

El proceso creador

Del psicoanálisis
a la psicología social (III)

Enrique Pichon - Rivière



Ediciones
Nueva Visión

Colección Psicología Contemporánea

Enrique Pichon-Rivière

El proceso creador
Del psicoanálisis a la psicología social (III)

Ediciones Nueva Visión
Buenos Aires

302
PIC

Pichon Rivière, Enrique

El proceso creador: del psicoanálisis a la psicología social III - 1ª ed. - 16ª reimp.- Buenos Aires: Nueva Visión, 2005

120 p., 19x13 cm - (Psicología contemporánea)

I.S.B.N. 950-602-030-2

I. Título - 1. Psicología social

*A Ana Pampliega de Quiroga,
cuyo afecto y colaboración son
la necesaria compañía en la tarea.*



Toda reproducción total o parcial de esta obra por cualquier sistema —incluyendo el fotocopiado— que no haya sido expresamente autorizada por el editor constituye una infracción a los derechos del autor y será reprimida con penas de hasta seis años de prisión (art. 62 de la ley 11.723 y art. 172 del Código Penal).

COMENTARIO FINAL AL LIBRO DE FRANCO DI SEGNI HACIA LA PINTURA *

Le but de la peinture surréaliste est la projection des secrètes
métamorphoses du monde des objets dans les perpétuels
échanges du subjectif et de l'objectif.

André Breton

Si bien el contenido del material acumulado era conocido para mí y podría situarme ya sea como co-autor o testigo, según sea el tiempo transcurrido desde la obtención del material (distancia), lo que actualiza ahora mi interés está centrado alrededor del efecto producido sobre este material y el analizando por la acción conjunta de dos nuevos factores: 1º) La experiencia estética fue comunicada por Di Segni a grupos de jóvenes en forma de conferencias y discusiones. 2º) La reelaboración del material fue realizada paralelamente a lo anterior con la finalidad de ser comunicada a un grupo mediato (lectores) a través del libro.

En líneas generales se puede decir que el efecto producido por ambos factores en relación con la primitiva experiencia (el análisis) fue que éste aparecía al analizando con una nueva significación que denominaremos "el hacerse cargo" de la experiencia concreta en una forma más amplia y convertirla en instrumento de trabajo. Toma de esta manera un carácter operacional en relación con los otros, por ejemplo, para los integrantes de cada grupo. Por otra parte, en estos últimos se observaron efectos *dinamizantes* o *energizantes*. La técnica empleada en el acercamiento colectivo podría resumirse así: 1º) Los integrantes de los grupos eran sobre todo jóvenes de los dos sexos, con formación más o menos homogénea, interesados en la plástica. 2º) Semanalmente Di Segni les daba una conferencia siguiendo más o menos el

* Di Segni, F., *Hacia la pintura*, Buenos Aires, Nova, 1ª edición, 1955.

plan de este libro. 3º) Después de las conferencias se organizaban discusiones cuyo encuadre de iniciación eran los temas desarrollados ese día en la conferencia y las direcciones oscilaban entre discusiones de miembros del grupo con el conferenciante o de miembros del grupo entre sí.

Estos grupos funcionaron en forma progresiva con entusiasmo, libre expresión, nivel creciente de comprensión, vivencia, y el claro propósito de realizar una buena *tarea*.

Estas experiencias estéticas, cuando llegan a integrarse, adquieren las características de un *acto de conocimiento* del objeto estético en su metamorfosis objetivante. Interviene así este conocimiento en la configuración del *esquema conceptual y referencial* que se mantiene flexible, sensible y plástico (no estereotipado), incluido en un contexto psico-socio-histórico. Este aspecto operacional es observado a través de *ratificaciones* o *rectificaciones* de actitudes estereotipadas y distorsionadas debido, entre otras causas, a métodos anticuados de enseñanza mantenidos en *vigencia* como *guardianes* de determinadas ideologías. Estas actitudes rígidas, mantenidas por un esquema conceptual semejante y que funciona de una manera más o menos inconsciente, constituyen *barreras* que impiden la *irrupción* de objetos estéticos nuevos y originales que emergen en la mente del artista renovador como un verdadero descubrimiento en un contexto particular ya señalado.

Este emergente (objeto estético nuevo y original) con su significación y lenguaje propio (reprimido culturalmente con anterioridad) es ahora *reconocido* o *redescubierto* con las características de un objeto oculto (vuelta de lo reprimido) que provoca *ansiedad*, que puede llegar hasta la vivencia de lo siniestro según que su aparición sea más o menos insólita. Esta situación puede desencadenar en el público reacciones hostiles tendientes a la destrucción del objeto estético (obra de arte) o destrucción del artista en forma simbólica a través de una *crítica destructiva* donde, empleando un lenguaje especial, el crítico *denuncia* el carácter destructivo de la obra, adjudicándole al artista una intencionalidad específica. El crítico asume el papel de portavoz del grupo social. Solamente queda señalada aquí la relación entre objeto estético, original, objeto oculto o mágico o siniestro y la locura. La aparición, encuentro y presencia del objeto estético en el campo operacional del psicoanálisis (la entrevista con su suceder y contorno),

posibilita la investigación polifacética integral de éste, a través de una interacción continua entre el analista y el analizando. Dicha interacción se logra por medio de un *proceso de comunicación* (un transmisor, un receptor y un mensaje a traducir), que podemos representar gráficamente como el funcionamiento de una espiral en continuo movimiento, en la cual situaciones de apertura (progreso, evolución, enfrentamiento de nuevas dimensiones) y situaciones de cierre (coherencia y objetividad, al volver a abrirse) alternan y se resuelven dialécticamente de una manera continua, pero que en condiciones anormales se transforma en un círculo cerrado, vicioso, patológico que funciona como un sistema cerrado. La actividad (la obra) adquiere el carácter del estereotipo; esta dificultad puede definirse como una inhibición (fobia) frente al espacio abierto por el nuevo ciclo de la espiral.

Esto también caracteriza a las neurosis en general, y la finalidad del tratamiento consiste en volver a ponerlo en marcha y transformarlo de nuevo en un sistema abierto.

El *objeto estético* aparece mezclado dentro de la estructura dinámica del *emergente* del analizando en el propio campo de trabajo. Es un objeto desconocido para el propio sujeto y después "encontrado", "descubierto", "redescubierto" allí en un estado de destrucción que es variable en cada caso y en cada momento y que debe ser recuperado, reconstruido, manejado e incluido en la situación transferencial. Es en esta situación, señalada con características temporoespaciales (aquí, ahora, conmigo), y en función de las fantasías inconscientes del analizando, como debe ser "reconsiderado".

El proceso creador se expresaba en Di Segni de una manera particular por un fenómeno de doble faz, ya que como sujeto actuante del proceso, pintaba; el esquema del cuadro podía estructurarse en la situación analítica y luego, en este caso, era "traspuesto" sobre la tela, transformándose a través de este proceso en un objeto estético concreto. Por otro lado y al mismo tiempo, trataba, como sujeto-observador, de formular con un lenguaje verbal hablado (análisis) y después escrito la descripción del suceder de este proceso.

Con este material fue construido el presente libro. Posteriormente Di Segni trató —después de la experiencia original— de informarse y recoger la experiencia de otros a través de escritos

de pintores y trabajos científicos sobre el tema con el propósito de elaborar conmigo el todo en una *nueva tarea* (criterios de verificación y confrontación), resultando de esto un nuevo encuadre más ajustado del problema.

Como se ha dicho, el analizando trató de hacer el relato de las características de su vínculo privado con este objeto, vivenciando como *experiencia estética* las vicisitudes y transformaciones que sufre dicho objeto. El pasaje del yo del analizando por situaciones que condicionan progresivas metamorfosis del objeto estético y de su relación con él (vínculo), hasta llegar a su recreación o reparación, se logra a través de un proceso de aprendizaje (*learning*) tendiente a conseguir la integración tanto del objeto como del sujeto y en cierta medida del analista que integra en una forma concreta y operacional esa relación de tres, es decir, objeto-sujeto-analista.

Por medio de interpretaciones sucesivas de las fantasías emergentes del analizando, operaba yo con él, con el propósito de esclarecer (*insight*) para ambos el carácter significativo de ese objeto en el presente, pasado y futuro, así como también los móviles de este proceso (por ejemplo: sentimiento de culpabilidad), y, asimismo, la necesidad de crear un objeto dado incluido también de una manera significativa en la historia del analizando como un vínculo que fue primitivamente externo, estableciéndose después dentro del yo en forma de vínculo interno (con un objeto interno). Esta tarea está facilitada en los casos en que existe una *afinidad* entre analista y analizando y ésta puede caracterizarse por determinadas semejanzas de esquemas *conceptuales, referenciales, plásticos*, en los que la aptitud para expresar plásticamente una situación dada está incluida, transformándose esta actitud en medio o instrumento utilizado en el proceso de reparación o reconstrucción.

La aparición y presencia del objeto en determinadas condiciones estructurales y funcionales (objeto destruido o en destrucción) provoca en ambos un impacto, una repercusión particular. La *necesidad o exigencia de reconstruir* se ve reforzada y los mecanismos de reparación, orientándose en este sentido, configuran una situación que incluye un propósito determinado: una tarea común en un contexto común y con funciones o roles diferentes pero complementarios, y que consiste en operar dentro de la

mente del analizando (escenario) sobre un objeto destruido perteneciente también a él, cuya reconstrucción será representada a través del tema y la estructura de la obra de arte.

Cuanto más exitosa sea esta tarea (calidad del objeto estético conseguido), mayor será el beneficio psicológico para el analizando. Este beneficio se expresa por una disminución de la angustia, del sentimiento de culpabilidad, de la agresión, etcétera.

Como hemos visto, el objeto estético adquiere en el contexto de las *fantasías inconscientes* (mundo interno) las características de un *objeto destruido, fragmentado* como consecuencia de una situación compleja de causalidad múltiple (umbral, frustración, etcétera), pero cuyo común denominador puede ser definido en términos de privación o abandono. Se configura entonces un vínculo particular con ese objeto, caracterizado por la emergencia de una estructura fuertemente *ambivalente* en la que el odio al objeto va acompañado de *amor* al mismo en cantidades más o menos proporcionales y experimentadas al mismo tiempo (ambivalencia). La consecuencia inmediata es la aparición de fantasías inconscientes en las que el objeto es destruido (o redestruido), ya que se trata de la repetición de una situación infantil muy precoz de los primeros meses (protodepresión), que sucede durante el desarrollo normal del niño.

Como resultado de la *ambivalencia* del sujeto frente al *objeto interno* (o predominantemente interno y total), éste es parcialmente *odiado* (fantasía de destrucción) y parcialmente *amado* (fantasía de preservación, defensa de la contaminación, reparación) sin estar divididos en este momento ni el yo ni el objeto, pudiendo recurrir a la división como defensa contra una destrucción total. Esto puede suceder frente al apremio de la ansiedad que tiene como contenido la destrucción del yo.

La consecuencia inmediata de la ambivalencia y el proceso implicado en ella es la emergencia de *sentimientos inconscientes y conscientes de culpabilidad y necesidad de castigo*.

Esta actitud que va del yo (sujeto) hacia el objeto, coexiste con otra que circula en sentido contrario y que representa la inversión de estos aspectos por las proyecciones internas sobre el objeto de ese amor y de ese odio. Aquí el yo del sujeto siente ahora que *él mismo*, en calidad de objeto del *otro* destruido (odiado y amado a la vez), está sometido al impacto de un *grave peligro*

(retaliación), es decir, de ser odiado (destruido ahora como "el otro" por su propio objeto) y amado a la vez en la misma proporción en que el mismo inconsciente fantaseó tal destrucción dirigida al objeto. Si este proceso doble provoca mucha ansiedad resulta paralizante para el yo y la reparación está fuertemente dificultada.

En el sujeto (creador) se cumple, además, otro proceso de doble significación, estético-moral, a través de la transformación (metamorfosis) de un caracterizado vínculo del yo con un objeto interno (objeto destruido y luego reparado), realizándose esto en dos actos temporalmente consecutivos y de signo contrario (destrucción y re-construcción), en un mismo escenario (mundo interior del artista), interviniendo el analista en la segunda faz, ya que la primera es condición básica del *enfermarse*.

Nos preguntamos ahora: *¿Qué sucede mientras tanto en el analista?* Cuanto más esté auténticamente comprometido en esta tarea de dos que es el análisis (tratando permanentemente con un mínimo de tres personas —situación triangular—), el éxito logrado trae también aparejadas modificaciones; obra en el mismo sentido que el *otro*, ya que para operar debe identificarse (empatía) con el *otro*, *participando* así en una *experiencia estética* que incluye, además, un beneficio moral.

La experiencia estética que ocurre y es *vivenciada* por el *espectador*, se presenta cuando un objeto (obra de arte) funciona simbólicamente para él como un medio de satisfacción de sus necesidades emocionales (fantasías) inconscientes. Se trata aquí de un descubrimiento; en realidad es siempre un redescubrimiento de sus fantasías inconscientes a través de la forma y el contenido del objeto estético, como una reacción en espejo.

El observador participa en el proceso mismo de reconstrucción realizándose éste en su propio mundo interior, lo que se expresa como *placer estético*.

A través de la contemplación (percepción estética) y durante este revivir la situación básica del creador expresada en la obra, estos contenidos inconscientes pueden hacerse conscientes en el contexto mismo de la experiencia estética, transformándose esta última en experiencia o acto de conocimiento.

EL OBJETIVO ESTÉTICO *

El centro de la situación es hablar del creador.

Hay dos situaciones que tenemos que esclarecer aquí. La posición del creador y la posición del objeto estético. Este objeto estético que surge en un momento determinado de nuestra cultura, el móvil, puede ser interpretado desde el punto de vista sociológico como correspondiente a una estructura social determinada. Es decir, a una infraestructura socioeconómica determinada, vinculada al industrialismo y, sobre todo, a los nuevos movimientos de automatización. Es decir, al empleo de máquinas cibernéticas que, en su funcionamiento, llegan a veces a producir una vivencia estética por su perfección.

Uno de los motivos por los cuales puede emerger el móvil en estos momentos y tener un carácter operativo frente a un auditorio o un público que lo contempla, está dado por su posibilidad de entrenarlo para un cambio social determinado, es decir, habituarlo a un cambio que puede suceder y así resolver ansiedades frente al cambio. El movimiento constituye entonces el carácter esencial de esta situación y requiere la adquisición de un grado de acostumbramiento a este tipo de estructuras que adquieren una cierta

* Fragmento de una mesa redonda en el Museo Nacional de Bellas Artes, el 17 de septiembre de 1963, con la intervención de los señores: Prof. Jorge Romero Brest, Dr. Enrique Pichon-Rivière, señor Eduardo González Lanuza y señor Franco Di Segni. El tema: "Los móviles cardánicos de Franco Di Segni".

autonomía, hasta llegar a dar la sensación de lo siniestro por su independencia, como si fueran a pensar solas.

Recuerdo el cerebro electrónico y las máquinas cibernéticas que adquieren una relativa autonomía y pueden realizar algún tipo de aprendizaje. Cuando uno contempla los móviles de Franco durante cierto tiempo, da la impresión de que estos móviles realizarán un tanteo de la realidad, un aprendizaje; que van corrigiendo sus movimientos.

Es un hecho que ya había señalado Sartre al estudiar los móviles de Calder. Sartre quedó muy impresionado por los móviles, sobre todo al contemplar permanentemente uno de ellos que le fuera regalado por el mismo Calder. Pudo hacer así observaciones curiosísimas cuando el móvil que se movía automáticamente (en este caso por influjo de corrientes de aire) podía realizar tanteos y logros como si tuviera un pensamiento propio. Es decir que en la medida en que el móvil da la sensación de que corrige actitudes y que su movimiento tiene una armonía determinada, queda en el espectador la vivencia de que tiene autonomía. En ese momento surge de su inconsciente la vivencia de lo siniestro, que, tras una elaboración consciente, produce la vivencia de lo maravilloso, base del sentimiento estético. Por esto, esos móviles pueden ser considerados un objeto estético y no un objeto industrial, por el hecho de que logran transmitir al espectador una vivencia particular de armonía y de movimiento, con un plan y una estrategia determinados.

Este es un arte cuya emergencia podríamos haber pronosticado en un determinado momento del desarrollo de nuestra cultura. Justamente por el influjo de la máquina, la perfección de la máquina con la aparición de máquinas automáticas y la posición del hombre frente a esta situación de la automación.

Yo voy a tomar elementos de unos trabajos realizados en investigación social: la actitud del obrero frente a las nuevas estructuras de automación, que muchas veces son rechazadas conscientemente por el hecho de que pueden significar despido o disminución de mano de obra, pero con un sustrato muy curioso de pavor, de vivencia de lo siniestro, de algo que puede ser movido en su totalidad por el influjo de una máquina perfecta.

Frente a los móviles de Di Segni se reproduce en cada uno de nosotros esta prueba y este aprendizaje de nuevas estructuras so-

ciales que están emergiendo, y podemos hablar de un carácter operativo del móvil desde el punto de vista social en cuanto nos acostumbra a un cambio social en marcha.

Ahora, desde el punto de vista del creador, nos encontramos aquí con un momento especialísimo en el curso del desarrollo de la obra de Di Segni y podríamos preguntarnos por qué tuvo que apelar al movimiento para resolver una situación interna.

Lo que emerge cuando uno estudia la preocupación por el movimiento en los pintores y en los escultores, y más en este caso —el de los móviles—, es fundamentalmente el sentimiento de muerte. Da la casualidad que en un poema de Eliot que yo no conocía se insiste permanentemente en que aquello que es vivo es lo que puede morir. Pero aquí se produce el proceso contrario; aquello que es muerto puede ser re-creado en la obra artística. Y toda la tarea del creador es la re-creación a través del movimiento del sentimiento de muerte consciente o inconsciente en relación con aspectos determinados. Es decir, entonces, que todo gira alrededor del poder resolver sentimientos de inercia o de impotencia interna o de muerte sobre la base de un movimiento determinado. Esto mismo hace impacto en el espectador, que participa, identificándose con el creador, de los mismos mecanismos y adquiere carácter de vivencia estética o de diversión por el hecho de que resuelve ansiedades muy profundas ligadas a la muerte.

Un elemento importante utilizado por Di Segni es el mecanismo cardánico, mecanismo utilizado en las brújulas con el fin de mantenerlas siempre a un determinado nivel y que está representando, digamos, en la mecánica, la tentativa más lograda de mantener un equilibrio. Es decir que es la oposición a la locura.

Uno de los móviles de Di Segni se llama *El pintor loco*. Es muy curioso ver cómo *El pintor loco* realiza movimientos que parecen movimientos de locura, pero el doctor Cardán justamente se encarga de situarlo permanentemente en una situación de equilibrio. Es decir que hay dos vivencias básicas allí: un movimiento automático, que puede ser vivido como independiente del control humano, como un pensamiento mágico, animista, y el equilibrio permanente, logrado por el mecanismo cardánico, que se opone a la ruptura o al caos. Es decir que el mecanismo cardánico sirve también de brújula al pintor loco para no enloquecer y superar

la ansiedad de muerte por medio de un movimiento que adquiere la característica de un movimiento continuo.

Freud estudió, en un ensayo muy interesante, la vivencia de lo siniestro en relación con las vivencias o las impresiones surgidas por el hecho de observar objetos automáticos, muñecos automáticos, por ejemplo, autómatas, y que está dado por la vivencia de que objetos inanimados o inhumanos adquieren, en un momento dado, la característica de la prestancia y el movimiento de seres humanos. En ese momento aparece la vivencia de lo siniestro. Continuando estos estudios de Freud, pude relacionar en la base del sentimiento estético una cosa fundamental, el sentimiento de lo maravilloso, ligado a la vivencia de lo siniestro. Es decir, que lo maravilloso es la elaboración, por medio de procesos mentales complejos, de la vivencia de destrucción, de muerte y de lo siniestro. He estudiado particularmente el problema en Picasso.

Picasso es, diríamos, el pintor que pudo realizar la prueba más arriesgada, al enfrentarse con lo siniestro para recomponer la situación por medio de una armonía genial, logrando dar la vivencia de lo maravilloso a pesar de lo siniestro de sus imágenes. Es el investigador o el hombre que se ha atrevido más a frecuentar la muerte en la creación artística.

Otros ejemplos son los robots, los muñecos automáticos o los cerebros electrónicos capaces de dirigir determinadas operaciones, el radar y cantidad de máquinas que nos sirven actualmente para orientarnos en el mundo y que tienen la característica de funcionar automáticamente.

Ahora, lo más sorprendente es que ciertas máquinas cibernéticas sean capaces, como decía, de realizar aprendizajes y de corregir experiencias.

Ligar toda esta situación al desarrollo socio-económico-industrial, como hace, por ejemplo, Francastel en su libro sobre "Arte y técnica" en el que relaciona el objeto industrial y el objeto estético como dos emergentes de una misma situación, es completamente lícito, porque junto a la emergencia de imágenes automáticas vemos la emergencia de un arte como el de Di Segni y sus móviles. Desde el punto de vista social, entonces, provienen de las mismas fuentes, y desde el punto de vista psicológico vemos que la vivencia de muerte es lo fundamental en la situación de creación.

Lo que realmente resulta impresionante es leer el pequeño

ensayo de Sartre sobre Calder. Allí, sin hablar de lo siniestro, relata algunas aventuras que tuvo con algunos móviles de Calder, en las que se sintió sorprendido por la aparente inteligencia de los móviles, que le provocaban la vivencia de que poseían una inteligencia autónoma.

Considerar entonces el móvil como un objeto estético es uno de los problemas fundamentales. Dependerá de la experiencia de cada uno y dependerá entonces también de sus esquemas referenciales previos que considere que esto es un objeto industrial o un objeto estético. Es decir, para mí, particularmente, es un objeto estético, por el hecho de que crea en mí la vivencia de lo estético, la vivencia de lo maravilloso, con este sentimiento subyacente de angustia, de temor a lo siniestro y a la muerte. Son objetos que sirven para recrear la vida. Es decir, invirtiendo la frase de Eliot, entonces son objetos muertos que pueden dar en su re-creación la vivencia de vida y actúan en los demás, tranquilizando una ansiedad colectiva. Y nos van acostumbrando a una nueva estructura social que está emergiendo paulatinamente en relación con determinada evolución de la época industrial.

Podemos considerar entonces el móvil relacionado con una ideología característica de la estructura actual, social-actual-nuestra, con una infraestructura socio-económica que la está condicionando y que da productos como el producto industrial y el producto estético correspondientes a esta época. Podemos decir que el emergente más actual, más moderno, más operativo que tenemos en la actualidad en el arte es el móvil, capaz de resolver ansiedades presentes y acostumbrarnos a cambios para el futuro.

El autor trata de examinar la obra de Picasso y, sobre todo, los períodos evolutivos de la misma, que si aparentemente carecen de unidad y se encuentran desconectados, a la luz del enfoque psicoanalítico se presentan plenos de unidad y continuidad. El autor considera que Picasso, constante explorador, descubre nuevos campos. Progresar en el sentido de acercarse paulatinamente, a través de su obra de arte, a las etapas más profundas y regresivas de su propio inconsciente. Sin embargo, según el autor, existe una profunda diferencia entre el psicótico y el genio, y es que este último no sucumbe ante la presión de su propio inconsciente, porque es capaz de exteriorizarlo. El genio, proyectando su emoción sobre la tela, vive y comparte el mundo del adulto, y tiene su pasado y presente.

Es indudable que la cantidad de obra realizada por Picasso es el precio pagado para lograr su estabilidad psíquica.

