actos?

—En mi caso me condujo al deporte, después a la pintura, y también hubo otra, la que seguramente usted más ama: la poesía. Tendría dieciséis, diecisiete años, cuando empecé a escribir mis primeros versos. Uno de ellos, *Connaissance de la mort*, figura en el prólogo de uno de mis libros.

“Je te salue
mon cher petit et vieux
cimetière da ma ville
où j'appris a 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.”)

También días pasados, revisando para usted mis viejas carpetas, encontré este otro poema: “Rencontre avec la femme noire.”

“Couchée dans une foret
verte et vierge
la femme noire dans ce temps

serre son coeur palpitan
entre ses jambes
rondes y charnues
attendant
le visiteur egaré
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.”)

—¿Qué representó para usted la poesía?

—La poesía fue para mí, y sigue siéndolo, un símbolo de vida. Yo comencé a escribir con gran furor, pero la poesía me tomó cuando todavía no estaba instrumentado para ella. Por eso rompía casi todas las cosas que hacía; sólo guardo, en total, apenas unos cuatro o cinco poemas. Ahora no escribo más poesías, pero soy un ferviente lector.

También me atrajo la plástica, y no sólo hice críticas y análisis de los mecanismos creativos; igualmente realicé una extensa serie de *collages*. Aunque ahora sólo tengo dos en mi poder. Sus títulos refieren, en cierto modo, el tema, y son congruentes con otros aspectos de la vida que siempre me han rondado: el tango y la tristeza. Uno de ellos se llama *Canto a Discépolo*, y el otro, *Para sobrevivir, la esperanza, remedio para melancólicos*...

—¿Sigue amando la poesía?

—Con todo el asombro de entonces...

—...*Se me ocurre que debería ser visto como un personaje muy extraño ese adolescente que escribía poemas en francés en una zona rural que, más aun por 1924, estaría muy tomada por la cultura guaraní.*

—Era muy reservado en lo que escribía. Pero es cierto que, a pesar de nuestra gran adaptación al medio, vivía todas las contradicciones propias, algunas muy angustiosas, del que, en

cierta medida y más allá de sus deseos, responde a mundos culturales muy distintos y hasta opuestos.

Y 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 duelo y la locura, forman el contexto general. Muchos de mis intereses científicos y mis investigaciones, están ligados a la internalización de esas estructuras primitivas.

— *¿Cuándo se va de Goya? ¿Por qué?*

— Me voy, cuando tenía 18 años, a Rosario, para poder estudiar medicina. Y allí, en Rosario, apenas llegué, me sucedieron cosas muy extrañas... Un francés, que vivía en la misma pensión, me dice que de un día para otro tiene que marcharse, y me pide, muy insistentemente, que lo sustituya como "profesor de modales" de las muchachas de un quilombo. Las muchachas eran polacas, y ése fue mi primer trabajo...

Ellas eran muy distintas a las del quilombo de Goya. Muy brutas de modales y muy duras. Todas llevaban lentes con cadenitas, y una de mis tareas consistía en enseñarles a quitarse, correctamente, las cadenitas y los lentes...

— *¿Cuánto tiempo se queda en Rosario?*

— Apenas unos seis meses. Había empezado a estudiar medicina, pero me enfermo de neumonía. Me ataca en forma grave, posiblemente debido al tipo de vida que llevaba.

— *¿Qué tipo de vida?*

— Muy agitada, tremenda. Una bohemia dolorosa, sin concesiones...

— *¿Qué hace entonces?*

— Vuelvo a Goya. Mi madre me atiende con enorme cariño. Y consigo un trabajo transitorio, preparando a dos muchachos para entrar al Colegio Nacional. Esto fue en una estancia cercana a mi pueblo, iba y volvía a caballo. Pero terminado esto, pasados unos meses, me voy a Buenos Aires.

— *¿Adónde va a vivir?*

— Aquí se da un hecho muy interesante, diría que simbólico. Voy a caer a una pensión que la llamaban "la pensión del francés". Estaba en el edificio que ocupa hoy la Asociación del Fútbol Argentino.

Allí conocí a los tipos más extraños de mi vida y a algunos de los que serían los mejores amigos que tuve. El primero, Roberto Arlt, con quien fui a ver mi primer partido de fútbol en Buenos Aires. Arlt luego lo relataría en uno de sus escritos.

— *¿Cómo definiría la personalidad de Roberto Arlt? ¿Qué es lo que más le llamó la atención en él?*

— 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. También me asombraba su "prepotencia de trabajo". A pesar de su naturaleza retraída, fuimos sinceros amigos.

Igualmente vivían en la pensión el escritor Conrado Nalé Roxlo, y los hermanos Irazusta, los caudillos entrerrianos... Pero, por supuesto, no sólo ellos. Había toda clase de personajes. Recuerdo a un francés que había estado en la guerra, un ser muy desolado. Por entonces era común en Europa que los combatientes tuvieron una "madrina de guerra", y dio la casualidad que la "madrina" de este hombre resultó una prima mía que, como el resto de nuestra familia, vivía en Francia.

En esta pensión circulaba mucha gente dura, con pesada historia, y cuando se desata la lucha en España algunos se fueron para allá. También yo quise ir, pero mi madre se enteró y me dice que se matará si lo hago; entonces me quedé.

Pero me sumé al "Comité de Ayuda a la España Republicana", me nombraron secretario, trabajábamos sin tregua. La primera ambulancia que se envió a los republicanos fue obra del Comité: la pagaron unos colectiveros.

—¿Por qué se decide a estudiar medicina?

—Lo que buscaba era la psiquiatría... Además, le aclaro, nunca imaginé ni me interesó la medicina como un compartimiento estanco, sino que la veía, y la viví, como una totalidad.

—¿Para qué buscaba la psiquiatría?

—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 leí.

—Pero puso su acento, eligió como camino al humano y precario conocimiento, el método de la ciencia. El camino de la poesía es otro.

—Le respondo con la precaución de quien se halla tanteando lo definitivo. Ahora hay en mí, más que pasión, una necesidad de luz para mis actos. En lo único que estoy totalmente convencido de no equivocarme es en eso que acaso ya reitero en demasía: mi búsqueda ha sido saber del hombre. Y dentro de ello, más limitadamente, saber de la tristeza. Intuyo que ahí está el fondo de todas las conductas especiales.

Además, la ciencia y el arte no son opuestos. Son dos caminos que, transitados sin miedo, con la debida profundidad, entrega, y sed de aventuras, nos internan en el mismo misterio.

Más aun, así como habitaba dos mundos, dos culturas que traté de integrar, también he realizado el esfuerzo de lograr una síntesis, bajo el común denominador de los sueños y el pensamiento mágico, entre el arte y la psiquiatría.

—Volcamos a su época de estudiante.

—También hice intentos de estudiar antropología... Creo que ésta fue mi primer vocación científica. Me fascinaba investigar en el mismo lugar donde se habían producido batallas. Cavaba, buscaba restos de combates, especialmente en los que había participado Berón de Astrada, cuya historia personal me fascinaba (decían que le habían sacado la piel de la espalda para hacerle una *manea* a Rosas). Hasta llegué

a descubrir un pequeño cementerio donde estaban enterrados varios veteranos de la guerra del Paraguay.

Ahora bien, si tengo que hablar de mí como estudiante, debo reconocer que, desde el punto de vista clásico, era un mal universitario, ya que sólo me presentaba a examen cuando tenía la seguridad interna de que me iba a ir bien.

Por eso me recibí tres años después del tiempo normal de la carrera. La búsqueda de seguridad... Pero ya había iniciado la práctica psiquiátrica.

Debo también 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— no desaparece después en toda la actividad médica. Es una verdadera pena que esa situación siga hoy vigente, al menos en gran medida.

Y esto también tiene una historia. Recuerdo que a Freud, en la época en que estudiaba medicina en Viena, le estaba prohibida la disección debido a su religión. Una forma de los prejuicios de la sociedad —y de las autoridades— de entonces en contra de los judíos. Y las cosas se dieron de tal manera que en plena carrera empezó a interesarse por la anatomía patológica del cerebro y, muy precozmente, hizo descubrimientos en ese campo. Ello, en mi criterio, está relacionado con su rebeldía contra esas imposiciones racistas que sufrió.

—¿Cómo era, en su época de estudiante, la enseñanza de la psiquiatría en nuestro país?

—Muy deficiente. De todas formas, yo ya había iniciado, años antes de entrar a la facultad, mis estudios de psiquiatría. Por supuesto que como autodidacta. Y cuando llega la época en que la psiquiatría penetra "oficialmente" en mi mundo de trabajo, tenía una formación bastante sólida. Esto hizo posible que, dando precisamente exámenes de psiquiatría, aprobara ocho materias de otros campos. Por ejemplo, tomaba el aspecto psicológico de un asma o de una hipertensión, y lo

analizaba. Y ello, más allá de la anécdota que representaba la aprobación del examen, era de utilidad, en tanto contribuía a encarar el abordaje del paciente desde dos puntos de vista: el físico y el psíquico.

Ahí se rompería, ya definitivamente, esa desarticulación o desunión entre mente y cuerpo. Es decir, comprendí que todo lo que se expresa como enfermedad a través de complicados mecanismos inconscientes es el equivalente de una estructura patológica perteneciente a otro campo.

— *Antes ha dicho que fue a buscar en la psiquiatría el medio que le permitiera entender el misterio de la tristeza. O sea que, de acuerdo con su teoría, pretendía conocer el nacimiento de la locura.*

— Iba a buscar “la piedra de los locos”.

— *¿Y encontró la misma flor que El Bosco...?*

— Podría decir que sí, en tanto saber de la locura es contribuir a desechar los prejuicios que hay sobre la locura y que son tan dañinos como la propia enfermedad. Y ése es el verdadero sentido de esa pintura de Bosch, *Extracción de la piedra de la locura*, donde enseña que lo extraído de la cabeza del alienado no es una piedra sino una flor.

Mis estudios y mi experiencia de trabajo me permitirían saber, realmente, que los locos no eran una mala piedra, sino seres muy sufrientes, marginados por la sociedad, a los que siempre es posible y necesario ayudar a curarse. ¿Y, acaso, hay un desafío más hermoso que esa tarea?

— *¿Dónde se inicia en la práctica psiquiátrica?*

— En un asilo de oligofrénicos, cercano a Luján. El Asilo de Torres. Y una de mis primeras tareas fue organizar con ellos un equipo de fútbol.

Torres era una pequeña población donde no había médicos. Así que tuve que asumir ese rol y por ello fui haciendo una práctica de medicina total, completa. Pero sin descuidar el equipo de fútbol, una tarea prioritaria. Y lo real es que ganábamos siempre.

— *¿Había algún motivo determinante?*

— Nuestra estrategia. Que era la siguiente: seguir siempre, todos juntos, la pelota; menos yo, que me quedaba cerca del arco contrario para meter el gol. Las cosas iban magníficamente bien hasta que un día un jugador del equipo contrario tuvo una crisis de claustrofobia, debido a que mis pacientes lo encerraron férreamente, entre todos, varias veces, sin darle respiro. Y allí terminó el partido y el fútbol, al menos por un tiempo...

— *¿Cuáles fueron sus otras experiencias de trabajo en ese lugar?*

— Investigué el problema sexual en los débiles mentales y formas clásicas de esa enfermedad, obteniendo resultados en ese momento sorprendentes. Logro establecer que el sesenta por ciento de los internados —había un total de tres mil quinientos— tenían un retardo especial que no estaba relacionado con lesiones orgánicas, sino que eran producto de retardos afectivos.

A esos retardos los denominé *oligotimias*, en contraposición a las oligofrenias, originadas en alteraciones nerviosas.

Este descubrimiento me hizo ver la importancia que tenía un estudio de los oligofrénicos que buscara todos los signos diferenciales y especificara bien las oligotimias, en tanto derivadas de trastornos de los vínculos afectivos; los oligotímicos eran susceptibles de ser educados (no “reeducados”, ya que en realidad no habían sido educados) buscando para ello una terapia pertinente. Es decir, se trataba de enfrentar problemas de aprendizaje y comunicación.

También comprobé que las formas que suelen tomar las oligotimias son múltiples, pero hay un aspecto diferencial muy importante: se trata de niños “bonitos”, bien formados, en quienes no funciona correctamente la “máquina” psíquica. En cambio, los otros tienen estigmas físicos que son reconocibles a primera vista.

— *¿Cuál es el problema específico de quienes padecen estos trastornos de origen afectivo?*

— No hay un problema específico. Más bien existe un obs-

táculo para el proceso de aprendizaje que siempre es en espiral, que se realiza en forma de espiral.

—¿Qué experiencias extrae de su primer contacto directo con enfermos mentales?

—Descubro que, simplemente, se los asila, se los esconde, pero que no hay ningún tratamiento metódico. O sea, conozco una situación totalmente negativa, y se me presenta la necesidad imperiosa de crear, porque no hay 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.

—En esa época, ¿qué más lo apasiona, aparte del fútbol y de su trabajo en el asilo?

—Escribir —ya en forma más orgánica— críticas de arte, que publico en la revista *Nervio*. Pero ésta y cualquier otra actividad eran entonces secundarias para mí. Lo que me atraía con mayor fuerza era preparar la estrategia del equipo de fútbol del asilo.

—¿Qué ideas políticas tenía?

—Socialistas. Soy uno de los fundadores del Partido Socialista, en Goya. Y fui candidato a diputado por este partido; sacamos ocho votos. También aquí lo singular; lo fundamos en el quilombo donde trabajaba Canoi. La *madame* era la caudilla del Partido Conservador, pero nos dejaba. Decía: "Son cosas de muchachos..."

Lo más increíble con esta mujer sucede cuando me vengo para Buenos Aires. Mi madre había ido a despedirme al dique y, de pronto, aparece la *madame*, toda vestida de rojo, y se pone a saludarme muy efusivamente... Mi madre no podía entender lo que pasaba... Es evidente que en mi vida estuve siempre vinculado a los quilombos. Eran una constante, siempre me ocurrían sucesos ligados a los mismos.

...Y ahora recuerdo que a las muchachas del prostíbulo de Rosario, además de modales, les tenía que enseñar diez palabras francesas, por supuesto, las más necesarias para su trabajo.

Era un prostíbulo lujosísimo; la regente se llamaba *Madame Safo*.

—Cuando se radica en Buenos Aires, ¿tiene alguna militancia política en el socialismo?

—No, prácticamente mi militancia se canaliza en el comité de ayuda a los republicanos.

—¿A quiénes considera sus maestros? Esto en el sentido más antiguo del concepto; o sea, "aquel que nos pone en un justo camino".

—En mi adolescencia, especialmente a mis padres y al rector del Colegio Nacional de Goya, a quien recuerdo mucho, fue mi iniciador literario, él abrió ante mis ojos todo el mundo de la literatura. Y ya en Buenos Aires, Roberto Arlt, también Nalé Roxlo; eran mayores que yo, y no sólo fueron mis amigos, sino mis maestros. Especialmente Roberto Arlt; él era el prototipo del maestro.

—¿Por qué?

—Porque cuando estábamos juntos, todos sus actos, lo que decía, parecía que estaba destinado, muy naturalmente, a enseñarme. Salía conmigo con mucha frecuencia, y hablábamos de literatura, fundamentalmente de literatura rusa; y me contaba sus proyectos, sus aventuras... y me enseñó de la vida, de la vida en serio.

—¿Cómo definiría la obra literaria de este creador?

—Como el trascendente fruto de un ser muy lúcido, muy claro, y para nada alienado. Yo me pasaba a veces noches enteras viéndolo escribir; era para mí un placer ver salir algo compuesto dentro de un conjunto armónico.

Creo también que el teatro era su más grande vocación, y él estaba dotado para ello. Tenía una extraordinaria capacidad para "mover las piezas"; transmitía a los otros la sensación de estar frente a un líder. Un verdadero líder en cualquier nivel.

En cuanto a sus novelas, pienso que *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.

Isidoro Ducasse,
el Conde de Lautréamont



epourrais dans les éditions
pièces, trop puissantes. Hini
et, c'est he juge par la crite.
ira tout seul C.A.I. - Ducasse
Montmartre, N° 32

II

Lautréamont. Lo siniestro

—De los libros leídos en su juventud, ¿cuál fue el que lo impresionó más?

—Lo encontré el otro día; temía que se me hubiera perdido. Son los *Cantos de Maldoror*, del conde de Lautréamont. Es un ejemplar de la segunda edición, reproduce los dibujos originales, y tiene una carta facsimilar de Isidoro Ducasse. Fue editado en 1890.

—Conozco algunos de sus trabajos sobre Lautréamont. También sé que ha dedicado muchos años a investigar la vida de este poeta y a analizar su conducta y su obra. Pero me interesaría ahora saber, en lo fundamental, cuáles fueron sus impresiones ante la primera lectura de los *Cantos*.

—Fueron dos impresiones. Una, el pensamiento mágico del poeta. Otra, el parentesco histórico con el Sitio de Montevideo y con el Río de la Plata.

—¿Recuerda a algún otro artista que entonces lo haya impactado en forma particular?

—Rimbaud y Chaplin. Y de este último, especialmente *Tiempos modernos*; allí está anticipada y desnudada nuestra época en forma total. Parece fruto de una iluminación.

Rimbaud siempre me ha apasionado, así como ya antes había apasionado a mi padre. Y creo que entre Rimbaud y

Lautréamont pueden establecerse ciertas comparaciones, no sólo en relación con sus obras, sino igualmente con sus vidas. Los dos escriben muy jóvenes, son contemporáneos; Lautréamont había nacido apenas cuatro años antes y la muerte de ambos es semejante. El destino que elige Rimbaud es, prácticamente, un suicidio; y también debe verse como suicidio el fin de Lautréamont. Ambos habían sido tomados, desde muy pronto, por el sufrimiento, la aventura y los "cielos lejanos". Uno, el África; el otro, el Río de la Plata...

—Y a usted, recién llegado a Buenos Aires, ¿qué hechos de los que ocurren allí le llaman más la atención?

—Las luchas políticas.

—¿Por qué no participa? Tenía ya el antecedente de haber fundado el Partido Socialista de Goya.

—Ello se debe, fundamentalmente, a la influencia familiar. Mi padre acepta, pero mi madre, así como me había pedido que no fuera a España, también con sus ruegos determina que no participe en esas luchas.

Esto significó para mí un gran disgusto. Pero le hice caso por cariño y acaso, especialmente, por saber que era su único hijo.

—¿Se reitera, en estos años, algún sueño de su infancia?

—Los sueños han cambiado. Si bien el tema, y he aquí lo singular, es el mismo, otra es la esencia.

—¿En qué consiste esa diferencia?

—Lo siniestro, que recién aparece, con toda su significación, en mis sueños juveniles. Ese es el elemento fundamental, inédito. Mis primeros sueños infantiles reflejan la situación que vivía, eran directos, ligados al medio, a los hechos, a la realidad. Son tan profundos que han dejado su marca y volverán, en otras situaciones, en mi juventud, pero ya como el marco o el medio a través del cual se manifiesta en mí lo siniestro.

—Usted, en su obra, ha caracterizado lo siniestro como un sentimiento de carácter negativo.

—Sí, y lo maravilloso es su antítesis. Son dos sentimientos

profundamente relacionados en forma dinámica. Y uno es la superación del otro. O sea, cuando uno está dominado por lo siniestro y logra superar ese estado angustiante, doloroso, surge lo maravilloso como expresión de la calma. Es por ello, asimismo, que he relacionado esa paz que deviene luego de una tormenta espiritual con el éxtasis místico.

—¿Puede ser definido lo siniestro?

—Usted sabe que me he dedicado con profundidad al estudio de ese sentimiento, especialmente en relación con el análisis de Lautréamont, de su vida y de su obra. Partí de un estudio de Freud sobre lo siniestro, del año 1915, que estimo es uno de los aportes más ricos a la psicología del arte.

Según Freud, lo siniestro es aquella especie de lo espantoso que es propia de las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás.

Evidentemente, se trata de un sentimiento muy complejo, lleno de diferentes matices. Y, por ejemplo, Freud insiste en que debe diferenciarse lo siniestro que se manifiesta en la realidad, es decir, en la vida, y lo siniestro que es imaginado o conocido por la ficción. En ese ámbito llega a una conclusión que puede ser vista como paradójica: muchas cosas que serían siniestras en la vida real no lo son en el arte. Además, la ficción dispone de mayores posibilidades para provocar efectos siniestros. Tiene medios que no existen en la vida real, cotidiana.

—Y lo que considera antítesis de lo siniestro, es decir, lo maravilloso, ¿puede ser caracterizado en forma objetiva?

—Diría que lo maravilloso es un grado de la belleza. Un alto grado.

—Pero el concepto de belleza es eminentemente cambiante, temporal..., y está en relación con otros elementos culturales... ¿Qué es lo que entiende usted por belleza cuando caracteriza lo maravilloso?

—Parto de distinguir entre la belleza, o lo bello, y la técnica de lo bello. La técnica de lo bello sería el escamotear lo siniestro de cualquier tema. Entonces todo aparece como más fácil, liviano, sutil. Lo bello, a su vez, puede ser definido como

lo hizo Isidoro Ducase: "Bello como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas".

—La belleza, tal como usted la concibe, puede también encontrarse en lo siniestro?

—Allí, en lo siniestro, se encuentra la contra-belleza. Es decir, la cubierta de lo siniestro se transforma en maravilloso, pero subyace lo siniestro. En el escondrijo de lo siniestro se oculta, viva, la belleza.

—Ese sentimiento de lo siniestro que usted ha detectado y analizado a fondo en los Cantos de Maldoror —y que también podemos encontrar en otros poetas considerados "malditos" y en ciertas obras literarias de plena fantasía como los cuentos de Hoffman, Lovecraft, Poe, o en la Alicia, de Lewis Carroll, por ejemplo, puede ser observado en forma tan nítida en las artes plásticas?

—Freud habla de *Das Unheimliche*, un concepto al que se torna difícil encontrar el perfecto equivalente en castellano, como bien ha sido señalado. Nosotros hemos elegido "lo siniestro", que es posiblemente la voz más amplia o comprensiva de los distintos matices que encierra el concepto en el idioma original. Pero podemos completarlo con otras acepciones, por ejemplo, horroroso, espantoso, cruel, etcétera.

Traje esto a colación de su pregunta sobre si es posible observar con nitidez lo siniestro en la plástica. Creo que Picasso es el artista de todo el siglo cuyos cuadros causan, con mayor profundidad, un matiz muy definido de lo siniestro, que es "lo espantoso". Lo logra, esencialmente, por la mutilación compleja que provoca en la imagen pictórica. Mutilación no exenta de unidad, lo que le ha permitido evitar la locura.

En cuanto a los artistas de nuestro país, considero que otros matices de lo siniestro son observables, nítidamente, en ciertas obras de Juan Batlle Planas, especialmente en sus *Radiografías paranoicas*, y, en forma más general, en la producción de Raquel Forner, en Aizenberg y en los últimos trabajos de Badí.

Pero, no es lo siniestro una característica preponderante en nuestra cultura. Sí, en cambio, lo es en la cultura española; incluso diría que más que lo siniestro campea allí directamente

la muerte. Y ello es muy perceptible en el arte, en casos como Goya, Dalí, Valle Inclán, etcétera. Y también en el deporte y en las distracciones populares. A tal punto que el toreo, una actividad esencialmente española y popular, es una ceremonia típica de muerte.

Cuando se analiza lo siniestro, debe tenerse presente no sólo lo vasto del concepto, sino también la multiplicidad de medios aptos para despertar dicho sentimiento.

Por ejemplo, está la *técnica del suspenso*, o sea, esquivar hasta el último momento, con arte y astucia, una explicación decisiva sobre la verdadera causa de los hechos, y así lograr lo siniestro. Es notorio que esa técnica, en el cine, la introdujo Hitchcock, y se da, plenamente, en su película *39 escalones*.

También Freud ha destacado que hay artistas que se valen de distintos medios para insinuar y negar, finalmente, la aparición de lo siniestro.

Uno de esos medios es evitar la identificación entre el lector y el personaje de ficción que enfrenta situaciones proclives a provocar el sentimiento de lo siniestro. Hay un deliberado intento de impedir la participación plena; el espectador debe quedar ajeno, lo que sucede no le afecta.

—Otro medio para evitar la irrupción plena de lo siniestro sería el humor.

—Así es. Freud dice que incluso una aparición "verdadera", como la del cuento de Oscar Wilde *El fantasma de Canterville*, no logra provocar espanto porque Wilde ridiculiza al fantasma. Se producen situaciones de comicidad que actúan como una barrera.

Y a partir de Lautréamont podemos percibir, con mayor claridad todavía, otro tipo de humor que lucha contra lo siniestro. Es el humor negro, que Breton puso bien al descubierto, y que es muy propio de la concepción surrealista del arte.

—¿Cuál sería la función primera del humor negro?

—El humor negro, para el que lo practica, en sus distintas formas, permite obtener un cierto equilibrio. En quien lo escucha o recepta puede ocasionar el efecto contrario. Por eso, en general, los chistes negros son "seguidillas". Alguien va diciendo uno y el otro ya viene con el retruco. Es que nadie

quiere quedarse con la carga negativa; nadie acepta ser el depositario final del contenido siniestro del humor negro.

— *¿Le parece necesario que un artista despierte el sentimiento de lo siniestro, en cualquiera de sus matices?*

— Si es buscado, el efecto no es útil ni tendría valor. Habría artificio. Se representaría lo siniestro, pero no estaría lo siniestro.

Es decir, no es positivo, o necesario, ni negativo lo siniestro en la obra de un artista; debe aceptarse en tanto sea expresión natural de ese creador.

— *¿Por qué lo siniestro aparece como elemento nuevo en sus sueños de juventud pero ligado a temores de infancia, como lo son, para usted, los malones? ¿Es frecuente esa relación?*

— Creo que es una relación frecuente. Por lo menos en los sueños lo siniestro aparece comúnmente ligado a vivencias infantiles. El motivo es que el impacto inicial, en la infancia, es tan intenso que se lo reprime. Y, desde ese momento, la vivencia queda marcada y se convertirá, realmente, en lo siniestro, cuando vuelva a surgir, casi inexorablemente, en la juventud. Así fue en mi caso.

— *¿En la infancia se viven con preferencia experiencias dramáticas, angustiosas, propias de lo siniestro?*

— Sí. Hay allí, como en ninguna otra época de la vida, experiencias siniestras, o, al menos, vividas como tales (las consecuencias son las mismas).

— *Usted ha estudiado con inusual dedicación ese sentimiento. ¿Por qué? ¿Por qué, además, ligado específicamente a la vida y obra del conde de Lautréamont?*

— Es una respuesta compleja. Diría que, en primer lugar, y como otras investigaciones, fue para sacarme mis propios miedos. Ese miedo que, por ejemplo, me ha impedido, al menos hasta ahora, y en forma completa, publicar mi libro sobre Lautréamont. Es una obra terminada en 1946 y la considero lo más importante que he escrito en mi vida. Pienso que tam-

bién ha influido en esa actitud toda la leyenda que pesa sobre Isidoro Ducasse, y las consecuencias trágicas de cualquier acercamiento a su persona o a su poesía.

— *Usted ya había leído a Lautréamont en su adolescencia. ¿Hay, sin embargo, algún hecho en especial que pueda tomarse como punto de partida para su decisión de investigar y analizar a Isidoro Ducasse y sus Cantos?*

— Ese punto de partida existe. Se da cuando, trabajando en el Hospicio de las Mercedes, conozco a un internado: el poeta uruguayo Edmundo Montagne.

Montagne estaba recluso por una fuerte depresión 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 Montagne.

Impactado por este suceso, que reforzaba la "leyenda negra" de Lautréamont, centré mis esfuerzos, tal como dije, en el intento de superar lo siniestro a través del descubrimiento de las claves ocultas en los *Cantos*. Y los fui analizando como si se tratara del material emergente de sucesivas sesiones analíticas; como la crónica del mundo interno de Ducasse.

Mi trabajo se concretó, inicialmente, en un ciclo de conferencias que di en el Uruguay, en 1946, año del centenario del nacimiento del poeta. Me había invitado el gobierno uruguayo. Esas conferencias constituyen, además, la base de mi libro sobre Lautréamont.

— *¿Cuál es el motivo de su pasión, más aun, de su identificación tan profunda con este poeta?*

— Acaso se relaciona con aspectos muy significativos de mi propia historia personal, especialmente de mi niñez. Mi familia, como la de Lautréamont, 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?

—A partir de sus investigaciones, ¿cómo definiría la personalidad y el estado psíquico de Isidoro Ducasse? ¿Y dónde estaría, digamos, la clave del azar de Lautréamont?

—Isidoro Ducasse no era un enfermo mental; esto dicho de plano para evitar cualquier confusión. Tenía, sí, cuando murió, a los 24 años, rasgos epileptoides francos, pero sin delirios. Esto no quita un comportamiento algo especial, al punto que sus compañeros de colegio lo consideraban un poco “chiflado” o “tocado”, en el sentido popular y amplio de la expresión. O sea, esa figura típica del raro, con actitudes poco frecuentes, a veces hasta extravagantes, pero que no llegan al extremo de ser consideradas patológicas o francamente antisociales. En tal sentido, por ejemplo, se sabe que en ocasión de tener que pronunciar un discurso en el colegio, cinco o seis años antes de escribir sus *Cantos*, parece que se “dejó ir”, y su lenguaje y sus gestos fueron tan violentos y exóticos que llenó de pánico a sus compañeros. También recuerdan otros condiscípulos que la gran debilidad de Ducasse era ir a un arroyo y poner largo tiempo la cabeza en el agua fresca, diciendo que eso le aliviaba su fuego.

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. Creo que Gómez de la Serna estuvo acertado cuando, refiriéndose al estado psíquico de Lautréamont, afirmó: “Es el único hombre que ha sobrepasado la locura. Todos nosotros no estamos locos pero podemos estarlo. El, con este libro, se sustrajo a esa posibilidad, la rebasó.”

Pero así como afirmo que Isidoro Ducasse no era un demente, no puedo dejar de señalar que toda su familia está signada por la desgracia, por el suicidio, por la locura.

Y su infancia fue terriblemente desolada. Desde niño vivió sin compañías, sin afecto, era un verdadero “guacho”. Y finalmente morirá, a los 24 años, sin que se tengan datos muy ciertos sobre lo que fue su existencia e incluso sobre cómo ocurrió su muerte. Posiblemente se haya suicidado. Lo que se sabe

sin duda es que sus huesos fueron a parar al osario común del cementerio Norte, en París. El acta de defunción está firmada por el hotelero y un mozo del mismo hotel donde él vivía; un factor más que nos habla de su completa desvalidez y que siempre me ha emocionado.

Su madre posiblemente también se suicidó, cuando él tenía un poco más de un año y medio de edad, el 10 de diciembre de 1847.

Lo cierto de este hecho, o sea el suicidio de su madre, surge del certificado de defunción de la misma. Allí dice que falleció de “muerte natural”; esto, en el lenguaje médico de la época, significa suicidio.

Esa muerte trágica constituyó para Isidoro una pérdida irreparable, fuente de todo su resentimiento. Y el silencio con que se rodeó la desaparición de su madre (fue enterrada sólo con su nombre de pila) configuró para el Conde todo un “misterio familiar”. En ese 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, a la par que manifiesta, una vez más, la intensidad de su resentimiento.

