

MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES

MARZO 2021

terapia



TERAPIA

MALBA



EDITORIAL

Algunas fotografías de archivo logran revelar las grietas de aquello que el relato histórico ha preservado en una construcción que termina adoptando la identidad cultural de un país. La creación de la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA) en 1942, pionera en América Latina, cristalizó las aspiraciones de sus seis miembros fundadores, profesionales de procedencias, intereses y formaciones diversas, cuyo objetivo apuntaba a la inserción institucional de las ideas y metodologías curativas del vienés especialista en enfermedades nerviosas Sigmund Freud. En los años 1920, ciertos temas del pensamiento freudiano, como el mundo onírico y la sexualidad, pasaron a ser tópicos discutidos en revistas populares de un público alfabetizado, tal y como ha sugerido el historiador Mariano Plotkin.

Si bien el campo de estudios médicos dedicado a la higiene mental comenzó a desarrollarse en el país antes de la creación de la APA, fue a partir de la década de 1940 que se produjo el acercamiento del público urbano de clase media a terapias de cuño freudiano para tratar y prevenir males existenciales como la ansiedad y la melancolía, o las enfermedades mentales. Más adelante, la higiene mental pasó a ser materia de salud, y sus debates irrigaron algunas de las prácticas y grupos artísticos locales, cuyas expresiones estéticas y políticas dieron aliento a manifestos y nuevas formas de exploración de la subjetividad. La contracultura abrazó y modificó modalidades teatrales que se imbricaron con el psicodrama y con las terapias de grupo, en busca de una ampliación del alcance de las metodologías curativas individuales de quien habla y escucha hacia formas colectivas de curación. Por otra parte, la discursividad psicoanalítica se fragmentó y penetró en variantes desmaterializadas del arte que produjeron momentos auto reflexivos de magnitud radical que aún aguardan por sustanciarse.

Los materiales seleccionados para esta revista que acompaña el proyecto expositivo *Terapia* abarcan un pasaje importante de la ya célebre entrevista entre el mítico miembro fundador de la APA

Enrique Pichon-Rivière y el escritor Vicente Zito Lema; la puesta en ficción de una situación terapéutica por parte de la artista contemporánea Marisa Rubio a través del heterónimo Naranja Milano Questa; la bitácora del inconsciente y los devaneos cotidianos que escribió la entonces joven pintora Martha Peluffo; y una conversación sobre la desaparición del espacio de poder de la masculinidad entre el artista argentino radicado en Nueva York Nicolás Guagnini y el historiador de arte, crítico y curador David Joselit. En ellos se cruzan líneas de fuego que constituyen la hipóstasis de la terapia de substrato freudiano en un vasto arco temporal. Sin ánimo de ilustrar la pulsión psicoanalítica moderna que continúa dominando a la sociedad urbana rioplatense desde el siglo pasado, este conjunto de documentos es una invitación a los lectores a responder, desde el arte, la pregunta de por qué Argentina continúa siendo el país más propenso a practicar terapias de corte freudiano del mundo.

Gabriela Rangel
Editora

5

EDITORIAL

por Gabriela Rangel

ÍNDICE

11

LAUTRÉAMONT. LO SINIESTRO

Conversación entre Enrique Pichon-Rivière
y Vicente Zito Lema

19

LAS SESIONES DE CLARA S.