En una de las primeras pinturas, Picasso muestra a una mujer y a un hombre joven, desnudos y abrazados. El joven mira por encima de la cabeza de su compañera a la figura de la derecha, una mujer de edad con un niño en los brazos: la madre, que clava fijamente sus ojos en el joven. Entre estos dos grupos aparecen, en dos niveles, figuras más pequeñas, que son los dos lados de un cubo. La pintura encierra un extenso drama, cuyo asunto

* Comentario a F. Wight, "Picasso and the unconscious", *The Psychoanalytic Quarterly*, 1944, vol. XII, N° 2, Ciclo 1944, N° 1.

ofrecerá el material para escenas posteriores que lo detallarán más ricamente.

Los cuadros siguientes muestran a un niño, resguardado por sus padres. Las figuras no hacen nada; los rostros están pintados en direcciones opuestas y la madre siempre mirando a lo lejos. Reflejan la extenuación producida por el hambre, como si carecieran del alimento más esencial.

Estas pinturas han sido interpretadas como la expresión de una protesta social, pero la protesta es aún más profunda. El hambre y el ascetismo de Picasso tienen un mismo origen: el temor a la fuente de subsistencia.

Después aparecerá la etapa de los arlequines, hombres maduros jugando como niños, es decir, la infancia y la madurez. El arlequín tiene dos vidas, la cotidiana y la dramática, y por lo tanto cabe ser dibujado con dos colores distintos: rosado y verde. El arlequín posee otros dos símbolos: su sombrero y su máscara, que significa el secreto.

En el transcurso de la obra del artista, el cuerno del sombrero sufrirá una evolución. Durante su infancia Picasso vio a la policía española que usaba ese sombrero; el cuerno representa el cuerno del toro que ningún español puede olvidar, ya que se encuentra asociado al drama parricida de la fiesta de toros. Por último, tenemos el cuerno de la luna, símbolo de la ambigüedad y el dilema, y en las dobles imágenes de las pinturas posteriores es el símbolo de la mujer embarazada.

El siguiente símbolo en la obra de Picasso es el acróbata. Ulteriormente se inicia la etapa cubista con la cual se logra básicamente una reconquista del espacio arquitectónico. Para resolver su problema Picasso construye y crea en tres dimensiones. Este problema fue la revelación de cosas más profundas. Necesita espacio para sus efectos escultóricos, pero el aspecto que prefiere es la ruptura de la superficie diagramada.

Creemos que Picasso trata de encontrar en el cubismo la síntesis existente entre sus dos mundos, interponiendo entre ellos una pantalla de geometría para protegerse de una revelación demasiado completa de sí mismo. Sin embargo, el cubismo no protegerá a Picasso en forma indefinida. En 1921 Picasso pinta los *Tres Músicos*. Estos personajes están compuestos por áreas planas que podrían ser papel coloreado. No hay perspectiva entre los músicos

y el fondo. Los tres lucen trajes de carnaval, o son trajes de carnaval hechos hombres, para la circunstancia. Uno es arlequín, otro un payaso, el otro un monje. Todos usan máscaras. ¿Pero hay algo debajo de las máscaras? Esto no es problema. Todo vive. Las piernas del monje no se encuentran debajo de la mesa, que representa un símbolo femenino. Los dedos se confunden con las clavijas de un instrumento, los dedos del payaso forman un teclado. (Los dedos de las mujeres a menudo serán las clavijas de una guitarra.) El traje del arlequín podría ser también un enrejado de hierro. El cuerno del sombrero se asemeja a la luna. Las notas de música se desparrraman por toda la tela. Los ojos son notas, la impresión que causan es de señales arbitrarias en el papel, y que sin embargo tienen fuerza. La mascarada es singularmente siniestra, con la algarabía y el disfraz de un auto de fe.

Después viene el período clásico de Picasso, al que podemos considerar psicológicamente como referido a la época en la que se podía vivir y sentir "desnudo", sin que fuera pecado; es un retornar al principio; carente de pecados. Es interesante comparar los padres de este período con los que dibuja en el período azul.

Sin embargo, la calma dura bien poco y se pasa al simbolismo; la masa es una mujer y su pecho una mandolina; en esta época crece la impresión de profundidad. Las imágenes dobles se refieren a la madre y al niño, y la dualidad toma forma, el espejo no había sido sino un símbolo preliminar. Habitualmente se trata de dos entidades con una misma envoltura; las formas son ovulares y los colores vivos. En estos dibujos se refleja la ambigüedad del pensamiento infantil acerca de la diferencia de los sexos. El niño no tienen ninguna razón para pensar que su madre es distinta de él. La confusión resulta inevitable en el niño de pecho.

Picasso concibe que somos primaria y principalmente tracto digestivo con áreas sensibles en los dos extremos, siendo el comer nuestra principal ocupación. El tema de las pinturas de Picasso radica en el inconsciente y es asombrosa la profundidad y perspicacia lograda por Picasso.

Su evolución artística va mostrando en forma regresiva contenidos inconscientes cada vez más profundos y primarios, que va siendo capaz de exteriorizar paulatinamente.

EL PROCESO CREADOR *

R. M. Rilke en su libro sobre Rodin, diario del vínculo entre ambos, comenta lo siguiente: "Vivió Rodin en soledad antes de alcanzar la fama. Y ésta, al llegar, vino acaso a acentuar su soledad. Pues la fama no es definitiva, sino la síntesis de todos los malentendidos que se acumulan en torno de un nombre nuevo". Aquí señala Rilke la situación fundamental que debe enfrentar un creador, tanto de su emergencia como frente a cada cambio que acontece durante su desarrollo. Es decir, el artista, como toda persona de nuestro tiempo, tiene que abordar los problemas que se le plantean a cualquiera de sus semejantes, pero con la diferencia de que él se anticipa y como ser anticipado se le adjudican las características de un "agente de cambio", situación que favorece el desplazamiento sobre él de todos los resentimientos, fracasos, miedos, sentimientos de soledad e incertidumbre de los demás, como si él fuera el portavoz de todo lo subyacente aún no emergido. Automáticamente es elegido como chivo emisario, como perturbador de una tranquilidad anterior. El artista, entonces, tanto el plástico como el poeta, es ser en anticipación que es víctima de verdaderas conspiraciones organizadas contra el cambio, contra lo nuevo, contra lo inédito.

Capristo es uno de ellos. Él no se detiene, avanza sin darse vuelta para solazarse con los trazos que ha dejado en su marcha.

* Texto del catálogo de la exposición de Oscar Capristo, Galería Ripioó-Nueva, Buenos Aires, octubre de 1966.

Se asume como artista, como líder del cambio, para sí y para los otros. Este proceso, aparentemente inconsciente, obedece, además de a algunos factores personales, a una intrincada red de estímulos provenientes de su contorno. No es iconoclasta o destructivo, como sería un líder autoritario, sino que simplemente se deja fluir para poder captar aquello cuya emergencia representa lo auténtico, es decir, "*el propium*". El vínculo que establece el artista entre su "yo" y el objeto artístico, si logra trascender, es porque su llamado o mensaje representa la reconstrucción de un mundo que es propio y de todos.

La obra de Capristo, como la de todo creador, ha seguido un curso no rectilíneo sino dialéctico. Se embarca en el tobogán de la espiral, creando, destruyendo el objeto estético para reconstruirlo en un nivel diferente y con técnicas diferentes.

Partiendo de un primer período que es el del descubrimiento y deslumbramiento o encuentro fortuito de algo que puede guardar aún las señales de una destrucción previa, necesitó para su recreación o reconstrucción un conjunto instrumental que caracterizara justamente al yo del artista. Se crea así, por primera vez, un vínculo vocacional con un objeto que, por la operación señalada, se ha transformado en el objeto estético. El objeto primario, fragmentado y disgregado, es "reparado" por el artista; cada fragmento de ese todo anterior sufre una metamorfosis totalizante, es una nueva forma y permanece a la espera de ser externalizada sobre la pantalla de la tela. Es el triunfo de la vida sobre la muerte, de la salud sobre la locura. Las contradicciones previas que habitaban el contexto de la creación, es decir, su mundo interno, se van resolviendo sobre la marcha. Así es cómo lo siniestro se transforma en lo maravilloso, el contenido y la forma en su síntesis recrean una nueva estructura.

Pero lo importante es que todo este proceso da como resultado la aparición de un objeto externo y capaz de ser contemplado por los demás, que provoca una vivencia estética —por eso un objeto de arte— y con una trayectoria cuya secuencia no tiene fisuras, sólo detenciones y nuevos saltos, como el que observamos hoy en la obra de Capristo, y que se caracteriza por la ruptura de la cárcel geométrica de sus fantasías que lo llevaron a la abstracción. Lo que hoy nos muestra es lo que pujaba dentro de él. Tal como son sus fantasías, no necesita encerrarlas, no necesita encarcelar-

las, ya no teme ser visto por dentro ni por él ni por los demás, logrando así una creación auténtica y, podría decirse, inédita. La pregunta que puede oírse en el ámbito de la exposición: ¿es otro Capristo?, podría contestarla así: es el mismo, que ha sufrido en su propio interior una metamorfosis que acarreó también la del objeto en un empuje por esclarecerse esclareciendo; así es un desnudarse no gratuito, sino ejemplificador.

Retomando el problema de la relación entre soledad y fama, empleado por Rilke, podemos cerrar un momento de esta espiral con un pensamiento de Heidegger que se refiere a lo siniestro que acompaña a la soledad y que dice: "Cuando lo siniestro se aproxima enemistosa y peligrosamente, se busca protección y amparo allí donde se tiene la paz acostumbrada y en esta vivienda acostumbrada tenemos el máximo de amparo espacial".

Así el creador consigue resolver su soledad que podría paralizarlo y trasciende.

COMENTARIOS SOBRE LA PELÍCULA LES IMAGES DE LA FOLIE *

Frente a cierto diagnóstico de la opinión pública los artistas reaccionan generalmente de una manera dura y hasta cruel, como una réplica adecuada. Sólo valdría recordar el comportamiento del público en el Salón de Otoño de París (1911), en el cual estaban agrupados cuadros y esculturas de artistas que llevaban el reciente calificativo de "cubistas". Los comentarios que corrían de grupo en grupo eran muy poco halagadores; unos pedían para los autores la cárcel mientras que otros preguntaban extrañados si el asilo de alienados de Santa Ana estaba clausurado. Esta reacción del público se manifestó lo mismo en la época de Delacroix, la de Manet, frente al "salón de los rechazados", de los impresionistas, de los primeros independientes, frente al arte abstracto, etc. Escandalizarse y diagnosticar alienación son las consecuencias de un impacto demasiado brusco que pone en peligro esquemas consagrados; sólo después de un tiempo determinado en relación con cada escuela y época, esta nueva forma de arte es asimilada. La diferencia entre el arte normal y el anormal es que este último permanece aislado, el mensaje es individual y muy distorsionado y en general carece de valor plástico. La mayor parte de los estudios realizados están centrados en torno a un problema crucial: la relación del genio y la locura. Cuando se habla de "arte del alienado" en general no se consideran los valores estéticos, sino que se trata de producciones (de naturaleza artística) que mejor sería llamar Imaginería de los Alienados.

La mayor parte de los trabajos científicos sobre este tema se

* Texto de conferencia.

refieren a las imagerías de pacientes esquizofrénicos que son mayoría entre los enfermos internados en institutos y que por otro lado se expresan de esta manera con mayor frecuencia que otros pacientes. Las cifras de pacientes con actividad creadora es bastante pequeña sin embargo y se calcula aproximadamente que el 2 % de la población de internados muestra esta inclinación. La expresión artística espontánea de los esquizofrénicos se caracteriza por una mezcla de dibujos y textos intercalados, transiciones entre el dibujo y el texto escrito, la tendencia a llenar el espacio vacío, a "apiñar", la presencia de estereotipias o repeticiones con una rigidez de todas las formas y gran cantidad de símbolos, motivos ornamentales, predominio de perfiles sobre figuras de frente, etc. (Regresa a tipos arcaicos de expresión, esconde la destrucción de los vínculos con el mundo.)

Una diferencia entre el proceso creador del normal y del alienado es que este proceso aparece en forma controlada y temporaria en el primer caso, mientras que en el segundo es más automática, más permanente y de cierta manera más necesitada. La obra del alienado participa de las características del pensamiento mágico; la del artista normal no carece de magia, ya que también trata de ejercer un dominio y control sobre ese mundo. Éste 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 realista definido. Aprende, progresa haciendo ensayos, sus modos de expresión cambian y su estilo puede transformarse.

El artista alienado está impulsado a crear con el fin de transformar el mundo real, no busca un público ni trata de comunicarse, sus formas de expresión permanecen rígidas. Trata de reparar el objeto destruido durante la depresión desencadenada por la enfermedad.

Pondremos especial interés en el análisis del rostro humano en el arte de los alienados. En las creaciones figurativas de los esquizofrénicos rara vez se encuentran rostros humanos que podamos comprender. No encontramos una clave que invite a la identificación.

Esta falta de expresión facial no es consecuencia de falta de entrenamiento artístico. Lo que se denomina "rigidez" o "vacuidad" es difícil de evaluar objetivamente, pero es sentido por nos-

otros cuando contemplamos la producción de un esquizofrénico. Por otro lado, los pacientes son capaces de reconocer las expresiones en los otros, pero son incapaces de reproducirlas a través del dibujo. La vacuidad de la expresión facial corresponde al trastorno general que estos pacientes tienen en el contacto con la realidad. La expresión mímica en el normal está dirigida a otra persona, trata con esto de lograr un contacto, mientras que en los pacientes este contacto está perturbado y como consecuencia la comunicación está seriamente dificultada.

Estas actividades creativas de los enfermos mentales pueden ser utilizadas de diversas maneras: 1º) como entretenimiento de los pacientes internados para proporcionar un *hobby* útil y placentero proveniente de la realización; 2º) para provocar una mayor libertad emocional, método que sirve de ayuda tanto para el diagnóstico como para el pronóstico y tratamiento; 3º) el material dado provee informes útiles sobre los cambios del paciente durante el tratamiento; 4º) sirven también como elementos utilizados por la psicoterapia, ya que algunos pacientes se expresan más fácilmente por este medio. Además son, como los sueños, el punto de partida de interpretaciones tal como los utiliza el psiquiatra.

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

NOTAS PARA LA BIOGRAFÍA DE ISIDORO DUCASSE, CONDE DE LAUTREAMONT *

Je te cherchais dans le sommeil où les rencontres sont plus faciles - On se poste au coin d'une rue, l'autre arrive rapidement - Mais tu ne venais même pas - Lautréamont-Derrière mes yeux fermés.

Jules Supervielle

El 4 de abril de 1946 se cumplieron cien años del nacimiento de Isidoro Ducasse, conde de Lautréamont. Los datos que siguen son un intento de organizar cronológicamente el disperso material vinculado a la vida del creador de los *Cantos de Maldoror*.

El primero en llamar la atención sobre él fue León Bloy (1890), quien así nos informa de su descubrimiento:

"El signo incontestable del gran poeta es la *inconsciencia profética*, la turbadora facultad de proferir sobre los hombres y el tiempo palabras inauditas cuyo contenido ignora él mismo. Ésa es la misteriosa estampilla del Espíritu Santo sobre las frentes sagradas o profanas. Por ridículo que pueda ser hoy descubrir un gran poeta, y descubrirlo en una casa de locos, debo declarar en conciencia que estoy seguro de haber realizado el hallazgo."

Rémy de Gourmont (1891) define al conde de Lautréamont como un joven de una originalidad furiosa e inesperada, un genio enfermo, y, más aún, como un genio loco. Es el primero en dar algunos datos biográficos de Isidoro Ducasse. Dice que nació en Montevideo en el mes de abril de 1846 y que murió a la edad de 28 años, después de publicar los *Cantos de Maldoror* y *Poesías*. Nada se sabe —continúa Gourmont— de su corta vida; parece no haber tenido relaciones en el mundo literario, y los numerosos amigos citados en sus dedicatorias llevan nombres que permanecen ocultos. (Hoy los conocemos a casi todos.) Si los

* Artículo aparecido en *La Nación*, Buenos Aires, abril de 1946.

alienistas hubieran estudiado este libro —según él— habrían designado a Lautréamont como un loco perseguido y ambicioso. Rubén Darío incluye a Lautréamont entre sus “raros” (1893). Lo conoce a través de León Bloy y supone que lo de conde de Lautréamont es sólo un seudónimo, dudando de que fuera montevideano. “Vivió desventurado y murió loco. Escribió un libro que es único si no existiera la prosa de Rimbaud: un libro diabólico y extraño, burlón y aullante, cruel y penoso, un libro en que se oyen a un mismo tiempo los gemidos del Dolor y los siniestros cascabeles de la Locura.” Darío fue el primero en hacer conocer la obra de Lautréamont en América. Tradujo, además, algunos fragmentos de los Cantos. “Los perros aúllan, sea como un niño que grita de hambre, sea como un gato herido en el vientre, bajo un techo...”, y Leopoldo Lugones, sin duda influido por el entusiasmo de Darío y estos fragmentos, compone entre los 20 y 22 años (1897) su poema titulado “Metempsicosis”. “Sobre el filo más alto de la roca / ladrando al hosco mar estaba un perro, sus colmillos brillaban en la noche / pero sus ojos no porque era ciego. Su boca abierta relumbraba, roja / como el vientre caldeado de un brasero; como la gran bandera de venganza / que corona las iras de mis sueños; como el hierro de una hacha de verdugo / abrevada en la sangre de los pueblos.”

De esta manera Lautréamont penetró en nuestra literatura.

Pero los juicios de L. Bloy, R. de Gourmont y Darío lograron su efecto: el último de ellos aconsejaba a los jóvenes no asomarse a Lautréamont. Hay un juicioso consejo de la Cábala: “No hay que jugar al espectro porque se llega a serlo”.

Toda investigación sobre la vida del conde de Lautréamont se vio dificultada, intencionalmente *reprimida*, como consecuencia directa del contenido de la obra y de estos primeros juicios. Surgió entonces para llenar el hueco la leyenda lautreamoniana. La más bella fue *inventada* por Ramón Gómez de la Serna hace 25 años. A él le debemos también el juicio más atinado sobre la presunta locura de Isidoro: “Lautréamont es el único hombre que ha sobrepasado la locura. Todos nosotros no estamos locos, pero podemos estarlo. Él, con este libro, se sustrajo a esa posibilidad, la rebasó”.

Sobre el lugar de nacimiento nos informa el mismo Isidoro Ducasse en los *Cantos de Maldoror*. El final del siglo XIX verá su poeta, “ha nacido en las costas americanas, en la desembocadura

del Plata, allí donde los pueblos rivales en otro tiempo (se refiere sin duda a la Guerra Grande) se esfuerzan actualmente en superarse por medio del progreso moral y material, Buenos Aires, la reina del Sur, y Montevideo, la coqueta, se tienden una mano amiga a través de las aguas argentinas del gran estuario”. En otra parte se refiere a los “gemidos graves del montevidiano”.

G. y A. Guillot Muñoz (1925) dan el paso decisivo en la búsqueda biográfica del conde de Lautréamont al descubrir en los archivos de la catedral de Montevideo, en agosto de 1924, el acta de bautismo. El 15 de noviembre de 1847 fue bautizado Isidoro Luciano, que nació el 4 de abril de 1846, hijo legítimo de Francisco Ducasse y de Jacqueline Celestine Davezac, nacidos en Francia. Son sus abuelos paternos Luis Bernardo Ducasse y Marta Damaré, y sus abuelos maternos Domingo Davezac y María B. Douret. Los padrinos de Isidoro fueron Bernardo Luciano Ducasse, su tío, representado por Eugenio Baudry, y Eulalia Agrege, esposa de Baudry. En diciembre del mismo año descubren en los archivos de la embajada de Francia el acta de nacimiento. Nació, como se había dicho ya, el 4 de abril de 1846, a las 9 de la mañana. La madre de Isidoro tenía entonces 26 años y el padre 36, y era entonces canciller delegado del Consulado General de Francia. Firman el acta Eugenio Baudry, Pedro Lafarge, Francisco Ducasse y M. Denoix, gerente del Consulado. Recuerdan G. y A. Guillot Muñoz que el subteniente Pedro Lafarge combatió en la Legión Francesa durante el sitio de Montevideo junto con Juan Davezac, tío de Lautréamont; Luis Lacolley, abuelo materno de Jules Laforgue, y el suboficial Munyo, abuelo materno de Jules Supervielle. Aparecen así reunidos los nombres de Lautréamont, Laforgue y Supervielle, tres poetas nacidos en Montevideo que con el andar del tiempo se reunirán de nuevo en la historia de la literatura francesa, figurando entre los más insignes representantes de la poesía moderna.

El padre de Isidoro, Francisco Ducasse, había nacido en Bazet, a cinco kilómetros de Tarbes, el 12 de mayo de 1809. Era hijo de Juan Luis Ducasse, llamado “El maestro”, nacido en 1774 y muerto en 1830. La madre de Isidoro, Jacqueline Celestine Davezac, nació en Sarguin, pequeña comunidad vecina de Tarbes, donde Francisco Ducasse ejerció las funciones de maestro durante los años 1837, 1838 y 1839. Según los datos de F. Alicot (1928),

F. Ducasse habría emigrado en el año 1840, haciéndolo después su hermano Luciano Bernardo y sus sobrinos Francisco Juan Drotovée y Lécéa, que se radicaron en Córdoba, República Argentina.

El padre de Lautréamont vivió en Montevideo hasta su muerte, ocurrida en el año 1889. Se dice de él que era un hombre de pequeña estatura, que usaba barba, era elegante, fino, burlón y escéptico, dueño de una gran cultura literaria. Frecuentaba el mundo diplomático, donde se lo consideraba como hombre de fina espiritualidad. Antes de su matrimonio se había ligado a Rosario de Toledo, bailarina muy popular en Río de Janeiro en la época del emperador Pedro II. Al ser ésta abandonada por el canciller, enloqueció y murió al poco tiempo.

En 1862 Francisco Ducasse emprendió un viaje a través de regiones de América del Sur, vecinas al trópico de Capricornio. Visitó el Paraguay, Bolivia, Brasil y el Norte de la República Argentina, a lo largo de cuyo trayecto realizó un estudio sobre las tribus guaranílicas.

El manuscrito fue entregado a Eugenio Baudry, padrino de Lautréamont, pero fue quemado por los contrabandistas brasileños que asesinaron a Baudry y mutilaron su cadáver. En el curso de este largo y penoso viaje Francisco Ducasse contrajo paludismo y sufrió fiebres intensas y crisis alucinatorias. G. y A. Guillot Muñoz cuentan que el arquitecto Masqueles les relató en 1922 que cuando Francisco Ducasse leyó por primera vez los *Cantos de Maldoror* quedó profundamente impresionado al descubrir grandes analogías entre ciertas visiones de Maldoror y las alucinaciones que había sufrido en plena selva. Ni el viaje ni el relato de la enfermedad habían sido conocidos por Lautréamont.

De vuelta a Montevideo, Ducasse fundó una escuela de lengua francesa donde él mismo dictó un curso de filosofía, exponiendo la influencia de Augusto Comte y del positivismo fuera de Francia, como también las ideas morales de Edgard Quinet.

El padre de Isidoro era propietario de una casa en la calle Bacacay, pero los últimos años de su vida los vivió en el hotel de Las Pirámides, que existe todavía. Su biblioteca era conocida en Montevideo como una de las más completas. Recordaba la madre de Edmundo Montagne que Ducasse había depositado en el taller de su esposo, alrededor del año 1870, una gran cantidad de libros al partir de viaje. Entre ellos obras de Molière, Racine,

Chateaubriand, Corneille, Voltaire y Rousseau. También un ejemplar de *Gaspard de la Nuit*; posteriormente se encontraron en la biblioteca que fue de Monsieur Gibert dos ejemplares de *Las flores del mal*, dedicados a éste por Isidoro Ducasse en la época de su adolescencia. Consideramos este detalle una referencia importante para el conocimiento de la formación literaria del conde de Lautréamont.