—Todo lo referente a Lautréamont es muy impreciso, tal como usted lo ha dicho, al extremo que el poeta Robert Desnos lo identifica con un agitador revolucionario, blanquista, también de nombre Ducasse. Confusión que es mantenida por Philippe Soupault en el prólogo a la primera edición completa de la obra de Lautréamont. En cuanto a su muerte, creo que ha sido aclarada ya la fecha, 1870, y la causa, escarlatina; al menos así consta en los certificados. Por supuesto que sé que usted está al tanto de todos esos datos. Me intriga, entonces, que hable del suicidio de Lautréamont. ¿Conoce algún elemento que, como en el caso de la madre, haga presumir ese desenlace?

—Mi hipótesis del suicidio surge del análisis de la vida y la obra de Isidoro Ducasse. Aunque, precisando, diría que es suicidio en el sentido psicológico, no en el jurídico. O sea, su propia muerte fue deseada, intensamente, y por lo tanto, si

hubo una infección o escarlatina, el hecho es secundario, formal.

El había nacido en el clima de horror del Sitio de Montevideo y, sorprendido en París, en el sitio de esa ciudad, volver a repetir esa vivencia dolorosa de su infancia, esa doble condición de poeta sitiado, lo paralizó. Y aquí, en los días de su muerte, reaparece un personaje singularísimo, Garibaldi; presente también en el Sitio de Montevideo, como emisario de un destino irremediable. Con este hecho surge, quizá por última vez, lo siniestro en la vida de Isidoro Ducasse.

Hay un poema de Lautréamont, el IX del "Primer Canto", el dedicado al Océano, que pone muy de manifiesto la intensidad de sus frustraciones, la medida insoportable de su infierno interior. El hace una proyección sobre el Océano y sobre Dazet, o sea, "el soplo de Satán, que crea las tempestades y el príncipe de las tinieblas que habitaba el océano". Maldoror estará, desde entonces, definitivamente a merced de su satanismo. Más tarde intentará manejarlo, controlarlo; sólo podría lograrlo a través del crimen o del suicidio. Así también Isidoro Ducasse, en las condiciones en que se encuentra, sólo intentará controlar su destino mediante el suicidio.

— *A partir del análisis de los Cantos usted reconstruye las vivencias de Lautréamont. ¿Cuáles ha visto como fundamentales en la vida del poeta? Me refiero no sólo a las familiares, sino también a las derivadas del medio y de la situación política en que transcurre su infancia.*

— El abandono que sufre de niño Lautréamont es un hecho fundamental; no se trata sólo de la muerte temprana de su madre, sino también del comportamiento de su padre. Francisco Ducasse, canciller de la Legación Francesa, era un hombre muy activo y muy relacionado con los grupos políticos y literarios de Montevideo, lo cual lo mantenía permanentemente fuera del hogar, y cuando estaba en él, igualmente tenía muy poco tiempo y posibilidades de ocuparse de su hijo, ya que la casa se convertía en lugar de reunión donde se discutían los acontecimientos del Sitio, y donde se tejían infinidad de intrigas políticas y diplomáticas. En fin, temas de los que, por supuesto, Isidoro debía mantenerse alejado. Todo ello, entonces, configura un clima de niñez caótico y desolado.

La mayor diversión de Isidoro era contemplar, desde la te-

rreza 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 de su gran amor, y allí proyectará toda la fantasía de su mundo desgarradoramente humano, alucinado y moral.

— *El mundo de un gran poeta.*

— Sí, el mundo de un poeta. Y, por ello también, tan diabólico y tan inocente.

— *Sobre Isidoro Ducasse ha aparecido un número relativamente extenso de testimonios. ¿Cuáles considera más auténticos?*

— Edmundo Montagne escribió dos notas sobre Lautréamont en *El Hogar*, una en 1925 y otra en 1928. Allí analizaba, y agregaba también, distintos testimonios. Es evidente que sobre el Conde la confusión y el misterio, y por ello mismo las contradicciones, son permanentes. Después Montagne, ya en el hospicio, me referiría nuevamente esos testimonios. Uno es el de un tío suyo, Prudencio Montagne, que conoció muy bien al padre de Lautréamont, como lo prueba el hecho de que solían encontrarse una o dos veces por semana para matear. Pero es muy poco lo que aporta, ya que se limita a describir a Isidoro como "un muchacho lindo, barullero e insoportable". Después están las investigaciones de François Alicot, también conocidas por Montagne, que había podido entrevistar a un condiscípulo de Isidoro, de cuando éste estudiaba en el Liceo de Pau, en Francia. Este hombre, de nombre Lespes, poseía gran memoria y sensibilidad, y recordó a Isidoro como "un joven alto, delgado, algo curvado de espalda, con el pelo cayéndole sobre la frente, la voz un poco agria". En general, un conjunto poco atrayente, al menos desde una óptica tradicional. También Lespes afirmaría que Ducasse era, generalmente, un ser triste y silencioso, y que mantenía una cierta actitud distante. Además, que solía hablar con nostalgia de los países de ultramar, en los que se vivía "una existencia libre y feliz".

Otro indicio para saber cómo era su rostro lo dan los dibujos sobre Lautréamont inspirados en una *masque* de Valleton, del



Retrato imaginario de Lautréamont, por Juan Batlle Planas

libro de Remy de Gourmont; pero éstos, como documentos, son muy objetables.

El misterio que ha rodeado a su vida tiene características muy constantes, al punto de perjudicar toda investigación. Por ejemplo, recuerdo que en 1946 me trasladé a Córdoba, ya que me había informado de que allí vivían familiares de Lautréamont. Pues bien: encontré una avenida de nombre Ducasse

y un molino harinero que había pertenecido a dicha familia. El propietario era un señor Lozada Llanes, que había estado casado con una sobrina de Lautréamont, pero a ella no la pude conocer, ya que había fallecido años atrás, en 1937. Enterado de los motivos de mi investigación, Lozada Llanes me facilitó toda la documentación de la familia; era completísima, llegaba a los bisabuelos del Conde, pero no encontré nada sobre él. Había sido, al parecer, cuidadosamente segregado; incluso, no aparecía ni en la correspondencia enviada por su padre y sólo figuraba su nombre en las copias de las actas de nacimiento y defunción. Igualmente había retratos de toda la familia, menos de Isidoro. Más aun, no se conoce ninguna imagen gráfica de Lautréamont. Los hermanos Guillot-Muñoz, dos poetas uruguayos que descubrieron en 1924 el acta de nacimiento de Lautréamont y que realizaron otras investigaciones sobre el poeta, hallan una foto de éste en la casa de una pariente lejana. Por cuestiones políticas, al poco tiempo allanan el domicilio de los Guillot-Muñoz, y la policía se incauta de numerosos papeles y documentos, entre ellos, la foto de Ducasse. Lo más extraño es que las autoridades devuelven todo lo incautado, menos esa fotografía que se ha extraviado o ha sido rota. Esta foto había sido vista por un amigo de estos poetas uruguayos, un excelente grabador que, en base a su memoria, pudo reconstruir la imagen de Lautréamont. Y he aquí, otra vez, lo dramático: a los pocos meses este grabador enloquece.

En cuanto a mis investigaciones en Córdoba, logré comprobar que esa rama de los Ducasse había venido de Francia para afincarse primero en Mercedes, provincia de Buenos Aires. Después pasan a Córdoba, donde vuelven a instalar un molino harinero. Pues bien, hay también entre ellos numerosos destinos trágicos, los rondan la locura y el suicidio.

— *¿Realizó investigaciones en Montevideo?*

— Sí, especialmente en 1946, cuando fui invitado a dar una serie de conferencias sobre Lautréamont. Todo lo referente a su infancia, a su vida en el Río de la Plata, lo he podido estudiar exhaustivamente, a pesar de los distintos obstáculos que encontré, algunos de los cuales ya le he referido. Hasta tengo identificada la pila bautismal de Isidoro Ducasse.

Años después, en 1951, viajé a Europa. En París, me encontré con André Breton, quien me recibió con gran cariño, con particular estima, hecho que contradujo lo que me habían comentado de él: que era una persona de trato difícil. Apenas llegué, me invitó a su casa, conversamos horas y horas, especialmente sobre el surrealismo, sobre Lautréamont, sobre Artaud y su enfermedad. Y tan impresionado quedó Breton con mis comentarios sobre Lautréamont que, a su pedido, convenimos en encontrarnos a la noche siguiente en el café de la Place Blanche, frente a su casa, para seguir charlando sobre el tema. Fui a la cita y me encontré con Breton, que estaba rodeado de otros poetas, pintores y escritores del movimiento surrealista; entre ellos recuerdo a Benjamin Peret. Entonces, allí, en una mesa, improvisé una conferencia sobre Lautréamont; duró varias horas. Ellos quedaron asombrados, desconocían casi todo lo que yo les decía, especialmente lo relacionado con el Sitio de Montevideo y demás circunstancias históricas, como también los pormenores concernientes a la familia Ducasse en Montevideo y en la Argentina. Fue una conferencia rodeado de gente que amaba a Isidoro Ducasse, totalmente informal en cuanto al lugar, pero para mí más significativa que si hubiera disertado en la Academia de Ciencias de París. Días después me encontré con Lacan, en su casa; me recibió con mucha calidez. Recuerdo que también estaba allí Tristan Tzara. Para mayor extrañeza, Lacan y Tzara vivían en distintos departamentos del mismo edificio, y allí también, tiempo atrás, había vivido el tutor de Lautréamont... Todo lo lautremoniano ha estado siempre cerca de mí, todo se iba encadenando, y no me sorprendió que en esa reunión, el tema, poco a poco, fuera girando sobre Ducasse, y que tuviera que volver a improvisar una conferencia sobre él. Una vez más me asombró el desconocimiento que, pese al gran cariño y devoción, tenían de Lautréamont. No estaban ni siquiera al tanto de un libro de Alejandro Dumas, *Montevideo o la Nueva Troya*, que fue escrito a pedido de los sitiados, y pagado por ellos, para que se supiera en Europa de su situación. Incluso, altos jefes unitarios habían viajado a París para darle a Dumas datos precisos para el libro; esta obra es muy necesaria para comprender el clima en el que se desenvuelve la infancia del poeta.

III

Buenos Aires. Afectos. La tristeza

—*¿Tuvo este viaje a Europa alguna incidencia para usted, pero ya en el campo del psicoanálisis?*

—Ese viaje lo hice con Arminda Aberastury, por entonces mi esposa. Fue muy complejo, y tuvo, sí, diversas, y muchas de ellas enriquecedoras consecuencias. Por ejemplo, tanto ella como yo pudimos hacer *control* con Melanie Klein y otros analistas de gran experiencia. Esa tarea fue definitiva para el afianzamiento profesional de Arminda. También recuerdo ahora otros hechos que marcan pautas profundas en la vocación de ella como psicoanalista de niños. Una tarde, después del almuerzo, le empecé a contar mis proyectos y mis primeras iniciativas para concretar en el hospicio un servicio especializado para adolescentes, y también las técnicas que consideraba necesario implementar. (Estábamos en Buenos Aires, años antes de ese viaje a Europa.) Ella se entusiasmó y decidió acompañarme al hospital. Aún no se había recibido de médica, pero de hecho se inició, ese día, en su carrera. Sus primeros aprendizajes fueron en el hospital. Y tengo otro recuerdo, también referido a la iniciación de Arminda: yo estaba en el consultorio de nuestra casa, con una paciente con trastornos graves. Esta mujer tenía una hijita, que se quedaba esperando en la salita durante la sesión. La niña aparentaba tener trastornos físicos; lo cierto es que Arminda la observó varias veces, notó su desamparo, su tristeza, y me pidió poder ocuparse de

ella. La madre dio su conformidad y Arminda tomó, entonces, su rol de terapeuta de niños. Por supuesto, la enfermedad de esta niña era psíquica. Arminda, con gran intuición, lo había percibido. Poco a poco, ella adquirió conocimientos y experiencia; yo la controlaba a distancia, vigilaba los problemas que eventualmente pudieran surgirle con sus pacientes. Así se formó, también un poco, la pareja. Después, Arminda haría una brillante carrera.

Volviendo a nuestro viaje, la experiencia de Londres fue a la vez muy útil para mí, y luego ya no perdería el interés por los niños; sigo siendo psiquiatra y psicoanalista de niños. Desgraciadamente, las cosas anduvieron mal entre Arminda y yo, hasta que llegó la separación...

También en ese mismo viaje a Europa, y en el campo científico, tuve varias actuaciones. Por ejemplo, fui invitado a la XIV Conferencia de Psicoanalistas de Lengua Francesa, donde presenté mi trabajo *Algunas observaciones sobre la transferencia en los pacientes psicóticos*, con el carácter de relato oficial. Luego nos trasladamos a Ginebra (era ya diciembre de ese año 1951) y allí dicté varios cursos sobre *El análisis en pacientes esquizofrénicos*, un tema que, en cierta medida, todavía era tabú. Después, y a pesar de varios ofrecimientos de trabajo, decidí volver a Buenos Aires; era, y sigue siendo, la ciudad que más quiero, que más atractivos tiene para mí. Ya no puedo imaginarme viviendo en otra ciudad.

—Retrocediendo un poco en su relato, ¿qué impresión le causó Buenos Aires al volver a ella?

—Lo que más me impresiona, inicialmente, no es la ciudad en sí, sino cierta gente que conozco en ella. Claro está que me sentó atraído por Buenos Aires, pero, insisto, más aun por esos seres de la pensión de la calle Viamonte, 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.

—¿Recuerda a la primera mujer que amó?

—Ya no, ese recuerdo lo he perdido.



Collage de Pichon Rivière

—Pero habrán quedado grabados en su espíritu algunos otros hechos muy intensos...

—Es inevitable. Si no es la dicha, se nos graba el sufrimiento. Para mí fue el fracaso de mi padre. Fracaso en el sentido económico, pero no por ello menos angustiante. Pierde todo su trabajo, todos sus ahorros, todo lo que tenía, y termina como verdulero en Goya. Yo bajaba del carro y golpeaba las puertas ofreciendo zapallitos. No puedo olvidar esa imagen: simbolizaba nuestra situación familiar.

—Sin embargo, debe haber también momentos de felicidad, por más pequeños que ellos nos parezcan.

—Sí... Especialmente sería todo lo ligado al deporte. Recuerdo aquellos partidos de fútbol que ganábamos con los internados del Asilo de Torres...

También, después, me gustaría muchísimo ir a bailar. Conocí todos los *cabarets* de la época, y el tango se convertiría en una de mis pasiones, más aun cuando lo bailaba.

—¿Por qué lo apasionaba el tango?

—Especialmente por la belleza de su ritmo y de su melodía. Las letras 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 Fernández pudo decir con justicia: "...¿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..."

Y Discepolín 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 Yrigoyen; es una crónica exacta de lo que está sucediendo y va a suceder. Discepolín, a quien conocí bien (fui su médico), era un crítico muy lúcido de la vida cotidiana; y se expresaba no sólo con el tango. Recuerdo que, simultáneamente, tenía un programa de radio desde donde analizaba, a fondo, los distintos y complejos sucesos de su época, incluso, por supuesto, los políticos.

Creo que también es muy interesante la comparación entre Discepolín y su hermano Armando. El primero se convierte en el portavoz de la comunidad, en tanto su hermano lo es del grupo familiar, de la familia Discépolo, y como tal, a través de sus obras de teatro, de sus grotescos, representará la mentalidad del "gringo", más que la del "porteño", con la que se identifica plenamente Enrique, el menor, típico cronista de su época.

—¿Y en cuanto a su afición por bailar?

—Pienso que obedece a la conjunción que se logra al bailar un tango: hay distracción y hay un fuerte contenido erótico.

—¿Le gustaba algún cantor de tangos en especial?

—Carlos Gardel. Recuerdo que lo vi en su última función en Buenos Aires, en el teatro Odeón... Me causó una impresión muy positiva, diría que hasta íntima. Acaso porque su origen francés me traía la historia de mi padre, de mi familia.

También recuerdo que en su rostro había una gran tristeza. Aunque no una tristeza propia del día, especial. Más aun, podría decir que siempre había notado en Gardel ese mismo estado, que reflejaba ese mundo tan particular que lo acompañaba.

—Percibo que el sentido de la tristeza se vuelve cada vez más absoluto en sus pensamientos, en sus recuerdos... ¿Por qué?

—Tal vez por mí, acaso por usted... Como psicoanalista estoy acostumbrado a sacar a luz los conflictos más íntimos; pero estas largas conversaciones nuestras tienen muchas veces un sentido, una técnica de enfrentar la realidad, diríamos que "poética". Y ello tiene mucho que ver con la tristeza, con la melancolía que, como algo definitivo, se ha incorporado a mí. Algo que, por lo demás, nunca he tratado de negar, sino más bien de entender.

Mi curiosidad, mi necesidad de saber, ha sido siempre profunda y muy variada. Sin embargo, creo que en mi vida no he hecho otra cosa, y ya van varias veces que se lo digo, que

estudiar el papel de la tristeza, de la melancolía, en la psiquis humana.

—*Pero no sólo habrá tristeza en su vida. Usted se ha casado, ha tenido hijos...*

—Sí, me he casado, he tenido hijos, he amado y me han amado. Sin embargo, la tragedia me siguió rondando.

—*¿Cómo conoce a su primera mujer, a Arminda Aberastury?*

—Su hermano era mi compañero de estudios en la facultad. Yo iba con cierta frecuencia a su casa y así conocí a Arminda. De ella, principalmente, me atrajo su inteligencia. Además, era una mujer... diría que musical.

Al año de conocernos nos casamos. Y nos fuimos a vivir a un departamento en Coronel Díaz y Santa Fe. Allí instalé mi primer consultorio; ella todavía no se había recibido, pero reanudó en seguida sus estudios. Mi familia, a excepción de mi padre, que ya había fallecido, la conoce, y se establece entre ellos una muy buena relación. Si la tuviera que definir, diría que ella era muy ambiciosa, pero que a la vez tenía una gran dosis de comprensión.

Tuvimos tres hijos: Enrique, Joaquín y Marcelo. Y creo que he sido con ellos un padre compañero, muy poco severo. Seguí el modelo de mi propio padre, a quien recuerdo, esencialmente, como mi compañero.

Con mi mujer nos separamos en el año 1956. Mucho tiempo después, en 1972, ella se suicidaría.

—*¿Qué otros afectos, profundos, ha tenido en su vida?*

—Después de separarnos con Arminda, conocí a una mujer muy dulce, muy buena, y que moriría en un accidente de automóvil mientras viajaba para irme a visitar a una clínica de Córdoba donde yo estaba internado. Finalmente conocí a Ana Quiroga, que ha sido una gran compañera y una gran colaboradora.

He estado muy enfermo. Estos últimos meses han sido para mí de dolor; y comprenderá ahora, cuando poco a poco le voy contando de toda mi vida, por qué dije antes que la tristeza me marcó en la niñez para siempre y que la tragedia no ha dejado de rondarme.

—*¿No hay sin embargo, en el aceptar de la tristeza, una renuncia al ejercicio de la vida en toda su plenitud?*

—Uno no elige siempre los hechos de su vida; menos aun los de su infancia. Pero nunca me he resignado, ni he aceptado con placer la tristeza. Por eso sigo trabajando. Si bien es cierto que la melancolía ha estado siempre en mi vida, también es cierto que nunca fui en su búsqueda ni la he "llamado".

Quien acepta la tristeza renuncia a esa plenitud de vida, pero siempre que la acepte.

La tristeza se debe combatir, es necesario como profilaxis, porque a partir de la depresión nacen todas las enfermedades mentales. Es lo que llamo enfermedad única o núcleo generativo de toda enfermedad. O sea, la depresión es la situación básica patogénica que después se desarrolla como esquizofrenia, neurosis, etcétera.

Podemos hoy entonces repetir y probar lo que bien ya dijo Griesinger a mediados del siglo pasado: "El período inicial de todas las enfermedades mentales es un estado de melancolía." Aunque también hay que tener presente la advertencia que este lúcido profesor de psiquiatría —con su lenguaje— ya expresaba: "Sin duda hay excepciones: en la demencia senil, en la meningitis, en los casos de alienación mental que siguen a la fiebre tifoidea, al cólera, a la neumonía, etcétera."

—*Veo que su memoria es muy selectiva. A veces, en nuestras conversaciones, noto el disgusto que le causa no poder recordar con toda precisión ciertos hechos. Sin embargo, todo lo relacionado con la melancolía, con la tristeza, está siempre fresco en usted.*

—Será debido al distinto grado de pasión que nos despiertan los distintos seres y las distintas ideas. Precisamente, en 1946, escribí, como parte del libro *Psicoanálisis de la melancolía*, que editó la Asociación Psicoanalítica Argentina, un trabajo que historiaba la psicosis maniaco-depresiva; allí hago referencia, entre otros, a los estudios de Griesinger. Y creo que en ese trabajo, que hice con mucho cariño, se encuentran, en cierto modo, los fundamentos de mi teoría sobre la "enfermedad única".

- Todo hombre conoce, ha sufrido la tristeza. Pero, ¿a qué responde ese sentimiento? ¿Cómo nace? ¿Hay una génesis común para todos estos estados? O sea, ¿hay elementos básicos que permanecen, con independencia de las circunstancias de cada conflicto?

- Toda tristeza se origina en alguna pérdida. Esa pérdida suele ser de naturaleza afectiva. También puede derivar de una crisis económica, o de una limitación de la libertad. Pero, insisto, siempre se tratará de una pérdida. Y es allí donde se origina el conflicto. Por lo mismo, la situación patogénica depresiva, punto de partida de toda perturbación mental, llega a resolverse a través de la *recreación progresiva del objeto*. Esa será la tarea esencial, volver a dar vida a lo que ha sido destruido, y que perturba una buena lectura de la realidad.

- Viendo a la tristeza, o a la depresión, como una estructura, ¿considera que se introducen nuevos elementos, aunque no cambie el núcleo, cuando se convierte en patológica?

- No, incluso hemos esquematizado los principios que intervienen en la causación de la estructura, y no difieren, sea ella patológica o normal.

El esquema, sintéticamente, es el siguiente:

1) Policausalidad. Su medida incluye tres factores: a) factor constitucional (integrado por el elemento genético y el precozmente adquirido); b) factor disposicional, que surge al conjugarse el factor constitucional en un grupo familiar determinado (lo disposicional determinará el "estilo personal"); c) factor actual, o sea, una pérdida o privación con fuerte intensidad que supera la capacidad normal de la elaboración.

2) Pluralidad fenoménica. Debe tenerse en cuenta el concepto de área de expresión fenoménica (mente, mundo, cuerpo). Hay una multiplicidad sintomática que se manifiesta preferentemente en un área. Otro principio, aquí fundamental, es el de la *movilidad de las estructuras*. O sea, las llamadas estructuras patológicas tienen un carácter instrumental consecuente con el recurso adaptativo "situacionalmente" utilizado por el sujeto, lo que determinará el predominio de la multiplicidad sintomática en un área o en otra.

3) Continuidad genética y funcional. O sea la existencia de un núcleo patogénico central (depresión básica). Ahora bien: en la situación depresiva, tomada como hilo conductor a través de los procesos de enfermedad y terapéutica, pueden distinguirse cinco formas características:

a) Protodepresión: la que se origina al dejar el claustro materno;

b) Posición depresiva del desarrollo: visualizada en situaciones de duelo, pérdida, o bien en los mecanismos de reparación positivos o maníacos;

c) Depresión o comienzo o desencadenantes en el período prodrómico de cualquier enfermedad mental;

d) Depresión regresional: regresión a los puntos disposicionales anteriores a la posición depresiva infantil, y su elaboración fallida por fracaso en la instrumentación de la posición esquizoparanoide;

e) Depresión iatrógena: en la cual la tarea correctora intenta la integración de las partes del yo del sujeto dispersas en sus diversas áreas.

Por supuesto que ni con esto, ni con lo que he dicho antes, ni tampoco con todo lo que he escrito y hablado en distintos momentos de mi vida sobre la tristeza y la depresión, se agota mi pasión por ese tema. Además, y tal como van nuestras charlas, creo que hemos de volver una y otra vez a ese mundo de la melancolía del que acaso ya ninguno de los dos podamos apartarnos...

- Pienso que aun en ese vasto mundo de la melancolía también es posible establecer algunas diferencias. Quiero decir, hay pérdidas (de la vida, de la libertad, de la tranquilidad...) que son dolorosas, sí, pero podemos verlas como consecuencias normales de toda sociedad que se transforma. Y hay tristezas de otro tipo, igualmente irremediables, como el adiós a nuestra infancia, que suele ser el adiós a la inocencia. Pero ¿no agravamos nosotros mismos muchas veces las situaciones? Por ejemplo, ¿por qué se suele cortar, drásticamente, todo contacto con esos lugares donde transcurrieron los primeros años de nuestra vida? ¿Es necesario, para crecer, romper amarras? Un caso

concreto, usted: ¿por qué nunca volvió a Florencia, a Corrientes, a las tierras de su infancia?

—Lo primero que se me ocurre decirle es que nunca volví a esos lugares, donde siguió viviendo mi familia, porque mi madre venía a visitarme a Buenos Aires con cierta frecuencia... Aunque no creo que sea eso solo. Me suena como mala excusa... Habrá, sin duda, algún profundo rechazo, muy oculto, pero muy fuerte, que me lo ha impedido.

Lo cierto, sí, es que nunca volví. También, a veces, los hechos se nos imponen, y no tenemos las suficientes fuerzas, o las suficientes ganas de modificarlos. Toda mi vida adulta, desde mi primera juventud hasta ahora, la pasé en esta ciudad. Realmente es así; mi vida se estructuró aquí, mi primer casamiento, mi separación, mis hijos, mi segundo casamiento... del que me quedó una hijastra, hija de esa mujer que falleció trágicamente...; esta niña pasaría a integrar mi círculo familiar más íntimo.

Mi segunda mujer, se llamaba Coca, no trabajaba en psicología, era pianista. Un ser muy afectuoso; me dio aliento, cuando más lo necesitaba, para seguir con mis investigaciones.

Recuerdo la primera vez que vino a verme, algo pasó, y la envié a otro psicoanalista. Recién tiempo después se establecería un vínculo. Su muerte fue para mí muy penosa, un trágico accidente. Yo estaba en una cura de reposo. Habrán pasado diez, doce años.

La niña sería después muy cariñosa conmigo. Todos mis hijos asumieron su verdadero rol, y fueron para mí un sostén y es un estímulo permanente. Hacía yo muchas cosas, pero siempre pensaba en ellos. Pasado un tiempo organizo la "Primera Escuela Privada de Psicología Social" —que al principio se llamó "de Psiquiatría Social"—, y encuentro allí un gran aliciente, podría decir el fundamental, para el desarrollo de mi trabajo. Fue Ana Pampliega de Quiroga, quien ha tenido una dedicación sorprendente, tanto que hoy, en la Escuela, ella es la coordinadora de los diferentes niveles, y colabora estrechamente en todo lo que hago.

—Antes ha dicho que no se imagina viviendo en otra ciudad. ¿Qué es lo que más le atrae de Buenos Aires...?

—Para mí es como una persona y, por eso, también me atrae en su conjunto.

—De todas formas, y sin negar el conjunto, uno puede destacar algún elemento...

—En ese caso, la calle Corrientes. Es única, me he pasado noches y noches recorriéndola y siempre tengo deseos de volver a hacerlo. Me fascina, además, que albergue tantos espectáculos y tantas librerías... Es el verdadero centro de la vida nocturna e intelectual de América, y no creo que en el mundo haya nada igual. No pienso, por suerte, ser nada original; así deben pensar varios millones de porteños.

—¿Cómo definiría el carácter del hombre de Buenos Aires, de ese "porteño"?

—Es un carácter que se ha ido modificando profundamente. En una época, cuando vivía en el barrio de La Boca, en la calle Pedro de Mendoza, tenía acceso directo a la vida nocturna de esa zona; conocí toda clase de manifestaciones, de conductas, pero siempre se percibía una armonía, quizás girando alrededor del tango, que era el aglutinador social.

Tiempo después, por razones de trabajo, me mudé nuevamente al centro, muy cerca de la calle Corrientes, que en esos años todavía era angosta. Y allí tomé otra vez contacto personal con una amplísima escala de comportamientos, muchos de ellos típicos de la noche, de la bohemia. Analicé entonces sus pautas identificatorias, distinguiéndolas, a través de la comparación, de las pautas de vida diurna.

El tema de la noche se ha mantenido, constantemente, como un tabú. A excepción de los poetas, son muy pocos los que han escrito sobre él o lo han investigado. Pesa en ello, seguramente, el contenido terrorífico y sexual de lo nocturno.

—Es cierto que, en general, las conductas, a la noche, cambian, como cambian en el ocio. Incluso, podría decirse que se establece una nueva escala de valores, que termina con la llegada del día, o sea, de la "normalidad". Hay personas, sin embargo, que en forma permanente, no transitoria, eligen la

vida nocturna, hacen de ella, en todo sentido, su normalidad. ¿Qué causas las impulsan?

—El sujeto de dicho comportamiento es el que llamamos "noctámbulo". Si bien todo ser puede sufrir la angustia que produce la soledad de la noche, inevitablemente emparentada con el miedo a la muerte, el noctámbulo la sufre en un grado superior. Por eso no anda solo en la noche de la ciudad, sino que busca compañías que le permitan superar esa fobia a lo nocturno. Y se agrupa con seres en situación semejante, dando origen a un grupo, a una "barra", que se caracteriza por la lealtad y una muy buena comunicación entre sus miembros.

El noctámbulo es también un claustrofóbico particular, ya que se siente mal en su casa, sufre sensaciones de ahogo. Entonces se evade, pero no para andar por la calle sino, casi siempre, para ir a otro lugar; el café, por ejemplo, que suele ser siempre el mismo, y allí encuentra a su grupo, ya que es el sitio donde todos "paran" habitualmente.

—Dijo usted que es perceptible en nuestra actual sociedad una falta de armonía, y qué contribuye a ello la falta de un elemento aglutinador que reemplace al tango en dicho rol...

—Así es. La armonía, o la desarmonía, se han desplazado sobre lo político. Entonces los grupos comenzaron a dispersarse para "parar", como se dice en lunfardo, en distintos cafés.

—¿Y esto incide en el cambio de carácter del "porteño"?

—Creo que sí; lo ha cambiado, lo ha socializado, ha hecho de él alguien que considera la política como algo importante. Y, por eso, apenas iniciada la conversación en un grupo reunido alrededor de una mesa (porque todavía persiste el modelo grupal), el primer tema suele ser el fútbol o las mujeres, pero después, siempre, se pasa a la política, donde se encuentra la relación entre una cosa y otra. Las ideologías, que aparentemente han tomado direcciones divergentes, tienen sin embargo un centro común, *el líder*, que aunque muerto, continúa operando sobre ellos.

IV

Descubrimiento de Freud. La profesión de psiquiatra. Impugnación y defensa. Los hospicios

—¿Cómo se inicia en el conocimiento del psicoanálisis, en la lectura de la obra de Freud, por recomendación de alguien, por azar...?

—Una vez más, algo que es muy importante en mi vida reconoce una relación con los quilombos. Canoi, el portero, será el portavoz.

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. Así también, peripatéticamente, en otras tardes me contaba todos los chismes del pueblo.

Uno o dos años después, estábamos un grupo de muchachos ensayando una pieza de teatro para representar en la Escuela Normal de Goya, en el edificio donde también funcionaba el Colegio Nacional, cuando tropecé con unos cajones que había detrás del escenario. Estaban llenos de revistas, casi todas científicas; me puse a hojearlas, y me topé, por primera vez, con Freud; allí fue donde éste me dio su *primera lección*. Sentí que me pedía que leyera lo que había ahí: eran tres tra-

bajos, 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*.