ADMISIÓN

Naranja Milano Questa / Marisa Rubio

27

BITÁCORA DE UNA JOVEN PINTORA

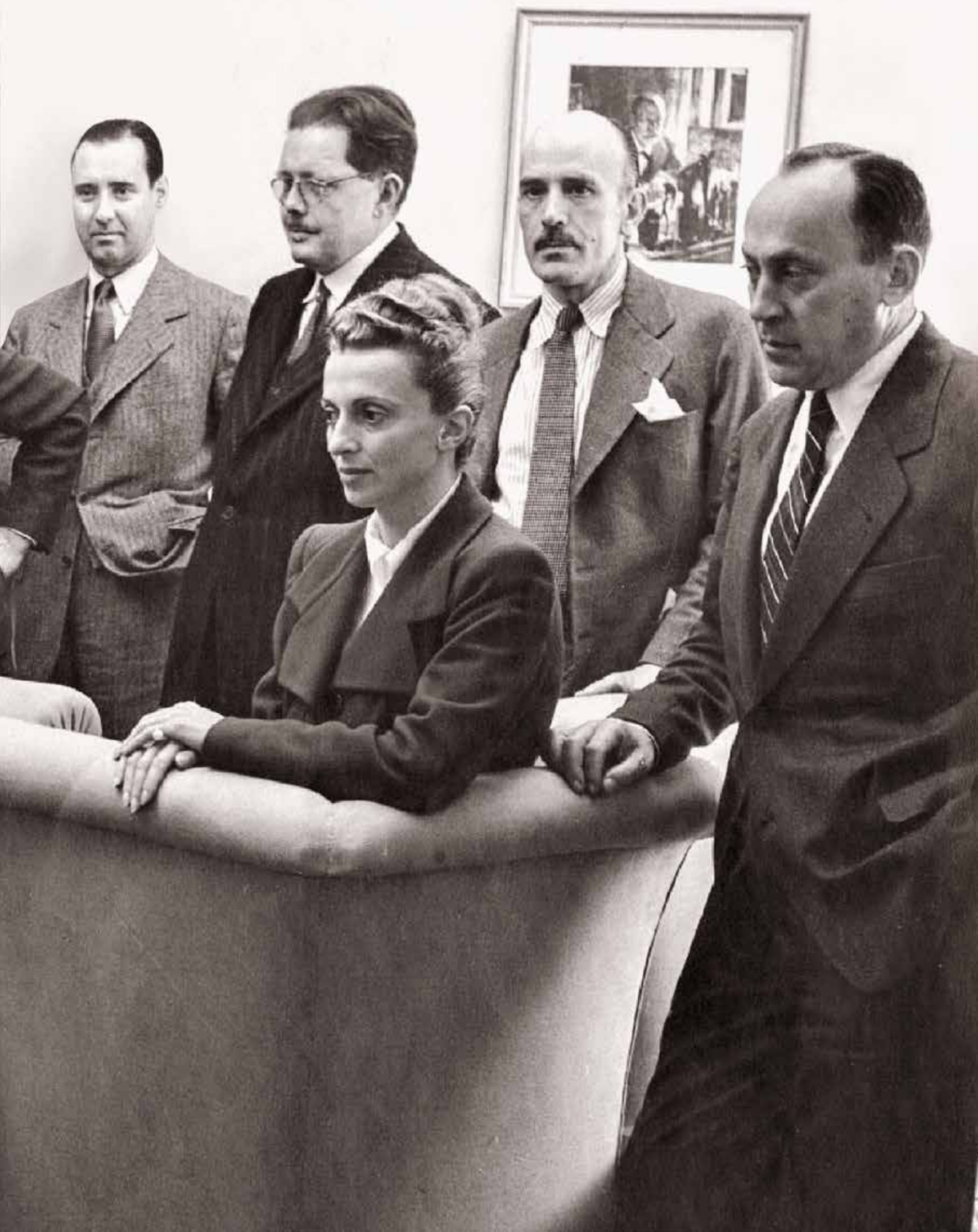
Martha Peluffo

35

SESIÓN

Nicolás Guagnini

David Joselit





LAUTRÉAMONT LO SINIESTRO

Conversación entre Enrique Pichon-Rivière y Vicente Zito Lema

Durante el otoño y el invierno de 1975, el escritor Vicente Zito Lema tuvo una serie de encuentros sistemáticos con el ya célebre médico psiquiatra Enrique Pichon-Rivière, con la intención de conocer a fondo su vida y profundizar las discusiones sobre la locura y el arte que ambos habían iniciado diez años antes, cuando fueron presentados en el taller del pintor Juan Battle Planas. Entonces Zito Lema era una joven figura, estudioso del movimiento surrealista argentino, y compartía con Pichon-Rivière el interés por el poeta Isidoro Ducasse “Conde de Lautréamont”, y por Jacobo Fijman, poeta y pintor surrealista a quien ambos conocieron en el Hospicio de las Mercedes (Hospital Borda). Por Zito Lema sabemos, además, del gran interés –y en algunos casos afecto personal– de Pichon-Rivière por otros artistas como Casimiro Domingo, Juan Battle Planas, Leopoldo Torres Agüero o Mariette Lydis.

Las conversaciones se realizaron en la casa del psiquiatra, donde también funcionaba su consultorio. Fueron recogidas y transcritas, y en 1976 aparecieron publicadas por la editorial de Jacobo Timerman con el título de *Conversaciones con Enrique Pichon-Rivière sobre la locura y el arte*. Aquí reproducimos una selección.