Edmundo Montagne (1925 y 1928) amplió los datos relacionados con el padre del poeta. Pidió a su tío Prudencio Montagne —único sobreviviente de los que conocieron a Lautréamont— más antecedentes sobre la vida de los Ducasse en Montevideo. De este modo pudimos saber que cuando murió se alojaba en el hotel de Las Pirámides. Que tenía fortuna, que estaba jubilado como canciller, que vestía siempre de levita y usaba galera de felpa; también que acostumbraban pasear juntos —con su tío—, que iban a la cervecería Thiébaut y almorzaban los domingos en casa de Montagne. “Cuando murió Ducasse —dice Prudencio Montagne— tenía yo treinta años. Hasta entonces yo iba al hotel una o dos veces por semana, a eso de las cuatro de la tarde, a tomar mate con él, cebado por mí. Éramos dos grandes materos. Murió dos días después de mi última visita. El dueño del hotel, M. Haurie, me lo hizo saber y le mandé una corona de flores, que fue la única que tuvo el finado. Ducasse fue casado, pero parece que su mujer murió al poco tiempo de nacer Isidoro (el conde). Respecto de ella no sé nada, no la conocí, no existía en mis tiempos. En cambio conocí a Isidoro Luciano Ducasse, a quien llamaban Isidoro. Era un muchacho lindo pero sumamente travieso, barullero e insoportable, tendría alrededor de 18 años. Nunca oí hablar a nadie de las obras literarias de Isidoro. Si las publicó entre 1868 y 1870, tendría yo de 10 a 12 años. Ni entonces, ni cuando fui hombre oí hablar de esos *Cantos*. Lo único que me dijo una vez Ducasse después del año 1875, fue que Isidoro había muerto en el 70. Yo creí siempre que hubiera sido en la guerra.” Don Prudencio conoció a Isidoro en la casa paterna de la calle Camacúá frente a la de la Brecha, donde se presume que nació Lautréamont.

Lautréamont nació durante el sitio de Montevideo, que duró desde 1843 hasta 1851. “Sintió —dice Pedro Leandro Ipuche— desde la cuna la fusilería, el cañón, la metralla, los desafíos, los alertas, las patrullas y los homenajes con tambor apagado.” Du-

rante sus cinco primeros años habrá oído relatos de degollinas descuartizamientos, cuyas víctimas eran muchas veces amigos de su padre. Habrá leído años después, *Montevideo* o *Una Nueva Troya*, de Alejandro Dumas, y oído contar muchas veces el martirio sufrido por franceses en manos de las fuerzas de los sitiadores. "Desposeídos de sus ropas —dice una crónica— recibieron un lanzazo y luego fueron paseados desnudos por el campamento, donde se les hizo objeto de los mayores ultrajes. Luego fueron atados de pies y manos, se les abrió el cuerpo longitudinalmente, se les arrancó las entrañas y el corazón y se les mutiló en forma vergonzosa. Se les arrancó trozos de piel de los costados para hacer manecas de caballos, y por fin se les cortó la cabeza y se les dejó expuestos en el medio del campo."

Sospechamos que el título de conde lo tomó de una identificación con el conde Walewski, hijo de Napoleón I, cuya personalidad quedó en el recuerdo de los franceses del Río de la Plata. Según Robert Desnos, Isidoro tomó su seudónimo de Lautréamont de una novela de Eugenio Sue *Latréamont*. Creo más lógico suponer que es el producto de una condensación cuyos elementos serían no sólo *Latréamont*, sino el significado mismo del seudónimo (el otro monie) en relación con Montevideo, su ciudad natal. En cuanto a Maldoror, es sin duda alguna una condensación de Mal y Dolor. El aporte de F. Alicit (1928) sobre la adolescencia y los estudios del conde es fundamental. Según él, en 1870; es decir, a los 14 años, Ducasse es un mediocre alumno del sexto curso del Liceo Imperial de Tarbes, donde permaneció los años 1860, 1861 y 1862. En 1863 ingresa en el Liceo de Pau y sigue cursos durante los años 1863, 1864 y 1865.

Sus amigos, condiscípulos y maestros figuran en el prólogo a sus poesías: George Dazet, Henri Mue, Pedro Zurmarán, Louis Ducour, Joseph Bleumstein, Joseph Durand, Paul Lespes, Georges Minvielle, Auguste Delmas, Alfred Sircos, Frédéric Damé y el profesor de retórica M. Hinstin. Todos, menos Ducour y Durand, fueron identificados. Uno de ellos, Paul Lespes, que con G. Minvielle fueron sus mejores amigos en el Liceo de Pau, traza un vivo retrato de Isidoro Ducasse. "Era —dice Lespes— un joven alto, delgado, un poco encorvado, de tez pálida, los cabellos largos y caídos sobre la frente, con una voz destemplada y una fisonomía muy poco atractiva. Estaba habitualmente triste, silencioso, como

replegado sobre sí mismo. En la sala de estudios pasaba horas enteras con los codos apoyados en el pupitre, las manos en la frente y los ojos fijos sobre un texto clásico que no leía. Gustaba de Corneille, Racine, Shakespeare, Shelley, Byron, Poe, Gautier. Pero era sobre todo *Edipo Rey*, de Sófocles, lo que conseguía entusiasmarlo. La escena en la cual Edipo conoce al fin la terrible verdad y lanza gritos de dolor, le parecía sublime. Sin embargo, hubiera preferido que Yocasta se matara frente a los espectadores."

Sufría intensas jaquecas y depresiones; su actitud era distante, desdeñosa; se consideraba como un ser aparte. En un discurso que pronunció frente al profesor Hinstin y sus condiscípulos, dio rienda suelta por primera vez a su imaginación. Tal fue la impresión que causó que sus condiscípulos Lespes y Minvielle reconocieron a Isidoro como autor de los *Cantos de Maldoror* cuando, años después, recibieron un ejemplar sin ninguna referencia. Se interesaba mucho por las ciencias naturales, interrogaba sobre las costumbres de los animales y especialmente sobre el vuelo de los pájaros. "En el Liceo fue considerado —dice Lespes— como un buen muchacho, pero un poco 'tocado'."

Después de haber terminado los cursos del Liceo de Pau, Isidoro se trasladó a París con el objeto de ingresar en la Escuela Politécnica, y los informes que tenemos sobre su vida entre 1865 y 1870, época de su muerte, son muy imprecisos. Publicó en agosto de 1868 en París el primero de los *Cantos de Maldoror*, en el que firma solamente con tres asteriscos. En diciembre del mismo año hace una reimpresión de este primer canto con el propósito de enviarlo al concurso poético organizado en Burdeos por Evaristo Carrance. En 1869 se imprime la primera edición completa de los *Cantos de Maldoror*, edición que no pasó jamás a la venta: sólo diez ejemplares salieron de la imprenta y llegaron a manos del conde de Lautréamont. A principios de 1870 publica el prólogo de las *Poesías*. A través de seis cartas escritas en diferentes épocas nos informamos de sus preocupaciones, conflictos con el padre, dificultades de dinero, trato con los editores, cambios de domicilio, rectificaciones en su obra. "¿Sabe usted que he renegado de mi pasado? Sólo canto ahora la esperanza, pero para ello hay que atacar primero la duda de este siglo" (carta a su editor, 21 de febrero de 1870). Vive sucesivamente en Faubourg-Montmartre 32, rue Vivienne 15, Faubourg-Montmartre 7.

Robert Desnos sugirió que Ducasse podía ser aquel orador del mismo nombre citado por Jules Vallès en su libro *L'Insurgé*. Philippe Soupault lo afirmó en el prólogo de las ediciones completas. Pero Aragon, Breton y Eluard se rebelaron contra esta afirmación, sosteniendo que el Ducasse que en las reuniones públicas de 1869 tomó la palabra para citar las epístolas de San Pablo fue perfectamente identificado, entre otros, por Charles Da Costa, quien lo conocía íntimamente. Era Félix Ducasse, que terminó por ser presidente del Consistorio de la Iglesia Cristiana Evangélica de Bruselas y que murió en el año 1877. Sin embargo, nadie puede negar o afirmar que el conde de Lautréamont haya tenido alguna participación en las luchas políticas de su tiempo. Murió de una enfermedad infecciosa (escarlatina). El acta de defunción fue descubierta por los surrealistas. Nos informamos que el jueves 24 de noviembre de 1870 Isidoro Luciano Ducasse, escritor, de 24 años de edad, nacido en Montevideo, falleció a las 8 de la mañana en su domicilio, Faubourg-Montmartre 7. El acta fue labrada en presencia del dueño del hotel y un mozo del mismo. Fue enterrado al día siguiente, 25 de noviembre de 1870, en una concesión precaria del cementerio del Norte. Había nacido en el sitio de Montevideo y murió durante el sitio de París. Debe señalarse que él mismo podría definirse como un *poeta sitiado*.

Informado de la existencia de una rama de los Ducasse en nuestra Córdoba e instado por el centenario del nacimiento del conde de Lautréamont, decidí continuar la investigación. Me trasladé a Córdoba (abril de 1946) con la esperanza de encontrar nuevos documentos que permitiesen aclarar aspectos de la vida de Isidoro.

La primera referencia que obtuve se relacionaba con la existencia de una calle llamada avenida Ducasse y de un molino harinero del mismo nombre que había pertenecido a la familia. Su actual propietario es don R. Lozada Llanes, que fue esposo de Amelia Suárez Ducasse, sobrina del conde y última descendiente de los Ducasse. Se me permitió con mucha gentileza revisar toda la documentación. Encontré la genealogía completa de la familia desde los bisabuelos de Isidoro. Copias de las actas de matrimonio, nacimiento y defunción de todos sus miembros, correspondencia de Francisco Ducasse —el padre— con sus banqueros de Montevideo, las pruebas de dos viajes de éste a Córdoba y otro a Francia

en el año 1873. Además nombramientos, títulos y certificados de estudios y la copia de su testamento. Pero absolutamente nada del conde de Lautréamont; todo, al parecer, había sido minuciosamente apartado, segregado. Ninguna referencia en la correspondencia del padre; sólo aparece su nombre en las copias de las actas de su nacimiento y defunción. Encontré también dos cartas pidiendo informes sobre su vida, una de F. Alicot y otra de Benjamín Peret: "Somos algunos escritores franceses de vanguardia (André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard y yo) fervientes admiradores de su gran tío, en quien reconocemos al más grande genio poético de todos los tiempos". Hallé retratos de toda la familia; del padre, del tío, de los primos y sobrinos, pero ni uno solo de él. Obtuve sólo un dato importante referente a la madre de Lautréamont. Los padres de Isidoro se casaron en la Catedral de Montevideo el 21 de febrero de 1846; el poeta nació el 4 de abril del mismo año, es decir, dos meses después. La madre murió el 10 de diciembre de 1847, a los 27 años de edad, de *muerte natural*, como se lee en el certificado de defunción. Según los recuerdos familiares, Francisco Ducasse habría conocido a la que iba a ser su esposa en un viaje a Francia. El padre del poeta regresó solo, y al poco tiempo llegó a Montevideo Celestine J. Davezac, suponiéndose que pusiera trágicamente fin a su vida. Esto hace más comprensible la psicología del conde Lautréamont, ese gran desconsolado.

Luciano Bernardo Ducasse, tío y padrino de Isidoro, emigró de Francia después que su hermano Francisco y se radicó primeramente en Mercedes (provincia de Buenos Aires), donde instaló un molino harinero. Luego pasó a Córdoba y allí se le reunieron tres sobrinos —hijos de Marcos Ducasse, que quedó en Francia—, Francisco, Juan Droctovée y Lécéa, casada ésta en Bazet con un español llamado Juan Antonio Suárez Fernández. De este último matrimonio nacieron cuatro hijos, de los que sólo vivieron dos: Marcos, que nació en Bazet, y Amelia, que nació en Montevideo.

Los Ducasse compraron en Córdoba un pequeño molino por 18 mulas gordas, que había pertenecido sucesivamente a Ascorcel de Peralta, a una congregación de monjas, al Deán Funes y por último a otra congregación. Luciano, a quien llamaban familiarmente "el carpintero", y sus dos sobrinos, Francisco y Juan Droctovée, permanecieron solteros y llevaron una vida retirada. Se los consideraba como gente extraña, poco sociables, muy religiosos y

preocupados únicamente de acrecentar su fortuna. Todos, de acuerdo con el consejo del tío Luciano, usaban barba "para que los indios los respetaran". Vivieron en el molino durante muchos años, después en una casa de la calle General Paz, donde hoy está instalado un colegio nacional. El marido de Lécéa, Suárez Fernández, fue "expulsado" de la familia y devuelto a España, donde falleció. Luciano y sus sobrinos establecieron a Lécéa un negocio de panadería que se llamó "La mano dorada", situado en la calle Santa Rosa. De los hijos de Lécéa, Marcos Suárez Ducasse fue un excéntrico que rompió con las normas familiares, negándose a trabajar; murió insano (1922), y según referencias había tenido disposición para la poesía. La hija, Amelia Suárez Ducasse, esposa del señor Lozada Llanes, falleció en el año 1937, extinguiéndose con ella los Ducasse.

LO SINIESTRO EN LA VIDA Y EN LA OBRA DEL CONDE DE LAUTRÉAMONT *

Una de las contribuciones más valiosas a la psicología del arte fue dada por Freud¹ en su estudio sobre *lo siniestro* (1915). Mi propósito es resumir primero sus ideas y aplicarlas después al análisis de algunos aspectos de la vida y de la obra del conde de Lautréamont.

Según Freud, *lo siniestro* sería aquella especie de *lo espantoso* que es propia de las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás. La definición de Schelling de que *lo siniestro* es todo aquello que debería haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado, queda demostrada al estudiar el contenido profundo de este sentimiento.² Fue E. Jentsch el primero en buscar una inter-

* Fragmentos del curso dado en el Instituto Francés de Estudios Superiores durante el año 1946. *Revista de Psicoanálisis*, 1947, Año IV, N° 4.

¹ Al resumir las ideas de Freud me he visto obligado muchas veces a copiar textualmente. Las observaciones van en forma de notas. Lo que subrayo aquí y luego en los *Cantos de Maldoror* no figura así en el texto original; está puesto para acentuar ciertos conceptos o temas.

² Con respecto a la traducción del término alemán, transcribo la interesante nota del traductor L. Rosenthal: "*Das Unheimliche* (sustantivación del adjetivo *Unheimlich*) es uno de esos escollos que el traductor alcanza a salvar a duras penas y decepcionantemente. La falta de un término español homólogo obedece, sin duda, a que el clima racial latino no admite en tal medida como otros materiales étnicos el sentimiento y, por consiguiente, el concepto de *lo Unheimlich*. No se crea que la voz elegida —'lo siniestro'— llena por entero las varias acepciones contenidas en *Das Unheimliche*. Con mayor o menor propiedad podría decirse también: truculento, horrendo, temible, espantoso, cruel, atroz, inhumano o sobrehumano, fiero,

pretación psicológica, destacando como caso por excelencia en que *lo siniestro* se manifiesta aquel en que se duda de que un ser animado sea viviente, e inversamente, de que sea inanimado un ser sin vida.

Dio como ejemplo típico la impresión que causan las figuras de cera, las muñecas "sabias" y los autómatas, comparando la impresión causada a la que producen las crisis epilépticas y las diversas manifestaciones de la locura. Estos fenómenos evocarían el recuerdo de procesos automáticos, mecanismos que se ocultan bajo el cuadro habitual de nuestra vida. Jentsch tomó como ejemplos típicos en la literatura los *Cuentos fantásticos* de Hoffmann. Freud hace una interpretación del cuento *El arenero* que le sirve para destacar una de las fuentes de *lo siniestro*: *el complejo de castración*. Otra observación general es que *lo siniestro* se da cada vez que se *desvanecen los límites entre lo fantástico y lo real*, cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nuestros ojos como realidad, cuando un símbolo adquiere el lugar e importancia de lo que había simbolizado. Se debe a estas situaciones que las prácticas de la magia adquieran ese carácter de *lo siniestro*. El mecanismo general, tal como se observa en los niños y los neuróticos, está constituido por la exageración de la realidad subjetiva frente a la realidad material, tendencia que va junto a la omnipotencia de las ideas y que condiciona un tipo de pensamiento prelógico, magicoanimista.

Destaca Freud también el hecho de que para muchos neuróticos los genitales femeninos participan de este carácter de *lo siniestro*, relacionando este sentimiento provocado con fantasías de regresión al claustro materno.³

grande, excesivo, desacompañado, espeluznante, consternante, asombroso, terrorífico, pasmoso, insólito, desacostumbrado, misterioso, fantástico, lúgubre, inquietante (o, como en la traducción francesa: 'inquietante extrañeza'), etc. Cada uno de estos términos corresponde a un matiz de *Unheimlich*. 'Lo siniestro' quizá sólo tenga la única ventaja de englobar varios matices, aunque no todos; de ser un concepto con intenso tono negativo (considérense sus múltiples antinomias con 'diestro'), y de aceptar los diversos usos que se da a *Unheimlich*. De todos modos, a medida que estudie la primera parte de este trabajo el lector irá ubicando en 'lo siniestro' los múltiples matices que corresponden a la voz alemana."

³ Pero si bien este significado es observable, creo que más frecuentemente el sentimiento de *lo siniestro* provocado por los genitales femeninos, tal

Al hacer referencia a *Los elixires del Diablo*, de Hoffmann, Freud aborda el tema del *doble*, otra fuente de *lo siniestro*. Nos hallamos así —dice—, ante todo, con el tema del doble en todas sus variaciones y desarrollos: aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas como idénticas; exaltación de esas relaciones mediante la transmisión de los procesos psíquicos de una persona a su doble (telepatía), de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; identificación de una persona con otra, de manera que ésta pierde el dominio sobre su propio yo, colocando el yo ajeno en lugar del propio; es decir, desdoblamiento del yo, partición del yo, restitución del yo. Además, el doble se relaciona con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun los mismos nombres en varias generaciones sucesivas.

O. Rank⁴ estudió las relaciones entre el doble y la imagen en el espejo, la sombra, los genios tutelares, con las doctrinas relativas al alma y con el temor a la muerte. Según él, el doble fue en su origen una medida de seguridad contra la destrucción del yo, un enérgico mentís a la omnipotencia de la muerte, y probablemente haya sido el "alma inmortal" el primer doble de nuestro cuerpo.

En los sueños, la defensa contra la angustia de castración puede aparecer en forma de duplicación o multiplicación del símbolo

como se observa sobre todo en los homosexuales e impotentes, se debe a que los genitales de la mujer adquieren el carácter *siniestro* por ser castrados (sin pene). Al carácter *espantoso* de los genitales femeninos se relaciona la angustia que mueve al homosexual masculino a evitar la mujer porque ella le "recuerda" la posibilidad de que él mismo pueda sufrir un daño semejante. La mezcla de la angustia causada por el carácter *siniestro* del genital femenino con los elementos tendientes a superar dicha angustia condiciona las fantasías de la mujer fálica (madre fálica), simbolizada por la araña, por ejemplo.

En la homosexualidad femenina este factor juega un idéntico papel (aunque menos intenso). Es por ello que rehúyen tener relaciones sexuales con objetos masculinos (con pene), para evitar "recordarse" su humillante condición de castradas. En la mujer *lo siniestro* parecería más relacionado con la percepción del peligro a la pérdida de objeto que frente al daño material en los propios genitales.

⁴ O. Rank, *Don Juan. Une étude sur le double*. Traducción francesa, París, 1932.

genital. Estas representaciones surgen como producto del narcisismo primario del niño o del primitivo, y sólo al ser superada esta fase del desarrollo se modifica el signo algebraico del doble, y es así como de un confirmador de la sobrevivencia se convierte en un siniestro prolegómeno de la muerte. Esta idea del doble no desaparece, y adquiere nuevos contenidos al desarrollarse dentro del yo otra instancia, el superyó, que cumple la función de censura (conciencia moral). Pero no sólo este contenido ofensivo para el yo puede ser proyectado al doble, sino también todas las eventualidades de nuestro destino que no han podido ser realizadas y que no nos resignamos a abandonar. Todas las aspiraciones del yo que no pudieron cumplirse a causa de ciertas circunstancias exteriores, todas las decisiones reprimidas que han producido la ilusión del libre albedrío, se cuentan entre ellas. Pero ninguna de las características —continúa Freud— puede explicar el carácter *siniestro* del doble y tampoco sabemos el mecanismo por el cual se proyecta el doble fuera de nuestro propio yo. El carácter *siniestro* sólo puede proceder del siguiente hecho: el doble es una formación que pertenece a épocas psíquicas primitivas, a tiempos pasados, en que sin duda éste tenía un carácter más amable (protector). El doble se ha transformado en espantajo, así como los dioses, una vez caídas sus religiones, se tornan demonios (Heine, *Los dioses en el destierro*).⁵

Según Freud, Hoffmann utilizó otros trastornos del yo en sus cuentos que consisten en un retorno a determinadas fases de la evolución que experimenta la vivencia del yo; en una regresión a una época en la que el yo aún no se había delimitado frente al mundo exterior y frente al prójimo.

⁵ Es así como el doble puede aparecer en los sueños expresado por una multiplicación de la propia imagen y como mecanismo de defensa. En Lautréamont encontraremos muy a menudo la fantasía de tener hermanos, hermanos mellizos. La intervención del mundo animal tiene las mismas finalidades, una finalidad de protección, sirviendo además para proyectar en ellos sus tendencias instintivas, descargando su sentimiento de culpa y superando su situación de soledad. El doble aparece en él también como un objeto homosexual, es decir, como una elección narcisística de objeto; en el fondo, como sólo se ama a sí mismo, los únicos objetos hacia los cuales puede dirigir sus tendencias instintivas son el reflejo de su propio yo.

El doble representa también a la madre, como en el mito de Narciso la

El factor de la *repetición de lo semejante* provoca bajo ciertas circunstancias la sensación de *lo siniestro*, recordando la zozobra que acompaña a muchos sueños. Lo mismo sucede con el retorno involuntario a un mismo lugar. El factor de la repetición involuntaria es sólo lo que nos hace aparecer *siniestro* lo que en otras circunstancias sería inocente, imponiéndonos así la idea de *lo nefasto*, de *lo ineludible*, donde en otro caso sólo habríamos hablado de "casualidad". Esta impresión de *lo siniestro* surgida de este fenómeno de la repetición, de lo idéntico, puede ser derivada de la vida psíquica infantil. Como dice Freud, en el inconsciente es posible reconocer el dominio del automatismo de repetición (repetición compulsiva), interior, inherente a la esencia misma de los instintos y provisto de fuerza suficiente como para sobreponerse al principio del placer. La manifestación de este automatismo de repetición es lo que otorga a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter *demoníaco*, que se manifiesta claramente, por ejemplo, en las tendencias del niño pequeño (juego) y durante el psicoanálisis de un neurótico.