A ello estaban ligadas mis excavaciones en los distintos lugares en los que había vivido, mi comportamiento de primitivo arqueólogo. Después tomaría conciencia de que la arqueología es un modelo de psicoanálisis, en tanto hace descubrimientos de lo que hay *detrás*.

Ese primer encuentro con Freud, junto al robo de la revista —esa que había encontrado en el teatro y que por supuesto me llevé—, fueron hechos fundamentales. Se ligaba así la culpa con el robo y la curiosidad; al fin conseguía darle a ésta su verdadero valor indagatorio. Ya era el impulso que promueve la asunción del rol de investigador. Dejo de vivir mi profunda curiosidad infantil como una culpa: le había encontrado su sentido.

También será de gran ayuda, en mis primeras investigaciones sobre psicoanálisis, otro hecho circunstancial: el pasar a desempeñar ese trabajo particularísimo de “profesor de modales” en la casa de Madame Safo. Y digo que me ayuda en la medida en que le da realidad a mis investigaciones, me hace tomar contacto concreto con el problema sexual y su incidencia en la sociedad.

Simultáneamente, leeré, estudiaré con apasionamiento toda la obra de Freud; por entonces sus libros se conseguían, casi todos, en ediciones “piratas”.

—*¿Ya era conocido Freud en los círculos médicos e intelectuales en general?*

—No, había un desconocimiento casi total, y los psiquiatras directamente lo ignoraban.

—*¿Cómo influyó la teoría psicoanalítica en su vida?*

—Desde ya, me indujo a hacer mi propio análisis, lo que me permitió progresos posteriores. Aunque en líneas generales diría que el psicoanálisis me abrió todos los campos, por la manera especial de indagar lo desconocido a través de lo conocido; esto, por supuesto, dicho en forma esquemática.

—*Después de su primer desempeño con enfermos mentales en el Asilo de Torres, ¿qué otras experiencias de trabajo tiene en instituciones similares?*

—En el Asilo de Torres estuve dos años; luego continué mis estudios, y, aun antes de recibirme, me empleo en un sanatorio para enfermos mentales de Buenos Aires. Allí me veo obligado a jugar el papel de médico. Mis conocimientos de psiquiatría, que en gran medida logré autodidácticamente, eran incluso mayores que los de los profesionales del sanatorio, y ellos, entonces, “me fuerzan”, diríamos, a ese papel ya que no podían admitir que un estudiante conociera el tema con esa profundidad a la que me había llevado mi pasión.

Directamente me prohíben que diga que soy practicante y, por otra parte, no tenían el menor miedo. Sabían que me iba a desempeñar bien. Pero dejo el sanatorio y, antes de recibirme, cambio de profesión: entro en el diario *Crítica*, a trabajar como periodista. No abandono por ello mis estudios y me recibo en julio de 1936.

Al tiempo, y previo concurso, paso a desempeñarme en el Hospicio de las Mercedes, hoy Hospital Neuropsiquiátrico José Tomás Borda; estuve ahí más de quince años.

—*¿Cuáles fueron los mayores problemas que encontró en el Hospicio?*

—Sin duda alguna, el problema del enfermo abandonado. Cuando entré había aproximadamente 4.500 enfermos, y de ellos, de esa gran cantidad de seres, más del 60 % estaban aislados, no eran visitados por nadie, sufrían de *abandonismo*. Además, soportaban un trato pésimo.

—*¿Cómo reacciona ante esa situación? ¿Cuáles son sus primeras tareas?*

—La tarea inmediata fue formar grupos de enfermeros. Me di cuenta de que el mal trato que recibían los internados provenía, en primera instancia, de los enfermeros, que no tenían el menor conocimiento sobre el asunto, es decir, de los problemas de la salud y la enfermedad mental.

Le propuse al director del Hospicio —que entonces era el doctor Gonzalo Bochs— iniciar esa tarea, aparentemente exótica. Bochs acepta mi propuesta, y así me lancé a la obra, en

un período en que era Jefe de la Sala de Admisión (allí se enfrenta por primera vez el paciente con el hospital).

El mayor problema era que, justamente en ese lugar, los enfermeros no podían dar ningún tipo de explicación; no sabían qué decir a los enfermos, a sus familiares... Por ello, mi tarea principal fue darles conocimientos, para que, a su vez, pudieran transmitirlos. Que pudieran decirles a los pacientes los motivos de sus crisis, como, asimismo, que las dolencias mentales no son un mal incurable. Que recuperar la salud dependía del esfuerzo de todos, de las tareas que realizaran desde el enfermero hasta el jefe de sala. Estaba convencido de que el punto neurálgico de esa situación tan crítica que enfrentaba en el Hospicio eran los enfermeros. Por eso decidí empezar con ellos, y así creo una técnica que llamaría después de "grupos operativos".

En estos grupos discutía con los enfermeros los diferentes casos que había, se trataba de darles así un panorama general de la psiquiatría. El aprendizaje de los enfermeros fue sorprendente. Ellos tenían acumulada gran experiencia, dado que, casi todos, habían trabajado años en el Hospicio. Su dificultad era que no podían conceptualizar; entonces, esa experiencia no les servía de nada.

Cuando empezaron a comprender la dinámica de la enfermedad mental y su origen en la depresión, adquirieron una lucidez mucho mayor, y a la vez, el trato a los enfermos mejoró. Estos comenzaron a sentirse bien cuidados, vistos de otra manera; ya no eran "unos pobres locos".

Después tuve que enfrentar una situación de emergencia, ya que por razones de índole estrictamente política, me vi privado de los enfermeros asignados a nuestra Sala. Hubo entonces que hacer un "curso de enfermería" con algunos pacientes, los que estaban en mejores condiciones. Esto se hizo en forma grupal y con el "encuadre de la escuela de líderes" (o sea, a partir de una situación caracterizada por la estereotipia de los roles, y a través de la tarea —que es el ámbito de la elaboración de los cuatro momentos de la función operativa: la estrategia, la táctica, la técnica y la logística— se llega a configurar otra situación con liderazgos funcionales, lo que se expresa con la rotación de los mismos).

La información recibida de los pacientes y la necesidad de

discriminar las partes depositadas en nosotros constituyeron, junto a la conceptualización e interpretaciones formuladas, la otra fuente que nos alimentó y capacitó para construir, posteriormente, todo el esquema conceptual, referencial y operativo (ECRO).

Formar estos grupos, primero con los enfermeros, y luego con los pacientes, fue una tarea a la que me dediqué con gran entusiasmo. Más aun cuando veía el beneficio concreto que recibían los pacientes, tanto por el nuevo trato instaurado como, luego, por las consecuencias positivas derivadas de la conversión de los enfermos en enfermeros, que no sólo trataban al resto de sus compañeros con mayor dedicación sino que, incluso, eran más competentes para esas funciones que los propios profesionales a los que reemplazaban. Por último, estos internos mejoraban ostensiblemente su salud mental. Tenían una nueva adaptación dinámica a la sociedad, especialmente porque se sentían útiles.

Claro que, a la vez, esa dedicación me insumía todo mi tiempo e iba en desmedro de mi propia situación económica. Pero no abandoné; más aun, propuse la creación de un nuevo servicio para enfrentar otra grave carencia. Es decir, un servicio exclusivo para adolescentes, ya que éstos, hasta entonces, y en todo el mundo, eran colocados, y tratados, junto a los niños o junto a los adultos. Y ése fue mi siguiente trabajo.

Se pudo construir una sala muy primaria, pero lo suficientemente confortable como para brindar un tratamiento digno. Al poco tiempo se desencadenó otro período de lucha, ya que en el Hospicio los otros médicos no estaban de acuerdo con la idea, ni siquiera tenían noción de la cantidad de adolescentes que estaban internados. A tal punto que se sorprendieron cuando, en el primer día, recorriendo el hospital, encontré veinte adolescentes, que fueron los primeros pacientes de la nueva sala, a la que se llamó de la Edad Juvenil.

La lucha siguió, especialmente porque había razones políticas. Mi servicio estaba frente al pabellón de practicantes, donde, de hecho, vivían una serie de personas pertenecientes a una fracción aliancista. Era el foco de la difamación, y también el foco de la agresión. Llegaron a tirarme pedazos de ladrillos, y no me hirieron por casualidad y porque mis pacientes me protegían. El asunto se fue agravando; la infamia crecía, al

punto de que, sin dar la cara, lanzaron la acusación de que yo consentía la homosexualidad. Para hacerla verosímil arrojaron montones de preservativos alrededor de mi sala. Pero se comprobó que los preservativos no habían sido utilizados. Entonces quisieron obligar a un enfermo a masturbarse y llenar un preservativo, cosa que no consiguieron; por el contrario, este hombre nos puso sobreaviso de la conspiración. Sin embargo, asqueado, al final me decidí a renunciar. Pero antes hablo con el doctor Hortensio Quijano, el vicepresidente de la Nación, a quien me unía una íntima amistad: era casi un padre para mí, ya que me conocía desde mi niñez. Le planteo la situación, y él me aconseja que renuncie, dado que, de lo contrario, me iban a exonerar. No había cargos concretos en mi contra, pero mis trabajos habían creado mucha resistencia en ciertos grupos políticos muy reaccionarios y muy poderosos. La situación era insostenible por las tensiones que generaba.

Seguí su consejo, y nunca olvidaré la despedida que me brindaron todos mis pacientes; vi llorar a muchos de ellos, y yo no podía explicar las razones de mi partida. Tampoco olvido las últimas horas, las más dramáticas. Mis pacientes, desesperados por un alejamiento que para ellos simbolizaba su propia desesperanza, querían enfrentar, armados con algunos cuchillos, a los aliancistas, que eran algo menores en número, pero que disponían de toda cantidad de armas de fuego. Me costó muchísimo poder evitar el enfrentamiento, la masacre.

Así terminó mi trabajo, mi lucha en el Hospicio.

— ¿Qué conclusiones extrae hoy de ese trabajo, de esa lucha?

— Que todo médico debe saber asumir su rol. Y que la falta de asistencia a los enfermos es una realidad concreta, que agobia, que descorazona, pero que se debe enfrentar. No hay otra opción legítima para el médico de hospicio que una actitud dinámica capaz de transformar la dura realidad. Pero, por supuesto, con conciencia de que eso no se logra en forma individual. Es una tarea de todos. Lo que no quita, por el contrario, impulsa la más completa entrega. La respuesta va a ser siempre generosa, especialmente si el proyecto es claro y creativo. Por ejemplo, cuando en los servicios no había más de uno o dos médicos, yo llegué a tener en el mío veinticinco. Ellos se ofrecieron y trabajaron gratuitamente.

porque a la vez les significa participar en mis nuevas técnicas, interiorizarse de mis experiencias e investigaciones.

También mi trabajo me permitió pulsar el notorio abandono, crónico, la incomunicación total en que se encontraban los enfermos. Situación que no ha cambiado, como tampoco ha cambiado la escasez general de profesionales, el magro presupuesto, las pésimas condiciones ambientales en las que deben desarrollar los internos su vida cotidiana. Pero no son elementos aislados, todo ello es parte de una concepción, de una ideología.

— ¿Cree que un psiquiatra, tal como egresaba, y egresa aún hoy de la Facultad de Medicina, está en condiciones reales, no formales o jurídicas, de que se lo habilite para enfrentar la enfermedad mental?

— No, éste es el problema. No tiene ni un mínimo de experiencia.

— Sin embargo, ésa es una cuestión muy difícil de resolver. Precisamente, lo grave es que los psiquiatras, como en general todo profesional de las "ciencias del hombre", hacen su experiencia en los hospitales o en otras "instituciones de la pobreza" donde, casi siempre, cualquier desidia o criminalidad se apaña o se diluye en los laberintos administrativos.

Además, entiendo que esa tarea de "practicar" se liga con la faz final de un ciclo operativo; o sea, mantenimiento de la "utilidad" aun en los estados de marginación. El trabajador, fuera ya de la rueda productiva, es convertido en "conejillo de indias". Y esta situación es casi imposible de revertir en nuestra sociedad.

Por otra parte, es sabido que en los hospitales las prestaciones suelen estar a cargo, precisamente, de los profesionales recién recibidos, sin experiencia, ya que los que la adquieren suelen alejarse de ellos para obtener un mayor provecho económico, o bien porque consideran agotado el "ciclo del esfuerzo individual" (es decir, cambiar o mejorar la institución "desde adentro"). También están quienes, como usted, son expulsados por encarar a fondo un cambio real de la situación de los enfermos y de las prácticas asistenciales.

Pero, junto a ello, ¿no cree que existe el problema de la mala formación del psiquiatra? ¿No cree que ante la altísima proporción de casos en que la enfermedad mental carece de un comprobado origen biológico (usted, incluso, afirma que en la depresión se encuentra el núcleo común a todos los estados de crisis mental), los conocimientos que da la medicina son notoriamente insuficientes? ¿Y que sería necesario un profesional que, además de dominar la información médica, estuviera formado con un equipaje de etnología, arte, psicoanálisis, sociología, teoría de la comunicación y otras disciplinas afines, sin olvidar el aporte de elementos de la cultura popular?

Pienso que quien asume la responsabilidad de ayudar a quebrar la incomunicación de otro hombre, debería tener, obligadamente, conciencia de la existencia de múltiples planos de la realidad humana; conciencia del profundo estado de enfermedad de una sociedad que mutila la vida del hombre concreto.

Recuerdo que Aldo Pellegrini, en su prólogo al libro de Artaud Van Gogh, el suicidado por la sociedad, señala, muy claramente, que un psiquiatra debería ser el arquiatra, un médico del más alto nivel de comprensión humana, y que, desgraciadamente, sucede todo lo contrario.

Sin embargo, creo que aun en esta etapa del desarrollo de nuestra sociedad, se pueden tener ciertas esperanzas. Usted es un ejemplo, aunque muy solitario, de que esa figura del arquiatra es posible...

—Vayamos por partes.

En cuanto al problema de cómo hacer experiencia sin caer en el aprovechamiento de seres indefensos, creo que una de las soluciones está en la adquisición de experiencia interna por parte del propio terapeuta, a través de su análisis individual o grupal, cosa que, por ejemplo, hice con los enfermeros en el Hospicio.

También es cierto que los profesionales suelen irse del hospital o, lo que es más grave, son echados cuando intentan modificar verdaderamente la situación. Esto se debe a que al sujeto que intenta o llega a producir el cambio de situación se lo ve como a un auténtico líder de ese cambio. Entonces, por rivalidad y para mantener las estructuras obsoletas, se produce la expulsión. Pero deben distinguirse los simuladores; o

sea, los que producen experiencias no dinámicas, estereotipadas, que no enfrentan la realidad a fondo, ya que no les interesa o no se animan a ello. Son los que, por ejemplo, teorizan sobre grupos operativos pero no los encaran, son los que critican una concepción jerárquica, elitista, pero nunca hablan a solas con un paciente. Siempre necesitan de un testigo, sea éste un visitador de productos medicinales o un vendedor de libros, procurando evitar un auténtico enfrentamiento directo entre terapeuta y paciente.

Ahora bien, para contribuir a vencer la incomunicación de otro hace falta, básicamente, afecto, comprensión. Es decir, partiendo de no considerarlo "un loco", restituyéndole una parte de su persona que no está destruida: desde allí se establecerá el diálogo fecundo. Hay que estar preparado para hacerlo, y ello se consigue a partir del propio análisis personal.

Usted recordó a Pellegrini, que ha sido común amigo de ambos, y a esa necesidad que él señalaba del arquiatra. Tengo conciencia de haber sentido también yo esa necesidad y de haber luchado para tratar de cubrirla. Una necesidad que es, a la vez, de conducta y de sentimientos, pero que también significa una búsqueda sin pausas del saber. Esa ansia de penetrar, a fondo y con los riesgos que ello significa, en los misterios de la naturaleza humana. Sé que me he esforzado toda mi vida en ello.

Volviendo al problema de la experiencia, su utilidad y manera de adquirirla por un psiquiatra o por cualquier otro investigador de las ciencias del hombre, ese problema, planteado a fondo, tal como usted lo ha hecho, nos remite, obligadamente, como otros problemas de este campo, cosa que ya he dicho, a la elaboración de un criterio de salud que es, a mi juicio, el único punto de partida posible para la caracterización y evaluación de estructuras asistenciales, situaciones institucionales, y puntos de urgencia en el desarrollo teóricotécnico, en la formación debida de los agentes de la salud. El objetivo es su instrumentación para una praxis transformadora de sí mismos, de los pacientes y del medio. Es decir, de todo lo que constituye el texto y contexto de su operación.

Al analizar las distintas categorías utilizadas por las ciencias del hombre para abordar el problema de la "salud", de lo

"normal" y lo "patológico", de las "formas de adaptación", nos parece entrar en un terreno esquivo, ambiguo, lleno de indefiniciones o definiciones contradictorias.

Entiendo que esta ambigüedad es sólo aparente; en realidad se trata de la ocultación ideológica de las características del problema, para escamotear las condiciones de producción, los criterios de salud y enfermedad mental —normalidad y anormalidad— y la función que el "aparato" u organización de la salud cumple en una sociedad de clases.

El análisis de los distintos criterios y definiciones de la salud y de las formas de organización y asistencia que aquéllas inspiran o justifican nos remite a sus condiciones de producción, condiciones que son históricas, económicas y políticas. Toda teoría de la salud y enfermedad implica y reenvía a una concepción del sujeto, del mundo y de la historia que lo fundamenta.

— Podemos decir entonces que, en toda sociedad, estos criterios, u otros de índole normativa (los jurídicos y los estéticos, por ejemplo) son expresiones concretas de poder. Su legitimidad es así fatalmente relativa: más que ciencia o arte hay ideología. Con esos límites, hoy, en nuestro país, ¿cuándo una persona puede ser considerada "loco", y en tal caso, más aun si se trata de un trabajador, llegar a ser recluido en un hospicio?

—La norma de comportamiento, el criterio que permite establecer si la conducta de un sujeto es adaptada, normal o patológica, está actualmente emparentada, primero, con un sistema de representaciones; segundo, con una infraestructura de relaciones sociales, de producción, legitimadas a su vez en ese sistema de representaciones que orienta las expectativas sociales y las encuadra.

El criterio de salud, la norma que evalúa la forma de adaptación a la realidad, es funcional en el sistema de relaciones sociales, como lo es la norma jurídica.

El criterio de salud vigente, criterio de competencia social, como condensación de ideas, es condensación de ideas de la clase dominante, funcional con sus intereses objetivos. Y como condensación de la ideología dominante tendrá el carácter ocultante y mistificador que le confiere a esa ideología su papel en la lucha de clases.

Quien rompe alguna de estas normas, la jurídica y la de salud (y en cierto modo también, es cierto, las normas estéticas), ligadas por su origen común (relaciones sociales, relaciones de propiedad) y una función compartida (control social) se hace acreedor, en nuestro sistema, a la misma sanción social. O sea, marginación y descalificación sistemática de sus actos y pensamientos.

La reclusión en el hospicio es, de hecho, una forma concreta que asume esa marginación, esa sanción.

Podemos afirmar que existen hoy dos formas de ley: la escrita, codificada, que constituye el orden jurídico y expresa la voluntad de una clase en el poder, y otra forma de ley, coherente con la anterior, que implica el criterio de normalidad a partir de la cual se juzga —calificándola o descalificándola— la conducta de los sujetos. Esa ley no escrita es también expresión de intereses de clase.

— Sin llegar a los límites de la descalificación total y la reclusión, se calcula que hay en nuestro país más de dos millones y medio de personas que sufren distintas formas de enfermedad mental. ¿A qué atribuye esa situación?

—Básicamente proviene de cuestiones de inseguridad, individuales y familiares, que tienden a realimentarse unas a otras. Es una inseguridad de raíz económica y política que se agrava en las situaciones de crisis social. La ansiedad tiende a invadir a un gran sector de la población por factores de pérdida de toda índole y lleva al sujeto y al cuerpo social a la depresión y, de allí, al ataque, a la violencia como respuesta.

— ¿Cuál cree que es la mayor dificultad que aqueja a la psiquiatría argentina?

—Su inmovilidad, su falta de dinamismo. Por supuesto que hay excepciones entre quienes trabajan en ese campo de la salud, pero los que intentan, con decisión, producir los cambios necesarios son segregados, se les imposibilita la acción concreta en los hospicios, que son, justamente, el lugar donde más urge producir transformaciones para solucionar la desesperada situación que viven, que padecen, los allí internados.

—*No estará también el problema en los propios psiquiatras, debido a una formación que les da una visión muy estrecha de la realidad?*

—Sí, estoy de acuerdo: 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.

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.

Lo contrario, o sea moverse en compartimientos estancos, es negarse, anticipadamente ya, a conocer al hombre, ese sujeto histórico, concreto, cotidiano, con quien se pretende establecer un vínculo terapéutico.

Además, esa falta de visión totalizadora ha provocado una crisis de acción en numerosas ciencias y especialidades, siendo ello muy notorio en la psicología.

—*O sea que los terapeutas se inician con una gran carencia, no superada, generalmente, con los años, agravada por el culto a la fragmentación que, en definitiva, pretende hacer olvidar la complejidad de la visión humana y separar al sujeto de su entorno social.*

—Sí, ése es el cuadro de situación. Se pretende también negar, entre otras cosas, que este tipo de abordaje debe ser grupal y dinámico.

En una parte de mi trabajo *Psicología de la vida cotidiana* he marcado, al respecto, que durante años las ciencias pretensiosamente llamadas del espíritu negaron al hombre total, fragmentándolo de su estructura y destruyendo su identidad. Así nació (en un caso) una psicología disociante y despersonalizada para la cual la mente se disgrega en compartimientos estancos. Como resultado de esta división escapó al psicólogo

el problema de la acción; se trabajaba con la imagen de un hombre estático y aislado de su contorno social. Quedaron así, al margen del análisis, sus vínculos con el medio en el que vivía sumergido...

—*¿Es posible encarar en nuestro país una política sanitaria encaminada a la extinción de los hospicios; o al menos, en una primera etapa, a que dejen de ser instituciones de marginación? ¿Puede ser posible sin un gran cambio social?*

—Una política sanitaria no puede ser independiente del resto o del conjunto de las otras políticas, especialmente la política económica y la educativa.

Ahora bien, pienso que, en conjunto, nos encaminamos hacia una profunda transformación y que, como parte de esa transformación estructural, los hospicios, paulatinamente, van a disminuir, habrá un número cada vez menor de pacientes internados, la asistencia será preponderantemente de "extramuros", o sea, asistencia en la propia comunidad. La concepción asilar será reemplazada por la concepción de comunidades terapéuticas. Esta situación es la que preveo para el futuro.

Por otra parte, si las políticas generales de un país requieren para ser dictadas y poder cumplirse la efectiva independencia de las metrópolis imperialistas, cabe preguntarse el actual sentido "revolucionario" de planteos como "terapias breves", "talleres protegidos", y aun las mismas "comunidades terapéuticas", en una situación global de dependencia.

—*¿Cómo se exterioriza, en el ámbito de locura y salud, nuestra dependencia?*

—En el propio concepto de lo sano y lo enfermo; en las pautas y contenido de la enseñanza psiquiátrica y en la escásima atención que se presta al problema del enfermo mental, un ser que "ya no produce" y que es usado para "equilibrar" la oferta y la demanda de la mano de obra. De esta falta de atención son ejemplos los miserrísimos presupuestos para salud mental y la vigencia de una infraestructura obsoleta.

—Insistiendo en la situación de nuestros hospiicios, ¿no piensa que otra de las graves dificultades que allí se viven proviene de la concepción autoritaria del personal? ¿Y que ello, finalmente, no deja de ser, potencializado por la humildad y desamparo de los reclusos, una concepción vigente del rol del psiquiatra, y aun del psicoanalista, frente a todo paciente?

—Existe en nuestra sociedad, reitero, un aparato de dominación destinado, en última instancia, a perpetuar las relaciones de producción; vale decir, relaciones de explotación. De allí emerge, como he dicho muchas veces, toda una concepción de lo "sano" y lo "enfermo", que legitima un tipo de adaptación a la realidad, una forma de relación consigo mismo y con el mundo, acrítica, ilusoria y alienante.

Este aparato de dominación tiene sus cuadros en psiquiatras, psicólogos y otros trabajadores del campo de la salud que vehiculizan, precisamente, una concepción jerárquica, autoritaria, dilemática y no dialéctica de la conducta. Son líderes de la resistencia al cambio, condicionantes de la cronicidad del paciente, al que tratan como a un sujeto "equivocado" desde un punto de vista racional.

Estos agentes correctores, cuya ideología y personalidad autocrática les impiden incluir una problemática dialéctica en el vínculo terapéutico, establecen con sus pacientes relaciones jerárquicas en las que se reproduce el par dominador-dominado. Se incapacitan, así, para comprometerse, también ellos, como agentes-sujetos de la tarea correctora. Llegan, en el mejor de los casos, a ser lúcidos observadores del acontecer del paciente.

Pueden establecer, quizás, una simbiosis o una situación siamésica, pero nunca un vínculo operativo, mutuamente modificante. En esa jerarquía irreversible establecida entre el "sano" y el "enfermo" —particularmente instaurada en las instituciones asilares, en la que separan también al terapeuta del enfermo diferencias de clase— se produce lo que Laing llama una devastación de la experiencia, de la cultura y de la identidad del paciente.

—Esa relación jerárquica frente al enfermo, ¿tendría por uno de sus fines justificar la separación de lo inculcado en la enseñanza universitaria frente a una realidad hostil?

—Aquí nos encontramos ante una actitud autocrática, de naturaleza compleja, que se estructura por operación de la ideología y se refuerza en una formación que, es evidente, disocia principios teóricos y campos concretos.

Los planes de estudio, igual que los asistenciales (referidos al enfermo mental), desconocen y escamotean la realidad social en la que ha de desarrollarse la tarea correctora. Planes y tareas asistenciales efectivizan una política que obedece a la estrategia de las metrópolis imperialistas, que intentan afianzar y reforzar la dependencia de países como el nuestro, no sólo mediante la explotación económica, sino, también, a través del logro de la hegemonía de sus objetivos e intereses en la planificación nacional (cultura, educación, salud, etcétera).

—¿Qué tipo de reacciones suele tener el recluso en el hospicio, en tanto dominado, ofendido, frente al dominador, su ofensor?

—Sus reacciones tienen matices diversos, pero, generalmente, es la característica conducta del dominado. O sea, la pasividad. Sin embargo, algunas veces consiguen agruparse, enfrentan esa situación de dominados y surge, entonces, la violencia.

Al respecto tengo un recuerdo doloroso, porque el desenlace fue la muerte de un médico de quien era bastante amigo.

Se trata del doctor López Lecube, psiquiatra del Hospicio de las Mercedes, que fue degollado por un paciente. Este hecho creó una gran inquietud en mi familia. Mi madre se arrepentía mil veces de haberme autorizado a estudiar psiquiatría, aunque estoy convencido de que igualmente hubiera seguido mi vocación. Este médico, mi jefe de servicio, era también una especie de tutor, de veedor, ya que era de Goya y conocía a mi familia. El fue también quien me interesó para que me presentara a concurso médico en el Hospicio, cosa que hice con éxito.

Su muerte nos conmovió profundamente a todos. Y entre eso y las ansiedades de mi madre, me crearon un clima de dificultades para seguir trabajando. Sin embargo, conseguí quedarme en mi puesto, tomando el cargo del médico fallecido y dando una nueva organización al Servicio. Y a través

de ella pude obtener los hilos conductores, los móviles del asesinato, la forma en que fue estructurado el hecho.

El problema se originó por el extremo autoritarismo con que López Lecube trataba a los enfermos, como si fueran los peones de su estancia. Muchas veces, incluso, me pregunté cómo nunca anteriormente le había sucedido ningún accidente.

Pero la forma de ser de este psiquiatra, que simbolizaba en cierto modo el comportamiento general de los médicos en los hospicios, había ido incubando, poco a poco, la idea de una respuesta violenta por parte de los internos.

Se formó un equipo entre ellos para dar "el golpe", para matarlo. Se habían estado reuniendo y organizando con todo el aire de un complot. A ese complot lo pude desenmascarar, aunque, desgraciadamente, después del asesinato. Hasta por sorteo se había elegido quién sería el brazo ejecutor.

Este, el que sería "brazo ejecutor", resultó un andaluz, que operó, podemos decir, con una velocidad y destreza increíbles. En un segundo estaba todo hecho. El médico permanecía sentado en un sillón, debajo de unos árboles que había entonces frente a la Dirección. El enfermo venía acercándose por detrás de los árboles, hasta que lo tuvo a justa distancia... Era un torero perfecto, no erró en nada.

Actuó con un cuchillo y ese cuchillo también tiene su historia. Había sido un mango de cuchara, y fue afilado, transformado por el grupo de conspiradores como parte de un ritual.

—¿Qué conclusión principal extrajo de ese hecho dramático?

—Algo que en el fondo ya sabía: todo enfermo mental, como cualquier hombre, debe ser tratado con dignidad. No se puede, impunemente, rebajar o humillar a otro ser, menos aun cuando quien lo hace está ejerciendo un cierto poder público.

El episodio se produjo durante mi primer año de médico y significó, también, la comprobación de lo peligrosas que suelen ser las formas dictatoriales o irrespetuosas de trato, propias de la medicina de esa época, que, por desgracia, en gran medida subsisten. Esa forma de enfrentar al paciente es inhumana, pero, además, ineficaz desde el estricto punto de vista científico.

—Es innegable que lo social es inherente al concepto de locura, al punto que podemos repetir hoy que "es dicho consenso (el social) el que delimita las zonas fluctuantes de la razón y la sinrazón". Ahora bien, ¿qué es lo positivo, qué se entiende por salud mental? La Organización Mundial de la Salud sostiene, como usted sabe, que es "la adaptación del individuo a una vida satisfactoria y útil en su medio social", criterio que comparten numerosas corrientes terapéuticas, incluso del campo de la psicología social. Pero, ¿no se trata también de un criterio político-represivo? Al privilegiarse la adaptación y no la creación, ¿no se está eligiendo la inmovilidad, la muerte y no la vida? Acaso, ¿no es la facultad de adaptación la parte animal del individuo, en tanto que superar la herencia natural y biológica a través de la creación es lo que esencializa lo humano? Y en otro aspecto, ¿la adaptación, sin explicitar la legitimidad del orden que presupone, no significa consentir todo poder, aun el más injusto?

—Entiendo que el eje de todo su planteo radica en el sentido que se dé al concepto de "adaptación".

He dicho que todo criterio de salud reenvía a una concepción del hombre y la historia que la fundamenta.

En la medida en que entiendo al hombre como configurándose en una praxis, en una actividad transformadora, en una relación dialéctica, mutuamente modificante con el mundo, que tiene su motor en la necesidad, la elaboración de un criterio de salud, que nosotros llamamos de *adaptación activa*, significa el análisis de las formas de relación del sujeto con el mundo, las formas que reviste esa relación constitutiva del hombre como tal.

El parámetro de evaluación que orienta ese análisis es la capacidad de desarrollar una actividad transformadora, un aprendizaje.

Reformulo el par conceptual vigente en psiquiatría: salud y enfermedad, en términos de adaptación activa o pasiva a la realidad.

Con el término *adaptación* me refiero a la adecuación o inadecuación de la respuesta del sujeto a las exigencias del medio. A la conexión operativa, transformadora o inoperante, empobrecida, entre sujeto y mundo.