Enrique Pichon Rivière falleció ese mismo año, poco después de publicadas estas entrevistas que hoy constituyen un documento imprescindible para seguir las investigaciones que desarrolló en torno a su práctica profesional y su relación con el arte.

Verónica Rossi

LAUTRÉAMONT LO SINIESTRO

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

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

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

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

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

EPR: Rimbaud y Chaplin. Y de este último, especialmente *Tiempos modernos*; allí está anticipada y desnudada nuestra época en forma total. Parece fruto de una iluminación. Rimbaud siempre me ha apasionado, así como ya antes había apasionado a mi padre. Y creo que entre Rimbaud y Lautréamont pueden establecerse ciertas comparaciones, no sólo en relación con sus obras, sino igualmente con sus vidas. Los dos escriben muy jóvenes, son contemporáneos; Lautréamont había nacido apenas cuatro años antes y la muerte de ambos es semejante. El destino que elige Rimbaud es, prácticamente, un suicidio; y también debe verse como suicidio el fin de Lautréamont. Ambos habían sido tomados, desde muy pronto, por el sufrimiento, la aventura y los “ciclos lejanos”. Uno, el África; el otro, el Río de la Plata...

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

EPR: Las luchas políticas.

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

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

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

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

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

VZL: ¿En qué consiste esa diferencia?

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

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

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

VZL: ¿Puede ser definido lo siniestro?

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

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

Evidentemente, se trata de un sentimiento muy complejo, lleno de diferentes matices. Y, por ejemplo, Freud insiste en que debe diferenciarse

lo siniestro que se manifiesta en la realidad, es decir, en la vida, y lo siniestro que es imaginado o conocido por la ficción. En ese ámbito llega a una conclusión que puede ser vista como paradójica: muchas cosas que serían siniestras en la vida real no lo son en el arte. Además, la ficción dispone de mayores posibilidades para provocar efectos siniestros. Tiene medios que no existen en la vida real, cotidiana.

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

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

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

EPR: Parto de distinguir entre la belleza, o lo bello, y la técnica de lo bello. La técnica de lo bello sería el escamotear lo siniestro de cualquier tema. Entonces todo aparece como más fácil, liviano, sutil. Lo bello, a su vez, puede ser definido como lo hizo Isidoro Duccase: “Bello como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas”.

VZL: La belleza, tal como usted la concibe, ¿puede también encontrarse en lo siniestro?

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

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

EPR: Freud habla de *Das Unheimliche*, un concepto al que se torna difícil encontrar el perfecto equivalente en castellano, como bien ha sido señalado. Nosotros hemos elegido “lo siniestro”,

que es posiblemente la voz más amplia o comprensiva de los distintos matices que encierra el concepto en el idioma original. Pero podemos completarlo con otras acepciones, por ejemplo, horroroso, espantoso, cruel, etcétera.

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

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

Pero, no es lo siniestro una característica preponderante en nuestra cultura. Sí, en cambio, lo es en la cultura española; incluso diría que más que lo siniestro campea allí directamente la muerte. Y ello es muy perceptible en el arte, en casos como Goya, Dalí, Valle Inclán, etcétera. Y también en el deporte y en las distracciones populares. A tal punto que el toreo, una actividad esencialmente española y popular, es una ceremonia típica de muerte.

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

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

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

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

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

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

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

VZL: ¿Cuál sería la función primera del humor negro?

EPR: El humor negro, para el que lo practica, en sus distintas formas, permite obtener un cierto equilibrio. En quien lo escucha o recepta puede ocasionar el efecto contrario. Por eso, en general, los chistes negros son “seguidillas”. Alguien va diciendo uno y el otro ya viene con el retruco. Es que nadie quiere quedarse con la carga negativa; nadie acepta ser el depositario final del contenido siniestro del humor negro.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Montagne estaba recluido por una fuerte depresión y ese encuentro fue decisivo. Nuestro diálogo se orientó de inmediato sobre Lautréamont, ya que experiencias de vida semejantes nos llevaban a ambos a una intensa identificación con el Conde. Nuestra amistad terminó trágicamente con el suicidio de Montagne.