Los casos de *lo siniestro* relacionados con *presentimientos*, *supersticiones* ("mal de ojo"), se fundan en el principio de la omnipotencia de las ideas, producto de una antigua concepción del mundo, el animismo, caracterizado, según Freud, por la inclusión de espíritus humanos en el mundo, por la sobrestimación narcisística de los propios procesos psíquicos, por la omnipotencia de las ideas y por la técnica de magia en que ella se basa. Se expresa además por la atribución de fuerzas mágicas a personas extrañas y a objetos ("maná") y, finalmente, por todas las creaciones mediante las cuales el ilimitado narcisismo de este período

imagen reflejada en el agua representa también la imagen de la propia madre de Narciso, quien fue concebido en las aguas de un río. La voz de la ninfa Eco, que reproduce su propia voz y que fuera previamente rechazada por Narciso debido al contenido incestuoso de la situación, representa la voz de la madre, el objeto incestuoso, y como prueba del contenido latente de esta situación está el castigo sufrido por ambos. La ninfa Eco se transforma en piedra y Narciso muere por haber violado el mandato de los dioses, por haber mirado su propia imagen. La doble metamorfosis, de Eco en piedra y de Narciso en flor, es la expresión del sentimiento de culpabilidad y representa, en última instancia, un castigo por el incesto. Este horror al incesto puede ser fuente de *lo siniestro* frente a la aparición del doble.

evolutivo se defiende contra la innegable fuerza de la realidad. En el curso de nuestro desarrollo pasamos por esta etapa animística que corresponde al pensamiento de los primitivos, pero esta fase nunca es totalmente *superada*, dejando restos capaces de manifestarse en algunas circunstancias. Lo que hoy se nos aparece como *lo siniestro* cumple la condición de hacernos evocar estos restos de una actividad psíquica animista, estimulándola a manifestarse. Esta idea sobre el origen de *lo siniestro* había sido ya enunciada por Freud, tal como él lo hace constar, en *Totem y Tabú* (1913): "Parecería que concedemos carácter *siniestro* a aquellas impresiones que vienen a confirmar la omnipotencia de las ideas y el pensamiento animista en general, mientras que en nuestro juicio racional ya nos hemos alejado de éstos".

Todo lo relacionado con *la muerte, cadáveres, aparición de los muertos, espíritus y espectros*, aparece para muchos como *siniestro*. Dos factores explicarían, según Freud, el hecho de que la posición frente a la muerte no se haya modificado desde los tiempos primitivos. Se debería, por un lado, a las fuerzas de nuestras reacciones afectivas primarias sumadas, por otra parte, a la incertidumbre de nuestro conocimiento científico, resistiéndose por esto nuestro inconsciente a incorporar la idea de nuestra propia mortalidad. Las religiones, la moral del estado, las doctrinas espiritistas se encargan de alimentar este pensamiento. Tal como en el salvaje, el temor a la vuelta de los muertos puede estar conservado, existiendo el miedo de que éstos se tornen enemigos de los sobrevivientes y se propongan llevarlos consigo. El que haya sido reprimido —condición indispensable para la aparición de *lo siniestro*— se debe a que la mayoría de las personas cultas ya no creen que los muertos puedan aparecerse como espíritus, y la actitud ambivalente frente al muerto se ha convertido finalmente, dice Freud, en un sentimiento de piedad.⁶

⁶ Teodoro Reik hace un detenido estudio sobre el carácter *siniestro* de los dioses y cultos ajenos, relacionando esto con un resurgimiento de las creencias animistas. El dios ajeno es *siniestro* porque es un dios de una antigüedad ya superada, que se cree vencida, y cuya realidad en un determinado momento parece confirmarse. Da como prueba de esto la unidad de todas las religiones y de los procesos espirituales que le sirven de base. Sus observaciones sobre el sentimiento antisemita son de especial interés. T. Reik, *Religio e Psicanalise*, trad. portuguesa.

Se puede decir también que un ser viviente es *siniestro* porque se le atribuyen intenciones *malévolas*, intenciones que pueden realizarse con la ayuda de fuerzas particulares (*jettatore*).

El carácter *siniestro* de la epilepsia y de la locura tiene idéntico origen, ya que el profano ve en ellas las manifestaciones de fuerzas insospechadas en el prójimo, pero cuya existencia alcanza a presentir oscuramente en su propia personalidad. Por eso dice Freud que con gran consecuencia y casi correctamente desde el punto de vista psicológico, la Edad Media atribuía todas las manifestaciones mórbidas a la influencia de los *demonios*, y que no se asombraría de que, para algunos, el mismo *psicoanálisis* fuera algo *siniestro*, ya que se ocupa de revelar dichas *fuerzas secretas*.⁷

Los miembros separados, una cabeza cortada, una mano desprendida del brazo, miembros que danzan solos, aparecen como algo *siniestro*, más aún si llegan a tener una actividad independiente, debiéndose este carácter a su relación con el complejo de castración. Para muchos aparece como *siniestra* la idea de ser *enterrados vivos en estado de catalepsia*, pero, como dice Freud, el psicoanálisis ha demostrado que esta terrible fantasía es sólo la transformación de otra que en su origen no tenía nada de espantoso: la fantasía de regresión al vientre materno.

El carácter de *lo siniestro* dado por *la oscuridad, la soledad y el silencio* derivan de que estas tres condiciones se relacionan

⁷ En su trabajo sobre una neurosis demoníaca del siglo XVII, Freud dice: "La teoría demonológica de aquellos tiempos tenebrosos ha demostrado tener razón frente a todas las concepciones somáticas elaboradas en el período de la ciencia 'exacta': los estados de posesión corresponden a las neurosis de nuestra era". Después agrega: "Los demonios de entonces son para nosotros los deseos bajos y malos, los productos de impulsos que han sido rechazados y reprimidos". W. R. D. Fairbairn hace esta interesantísima consideración, que a mi juicio no destruye la de Freud, sino que la completa al poner el acento sobre las relaciones de objeto: "La peculiaridad del pacto con el Diabolo radica en el hecho de que comprende una relación con un objeto malo. Esto es perfectamente nítido en el ligamen de Cristóbal, porque, en lo profundo de su depresión, lo que buscaba de Satán, en forma patética, no era el poder de gozar del vino, las mujeres y el canto, sino, en términos del pacto mismo, permiso para *sein leibeigne suhn zu sein* ('para estar dentro de él como hijo de su propio cuerpo')". De ahí que vendió su alma eterna, no para obtener gratificación, sino un padre, a pesar de que éste fue para él, durante su infancia, un objeto malo.

profundamente con la angustia del niño pequeño, que jamás desaparece del todo, situación relacionada fundamentalmente con la dependencia y búsqueda de protección infantil. Su percepción en la realidad recuerda las peores situaciones de peligro sufridas por el hombre durante su infancia.

Debe diferenciarse —dice Freud— *lo siniestro* que se manifiesta en la *realidad*, es decir, en la vida, y lo que únicamente es imaginado o conocido por la *ficción*. La situación frente al primer caso puede resumirse diciendo que nuestras vivencias adquieren carácter *siniestro* cuando complejos infantiles *reprimidos* son reanimados por una impresión exterior, o bien cuando convicciones primitivas *ya superadas* parecen hallar una nueva confirmación. Pero lo reprimido y lo superado están íntimamente relacionados, ya que las convicciones animistas arraigan en complejos infantiles. Por eso no nos asombrará ver cómo los límites se confunden entre una fuente y otra. En el primer caso se produce la represión efectiva de un contenido psicológico (complejo de castración); en el segundo caso, una abolición o superación de la creencia en la realidad de este contenido (omnipotencia de las ideas).

Para Freud, *lo siniestro* en la *ficción* —en la fantasía, en la poesía— merece un examen aparte. El campo de *lo siniestro* en la ficción es más extenso, y el contraste entre lo reprimido y lo superado que existe en la realidad no puede transportarse tal cual a *lo siniestro* en la literatura, pues en este caso se presupone que su

Mientras su verdadero padre vivía, la *siniestra influencia* de la mala figura paterna que había internalizado en su infancia estaba evidentemente subsanada por medio de algunos rasgos redimidores de la persona real, pero después de su muerte quedó a merced del padre malo internalizado, a quien debía aceptar o, de lo contrario, permanecer sin objeto y abandonado⁸. Basándonos en la teoría de este autor podríamos considerar *lo siniestro* como la externalización súbita de un objeto malo en la realidad o a través de la ficción. Considera Fairbairn al tratamiento psicoanalítico como el exorcismo de los objetos malos. Los propósitos de la técnica serían para él capacitar al enfermo para liberar de su inconsciente los objetos malos “sepultados” que fueron previamente internalizados por ser en un comienzo indispensables y que fueron reprimidos primariamente por el hecho de ser intolerables. El segundo propósito es la disolución de los lazos libidinosos que ligan al enfermo a estos objetos malos hasta entonces indispensables. El retorno de lo reprimido sería el retorno de los objetos malos. En relación con el automatismo de repetición y con el instinto de muerte, esto abre nuevas vías a la investigación de *lo siniestro*.

contenido está exento de las pruebas de la realidad. La conclusión que se impone —agrega Freud—, y que parece paradójica, es que muchas cosas que serían siniestras en la vida real no lo son en la poesía y que además la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos *siniestros* que no existen en la realidad. En el mundo de los cuentos de hadas se abandona (y lo hacen tanto el autor como el lector) el terreno de la realidad, tomándose abiertamente el partido de las convicciones animísticas, realizaciones de deseos, fuerzas ocultas, omnipotencia de las ideas, animación de lo inanimado. El hecho de que estos efectos, corrientes en los cuentos, no provoquen el sentimiento de *lo siniestro* se debe a que para que nazca este sentimiento es necesario que dudemos con respecto a si lo *superado* podría ser posible en la realidad. Pero en los cuentos de hadas esta cuestión está desde un principio eliminada por las convenciones que rigen su configuración.⁸ *Lo siniestro* en la ficción es evitado también cuando el poeta, habiendo creado un mundo mucho menos fantástico que el de los cuentos de hadas, se aparta del mundo real y admite la existencia de seres sobrenaturales, demonios, ánimas de difuntos. El carácter *siniestro* desaparece en la medida en que se extienden las convenciones de esta realidad poética. Adaptándonos a las condiciones de esta realidad ficticia del poeta consideramos a las almas, a los espíritus y fantasmas

⁸ Ver Lewis Carrol, *Alicia en el país de las maravillas. A través del espejo*. En *Fantasmagoría*, lo maravilloso se suma al humor.

Con *lo siniestro*, sentimiento de carácter negativo, debe relacionarse otro de carácter positivo —*lo maravilloso*—, antítesis del anterior, que apenas se esboza en los *Cantos de Maldoror*. Estos dos sentimientos, tan opuestos desde el punto de vista fenomenológico, están estrechamente relacionados dinámicamente, siendo *lo maravilloso* la superación de *lo siniestro*. Cuando el yo del sujeto es capaz de dominar ese sentimiento angustiante surge el otro como expresión de la calma y superación de la angustia. Este sentimiento de *lo maravilloso* se relaciona también con el éxtasis místico, que representa una aceptación de la castración, de la pasividad frente al superyó (padre = Dios). Un interesante ejemplo de *lo maravilloso* experimentado durante un estado oníroide puede verse en: M. Bonaparte, “Identificación de una hija con su madre muerta”. *Revista de Psicoanálisis*, 1946, IV, 2. Véase también el libro de Pierre Mabilie, *Le miroir du merveilleux*, Sagitaire, París, 1940.

Otra “técnica” para luchar contra *lo siniestro* es el *humor*, que en Lautréamont aparece con un carácter bien específico: es negro y cruel (André Breton y León Pierre-Quint lo han puesto bien en evidencia).

como si tuvieran una existencia no menos justificada que la nuestra en la realidad material.

Freud da como ejemplos las ánimas del infierno dantesco o los espectros de Hamlet, Macbeth y Julio César, de Shakespeare, que pueden ser todo lo truculentos y lúgubres que se quiera, pero que en el fondo son tan poco *sinistros* como el sereno mundo de los dioses homéricos.

Pero muy distinto —insiste de nuevo Freud— es en cambio si el poeta aparenta situarse en el terreno de la realidad común. Sucede entonces que al adoptar el poeta las condiciones que rigen la vida real, toda vivencia con carácter *sinistro*, dada en ésta, tendrá también ese carácter en la ficción. Pero la diferencia radica en que el poeta dispone de medios para multiplicar este efecto, creando nuevas posibilidades de *lo sinistro* que no existen en la realidad, haciéndonos caer, entonces, víctimas de nuestra superstición, que creíamos superada. El poeta nos engaña por medio de este truco, de esta *mistificación*, al prometernos una realidad vulgar y escapar luego de ella arrastrándonos con él. Al advertirlo ya hemos caído en la trampa, el efecto ha sido logrado.⁹

⁹ “En todo poeta verdadero duerme un mistificador”, dice H. Brémond (*La poesía pura*), a lo que A. Brincourt agrega: “Un poema es una infinidad de mentiras moviéndose en el universo estrecho y fantástico de la forma. Se reconoce allí el universo de Satán. El poeta es un escéptico que por debajo de sus más bellos impulsos de fervor pasea la sonrisa de Satán. Si el poeta se considerara engañado por su obra, dejaría de considerarse como un creador, ya que sólo la mentira es la que entretiene este falso poder divino”. (*Satán et la Poésie*, París, 1946.)

Brill, al estudiar la importancia del erotismo oral y su descarga o satisfacción en la creación poética, dice que el poeta (y más aún el moderno) debe ser considerado como el inventor por excelencia, ya que la poesía no es nada más que invención. Etimológicamente —agrega Brill— la palabra significa crear, inventar; este proceso es una actitud normal en el niño y patológica en el adulto no evolucionado o en el mentiroso. Es por esto que la poesía debe ser relacionada con la actividad del niño y del embustero. Cita como prueba las ideas de Prescott, quien demuestra no sólo la íntima relación que existe entre la poesía y la “seudología fantástica”, sino que además menciona a muchos poetas que se caracterizaron de una manera bien típica por este rasgo de su personalidad. Brill agrega que los árabes, al igual que los europeos, consideraban al poeta como un ser infantil. Las tendencias *oralsádicas* constituyen el centro desde el cual emana dicha actividad. Los poetas padecen un hambre emocional crónica y necesitan constantemente alguna gratificación, ya sea material (comida),

Contra esta “mistificación” del poeta, Freud protesta al afirmar que éste no logra un efecto puro, quedando entonces un sentimiento de insatisfacción, una especie de rencor por el engaño intentado, sensación que fue experimentada por él con particular claridad después de haber leído el cuento de Schnitzler *La profecía*.¹⁰

Según Freud, el literato dispone todavía de otra técnica que le permite sustraerse a nuestra rebelión frente a la “mistificación” anterior, y mejorar al mismo tiempo el efecto logrado. Este método es dejarnos *en suspenso* durante largo tiempo respecto a cuáles son las condiciones que rigen el mundo por él adoptado. También puede conseguir el mismo efecto esquivando hasta el fin, con arte y astucia, una explicación decisiva al respecto.¹¹

Pero esta multiplicidad de medios para lograr *lo sinistro* se relaciona sobre todo con los contenidos superados (animismo); lo que surge de complejos infantiles reprimidos (complejo de castración) se manifiesta con menos posibilidades de expresión.

Otro rasgo distintivo entre *lo sinistro* provocado por vivencias reales y lo provocado por la ficción podría enunciarse diciendo que mientras que frente a las primeras solemos adoptar una posición uniformemente pasiva y nos encontramos sometidos por la in-

ya psicológica (sentimiento permanente de autoaseguramiento). La parte no satisfecha tiene tendencia a expresarse en forma indirecta por medio de sus fantasías. (“La poesía como descarga oral”, *Psych. Rev.*, 1931, 84, 357.)

¹⁰ El sentimiento de *lo sinistro* también puede observarse en la plástica, y son posiblemente las obras de Picasso las que más provocan este sentimiento de lo espantoso. La mutilación de la imagen y su relación con el complejo de castración explican la génesis de este afecto de carácter negativo, así como también las violentas reacciones que desencadenan en cierto público, que intenta destruirlas por la crítica e incluso materialmente; así ha sucedido, como una tentativa de negar una posible mutilación de su propia imagen. Se ve aquí no sólo la intervención de aquello que fue familiar en la infancia y luego reprimido, sino también de aquello que fue superado, es decir, las concepciones animistas. Entre nuestros pintores, algunos cuadros de Batlle Planas y la casi totalidad de la obra de Raquel Forner despiertan semejantes sentimientos y reacciones. Como expresión del sentimiento contrario, es decir, de *lo maravilloso*, podemos citar algunas de las obras de Marc Chagall, tales como *Paseo*, *Cumpleaños*, donde los sentimientos penosos son vencidos, apareciendo una fantástica y libre expresión de afectos de carácter positivo.

¹¹ Esta técnica, sobre todo la del *suspenso*, ha sido introducida en el cine para lograr *lo sinistro*. Recordemos algunas películas de Alfred Hitchcock, en especial *39 escalones*.

fluencia de los hechos, frente a las condiciones creadas por la ficción nos sentimos a merced del poeta, mediante el estado emocional en que nos coloca. Justamente, esa capacidad para hacer participar al lector en la acción que se desarrolla, mide el talento del escritor. El lector se siente a merced de él —es juguete del poeta—, proceso que se debe a una identificación inconsciente entre el personaje de la ficción y el que lee. Así, muchas situaciones que parecerían provocar el sentimiento de *lo siniestro* no lo logran, justamente porque no nos identificamos con el héroe, es decir, no nos colocamos en el lugar de él. De esta falta de participación surge, según Freud, uno de los medios por los cuales se evita *lo siniestro*. Otro medio es, por ejemplo, estar enterado de algunas circunstancias previas, creándose así situaciones de gran comicidad donde aparentemente se podría producir espanto. También, dice Freud, hasta una aparición “verdadera” como la del cuento de Oscar Wilde *El fantasma de Canterville*, pierde todos los derechos a inspirar este sentimiento porque el poeta se permite la broma de ridiculizar y burlarse del fantasma.

Después de destacar los medios empleados para provocar y evitar *lo siniestro* Freud concluye diciendo que esto demuestra la independencia que en el mundo de la ficción puede haber entre el efecto emocional (espanto o risa) y el asunto elegido.

Toda investigación sobre la vida del conde de Lautréamont se vio dificultada por factores externos que derivan del prestigio del poeta en el seno de su familia y de fuentes internas propias del investigador, tal como pude comprobarlo en algunos de ellos. Los datos que doy a continuación son aquellos que han sido considerados inquietantes y extraños. La vida de Isidoro Luciano Ducasse (tal era su verdadero nombre) está rodeada de cierto misterio, y el carácter *siniestro* que se desprende de ella se origina en varias fuentes. El mismo Lautréamont advirtió el peligro que significaba la lectura de sus *Cantos*: “...plegue al cielo que el lector, envalentonado y sintiéndose momentáneamente feroz como lo que lee, encuentre, sin desorientarse, su camino abrupto y salvaje a través de los pantanos desolados de estas páginas sombrías y llenas de veneno; porque de no emplear en su lectura una lógica rigurosa y una tensión de espíritu igual por lo menos a su desconfianza, las emanaciones mortíferas de este libro empaparán su alma como el

agua empapa el azúcar. No es conveniente que todo el mundo lea las páginas que van a continuación; sólo algunos saborearán este fruto amargo sin peligro. En consecuencia, alma tímida, antes de internarte más en semejantes páramos inexplorados dirige tus talones hacia atrás y no hacia adelante”.

El caso Lautréamont fue “reprimido” por su época, y la mayor responsabilidad de este hecho deriva sin duda de los juicios de sus primeros críticos, que llamaron la atención sobre el carácter satánico, demoníaco, de los *Cantos de Maldoror*.

Isidoro Ducasse (conde de Lautréamont) nació en Montevideo el 4 de abril de 1846, durante el sitio de esta ciudad, y murió durante el sitio de París, el 24 de noviembre de 1870, es decir, a los 24 años. Escribió unos poemas en prosa, los *Cantos de Maldoror* y el *Prólogo* a unas poesías que, junto con seis cartas, es todo cuanto conocemos de él. Este extraordinario escritor “fue tomado como estandarte por la generación poética de 1914” y según dice Raymond,¹² “así nació el movimiento *surrealista*, que descartando primero a Baudelaire y luego a Rimbaud, prefirió el gusto al escándalo y, para decepcionar las admiraciones burguesas, prefirió un Lautréamont genial y mitológico del cual hizo un arcángel enfurecido que lanzaba blasfemias en una noche apocalíptica”.

El primer crítico que se ocupó de él fue León Bloy (1890), quien, 20 años después de la muerte del poeta, escribe lo siguiente: “Considero como un signo de este tiempo la intromisión en Francia de un *libro monstruoso*, casi desconocido, los *Cantos de Maldoror*, obra totalmente sin analogía y probablemente llamada a tener resonancia”. Bloy cree que el autor murió en un manicomio y duda aún de que la palabra monstruoso sea suficiente para calificar la obra. Recuerda —dice— a un *espantoso polimorfo submarino* a quien una tempestad sorprendente hubiera arrojado a la ribera después de haber zamarreado el fondo del océano. Con este juicio León Bloy decidió el porvenir literario de los *Cantos de Maldoror* y actuó para su época como un superyó severo y perspicaz.¹³

¹² Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Corrêa, París, 1933.

¹³ Es fácil reconocer en el personaje autobiográfico de León Bloy, *El desesperado*, Juan Cain Marchenoire, la sombra de Maldoror. El juicio que ha transcrita está además incluido en esta novela. El lenguaje y hasta los nombres de los dos héroes, Maldoror = Marchenoire, evidencian esta

Rémy de Gourmont (1891) insiste sobre la presunta alienación del conde de Lautréamont: "Si los alienistas hubieran estudiado este libro habrían designado a Lautréamont como un loco perseguido y ambicioso que sólo ve en el mundo a él y a Dios, pero Dios le estorba".

En 1893 Rubén Darío lo hace conocer en América.¹⁴ Su información proviene de León Bloy y dice: "Vivió desventurado y murió loco, escribió un libro que es único si no existiera la prosa de Rimbaud; un libro diabólico y extraño, burlón y aullante, cruel y penoso; un libro en que se oyen a un mismo tiempo los gemidos del Dolor y los siniestros cascabeles de la Locura.

"No aconsejaré yo a la juventud que se abreve en esas negras aguas por más que en ellas se refleje la maravilla de las constelaciones. No sería prudente a los espíritus jóvenes conversar mucho con ese hombre espectral, siquiera fuese por bizarrería literaria o gusto de manjar nuevo. Hay un juicioso consejo de la Cábala: *no hay que jugar al espectro porque se llega a serlo*; y si existiese un autor peligroso a ese respecto, sin duda es el conde de Lautréamont. ¿Qué infernal cancerbero rabioso mordió a esa alma allá en la región del misterio, antes de que viniese a encarnarse en este mundo? Los clamores del teófago ponen espanto en quien los escucha. Si yo llevase a mi musa cerca del lugar en donde el loco está enjaulado vociferando al viento, le taparía los oídos."

Más adelante dice que su libro es un breviario satánico impregnado de melancolía y tristeza. "Más aún, quien ha escrito los *Cantos de Maldoror* puede haber sido muy bien un poseso. Recordemos que ciertos casos de locura que hoy la ciencia clasifica con nombres técnicos en el catálogo de las enfermedades nerviosas, eran y son vistos por la Santa Madre Iglesia como casos de posesión para los cuales se hace preciso el *exorcismo*. El Bajísimo lo poseyó penetrando en su ser por la tristeza. Se dejó caer. Abo-

influencia. El desesperado Marchenoire puede ser interpretado como el desarrollo posterior de Maldoror. "Marchenoire pegaba la oreja a todas las puertas de su infierno [que podríamos traducir su inconsciente, simbolizado por Maldoror], para escuchar la venida de aquel Dios a quien sus propios domésticos iban a masacrar." Además los nombres de Maldoror y Marchenoire son una condensación de Mal-Dolor y Destino-Negro.

¹⁴ Rubén Darío, *Los raros*, 1893.

reció al hombre y detestó a Dios. En las seis partes de su obra sembró una flora enferma, leprosa, envenenada."