El sujeto es "sano" en la medida en que aprehende la realidad

en una perspectiva integradora y tiene capacidad para transformar esa realidad transformándose, a la vez, él mismo.

El sujeto está "activamente adaptado" en la medida en que mantiene un interjuego dialéctico con el medio, y no una relación rígida, pasiva, estereotipada. La salud mental consiste en un aprendizaje de la realidad, en una relación sintetizadora y totalizadora y totalizante, en la resolución de las contradicciones que surgen en la relación sujeto-mundo. Adaptación no implica aquí "competencia social", aceptación indiscriminada de normas y valores, sino, por lo contrario, una lectura de la realidad con capacidad de evaluación y propuestas de cambio.

En mi esquema conceptual el concepto de adaptación activa se identifica con el de aprendizaje, al que defino como *apropiación instrumental de la realidad para transformarla*.

El retrabajo del concepto de necesidad, del sujeto como ser histórico, ser de necesidades, el análisis de nuestra coyuntura histórica y del rol que en esa coyuntura cumple una psicología que amplía el concepto de adaptación activa hasta la praxis política (no es otra cosa la definición de la relación dialéctica) nos llevó a Ana Quiroga y a mí, en el último tiempo, a incluir el concepto de "conciencia crítica" en la elaboración del criterio de adaptación.

Así, *conciencia crítica* es el reconocimiento de las necesidades propias y de la comunidad a la que se pertenece, conocimiento que va acompañado de la estructuración de vínculos que permiten resolver esas necesidades.

La conciencia crítica es una forma de vinculación con lo real, una forma de aprendizaje que implica la superación de ilusiones acerca de la propia situación, como sujeto, como grupo, como pueblo. Lo que se logra es un proceso de transformación, en una praxis que modifica situaciones que necesitan de la ficción o la ilusión para ser toleradas.

—O sea, que el aprendizaje de una lectura desalienada de la realidad se transforma en la búsqueda de la libertad, pero no ya meramente individual, sino social, y por lo tanto es una tarea a realizar en común.

—Así es. En un proceso de liberación, la lucha por la salud no es sólo la lucha contra la enfermedad, sino, esencialmente, contra los factores que la generan y refuerzan.

—No es de extrañar entonces que a auténticos transformadores sociales, y esto en todas las épocas, se los pretenda descalificar como locos o criminales por quienes se oponen a perder sus privilegios.

—Sí. Y es también necesario mantener la real diferencia entre el transformador social (o agente de cambio), el enfermo y el criminal.

El transformador tiene como meta no un logro individual sino colectivo, tratando de equilibrar la relación de clases, mientras que el criminal tiende a apoderarse para sí del logro de su acción. Por su parte, el loco, si bien viola normas sociales, como el transformador, no piensa en el logro final de sus actos, en una sociedad mejor. Actúa contra unas normas, pero no propone otras y, generalmente, se autodestruye por el encarcelamiento prolongado.

—Anteriormente usted se refirió a la relación entre norma jurídica y norma de comportamiento social. Ambas son actos de poder, con una fuerza (una violencia) que los impone, para luego legitimar la norma esa misma fuerza.

Ahora bien, la violación de una norma jurídica implica una conducta "ilícita"; detrás de esa conducta hay una "culpa", en la que, al menos en teoría, ya nadie deja hoy de señalar la responsabilidad social. Pero ¿qué es lo que hay "detrás" de una conducta "enferma"? ¿Cuál es, aquí, el sentido de la culpa, de la responsabilidad? ¿Y cómo caracteriza dicha conducta?

—Lo que está "detrás" de una conducta enferma es también un conflicto social. Es decir, detrás de los signos de una conducta "anormal", "desviada" o "enferma", subyace una situación de conflicto, de la que la enfermedad emerge como intento fallido de resolución.

Desde un enfoque totalizador defino la conducta como estructura, como sistema dialéctico y significativo, en permanente interacción, intentando resolver, desde esa perspectiva, las antinomias mente-cuerpo, individuo-sociedad, organismo-medio. Y la inclusión de la dialéctica nos conduce a ampliar la definición de conducta, entendiéndola no sólo como estructura, sino como estructuradora de una unidad múltiple o sistema de inter-



Un internado

acción; así se introducen el concepto de interacción dialéctica, la noción de modificación mutua, de interrelación intersistémica, el mundo interno del sujeto y la relación del mundo interno del sujeto con el mundo externo.

— *¿Cómo debe entenderse una relación intersistémica? O sea, ¿qué es aquí lo identificatorio? ¿Dónde pone el acento al analizar la relación del individuo con su entorno?*

—Entiendo como relación intersistémica aquella que es la dinámica del yo del sujeto, en que los sujetos y los vínculos internalizados configuran un mundo interno; o sea, una dimensión intersubjetiva en la cual interactúan configurando un grupo interno. Este sistema no es cerrado, sino que, por mecanismos de proyección, se correlaciona con el mundo exterior. A esta forma de relación la denomino *intersistémica*. En este sentido hablo de la resolución de la antinomia que se ha visualizado como situación dilemática, el desarrollo de la reflexión psicológica en el contexto de las ciencias del hombre.

— *Muchas veces ha dicho usted que, básicamente, la enfermedad mental es un problema de comunicación.*

Es sabido que, en tanto hecho complejo, inciden en él numerosos e incluso cambiantes factores. Aun así, ¿cree factible precisar la causa principal, común a la mayoría de los casos de alienación?

—Sí; ese factor morbígeno es la sociedad. Las enfermedades mentales son resultantes de conflictos de los individuos con la sociedad. Y por supuesto que dentro de los conflictos sociales encuadro los familiares, en tanto la familia es la célula permanente de cualquier comunidad. Claro está que el impacto de la causa difiere según el individuo y la ubicación de ese individuo en el mundo.

— *Existen hoy sociedades con regímenes políticos antagónicos y que responden, con mayor o menor fidelidad, a las principales ideologías estructuradas por el hombre. A la vez, y obedeciendo a distintas causas e intereses, lo cierto es que en todas ellas las enfermedades mentales siguen existiendo, incluso van en aumento. ¿Indicaría ello que más allá de poder establecerse relaciones sociales más justas persistirá siempre una zona de conflicto, y, por lo tanto, la enfermedad? ¿Que el sufrimiento de la locura no ha de abandonar al hombre?*

—Así es. No creo que en su conjunto los hombres lleguen a superar definitivamente la locura. Pienso que en cualquier tipo de sociedad, aun en la má. perfecta, van a existir siempre alienados, puesto que es imposible la total uniformidad. Habrá siempre seres, una minoría, que tendrán una visión distinta de la realidad, y perdurarán contradicciones, y, por ello, angustias

cuya solución no tiene el hombre. Pero la diferencia con la situación actual, al menos en nuestra sociedad, estribará en que los alienados serán simplemente una pequeña minoría.

También está nuestra esperanza de que se dará un trato verdaderamente humano a quienes padezcan algún tipo de enfermedad mental. Ello sería propio de una sociedad más justa.

— *El concepto de "alienación" se utiliza tanto para descalificar una conducta individual como para designar un estado de la sociedad. ¿Cuáles son las distinciones y relaciones que establece usted entre estas dos "alienaciones"?*

— A ambos conceptos se les atribuye una identidad que no es real. La alienación social se define a partir de la observación de los hechos generales, de naturaleza precisamente social. Se produce "por" y pesa "en" el conjunto. Por lo tanto, también en el individuo y en la medida en que éste es parte de ese conjunto.

La alienación en sentido individual es sinónimo de enfermedad mental. El sujeto ya no es capaz de hacer *espirales*; está estereotipado. Tiene un rol fijo: el de enfermo.

La sociedad alienada también está estereotipada. No hay un accionar dinámico entre las partes, falta la irrupción de un cambio. Esta situación estática produce, o al menos favorece, la alienación individual, que viene a ser portavoz de la alienación colectiva.

La fragmentación es propia de nuestra cultura. El individuo la sufre y sufre la dispersión del fruto de su tarea, creándosele entonces una situación de privación y anomia que le hace imposible mantener un vínculo real, sano, con dicho objeto. Está compelido a una relación fragmentada, transitoria, enferma.

A su vez, una sociedad alienada en su conjunto incide, tal como ocurre en nuestro país, para que sus distintas células constitutivas se alienen; de allí el número cada vez más numeroso de "locos", o sea, de "chivos emisarios" de la situación.

El rasgo típico de la alienación social es la desubicación, la falta de accionar operativo; y ese mismo rasgo, en miniatura es, también, típico de la enajenación individual. Pero asimismo hay que tener presente que no hay un parámetro absoluto para la medición de la alienación social, como tampoco lo hay para establecer el índice de salud y enfermedad mental.

La práctica analítica. Sus límites

— *Durante muchos años, y aún hoy, a pesar de las dificultades provenientes de su estado de salud, ha trabajado como analista. ¿Cómo caracterizaría ese desempeño?*

— En ese tratar de hacer consciente lo inconsciente, empecé como analista ortodoxo. Posteriormente, pasaría a desarrollar el psicoanálisis social y allí comenzarían mis dificultades con la Asociación Psicoanalítica Argentina, a tal punto que, durante un lapso, he estado alejado de la misma. Aunque, debo aclararlo, actualmente soy miembro de la APA.

— *¿Qué tipo de dificultades tuvo?*

— Esencialmente con relación al aprendizaje. Y creo que cierta autoridad al respecto tenía; soy uno de los fundadores, he dado cientos de seminarios y, ya en el año 1942, fui nombrado "miembro didáctico" de la Asociación.

— *¿A qué obedece la creación de la APA?*

— Se funda en los años '40, porque estaban las condiciones exigidas internacionalmente para poder hacerlo. Esto es, existencia de analistas analizados. Los fundadores fuimos cuatro: Garma, Cárcano, Rascovsky y yo.

— *¿Es necesario que los psicoanalistas integren esta Asociación?*

— En todos los países donde los psicoanalistas ejercen su

acción terapéutica existe ese tipo de asociaciones. En nuestro país no es una obligación de tipo legal, pero estimo que es una gran necesidad para los psicoanalistas el estar agrupados.

— ¿Por qué?

— Parto de entender que el psicoanalista es un trabajador en el campo específico de la salud mental. Y creo que ya es obvio explicar por qué todo trabajador debe integrarse en una asociación que lo represente. Además, pienso que no sólo con relación al trabajo, sino para todo tipo de actividad creativa, la acción grupal es el camino más idóneo. En el caso de los analistas contribuye al buen intercambio de experiencias y a un progreso, tanto personal como de esta ciencia, en un ámbito adecuado.

También una Asociación puede ejercer un debido control y registro de los psicoanalistas que se han analizado. Y esto es muy importante. O sea, para ser miembro de la APA se requiere que el psicoanalista esté psicoanalizado. Pero, más aun, estimo que no es correcto que un terapeuta practique el psicoanálisis sin su previo análisis.

— Pero ejercen...

— Esto ya tiene que ver con Salud Pública. Pero, insisto, creo que, por encima de las reglamentaciones vigentes sobre el caso, hay una obligación y una necesidad científica y ética.

No podemos olvidar que cuando este profesional se analiza logra el más alto nivel posible de comprensión de su propio inconsciente, y esto le servirá después como un apto instrumento científico, sin el cual estará incapacitado para un buen ejercicio de su acción terapéutica.

— Me ha dicho usted que se dedicó al psicoanálisis y a la psiquiatría en la búsqueda de descifrar su propio misterio. Pero, en general, ¿qué móviles estima que determinan la elección de esa profesión? ¿Incide una atracción por la enfermedad, a veces por la propia enfermedad? ¿Hay una búsqueda de la misma?

— No creo que en la mayoría haya una búsqueda de la propia enfermedad; tampoco una atracción consciente por la misma, en el caso de haberla. Sí sé que hay muchos analistas que

anhelan simplemente el beneficio económico que puede dejar el ejercicio de esta profesión. Muchos eligen ser analistas por una razón de lucro posible y de prestigio social. Y éstos, generalmente, suelen ser los más reacios al propio análisis; sus impulsos responden a un fin menor, no actúan guiados por un sano proyecto de aventura intelectual o científica.

Además, la incidencia de estos psicoanalistas en la sociedad es muy negativa, en la medida en que si no tienen un perfecto dominio de su interior pueden transmitir la propia enfermedad al paciente. Cosa que, por desgracia, suele suceder.

— Desde su aparición, al psicoanálisis se le han hecho numerosas críticas. Recientemente, y desde el propio campo del psicoanálisis, se ha intentado sistematizar las principales: dramatización innecesaria, altos honorarios, estímulo selectivo de ciertas fantasías, invasión de la intimidad, reemplazo de la realidad, adulación del paciente. ¿Considera que son impugnaciones correctas?

— Este tipo de impugnaciones, por ser demasiado generales, suelen caer en la arbitrariedad, pero, de todas maneras, contienen algunos elementos veraces. Aunque desconozco, insisto, si las mismas pueden ser aplicables a todos los psicoanalistas y en cualquier país.

Por ejemplo, la *dramatización innecesaria*, es decir, exagerar la gravedad de lo que le pasa al paciente, puede ocurrir con psicoanalistas neuróticos, o con los egocéntricos, pero no con todos. O sea que es una crítica limitada, hace a ciertos casos, no a la mayoría.

En cuanto a que los psicoanalistas cobran altos honorarios, ésa sí es una situación general, y obedece a la desmedida ambición económica, algo muy frecuente en la profesión. El psicoanalista suele entrar en un tipo de vida que exige ganar mucho dinero. La necesidad lo va comprometiendo. Necesita plata y cuanto más le puede sacar al cliente, mejor. No hay tarifa fija y tampoco, generalmente, un límite para la ambición.

— ¿Cree que todos los terapeutas deben cobrar los mismos honorarios?

—La mayoría de los psicoanalistas cobran honorarios desmedidos. Pero también considero que los psicoanalistas de cierto prestigio, por su seriedad científica y mayor edad, no pueden cobrar igual que otro profesional que recién se inicia, aunque todos deberían estar dentro de límites razonables.

—¿Hay alguna respuesta para las personas de menores recursos que necesiten del psicoanálisis?

—Está el psicoanálisis en grupo, que mejora, en cierta medida, esta situación.

Pero aun así no se amplía demasiado el círculo de los que pueden tener acceso a esta atención. O sea, hay que tenerlo claro: el psicoanálisis, al menos hasta ahora y en nuestra sociedad, está destinado exclusivamente a las clases sociales de mayores recursos, aquellos que lo pueden pagar.

—¿Cuál es su situación personal en esta realidad?

—Yo, particularmente, me jodí. No he ganado plata. Siempre me acomodaba a las necesidades del paciente. Además, durante muchísimos años he dedicado casi todo mi tiempo a trabajar en el hospicio o a la investigación. Pero estoy conforme con haber tenido esa actitud, que fue consciente.

—No es la suya la conducta frecuente...

—No. Ocurre que hay mucha demanda. Hay una gran cantidad de pacientes para un número pequeño, en relación, de psicoanalistas. Por lo tanto, el terapeuta selecciona cada vez más a sus clientes y aumenta sus honorarios. Pero aun así, creo que esa actitud mayoritariamente mercantil no le quita prestigio al psicoanálisis; tiene que ver con una clase de terapeutas, que podrán ser cambiados, y no con la ciencia.

Y en un nivel inmediato, práctico, que manejan muy bien los psicoanalistas, "el negocio" no corre riesgos. A pesar de todas las críticas sobre este aspecto, es muy difícil que el terapeuta pierda a sus clientes.

—Volvamos a las otras críticas. ¿Cree que el psicoanalista selecciona, o juzga autoritariamente, las fantasías del paciente?

—Estimo que suele darse todo lo contrario, que es, por supuesto, lo correcto. El psicoanalista debe aceptar lo que el

paciente propone. Debe seguir el camino, la ruta por donde éste 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.

—Lo innegable es la invasión de la intimidad por parte del psicoanalista.

—Sí, pero es necesario y no forzosamente perjudicial para el paciente. Y esto es común a todo médico, de cualquier especialidad. No hay otra forma posible de actuar que franqueando ciertas zonas de la intimidad del otro. Algo que es también aplicable a otras profesiones, a la investigación científica y aun al arte. Siempre hay que entrar en un sujeto, en un objeto, en la realidad sobre la que se pretende actuar, reflexionar o modificar.

—Pero se debe respetar la identidad del otro. Algo que no es común por parte de los psiquiatras y los psicoanalistas...

—Es cierto. La actitud del terapeuta en todos los casos debería ser de "rellenar" y, nunca, sacar o quebrar la identidad del paciente. Es decir, colocar dentro de éste mecanismos operativos y, con ello, lograr una adaptación activa a la realidad; es un proceso eminentemente dialéctico. Se parte de respetar la identidad y se trata de corregir aquello que impide un verdadero aprendizaje, fomentando los mecanismos de creación, para que así se modifique el sujeto y éste pueda modificar el mundo que lo rodea. El proceso siempre es doble, dinámico, dialéctico.

—¿El psicoanalista no cambia la realidad del paciente?

—Cuando la realidad del paciente es muy desviada, el psicoanalista procura configurar una nueva situación no estereotipada, libre, siempre en completo movimiento con forma de espiral.

—¿Es frecuente la adulación del enfermo? ¿Es necesaria?

—Es difícil precisar si ocurre en forma frecuente. En todo caso, el psicoanalista debe hacerse cargo de esa adulación del paciente, un hecho de naturaleza negativa. La adulación siem-

pre es un error terapéutico. Pero debe distinguirse la adulación del elogio. La adulación es mentira. El elogio puede ser o no real. Y puede ser necesario. El psicoanalista debe analizar los contenidos de ese elogio para medir sus grados.

—*De todas las críticas difundidas sobre el psicoanálisis, ¿cuál cree que es la más fundada?*

—Pienso que las críticas están dirigidas más a los psicoanalistas que al psicoanálisis. Y de todas, la mayor, la más extendida y, también, la de contenidos más ciertos, es la que se relaciona con el dinero.

Soy testigo de que el psicoanálisis es un oficio caro. Pero debería haber un precio equilibrado entre la posibilidad del paciente y la necesidad del psicoanalista. Nos referimos, por supuesto, a nuestra actual sociedad.

—*Existe la necesidad del psicoanalista, ¿pero no abusa generalmente éste de la necesidad que tiene el paciente de sus servicios?*

—Sí, por eso digo que es la crítica más fundada. Conozco muchos casos, demasiados, en que el psicoanálisis es tomado no como trabajo sino como simple ganancia. Y esto sucede no sólo con los psicoanalistas no psicoanalizados, sino también con los otros. Porque si el que psicoanalizó al otro profesional padecía de avidez por el dinero, es muy posible que se la transmita, y que se multiplique en el que la recibe. Es una situación que existe, es grave, y es muy difícil remediarla.

Es elemental que un psicoanalista establezca diferencias en lo que cobra a sus pacientes. No puede ser su trato económico igual con un trabajador que con un industrial o comerciante. Hay que buscar siempre el equilibrio, insisto, entre lo que gana el paciente y su posibilidad de pago con el tiempo y la dedicación que le otorga el terapeuta; y con las necesidades normales de éste. Por eso, lo conveniente es fijar los honorarios una vez empezado el proceso.

—*¿Por qué?*

—Porque lo justo debe establecerse a partir de un plano de sinceridad. De sinceridad mutua. Iniciado el tratamiento, el sujeto comienza a hablar con veracidad de su fortuna personal,

de su patrimonio, y puede llegar entonces a ser también correcto en lo que ofrece pagar. El paciente, al principio, trata de negar la verdad de lo que tiene, su realidad económica. Su fantasía suele ser *no pagar*, defraudar al psicoanalista. Frente a esto, el deseo del psicoanalista es enriquecerse lo más pronto posible; hay, incluso, psicoanalistas que pueden cobrar sus honorarios en dólares.

Por eso, reitero, se deben equilibrar las situaciones: el psicoanalista tiene que moderar sus ambiciones y el paciente explicar su real situación. Y ello es más fácil que ocurra ya iniciado el tratamiento. Personalmente, establezco un período de prueba; no fijo los honorarios hasta que el paciente se haya sincerado, y entonces trato siempre de que sea él quien determine lo que va a pagar por su análisis. Esa es mi norma.

Con frecuencia se suele decir que soy un maestro del psicoanálisis en la Argentina, pero, por desgracia, tengo muy pocos alumnos que me hayan seguido en esa conducta. Tal vez porque se sabe que no poseo la menor fortuna. Yo, con más de treinta años de trabajo, soy dueño de muy pocas cosas, incluso no podría dejar de trabajar. Debo hacerlo si quiero vivir, o aceptar la ayuda de mis familiares o de algunos amigos, si es que éstos pudieran hacerlo. En este aspecto, soy como mi padre: nunca pude economizar nada, siempre he estado lejos de cualquier éxito de fortuna.

—*¿Le pesa eso?*

—No, en absoluto.

—*El año pasado usted cayó gravemente enfermo y sé, porque lo he visitado, que estuvo internado en un hospital y no en un lugar privado. ¿Se relaciona ello con su economía?*

—No sólo por eso: soy médico y estoy acostumbrado a los hospitales. Además, usted también sabe lo bien que me tratan, no creo que hubiera tenido mejor asistencia en otro sitio.

—*También sé que vive muy frugalmente.*

—No podría hacerlo de otra manera, aunque quisiera... No sólo por mi estado de salud, sino porque no tengo otras

entradas que no provengan de mis pacientes, que aún hoy, y con todas mis dificultades, sigo atendiendo, y de lo que gano como director de la Escuela de Psicología Social. Esos ingresos, en su totalidad, apenas cubren mis necesidades mínimas. Más en la actualidad, con esta feroz crisis económica. Mi único lujo es poder comprarme algún libro de vez en cuando.

—Un creador compensa sus dificultades económicas con otro tipo de satisfacciones.

—Suele ser así. Y la contrapartida es que el ambicioso de bienes y dinero está impedido de llegar al menor descubrimiento, a ninguna legítima creación. Y, por supuesto, al placer que se logra a través de ella.

Se rechazan total, mutuamente, la ambición por el dinero y la tarea creativa. Y esto se da no sólo en relación con el psicoanálisis, por supuesto. ¿O alguien, por dar ejemplos, puede imaginar a Artaud o a Roberto Arlt escribiendo por la ambición de hacerse ricos?

—Hay otro ámbito de la crítica al psicoanálisis, diríamos mejor a lo que se entiende por "psicoanálisis ortodoxo". En el mismo se ubican incluso científicos que han sido discípulos, en alguna época, de Freud, como Jung y Adler. ¿Qué opina de ellos?

—Un análisis a fondo de este tema escaparía al sentido que le estamos dando a nuestras conversaciones. Jung hizo una profunda desviación mística y, por lo tanto, incorrecta.

—¿Valoriza sus aportes a la psicología analítica, y en especial su concepción del "inconsciente colectivo"?

—Son muy valiosas todas sus investigaciones referidas al "inconsciente colectivo", aunque muy mal expresadas. Y respetándolo como figura intelectual, no he tomado nada de él para nutrirme. Pienso que su desfasaje místico invalida sus aportes.

En cuanto a Adler, y como un primer juicio, diría que hay una excesiva deformación por su parte de la teoría psicoana-

lítica, sin negar por ello sus aspectos positivos, especialmente desde el punto de vista social.

Entre los psicoanalistas no ortodoxos posiblemente una de las figuras más interesantes es Reich. Su caso es muy particular. Un hombre extraordinariamente inteligente, de una visión social acertada, pero que utilizó mal su visión: Lo prueba su expulsión de la Asociación Psicoanalítica Internacional. Era, lo que se dice en criollo, un "desbocado". Aun así, me impresionó siempre su facultad de captación de los fenómenos sociales.

—¿Considera a Reich como integrante del campo de la psicología social?

—Sí. El ha hecho la tentativa, sin duda una de las más serias, de buscar los puntos de unidad entre el psicoanálisis y la teoría social. Ha tendido verdaderos puentes.

—¿Cree que es factible producir esa síntesis entre la teoría psicoanalítica y la social?

—Pienso que sí. Más aun: pretendo haber logrado esa síntesis en varios aspectos. También Reich, por supuesto. En su actual estado, la psicología social es una ciencia que toma elementos del psicoanálisis, la mayoría insinuados ya por Freud, y también toma elementos del marxismo, a los que integra en toda su metodología.

—Precisamente un pensador social, Gramsci, y retomando con esto en cierto modo el tema específico del psicoanálisis, afirma en una de las cartas que envía desde la cárcel a su cuñada, que sólo son los llamados socialmente "humillados y ofendidos" los que deben servirse del psicoanálisis, ya que son quienes más sufren los problemas de inadaptación a la vida moderna, los que no pueden hallar en un mundo en crisis la serenidad perdida. Y que, al contrario, "una persona de cultura", debe ser el único y mejor médico psicoanalítico de sí mismo. ¿Qué opina de estas afirmaciones?

—Siento un gran cariño y respeto por Gramsci, pero por supuesto no comparto en su totalidad esos conceptos.

Creo, sí, que el psicoanálisis es un instrumento idóneo para combatir los problemas de inadaptación o de adaptación pasiva

y las distintas crisis derivadas de las dificultades de aprehensión de una realidad cada día más compleja y conflictiva. También pienso que Gramsci está en lo cierto al afirmar que esa clase social, que con un lenguaje romántico podemos llamar de "humillados y ofendidos", es la que más sufre esos problemas y, por lo tanto, la más necesitada de psicoanálisis. Pero rechazo sus otras afirmaciones. En primer lugar, todos, sin excepción, somos hombres de cultura, aun en el sentido que entiendo le da Gramsci a esa afirmación.

Este elemento activo también puede sufrir una crisis; y el psicoanálisis es un instrumento de curación. Con independencia de su clase social o de su rol en la sociedad, cualquier hombre puede padecer de neurosis o de psicosis o de cualquiera de las formas que asume la enfermedad mental. Y el psicoanálisis es útil para resolver esa dificultad, sin excepciones o diferencias, como es útil una aspirina, sin distingos sociales o ideológicos, para combatir un dolor de cabeza.

Pero no sólo para los estados de crisis; el psicoanálisis también es idóneo para ayudar a que todo ser dirija mejor su visión hacia el mundo. Y lo hace más creativo, sea cual fuere el campo, manual e intelectual, en el que desarrolla su experiencia.

Además, ningún hombre puede, por sí mismo, llegar al fondo de sí. Y esto sucede más allá de la capacidad intelectual, de la valentía y de la honestidad del sujeto. Las resistencias son inconscientes y, para superarlas, se necesita a alguien de "afuera" que las pueda marcar.

—Y un psicoanalista con mucha experiencia, usted por ejemplo, ¿puede ver a fondo sus problemas? ¿O también necesita de otro?

—Puedo verlos, yo mismo, bastante más que cualquier individuo que pretenda hacer su autoanálisis, y ello, simplemente, porque soy un psicoanalista con muchos años de trabajo, y estoy psicoanalizado. Yo he vencido, en gran parte, mis resistencias internas.

—¿Pero puede percibir, realmente, esas resistencias? ¿No escapan ellas, no se camuflarán para evitar la técnica del reconocimiento, ya codificada, que el analista utiliza consigo mismo y con los demás? ¿No vivirán y actuarán de otra manera?

—Si yo me guiara solamente por el autoanálisis, también podría equivocarme; y mucho. Por eso tomo referencias exteriores: por ejemplo, mis propios libros, mis investigaciones, que me sirven de guía. Asimismo me ayuda, y en alto grado, la actividad creativa, es decir construirme otra personalidad que actúe sobre mí. Tengo una ventaja, en relación a otros intelectuales, por ejemplo Gramsci, que deviene del dominio de una técnica específica.

Pero reconozco que hay situaciones en que me engaña mi propio inconsciente, a veces se me escapa. Tal como usted lo planteaba, mi dominio sobre él genera un tipo distinto de resistencia, un ocultamiento mucho más profundo. En estos casos, en que no puedo llegar hasta mi fondo, ocurre que yo también me jodo. Pero pasado el momento, sucedido el hecho, lo puedo objetivar, y darme cuenta entonces de cómo ha actuado en mí.

—Vuelvo en cierto modo a una cuestión sobre la que ya hemos conversado. Admitimos el valor del psicoanálisis y su muy especial utilidad en los grupos sociales más humildes y numerosos, pero nos encontramos con una gran falta de analistas y con la deformación, de fondo ideológico, de casi todo ese pequeño número que existe. ¿Esa situación va a seguir constituyendo un abismo insalvable?

—Pienso que en nuestra sociedad ese problema de los psicoanalistas, su escasez y deformación, tiene muy pocas posibilidades de ser resuelto. Y mientras existan diferencias de clase tan evidentes, más notorio se vuelve el problema. Pero, asimismo, esa situación ayuda a poner en claro la necesidad de operadores sociales. Que es lo que propongo con mi Escuela. Trato de instrumentar operadores sociales que puedan influir en la comunidad, más bien para prevenir la enfermedad, para evitar la catástrofe.

Esa es la función esencial que tiene la escuela. He partido de la gran apetencia, mejor dicho, de la gran necesidad de operadores sociales.

Y así como el psicoanalista debe contribuir a desalienar a un individuo (tarea muy respetable, pero limitada por su natu-

raleza y con una imposibilidad insalvable de responder al alto grado de necesidad vigente), un terapeuta social trata de desalienar al grupo. La incidencia es mayor y, a la vez, marca el límite de todo terapeuta u operador. Estos no pueden desalienar a una sociedad en su conjunto. Ese profundo cambio es necesariamente estructural y requiere una acción totalizadora, política e ideológica.

Esto no invalida que los operadores sociales contribuyan eficazmente al cambio, tratando de incidir muy concretamente en la comunidad a través de los grupos que desalienan.

— Mayor incidencia en esa tarea de desalienación grupal y colectiva, y por lo tanto también individual, tendría un auténtico líder político.

— Claro que sí. Hay personas que pueden incidir con sus actos en toda la sociedad, en su alienación o desalienación. Su influencia está en relación directa con el poder de que disponen. El grado máximo lo representa un líder político de masas.

VI

La psicología social. Sus fundamentos.

El esquema conceptual, referencial y operativo

— Usted pasa, paulatinamente, del psicoanálisis a la psicología social. ¿Cuáles fueron sus principales razones?

— Pienso que se debe a que cada vez me fue interesando más el aspecto social, la actividad de los grupos en la sociedad. Claro está que ello implicó abandonar la concepción psicoanalítica ortodoxa, a la que me había entregado con tanta pasión. Esa ruptura, lo he reconocido, significó un verdadero obstáculo epistemológico; una aguda crisis que me llevó muchos años superar. Pienso que recién quedó resuelta con la publicación de mi libro que no casualmente se titula *Del psicoanálisis a la psicología social*. Para mí, ese libro significa una rendición de cuentas documentada y una toma de conciencia definitiva.

— ¿Diría que hay ventajas operativas en la aplicación de las técnicas de la psicología social frente al psicoanálisis ortodoxo?

— Sí. La psicología social ofrece una mayor capacidad operacional y la posibilidad de hacer accesible el análisis a grupos de personas que no podrían costearse un tratamiento individual. Es una "democratización" del psicoanálisis, y por lo tanto lo hace más útil, eficaz para la sociedad.

— ¿Qué bases tuvo para desarrollar su concepción de la psicología social?

— Mis planteos, esencialmente, surgieron de una praxis. Y

creo que el primer antecedente está en esos grupos operativos de enfermeros que proyecté en el Hospicio de las Mercedes.