Rubén Darío tradujo algunos fragmentos de sus *Cantos*, y Leopoldo Lugones,¹⁵ influido por esta lectura, compone entre los 20 y 22 años un poema titulado *Metempsychosis*. Cuarenta años después este poeta se suicida. (Aquí comienzan los datos que condicionan el carácter *siniestro* de la persona de Lautréamont.) La leyenda lautreamontiana comenzó a tomar vuelo y adquirió a través de su desarrollo carácter satánico, diabólico, presentándolo como un poseso o alienado. Contra esta idea Gómez de la Serna emitió un acertado juicio diciendo: "Lautréamont es el único hombre que ha sobrepasado la locura. Todos nosotros no estamos locos, pero podemos estarlo. Él con este libro se sustrajo a esa posibilidad, la rebasó".

En 1924 dos poetas montevideanos, Gervasio y Alvaro Guillot-Muñoz¹⁶ descubrieron el acta de nacimiento y datos referentes a la vida del padre. Este, que había sido canciller de la embajada francesa en Montevideo, estaba ligado antes de su matrimonio a una bailarina, que al ser abandonada *enloqueció* y *murió al poco tiempo*. El padrino de Lautréamont, Eugenio Baudry, fue *asesinado* y su *cadáver mutilado* por unos contrabandistas: E. Montagne, que en 1925 y 1928 consigue más datos sobre el padre del poeta, *enloqueció*. Lo conocí en el Hospicio de las Mercedes, presa de graves depresiones, donde terminó *suicidándose*. Francisco Ducasse murió en Montevideo en 1890. *Nunca habló de su hijo* a las personas de su círculo, creyendo todos que aquél había muerto durante la guerra del 70. Cuando el padre del poeta murió, los *testigos* que firmaron el acta de defunción fueron el dueño y un camarero del hotel, tal como había sucedido con el hijo. La casa donde nació Lautréamont fue *demolida* —lugar que ocupa hoy la Rambla Sur—. Antes de esto fue el lugar donde la *prostitución* sentó plaza en Montevideo, lo que algunos relacionan con el cumplimiento de una premonición contenida en uno de sus poemas, que empieza: "He hecho un pacto con la prostitución a fin de sembrar el desorden en las familias". Un diputado uruguayo, también poeta, presentó en el año 1926 un proyecto tendiente a dar el nombre de

¹⁵ Leopoldo Lugones, *Antología poética*.

¹⁶ G. y A. Guillot-Muñoz, *Lautréamont y Laforgue*, Montevideo, 1925.

Lautréamont a una calle de Montevideo; poco después *enloqueció*. No se conoce ninguna imagen gráfica de Isidoro Ducasse. Los Guillot-Muñoz descubren una en casa de una pariente lejana del poeta. Poco tiempo después la casa de ellos es allanada por la policía por motivos políticos y entre las cosas incautadas estaba el retrato de Lautréamont. *Todo fue recuperado menos esa fotografía*. Pero ella había sido vista por algunos amigos, uno de ellos un excelente grabador que pudo reconstruir la imagen. Al poco tiempo *enloqueció también*. Me contaba G. Guillot-Muñoz que, cuando su amigo mostró el grabado que había hecho a los que habían visto el retrato, todos estuvieron en desacuerdo sobre el parecido e incluso uno de ellos había *olvidado* totalmente haberlo visto. P. L. Ipuche destaca el hecho de que Lautréamont haya nacido durante el *sitio* de Montevideo y muerto durante el *sitio* de París.

Todo lo concerniente a Lautréamont *ha desaparecido como por arte de magia*. Cuando continué yo mismo la investigación¹⁷ y di con el paradero del *último pariente* en Córdoba (República Argentina), no dejé de sentir una cierta impresión al encontrar retratos de todos los familiares *menos el del poeta*. Tampoco había *ninguna referencia* en la correspondencia del padre, y sólo en los documentos de la familia hallé un dato muy importante referente a su *madre*. Ella había muerto un año y ocho meses después del nacimiento de Isidoro y los padres se habían casado dos meses antes del nacimiento. En Montevideo encontré con facilidad el acta de defunción del padre y también su tumba; respecto de la madre, después de grandes dificultades descubrí que *había sido enterrada sólo con su nombre, sin apellido*, y que sus restos fueron a dar sin duda al *osario común tal como sucedió con el mismo Lautréamont*. Por varias referencias que he podido recoger tengo la certeza de que la madre de Lautréamont *se suicidó*. Cuando fui a Córdoba recogí la impresión de que Lautréamont fue considerado por sus familiares como un *poseso*, y que debido a esto toda documentación referente a él fue seguramente destruida como un *auto de fe*.

El caso Lautréamont aparece para muchos como *sinistro*, como inquietante, por motivos relacionados tanto con el contenido de la obra como con algunos aspectos que han rodeado su vida y la

¹⁷ E. Pichon-Rivière, "Notas para la biografía de Isidoro Ducasse, conde de Lautréamont", *La Nación*, abril 14 de 1946. (Incluido en este volumen, pág. 33)

investigación sobre ella. El carácter *sinistro* del contenido de la obra se debe al hecho de que Lautréamont ha volcado en sus *Cantos* todas las fantasías de su inconsciente, siendo un caso único en la literatura en donde se reúnen sinceridad como talento tan grandes. El juicio de Bloy y su comparación con un "espantoso polimorfo submarino a quien una tempestad sorprendente hubiera arrojado a la ribera después de haber zamarreado el fondo del océano" expresa ese vuelco total del inconsciente en la creación. La inquietud producida por su obra tiene parecido con lo que Freud dice con respecto al psicoanálisis, que para algunos aparece como *sinistro* debido al hecho de que pone en evidencia las fuerzas secretas que mueven nuestra personalidad. *Es decir, que lo inconsciente revelado aparece con el carácter de lo siniestro*. En cuanto a los hechos relacionados con la vida y circunstancias que rodearon la búsqueda de datos, *lo siniestro* aparece aquí relacionado con *lo superado*, es decir, que este sentimiento surge de la *repetición de lo semejante* y aparece como manifestación del animismo superado. El aspecto fantasmal de Lautréamont se relaciona con estos mecanismos. *Lo siniestro* aparece, pues, condicionado por aquella etapa del desarrollo de nuestro pensamiento, el *animismo ya superado* y vuelto a manifestarse debido a circunstancias exteriores que facilitan su reaparición. Pero además de este mecanismo, que es bien típico, debemos considerar que también el contenido de los hechos repetidos juega un papel importante debido a su relación con la reaparición del temor a la castración. La serie de casos de alienación ("los siniestros cascabeles de la locura") y suicidio se relacionan profundamente con este complejo infantil, y por eso la suma de *lo siniestro*, aparecida por la reviviscencia de lo reprimido y lo superado, da al caso Lautréamont una intensidad tan manifiesta.

El sentimiento de *lo siniestro* surge permanentemente durante la lectura de los *Cantos de Maldoror*, y en algunos casos es el propio Maldoror quien experimenta claramente este angustiante estado. En el séptimo poema, la percepción de lo reprimido que vuelve a manifestarse (complejo de castración) se concentra en la inscripción que Maldoror debe leer y sobre todo en estas palabras: "Ya sabéis por qué".

El poema comienza así: "*He hecho un pacto con la Prostitu-*

ción a fin de sembrar el desorden en las familias". Relata Maldoror cómo se produjo este pacto: "Recuerdo la noche que precedió a estas peligrosas relaciones". Maldoror vio ante él una tumba y oyó la voz de un gusano de luz, grande como una casa, que le dijo: "*Voy a iluminarte, lee la inscripción, no viene de mí esta orden suprema*". La inscripción decía así: "*Aquí yace un adolescente que murió tísico, ya sabéis por qué; no recéis por él*".

En el momento en que Maldoror se dispone a leer la inscripción ve una vasta luz color de sangre que se difunde por los aires hasta el horizonte y ante cuyo espectáculo sus mandíbulas castañearon y sus brazos cayeron inertes. Se apoya entonces contra un muro en ruinas para no caerse, consigue leer la inscripción, jactándose después del valor que es necesario para esto. En ese instante aparece una hermosa mujer que se echa a sus pies. Maldoror, dirigiéndose a ella con cara triste, le dice: "Puedes levantarte". Y le tiende luego la mano con la cual "el hermano fratricida degüella a su hermana". El gusano de luz le ordena matar a la mujer con una piedra. Maldoror, extrañado, le pregunta por qué, el gusano le contesta: "Ten cuidado, tú eres el más débil porque yo soy el más fuerte, esta mujer se llama la Prostitución".

"Con lágrimas en los ojos y rabia en el corazón" sintió Maldoror nacer en él una fuerza desconocida. Tomó una piedra voluminosa, con gran dificultad la levantó hasta la altura de su pecho, la apoyó luego sobre el hombro y escaló una montaña hasta la cima, y desde allí aplastó al gusano de luz. "Su cabeza —dice Maldoror— se hundió en el suelo como del tamaño de un hombre y la piedra rebotó hasta la altura de seis iglesias, luego fue a caer a un lago y las aguas cedieron un instante, formando un inmenso cono invertido. La tranquilidad reapareció en la superficie y la luz de sangre ya no brilló más. La bella mujer exclamó entonces: 'Ay de mí, ¿qué has hecho?' 'Te prefiero a ti porque tengo compasión de los desgraciados; no es culpa tuya si la justicia eterna te ha creado', le contesta Maldoror. La mujer hace ademán de irse, y dirigiéndose a Maldoror exclama: 'Algunos hombres me harán justicia, no te digo más. Déjame partir para ir a esconder al fondo del mar mi tristeza infinita. Sólo tú y los monstruos horribles que bullen en esos negros abismos no me despreciáis; eres bueno, adiós, oh tú, que me has amado'. Maldoror contesta: 'Adiós,

¡adiós otra vez! te amaré siempre... Desde hoy abandono la virtud'."

El pacto con la prostitución tiene en este poema el sentido de un pacto con el vicio, con la homosexualidad, con la madre. Lautréamont construye este poema con la técnica del sueño, recurriendo, para expresar sus conflictos, a procedimientos magicoanimistas. El gusano de luz, grande como una casa, representa su propia conciencia, su superyó, su padre y, quizás en un plano más profundo, su propio pene. Este inmenso gusano que lo alumbra es su superyó vigilante que le hace ver los peligros de la sexualidad. Haciéndole leer la inscripción y al decirle que no es una orden que proviene de él, que es una orden suprema, introduce el tema de Dios en relación con la culpa y el castigo. La inscripción que dice: "Allí yace un adolescente que murió tísico" representa las consecuencias de la vida sexual, pero de una sexualidad infantil, incestuosa. La enfermedad (tuberculosis) representa el castigo por dicha sexualidad (castración), idea que se vincula generalmente con las consecuencias de la masturbación. La inscripción sólo dice: "*Ya sabéis por qué*", como una cosa sobreentendida, conocida universalmente, y agrega: "No recéis por él", es decir, el castigo es ineludible, nadie puede salvarlo. La percepción de la angustia de castración adquiere aquí ese carácter de lo siniestro, "la vasta luz de color de sangre que se difunde por los aires hasta el horizonte" da el tono afectivo de la situación. La luz roja proviene del padre, que alumbra y castra (superyó). Maldoror intuye el significado de la situación, se siente invadido por el horror y el espanto, sus mandíbulas castañearon y sus brazos caen inertes, como consecuencia de la percepción del contenido latente de la inscripción. La percepción brusca de las posibles consecuencias del incesto y de la castración provocan la sensación de lo siniestro. El brazo inerte es la representación de las consecuencias de la castración, es decir, la impotencia. La rebelión permanente de Maldoror contra el padre tiene por finalidad defenderse de él atacándolo. En este poema la situación frente al padre se expresa hasta el fin, el crimen del gusano simboliza el parricidio realizado desde la cima de una montaña que simboliza el pecho de la madre, lugar donde Lautréamont se inició en las prácticas del odio (frustración oral).

En el momento en que Maldoror queda impotente hace su aparición una hermosa mujer en actitud pasiva (inversión de la

situación real de Lautréamont) a quien Maldoror le tiende con afecto una mano fratricida. Así se expresa la permanente situación ambivalente de Lautréamont, el amor y el odio. Su preocupación e inquietud por *el bien y el mal* pueden ser reducidas, en última instancia, a la percepción interna de la actuación permanente y dissociada de los instintos de vida y de muerte.

El padre, metamorfoseado en gusano, le advierte de nuevo el peligro, él no debe acercarse a la mujer, y Maldoror, presa de furia extraordinaria, lo mata y la luz de sangre —dice— ya no brilló más. Muerto el padre, Maldoror hubiera podido intentar una relación sexual normal, pero para anular nuevos peligros de la castración eligió un camino regresivo. Para no perder de nuevo la mujer, *se identifica con ella*, la incorpora dentro de sí. Éste es uno de los mecanismos por los cuales se genera su *homosexualidad*. Maldoror en lo sucesivo se comportará con los adolescentes como hubiera querido que su madre se comportase con él. La bella mujer representa a su madre prostituida por el padre y a su homosexualidad. Maldoror le dice: "*Te prefiero a ti porque tengo compasión de los desgraciados*", pero la prefiere identificándose con ella en la desgracia, es decir, *masoquísticamente*.

La mujer le dice: "Eres bueno, adiós, oh tú que me has amado". Maldoror le contesta: "Adiós, adiós otra vez", es decir, que repite aquí por segunda vez la situación traumática infantil: la mujer le es inaccesible genitualmente. El proceso de *identificación* se expresa en la frase final del diálogo, donde Maldoror, dirigiéndose a la mujer, exclama: "*Te amaré siempre*" —a lo que agregaremos— "porque ya estás dentro de mí". "*Desde hoy abandono la virtud*", concluye Maldoror. Ése es el pacto, la mujer incorporada es la madre prostituida (el objeto malo), la prostitución, el vacío, la homosexualidad, y la frase primera: "He hecho un pacto con la Prostitución para sembrar el desorden en las familias" adquiere así sentido. Desde ese día Maldoror abandonó la virtud. El culpable es el gusano, o sea el padre (el superyó), situación expresada por Maldoror al dirigirse a la mujer, pero que en realidad se refiere a sí mismo, cuando dice: "No es culpa tuya si la justicia eterna te ha creado".

Maldoror acepta su homosexualidad aliviando así su angustia de castración. Intensifica su *narcisismo*, se siente *omnipotente* y es entonces cuando pronuncia esta frase: "No es el espíritu de Dios

el que pasa: no es más que el suspiro agudo de la prostitución, unido a los gemidos graves del montevidiano. Niños, soy yo quien os lo dice. Entonces, llenos de misericordia, arrodillaos y que los hombres, más numerosos que los piojos, recen largas oraciones". En el poema que acabo de analizar *lo siniestro* es sentido por el propio Maldoror, y su relación con lo familiar reprimido (complejo de castración) aparece bien clara. En su elaboración interviene lo familiar superado (animismo), que contribuye a que lo reprimido pueda expresarse en un lenguaje regresivo mágico.

Lo siniestro surge en el poema 29, tanto en el héroe como en el lector. Las fuentes de este sentimiento giran fundamentalmente alrededor del complejo de castración y la angustia relacionada con él, sea en la forma de angustia frente al superyó (conciencia) o de angustia frente a la muerte, al destino, a Dios, representante del mismo. Lo superado (el animismo) se expresa en toda su desenfadada magnificencia, tan propia del genio poético de Lautréamont.

La acción representa la lucha entre *el hombre y el fantasma*, entre el yo y el superyó (la conciencia). Se configura así la situación psicológica propia de un delirio paranoide de observación (influencia). Pero esta situación constituye la externalización de otra de carácter intrapsíquico de tipo depresivo que es previa y generadora de la otra. Freud, al estudiar la génesis y las manifestaciones del *sentimiento de culpabilidad*,¹⁸ se refiere a la melancolía diciendo que aquí nos encontramos con un superyó extremadamente enérgico que se encarna implacablemente contra el yo como si se hubiera apoderado de todo el sadismo disponible. Puede sostenerse entonces, de acuerdo con la concepción del sadismo, o que el componente destructivo se ha instalado en el superyó, o que se ha vuelto contra el yo. En el superyó reina entonces el instinto de muerte, instancia psíquica que consigue con frecuencia llevar a la muerte al yo (esto define la primera parte del poema).

¹⁸ S. Freud, "El yo y el ello". *Obras Completas*, S. Rueda, tomo IX. Podemos agregar esta otra frase de Freud, que define la situación psicológica de Lautréamont: "El ello es totalmente amoral, el yo se esfuerza por ser moral y el superyó puede ser hipermoral y hacerse tan cruel como el ello. Es singular que cuanto más limite el hombre su agresión hacia el exterior, más severo y agresivo se hace su ideal del yo, como por un desplazamiento y retorno de la agresión hacia el yo".

Pero —como dice Freud— el yo puede librarse de su tirano refugiándose en la manía (frase que define la segunda parte del poema).

Sabemos que el conde de Lautréamont sufría graves depresiones; su obra es una elaboración continua de situaciones traumáticas de este tipo.

Los *Cantos de Maldoror* son la obra de un melancólico que trata de superar su situación psíquica rebelándose contra el destino (padre). El miedo a la muerte —dice Freud— que surge en la melancolía se explica únicamente suponiendo que el yo se abandona a sí mismo porque en lugar de sentirse amado por el superyó se siente perseguido y odiado por él. Vivir equivaldría para el yo a ser amado por el superyó, que aparece aquí como representante del ello (como heredero del complejo de Edipo).

El superyó ejerce la misma función protectora y salvadora que antes ejerció el padre y luego la providencia o el destino.

Cuando el yo se ve amenazado por un grave peligro del que no cree poder salvarse por sus propios medios, se cree abandonado por todos los poderes protectores (herederos de los padres y del superyó); entonces se deja morir. Trátase aquí —agrega Freud— de la misma situación que constituye la base del primer gran estado de angustia del nacimiento y de la angustia infantil. Se refiere esto a aquella situación en que el individuo queda separado de su madre y pierde su protección, situación traumática que se vio reforzada en Lautréamont por la pérdida real de su madre cuando tenía un año y ocho meses.

Se presenta en este poema la situación psicótica más clara que existe en la obra de Lautréamont. Es el delirio de persecución que sufre el hombre al sentirse ineludiblemente acosado por un fantasma amarillo que representa su propia conciencia, su superyó proyectado al exterior.

El poema comienza así: “Existen horas en la vida en que el hombre con cabellera piojosa dirige con el ojo fijo miradas salvajes sobre las membranas verdes del espacio; pues le parece oír delante de él las *irónicas* gritas de un fantasma. Él vacila y agacha la cabeza; lo que ha oído es la voz de la conciencia. Entonces se lanza de la casa con la velocidad de un loco, toma la primera dirección que se ofrece a su estupor y devora las llanuras rugosas de los campos. Pero el fantasma amarillo no lo pierde de vista y lo

persigue con igual velocidad”. (La percepción del *doble*, que aquí representa el propio superyó, provoca en el hombre la sensación de lo *sinistro*, semejante a lo que seguramente experimentan los psicóticos, sobre todo los delirantes de influencia, frente a la eclosión súbita de su enfermedad. Además, el *fantasma amarillo* tiene el color de la libido anal. Recordemos también “el fantasma, la obsesión amarilla” de van Gogh.)

“Algunas veces, en una noche de tormenta, mientras legiones de pulpos alados que se asemejan de lejos a los cuervos planean por encima de las nubes dirigiéndose de una rama recta hacia las ciudades de los humanos con la misión de *advertirles que cambien de conducta*, el guijarro de ojo sombrío ve pasar dos seres a la luz del relámpago, uno detrás del otro; y secándose una furtiva lágrima de compasión que corre de sus párpados helados, él exclama: ‘*Por cierto, él se lo merece, no es nada más que justicia*’. Después de haber dicho esto, se vuelve a colocar en una actitud huraña, continúa mirando con un temblor nervioso la caza del hombre y los grandes labios de la vagina de la sombra de donde chorrean sin cesar, como un río, inmensos espermatozoides tenebrosos que toman su destino en el éter lúgubre, escondiendo, con el vasto desplegar de sus alas de murciélago, la naturaleza entera y las regiones solitarias de pulpos vueltas sombrías frente al aspecto de esas fulguraciones sordas e imposibles de expresar.” (El guijarro toma aquí el significado de madre mala. Es una piedra dura, fría, que aunque siente cierta compasión por el hombre encuentra justificado el castigo, la persecución. La piedra está dotada de grandes labios, de una vagina oscura [sinistra], y los gigantes espermatozoides que fluyen de ella adquieren el mismo contenido persecutorio.)

“Pero, durante este tiempo, la *steeple-chase* continúa entre los dos infatigables corredores, el fantasma lanza por su boca torrentes de fuego sobre el lomo calcinado del antílope humano.” (Persecución anal.) “Si en el cumplimiento de su deber él encuentra en su camino la piedad que quiere obstaculizar su paso, el fantasma cede con repugnancia a sus súplicas y deja escapar al hombre.” (Es decir, en el momento en que el superyó del sujeto se conduce del yo, el yo se calma. El hombre puede entonces escapar a sus conflictos de conciencia —sentimiento de culpabilidad—.) “El fantasma hace castañetear su lengua como para decirse a sí mismo que va a cesar su persecución y retorna a su pocilga hasta una nueva

orden. Su voz de *condenado* se oye hasta las capas más lejanas del espacio; y cuando sus alaridos espantosos penetran en el corazón humano, éste (*el hombre*) preferirá la muerte por madre que el remordimiento por hijo. Él hunde la cabeza hasta los hombros en las complicaciones terrosas de un pozo; *pero la conciencia volatiliza este ardid de avestruz.*" (Es imposible escapar, eludir la acción del superyó.)

"La excavación se evapora, como gota de éter; la luz aparece con su cortejo de rayos como un vuelo de chorlitos que se abate sobre las alhucemas; y *el hombre se encuentra de nuevo frente a sí mismo, los ojos abiertos y pálidos* (frente a su doble, su superyó). Yo (Maldoror) lo he visto dirigirse hacia el lado del mar, subir sobre un promontorio recortado y batido por las cejas de la espuma y, como una flecha, precipitarse entre las olas." (Fantasía de suicidio y regresión al seno materno: el yo se siente abandonado y perseguido por su superyó.)

"*He aquí el milagro*; el cadáver reapareció al día siguiente sobre la superficie del océano, que arrastraba hacia la costa los despojos de la carne. El hombre se deshacía del molde que su cuerpo había hecho en la arena, se escurría el agua de sus cabellos mojados y volvía a tomar con la frente muda y gacha el camino de la vida." (Imposibilidad de eludir la persecución, incluso con la muerte. Fantasía de renacimiento con la finalidad de ser castigado de nuevo. El hombre no puede eludir su destino frente a su conciencia.)

"*La conciencia juzga severamente nuestros pensamientos y nuestros actos más secretos y no se equivoca jamás.*" (Es el superyó que, puesto dentro de nosotros mismos como conciencia, observa todos nuestros actos, conoce todo y no se equivoca nunca.)

"Como es a menudo impotente para intervenir el mal, ella no cesa de vigilar como un zorro, *sobre todo en la oscuridad.*" (Los ojos de zorro de la conciencia que ven en la oscuridad representan la situación del superyó vigilante sobre las tendencias inconscientes. Muchos sentimientos de culpa y situaciones de angustia, que conscientemente no son explicables ni justificables, se relacionan con las tendencias inconscientes del sujeto. El superyó actúa no sólo de acuerdo con nuestros sentimientos conscientes, sino sobre todo con nuestras intenciones inconscientes, debido a su ubicación, en parte, en el propio inconsciente.)

"*Ojos vengadores* que la ciencia ignorante llama meteoros, que van desparramando una llama lívida y pasan rodando sobre ellos mismos articulando palabras de misterio... ¡que él comprende! Entonces la cabecera de su cama (del *hombre*) se rompe por las sacudidas de su cuerpo abrumado por el peso del insomnio, y él oye la siniestra respiración de los rumores vagos de la noche." (Oscuridad y silencio como fuente de *lo siniestro*. También la *siniestra* respiración de la madre pesadilla.)

"*El ángel del sueño*, él mismo, mortalmente herido en la frente por una *pedra desconocida*, abandona su misión y remonta hasta los cielos." (En otros poemas se puede ver la transformación de este ángel del sueño, su metamorfosis en araña, símbolo de la pesadilla para Maldoror. La pesadilla sería *lo siniestro* experimentado durante el sueño. En un poema donde trata exclusivamente del tema del insomnio, se pregunta Maldoror por qué no duerme, por qué no puede hacerlo desde hace treinta y tres años. Se ve que su insomnio está condicionado por el temor a morir en el sueño víctima de la succión de la araña, es decir, teme el ataque de la pesadilla, de la madre succionadora.¹⁹ Además, el ángel del sueño es mortalmente herido en la frente por una piedra desconocida, símbolo de la agresión materna. También esta agresión y el tema de la cabeza deben ser relacionados con el contenido de las jaquecas de Lautréamont.)

La situación anterior de un yo sometido frente a un superyó cruel y perseguidor comienza a invertirse. El yo (*el hombre*) se siente invadido por el ello (Maldoror, que desprecia las virtudes y viene en defensa del hombre), entablándose así una lucha en-

¹⁹ Citemos al respecto algunas frases del *poema 50*: "Todas las noches, a la hora en que el sueño ha llegado al grado máximo de intensidad, una vieja araña de la gran especie saca lentamente su cabeza de un agujero abierto en el suelo, en uno de los rincones de la habitación..." "¡Cosa notable! Yo, que hago retroceder al sueño y a las pesadillas, me siento paralizado en la totalidad de mi cuerpo cuando ella trepa a lo largo de las patas de ébano de mi lecho de raso. Me aprieta la garganta con sus patas y me chupa la sangre con su abdomen. ¡Sencillamente! ¡Cuántos litros de licor purpúreo, cuyo número sabéis, se habrá ella bebido desde que realiza la misma operación con una persistencia digna de mejor causa! No sé qué le habré hecho para que se porte de ese modo conmigo."

Ver respecto a la pesadilla el interesante artículo de Stephen Schöberger, "Contribución clínica al análisis del síndrome de la pesadilla", *The Psychoanalytic Review*, vol. 33, 1946, N° 1.

carnizada contra el superyó. El vencimiento de la situación depresiva toma el carácter de un mecanismo maniaco externalizado en forma de situación paranoide. El total de dicha situación se lleva a cabo entonces en el exterior, como proyección de la situación interna. Al final, Maldoror, por medio del crimen, ejecutado sobre la conciencia (Dios-padre-superyó), intenta librarse de la opresión de que es víctima, adquiriendo una ilimitada omnipotencia al superar su angustia de castración. Con esta solución maniaca de su situación melancólica, Lautréamont intentó, mediante la creación poética, librarse de sus experiencias traumáticas infantiles, negando los peligros de la realidad y adquiriendo omnipotencia (M. Klein).²⁰ Además de estos mecanismos, Maldoror, al ingerir la sangre de su padre (el Creador) y al roer su cabeza, intenta una nueva incorporación y una identificación de su yo con su padre omnipotente.

Según Roheim,²¹ el final del duelo primitivo consiste en un simbolismo de matar y devorar la persona fallecida como repetición del crimen edípico. Para Abraham,²² en la manía ocurriría lo mismo, representando ésta una orgía canibalística en la que el yo celebra el festival de su liberación. Freud²³ ya había comparado la manía con la fiesta totémica. Y se ve que durante ella el superyó es absorbido por el yo. Esta identificación con el superyó, de carácter hostil, tiene por finalidad su destrucción y la asimilación de las partes útiles dentro del propio yo con el fin de adquirir omnipotencia. El sentimiento de culpabilidad se atenúa por la desaparición del superyó, y digo se atenúa porque su presencia puede advertirse aun en el maniaco, ya sea en su conducta como en sus sueños.

Volvamos ahora al poema.

"Y bien, yo (Maldoror) me presento esta vez para defender al hombre; yo, el que desprecia todas las virtudes: yo, aquel que no ha podido olvidar al Creador desde el día glorioso en que dan-

do vuelta el zócalo de los anales del cielo, donde por no sé qué embrollo infame estaba consignada su potencia y su eternidad, apliqué mis cuatrocientas ventosas por debajo de sus axilas y le hice proferir gritos terribles..." (La agresión, mejor aún *el ello* [Maldoror], lleva permanentemente en la obra de Lautréamont el sello de su sadismo oral, de su vampirismo.) "Ellos (los gritos) se transformaron en víboras que saliendo por su boca fueron a esconderse en la maleza, en las murallas en ruinas, en las emboscadas del día, en las emboscadas de la noche. Estos gritos, que se hicieron trepadores y dotados de anillos innumerables, con una cabeza pequeña y aplastada, ojos pérfidos, han jurado juzgar la inocencia humana; y cuando ésta se pasea en las enramadas de los montes o en la parte posterior de los taludes, o sobre las arenas de las dunas, ella (la inocencia humana) no tarda en cambiar de idea. Esto si aún hay tiempo, pues hay veces en que el hombre percibe el veneno introducirse en las venas de su pierna, por una mordedura casi imperceptible, antes de que haya tenido tiempo de volver atrás en su camino y ganar el llano" (ataque homósexual. Maldoror, con cuatrocientas ventosas aplicadas en la axila del Creador, le hace proferir gritos que se metamorfosean en serpientes—símbolos fálicos—. Es decir que cuanto mayor es la agresión desplegada contra el padre por un mecanismo de proyección, éste adquiere un proporcional poder agresivo. Pero aquí la víbora adquiere, además de su simbolismo fálico, otro de contenido oral, succionador, envenenador, castrador, relacionado con un poder semejante al adjudicado a la madre. En otro poema la víbora come el pene de Maldoror y se coloca en el lugar de él, representando el hecho de que una vez castrado por la madre ella se coloca dentro de él, es decir, es incorporada. Quizás la identificación con la madre tenga el aspecto de una identificación con una madre fálica, con la finalidad de intentar encubrir la castración total).²⁴

"Es así como el Creador, conservando una sangre fría admirable hasta en los sufrimientos más atroces, sabe retirar de su propio seno los gérmenes nocivos para los habitantes de la tierra. ¡Cuál no fue su extrañeza (del Creador) cuando vio a Maldoror, trans-

²⁰ Melanie Klein, "Psicogénesis de los estados maniaco-depresivos", *Revista de Psicoanálisis*, 1947, V.

²¹ Roheim (citado por Abraham).

²² Karl Abraham, "Breve estudio del desarrollo de la libido a la luz de los trastornos mentales", *Revista de Psicoanálisis*, 1944, p. 274.

²³ S. Freud, "Duelo y melancolía", *Obras Completas*, S. Rueda, tomo IX.

²⁴ Sobre el significado femenino y andrógino de la serpiente, ver C. E. Cárcamo, "La serpiente emplumada", *Revista de Psicoanálisis*, 1943, tomo I, p. 5.

formado en pulpo, adelantar sobre su cuerpo sus ocho patas monstruosas, cada una de las cuales, como tirilla sólida, hubiera podido abrazar fácilmente la circunferencia de un planeta!" (Poco a poco Maldoror se va sintiendo más fuerte frente a su superyó. Sus cuatrocientas ventosas, sus patas, que hubieran podido rodear la tierra, expresan un sentimiento creciente de omnipotencia. Su metamorfosis en pulpo entra al servicio de su agresión. Ésta es una técnica característica de Lautréamont: disfrazar su héroe para agredir y eludir la culpa, mientras que en Kafka la metamorfosis tiene más bien el sentido de un castigo.)

"Tomado de sorpresa, él (el Creador) se debatía algunos instantes contra este abrazo viscoso que se ajustaba cada vez más... Yo temía alguna mala acción de su parte; después de haberme alimentado abundantemente de los glóbulos de su sangre sagrada me desprendí bruscamente de su cuerpo majestuoso y me escondí en mi vivienda." (En otro poema, Maldoror, frente a una agresión cometida por él y ante el temor al castigo, recurre a una fantasía —muy frecuente en enfermos paranoicos— de regresión al claustro materno —la vivienda— para eludir la persecución. En un acto de vampirismo ha chupado la sangre de su padre, su superyó o el Creador, incorporándolo dentro de su yo.)

"Después de infructuosas búsquedas, él (el Creador) no puede encontrarme. Hace mucho tiempo de esto, pero creo que ahora sabe dónde está mi morada; sin embargo, tiene buen cuidado de no entrar; vivimos los dos como dos monarcas vecinos que conocen sus fuerzas respectivas; no pudiendo vencerse el uno al otro, están fatigados de las batallas inútiles del pasado." (La lucha entre el yo y el superyó ha entrado en una expectación ansiosa, vigilante. Las "batallas inútiles del pasado" representan la lucha permanente y estéril de Lautréamont contra su propia conciencia, su padre, y su rebelión tiene por fuente la continua protesta contra el destino, como representante del padre y el superyó.)

"Él me teme y yo le temo; cada uno, sin haber sido vencido, ha experimentado los rudos golpes de su adversario; nos mantenemos en esto. Sin embargo, yo estoy dispuesto a recomenzar la lucha cuando él quiera. Pero que no espere algún momento favorable para cumplir *sus intenciones secretas*. Estaré siempre en guardia, con la mirada sobre él. *Que no envíe más sobre la tierra a la conciencia y sus torturas*. He enseñado a los hombres las armas

con las cuales se la puede combatir con ventaja. Ellos no están aún familiarizados con ella; pero tú sabes que para mí ella (la conciencia) es como la paja que lleva el viento. Tan poco caso le hago. Si yo quisiera aprovechar la ocasión que se presenta de utilizar estas discusiones poéticas, agregaría que tengo más en cuenta el caso de la paja que el de la conciencia; pues la paja es útil para el buey que la rumia, mientras que la conciencia sólo sabe mostrar sus *garras de acero*. Éstas sufrieron un penoso fracaso el día en que se prendieron sobre mí. *Como la conciencia había sido enviada por el Creador, he creído conveniente no dejarme obstaculizar por ella*. Si la conciencia se hubiera presentado con la modestia y la humildad propias de su rango, condiciones de las cuales no hubiera tenido que desprenderse, yo la hubiera escuchado." (Es decir, si su padre se hubiera presentado de otra manera, no hostil, él habría escuchado sus consejos.)

"No me gustaba su orgullo. *Extendí una mano y bajo mis dedos se trituraron las garras*. Ellas cayeron al suelo hechas polvo, bajo la presión creciente de este mortero de nueva especie. *Extendí la otra mano, con la cual le arranqué la cabeza. Expulsé entonces de mi casa a esta mujer*, a latigazos, y no la volví a ver más. He guardado su cabeza en recuerdo de mi victoria." (Cabeza: pene; padre castrado: mujer. También la mujer representa el otro núcleo de su superyó, aquella formación precoz en relación con la madre. Una vez tomados los atributos masculinos del padre expulsa de su cuerpo [casa] el sobrante [heces] no metabolizado dentro de su yo. Es deshacerse del objeto malo internalizado. También la cabeza representa, por un desplazamiento de abajo arriba, su propio pene, y se relaciona, sin duda, con sus crisis de jaqueca.)

"Una cabeza en la mano, a la cual roía el cráneo; me he parado sobre un pie, como la garza real, al borde del precipicio excavado en la ladera de una montaña." (Esta extraordinaria imagen de sadismo oral y omnipotencia representando el parricidio le da el sentimiento de una seguridad absoluta. Pero en el mismo acto de roer, de ingerir la cabeza del padre, se puede ver un trabajo tendiente a una nueva reincorporación. Esta frase, por otro lado, es repetida cuatro veces, sin duda como un mecanismo de aseguramiento. Maldoror con el cráneo de su padre en la mano recuerda a Hamlet, pero ¡qué distinto es el efecto logrado por uno

y otro! Lautréamont se muestra aquí como un maestro de lo siniestro.)

"Me han visto bajar hasta el valle mientras que la piel de mi pecho estaba inmóvil y calma, como la tapa de una tumba." (Esta frase la repite cuatro veces. Lautréamont utiliza ese mecanismo: repite las frases que son más traumáticas para él. Aquí quiere dar pruebas de falta de angustia y remordimientos. El crimen del padre no le había impresionado. El valle simboliza los genitales femeninos, es decir, después de haber matado al padre puede intentar una relación sexual.) "*Una cabeza en la mano, yo roía el cráneo*. He nadado en las corrientes más peligrosas esquivando los obstáculos mortales, me he zambullido más profundamente aún que las corrientes para asistir como un extraño a los combates de los monstruos marinos" (son todas pruebas de la potencia adquirida después de anular al superyó). "Me he apartado de las playas hasta perderlas de mi vista penetrante, y los calambres horribles, con su magnetismo paralizante, rondaban alrededor de mis miembros, hendían las olas con movimientos robustos, sin osar aproximarse." (Los calambres, representados como seres, son una nueva simbolización de su superyó proyectado al exterior. Él los siente venir, pero los calambres no se atreven a llegar; él es poderoso. El tema del calambre aparece a menudo en Lautréamont. Al comenzar algunos de sus *Cantos* tiene calambres en la mano —calambre de los escritores—, como manifestación de su inhibición debido al contenido latente de lo que trata de expresar. Es la conciencia, el superyó, que le impide continuar escribiendo).²⁵

"Me han visto volver a la playa sano y salvo, mientras que la piel de mi pecho estaba inmóvil y calma, como la tapa de una tumba. Una cabeza en la mano, a la cual yo roía el cráneo; *he franqueado los peldaños ascendentes de una torre elevada*" (fantasía de potencia). "He llegado con las piernas cansadas sobre la plataforma vertiginosa. *He mirado hacia el campo, hacia el mar. He mirado al sol, al firmamento. Empujando con el pie el granito que no retrocede, he desafiado a la muerte y la venganza divina por medio de un grito supremo y me precipité como un adoquín*

²⁵ Lautréamont hace referencia a los calambres al comenzar el segundo canto, poema 16: "Cojo la pluma para construir el segundo canto... Pero, ¿qué les pasa a mis dedos? Las articulaciones se quedan paralizadas no bien empiezo mi trabajo. Sin embargo, necesito escribir".

en la boca del espacio." (Fantasía de coito, suicidio y regresión al seno materno, como un desafío frente al padre castrador, el sol. La boca del espacio incluye un elemento oral, y posiblemente la fantasía de regresión al seno materno tenga el significado de una reincorporación oral al organismo de la madre. Sería la inversión de la situación frente a la pérdida de la madre y la reincorporación del objeto perdido. La frase que dice "desde la altura de una torre, *empujando con el pie el granito que no retrocede*" adquiere el siguiente significado: la piedra, tal como ya lo hemos visto, simboliza a la madre, que por "no haber cedido" frente a sus tendencias empujó a Lautréamont a su situación depresiva.)

"Los hombres escucharon el choque doloroso, que siguió repercutiendo, resultado del *encuentro de la tierra con la cabeza de la conciencia que yo había abandonado en mi caída*." "Me han visto a mí descender con la lentitud de un pájaro, transportado por una nube invisible, y *recoger la cabeza* para forzarla a ser testigo de un triple crimen que yo debía cometer ese mismo día." (Maldoror, al tirarse al espacio, abandona la cabeza [conciencia], la que choca contra la tierra. Al matarla de nuevo [al padre] se siente más omnipotente aún y tiene a continuación una fantasía de vuelo que, como en los sueños, tiene el significado de erección [potencia], pero vuelve a tomar la cabeza "para forzarla a ser testigo de un triple crimen". Pero, ¿por qué Maldoror necesita la presencia de su superyó como testigo para cometer su triple crimen? Es porque su crimen tiene el carácter de una venganza que va dirigida contra la madre, y su sadismo sólo será satisfecho si el padre presencia el acto con un doble mecanismo. Por otra parte, es una manera de traicionarse a sí mismo, y los sentimientos de culpa expresados en el poema 30 son justamente las consecuencias de la presencia de este testigo [el superyó], que no es que lo hubiera deseado, sino que le fue imposible eludir.)

"¡Mientras que la piel de mi pecho estaba inmóvil y calma como la tapa de una tumba! *Una cabeza en la mano, a la cual yo roía el cráneo, me dirigí hacia el lugar donde se levantan los postes que sostienen la guillotina*. He colocado la gracia suave de los cuellos de *tres jovencitas* bajo la cuchilla. Ejecutor de grandes obras, yo solté la cuerda con la experiencia aparente de una vida entera, y el acero triangular, cayendo oblicuamente, cortó tres cabezas que me miraban con dulzura." (Representa el crimen de

la madre. La frase "La piel de mi pecho estaba inmóvil y calma como la tapa de una tumba" representa una identificación con la madre muerta, que no tuvo remordimientos al abandonarlo cuando niño —abandono oral desde el pecho—.) "*Coloqué entonces de inmediato la mía bajo la pesada navaja, mientras el verdugo se preparaba para cumplir con su deber. Tres veces bajó la cuchilla entre las ranuras con nuevo vigor. Tres veces mi esqueleto, sobre todo en el lugar del cuello, fue sacudido hasta sus cimientos como cuando uno se figura en sueños ser aplastado por una casa que se desmorona.*" (Lo que en la realidad pareció haber eludido [la castración] se denuncia, sin embargo, en su comparación. El ser aplastado por una casa que se desmorona representa el desmoronamiento de su propio cuerpo, situación que en un *plano genital simboliza la castración*. Por eso la casa es también la madre desmoronada —muerta— que lo arrastró a la neurosis debido a su pérdida.)²⁶

"La gente, estupefacta, me dejó pasar para que yo me apartara de ese lugar fúnebre; ellos me vieron abrirme paso con la cabeza

²⁶ Esta vivencia onírica de desmoronamiento puede relacionarse también con la vivencia de fin del mundo o sentimiento catastrófico que caracteriza las esquizofrenias de comienzo agudo. Es, como se sabe, el resultado de una frustración brusca de las cargas libidinosas y de los objetos del mundo exterior y una liberación de los instintos destructivos que actúan dentro del propio yo. Su proyección al exterior configura esta vivencia tan característica. La destrucción del propio esquema corporal representa también la destrucción de la madre, ya que este esquema se elabora de acuerdo con las identificaciones precoces con este objeto. El sentimiento de *lo siniestro* es sentido muy frecuentemente por aquellas personas que están a punto de enloquecer o en las que habiendo ya comenzado un proceso psicótico, existe aún un examen de la realidad, a veces parcial y transitorio, pero suficiente como para advertir el carácter insólito de los síntomas, sobre todo aquellos de naturaleza alucinatoria. (Véase E. Pichon-Rivière, en "Contribución a la teoría psicoanalítica de la esquizofrenia", *Revista de Psicoanálisis*, IV, 1, 1946.) En la literatura hay muchos ejemplos, pero uno de los más sorprendentes es un cuento de Jean-Paul Sartre titulado *La Chambre*, donde el personaje femenino trata de recuperar a su esposo, que sufre una psicosis, identificándose con él y participando de los mismos síntomas. El personaje, y sobre todo el lector, experimenta el sentimiento de *lo siniestro* cada vez que las pruebas de la realidad se manifiestan representadas por los pequeños acontecimientos de la vida diaria, evidenciándose así la lucha desesperada de esa mujer, que debe elegir entre adaptarse a la realidad y perder psíquicamente a su marido o identificarse con él, introyectándolo, y configurando una *folie à deux*.

erguida mientras que la piel de mi pecho estaba inmóvil y calma como la tapa de una tumba."

La guillotina y sus alrededores —lugar fúnebre— simbolizan el genital femenino con carácter de *lo siniestro*, castrador. Maldoror pone a prueba tres veces (tres coitos) su invulnerabilidad. El número tres, usado tan frecuentemente por Lautréamont en sus poemas, es un símbolo del genital masculino en relación con los tres elementos que lo integran. Es por eso que tiene que hacer tres tentativas correspondientes a cada uno de los tres elementos y cometer tres crímenes sobre la mujer en relación con el triple peligro que ella representa. En un plano más profundo, además del crimen de la madre mala, puede representar una tentativa de matar su propia homosexualidad basada en una identificación con la madre.

Esta prueba es superada conscientemente, pero la repercusión inconsciente que ella tiene en relación con la angustia de castración está demostrada por analogía con el sueño del desmoronamiento.

La situación psíquica de esta frase final puede resumirse de esta manera: "Ellos me vieron abrirme paso (coito) con la cabeza erguida (erección) mientras la piel de mi pecho estaba inmóvil y calma como la piedra de una tumba (sin sentimiento de culpabilidad, sin angustia, sin remordimiento, tal como creo sucedió a mi madre cuando me abandonó)". Enunciado que debe finalmente invertirse diciendo: "Porque estaba sin angustia pude tener erección y realizar el coito".

La estupefacción de la gente era proyección de su propia estupefacción ante la prueba que intenta realizar en la fantasía. En la frase final del poema esta estupefacción comienza a elaborarse en el sentido de una duda sobre la eficacia de la defensa del hombre (el yo sometido al superyó) realizada por Maldoror (el yo al servicio del ello). "*Había dicho que yo quería esta vez defender al hombre, pero me temo que mi apología no sea la expresión de la verdad; en consecuencia, prefiero callarme.* La humanidad aplaudirá esta medida con reconocimiento."

Se ve cómo su omnipotencia se desvanece sintiendo Maldoror de nuevo la presencia de su sentimiento de culpabilidad. El *poema 30*, último del *Canto II*, representa el desenlace y el fracaso de la tentativa anterior.

"Ya es hora de apretar los frenos a mi inspiración [represión]

y de detenerme un momento en el camino, como cuando se *observa la vagina de una mujer* [lugar siniestro]; es bueno examinar la carrera recorrida y *lanzarse después con los miembros descansados*, de un salto impetuoso [intentar una nueva superación]. Hacer una tirada de un solo impulso no es fácil, y las *alas se fatigan* mucho en un vuelo elevado [impotencia], sin esperanza y sin remordimiento. ¡No...!, no conduzcamos ya profundamente la jauría feroz de los picos y de las excavaciones a través de las minas explosivas de este cambio impío! [la exploración de su inconsciente]. El codrilo [Maldoror] no cambiará una palabra a la vomitona brotada de debajo de su cráneo [sus *Cantos*]. ¡Tanto peor si alguna sombra furtiva [el padre-el superyó], excitada por el fin laudable de vengar a la humanidad, injustamente atacada por mí [agresión], abre subrepticamente la puerta de mi habitación [su yo] rozando el muro como el ala de una gaviota y hunde un puñal en las costillas [castración-ataque homosexual-persecución] del saqueador de restos celestes! [Ladrón de los restos del naufragio del padre.] Igual da que la arcilla disuelva sus átomos de esa manera o de otra." (Tanto da morir de esta o de otra manera. Maldoror se siente nuevamente perdido y se expone entonces pasivamente al sacrificio, a la castración, víctima de su sentimiento de culpabilidad.) De la repetición de esta situación surge el carácter siniestro de su destino.

A CIEN AÑOS DE LA MUERTE DE LAUTRÉAMONT. LOS CANTOS DE MALDOROR

(Análisis psicoanalítico del poema IX del primer Canto)

Mi interés por la obra de Lautréamont coincide con el comienzo de mi interés por el psicoanálisis. Si bien yo conocía los *Cantos*, el encuentro con Edmundo Montagne, poeta uruguayo internado en el Hospicio de las Mercedes por una fuerte depresión, resultó decisivo. Nuestro diálogo se orientó inmediatamente sobre el Conde de Lautréamont, ya que experiencias semejantes nos llevaban a ambos a una intensa identificación con él. Nuestra amistad terminó trágicamente con el suicidio de Montagne.