Estimo también que mis concepciones estuvieron sugeridas, en parte, por algunos trabajos de Freud: *Psicología de las masas* y *Análisis del yo*. Más aun, creo que, en realidad, el verdadero fundador de la psicología social es Freud. Claro está que no tuvo continuidad en esa tarea. Si analizamos el trabajo que he citado queda en evidencia que alcanzó por momentos una visión integral del problema, o sea de la compleja interrelación hombre-sociedad. Pero, a pesar de ello, no pudo abandonar una concepción antropocéntrica, lo que le impidió desarrollar un enfoque dialéctico.

—Desde el ámbito de la "antipsiquiatría", especialmente por parte de Laing y Cooper, y desde otras zonas del pensamiento sociológico y contestatario, se cuestiona la concepción de la psicología clásica por centrar su enfoque en el individuo, desentendiéndose de la sociedad y la familia, una institución que se considera en crisis, tendiendo a desaparecer, y de esencia represiva. Estas críticas persisten aún en relación a la moderna psicología social, sin dejar de puntualizarse que la misma no entiende a la familia como "el centro básico de comprensión y ubicación casual de las patologías mentales", sino que, por lo contrario, la ve tan sólo como una institución mediadora de la influencia social. ¿Cuál es su opinión sobre estas críticas?

—La "antipsiquiatría" es una concepción impulsada por sujetos muy capaces. Muy conectados con el pensamiento de Sartre, pero, finalmente, con desviaciones serias en la teoría y en la práctica. Su mayor utilidad radica en haber puesto en acción a los terapeutas jóvenes para pensar más, para plantearse a fondo cuestiones sobre las que hay que volver una y otra vez. Es decir, son "estimuladores", con raíces también místicas, que descarto, y surrealistas, con las que siento afinidad. Por ello mismo, tengo coincidencias y discrepancias con Laing y con Cooper. Rechazo, por ejemplo, el concepto de alienación de Laing y la función que tiene la familia dentro del esquema de Cooper. Pienso que es preciso distinguir los distintos tipos de familias y los diferentes medios sociales en los que se inserta el núcleo familiar.

Por ejemplo, es muy particular y significativo el rol de la

familia en un país dependiente, y muy distinto el que cumple en un país industrializado. Y esto se visualiza fácilmente si comparamos la familia norteamericana con la típica familia sudamericana. Hay entre ellas profundas diferencias y roles distintos a cumplir; también han tenido modelos diferentes.

Sigo considerando a la familia como una estructura social básica, y a la enfermedad mental como la crisis, no de un sujeto, sino de una estructura que configura ese grupo familiar. Y he establecido el concepto de portavoz: o sea que el enfermo es el portavoz de la enfermedad del grupo.

Los conflictos sociales golpean en el núcleo básico, la familia. Allí es donde todas las privaciones tienden a globalizarse, donde se configura una estructura depresiva que encontrará un "chivo emisario" en uno de los miembros de la célula.

Se habla de muerte de la familia, pero yo no creo que ésta, más allá de sus graves crisis, pueda llegar a desaparecer. Es una institución indestructible. El rol de padre, de madre, de hijo, son roles permanentes, legítimos, propios de cualquier cultura, y se han mantenido en toda la historia de la humanidad. Esto no hace que desconozca los problemas, y muy de fondo, que tiene la familia. Pero entiendo que la tarea correcta no es anunciar decesos que no se producirán, sino investigar sus crisis y modificar la realidad familiar mediante técnicas sociales idóneas para lograr nuevas ideologías en esta institución, para ir perfeccionándola. Hasta que se conviertan en verdaderos centros de aprendizaje dinámico de la realidad y del amor, generando así una amplia capacidad comunicativa. Hay que instrumentar debidamente a las familias y ello requiere una nueva ideología. Se trata, insisto, de superar las causas principales de esta crisis, que son la falta de comunicación entre los miembros o bien una comunicación desviada que se estereotipa en un determinado momento del desarrollo de la familia, creándose así un obstáculo fundamental.

Por otra parte, es preciso aclarar que la psicología social no pone su acento en la familia, lo pone en la interacción entre familia y sociedad. Parte de un hecho real: que la familia es el núcleo de la estructura social, y busca investigar la interacción entre el centro y el conjunto social. Y el esquema, siempre en espiral, se completa con el individuo, que integra en forma dinámica la familia y la sociedad. No hay nada rígido.

Si se modifica la familia, se modifican la sociedad y el individuo. Y si se lo modifica a éste habrá un cambio de familia y sociedad. Pero el acento, insisto, se pone en la interacción del núcleo con su estructura.

También he sostenido que hay una doble dimensión del comportamiento, vertical y horizontal. Y que toda corrección de un proceso se logra a través de la *explicación de lo implícito*; ello requiere una psicología dinámica, histórica y estructural. Esta concepción coincide con la que en el plano económico-social distingue una superestructura de una infraestructura y ubica a la *necesidad* como el verdadero impulso motor.

Dentro de un proceso terapéutico, la resolución de las fisuras entre ambas dimensiones de comportamiento, vertical y horizontal, se obtiene a través de un instrumento de producción expresado en términos de conocimiento que permite el pasaje de la adaptación pasiva a la adaptación activa de la realidad. La primera significa alienación.

—Desde hace ya varios años funciona en nuestro país la Escuela de Psicología Social, que usted ha fundado y dirige. ¿Cuáles son los principales fundamentos teóricos de esa Escuela?

—Creo necesario comentar, primero, la *tarea* que la Escuela se propone. He caracterizado esa tarea como un aprender a pensar, lo que es entendido como la construcción de un ECRO (Esquema Conceptual, Referencial y Operativo). Ubicados en una praxis, hay una configuración mutua, dialéctica, entre instrumento y objeto de conocimiento.

Y defino el ECRO como un conjunto organizado de conceptos generales, teóricos, referidos a un sector de lo real, a un determinado universo de discurso, que permitan una aproximación instrumental al objeto particular (concreto). El método dialéctico fundamenta este ECRO y su particular dialéctica.

—¿Cuál es, especialmente en relación con el funcionamiento del ECRO, el rasgo fundamental del método dialéctico?

—Lenin señala, muy justamente, como rasgo fundamental de la dialéctica, "el desdoblamiento de lo que es uno y el conocimiento de sus partes contradictorias". La identidad de los

principios antinómicos es una noción que expresa una ley del conocimiento y una ley del mundo objetivo. La ley de identidad o unidad de los contrarios indica que en todos los fenómenos, en todos los procesos de la naturaleza, en el pensamiento y en la sociedad, existen tendencias contrarias, que se excluyen recíprocamente, a la vez que se relacionan, lo que nos permite la comprensión de su autodinámica y nos proporciona la clave de los procesos de cambio.

El método dialéctico, por el que se desarrolla la espiral del conocimiento, implica un tipo de análisis que, a partir de los hechos elementales, las relaciones cotidianas, devela los principios opuestos, las tendencias contradictorias, fuentes configuradoras de la dinámica del proceso.

Este método es el que permite la producción del conocimiento de las leyes que rigen la naturaleza, la sociedad y el pensamiento, tres aspectos de lo real comprometidos en lo que denominamos "hombre-en-situación". Con el término "hombre-en-situación" se pretende caracterizar un objeto de conocimiento, en una tarea que reúne lo fragmentado por un pensamiento disociado que escotomiza las relaciones entre sujetos, naturaleza y sociedad.

El conocimiento, como dice Lefèbvre, pasa metódicamente de la escala de lo individual a la escala de lo social por una integración de lo particular en lo general y de lo general en lo particular. Así nuestra conciencia de las cosas cotidianas pierde su trivialidad. La psicología social es una de las formas que asume la crítica de la vida cotidiana.

La psicología social que postulamos tiene como objeto 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 otra manera, la relación entre estructura social y configuración del mundo interno del sujeto, relación que es abordada a través de la noción del vínculo.

Para nosotros el individuo humano es un ser de necesidades que sólo se satisfacen socialmente, en relaciones que lo determinan. El sujeto no es sólo un sujeto relacionado, es un sujeto producido. No hay nada en él que no sea la resultante de la interacción entre individuos, grupos y clases.

Si ése es el objeto de la psicología social, en su campo ope-

racional es el grupo el que permite la indagación del interjuego entre lo psicosocial (grupo interno) y lo sociodinámico (grupo externo), a través de la observación de los mecanismos de adjudicación y asunción de roles. O, dicho de otra manera, de las formas de interacción que nos conducen a establecer hipótesis acerca de sus determinantes.

Para nosotros, la psicología social es significativa, direccional y operativa. Se orienta hacia una praxis, de donde surge su carácter instrumental. Su punto de partida es una praxis. Y la experiencia de esa praxis, conceptualizada por una crítica y una autocrítica, realimenta y corrige la teoría mediante mecanismos de rectificación y ratificación, logrando una objetividad creciente. Se configura así una marcha en espiral sintetizadora de teoría y práctica, que capacitará progresivamente al operador para elaborar una logística y construir una estrategia que, a través de la táctica y de la técnica de carácter operativo, llevará a planificaciones de distinto tipo para que pueda realizarse el cambio espiralado que consiste en el desarrollo pleno de la existencia humana a través de la modificación del hombre y la naturaleza.

—Es evidente su gran valoración de la praxis.

—Sí; porque sólo ella introduce la inteligibilidad dialéctica en las relaciones sociales y restablece la coincidencia entre representaciones y realidad.

—Usted se ha referido al ECRO, o sea al Esquema Conceptual, Referencial y Operativo, como un instrumento con el que se opera en el campo de la psicología social. Le pediría que determinara tanto el sentido de esquema conceptual como sus atributos de referencial y operativo; sin olvidarnos, por supuesto, que al referirse usted al ECRO como instrumento, lo ha categorizado como unidad.

—Cuando decimos "esquema" hablamos de un conjunto articulado de conocimientos. Y entendemos por "esquema conceptual" a los sistemas de ideas que alcanzan una vasta generalización. Son síntesis, más o menos generales, de proposiciones que establecen las condiciones según las cuales se relacionan entre sí los fenómenos empíricos. Es un conjunto de conocimientos que proporciona líneas de trabajo e investigación. Pero

la investigación psicológica, o cualquier tipo de tarea científica sin un adecuado sistema conceptual sería ciega e infructuosa. El descubrimiento se hace posible por la adecuación del esquema conceptual del investigador a las características del fenómeno a investigar. Se trataría entonces de una adecuación a las hipótesis. En síntesis, un esquema conceptual es un conjunto organizado de conceptos universales que permiten una aproximación adecuada al objeto particular. Se facilita así el enfrentamiento de la situación concreta a indagar o resolver. Por eso dice Kurt Lewin: "Nada hay más práctico que una buena teoría."

Es importante señalar que si bien por el manejo exclusivo en ciertas ciencias de esquemas conceptuales se puede llegar a determinados descubrimientos verificables luego por la experiencia, también por la observación directa pueden descubrirse hechos no consignados en los esquemas conceptuales. Esto impone una rectificación del esquema conceptual, así como el ejemplo anterior implica su ratificación. Es decir, siempre es necesario una verificación de la realidad.

La ciencia, y dentro de ella la psicología social, es un conjunto de observaciones ordenadas por y hacia un esquema conceptual susceptible de *rectificación* o *ratificación*. Eso es lo que hace dinámica a la ciencia.

Una vez elaborado el esquema conceptual, su transmisión es rápida, fácil, es decir, el esquema conceptual es *aprendible* y *transmisible*.

Podemos decir que el ECRO es un modelo. Ahora bien, el modelo científico ha sido definido como "una simplificación o aproximación de los hechos naturales estudiados que, por su contribución lógica, enriquece la comprensión de esos hechos"; es decir que el modelo es un instrumento que por analogía nos permite la comprensión de ciertas realidades. O sea, el modelo es un instrumento de *aprehensión* de la realidad. Tomando un ejemplo dado por Levi-Strauss, diríamos que las relaciones sociales son la materia prima con la que se construye un modelo destinado a poner de manifiesto aspectos ocultos de esa realidad observada, enriqueciendo la *perspectiva*.

El ECRO resulta un modelo en virtud de su carácter de instrumento para la *aprehensión* de la realidad. El ECRO es, entonces, instrumento de *aprehensión* del sector de la realidad

que nos proponemos estudiar. Es decir, de la interacción, por ejemplo. Como modelo permite la comprensión de cada hecho particular desde una organización o articulación de conceptos universales.

El aspecto *referencial* alude al campo, al segmento de realidad sobre el que piensa y opera y a los conocimientos relacionados con ese campo o hecho concreto a los que nos vamos a referir en la operación.

Un elemento fundamental de nuestro ECRO es el criterio de *operatividad*. En nuestro esquema conceptual, la *operatividad* representa lo que en otros esquemas es el criterio tradicional de verdad (adecuación de lo pensado o enunciado con el objeto).

Si con nuestro ECRO enfrentamos una situación social concreta, no nos interesa sólo que la interpretación sea exacta, sino, fundamentalmente, nos interesa la adecuación en términos de operación. Es decir, la posibilidad de promover una modificación creativa o adaptativa según un criterio de adaptación *activa* a la realidad. Por eso hemos dicho, muchas veces, que la psicología social es *direccional* y *significativa*, en el sentido de que está orientada hacia *el cambio*.

Ese criterio de operatividad es el que se incluye en nuestro esquema conceptual orientándolo hacia la operación.

— *En la medida en que este esquema tiene por fin objetivarse en un instrumento que opera en la realidad social, ¿no cree que la praxis debería ser incluida como otro elemento constitutivo del mismo?*

— Así es; y lo hemos hecho, en tanto entendemos que el concepto de praxis alude a una realimentación permanente de teoría y práctica.

En él, según un proceso dialéctico, cada *a posteriori* de una situación dada se convierte en el *a priori* de una nueva situación según el modelo de tesis, antítesis y síntesis.

En tanto que estudia un proceso dialéctico —la relación del hombre con el medio— el ECRO, instrumento de aproximación, incluirá una metodología dialéctica: la psicología social que postulamos está orientada hacia la praxis y tiene, por eso, carácter instrumental, y no se resuelve en un círculo cerrado sino en una continua realimentación de la teoría a través de su

confrontación con la práctica. La experiencia de la práctica conceptualizada por una crítica y una autocrítica realimenta y corrige la teoría mediante mecanismos de rectificación y ratificación.

— *¿Cuáles son los aportes que considera más significativos en la constitución del ECRO?*

— En su aspecto referido a la génesis y estructuración de la personalidad destacaría los aportes de Freud, Melanie Klein y G. H. Mead, entre los más importantes.

En cuanto a la comprensión de los procesos sociales, particularmente los grupales, hemos tenido presente los hallazgos de Kurt Lewin, cuyo método, y esto debe señalarse, es doblemente experimental: 1) es un esfuerzo para hacer práctica la experimentación sociológica; 2) tiende a una forma de experimentación: la investigación activa.

Como he dicho, en nuestro ECRO, el criterio de operación, de producción planificada de cambio (en relación con el logro de los objetivos propuestos), constituye nuestro criterio de evaluación. Toda investigación coincide ya con una operación. En el terreno de las ciencias sociales no hay indagación que no promueva una modificación: es decir, el sólo hecho de aplicar, por ejemplo, un test al sujeto, si bien el test no tiene una finalidad terapéutica, produce, sin embargo, una modificación en el sujeto. Podríamos decir que la relación establecida es la modificadora: esto fue postulado en primer término por Freud y reforzado por Kurt Lewin.

Otro de los conceptos básicos incluidos en nuestro ECRO es del *grupo interno*, que, básicamente, nos permite definir la psicología social. Como ya he dicho antes, esto fue visto por Freud, si bien él no continuó desarrollando esta línea de pensamiento.

— *Desde esta perspectiva, que pone su acento en lo social, ¿cómo definiría la noción de "grupo interno"?*

— Entendemos el grupo interno como un conjunto de relaciones internalizadas, es decir, que han pasado del "afuera" al mundo interno y se encuentran en permanente interacción. Son relaciones sociales internalizadas que reproducen en el ámbito del *yo* relaciones *ecológicas*.

Ahora bien: hemos dicho ya que la psicología social consiste en la indagación de las formas de interacción; y, para esta indagación, hemos construido un esquema titulado del *cono invertido*, en el que registramos como modalidades de interacción o procesos psicosociales, observables particularmente en el grupo operativo, los procesos de: afiliación-pertenencia, cooperación, comunicación, aprendizaje, *tele*, etcétera.

—Dentro de la estructura que configura su teoría, usted hace particular hincapié en los "grupos operativos". ¿Cuáles estima que son las diferencias principales en relación con un grupo terapéutico tradicional?

—Califico a un grupo como "operativo" cuando apunta hacia una dirección determinada, para comprenderla y dirigirla. Por lo tanto, el grupo operativo es nuestro instrumento para el logro de una praxis. Y corresponde plantear ahora si se trata o no de un grupo terapéutico...

Mi respuesta es positiva. Parto de entender que toda conducta desviada surge de un trastorno del aprendizaje, de un estancamiento en el aprendizaje de la realidad. El grupo operativo en la medida en que permite *aprender a pensar*, a vencer a través de la cooperación y la complementariedad en las tareas las dificultades del aprendizaje, es terapéutico.

Es decir, el grupo operativo ayuda a superar el estancamiento enriqueciendo el conocimiento de sí y del otro en la tarea. De allí que, reitero, el grupo operativo sea terapéutico, en el sentido que hemos establecido; o sea, permite la superación de trastornos en el aprendizaje, en el pensar, en el contacto con la realidad, etcétera. Claro está que la terapia no es el objetivo principal del grupo operativo, pero algunas de sus consecuencias pueden ser consideradas terapéuticas en la medida en que instrumentan al sujeto para *operar* en la realidad. El grupo operativo, como técnica, ayuda a resolver las dificultades internas de cada sujeto, los estancamientos y el pensamiento dilemático, haciéndolo dialéctico a través de una praxis en la que está incluido el esclarecimiento de las resistencias al aprendizaje como cambio. La resolución dialéctica instrumen-

ta, como hemos dicho, para el enfrentamiento de esa nueva situación.

—A la inversa, ¿diría usted que todo grupo terapéutico es, en cierta forma, operativo?

—Si nos atenemos estrictamente a mi teoría, opino que sí. Dado que todo está centrado en que, para ser grupo, debe ser dinámico, operativo.

En el caso del grupo terapéutico, estará encaminado a una tarea: curarse, que es una forma de crear y de aprender.

O sea que para ser grupo —terapéutico u operativo— se requiere, indispensablemente, hacer eje en la creación.

—¿Cuál es la relación determinante entre un grupo operativo y el ECRO?

—Con el grupo operativo nos proponemos construir un ECRO común ya que hay una unidad del enseñar y el aprender. El ECRO, como instrumento único —unidad operativa—, está orientado hacia el aprendizaje y la tarea.

El ECRO nos permite una comprensión *horizontal* (las relaciones sociales, la organización y el sistema social) y *vertical* (el individuo inserto en este sistema) de una sociedad en permanente situación de cambio y los problemas de adaptación o de relación del individuo con su medio.

—¿A dónde conduce la construcción de un esquema conceptual, referencial y operativo para el abordaje de un campo de conocimiento?

—Nos conduce a una actitud de autocrítica, no sólo desde el punto de vista de las rectificaciones y ratificaciones que se dan por la síntesis de teoría y práctica, sino por lo que denominamos *análisis sistémico* y *análisis semántico* del ECRO. Es decir, una filosofía de la ciencia que incluiría: a) una *epistemología* con una definición de lo que es el conocimiento y el criterio de verdad (operatividad); b) una *metodología*, indagación de los métodos incluidos en el ECRO; c) una *sistemología*, estudio del ECRO como *sistema* complejo de conceptos: a eso lo denominamos *análisis sistémico*, que puede ser intrasistémico —y estudiamos su articulación y coherencia

interna— o intersistémico —y analizamos su relación con otros ECRO—.

Completando lo ya dicho, agregaría que todo esquema conceptual, referencial y operativo tiene un aspecto *superestructural* y otro aspecto *infraestructural*. Lo superestructural está dado por los elementos conceptuales y lo infraestructural por los elementos emocionales, motivacionales, es decir lo que nosotros denominaríamos verticalidad del sujeto, elementos éstos surgidos de su propia experiencia de vida y que determinan las modalidades del abordaje de la realidad. Y un análisis coherente de nuestro ECRO nos obliga siempre, como operadores sociales, a intentar esclarecer tanto los aspectos superestructurales como los aspectos infraestructurales.

VII

La curación del psicótico. Técnicas de choque: el electroshock.

—Retomando otro aspecto de su compleja actividad, ¿cuáles estima que son sus experiencias más importantes como psicoanalista?

—La curación de casos de psicosis, algo que Freud no creía que fuera posible.

O sea que para Freud el psicoanálisis era sólo un instrumento útil para curar neurosis. Frente a esto, y utilizando puramente el psicoanálisis, yo he curado psicóticos.

—¿A qué obedece este no ver la situación por parte de Freud? ¿Desconfiaba él de sus propios descubrimientos, de la dimensión de los mismos?

—Estimo que Freud todavía estaba embebido de la concepción organicista. El creía que la psicosis tenía una organicidad, que obedecía a una fenomenología de tipo orgánico; por eso considera que el psicoanálisis no puede ser un remedio eficaz. Sin embargo, en los últimos tiempos, varios investigadores han demostrado lo contrario; entre ellos, yo.

—Cuando emplea por primera vez en estos pacientes psicóticos la técnica analítica, ¿lo hace convencido de la idoneidad de ese método, o está en una etapa de investigación en la que las acciones y los resultados dependen a veces de la casualidad?

—En esta situación no interviene para nada el azar, sino que

—Pienso que muchos psicoanalistas, bajo diversas excusas, evitan todo contacto frecuente con los hospicios. Y que se resistirían a una obligación de trabajar allí.

—Sí, yo también lo pienso. Tienen miedo a la "contaminación" de la locura. Trabajar con la locura, en su alto grado, es un peligro. De allí deriva el miedo que los impulsa a no frecuentar ni trabajar en estos hospitales.

—El miedo a la locura es muy frecuente, y está extendido en la sociedad. ¿Hay manera de enfrentarlo?

—Sí, a través de la creación, tratando de crear en cualquier nivel. Este es el mejor antídoto contra la enfermedad mental. Diríamos, simplificando al máximo el concepto, que la creación es la aspirina contra la posible locura, es una acción profiláctica.

—La prestación médica en los hospicios es muy deficiente. No sólo por la escasa cantidad de profesionales e inadecuada preparación de los mismos, lo que lleva, entre otras razones, a la casi exclusiva aplicación de técnicas de "choque", sino porque, aun contra la voluntad y los esfuerzos de algunos terapeutas, se detecta una gran desorientación, como si no pudieran comprender y asumir su verdadero rol en el manicomio. ¿A qué obedece?

—Es cierto, no hay auténtica asunción del rol. El verdadero rol, no la formalidad, estriba en un acercamiento real y concreto al paciente, para transformarse en un buen depositario de la enfermedad del sujeto. Pero ello no ocurre, porque está el miedo, que determina la existencia de tantos pésimos psiquiatras y psicoanalistas.

—¿Qué hace el operador para desprenderse de la carga negativa, cómo evita enfermarse él?

—Devuelve, transformado, lo que el paciente le puso a él, y la parte negativa se pierde a través de la interpretación. Es un trabajo dialéctico, es una espiral continua.

—Usted es psiquiatra y es psicoanalista. Por lo tanto, a través de su directo conocimiento de la situación, ¿diría que todo psi-

quiatra necesita conocer las técnicas psicoanalíticas para operar con un mínimo de corrección?

—Para operar con corrección en el complejo campo de la enfermedad mental, y tal como usted mismo lo planteara anteriormente, un psiquiatra no sólo debería tener conocimiento de psicoanálisis, sino también de otras disciplinas. En este campo, el enfoque debe ser necesariamente interdisciplinario. Ahora, como exigencia mínima, debería tener una sólida formación psicoanalítica, ya que sólo así se puede comprender la alienación.

—¿Qué opinión tiene de las otras técnicas terapéuticas, las de choque, especialmente del electroshock?

—Debo aclarar que he sido el precursor de la aplicación del electroshock en la Argentina.

A mí me llegó el primer aparato (me lo envió Cerletti, el científico italiano) y hay, en relación con todo esto, situaciones muy especiales. Apenas recibí el aparato comencé a entrenarme en el manejo, y a pensar dinámicamente en cómo actuaba, tomando como base mi idea de que la depresión es el núcleo de la enfermedad única.

El doctor Gonzalo Bosch era por entonces el director del Hospicio; a él se le ocurrió invitar a la prensa para que presenciara por primera vez la aplicación del electroshock en nuestro país; además, se eligió el mismo día en que también se daba a conocer en Nueva York; el hecho se transformó en todo un acontecimiento público, cosa que a mí me molestó mucho; pero era la única persona capacitada entonces para utilizarlo, así que no pude dejar de asistir. Y confieso que estuve asustado, a pesar de que ya había adquirido un buen manejo.

En cuanto a las circunstancias extrañas a las que me refería, le cuento que aún hoy no he podido esclarecer cómo llegó a mis manos aquel aparato.

—¿Creyó en la utilidad del electroshock?

—Creí y sigo creyendo en su eficacia para ciertos estados depresivos, pero muy especiales. Por ejemplo, para la depresión involutiva. Aunque ya no lo sigo aplicando.

- ¿Aconseja utilizarlo?
- Tampoco lo indico.

- ¿El electroshock causa daños graves al paciente?

- Hay prejuicios, hay fantasías y hay verdades dolorosas en torno a este asunto. Bien aplicado, por alguien que sabe, con todos los cuidados necesarios, con el paciente debidamente anestesiado, y en las circunstancias precisas, puede ser de utilidad.

- ¿Qué es lo que se busca, realmente, con la aplicación del electroshock?

- Producir una descarga eléctrica a través del cerebro. Esa descarga actúa como un "autocastigo" y, por supuesto, disminuye el sentimiento de culpa, núcleo existencial de la melancolía, que es, a su vez, el origen de la enfermedad mental.

Con una correcta aplicación se puede esclarecer una mente confusa. He visto evolucionar muy positivamente, y en poco tiempo, a pacientes tratados con electroshock. Lo mismo pasa con el coma insulínico. En los dos casos existe la situación de "coma", que resulta terapéutica por acción de mecanismos de "muerte" y "casi muerte", que liberan del sentimiento de culpa.

- En los hospicios, el electroshock se aplica en forma indiscriminada y sin ninguno de los recaudos que usted ha señalado. Más aun, se lo aplica como castigo. Lo que se busca es privilegiar y mantener la disciplina y el orden manicomial a cualquier costo, aun a riesgo de la destrucción del paciente, que queda, luego de estas "terapias", física y espiritualmente lastimado, y en un estado permanente de desorientación y abulia. Tampoco es muy cuidadosa la aplicación del electroshock en las instituciones privadas, salvo en casos excepcionales, donde median altísimos honorarios. Ante esta realidad, y el peligro siempre latente de su uso, ¿no cree que habría que desterrarlo definitivamente como método terapéutico?

- Es muy difícil, sí, que el electroshock sea aplicado con los debidos recaudos. Por lo demás, la situación que usted plantea sobre la aplicación del electroshock en forma indiscriminada y como castigo en los hospicios es tan descarnada y

desesperante que cuesta admitirla. Por eso se la silencia o se la niega. Pero existe. Sin embargo, no podemos confundir ni negar la eficacia médica que tiene un instrumento, con el manejo arbitrario e incorrecto, desde todo punto de vista, que se hace de él.

- Supongamos que el electroshock es bien instrumentado. ¿No produce igualmente en el paciente un profundísimo padecimiento, una sensación de pérdida, de vacío, que quienes la han sufrido sólo atinan a comparar con la muerte? ¿No lo llama usted mismo "estado de muerte"?

- Yo lo llamo, más bien, mecanismo de muerte. Pero no olvide que en medicina muchas veces, casi siempre, el hecho de recuperar la salud implica el dolor. Además, debe ser aplicado con anestesia previa: ello debe hacerse siempre y con mucho cuidado, cosa que, admito, generalmente no sucede. De ello surge una grave responsabilidad.

- Pero aun en estado de inconciencia, bien anestesiado, ¿no queda registrada en el enfermo, y para siempre, esa angustia, resultado de haber conocido un mecanismo de "muerte" o "semimuerte"?

- Sí, debe quedar registrado, y tal vez permanentemente. Y he ahí, precisamente, la función terapéutica. Ese sentir la "muerte", esa gran angustia, es la que provoca la liberación del sentimiento de culpa, tal como ya se lo he dicho, y esto es imprescindible para lograr la curación. Es un proceso doloroso, pero ¿no lo es aun más permanecer indefinidamente en un estado de locura? ¿Tenemos realmente idea de ese sufrimiento? Ante la posibilidad de soportar el electroshock y recobrar la conciencia, ¿cuál es la elección?

- Planteado así, la elección es recobrar la conciencia. Pero ¿no es posible, aun para los casos en que se lo cree más adecuado, reemplazarlo por otras terapias, por ejemplo el psicoanálisis que, como usted mismo dice, tiene un campo ilimitado, evitando así todas las dificultades y riesgos?

- El electroshock puede ser reemplazado en cualquier caso por el psicoanálisis. Pero este y otros tratamientos, igualmente válidos, son muy largos y costosos, y requieren operadores muy

perfeccionados, que no abundan. Por ello, necesariamente, y ahora me remito a mi propia experiencia, cuando estuve al frente de una sala en el Hospicio apliqué el electroshock, claro está que siempre con anestesia y en situaciones muy especiales. Otra posibilidad no había, y ahora tampoco la hay, ante la cantidad de enfermos y la escasez de médicos, más aun de médicos con una buena base psicoanalítica, que quieran, y que los dejen (ahí está el doble problema) trabajar en el hospicio. Lo contrario significaba, directamente, cruzarse de brazos ante la enfermedad, situación que un médico no debe admitir.

Pero volviendo un poco a las consecuencias de la aplicación del electroshock, reconozco que es una experiencia traumática, no sólo para quien lo recibe, que está inconsciente, sino también para el que lo aplica, aun correctamente. Yo me enfermé de úlcera después de las primeras veces que lo utilicé. Y eso se liga al sentimiento de culpa por el daño posible, que pasa del enfermo a uno. No hay que olvidar que el paciente soporta una vivencia de muerte y que, en algunos casos, esa muerte se hace real.

—*Cuando aplicaba el electroshock, ¿no le daba la sensación de tener en sus manos un instrumento de tortura?*

—Sí, esa situación se padece.

—*¿Se podría afirmar que la subsistencia del electroshock como instrumento terapéutico de aplicación masiva en los hospicios deriva de una situación de crisis económica y política sanitaria, descartando por supuesto, por entrar en el orden de la criminalidad, su aplicación como método de castigo?*

—Básicamente, sí. En especial hoy, con los avances que se han producido en la investigación y experiencia de distintas técnicas.

A tal punto que, al menos teóricamente, todo tipo de enfermedad mental puede llegar a ser curada con el psicoanálisis. Depende simplemente del operador, de cómo emplea la técnica. Creo haberle dicho que he curado a esquizofrénicos mediante el psicoanálisis.