Impactado por este hecho, que reforzaba la "leyenda negra" de Lautréamont, centré mis esfuerzos en el intento de superar lo siniestro a través del descubrimiento de las claves ocultas en los *Cantos*. Éstos han sido analizados como si se tratara del material emergente en sucesivas sesiones analíticas, como la crónica del mundo interno de Ducasse.

Mi trabajo se concretó en un ciclo de conferencias, cuyos textos configuran un libro, en el año 1946, en ocasión del centenario del nacimiento de Ducasse. Fue necesario que transcurriera un lapso semejante al de la vida de Lautréamont para que me decidiera, en el centenario de su muerte, a publicar un fragmento de ese análisis.

Este poema, cuyo tema es el Océano (el noveno del primer *Canto*), pone de manifiesto, más que otros, la influencia que el romanticismo inglés ejerció sobre Lautréamont. Admiraba profundamente a Byron y a Shelley, pero sobre todo al primero, de quien trató de

tomar no sólo aspectos de su poesía, sino que imitó en actitudes y posturas.

El poema es fruto de la elaboración de fantasías y experiencias reales de su primera infancia y es fácil advertir en él alusiones a determinados acontecimientos históricos sucedidos en esa época. Imagino al niño Isidoro Ducasse contemplando desde la azotea de su casa, muy próxima al río, la inmensidad del gran estuario, como él llamaba al Río de la Plata, poblado de embarcaciones extranjeras durante el sitio de Montevideo.¹ Isidoro Ducasse había perdido a su madre cuando tenía un año y ocho meses; según algunos se habría suicidado.² Su padre, don Francisco Ducasse, canciller de la legación francesa, fue un hombre muy activo y muy relacionado con los grupos políticos y literarios, lo que lo mantenía permanentemente fuera de su casa. Por la noche ésta era un lugar habitual de reunión; relatos del día, crónicas de comportamiento de la legación francesa, intrigas diplomáticas, eran los temas obligados de estas tertulias. Tales circunstancias hacen suponer que Lautréamont pasó los primeros años de su infancia en este caos y abandono, en una soledad casi absoluta. Sus juegos y fantasías giraban alrededor de los relatos del sitio cuyo clima general debe haber coincidido con la crónica que hiciera Alejandro Dumas a pedido del gobierno

¹ La atmósfera sádica y traicionera del sitio, con sus decepciones, sus luchas intestinas, sus crueles hazañas de degollinas y descuartizamientos, configuró sus primeras experiencias y su concepción de la vida. Cuántas veces habrá oído contar el martirio sufrido por Mirquette y Etcheverry en manos de las fuerzas de Oribe y Rosas: "desposeídos de sus ropas —dice un cronista— recibieron un golpe de lanza y luego fueron paseados desnudos por el campamento, donde se los hizo objeto de los mayores ultrajes. Luego, atados de pies y manos, se les abrió el cuerpo longitudinalmente, se les arrancó las entrañas y el corazón y se los mutiló en forma vergonzosa. Se les arrancó trozos de piel de los costados para hacer manecas de caballos y, por fin, cortadas sus cabezas, se los dejó expuestos en medio del campo".

² Esa muerte trágica, vivida como abandono, constituyó para Isidoro una pérdida irreparable, fuente de todo su resentimiento. El silencio con que se rodeó la muerte (fue enterrada sólo con su nombre de pila), configuró para el conde un "misterio familiar". En este sentido resulta significativo el relato de sus condiscípulos del Liceo de Tarbes acerca del entusiasmo de Ducasse por la tragedia de Edipo, y su queja de que Yocasta no muriera ante los ojos de los espectadores, como expresión inconsciente de su deseo de indagar en el secreto de la muerte de su madre, manifiesta, una vez más, la intensidad de su resentimiento.

de Montevideo. En esta soledad, compensada por una rica fantasía, trabó una estrecha amistad con el río, su Océano del poema, proyectando en él las fantasías de su mundo interior.

Este poema tiene una configuración armoniosa y equilibrada y su ritmo, con la reiteración de determinados temas, parece imitar el balanceo de las olas. El orden que encubre un caos subyacente no consigue, sin embargo, controlarlo totalmente. Los aspectos buenos e idealizados de sus objetos internos, proyectados sobre el Océano, predominan en estas fantasías. Aspectos parciales de la madre, del padre, de él mismo y de su gran amigo Dazet se alternan y entremezclan en el texto. Pero por sobre todos se destaca este último, personificación de todas sus amistades anteriores reales y fantaseadas. Dazet fue su condiscípulo en el Liceo Imperial de Tarbes durante los años 1860, 61 y 62. Lautréamont tenía 14 años cuando se trasladó directamente desde Montevideo a este colegio. Allí se ligó fuertemente con su amigo, quien figura, tiempo después, en la dedicatoria del prólogo a las poesías del Conde. Lautréamont lo muestra como el personaje principal, en forma explícita, ya que aparece con su propio nombre en la edición del primer canto (1868), época en que el mismo Ducasse firmaba con 3 asteriscos. En la edición completa publicada el año siguiente el autor sale parcialmente del anonimato; firma su libro con su seudónimo Conde de Lautréamont y el nombre de Dazet y su imagen son metamorfoseados de muy diversas maneras. El primer canto de Maldoror, publicado separadamente y enviado a un concurso literario de 1868, es un poema en el cual —como dice Manreus— el espíritu del mal (Maldoror) rechaza la ayuda del espíritu del bien (Dazet). Éste fue sin duda alguna el amigo más íntimo que tuvo Lautréamont; todas las figuras de adolescentes que aparecen después bajo diferentes nombres, como Loengrin, Elsenor, Reginaldo, Mario, Leman, etc., pero sobre todo Mervyn, representan sus dobles así como también objetos de amor en un vínculo homosexual. Parte del inmenso bestiario de Lautréamont, 185 clases de animales diferentes, elegidos para desempeñar funciones específicas, según surge de un estudio de Bachelard, son personificaciones o, mejor dicho, animalizaciones de Dazet, tales como el pulpo de mirada de seda, el rinoceronte, el oso marino, el sapo, el ácarus sarcoptes que produce la sarna, etc. Las metamorfosis sucesivas de Dazet continúan a través de todos los cantos y el

crimen de Mervyn (última representación de éste) a manos de Maldoror representa el desenlace, en la fantasía, de una relación frustrada.

La estructura del poema del Océano ofrece características especiales; la primera parte es un prólogo que enuncia los temas básicos de la fantasía en juego; le siguen a continuación 10 fragmentos que comienzan y terminan con una frase reiterada: "Viejo Océano, yo te saludo viejo Océano". Esta repetición nos muestra la sucesión de tentativas de elaborar situaciones inconscientes, penosas, de carácter depresivo, por medio del mecanismo que Freud describió con el nombre de automatismo de repetición.

El poema comienza así: "Me propongo declamar sin emocionarme, a plena voz, la estrofa seria y fría que vais a oír. Vosotros fijaos en lo que contiene y defendeos de la impresión penosa que dejará seguramente, como una magulladura, en vuestras imaginaciones trastornadas. No creáis que estoy a punto de morir porque no soy todavía un esqueleto ni la vejez está adherida a mi frente; no veáis ante vosotros más que al monstruo cuyo rostro por suerte no podréis ver, aunque es menos horrible que su alma. Sin embargo yo no soy un criminal. No hace mucho he vuelto a ver el mar y he pisado el puente de los barcos y mis recuerdos están recientes como si lo hubiera dejado la víspera". Aconseja a continuación al lector imaginario, personificación de alguno de los aspectos de Dazet, mantenerse tranquilo como él, no envejecer al contemplar el triste espectáculo del corazón humano. Lautréamont se disocia aquí; una parte de él personificada como Maldoror (su maldad), otra parte, sus aspectos buenos son proyectados sobre la imagen de Dazet. La referencia que hace acerca del esqueleto, de la vejez, de su aspecto monstruoso y de su alma más horrible aún, son expresión de sentimientos de culpa reavivados. Decir que ha vuelto a ver el mar, el Océano, el estuario, tal como si lo hubiera visto la víspera, es una manera de restablecer la continuidad en el tiempo; la experiencia depresiva. Para no destruirse se divide y trata de preservar aspectos propios a través de Dazet. Pero este mecanismo parece fracasar, ya que teme ser tomado por criminal, que su doble se intranquilece, que se avergüence y que sea víctima de una magulladura, producto de la impresión penosa en una imaginación trastornada. El mecanismo de disociación paranoide fracasa como tentativa de eludir la depresión en la que sus dos as-

pectos, lo bueno y lo malo, van a juntarse surgiendo así la vivencia de duelo y catástrofe.

Este prólogo continúa así en la primera versión: "A Dazet, tú cuya alma es inseparable de la mía, tú el más hermoso de los hijos de la mujer, aunque adolescente todavía; tú cuyo nombre recuerda el más grande amigo de juventud de Byron, tú en quien moran noblemente como en su residencia natural, por mutuo acuerdo y con lazos indestructibles, la dulce virtud comunicativa y las gracias divinas. ¿Por qué no estás conmigo, tu vientre de mercurio contra mi pecho de aluminio, sentados ambos sobre alguna roca de la orilla para contemplar este espectáculo que adoro?" En esta primera versión expresa Lautréamont su nostalgia por Dazet, "su alma inseparable de la mía"; esto constituye una fantasía o vivencia básica, característica de la relación de Maldoror con los demás objetos. Se divide o disocia, como hemos visto, en Maldoror y el Otro, su Doble, imagen especular representante de la Otra Parte depositada en objetos sucesivos por medio del mecanismo de identificación proyectiva. La presencia de este Otro (*Alter ego*) es permanente en los cantos, como, por ejemplo, en el episodio de Elsenor y Reginaldo: "Un arcángel ha bajado del cielo y, mensajero del señor, nos mandó convertirnos en una araña única y venir todas las noches a chuparte la sangre". El destino de esta parte de Lautréamont, sus vicisitudes, sus diferentes apariencias y finalmente su aniquilación configuran la fantasía final, que es a la vez criminosa y suicida.

Maldoror dice: "por qué no estás conmigo, sentados ambos sobre alguna roca de la orilla para contemplar este espectáculo que adoro?" En la versión definitiva de este poema Dazet, convertido en pulpo, integra la fantasía del Océano. "Oh, pulpo de mirada de seda, tú cuya alma es inseparable de la mía, tú el más hermoso de los habitantes del globo terrestre que mandas en un serrallo de cuatrocientas ventosas." Las cuatrocientas ventosas representan la fuerza de succión proyectada en el objeto. El pulpo —Dazet— simboliza la fuerza de la necesidad y la nostalgia. A partir de este prólogo comienza el desarrollo de las 10 partes del poema, como 10 tiempos ó 10 actos de un mismo drama, que se repiten. El diálogo se restablece, los personajes son ahora el mismo Maldoror y el Océano, personaje este de carácter múltiple, ya que integra varios aspectos proyectivos, tales como la madre, el padre,

Dazet, personas y objetos independientes o partes del mismo Maldoror. El mundo interno se ha restablecido; la fantasía del Océano es la propia fantasía de su mundo interno, el diálogo se restablece y lo que sigue, el drama, será una tentativa de elaborar este caos interno.

El primer fragmento comienza así: "Viejo Océano de olas de cristal". Esta alusión a las olas de cristal representa un elemento importante ya que se trata de la simbolización de la visión interior, el *insight*, que le permite ver y construir la fantasía de su mundo interno. Lo que ve es una enorme masa, el pecho, magullado y amoratado, es decir, golpeado y destruido. Frente a esta visión interior Maldoror dice: "por eso ante tu primer aspecto una ráfaga prolongada, de tristeza, que parece ser el murmullo de tu brisa suave, pasa dejando huellas imborrables sobre el alma profundamente conmovida; y traes [se dirige aquí a la madre internalizada] a la memoria de tus amantes, sin que se den cuenta siempre, los rudos comienzos del hombre [es decir, el nacimiento] cuando traba conocimiento con el dolor que ya no lo abandona". La visión interior de su mundo magullado y destruido y la nostalgia del claustro materno son los elementos con los cuales está elaborada la fantasía inconsciente con la que el poeta construyó este primer fragmento.

La segunda parte comienza así: "Viejo Océano; tu forma armoniosamente esférica que alegra la cara grave de la geometría". La visión de su mundo interior ha cambiado; la forma armoniosamente esférica es la visión de un pecho idealizado y que "alegra la cara grave de la geometría". Esta alusión a la geometría se hace comprensible en su relación con el pecho y la lactancia a través de uno de los poemas del segundo Canto que dice así: "¡Oh, severas matemáticas! No os he olvidado desde que vuestras sabias lecciones, más dulces que la miel, penetraron en mi corazón como una oleada refrigerante; aspiraba yo instintivamente desde la cuna a beber en vuestra fuente, más antigua que el sol, y sigo aún pisando el atrio sagrado de vuestro templo solemne, como el más fiel de vuestros iniciados. Había vaguedad en mi espíritu, un no sé qué espeso como humo; pero supe subir religiosamente las gradas que conducen a vuestro altar, y habéis disipado ese velo oscuro, como el viento disipa las humaredas. Colocasteis en su lugar una frialdad excesiva, una prudencia consumada y una lógica impla-

cable. Por medio de vuestra leche fortaleciente mi inteligencia se ha desarrollado rápidamente, tomando proporciones inmensas en medio de esa claridad arrebatadora que dais como presente, con prodigalidad, a los que os aman con un amor sincero. ¡Aritmética! ¡Álgebra! ¡Geometría!"

"Durante mi infancia aparecisteis ante mí una noche de mayo, a la luz de la luna, sobre una pradera verdeante, en las orillas de un límpido arroyo, iguales las tres en gracia y en pudor, llenas las tres de majestad como unas reinas. Disteis unos pasos hacia mí con vuestro largo vestido, flotante como un vapor, y me atrajisteis hacia vuestros altivos senos, como a un hijo bendecido. Entonces, acudí veloz, crispadas mis manos sobre vuestra blanca garganta. Me nutrí, reconocido, con vuestro maná fecundo y sentí que la humanidad se engrandecía en mí, tornándose mejor."

"Gracias por los servicios innumerables que me habéis hecho. Gracias por las singulares cualidades con que habéis enriquecido mi inteligencia. Sin vosotras, en mi lucha contra el hombre hubiera podido ser vencido."

"Con ayuda de ese terrible auxiliar descubrí en la humanidad, nadando hacia las costas, frente al arrecife del odio, la maldad negra y horrorosa, sumida en medio de miasmas deletéreos, admirándose el ombligo. Fui el primero en descubrir entre las tinieblas de sus entrañas, ese vicio nefasto, ¡el mal!, superior en él al bien. ¡Con esta arma envenenada que me prestasteis, arrojé de su pedestal, levantado por la cobardía del hombre, al propio Creador! Rechinó los dientes y sufrió esta injuria infamante porque tenía por adversario a alguien más fuerte que él."

Esta fantasía de incorporar un pecho bueno e idealizado, coexistiendo con la de haber internalizado otro, de carácter malo y persecutorio, da como resultado vivencias y actitudes particulares. Lautréamont dice: "Sin embargo el hombre se ha creído bello en todos los siglos, pero en realidad no cree en su belleza sino por amor propio; no es bello realmente y se da cuenta de ello, pues, si no, ¿por qué mira la cara de sus semejantes con tanto desprecio?" La fantasía de un pecho idealizado interno, no asimilado, trae como resultado la vivencia de la propia belleza. Pero, como él mismo dice, es en realidad por amor propio, que es el amor por ese objeto interno y de carácter narcisístico. El deseo de propiedad y preservación permanente crea sentimientos

de desconfianza internos y externos, aparece entonces el temor de tener que compartirlo y el desprecio, contraparte de esa desconfianza, es el resultado de la situación en que el yo, en plena posesión de este objeto interno, se siente omnipotente frente a los demás y considera estar por encima de ellos. Esto es el orgullo. Así pues, la omnipotencia narcisista de Maldoror - Lautréamont se origina en esta fantasía. La omnipotencia, el orgullo, la desconfianza, la rebeldía y la lucha contra el padre por la propiedad exclusiva de este objeto (la madre) son los rasgos más característicos de Maldoror.

El tercer fragmento del poema comienza así: "Viejo Océano, eres el símbolo de la identidad, siempre igual a tí mismo". Como continuación de la fantasía anterior advertimos la expresión del deseo de lograr una identidad en el tiempo, una situación de paz y felicidad interior. Maldoror advierte, sin embargo, que si bien en otras partes, en algún sitio lejano, las olas del Océano pueden ser furiosas, continúa en su relación directa con él en la mayor calma. En su visión interior advierte la posibilidad de ser invadido nuevamente por esas olas furiosas, las olas furiosas de su agresión que ponen en peligro la integridad del objeto interno. Emerge el peligro subyacente de una nueva depresión, de una nueva destrucción y fragmentación de este objeto. El impulso a la reparación y el establecimiento de un objeto interno integrado están en la base de todo impulso creador.

La cuarta parte del poema dice así: "Viejo Océano, no sería nada imposible que escondieses en tu pecho futuras utilidades para el hombre. Le has dado ya la ballena, no dejas fácilmente adivinar a los ojos ávidos de las ciencias naturales los mil secretos de tu íntima organización". La fantasía que subyace aquí está en directa relación con la anterior. La curiosidad que el niño siente por el pecho y luego por el cuerpo de la madre y sus fantasías de penetrar dentro de él, constituyen la base del impulso epistomofílico. Lautréamont, según testimonio de sus condiscípulos, tenía un gran interés por las ciencias naturales. La vivencia de un pecho con futuras utilidades e idéntico a sí mismo, con límites precisos, termina por configurar esa fantasía de un pecho idealizado, fantasía universal que se estructura durante el desarrollo del niño y a la cual se recurre frente a situaciones de peligro ya sean éstas internas o externas.

La quinta parte dice: "Viejo Océano; las diferentes especies de peces que tú alimentas no se han jurado fraternidad entre sí". Alude así Maldoror al problema de los celos y la rivalidad. "Cada especie vive por su lado, cada hombre vive como un salvaje en su covacha, sale raramente de ella para visitar a su semejante, igualmente agazapado en otra covacha. La gran familia universal de los hombres es una utopía." Plantea aquí Lautréamont, sin poder explicárselo conscientemente, su propio aislamiento, su situación de extranjero en la tierra, la rivalidad y los celos entre los hombres, la desconfianza. Maldoror es un hombre permanentemente agazapado en su covacha, listo para salir de ella y atacar a sus semejantes, en los cuales ha colocado ya su propia desconfianza. Al intentar explicarse esta situación dice: "Además, del espectáculo de tus mamas fecundas se desprende la noción de ingratitud; porque se piensa inmediatamente en todos esos parientes numerosos lo bastante ingratos con el Creador para abandonar el fruto de su miserable unión". Lautréamont no puede ser más explícito; el espectáculo del mar con sus mamas fecundas despierta en él el sentimiento frente a la ingratitud de los padres (los parientes numerosos) que han abandonado al hijo (el fruto de su miserable unión). Lautréamont fue en realidad abandonado, así vive el niño la muerte de su madre, como un abandono, y la sustitución simbólica que hace de la madre a través del mar le sirve para expresar su irremediable nostalgia de ella.

La sexta parte de este poema dice: "Viejo Océano, tu grandeza material sólo puede compararse con la medida que uno se representa de la potencia activa que se ha necesitado para engendrar la totalidad de tu masa. El hombre come sustancias alimenticias y hace otros esfuerzos dignos de mejor suerte para parecer inmenso. Que se hinche cuanto quiera esta adorable criatura", y dirigiéndose al mar y como una proyección de la propia vivencia del peligro le dice: "tranquilízate, no te igualará el hombre en tamaño". Aparece aquí el conflicto con el padre, el hombre, como rival que pone en peligro su relación con la madre, sobre todo en términos de posesión del pecho. La relación sexual entre los padres, es decir, la escena primaria, es fantaseada en un plano oral; la succión y el vaciamiento son la técnica y la consecuencia de esta relación. La rivalidad con el padre frente a la madre hace que Maldoror se sienta abandonado; la primera frase, "tu gran-

deza material sólo puede compararse con la potencia que ha engendrado la totalidad de tu masa", no solamente hace alusión a la relación sexual de los padres sino que incluye una consecuencia de ésta; el embarazo de la madre. Es decir, una potencia activa, como él dice, ha engendrado la totalidad de su masa.

La séptima parte muestra la elaboración de la fantasía inconsciente que gira alrededor de las consecuencias de la frustración oral. Dice así: "Viejo Océano, tus aguas son amargas, tienen exactamente el mismo sabor que la bilis". Con la frustración oral, la leche buena o la relación buena con el pecho bueno se transforma en una relación mala, la leche es mala y amarga. Éste es el signo de la frustración y de un resentimiento permanente en el Conde de Lautréamont. Crea además en él una confusión, un desconcierto: si alguno tiene talento lo hacen pasar por idiota, si otro es bello de cuerpo, oculta un contrahecho horroroso. Su amargura y su desconsuelo se resuelven en el próximo fragmento del poema en una revisión de valores y una meditación sobre los alcances del conocimiento científico. Dirá al final de él: "le quedan a la psicología muchos progresos por hacer".

En la octava parte el poema dice así: "Viejo Océano, los hombres, a pesar de la excelencia de sus métodos, no han conseguido aún, ayudados por los medios de investigación de la ciencia, medir la profundidad vertiginosa de tus abismos, tienes algunos que las sondas más largas y más pesadas han reconocido como inaccesibles". Así me inicié a esta meditación.

Frente al desamparo y la muerte que está detrás, adopta una actitud metafísica; abstrayéndose de todo se esfuerza en resolver este intrincado problema: "¿Cuál es el más profundo, el más impenetrable: el Océano o el corazón humano?" Después de treinta años de experiencia dice que es más fácil inclinarse a ver que la profundidad y el misterio son aún mayores en el corazón de los hombres. "Quién comprenderá —dice— por qué dos amantes que se idolatraban el día anterior [aquí hace alusión a su buena relación con la madre en la primera parte del poema, a su relación con Dazet], por una palabra mal interpretada se separan el uno hacia Oriente y el otro hacia Occidente, con los agujones del odio, de la venganza, del amor y del remordimiento, y no se vuelven a ver jamás, envuelto cada uno en una soledad soberbia. ¿Quién comprenderá por qué se saborean no solamente las des-

gracias generales de sus semejantes sino las particulares de los amigos más queridos, mientras que se siente uno afligido al mismo tiempo?" Lautréamont percibe en el corazón de los hombres la presencia de dos fuerzas antagónicas, el amor y el odio y la fuerza de la ambivalencia y la duda, y es aquí, en este momento, cuando dice: "le quedan a la psicología muchos progresos por hacer". El problema del amor y el odio y de la ambivalencia, la existencia de dos instintos primitivos, el instinto de vida y el instinto de muerte, actuando siempre en la mente del hombre, constituía antes del psicoanálisis una zona prohibida para la psicología. Solamente tenían acceso a ella los poetas, como Lautréamont, que en su función de videntes y portavoces denunciaron este carácter insondable e incomprendible del alma humana. El descubrimiento hecho por Freud de la existencia del inconsciente, de la importancia de los dos instintos básicos, hirió profundamente el narcisismo del hombre.