—*Sin embargo, no es una situación general. La esquizofrenia, al menos hasta hoy, "resiste" tanto al psicoanálisis como a las otras terapias.*

—La esquizofrenia, como cualquier tipo de enfermedad mental, no deja de ser un bloqueo comunicativo, y califico al psicoanálisis como método idóneo para penetrar en cualquier bloqueo. Todo depende, insisto, de quién lo emplea y de cómo lo hace. Además, se pueden descubrir nuevas técnicas psicoanalíticas para esos casos que hasta ahora se han mantenido rebeldes. El psicoanálisis es, en esencia, un instrumento perfectible.

—*¿Qué valor les da a los psicofármacos?*

—Son, bien empleados, coadyuvantes de la terapia elegida. La facilitan, pero nunca la reemplazan.



Antonin Artaud

VIII

La amplitud creativa. Mecanismos internos.

Arte y locura. El poeta Antonin Artaud.

Una pequeña verdad

—Al iniciar nuestras conversaciones y, después, en distintos momentos de las mismas, usted ha hecho especial referencia al deporte. ¿Qué sentido tiene en su vida? ¿Por qué hay en usted tanta pasión por ese tema?

—Es cierto; para mí el deporte ha sido siempre algo muy esencial. A tal punto que hoy considero hechos de igual valor haber fundado el Partido Socialista en Goya que el Club de Fútbol Matienzo, de la misma ciudad, y que aún perdura.

Creo que ello obedece a que encuentro en el deporte un revivir, un adquirir fuerzas a través de la experiencia. Las pruebas en las que intervine, y son muchas, no tenían para mí, si las ganaba, un valor de premio, sino de reconocimiento. Es decir, veía que estaba en el mundo cumpliendo una función concreta. Y ello constituiría, finalmente, el esquema de mi tarea creativa, ya sea arte, deporte o psiquiatría, en tanto para mí no difieren en lo fundamental.

—¿Utilizó el deporte como un remedio para la tristeza, en sus pacientes, en usted?

—No sé si de chico tenía conciencia de mi tristeza, pero sé que era un promotor infatigable de cualquier tipo de tareas. Y cuando éstas se acercaban a fines creativos, más apasionantes eran para mí.

Hoy, sí, pienso que el deporte ayuda a combatir la tristeza, tanto en el que lo practica como en el espectador. De allí deriva mucha de la importancia que le asigno. Es que en la tristeza, insisto, está el germen de la locura. Sobre esto hay que recordar, simplemente, todas las graves tensiones que se despiertan en un domingo sin fútbol. Claro que cuando lo hay también se generan tensiones, pero dentro de un ámbito específico: la cancha.

—*El arte, la ciencia y el deporte, tienen en común la posibilidad de convertirse en haceres creativos. Ahora bien, ¿qué tipo de relaciones y diferencias determinantes podríamos establecer entre ellos?*

—Debido justamente a su común posibilidad creativa, no se pueden establecer grandes diferencias. Hay una identificación en el más alto nivel.

En cuanto a sus interrelaciones, son de orden profundo. A tal punto que considero que para hacer ciencia hay que haber hecho, previamente, mucho juego. Incluso éste, en el sentido deportivo, es un entrenamiento hacia el logro de nuevos campos de investigación. Y el fútbol, por ejemplo, es motivo de análisis, y muy importante, en la construcción de la teoría de los grupos; lo he tenido en cuenta sobre todo en mi teoría de los grupos operativos. A mí se me dieron juntos el deporte y la ciencia, y no sé si esto es lo común, pero debería serlo.

Con diferencia de matices, no hay en lo fundamental, vuelvo a destacarlo, nada que separe estas actividades. Más aun; aquel que tiene de niño una inhibición para jugar, también la tendrá después para el aprendizaje de la ciencia.

—*¿No cree, sin embargo, que en el arte hay, en mayor grado, que en cualquier otra actividad, un contenido "mágico" que le es inherente?*

—Que exista magia en el arte está ligado a procesos inconscientes, por ejemplo, ligados al fetichismo. Ahora bien, dentro de una investigación, el acto de indagar es, en esencia, realizar aperturas dentro del objeto que enfrenta. Pero acaso, ¿no es también función del arte conocer, indagar la realidad? Insisto en la profunda interrelación de estas disciplinas. Vemos, asimismo, que en el acto de indagar, en el sentido más alto, se

ponen en movimiento mecanismos que aparecen luego en la "teoría de los juegos". Todo ello nos indica la imposibilidad, o al menos la dificultad, de separar o enfrentar esos campos.

Y ya específicamente en relación con los juegos, creo que todavía hay mucho que investigar, especialmente en los juegos colectivos. Por ejemplo, nos preguntamos hoy: ¿por qué se descarga tanta pasión dentro de los límites de una cancha de fútbol?

Otra necesidad, dentro de este campo, es la de inventar nuevos y atractivos juegos para adultos, que hagan jugar también su mente, así como el cuerpo. Esta es una perspectiva de unidad que siempre me ha atraído.

—*¿Qué otras cosas le atraen?*

—Un color, el rojo, y un sentimiento, el de la amistad. Nunca olvidaré a mis compañeros de trabajo en el diario *Crítica*, entre ellos los hermanos Tuñón y, principalmente, Roberto Arlt; éste, tal vez, fue el amigo a quien más quise.

—*¿Usted fue, periodista profesional?*

—Sí, en tanto vivía del sueldo que me ganaba con ese trabajo. Además, me gustaba mucho; en especial por la posibilidad de tener acceso a la información. Yo hacía todo tipo de notas, aunque en especial de arte y de deporte, y también de humor. Justamente, la que más recuerdo, es una nota de este último tipo, sobre el "sinsombrerismo", que escribí después de ver a los "sombrerudos" que entraban y salían de *La Prensa* y *La Nación*. Pero, a la vez, esa nota me costó el trabajo. Botana, que era el director, me llamó y me explicó el motivo. Mi nota, en tono de burla, había caído mal entre los "sombrerudos" y los fabricantes de sombreros, que eran los que ponían los avisos en el diario. Eso fue en 1930; en total, trabajé un poco más de un año.

Si analizo la atracción de esa profesión, veo allí la cuestión de "saber escuchar" y una gran curiosidad. Todo ello lo asocio con mi niñez, cuando veía a mi madre reunida con sus amigas, y yo, detrás de ese agujero que me había agenciado, espionando y escuchando, tratando de conocer y entender las contradicciones de los grupos humanos.

Saber ver y saber escuchar esa realidad del mundo de los

adultos que era, también, mi realidad, en tanto era la realidad del misterio, realidad que he pretendido asimismo encontrar por el camino de la psiquiatría y el psicoanálisis. Por ello, el periodismo, y la psiquiatría y el psicoanálisis, como también el arte y el deporte, pueden ser vistos en mi vida como partes de una misma búsqueda, la búsqueda de la verdad, o sea: penetrar con todas mis fuerzas en el gran misterio.

—Uno de sus campos de investigación ha sido el de los mecanismos de la creación artística. Un tema doblemente complejo, tanto por las dificultades que implica conocer los móviles, circunstancias y estados psíquicos que desencadenan la creación, como así también por las peculiaridades que configuran el calificativo "artístico". ¿Cuál ha sido su punto de partida? O bien, ¿cómo definiría una obra de arte, y cómo caracterizaría, básicamente, el mecanismo de su producción?

—Parto de entender que un objeto de arte es aquel que nos crea la vivencia de lo estético, la vivencia de lo maravilloso, con ese sentimiento subyacente de angustia, de temor a lo siniestro y a la muerte. Y que, por ello mismo, sirve para recrear la vida.

Y estos productos se originan en un proceso que concilia y que consigue la reconstrucción del objeto previamente desmenuzado a través de una técnica específica. Es como si fuera un rompecabezas. Todo dependerá de cómo se colocan las piezas y del sentido que se busque con ellas. Cuando el movimiento es dirigido hacia la unidad y tiene la forma de espiral dialéctica, surgirá la creación.

—¿Podríamos extender sus conceptos diciendo que el quehacer del hombre, en un contorno histórico, social y económico determinado, buscando penetrar la realidad y comunicar un conocimiento que provoca emoción (ya que se ha estado en contacto con la muerte y se retorna a la vida) y que magnifica la apetencia de lo bello, se concreta en obra de arte (codificada) cuando cumple con los requisitos de su mecánica interna y externa (esto en forma estricta y, paradójicamente, con absoluta libertad)...?

—Así es. Y permítame completar aun más esa idea. Toda creación de objetos, sean estéticos o industriales, está ligada a la situación socioeconómica del país en el que tiene lugar; o sea, tienen en común su calidad de emergentes sociales, provienen de las mismas fuentes y están condicionados por ellas. Ahora bien, desde un punto de vista psicológico debe destacarse que la vivencia de la muerte es lo fundamental en toda situación de creación. La diferencia, entonces, entre un objeto de industria y un objeto de arte suele estar ligada a las experiencias de los sujetos y a sus esquemas referenciales previos...

—...Y al grado de libertad que haya tenido el productor del objeto como consecuencia del sistema de producción vigente, de la inserción del sujeto en esa rueda de producción y de las peculiaridades del objeto que lo calificarán en un grado distinto dentro del circuito de las mercancías...

—Sí, es correcto. A la vez, e insistiendo en lo que es distintivo (como consecuencia precisamente de lo antes señalado), vemos que sólo la obra de arte es capaz de producir esa vivencia de lo maravilloso, que fundamenta el sentido de lo "bello". Es que un verdadero artista logra, tras una elaboración consciente de la inconsciente presencia de lo siniestro, transmitir al espectador, en lo objetivado, una realidad particular de armonía y de movimiento, con un plan y una estrategia bien definidos. Lo que no sucede, y entro ahora en un terreno más conflictivo, en las creaciones de los alienados. De todas maneras, y para dar mayor precisión a mis conceptos, hablo en estos casos de "arte patológico" o "imagería de los alienados".

—Usted acepta la distinción del producto, es decir, habla de "arte normal" y "arte patológico". ¿Cree que es también posible, con igual énfasis, distinguir entre los mecanismos creativos de artistas "sanos" y "enfermos"?

—Sí, hay diferencias notorias. En el artista normal el proceso creativo se da en forma controlada y es definitivamente temporario. En cambio, en el alienado es más automático, más permanente y, en cierta medida, más necesario. La obra del alienado participa de las características del pensamiento mági-

co. La del artista normal no carece de magia, en tanto también él trata de ejercer un dominio y control sobre este mundo, pero no crea para transformar el mundo exterior de una manera delirante, sino que su propósito es "describirlo" a otras personas sobre las cuales trata de influir, teniendo la tarea un significado definido. Aprende, progresa, haciendo ensayos, sus modos de expresión cambian y su estilo puede transformarse, en tanto no está estereotipado en ninguna imagen o situación.

El artista alienado está impulsado a crear con el fin de transformar el mundo real; no busca un público ni trata de comunicarse. Trata de reparar el objeto destruido durante la depresión desencadenada por la enfermedad. Le aclaro que por la importancia que tiene para mí esta cuestión, la he meditado varias veces y sigo sosteniendo, en lo fundamental, esos mismos puntos de vista.

—No cree, sin embargo, que en toda creación artística hay siempre una conciencia alterada y que por lo tanto, es más profunda la identidad que la distinción si comparamos los procesos creativos tal como se dan en el artista "normal" y en el "alienado"? ¿Qué hay, acaso, detrás de un poema o de un cuadro más que exasperados conflictos con la vida? ¿Son tan diferentes los sufrimientos que subyacen y emergen en los conflictos que impulsan a la creación como para poder separar al artista "sano" del "enfermo"...?

Usted mismo ha señalado numerosas veces que el criterio de salud que permite establecer si la conducta de un sujeto es adaptada o patológica está emparentado con un sistema de representaciones y con una infraestructura de relaciones de producción, y que ese criterio de salud, como condensación de ideas, es condensación de las ideas de la clase dominante, y sirve, precisamente, como un instrumento de esa dominación. Ahora bien, ¿no es, ese concepto, extensible a las normas estéticas? Si la ideología dominante, en defensa de sus intereses, descalifica conductas tachándolas y castigándolas como "locas", ¿por qué no ha de hacerlo a sus productos, es decir a las creaciones que en alta medida, exteriorizan esas conductas?

—Generalmente, sí, detrás de una obra está una conciencia alterada como subestructura. Pero esa subestructura es distinta según el estado psíquico de los autores. Está alimentada de

elementos no necesariamente comunes. En el caso de un artista normal, incluso, la subestructura es casi coincidente con la superestructura del sujeto, existe una desviación escasa. En el caso patológico, en cambio, la distancia entre subestructura y superestructura es mayor, profunda y deformante.

Acepto también que cualquier obra de arte puede expresar un conflicto con la vida, diríamos mejor, con el modo de vivir, pero ese conflicto asumirá igualmente características distintas según sea el artista normal o patológico. En el primer caso, el conflicto está expresado explícitamente; en cambio, en el segundo caso permanece escondido, actúa sin ser identificado. Es decir que varían las relaciones entre los conflictos y los mecanismos de producción en atención a la particular naturaleza de aquéllos.

En el caso del conflicto explícito es "como es"; en el caso de estar implícito es "como si". Finalmente, no son iguales los sufrimientos que pueden tener un artista normal y uno alienado. Un artista normal sufre directamente, en forma más profunda que un artista alienado, ya que en éste se trata de una situación de "aparente" sufrimiento, o sea, es como si fuera una pantalla en la cual se reflejara previamente el conflicto y sus secuelas. Hay distancia con el sentimiento, es menor el afecto.

Paso a enfrentar ahora la última parte de su planteo, advirtiéndole, por supuesto, que debo tratar de aclarar lo que sería una contradicción de mi parte. O sea, como usted bien lo señala, yo he sostenido, y lo sigo haciendo, que la norma que configura el criterio a partir del cual se juzga la conducta de los individuos como "sanos" o "locos" es, como toda norma, expresión de intereses de clase, y cumple el rol de dirigir esas conductas para la reproducción de las relaciones sociales que asientan, precisamente, el poder de la clase social dominante. Se descalifica y se castiga, entonces, toda conducta no adaptativa a precisos intereses de clase sobre el fundamento de una ideología. Y, como usted bien dice, esa misma ideología es la que fundamenta el rechazo de cualquier expresión de esos sujetos previamente ya descalificados: por ejemplo, de sus creaciones artísticas. Ahora bien, hablo de arte alienado y lo desprivilegio en relación con lo que considero arte normal, eso es cierto. Pero cabe preguntarse: ¿es ese mismo fundamento

ideológico de descalificación genérica de las conductas no adaptadas al que utilizo cuando hablo de arte patológico? No; es una consecuencia de otro sistema de ideas al que adhiero. Para mí, la enfermedad mental existe, es una realidad; la distinción está en el criterio en que me baso para decir cuándo una conducta es enferma y cuándo es normal. Hay, para mí, conductas estereotipadas, de adaptación pasiva a la realidad, y hay un arte, el de esos sujetos, con características propias, que emergen de ese estado psíquico particular, pasivo.

Por eso considero importante destacar que, para mí, el hecho de que la obra haya sido realizada en un hospicio o fuera de él es meramente circunstancial. Lo significativo es el estudio de los momentos mentales en que la creación se llevó a cabo; esto permitirá, con mayor carga objetiva que ideológica, distinguir entre un arte y otro, y no por el móvil de adscribirnos a una situación dominante, sino por interés científico, por interés en la verdad. Y si comprobamos, por ejemplo, que la inmovilidad caracteriza la imagen pictórica de los artistas alienados, no lo hacemos para descalificar sino para distinguir y precisar sus características.

—Voy a detenerme en una de sus ideas. Usted ha dicho, y me parece muy correcto, que el haber sido la obra de arte realizada en un hospicio o fuera de él es meramente circunstancial. O sea que no está allí el eje para distinguir si una obra es normal o patológica, ya que, deduzco, la internación en los hospicios, en tanto obedece a intereses de clase, no sirve para afirmar que todos los internados padecen estados de crisis espirituales, sino que, simplemente, en mi criterio, lo único común es que en todos los casos ellos han quedado al margen de la rueda productiva.

Es decir, para usted arte patológico es todo aquel realizado por artistas objetivamente enfermos. Exclusivamente. Ahora bien; pienso que, aun a partir de esa concepción, debe clarificarse una idea vigente. O sea, cuando se habla de artistas "locos" se piensa generalmente en Nerval, Hölderlin, Van Gogh, Artaud o aun Jacobo Fijman entre otras figuras semejantes. Es decir, artistas que "enloquecieron", pero que tienen obras que

pueden analizarse como "antes", "durante" y "después" de la crisis, y en relación a quienes también podemos interrogarnos si crearon "por", "sin" o "a pesar" de la enfermedad. El rasgo común y distintivo de todos ellos es el de haber sido aceptados por la "cultura". Es decir que, más allá de parciales rechazos y prejuicios, muchas veces con consecuencias dolorosas, esta producción artística es analizada, difundida y criticada como tal, no como el fruto peculiar, atípico, de "mentes enfermas". Creo entonces que al tratar ese concepto vigente, difundido, de "arte patológico", debemos circunscribirnos, en especial, a la abundante obra de los internados en los hospicios o en sitios semejantes. Es decir, seres en la total marginación y sin las circunstancias especiales, muchas veces favorables, de haber sido reconocidos como artistas antes de la reclusión.

La producción de estos internados en los hospicios no es vista como arte, y creo que tampoco se le reconocería ese carácter (volviendo a los casos especiales), por ejemplo, a los últimos textos de Artaud o Fijman, si no fuera por el prestigio o los antecedentes previos a la internación. Y pienso que esto es correcto, si nos atenemos a la estética vigente, tradicional. Pero no lo es si describimos a la estética como meramente racional e ideológicamente castrativa, y ligada a una visión del arte como forma de poder y actividad de distinción para gozo de una sola clase social. Esto, dicho sin olvidar que deben distinguirse las descalificaciones de tipo genérico de análisis como los suyos, hechos a partir de otros intereses, otras necesidades y fines.

—Ahora soy yo el que privilegia, para contestar, una parte del vasto concepto que usted ha expresado. O sea, comparto que está vigente una actitud que diferencia la producción de Artaud o Van Gogh de la de otros internados anónimos de los hospicios. Pero, y sin entrar a defender los móviles que impulsan a una clase social o a sus cuadros especializados para calificar o descalificar las creaciones, pregunto: ¿no hay acaso diferencias reales entre la producción de un artista que, venciendo su enfermedad, como Artaud, logra un alto grado de poesía, y la obra de un internado que intenta decir algunas cosas, pero que no es poeta, ni tampoco lo será, y que simplemente busca expresarse, sin ningún fin o meta estética? Aquí

no puede discutirse que la diferencia existe, y es simplemente de calidad. Aun en la locura hay grados de calidad estética.

—Permitame, sin embargo, que insista en plantearle la identidad o, por lo menos, el alto grado de parentesco, entre ciertos productos de artistas "normales" y de los recluidos en los hospicios. Si enfrentamos las obras de estos últimos, vemos que campea aquí, esencialmente, una visión sincrética, indiferenciada, "caótica" del universo. Por lo tanto, su medio de expresión suele ser directo, "automático", sin correcciones ("No se corrige el alma", recuerdo que me contestó un internado cuando le hice una pregunta al respecto). Es decir, hay allí una relación inocente, desvalorativa; el mundo es una totalidad, no se distinguen ni anteponen el bien y el mal, lo bello y lo feo, la tierra y el cielo; tampoco se separa lo "propio", o interno, de lo "ajeno", o exterior.

Podrá decirse, entonces, que lo creado está lejos de la "unidad", sí, pero en la medida en que se entienda a la unidad como el centro de una realidad estética codificada (lo "bello" como valor atemporal y a-ideológico) a la que se llega, exclusivamente, a través de un pensamiento "racional" y adaptativo a las estructuras socioeconómicas dominantes. Ahora bien, estas obras, y los mecanismos que condujeron a su concreción y están allí reflejados, ¿difieren acaso sustancialmente de lo que es propio de las llamadas "vanguardias artísticas" de nuestro siglo? Los artistas surrealistas, por ejemplo, y tantos otros creadores influidos posteriormente por este movimiento (y, antes de ellos, los artistas "malditos" y "románticos"), ¿no manejan y valorizan las mismas pautas y los mismos procesos que los considerados artistas "alienados"? ¿Y no es ello extensivo a los artistas naïf o verdaderos creadores populares?

—Admito, sí, que en estos casos las relaciones son profundas, evidentes, pero se mantiene, según mi criterio, insisto, una gran diferencia: el artista normal logra la (verdadera) unidad, armar lo que previamente desintegró, despedazó, cosa que no logra el artista alienado. Esto es más visible en la imagen pictórica que en la imagen literaria, pero ahí también se da. Ello no quita que, una vez más, reconozca, sin embargo, que el arte patológico entra en una de las categorías de "lo imaginario", de donde también emergen las grandes produc-

*ciones fantásticas: mitos, religiones, sueños, delirios, arte... Por ello también acepto, incluso lo he destacado, que al lado de las diferencias formales existentes hay leyes generales que regulan tanto las estructuras como los temas y dinamismos de todas estas producciones. Hay mucho que investigar en este campo y ello debe hacerse sin prejuicio... Pero hay un punto sobre el cual, en cierta medida, hemos discrepado, y quiero volver a él porque lo considero tal vez el fundamental para establecer los grados de identidad y diferenciación entre artista normal y alienado. Me refiero al concepto de *unidad*, o integración. Pues bien; es cierto que este concepto es dinámico y no estático, pero tampoco es arbitrario, pues, justamente, la unidad es la superación dialéctica del caos. Y sin olvidar, tampoco, que esta unidad puede anidar o estar cifrada en lo más profundo y, por ello mismo, más inaccesible de la obra. Años atrás comenté unos trabajos referentes a Picasso y el accionar del inconsciente, y lo asocio porque pienso que allí se puede encontrar un ejemplo correcto. Picasso es, posiblemente, el pintor, el investigador, el hombre, que más se ha atrevido a frecuentar la muerte, la total desintegración, en la creación artística. Ha elaborado lo maravilloso a partir de una ruptura caótica, pero que ha sabido y podido recomponer, reintegrar. La muerte le ha servido para re-crear la vida. Pues bien; Picasso se aparecía entonces, y aún hoy, en muchas de sus obras como carente de toda unidad, con todos sus elementos rígidos, desconectados. Sin embargo, no es así. Un análisis profundo nos permite comprobar que es un artista que ha tomado su obra como camino de investigación y que ha descendido a las etapas más regresivas de su propio inconsciente. Pero no se ha perdido, no ha muerto, no ha enloquecido en su viaje, sino que ha encontrado allí la raíz de su unidad, más dolorosa, pero no por ello menos vital y comunicante, tal como se da en el *Guernica*; es decir, no ha sucumbido ante la enorme presión de su propio inconsciente, como sí sucumbe un artista psicótico, porque éste no es capaz de exteriorizar su inconsciente; tampoco puede proyectar su emoción como una forma de vivir y de compartir el mundo que lo rodea.*

Sin embargo, lo que hemos dicho antes también nos muestra, desde otro ángulo, la profunda relación que hay entre el arte (en general) y la locura. A tal punto que, muchas veces,

concretar la obra de arte es el medio de lograr o mantener la salud psíquica.

El artista es un ser de "anticipación", un verdadero "agente de cambio", embarcado en el tobogán de la espiral, creando, destruyendo un objeto anterior para recomponerlo en un nivel más alto. Esa actitud de cambio provocará fuertes resistencias y, en el caso de las propuestas más audaces y de ruptura con lo anterior, con la realidad aceptada, puede llegarse a que la sociedad diagnostique "alienación" en ese creador: el impacto del nuevo objeto estético ha sido demasiado brusco, profundo, y pone en peligro los esquemas consagrados. Sin embargo, no puede hablarse aquí de arte patológico; la ruptura con lo anterior no es el carácter definitorio de éste; por lo contrario, es común a todo arte de avanzada.

Tampoco hay aquí incomunicación, sino dificultad en la comunicación, debido a lo nuevo del mensaje que complica su captación por parte del receptor. El arte típicamente alienado carece en general de valor plástico, no hay propuesta dinámica de cambio sino estereotipo; no hay unidad, sino caos, y no hay dificultad en la comunicación sino falta de comunicación. Admito, sin embargo, que estamos transitando aquí un terreno muy resbaladizo y no explorado totalmente.

—Sí. Pienso que los conceptos que se manejan en esta cuestión son, por su propia esencia, provisorios, cambiantes y de difícil verificación. Y esto hace que muchas de mis dudas persistan. Por ejemplo: usted ha dicho que el "arte alienado" carece casi siempre de "valor" plástico, pero, insisto, ¿cómo se mide ese valor si no en relación con una estética que responde a intereses y pautas culturales de una clase social determinada?

Y en cuanto al "caos", ¿se llama así a lo que está fuera del orden o de la "unidad"? ¿Pero el sentido del orden en las sociedades humanas no deviene, acaso, de la ideología mucho más que de la ciencia? ¿Es legítimo que en pos de una pretendida unidad se sacrifiquen valiosas zonas de la psiquis humana...? ¿No hay otro orden o unidad mayor donde entra, en libre relación, todo lo que compone el universo, sin distinciones...? Pero permítame que dejemos por ahora estas dudas. Usted, que ha trabajado tantos años en los hospicios y que, a la vez, ha estado en contacto directo con todo tipo de expresiones ar-



Trabajo de un internado en hospicio

tísticas, ¿cree que hay pautas —objetivas— para distinguir una obra hecha por un artista normal de otra perteneciente a un artista "alienado", desconociendo, por supuesto, el estado psíquico de sus autores?

—El mayor rasgo distintivo es la inmovilidad de la imagen, el vaciamiento de la mirada. En las creaciones figurativas, especialmente de los esquizofrénicos, rara vez se encuentran rostros humanos comunicantes, "con vida". Esta falta de expresión facial no deriva de una falta de oficio o de técnica; lo que se denomina "rigidez" o "vacuidad" es, acaso, difícil de describir, pero se siente sin dificultad. Esa rigidez en la expresión de la imagen deriva de las graves dificultades que esos sujetos tienen para el aprendizaje de la realidad. Hay una interferencia en la posibilidad de comunicación directa con los otros hombres y esto se refleja en todos los órdenes. Por supuesto, también en la actividad artística. Tales síntomas son más fáciles aun de percibir si comparamos la producción de un artista que haya realizado obras estando sano y, después, en estado de alienación. La segunda imagen, por gravitación de la enfermedad, carece por completo de dinamismo. Hay una pintura de Carrá, de cuando éste ya está enfermo, que es el ejemplo más acabado de inmovilidad que he conocido.

—Hay pintores considerados dementes cuyas obras son esencialmente no figurativas. ¿Encuentra igualmente allí la fijeza, la no-vida?

—Sí. La falta de dinamismo es un rasgo identificatorio y perceptible aun en el color, ya que éste carece de vibración.

...Pero retomando lo que usted antes decía, no para resolver totalmente esas grandes dudas, que también operan en mí, sino, simplemente, aportando algunas de las reflexiones que me han sido útiles, le señalo que en el arte alienado hay un abandono de toda ideología. O sea, el alienado ha perdido su conciencia crítica. No tiene, entonces, otra ideología, sino que carece de ella. En cuanto a la estética, es cierto que la misma es una vertiente de la ideología, pero la estética no tiene que ser necesariamente reaccionaria, en tanto hay ideologías que no lo son. Cuando yo digo que la obra de los alienados carece generalmente de valor plástico, estoy dando una apreciación estética (e ideológica, por ser la primera su consecuencia); pero

hay una base científica, objetiva, en este caso. He tenido presente dos condiciones: 1) el alienado tiene una psiquis deteriorada, está en condiciones deficientes para cualquier tipo de creación, está inhibido; 2) como consecuencia de lo anterior, su producción, si la comparamos sin prejuicios con la de un artista sano, será más deficiente, porque hay detrás de ella un obstáculo epistemofílico, que dificulta el proceso de gestación artística. El enfermo mental es una realidad en cualquier orden, en toda sociedad.

—Anteriormente usted se refirió a la relación entre arte (en general) y locura. ¿Considera que en el mecanismo creativo de un artista "normal" hay también enfermedad mental?

—Hay enfermedad pero sólo en un período, cuando el objeto primario es disgregado, pero después se supera, porque el objeto es "reparado", produciéndose así una forma nueva. Es el triunfo de la vida sobre la muerte, de la salud sobre la locura. El artista ha logrado superar el conflicto que lo paraliza y resolver, también, su soledad, trascendiéndola. Su obra va a producir una profunda interacción, se ha abierto un típico proceso de comunicación, con un transmisor, un receptor y un mensaje a traducir. A este proceso lo he representado gráficamente como el funcionamiento de una espiral en continuo movimiento, en la cual situaciones de apertura y de cierre alternan y se resuelven dialécticamente de una manera continua, pero en condiciones anormales se transforma en un círculo cerrado, vicioso, patológico. La actividad (la obra) adquiere entonces el carácter de lo estereotipado. Esa dificultad puede definirse como una inhibición (fobia) frente al espacio abierto por el nuevo ciclo de la espiral.

—Así como se admite una cierta afinidad entre arte y locura, ¿existe también un grado de relación entre el arte y la muerte, o, mejor dicho, entre el arte y el miedo y la imagen que tenemos de la muerte?

—La creación, así como ayuda a combatir la locura y el miedo a la locura, también tiene por fin alejar el miedo a la muerte que, por cierto, es una de las formas que la locura

asume. Pero también hay otra relación: pienso que todo aquello que ha muerto puede ser re-creado en la obra artística. Vale decir que la tarea del creador sería la re-creación (a través de su producto) del sentimiento de muerte consciente o inconsciente. Quiere decir, entonces, que todo gira alrededor de poder resolver ese sentimiento en base a un accionar preciso. Esto hará después impacto en el espectador, quien participará, identificándose con el creador, de esos mismos mecanismos. La obra también le transmite un carácter de vivencia estética o de "placer" por el hecho de que resuelve ansiedades muy profundas ligadas a la muerte.

—¿Es más profundo ese tipo de relación en los artistas que sufren una enfermedad mental...? Creo que usted antes había dicho que los alienados tendrían una imagen de muerte...

—Pienso que sufrir una enfermedad mental es una manera de estar en la muerte. En la medida, reitero, en que hay una situación estática, prima una absoluta imposibilidad de comunicación; esto queda después reflejado en la imagen plástica que producen.

—¿No se mantiene, sin embargo, aun en estos casos, una comunicación esencial entre el creador y lo creado?

—Diría que prosigue una relación entre enfermo y enfermedad. Un verdadero artista logra establecer un vínculo armónico, a partir de la obra, con el espectador, el receptor, o sea los otros hombres.

—¿Pero para qué crea, para quién crea, el artista alienado? ¿No admite que la comunicación se establece, o queda latente, por la mera existencia de lo creado?

—No pienso que sea así, en la medida que es un mensaje cifrado, cerrado en sí mismo. Sólo cuando recupere su salud podrá comunicar cabalmente, ya que esto presupone la posibilidad de ser entendido. La comunicación artística es la más alta forma de dar mensajes y requiere condiciones óptimas de libertad. Ante esto, la enfermedad implica un bloqueo, una grave restricción. Por lo tanto, lo creado no trasciende, se agota en sí mismo.

—¿En ningún caso llega a considerar la demencia como un camino desesperado hacia una verdad poética?

—Nos es difícil entender cabalmente el dolor, tan profundo, que hay en la locura; un sufrimiento que supera al hombre, que lo conmueve hasta grados infinitos. Y no creo que ese sufrimiento sea un camino hacia la vida. A su vez, el arte es una acción de amor, un deslumbrante vínculo que se establece entre los hombres.