En el penúltimo fragmento de este poema, es decir, el noveno, se plantea un conflicto entre el hombre y el Océano: "Viejo Océano, eres tan potente que los hombres han aprendido a costa tuya. Ya pueden emplear todos los recursos de su genio, son incapaces de dominarte". Lo que estas palabras revelan es la fantasía de la pérdida del control sobre el mundo interno y la caída en el caos y la destrucción. El hombre cree ser más inteligente que el Océano, es posible, dice, hasta inclusive cierto, pero el hombre teme más al Océano que el Océano al hombre. El conflicto es allí entre el mundo de los instintos y la razón. El Océano, "este patriarca observador, contemporáneo de las primeras épocas, sonríe compasivo cuando asiste a los combates navales de las naciones". Y refiriéndose a la descripción de una batalla naval dice: "Parece que el drama ha terminado y que el Océano lo ha engullido todo en su vientre, las fauces son formidables y deben ser grandes allá abajo en la dirección de lo desconocido". Como hemos dicho, la potencia del mar representa la potencia de los instintos, la intensidad de los deseos y sobre todo de los deseos orales en relación con la avidez ilimitada e insondable que caracteriza la situación depresiva. La fantasía final de que el mar traga los despojos de las batallas navales es la expresión de la fantasía inconsciente de la fragmentación del objeto y la caída en el caos y la destrucción. Si esta fantasía es proyectada, como sucede frecuentemente en los niños,

aparece el temor de ser tragado, mordido por animales, como en el caso de las zoofobias.

La última parte de este poema comienza así: "Viejo Océano, oh, gran célibe. Cuando recorres la soledad solemne de tus reinos flemáticos te enorgulleces justamente de tu magnificencia nativa y de los sinceros elogios que me apresuro a hacerte". Frustrado por la madre, invadido por la depresión, Maldoror trata de recuperar al hombre, al padre, Dazet, a través de la fantasía del Océano. En un recitativo dramático y sin respuesta trata de recuperar el amor de éste. "Eres más bello que la noche —le dice—, respóndeme, Océano, ¿quieres ser mi hermano? Muévete con impetuosidad... más... más... más aún, si quieres que te compare con la venganza de Dios; alarga tus garras lívidas abriéndote un camino en tu propio seno. Está bien... desenvuelve tus olas aterradoras, Océano horrible, sólo por mí comprendido y ante el cual caigo prosternado a tus plantas. La majestad del hombre es prestada. Él no me ha de imponer: tú sí... Magnetizador e indómito, enrollando tus olas unas sobre las otras, con la conciencia de lo que eres, mientras lanzas desde las profundidades de tu pecho, como abrumado por un remordimiento intenso que no puedo descubrir, ese sordo mugido perpetuo que los hombres temen tanto hasta cuando te contemplan desde un sitio seguro, temblorosos sobre la orilla." Aquí vuelve Maldoror al punto de partida cuando se preguntaba: "por qué no estás conmigo, sentados ambos sobre una roca de la orilla para contemplar ese espectáculo que adoro". Maldoror siente que no puede llamarse el igual de Dazet. Le dice: "en presencia de tu superioridad te daría todo mi amor, no puedo amarte, te detesto. Por qué he vuelto a tí por milésima vez, hacia tus brazos amistosos que se entreabren para acariciar mi frente ardorosa, que vio desaparecer la fiebre a tu contacto. No conozco tu destino oculto, dime si eres la mansión del príncipe de las tinieblas, dime si el soplo de Satán crea las tempestades, tienes que decirme, me alegraría saber que el infierno se halla tan cerca del hombre. Quiero que ésta sea la última estrofa de mi invocación, por consiguiente quiero una vez más saludarte y despedirme de tí, viejo Océano de olas de cristal".

Lautréamont no recibió respuesta. Debido a la intensidad de su frustración, su infierno interior se hizo insoportable, proyectó esto sobre el Océano, sobre Dazet; el soplo de Satán, que crea

las tempestades y el príncipe de las tinieblas que habita el Océano, es su mansión. También su destino, regido por las fuerzas del mal colocadas en el Océano, es motivo de inquietud para Maldoror: "No conozco tu destino oculto", le dice. Está desde entonces definitivamente a merced de su satanismo. Más tarde intentará manejarlo, controlarlo, pero sus esfuerzos serán inútiles, sólo podría lograrlo a través del crimen o del suicidio.

La hipótesis que surge del análisis de su obra es que el Conde de Lautréamont en cierto sentido se suicidó. Quiero decir con esto que su muerte fue deseada. Nacido en el clima del horror del sitio de Montevideo, sorprendido en 1870 por el sitio de París, esta doble condición de sitiado lo paralizó. Lo siniestro surge en la vida de Ducasse, quizá por última vez, con la reaparición de Garibaldi, presente en Montevideo en 1848 y en París en 1870, como emisario de un destino irremediable.

*Poema IX del primer canto
de Los cantos de Maldoror **

Me propongo declamar sin emocionarme, y a gran voz, la estrofa sería y fría que vais a oír. Vosotros fijaos en lo que contiene y defendeos de la impresión penosa que dejará seguramente, como una magulladura, en vuestras imaginaciones trastornadas. No creáis que estoy a punto de morir, porque no soy todavía un esqueleto, y la vejez no está adherida a mi frente. Apartemos, por consiguiente, toda idea de comparación con el cisne, en el momento en que su existencia se echa a volar, y no veáis ante vosotros más que a un monstruo, cuyo rostro me alegro que no podáis ver; aunque es menos horrible que su alma. Sin embargo, yo no soy un criminal... Dejemos este tema. No hace mucho tiempo que he vuelto a ver el mar y que he pisado el puente de los barcos y mis recuerdos están tan recientes como si le hubiese dejado la víspera. Manteneos no obstante, si podéis, tan tranquilos como yo, durante esta lectura que ya me arrepiento de ofreceros y no enrojecéis pensando lo que es el corazón humano. ¡Oh pulpo de

* Isidoro Ducasse, *Los cantos de Maldoror*, trad. de Julio González de la Serna, Labor, Barcelona, 1974.

mirada de seda! Tú, cuya alma es inseparable de la mía: tú, el más hermoso de los habitantes del globo terrestre y que mandas en un serjallo de cuatrocientas ventosas; tú, en quien moran noblemente, como en su residencia natural, por mutuo acuerdo y con lazo indestructible, la dulce virtud comunicativa y las gracias divinas, ¿por qué no estás conmigo, tu vientre de mercurio contra mi pecho de aluminio, sentados ambos sobre alguna roca de la orilla, para contemplar ese espectáculo que adoro?

Viejo Océano de olas de cristal, te pareces proporcionalmente a esas señales amoratadas que se ven en la espalda magullada de los grumetes; eres un inmenso cardenal aplicado sobre el cuerpo de la tierra: me agrada esta comparación. Por eso, ante tu primer aspecto, una ráfaga prolongada de tristeza, que parece ser el murmullo de tu brisa suave, pasa dejando huellas imborrables sobre el alma profundamente conmovida; y traes a la memoria de tus amantes, sin que se den cuenta siempre, los rudos comienzos del hombre cuando traba conocimiento con el dolor que ya no lo abandona. ¡Yo te saludo, viejo Océano!

Viejo Océano, tu forma armoniosamente esférica, que alegra la cara grave de la geometría, me recuerda vivamente los ojillos del hombre, parecidos a los del jabalí en la pequeñez, y a los de las aves nocturnas por la perfección circular del contorno. Sin embargo, el hombre se ha creído bello en todos los siglos. Yo más bien supongo que el hombre no cree en su belleza sino por amor propio; pero que no es bello realmente y que se da cuenta de ello; pues si no, ¿por qué mira la cara de su semejante con tanto desprecio? ¡Yo te saludo, viejo Océano!

Viejo Océano, eres el símbolo de la identidad: siempre igual a ti mismo. No varías de una manera esencial, y si tus olas están furiosas en algún sitio, más lejos, en alguna otra zona, están en la mayor calma. No eres como el hombre que se detiene en la calle para ver a dos bulldogs agarrarse por el cuello, pero que no se detiene cuando pasa un entierro: que está por la mañana aborrible y por la tarde de mal humor; que ríe hoy y llora mañana. ¡Yo te saludo, viejo Océano!

Viejo Océano, no sería nada imposible que escondieses en tu pecho futuras utilidades para el hombre. Le has dado ya la ballena. No dejas fácilmente adivinar a los ojos ávidos de las ciencias naturales los mil secretos de tu íntima organización; eres modesto.

El hombre se alaba sin cesar, y siempre por minucias ¡Yo te saludo, viejo Océano!

Viejo Océano, las diferentes especies de peces que tú alimentas no se han jurado fraternidad entre sí. Cada especie vive por su lado. Los temperamentos y las conformaciones que varían en cada una de ellas explican de un modo satisfactorio lo que al principio parece tan sólo una anomalía. Lo mismo sucede con el hombre, que no tiene motivos de disculpa. Un pedazo de tierra está ocupado por treinta millones de seres humanos; pues éstos se creen obligados a no mezclarse en la vida de sus vecinos, fijos como raíces sobre el pedazo de tierra siguiente. Bajando desde el grande al pequeño, cada hombre vive como un salvaje en su covacha y sale raramente de ella para visitar a su semejante, agazapado igualmente en otra covacha. La gran familia universal de los hombres es un utopía digna de la lógica más mediocre. Además, del espectáculo de tus mamas fecundas, se desprende la noción de ingratitud; porque se piensa inmediatamente en esos parientes numerosos lo bastante ingratos con el Creador para abandonar el fruto de su miserable unión. ¡Yo te saludo, viejo Océano!

Viejo Océano, tu grandeza material sólo puede compararse con la medida que uno se representa de la potencia activa que se ha necesitado para engendrar la totalidad de tu masa. No puede abarcársete de un solo vistazo. Para contemplarte, es preciso que la vista gire su telescopio; o con un movimiento continuo hacia los cuatro puntos del horizonte, de igual modo que un matemático, a fin de resolver una ecuación algebraica, se ve obligado a examinar separadamente los diversos casos posibles, antes de vencer la dificultad. El hombre come sustancias alimenticias y hace otros esfuerzos dignos de mejor suerte por parecer grueso. ¡Que se hinche cuanto quiera esta adorable rana! Tranquilízate, no te igualará en tamaño; al menos, lo supongo. ¡Yo te saludo, viejo Océano!

Viejo Océano, tus aguas son amargas. Tienen exactamente el mismo sabor que la bilis que destila la crítica sobre las bellas artes, sobre las ciencias, sobre todo. Si alguno tiene talento, lo hacen pasar por idiota; si otro es bello de cuerpo, resulta un contrahecho horroroso. ¡Realmente es preciso que el hombre note fuertemente su imperfección, cuyas tres cuartas partes, por otro lado, sólo se deben a él mismo, para criticarla de este modo! ¡Yo te saludo, viejo Océano!

Viejo Océano, los hombres, a pesar de la excelencia de sus métodos, no han conseguido aún, ayudados por los medios de investigación de la ciencia, medir la profundidad vertiginosa de tus abismos; tienes algunos, que las sondas más largas y pesadas han reconocido como inaccesibles. A los peces... les está eso permitido; pero no a los hombres. Con frecuencia me he preguntado cuál era la cosa más fácil de reconocer: ¡si la profundidad del océano o la profundidad del corazón humano! Con frecuencia, apoyada mi mano en mi frente, de pie en los barcos, mientras la luna se balanceaba entre los mástiles de un modo irregular, me he sorprendido haciendo abstracción de todo lo que no era el fin que perseguía, esforzándome en resolver este arduo problema. Sí, ¿cuál es el más profundo, el más impenetrable de los dos: el océano o el corazón humano? Si treinta años de experiencia de la vida pueden hasta cierto punto inclinar la balanza hacia una u otra de estas soluciones, me estará permitido decir que a pesar de la profundidad del océano, no puede equipararse, en lo concerniente a esa propiedad, con la profundidad del corazón humano. He estado en relación con hombres que han sido virtuosos. Morían a los sesenta años y todo el mundo no dejaba de exclamar: "Han hecho el bien en este mundo, es decir, han ejercido la caridad: eso es todo —no es muy extraordinario— y cualquiera puede hacer lo mismo". ¿Quién comprenderá por qué dos amantes que se idolatraban el día anterior, por una palabra mal interpretada se separan, el uno hacia Oriente y el otro hacia Occidente, con los aguijones del odio, de la venganza, del amor y del remordimiento, y no se vuelven a ver jamás, envuelto cada uno en su soberbia solitaria? Es un milagro que se repite a diario y que no por eso es menos milagroso. ¿Quién comprenderá por qué se saborean, no solamente las desgracias generales de sus semejantes, sino las particulares de los amigos más queridos, mientras se siente uno afligido al mismo tiempo? Un ejemplo incontestable para cerrar la serie: el hombre dice hipócritamente sí y piensa no. Por eso los jabatos de la vida tienen tanta confianza los unos en los otros y no son egoístas. Le quedan a la psicología muchos progresos por hacer. ¡Yo te saludo, viejo Océano!

Viejo Océano, eres tan potente, que los hombres han aprendido a costa tuya. Ya pueden emplear todos los recursos de su genio: son incapaces de dominarte. Han encontrado la horma de

su zapato. Repito que han encontrado algo más fuerte que ellos. Este algo tiene un nombre. Este nombre es: ¡el Océano! El miedo que les inspiras es tal, que te respetan. A pesar de esto tú haces bailar sus máquinas más pesadas, con gracia, elegancia y facilidad. Las haces dar saltos gimnásticos hasta el cielo y zambullidas admirables hasta el fondo de tus dominios: un saltimbanqui sentirá envidia. Bienaventurados son cuando tú no los envuelves definitivamente en tus pliegues hirvientes para ir a ver, sin ferrocarril, en tus entrañas acuáticas cómo se encuentran los peces y sobre todo cómo se encuentran ellos mismos. El hombre dice: "Yo soy más inteligente que el océano". Es posible: hasta es bastante cierto; pero él teme más al océano que el océano a él: cosa que no es necesario demostrar. Este patriarca observador, contemporáneo de las primeras épocas de nuestro globo suspendido, sonríe compasivo cuando asiste a los combates navales de las naciones. He ahí una centena de leviatanes que han salido de manos de la humanidad. Las órdenes enfáticas de los superiores, los gritos de los heridos, los cañonazos, son ruido hecho a propósito para aniquilar unos cuantos segundos. Parece que el drama ha terminado y que el océano lo ha engullido todo en su vientre. ¡Las fauces son formidables! ¡Deben ser grandes hacia allá abajo, en dirección a lo desconocido! Para rematar al fin la estúpida comedia que ni siquiera es interesante, ve uno, en medio de los aires, una cigüeña rezagada por el cansancio que se pone a chillar sin detener la envergadura de su vuelo: "¡Anda...! ¡La encuentro mala! Había abajo unos puntos negros; cerré los ojos: han desaparecido". ¡Yo te saludo, viejo Océano!

Viejo Océano, ¡oh gran célibe! Cuando recorres la soledad solemne de tus reinos flemáticos, te enorgulleces justamente de tu magnificencia nativa y de los sinceros elogios que me apresuro a hacerte. Balanceado voluptuosamente por los muelles efluvios de tu lentitud majestuosa que es el más grandioso de los atributos de que te ha dotado el soberano poder, desenvuelves, en medio de un sombrío misterio, sobre toda su superficie sublime, tus olas incomparables con el sentimiento tranquilo de tu eterna potencia. Se siguen paralelamente, separadas por cortos intervalos. Apenas disminuye una, va otra a su encuentro creciendo: acompañadas por el ruido melancólico de la espuma que se deshace para advertirnos de que todo es espuma. (De igual modo los seres humanos,

es. Las olas vivas, mueren uno tras otro, de una manera monótona, aunque sin dejar rumor espumoso.) El ave de paso descansa sobre ellas confiadamente y se abandona a sus movimientos, llenos de una altiva gracia, hasta que los huesos de sus alas hayan recobrado su vigor acostumbrado, para continuar su peregrinación aérea. Quisiera que la majestad humana no fuese sino la encarnación del reflejo de la tuya. Pido mucho y este deseo sincero es glorioso para ti. Tu grandeza moral, imagen del infinito, es inmensa como la reflexión del filósofo, como el amor de la mujer, como la belleza divina del ave, como las meditaciones del poeta. Eres más bello que la noche. Respóndeme, Océano, ¿quieres ser mi hermano? Muévete con impetuosidad... más... más aún, si quieres que te compare con la venganza de Dios; alarga tus garras lívidas abriéndote un camino en tu propio seno... Está bien. Desenvuelve tus olas aterradoras, Océano horrible, sólo por mí comprendido y ante el cual caigo, prosternado a tus plantas. La majestad del hombre es prestada; él no me ha de imponer: tú, sí. ¡Oh, cuando avanzas, con la cresta alta y terrible, rodeado de tus repliegues tortuosos como de una corte, magnetizador e indómito, enrollando tus olas unas sobre otras, con la conciencia de lo que eres, mientras lanzas desde las profundidades de tu pecho, como abrumado por un remordimiento intenso que no puedo descubrir, ese sordo mugido perpetuo que los hombres temen tanto hasta cuando te contemplan, desde un sitio seguro, temblorosos sobre la orilla; entonces veo que no tengo el insigne derecho de llamarme igual tuyo! Por eso, en presencia de tu superioridad te daría todo mi amor (y nadie sabe la cantidad de amor que contienen mis aspiraciones hacia lo bello), si no me hicieses pensar dolorosamente en mis semejantes que forman contigo el contraste más irónico, la antítesis más hilarante, que se haya visto jamás de la creación: no puedo amarte, te detesto. ¿Por qué vuelvo a tí por milésima vez hacia tus brazos amistosos que se entreabren para acariciar mi frente ardorosa, que ve desaparecer la fiebre a su contacto? No conozco tu destino oculto; todo cuanto te concierne me interesa. Dime, pues, si eres la mansión del príncipe de las tinieblas. Dímelo... dímelo, Océano (a mí solo para no entristecer a los que no han conocido aún más que ilusiones), y dime si el soplo de Satán crea las tempestades que levantan tus aguas saladas hasta las nubes. Tienes que decirme porque me regocijaría saber que el infierno se halla tan

cerca del hombre. Quiero que ésta sea la última estrofa de mi invocación. Por consiguiente, quiero una vez más saludarte y despedirme de ti. Viejo Océano de olas de cristal... Mis ojos se llenan de lágrimas abundantes y no tengo fuerzas para continuar; porque siento que ha llegado el momento de volver con los hombres de aspecto brutal; pero... ¡valor! Hagamos un gran esfuerzo y realicemos con el sentimiento del deber nuestro destino en esta tierra. ¡Yo te saludo, viejo Océano!

La poesía de Sergio Enquin, sin proponérmelo, me llevó paulatina y secretamente, buscando en términos generales los procesos de creación, a un excepcional libro de Gastón Bachelard cuyo título, *La intuición del instante*, nos coloca en el punto de urgencia para establecer sus reglas.

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

Sumergido
en la certeza
de ser duda.

Habría así de tal modo en el reino del conocimiento una falta original: la de tener un origen, la de alcanzar la gloria de ser impersonal, la de no despertarse uno mismo para seguir siendo uno mismo, en lugar de esperar del mundo oscuro *la lección de la luz*, lo que llamaríamos insight; es decir el momento súbito, el instante en que los contenidos del inconsciente pujan por salir cuando las defensas fallan.

Si uno tiene la suerte de trabajar con el lema de la intuición

* Sergio Enquin, *Caminos*, Kargieman, Buenos Aires, 1976.

del instante y atrapar sus contenidos, el instante es el momento justo, preciso, en que la operación tanto creadora como la interpretación psicoanalítica se dan constituidas en emergente de la posibilidad de una apertura cualitativamente más amplia, debido a la suma de cantidades previas que adquieren la forma de la calidad.

El emergente surge entonces, en los poemas de Sergio Enquin, con fuerza incomparable (y hecho aséptico. Esto es para el lector hipocondríaco que teme la contaminación) que en sentido literario representaría la precipitación dentro del campo de trabajo de aquello que nos parece insólito y que denominamos, siguiendo a Bachelard, *La intuición del instante*.

La poesía debe dar: en un breve e intenso momento una visión total del universo y el secreto de una mente de todo —como veremos en la poesía de Sergio Enquin— en cuanto ser y cosas, todo a la vez.

Si seguimos simplemente el tiempo de la vida, el tiempo tiene sólo una realidad: la del instante. Es un espacio suspendido entre dos nada. El tiempo podrá sin duda renacer, pero en principio debe morir. No podrá trasladar su ser de un instante al otro para lograr una duración (verso). El instante es ya la soledad, es la soledad en su valor metafísico más despojado, pero una soledad de un orden más sentimental. Confirma el trágico aislamiento del instante: mediante una especie de violencia creadora, el tiempo limitado al instante nos aísla no solamente de los otros sino también de nosotros mismos, puesto que rompe con nuestro pasado más querido, y esto es lo que nos entristece. Dice S. Enquin:

insecto dolor
de alas secretas

Desde el umbral de su meditación —y la meditación del tiempo es la tarea preliminar a toda metafísica y a todo momento creador— encontraremos al investigador situado frente a la afirmación de que el tiempo representa un instante solitario como la conciencia en una soledad.

La poesía es una metafísica de lo instantáneo, sigue aislada-mente el tiempo de la vida, que es menos que la vida y sólo puede ser más que la vida inmovilizadora viviendo donde se encuentra el clima de la dialéctica y de la sabiduría sin penas ni alegría.

Así lo expresa Sergio en una cotidianeidad inmediata, concretada en poemas originales, jóvenes, antiguos y vitales:

deshabitado porvenir
espero en tu silencio el canto de la sangre tierna
una furia iluminada crece
paso a paso
su camino sin tiempo

Aquí aflora el tiempo, lleno de desapariciones provocadoras de incertidumbre y pérdida; él imagina recuperar sus objetos a través de una espiral constante que lo remueve, transformándolo en un Sherlock Holmes de su interior.

Así es como recibe su bautismo de poeta, haciéndose un diestro manejador de esa espiral que aparece para algunos como diabólica. Lo que intenta negar es en el fondo la percepción y la vivencia de su primitiva depresión, que es la fuente de la enfermedad única.

Proponemos como única terapia la puesta en marcha de cuanto elemento creador dispone cada ser humano, sobre todo en su aquí y ahora, con alguien que puede ser el que aparece objetivamente o que está escamoteado detrás de él; soledad acompañada que lo preserva de la eclosión total de su yo. Es en su mundo interno y en su campo también interno donde él juega con sus habitantes internos y es a través de encuentros sorprendidos, crueles, benéficos o buenos donde él (self) juega y establece vínculos adecuados (y eso no quiere decir que no sean conflictivos).

El hace la crónica de ese acontecer interno, siempre esto con alguien que le permita por su cercanía el acto creativo. Y desde su plataforma se sumerge en la intuición del instante. En brevísimo tiempo debe aflorar por los productos arrancados del mar, pero eso a través del trabajo de elaboración. Lo importante es la primera sumersión que lo enriquece definitivamente.

También Enquin explora muy bien las dos dimensiones del encuentro entre su verticalidad personal (self) y la horizontalidad de su grupo y de todos sus ámbitos sociales de referencia, trayéndonos una universalidad compleja pero que puede ser decodificada.

Esa es la tarea del lector, personaje al cual nunca debemos olvidar, por estar siempre presente asumiendo diferentes roles que el creador adjudica al conjunto de los integrantes del partido que se juega entre pitada y pitada de un referee siempre severo y nada benevolente. Los dejo en su camino, que es el nuestro.

INDICE

Comentario final al libro de Franco di Segni <i>Hacia la pintura</i>	9
El objetivo estético	13
Picasso y el inconsciente	21
El proceso creador	25
Comentarios sobre la película <i>Les images de la folie</i>	29
Notas para la biografía de Isidoro Ducasse, Conde de Lautréamont	33
Lo siniestro en la vida y en la obra del Conde de Lautréamont	43
A cien años de la muerte de Lautréamont. <i>Los cantos de Maldoror</i>	77
Prólogo a "Caminos" de Sergio Enquin	97

Esta edición de 1.000 ejemplares
se termino de imprimir en Noviembre de 2005
en impresiones Sud América
Andrés Ferreyra 3767/69. Buenos Aires.