—Usted ha distinguido la inmovilidad como el rasgo característico en la imagen pictórica de los alienados. ¿Cree que ello tiene equivalentes en otras disciplinas artísticas; por ejemplo, en la poesía?

—Es innegable que las palabras tienen en sí mismas una fuerte carga dinámica, y son un material artístico muy especial. Por eso considero que la "inmovilidad" sólo la podemos detectar, mejor dicho "sentir", en un cuadro, básicamente en la mirada de un personaje, ya que es una mirada vacía; no nos busca, no puede, ni sabe, dirigirse a nadie.

En cambio, en un poema, la diferencia entre normal y patológico puede estar precisamente "en el margen", en el filo de la navaja. En este terreno, el método psicoanalítico es de suma utilidad. Puede permitimos encontrar la distinción. Sobre ese tema tengo la experiencia de mis análisis sobre la poesía de Lautréamont. O sea que es factible analizar un poema no ya exclusivamente como un hecho artístico que nos emociona, que nos causa placer, que satisface nuestra necesidad de belleza, sino que es viable entenderlo como un libre y espontáneo contar: alguien nos está diciendo todo lo que piensa, asociando libremente. Y la tarea del receptor será limitarse a escuchar (leer) en forma imparcial y objetiva, sin ninguna idea preconcebida, para comprender el mensaje, para detectar las claves más profundas, los conflictos allí expresados. A partir de allí se pueden hallar ciertas pistas para ver quién era el creador, en qué estado psíquico se produjo su obra, cuáles fueron sus móviles, qué buscaba... También nos permitirá saber si el autor padecía o no una enfermedad mental (o nos acercará a ese conocimiento).

—Ha marcado, varias veces, lo que serían las deficiencias esenciales del "arte patológico". Aun así, ¿encuentra en él algún grado de utilidad? ¿Ve la necesidad de estimular ese tipo de actividades en los hospicios?

—Es imprescindible, sin excepción, estimular la actividad creadora en todos los órdenes y en todos los hombres. Además, en el caso específico de los reclusos en los hospicios, esa actividad conduce al cumplimiento de varios fines: dar placer al sujeto que lo realiza; desencadenar un mayor grado de libertad emocional, de gran utilidad tanto para el diagnóstico como para el tratamiento; es índice informativo de los cambios de conducta y de estado del paciente; su frecuente y alto contenido onírico es punto de partida para las interpretaciones del analista. Se trata, entonces, de una actividad terapéutica.

—Estas obras también pueden emocionar a otros hombres... Me he pasado horas, por ejemplo, contemplando los murales en el interior del hospicio de hombres de esta ciudad, y he encontrado allí una fuente de placer, he sentido un mensaje que estremece, una profundísima transmisión del dolor... Podía ver que alguien, en el mayor de los desamparos, se había reencontrado con la primitiva inocencia, y la volcaba allí, llena de color, en las destruidas paredes de un manicomio, para gozo de los demás y sin esperar por ello ninguna recompensa... Reconozco, también, que ante otras pinturas me he sentido como rechazado. Había algo en mí, o en esas obras, que impedía un real acercamiento. Pero, aun así, me despertaban un cúmulo de sensaciones vitales, en las que primaba acaso el miedo, un miedo "animal", un miedo muy antiguo, pero siempre ligado al acto creador de otro hombre... No creo, entonces, que esos productos deban verse privilegiadamente desde una concepción médica, sin negar que para un terapeuta en función de tal ésta pueda ser una de sus lecturas...

—En principio, uno de los fines de la obra de arte es, precisamente, causar emoción a otro ser, conmoverlo. Pero ello sólo lo logra un artista normal.

Si vemos el caso de un artista, de un pintor que está enfermo, éste puede llegar también a conmocionar profundamente a otro ser. Pero ya entran aquí otros motivos. Es decir no es un mensaje a la totalidad, sino un mensaje que únicamente

puede ser recibido por ciertos espectadores que tienen un núcleo enfermo ignorado. Esto es lo que permite establecer entre el que ha pintado la obra, el enfermo, y quien la recibe, una identificación secreta a partir de la locura.

Pero, aun así, esa conmoción es positiva. Diría más: toda conmoción es útil, ya que actúa como un factor dinamizante.

Sin embargo, sigo creyendo que no debe identificarse esa conmoción con la que causa la contemplación de una obra de arte. Esta produce en nosotros sensaciones independientes de las circunstancias en que fue creada y de la personalidad del autor y que no requieren ningún lazo especial con el espectador, salvo su sensibilidad. La producción de los locos, en cambio, produce, como he dicho, emoción con ciertos receptores que tienen afinidad con la locura. O bien en otros sin esa afinidad. Pero entra aquí a jugar el sentimiento de piedad. Es decir, nos impacta ver el esfuerzo de alguien, bloqueado, que intenta comunicarse, que intenta crear. Lo más dramático, para mí, es que, a pesar de todo, ese artista alienado está, como se dice en criollo, "meando fuera del tarro". No tiene posibilidad de dar belleza; previamente necesita curarse.

—¿Cree que hay alguna relación especial entre el tipo o forma que asume la enfermedad mental y la actividad creadora?

—Es difícil precisarlo; pero, en base a mi experiencia en el Hospicio, afirmaré que son los pacientes esquizofrénicos los que, en mayor medida, se valen espontáneamente de la expresión artística. Un rasgo típico de estos pacientes es el mezclar en la obra dibujo y texto, apiñando al extremo los distintos elementos utilizados.

También es notoria la prevalencia de perfiles, en comparación con figuras de frente. Ello está ligado a la imposibilidad (o dificultad) que tiene el artista esquizofrénico para integrar todo un rostro; el perfil, en cambio, es sólo una parte de ese conjunto.

—¿Qué sensación le produce contemplar esos perfiles, esos rostros?

—Parto de entender que ese artista esquizofrénico es un ser que se ha retirado del mundo. De ahí que sus obras me parezcan un generoso esfuerzo para ingresar nuevamente en este

mundo, por establecer vínculos de afecto. Y en ello está lo positivo, lo útil, lo terapéutico. Sin embargo, mientras continúe alienado, el vínculo, más allá de su esfuerzo, no podrá ser restablecido. Logrará sí, en la medida que siga persistiendo, notorios progresos.

—¿Encuentra diferencias mayores con respecto al arte entre un paciente neurótico y un psicótico?

—Como ya he dicho, más actividad creadora tiene el esquizofrénico, un ser permanentemente necesitado de crear lazos con el mundo. Su actividad artística es, entonces, fruto de un profundo esfuerzo, de una necesidad por autocurarse. El neurótico también realiza actividades de este tipo, especialmente literarias o pictóricas, pero él no se ha retirado abiertamente de los demás hombres, y sus obras no se diferencian mayormente de las de un artista normal. Lo que sí sucede con el esquizofrénico. Diría incluso que la única diferencia perceptible aparece en estos últimos, aunque también aquí caben excepciones.

Las obras de un artista normal y de otro neurótico son difíciles de distinguir, aun cuando se trate de una neurosis aguda. La línea divisoria es difusa. Incluso puede decirse que cualquier artista, en su actividad creadora, actúa con cierto grado de neurosis. O, con más precisión, diríamos que utiliza los dinamismos de su neurosis para crear.

El caso más típico de un pintor que ha navegado esa línea divisoria entre lo normal y lo patológico es el del "aduanero" Rousseau, que es, precisamente, una de esas excepciones a las que nos referíamos, dado que aún es difícil precisar su estado psíquico, su grado de enfermedad. Su conducta indicaría que se trató de un esquizoide. Aun así, en su obra hay movimiento, vida, cierta gracia; también hay un continuo pasar de lo normal a lo anormal y de lo anormal a lo normal: todo ello incide para que su pintura sea una aventura singularísima.

—Tomando la creación ya en un sentido general, ¿cree en la necesidad de los "estímulos" que incidan sobre el proceso psíquico?

—En forma muy limitada, los estímulos externos pueden

contribuir a romper inhibiciones frente a la creación. Pero, en estos casos, la obra tiende a no ser original: es como una copia. Un artista con drogas, por ejemplo, cae casi siempre en la reproducción visual de otros modelos. Porque el mecanismo básico de la creación ha sido perturbado. No hay autenticidad. Tiene estímulos para hacer, pero su perturbación le impide penetrar a fondo en el mundo de la creación, a pesar de estar desinhibido. Es una paradoja cruel, muchas veces cruel. No creo en la eficacia, entonces, de los estímulos de drogas o bebidas. Sí, en cambio, en la acción favorable de la noche. La noche es amiga de la creación, como es amiga de los sueños.

—¿Cómo caracterizaría los distintos estados psíquicos (o fases) que configuran el proceso creador?

—Estos distintos estados o fases diferenciables de un mismo proceso tienen una naturaleza dinámica, y llevan a un descubrimiento, o bien a una verificación: el mundo no está dividido en compartimientos estancos, en piezas sueltas de un rompecabezas arbitrario, sino que tiende hacia la síntesis, hacia la unidad. Pero para llegar a esa unidad, a la creación, se deben vencer numerosos obstáculos, especialmente "miedos": el miedo a la pérdida y el miedo al ataque. Aunque todo ello está siempre estrechamente ligado. O sea, son miedos coexistentes; sólo que cuando uno se manifiesta, el otro subyace.

Al proceso lo describiríamos así: si el artista puede elaborar la situación de crisis originada por una pérdida, que es de depresión, de duelo (primer determinante del mecanismo de creación), mediante la acción de reparación de un objeto, aparecerá entonces otro miedo: que ese objeto que trata de reparar lo ataque. Los dos miedos, el haber perdido algo existente, conocido, y que el objeto que se intenta reparar, desconocido, lo ataque, constituyen la situación de resistencia al cambio, un verdadero obstáculo epistemofílico. Ocurre que hay un impedimento interno para acercarse a un objeto de conocimiento nuevo, a lo que configura una perspectiva distinta de la realidad.

Pero cuando el artista, elaborando sus miedos, pasa de una situación de resistencia al cambio, es decir entra en una faz creativa (donde él va a modificarse y a modificar el afuera),

en ese momento está en condiciones de concretar su obra, de finalizarla.

Las alternativas previas han tenido que ver con los miedos, y se ha avanzado desde una situación de depresión hasta encontrar la salida: el producto artístico. En otras palabras, la reparación se ha logrado. Es muy importante destacar el sentido de la reparación dentro de lo que caracterizamos como mecanismos creativos. En primer lugar, hay, por supuesto, un nivel de análisis que afirma que el hombre crea porque necesita reflejarse, necesita un afianzamiento de identidad, poder verse en el mundo externo, y que ello se logra, muy especialmente, en las obras artísticas. Pero hay otra explicación. Es decir, uno tiene objetos, imágenes internas muy significativas, que aparecen destruidas en un estado de depresión por culpa de uno mismo. Pues la depresión implica también el reconocimiento de un sentimiento ambivalente hacia el objeto interno: se lo ama y se lo odia, por lo tanto, en virtud de ese odio, se lo puede haber dañado. Se desencadenará entonces el mecanismo creativo por el móvil de la reparación.

Es decir que el reconocimiento de la situación (fantasía) de daño al objeto amado, que ha llevado a la depresión y el impulso a remediar lo causado, a la reparación, se concreta en la recreación. Puede deducirse entonces que la depresión es terapéutica, porque permite un aprendizaje de la realidad. Allí se toma conciencia (en la depresión) de las contradicciones propias de toda relación dinámica. En otras palabras: un mismo objeto puede tener una "punta" buena y una mala, se lo quiere y se lo odia; y él también nos quiere y nos odia, todo al mismo tiempo. Subyacen, entonces, en la reparación, la culpa y el temor por los posibles riesgos a correr. Porque ese objeto que uno ama y odia y al que pudimos haber dañado (aun en fantasía) y que pretendemos reparar, puede devolvernos nuestra agresión. Actuará, entonces, ese sentimiento en forma frustrante; tendremos miedo a su ataque, que significará la devolución del daño causado, la venganza del objeto. Por lo tanto, si uno no elabora ese miedo (al ataque) que, unido al miedo anterior (el de la pérdida) constituye la situación de resistencia u obstáculo interno, persistirá el impedimento creativo, por cuanto la creación artística es una forma de conocimiento, y conocer implica acercarse a fondo al objeto, penetrar la realidad. libre-

mente, sin resistencias. La elaboración de esa resistencia, la sublimación de las ansiedades a que da origen, desencadena la obra de arte. Pero el llegar a la obra de arte obliga a pasar por esas etapas, por ese dolor, por esos miedos. Sin ellos, no habría creación. Pero el no superarlos impide, igualmente, la creación plena, y puede desembocar en la enfermedad, en la locura.

— *¿Siempre, cualquiera que sea el tipo de creación, se presupone una pérdida?*

— Sí, allí se inicia todo. Y esa pérdida, como ya dije en el curso de nuestras conversaciones, puede ser de cualquier índole, particular o social, en la medida en que con conciencia de la realidad social una pérdida en ese terreno nos afecte interiormente, nos provoque la depresión que será la materia a elaborar. Así, el artista, a través de su medio de expresión, trata de curarse a sí mismo, restablecer su equilibrio, sacarse ese profundo dolor, la angustia que lo ha tomado. Será, además, su obra, su intento de adecuarse a un mundo, y adecuar ese mundo que siente en profunda crisis, en total "despelote".

— *Admitiendo que hay oportunidades en que el artista crea, básicamente, impulsado por la necesidad de superar una pérdida, de producir una reparación, ¿no habrá, sin embargo, otras circunstancias en que el móvil determinante sea el esfuerzo del hombre para vencer el misterio, para penetrar en lo desconocido, habida cuenta de que el arte es una forma de conocimiento? Pero a la vez, siendo el "misterio" muchas veces resultado de la interesada acción de grupos de una sociedad para ocultar, negar o mistificar la verdadera naturaleza de las relaciones entre los hombres, ¿no actuará, en ciertos casos, el artista impelido por la necesidad de dar respuesta, de contribuir a clarificar las relaciones sociales? Ahora bien, ¿hay contradicciones entre estos móviles que desencadenarían el proceso creativo? ¿Son grados de acentos de un mismo conjunto —o sea que una raíz del móvil emerge mientras la otra subyace—; o, como tercera posibilidad, no necesariamente independiente de las otras, se trataría siempre de una complementación?*

— Se trata, en general, de una positiva complementación, salvo casos aislados en que pueden darse, con fuerte énfasis,

las contradicciones. Porque la creación, como toda conducta humana, implicaría dos tipos de motivaciones o dos niveles de análisis. Es decir que hay factores que actúan en la creación y que están ligados a lo más estrictamente subjetivo en el sentido de la historia personal de ese sujeto. Pero, simultáneamente, para que se pueda producir acabadamente ese proceso creativo, es muy factible que haya (más aun, entiendo que es necesario), a la vez, una determinación por el contexto histórico-social (con sus relaciones de producción) que se articula con las necesidades más ligadas a la vida psíquica del sujeto, tal como son las necesidades de reparación. Tomemos un caso típico, Chaplin, un verdadero creador (y lo hago, además, porque poseo algunas referencias de su vida), y comprobamos, por sus sucesivas pérdidas y carencias, cuánta necesidad de reparación de sí mismo, de su mundo interno, tenía el artista. A la vez, y como emergente de su compromiso ideológico, entendemos cuánta necesidad tenía también de esclarecer las relaciones sociales. Así podrá elaborar esas obras completas, desde todo punto de vista, que son *El píbe* o *Tiempos Modernos*.

Entonces, yo diría: ese factor de necesidad de reparación de sus objetos internos constituiría un nivel de expresión de un proceso complejo en el que también están en juego, interactúan, determinaciones ideológicas de ese artista que lo conducen a la necesidad de clarificar a los demás a partir de su propia clarificación y, además, a repararse él mismo en la reparación general que significa una obra que permite un mejor conocimiento de la realidad. Aquí hay un juego afectivo, un juego de identificación, con todos aquellos que son desposeídos, marginados o sometidos al proceso brutal de la automatización, una automatización enfermiza, alienante, tal como se plantea, precisamente, en *Tiempos Modernos*. O sea que insisto: lo fundamental es el interjuego de dos tipos de factores que no son contradictorios.

Puede ser también que, en algunas circunstancias, la actuación fundamental sea la de la reparación interna; en otros, como en el caso anterior, el acento está en lo social a partir de una necesidad interna y de una identificación de nuestro destino con el destino de una clase oprimida. En ambos casos vemos la operación de la ideología. En el primero hay una concepción

del mundo plenamente individualista, egoísta, aislada, que se agota en sus necesidades internas; en el segundo hay una ideología social, de verdadero sentido humano, que lleva al artista a una mayor identificación con sus contemporáneos.

O sea, el proceso psicológico en la creación está siempre intrincado con un proceso ideológico, que podrá por su parte tener un signo u otro; no olvidemos que también hay arte reaccionario. Entiendo que lo importante es destacar que lo ideológico es un plano de análisis de la conducta y lo estrictamente psicológico es otro, aunque son, por supuesto, dos planos muy difíciles de separar, porque, finalmente, ¿a través de qué actúa la ideología? Actúa a través de los psiquismos de cada sujeto.

— Hay una concepción tradicional, romántica, del arte, que privilegiaba el sufrimiento del artista, incluso podría decirse que lo buscaba para encontrar allí la inspiración o el móvil para la creación. ¿Cuáles serían las diferencias esenciales entre esa concepción y la que ve al arte (al menos en un nivel), como una reparación originada a partir del dolor y la depresión?

— Está dada por el acto de operar, que en la concepción que ve a la creación artística motorizada por la necesidad de reparación significa llegar a una síntesis entre lo "extraño" y lo "intra", lo "externo" y lo "interior".

— En un estado de plena alegría, ¿puede nacer la creación artística?

— En un estado de alegría puede subyacer una pérdida y la negación de la misma, y puede la pérdida estar a nivel inconsciente, pero, aun entonces, estar generando la necesidad de creación desde allí. Es decir: la obra parecería originada en un estado de alegría. Pero, realmente, lo es en una situación de reparación inconsciente. Se trataría de un típico desdoblamiento.

Ahora, si se trata de un estado de legítima, simple alegría, vemos que el hombre busca expandirse, expresarse, comunicarse, pero de otra manera. No ya, por ejemplo, por la pintura o la literatura, sino con otras formas, diríamos más pertinentes,

de ese estado emocional, que incluso faciliten una acción física. Por ello, en el caso de canalizarse artísticamente, será más fácil que se valga de la música, el canto o, mejor aun, la danza.

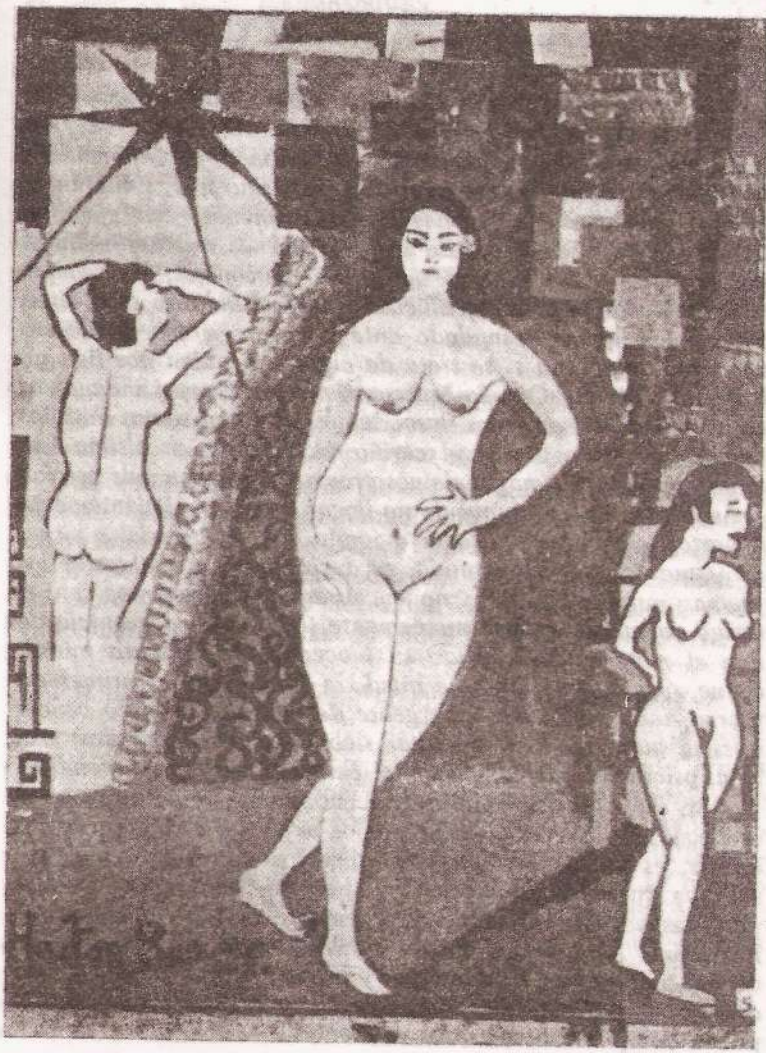
—Sí, quizá la alegría sea el estado que más compromete al cuerpo. Y uno necesita, entonces, una manera especial que permita contarle plenamente a otro ser lo que nos pasa... Tal vez, lo ideal aquí sea el acto de amar, que para mí sigue siendo el más perfecto mensaje humano. Pero hay otro tipo de alegría, diríamos más reflexiva, más serena, como cuando uno recobra su paz luego de una gran tormenta... ¿No cree que entonces, junto a la danza o la música, por ejemplo, como formas artísticas aptas para expresar nuestro estado, también la poesía o la pintura pueden estar presentes...?

—Es cierto. La poesía podrá estar presente como una forma que canaliza la rememoración de nuestras tristezas y el gozo de su superación. Es decir, en el reencuentro con el mundo después de haber creído que lo perdíamos. La superación de nuestros miedos es lo que ha permitido el arribo a un grado de felicidad. He conocido bien de cerca esos miedos y la tristeza... Tampoco olvido que he amado con alegría.

—Usted ha hablado de "los miedos". El "miedo a la pérdida" es fácilmente visualizable. Pero ¿qué formas externas asume la situación del miedo a que nos "ataque" el objeto dañado en nuestra fantasía?

—Este miedo también tiene niveles conscientes e inconscientes. Lo de más fácil percepción es el temor que el artista tiene a la crítica y a los otros artistas. Lo importante es destacar que este miedo se supera (de lo contrario no habría obra), pero volverá a surgir en cada nueva gestación... Parecería que, en estos casos, el artista no pudiera valerse de su experiencia...

—Es que para un verdadero artista siempre se trata de la primera vez... Cada obra, aun la más humilde, es el intento de volver a recrear el mundo desde cero, desde la nada..., una y todas las veces. Ante la hoja o la tela en blanco no hay experiencias previas ni acostumbamiento...



Trabajo de un internado en hospicio

—...Y la situación nueva, como tal, siempre provocará ansiedad. Desconfiamos de nuestras fuerzas, el desafío es constante, el miedo al fracaso es constante, nos sentimos débiles, y muy poco vale saber que en una situación anterior se ha triunfado, porque la actual tendrá similitudes, pero no deja de ser otra.

—A partir de lo que usted dice, pienso que la noción de "miedo al ataque" podría ser extendida. O sea, no dejarla circunscripta al miedo de fracasar por temor, precisamente, a la crítica de otros artistas o especialistas, sino que, simultáneamente, pueden darse muchas otras situaciones. Por ejemplo: miedo a perder el afecto de seres a quienes queremos, quizá por haberlos tomado como modelos o personajes; la creación nos ha llevado a un conocimiento más profundo de esos seres, incluso los hemos desnudado ante los otros, y eso puede ser más conflictivo aun si se trata de alguien a quien nos liga un lazo muy íntimo. O, a la inversa, temor de que, si indagamos en nosotros mismos y nos desnudamos tal como somos ante los demás, se pueda perder el cariño de quienes, en última instancia, tenían otra imagen de nosotros o una imagen más parcial.

Asimismo, está el temor de no llegar a ser lo suficientemente honestos y capaces de llegar a fondo con el material o situación que estamos elaborando, es decir, temor a malgastar las fuerzas, nuestra energía; no encausarla debidamente, con el riesgo de que intentarlo nuevamente tiene ya la desventaja de que el material ha perdido su inocencia, su frescura inicial, o que, más aun, el tema ha quedado agotado en el primer esfuerzo; todo esto como emergente de no haber podido vencer nuestra autocensura o no estar debidamente preparados, técnica, psíquica o ideológicamente, para la aventura emprendida.

—Sí; estar debidamente pertrechados para la aventura es lo esencial... En cuanto a ese temor a perder el afecto de los demás, es la consecuencia del miedo del artista a quedarse solo, ya que es un sujeto muy vulnerable frente a las posibles pérdidas y que necesita constantemente que se lo ampare o fortifique. A la vez, el miedo a malgastar la situación deriva de una impotencia instrumental y la autocensura nace a partir de la declinación de la tarea; es decir, cuando el artista ya no puede cumplir con sus otros referentes.

También es preciso destacar que hay un miedo oculto a hacer consciente la situación de pérdida, a hacerla surgir realmente en carne viva, a toda luz, hecho que puede ser muy doloroso, mucho más que cuando sólo era un presentimiento o se mantenía en un plano confuso.

De todas formas, esa acción de desgarrarse es la única posibilidad de crear y de superar, definitivamente, la situación conflictiva que nos está deteriorando de a poco. Por eso, a medida que se va elaborando la obra, pueden ir apareciendo nuevas resistencias, ya que vamos sacando a flote lo que estaba sumergido. Pero, una vez iniciada la gestación, precisamente la única posibilidad de vida es engendrar. Lo contrario es elegir el camino de la enfermedad, aunque muchas veces, más que una elección hay una falta de fuerzas y de apoyo. Pero creado el poema, por ejemplo, tendremos un objeto de referencia externo válido...

—...Un espejo de nuestro mundo interior, donde los otros también podrán reflejarse y conocer su propio mundo, ya que nunca han dejado de actuar como fuente de nutrición...

—Sí, es preciso insistir en esa profunda interrelación... Muchas veces me he preguntado qué es lo que lo mueve a Lautréamont a escribir ese libro "infernál" que son sus *Cantos de Maldoror*. Y podemos decir: una situación caótica interna, un profundo dolor, una necesidad de sacarlo a flote, poder verlo, hacer que los demás lo ayuden a soportar ese infierno...

—Había descendido hasta la muerte; la había tocado...

—...¡La había tocado! Ya no podía estar a solas con semejante carga, necesitaba compartirla. Pero ir sacando afuera todo eso, objetivarlo, se convertía en una tarea pavorosamente difícil. Estaba enfrentado con un mundo que sentía terrorífico. Y estaba sitiado. Sus poemas eran volver a ese Sitio de Montevideo de su infancia, al Sitio de sus terrores internos. Y cuando logra poner a luz todo eso, cuando contempla, definitivamente, su mundo interior, se asusta de él, y reniega, abjura de esos textos en sus poemas posteriores.

—¿Infiere de su poesía que en el mecanismo psíquico que lleva a su concreción está acentuado el momento depresivo, o sea que hay una depresión aguda?

—En el momento creativo su depresión no es aguda; está depresivo a secas. Y mientras va escribiendo se va aliviando, se asusta de su infierno, sufre al verlo. Pero, a la vez, lo alivia enfrentarlo, vencerlo. Es una situación dinámica: el miedo y el cambio se van elaborando dialécticamente en el poema, el poema va elaborando la situación, y la situación, a la vez, va a quedar reflejada en la obra.

—Y terminada la obra llega el momento del placer para el artista, ese placer que no deja de tener similitud con el que siente cualquier trabajador que, de haber gozado un grado elemental de libertad, contempla el fruto de su empeño, de su creación...

—Eso ocurre en casi todos los creadores, pero pienso que el desdichado Isidoro Ducasse ni siquiera tuvo esa satisfacción, no alcanzó ese gozo, a pesar de la envergadura de su trabajo. Es decir que un creador, normalmente, alcanzará la felicidad porque se encuentra con una identidad que estaba en crisis cuando comienza el proceso. Pero en el caso especial de Lautréamont, si bien su poesía no es patológica, me atrevería a decir que su lucidez se da plenamente sólo cuando escribe. Sin embargo, su obra no funcionó en él como un mecanismo de curación, a pesar de haberla concretado. Y esto tal vez se deba a que su caos interior era demasiado profundo. Su lucidez se agota, entonces, en el acto de escribir, e inmediatamente irrumpe otra vez la enfermedad, que impide, en todo caso, usufructuar los beneficios de esa creación. Entre otros, esa posibilidad de consuelo contra el displacer de la que habla Freud.

Pero generalmente un artista normal no sólo sentirá placer cuando ve terminada su obra; también se sorprenderá. Es que siempre, aun en el artista más extremadamente racional, hay un cierto grado de automatismo que él no manejó a nivel consciente; igualmente, en la obra intervendrán factores de azar que nunca pueden ser previstos (totalmente) ni imaginados.

—En el artista "alienado" ¿las sensaciones que produce la obra son semejantes?

—No, son otras. Para el artista alienado se trata de realizar una tarea sin especial sentido, es una acción más, que no le produce ningún sentimiento en particular.

—Y si alguien lo estimula, lo felicita, o simplemente le transmite la impresión que ha tenido de su obra, ¿cuál es la respuesta? ¿Acaso es distinta de la de otro artista...?

—Siempre, aunque en forma más limitada, persiste un grado de narcisismo (común a todo creador). Pero la situación se torna compleja en tanto ese artista suele pensar que esa obra no le pertenece, no puede identificarse con ella, y recibe entonces el elogio como si fuera dirigido a otro ser.

—Sin embargo, veo aquí una contradicción con mi propia experiencia. O sea, yo he trabajado durante varios años en los hospicios, recopilando, a veces incluso mediando en las distintas formas de expresión de los internados; y, comentando con ellos lo que habían producido, no encontraba mayores diferencias con los artistas normales en situaciones similares. A lo sumo, un mayor grado de humildad...

Su caso es muy especial. Usted es uno de esos artistas que tienen un grado muy profundo de afinidad con la locura. Eso le otorga una sensibilidad muy particular y la posibilidad de entrar en zonas que a otros les están prohibidas. Pero, por supuesto, el costo es muy alto. La comunicación que usted logra con alienados es de otro tipo, diría que de raíz poética, pero no es lo frecuente en un investigador y no invalida, en consecuencia, lo que es una norma general.

—No sé qué contestarle. Reconozco que carezco de esa profunda formación técnica cuya que permite entrar muy a fondo en uno mismo y ver lo que hay allí sin equivocarse. También admito que, a pesar de haber investigado con mucha pasión la locura y otras zonas marginadas de la realidad, mi visión no es sino la de un poeta... Pero, aun así, permítame que le señale: ¿no es paradójico, y francamente maravilloso, que esos artistas del hospicio, soportando condiciones de vida dolorosas, humillados, privados de su libertad y de todo respeto a su iden-

tividad, persistan en la creación artística? Y esto me obliga a transmitirle un interrogante que no ha dejado de acompañarme: ¿por qué los hombres, en toda sociedad, por encima de cualquier tipo de impedimento, han hecho arte?

—Es una de las formas de preservación que tiene la raza humana. Y, más específicamente, para curarse de la locura. Parece un poco exagerado, pero es así. Aunque no sólo para curarse, también para evitarla, para prevenir ese terror a lo desconocido que, en forma de muerte o de locura, acecha permanentemente al hombre.

—Insisto en este concepto suyo. Aceptamos que la locura es emergente de un sufrimiento de tan alto grado que el sujeto ya no lo puede "manejar", en tanto es invadido por un exceso de dolor. Entonces, como un atributo necesario de la psiquis humana, del organismo, de la especie, para enfrentar ese brutal ataque nacido donde, paradójicamente, se inserta el hombre para mejor subsistir, se ha generado, reitero, como otra defensa natural, la posibilidad del funcionamiento de los mecanismos de la creación artística. O sea, un arma contra el sufrimiento; para prevenirlo y superarlo. Por eso mismo me parece sin duda siniestro el papel de la estética imperante, que justifica que el arte (especialmente su producción, pero también su gozo) sea una actividad de minorías, no de todos los hombres.

—Por supuesto, dado su alto valor terapéutico, el arte es una actividad que tendría que estar al servicio de todos. La locura y la creación serían los dos caminos alternativos frente a una situación límite de crisis, y en uno y otro caso se pueden ver actos de la imaginación, distintos. En uno, el sujeto puede mover su realidad externa e interna. En el otro, como no la puede movilizar, intenta controlarla con los mecanismos de la locura.

Por eso en el arte hay juego y en la locura sólo existe una cruel distorsión de esa realidad. Ocurre que el sujeto, a través de la locura, se libra, relativamente, del sufrimiento. Es decir, al menos del grado más alto a que llega el dolor, dado que empieza a distorsionar esa realidad que lo hiere. Sufre, entonces, pero menos que antes o en el proceso de enfermarse. Como no soporta más, se disocia, se va del mundo, se inventa un sistema

para tolerar el sufrimiento, logra diluirlo. A su vez, el creador salda el sufrimiento con la obra.

Volviendo al "juego" o "manejo" de la situación, decíamos que en la locura o en su proceso es tal la "abundancia" de dolor que impide, precisamente, toda posibilidad de encausarlo. Quien lo padece se estereotipa, se torna rígido; su "manejo" es "rígido" y ello se percibirá después en su obra, que refleja esa estática. El artista normal tendrá, en cambio, la posibilidad de jugar con el objeto; no tiene obstáculos para acercarse a él, para tomarlo, para transformarlo, para rearmarlo. El enfermo necesita, en cambio, "congelar" el objeto, "congelarse" él, porque si no, se muere de dolor, tiene la idea de que no va a poder soportarlo, le faltan fuerzas, ayuda.

Por eso siempre digo, volviendo específicamente al mecanismo creativo, que el impulso a la reparación y el establecimiento de un objeto interno integrado está en la base de todo auténtico proceso de creación artística.

—A veces el artista prefiere entenderse a solas con su propia enfermedad, con sus propias angustias, con sus propias crisis; teme que alguien que penetre en su interior, lo cambie. O sea, tiene miedo de que un terapeuta, consciente o inconscientemente, destruya sus posibilidades creativas. Y a partir del desarrollo del psicoanálisis, la conveniencia de ser analizado o no, especialmente en situaciones de conflicto, es una de las cuestiones más planteadas y con resultados más opuestos entre los artistas. Incluso, la difusión de un recuerdo de juventud del poeta Bruno Goetz ha aportado un nuevo elemento a la discusión; aparentemente, el propio Freud habría sostenido la conveniencia de que el artista no se psicoanalice. ¿Cuál es su opinión al respecto?

—En cuanto a la opinión de Freud, entiendo que sólo es posible deducirla del conjunto de sus ideas, de toda su obra, de la teoría del psicoanálisis, y no de lo que pueda haber dicho en una oportunidad. Además, no sabemos hasta qué punto su interlocutor fue objetivo en su relato.

Ahora bien, yendo a la cuestión en sí, vemos que en estos casos, que son por cierto numerosos, el artista cree que su en-

fermedad, casi siempre su neurosis, es un producto estimable, y que produce en función de ella. Eso es lo que él cree. Pero cuando alguien está haciendo ese planteo, una de las cosas que es posible interpretar, desde el punto de vista del terapeuta, es que en realidad no está hablando del futuro, sino que está mostrando su actual inseguridad sobre su capacidad creativa, duda de ella, y de esa debilidad surge el miedo a que el psicoanálisis se la quite.

Concordantemente, estaría mostrando una hipersensibilidad a la crítica, ¿pero a qué crítica? La propia. Lo que muestra una vez más su inseguridad sobre lo que hace. Por otro lado, si se siente mal, si se siente enfermo, tiene una visión fragmentada de sí mismo, como si estuviera compuesto por partes, una parte buena (que es capaz de crear) y otra mala (que es la que tiene que ser reparada). O sea, no se ve como totalidad, lo que está mostrando ya su nivel de neurosis. Además, valoriza más (y esto contradictoriamente, ya que duda de ella) su producción artística que su salud. Pero esto, a la vez, le va a impedir tener una relación correcta con el mundo, bien ubicada. Ello repercutirá muy negativamente en su proceso creativo, en su obra.

—Hay casos muy significativos, por ejemplo el del poeta Antonin Artaud, que aun en sus momentos de mayores crisis rechazó ser psicoanalizado, vivió a cuerdas con su enfermedad, con sus conflictos, viéndolos como una parte irrenunciable de sí, dolorosa pero irrenunciable. ¿De qué manera cree que su particular estado psíquico influyó en su producción artística?

—Esencialmente en el lenguaje. Hay en él una violencia total, salvaje, desesperada, y todo se desencadena por su estado de enfermedad.

—¿Dependía Artaud de su crisis espiritual?

—Artaud no es poeta por su demencia. El es poeta pese a su demencia, luchando, a su manera, contra ella. La alienación deteriora, imposibilita la verdadera creación. La poesía, en Artaud, es su unión con los hombres. La enfermedad es lo que lo aleja, lo destruye.

—Artaud fue internado en un hospicio por ser considerado un alienado. ¿Cree usted que Artaud estaba en ese estado mental?

—Como ya alguna vez le he contado, cuando estuve en Francia, Breton me pidió que fuera a verlo a Artaud en el hospicio. A pesar de mi deseo, por razones circunstanciales no pude conversar con él. Pero sí lo hice, extensamente, con el psiquiatra que lo atendía. Mi conocimiento sobre Artaud, en consecuencia, no es directo, aunque en cierto modo es amplio; ya que también conversé con quienes fueron sus más íntimos amigos y he leído su obra. Pues bien, creo que Artaud plantea problemas muy candentes en este campo de la medicina, especialmente por el hecho de que tiene momentos de una lucidez increíble, una lucidez casi sobrenatural, y en otros momentos cae en un estado de delirio, donde todo le es persecutorio. O sea que el cuadro clínico de Artaud sería el de delirio crónico; delirio crónico persecutorio.

—¿Cómo se expresaba ese delirio en su conducta?

—Se daba en determinadas circunstancias; entonces él elegía sus víctimas. Es decir, acusaba a determinadas personas de ser sus perseguidores, cosa que, en realidad, no era cierta. Todo esto determinó que hubiera un clima desfavorable alrededor de Artaud. Es que, además, era en extremo agresivo, mordaz, burlón. Pero siempre con una inteligencia asombrosa.

—¿Usted cree que era necesaria la internación de Artaud, que fue para su bien, o, por lo contrario, se trató simplemente de un castigo contra alguien que, aun individualmente, rompía y se alzaba contra las reglas de "una" sociedad que despreciaba?

—En principio, Artaud pudo haber permanecido en libertad. Pero necesitaba atención médica, y la internación debió ser el único camino, ya que no tenía familia.

—¿Y sus compañeros surrealistas?

—No podían hacerse cargo de él durante todo el día, ya que tenía momentos de calma, seguidos de otros de gran angustia y de gran hostilidad hacia los demás. Pienso, sin embargo, que no estaban dadas, en su caso, las condiciones extremas para internarlo en un hospicio. Lo ideal hubiera sido un tratamiento

de los artistas "enfermos" carecen de unidad; que estos artistas no completan el paso de la fragmentación a la unión? Artaud, a pesar de su estado de "psicosis", al igual que el poeta argentino Jacobo Fijman, también catalogado por los médicos como "demente" e internado treinta años en un hospicio, hasta su muerte, ¿no nos enseñan, con su bellísima, desgarradora poesía, que el grado de unidad de un poema lo da el propio poema y no la estética o la ciencia?

—Usted vuelve a llevarme al centro de la poesía y aquí no puedo hacer otra cosa que insistir en un concepto que ya le he señalado: amo profundamente la poesía y sé que nada en el mundo representa como ella la tenue línea que separa el cielo del infierno, la vida de la muerte, la locura de la salud. Por ello es tan difícil distinguir, precisar, establecer categorías, lo que sí es posible en otras disciplinas artísticas.

Casos como el de Artaud o Fijman tienen la maravilla de lo sorprendente. Y Artaud, ya que estaba hablando de él, me ha enseñado mucho. Fue para mí una gran lección...

—¿Qué le enseñó Artaud?

—La posibilidad de que un enfermo psicótico sea curado mediante el psicoanálisis, cosa que hasta ese momento no se había intentado; más aun, explícitamente la había negado el propio Freud. Artaud era la más clara demostración de que un psicótico puede tener momentos de lucidez —en su caso, extrema lucidez—; por lo tanto había un "tiempo" para el psicoanalista. Estoy convencido de que he aprendido más en general de los poetas que de los psiquiatras; también aprendí mucho con los tangos, especialmente con los de Discépolo: ahí está, poéticamente condensada, la filosofía de la vida cotidiana.

—De la vida, de la obra de Artaud, ¿hay algo que lo impresione en particular?

—Siempre me ha impresionado, paradójicamente, su coherencia revestida de incoherencia. Eso hacía ver la posibilidad de entrar en él y modificar su mundo interno, porque lo que estaba dañado en Artaud, como en todos los enfermos mentales, era el grupo internalizado. Cuando lo leo, me reconcilio con mi vieja aspiración de curar enfermos psicóticos, cosa que después lograría. Y para ello Artaud me ha dado los mejores

argumentos. Toda su obra me estremece, tiene sentido, sus desvaríos no son totales, siguen siendo poesía... Siento muchísimo no haber podido conversar con él en Rodez...

—Usted trató al doctor Ferdière, el psiquiatra de Artaud. ¿Qué opinión tiene de él?

—Era un buen psiquiatra, pero ortodoxo, tradicionalista; yo creo que haya podido ser el terapeuta más adecuado para Artaud. Sin embargo, era extremadamente bondadoso y con ello compensaba la falta de penetrabilidad en el sujeto, en sus conflictos. Artaud tenía el genio..., diría yo, de "armar sus conflictos", e introducirse después en ellos como personaje de esos conflictos: tenía el esquema de la representación dramática, en el sentido de drama teatral, y el escenario que elegía era circunstancial.

—¿Cree que era un actor permanente?

—Vuelvo a aclarar que no lo he visto a Artaud, aunque tengo la impresión de haberlo conocido, y mucho. En una conversación con el doctor Ferdière le pregunté lo que usted ahora me pregunta a mí...

—¿Y qué le contestó él?

—Exactamente le pregunté si era posible, observándolo, detectar lo que en un momento determinado estaba representando Artaud, y Ferdière me contestó que era imposible; Artaud había llegado a la profundidad del abismo humano.

—Y usted, a partir del conjunto de sus elementos indirectos (libros de Artaud, comentarios de sus amigos y del médico), ¿qué opinión tiene? ¿Había llegado Artaud a no diferenciar entre la acción artística y la acción cotidiana?

—Pienso que Artaud nunca actuaba; pero conscientemente hacía las cosas "buscando" la representación permanente. Sin embargo, creo que había una distancia grande entre lo que él era y lo que él representaba, y nunca logró una conjunción.

—Teniendo presente la total continuidad y coherencia de la obra de Artaud, ¿es posible imaginarlo fuera de lo que fue su estado real (o sea, privado de parte de su espíritu), de lo que eran sus conflictos? ¿No había entre su poesía y sus crisis una extraña y válida (también desgarradora) conjunción de causa y efecto?

—Sí, yo tampoco puedo concebirlo a Artaud fuera de su enfermedad. Hay mucho material en su obra tomado de ella, pero siempre administrado de una forma integrada y exasperadamente bella, que conmueve y sorprende.

Por ello mismo, nunca consideraría su obra como expresión de "arte patológico". El había preservado para la poesía un lugar secreto. Y ese lugar secreto no estaba contaminado por la enfermedad...

—¿Dónde está ese lugar? ¿Cómo lo había preservado?

—He ahí el misterio, que ha sido mi preocupación de tantos años a través de Lautréamont y de Artaud y que nunca podré estar seguro de haber descifrado; por eso callo. De lo que no cabe duda es que ellos lograron la *unidad*, algo que es casi imposible de alcanzar para los enfermos mentales que se expresan artísticamente. Es que les falta el mecanismo necesario...

—¿Pero no es también una pequeña verdad que en todo poema hay una unidad interior dada por la propia poesía...?

—Tal vez... Puede ser que siempre haya en la poesía (únicamente allí) un permanente grado de unidad, aun siendo salvaje, primitiva... De ser así, encontraría otro motivo de mi afinidad con la poesía, en tanto mi niñez, precisamente, transcurrió, en gran parte, en los montes, en la selva, en plena naturaleza... ¿Y no estaba ahí, desnuda, una raíz del misterio? ¿Y acaso también una razón de mi pasión por el misterio...?

—¿Pero qué es, finalmente, el misterio, la poesía...? O, acercándonos más humildemente a la respuesta: ¿cuál debe ser la función del poeta, del artista (y de quienes aún creen en la necesidad del arte) en nuestra actual sociedad?

—;Darle un empujón para que salga de su estancamiento!

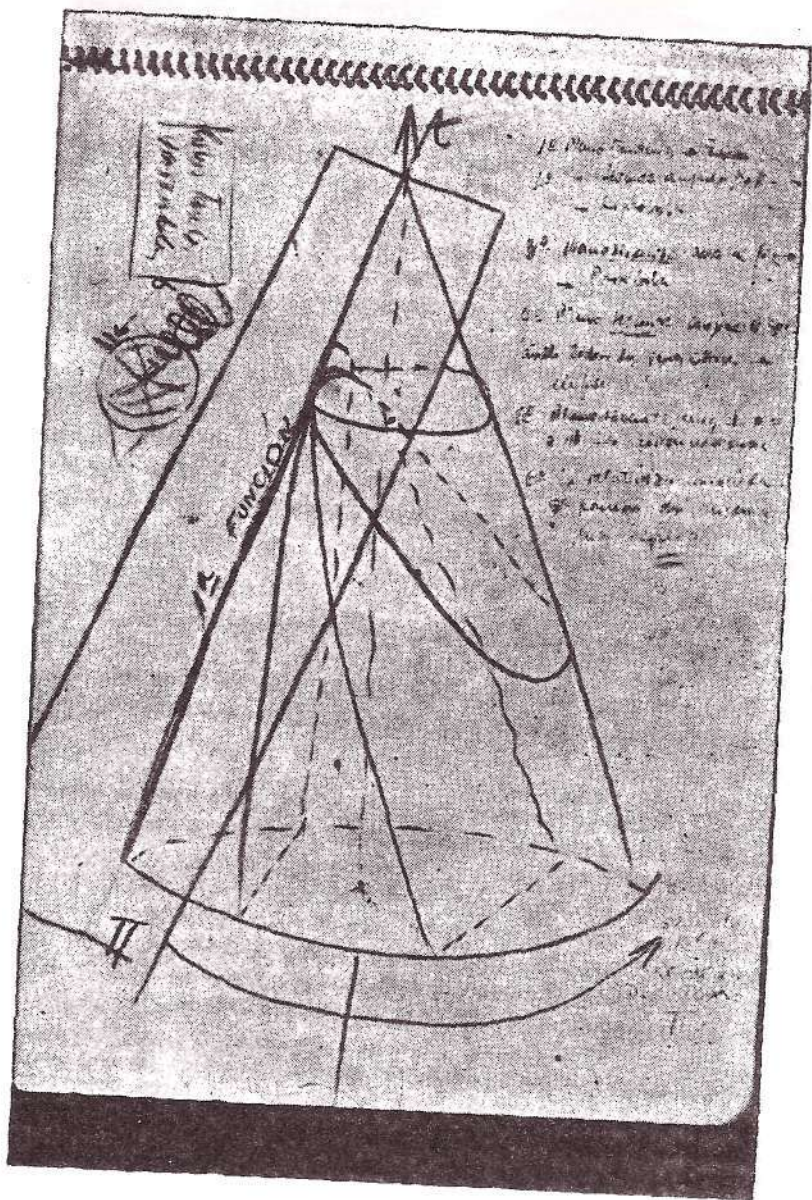


Diagrama de Pichon Rivière para ilustrar su idea de la "praxis en espiral"

Es muy difícil, muy doloroso, pero todo verdadero creador debe aceptar el desafío.

—*Es una aventura que merece ser vivida...*

—Sí, y permítaseme que ayude a ella con todas las pequeñas fuerzas que me quedan.

—*No son pequeñas, Enrique...*

—Sí, Vicente, no nos engañemos... ¿Sabe una cosa? A pesar de haber transcurrido mi existencia primero en los montes, y después en la ciudad, constantemente sueño con el mar, me veo como un chico que se acerca al mar.

—*¿Es el mar que se renueva, es el mar de la vida...?*

—A veces me causa una sensación de miedo, pero es un miedo que me fascina..., y después se va. El mar se va, dejándome un gran vacío, una buena tristeza... ¿Le he dicho que yo no creo en Dios?

—No.

—Hace años que he dejado de creer, aunque he sido bautizado y tomé la comunión. Tampoco temo a la muerte. Ella es un hecho natural, ineludible, no hay por qué temerla. Precisamente esto sucede cuando el hombre ha elaborado un más allá...

—...*Hemos conversado muchas noches. ¿Por qué la tristeza (e insisto en mi duda), de una forma o de otra, ha estado siempre con nosotros?*

—Porque ella era el espejo donde íbamos reflejando nuestras incertidumbres, nuestras discusiones, nuestros pensamientos... Mientras uno se mantenga firme en la creación no hay por qué temerle; tampoco habrá de abandonarnos. Esa es una de las contradicciones que hay que superar en la vida...

—*¿Qué más sabe, a fondo, de su vida?*

—Que he estado en la tierra realizando una tarea concreta. Esto ha sido mi vida: una praxis permanente y en movimiento espiral.

DESPEDIDA DEMORADA

Estoy acostado y aunque intento moverme no puedo. Sin embargo veo totalmente mi cuerpo y aun lo que está a su alrededor.

La cama es de tablas blancas, angostándose a la altura de los pies. También hay madera alta a los costados. O sea: mi cama es un cajón.

Es casi blanco, un blanco de nieve que choca contra un frente de tormenta eléctrica, y en el ángulo superior derecho puede verse una ligera nave que parece un pájaro y de cuya boca surge una serpiente tornasolada. A su lado, las vetas del árbol, muy marcadas, dejan vislumbrar un paisaje de signos lujuriosos. Pese a ello, el cajón huele mal. No trae los recuerdos de un bosque de almendros que sube en espiral la montaña, ni de esa floresta donde la hierba cambia de color y de perfume según las horas de los días. Tampoco recuerda al mar, a sus algas y conchillas, a su iodo. Es el pesado olor de una caverna clausurada donde se amontonan cueros de animales viejos aún mojados y en sal.

La oscuridad no es absoluta. Es más bien una penumbra casi de musgo crecido, sepia. Penumbra a la que voy acostumbrándome y que reconforta pero que dura poco. Una a una van encendiéndose las grandes luces con formas de estrellas. Distingo la cruz del sur y luego la vía láctea. Pero mi deseo y mi visión se esfuman y entiendo que aquello no es un cielo, sino el techo de un recinto de pesados muros. Conozco bien el lugar, es la parroquia de San Francisco Solano. La cita para los casamientos y bautismos de familia, para la confesión y comunión de los domingos.

Nada de lo que se encuentra allí me resulta extraño: los largos bancos para las ancianas de manto negro y letanías; el confesionario y su mirilla; la imagen de la santísima con el niño rosado que tiene el pie roto... Lo único distinto es el techo. En lugar de ángeles pintados en ocre y en dorado hay ahora ángeles que gimen mientras el fuego se extiende por sus cuerpos que parecen humanos a pesar de sus alas pero que no lo son.

Intento incorporarme. Es inútil. Siento sobre mí el duro peso de millones de gusanos transparentes aunque visibles que se van convirtiendo en mariposas gigantes. No son mariposas de las que yo solía cazar por los bañados en las tardes de verano de mi infancia. Estas mariposas —las tengo incluso encima de la cara, así que puedo describirlas en detalle—, poseen patas como las arañas y ojos tumultuosos y helados. Y de sus ojos no caen lágrimas, cae sangre. Que se escurra lentamente por mis labios, entra en mi boca, corre por mi garganta, me ahoga...

En ese momento alguien se para a mi lado. No es mucho más que una sombra. Viste una larga túnica, parece de arena. No tiene cuello ni cabeza. Cuando me habla, con voz rota que sube dificultosamente desde el estómago, recién lo reconozco. Me dice: "confía en mí". Y aleja, con gran paciencia y extrema suavidad, cada una de las mariposas que cubren mi rostro.

Logro saltar del cajón. Ya no estoy en la iglesia sino en la morgue del viejo hospital neuropsiquiátrico rodeado de cuerpos desnudos y vivos a pesar de sus tremendas heridas, de sus cerebros abiertos como naranjas.

Otra vez grito y otra vez Pichon, mejor dicho, la frágil sombra de su apariencia, se acerca a mi lado. Lo abrazo muy fuerte. Y aunque yo también, poco a poco, me voy convirtiendo en una túnica de arena, ya no tengo miedo, me siento extrañamente descansado, hasta feliz.

* * *

Es un sueño reciente, uno de los pocos sueños que puede contar ahora en el exilio alguien que ha sido un gran soñador. Y mi sueño me inquieta y acompaña esta

fría tarde que ya termina mientras deambulo por los bordes del Canal del Príncipe en la ciudad de Amsterdam. Cada tanto me detengo y escribo en la pequeña libreta, de frente a unas aguas que pronto serán islas de hielo, tan oscuras y llenas de mensajes, mientras los patos de penacho verde chillan y nadan desesperados de una orilla a otra.

Se dice: "el verdadero cementerio es la memoria". O bien: "no hay mayor muerte que el olvido". Es cierto; esas son las puertas que intento abrir para un cielo no por terrible menos urgente y presentido. Y mi sueño, los recuerdos, y hasta las más humildes penas son finalmente retazos de ese cielo y luchan, como los patos salvajes en los canales, tratando de mantener a flote la cabeza.

* * *

Pichon murió a mediados de 1977. Yo no fui a su entierro. Me sabía perseguido. Aunque tal vez podía haber ido y no quise. (Es difícil entender nuestros actos en días de duelos abundantes y heridas que se amontonan).

Pocos meses después, comenzando el verano —recuerdo una última lluvia que se demoró en los árboles volviéndolos dorados—, dejé el país. Uno de tantos, en silencio, a hurtadillas, sin tiempo siquiera para saldar las cuentas del alma.

No es aquí donde contaré qué ha sido de mi vida en estos años. Pero el reciente sueño del que tengo cada vez más detalles —recuerdo, por ejemplo, que en una de las paredes de la morgue alguien con mano temblorosa había escrito: "aquí se serrucha a Dios"— me lleva a intentar alguna respuesta para una deuda y una necesidad profundas. Y al llegar a la esquina donde el Canal del Príncipe se cruza con la gran iglesia del oeste, la de la cúpula de oro, inicio el regreso para mi pieza en la Calle del Arbol, sabiendo que esta noche escribiré una despedida que llevo demorada. Y que detrás del rostro felino de Pichon acecha el vértigo del desarraigo, el miedo a esa lejanía que mutila la razón y nos convierte en niños desnudos ante una intemperie sin sentido.

* * *

De paso para mi casa pedí prestado a un amigo, que guarda en su biblioteca lo inimaginable, el libro de mis conversaciones con Pichon. Pasado tanto tiempo y tantas cosas me puse a releerlo, mientras una nieve misteriosa por lo sombría caía sobre Amsterdam y hacía correr más de prisa a los perros de la soledad.

No sin esfuerzo me pude ver nuevamente en Austria y Santa Fe, en aquel extraño consultorio donde el viejo maestro barajaba el caos de su universo. Y allí volví a sentirme escrutado, disecado sin misericordia hasta en el último hábito en que se enrosca el pensamiento. Para ser luego compensado —siempre sucedía así— no sólo con el abrazo que venía a caballo de su cuerpo ya muy débil, sino también con su necesidad de abrirme de par en par las compuertas de su espíritu y mostrarme sin retaceos, humildemente, sus propias angustias y temores.

¿Qué nos unía? ¿Qué buscábamos en aquella pieza de Buenos Aires mientras los cuervos del último Van Gogh levantaban vuelo de la campiña incendiada del mediodía francés para estrellar sus alas contra la ventana que nos separaba, a duras penas, de las sirenas policiales y de la peor demencia?

No dudo de nuestro legítimo interés en discutir sobre la poesía y otras señales del estupor humano.

No dudo que nos apasionaba comprender a fondo, sin prejuicios, la actitud del hombre que expresa con la llamada *locura* su necesidad de ser amado; que asume los riesgos de transitar *el camino más alto y más desierto* para no cercenar la complejidad de su espíritu, por no aceptar la pérdida de su inocencia, denunciando, aun con balbuceos y a dentelladas, la falsedad esencial del orden vigente.

No dudo tampoco de mi avidez por saber de la vida de Pichon, por hacer míos los frutos de su experiencia en la ardua aventura de descifrar los misterios de nuestra conducta.

Sin embargo, me atrevo a afirmar que la razón última

de aquellos encuentros, que se prolongaron después de terminado el libro, el lazo que compartíamos y nos ahogaba, era sabernos, cada uno a su manera, partes de una comparsa ciega y muda, y como tal impotente, ante el aquelarre de horror que diariamente se producía frente a nuestras narices.

¿Y acaso también no sabíamos que estábamos, como toda una sociedad, acomodando el espíritu para soportar el degüello de la vida, ese escupitajo de sangre que a manera de conjuro maldito —aunque no por ello menos razonado— se colaba por cada hebra del tejido social?

Sí, participábamos del conocimiento de una realidad perversa y asfixiante pretendiendo, a la vez, no abandonar nuestra reflexión intelectual.

¿Cómo no íbamos a angustiarnos? ¿Y cómo no iba a unirnos la angustia de lo contradictorio y hasta grosero que podía llegar a ser la búsqueda de cualquier verdad particular en zonas del espíritu mientras se caía a pedazos el cuerpo de un país todo?

La muerte crecía a nuestro lado. Podíamos percibirla incluso en los gestos y silencios. La muerte ya no era únicamente los muertos que se amontonaban en zanjones, que se hundían con piedras en fosas marinas o se confundían en grandes tumbas sin nombre y negadas. No, la muerte también habitaba, complacida, el corazón de los vivos.

Entiéndase bien: no digo que fuéramos con Pichon los únicos que manteníamos en aquel momento la conciencia despierta ante el terror (¿qué culpa disfrazaría tal jactancia?, ¿quién osaría cargar sobre su espalda tamaña tragedia colectiva?). Creo, simplemente, que nuestra precaria respuesta personal era compartir un dolor y una impotencia que nos desbordaba. Y en ello había una elección por la vida, nunca en la historia del país tan despreciada, y una afinidad ideológica que nutría nuestra amistad y generaba el fraternal socorro. Tampoco se olvide que a Pichon lo cercaba el cáncer y que sobre mi cabeza pendía el hacha del verdugo.

* * *

Por más que nos conmueva un genocidio, el sufrimiento que nos toca hondo, y cala íntimo, tiene siempre un rostro. Se trata ahora de Pichon.

El cáncer empujaba su cuerpo, fragilizaba su voz, hacía de su mirada un destello de luz cansada de atravesar cavernas de carbón, espacios sin atisbos de una piadosa estrella.

Me fascinaba su preocupación por cuidar en ese estado su elegancia, por mantener a raya las servidumbres de la enfermedad. Digamos que hasta el final quería bailar un tango con la muerte sin que se le notaran las manos humedecidas. Menos, aún, el mal aliento. Y saboreando en cada pausa de la orquesta una copa de champagne y su grueso tabaco de pipa.

Pero él, que aceptaba sin perder la compostura su enfermedad, se desesperaba ante un destino que ligaba su inmediata muerte, su muerte de hombre adulto y descarnado, su muerte meditada y sin mayor sorpresa, su muerte que llegaba con una obra cumplida y con discípulos para continuarla, con la muerte de toda una nueva generación culpable de haberse atrevido a privilegiar el sufrimiento ajeno sobre el propio placer.

También, cómo olvidarlo, se preocupaba afectuosamente por mí. Luego de mi expulsión de la Universidad y el cierre de nuestra revista *Crisis*, entre bombas y secuestros, me instaba abiertamente a que me marchara, al menos por un tiempo, del país. Veía en mi pasividad ante el peligro, en mi resignación para aceptar lo que pudiera tocarme, los síntomas del derrumbe de mis defensas psíquicas, la búsqueda patológica de un castigo expiatorio.

Tiene la vergüenza del naufrago; lo roe la vieja culpa del que se mantiene a flote cuando miles se han ahogado. Y ni siquiera le quedan fuerzas para intentar salvar a otros. Sólo busca ahogarse usted también, me decía.

Era cierto. Cada una de esas muertes cercanas, dolidas pero ajenas, parecían alimentar el salvaje egoísmo de sentirme a salvo, para caer, inmediatamente, en la mayor desesperación y desear, vencido, que todo terminara de una buena vez. Ser el llorado y no el que llora.

Respondiendo a impulsos muy oscuros, de aferrarme a

una raíz de tierra, la que fuera con tal de no verme arrojado al abismo, que representaba el exilio, yo me resistía a aceptar la realidad: era imposible que siguiera vivo en el país. Y esgrimía argumentos políticos y finalmente éticos que acaso tenían una base legítima pero que, en aquel momento, disfrazaban tras mi omnipotencia mi vocación suicida. O, como remataba Pichon, *el miedo al cambio*. Porque no era posible confundirlo ni engañarlo. El viejo maestro sabía demasiado del alma humana y me desenmascaraba, sin contemplaciones, hasta con enojo.

La discusión terminaba cada noche con su misma sentencia: *No existe otro compromiso más importante que el que tenemos con la vida*. Sus palabras, como nunca, sonaban a verdad, y no por ello dejaban de ser frágiles y emocionadas.

Tenía ante mí un hombre que casi era un humo que se desvanecía. Que ya, más que voz o murmullo, mostraba un sonido de planta que se seca, de animal que agoniza, y pese a todo, inmensamente bello, se despedía del mundo con amor, desafiándome a seguir viviendo.

* * *

El cielo rojizo de Amsterdam y su aire de nieve se confunden con este cielo negro de Buenos Aires y su lluvia de verano que se alza como una mano enguantada desde el río.

Aquí termino, varios años más tarde, de escribir unos recuerdos.

¿Con qué palabras se despide al amigo muerto?

Apagaré la luz de mi pieza y en silencio, confiado, seguiré esperando la mañana que se anuncia armoniosa y nueva como una bailarina en puntas de pie.

Vicente Zito Lema

Amsterdam, enero de 1981;
Buenos Aires, diciembre de 1984.

Esta edición
se terminó de imprimir en
Talleres Gráficos Segunda Edición
Gral. Fructuoso Rivera 1066, Buenos Aires
en el mes de setiembre de 1993.

I.S.B.N 950-9693-05-7