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

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

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

EPR: Acaso se relaciona con aspectos muy significativos de mi propia historia personal, especialmente de mi niñez. Mi familia, como la de Lautréamont, era francesa; ambas vivieron en un mundo desconocido. Y precisamente mi niñez, como la de él, ha sido una gran odisea... Además, ¿no he sido marcado, al igual que Lautréamont, por los “fantasmas” del misterio y la tristeza?

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

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

Los primeros comentaristas de Lautréamont, desconcertados por una obra tan compleja y sorprendente, eligieron el fácil camino de considerarlo un alienado. Igualmente, y como consecuencia directa del contenido de los *Cantos*, nace una actitud reprimida, intencional, que traba el análisis de la obra y la investigación de su autor, reemplazando ese vacío con la “leyenda negra”; leyenda que lanzan y alimentan pero que tampoco estudian. Creo que Gómez de la Serna estuvo acertado cuando, refiriéndose al estado psíquico de Lautréamont, afirmó: “Es el único hombre que ha sobrepasado la locura. Todos nosotros no estamos locos, pero podemos estarlo. Él, con este libro, se sustrajo a esa posibilidad, la rebasó.”

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

Y su infancia fue terriblemente desolada. Desde niño vivió sin compañías, sin afecto, era un verdadero “guacho”. Y finalmente morirá, a los 24 años, sin que se tengan datos muy ciertos sobre lo que fue su existencia e incluso sobre cómo ocurrió su muerte. Posiblemente se haya suicidado. Lo que se sabe sin duda es que sus huesos fueron a parar al osario común del cementerio Norte, en París. El acta de defunción está firmada por el hotelero y un mozo del mismo hotel donde él vivía; un factor más que nos habla de su completa desvalidez y que siempre me ha emocionado.

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

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

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

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

EPR: Mi hipótesis del suicidio surge del análisis de la vida y la obra de Isidoro Ducasse. Aunque, precisando, diría que es suicidio en el sentido psicológico, no en el jurídico. O sea, su propia muerte fue deseada, intensamente, y por lo tanto, si hubo una infección o escarlatina, el hecho es secundario, formal.

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

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

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

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

Todo ello, entonces, configura un clima de niñez caótico y desolado. La mayor diversión de Isidoro era contemplar, desde la terraza de su hogar, los acontecimientos del Sitio, con un río poblado de barcos y de hombres. Y él, a ese río lo identificará con el Océano, tal como surge, expresamente, en su “Poema IX”. Ese río o mar de su niñez será objeto de su gran amor, y allí proyectará toda la fantasía de su mundo desgarradoramente humano, alucinado y moral.

VZL: El mundo de un gran poeta.

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

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

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

Otro indicio para saber cómo era su rostro lo dan los dibujos sobre Lautréamont inspirados en una *masque* de Vallotton, del libro de Remy de Gourmont; pero éstos, como documentos, son muy objetables.

El misterio que ha rodeado a su vida tiene características muy constantes, al punto de perjudicar toda investigación. Por ejemplo, recuerdo que en 1946 me trasladé a Córdoba, ya que me había informado de que allí vivían familiares de Lautréamont. Pues bien: encontré una avenida de nombre Ducasse y un molino harinero que había pertenecido a dicha familia. El propietario era un señor Lozada Llanes, que había estado casado con una sobrina de Lautréamont, pero a ella no la pude conocer, ya que había fallecido años atrás, en 1937. Enterado de los motivos de mi investigación, Lozada Llanes me facilitó toda la documentación de la familia; era completísima, llegaba a los bisabuelos del Conde, pero no encontré nada sobre él. Había sido, al parecer, cuidadosamente segregado; incluso, no aparecía ni en la correspondencia enviada por su padre y sólo figuraba su nombre en las copias de las actas de nacimiento y defunción. Igualmente había retratos de toda la familia, menos de Isidoro. Más aun, no se conoce ninguna imagen gráfica de Lautréamont. Los hermanos Guillot-Muñoz, dos poetas uruguayos que descubrieron en 1924 el acta de nacimiento de Lautréamont y que realizaron otras investigaciones sobre el poeta, hallan una foto de éste en la casa de una pariente lejana. Por cuestiones políticas, al poco tiempo allanan el domicilio de los Guillot-Muñoz, y la policía se incauta de numerosos papeles y documentos, entre ellos, la foto de Ducasse. Lo más extraño es que las autoridades devuelven todo lo incautado menos esa fotografía, que se ha extraviado o ha sido rota. Esta foto había sido vista por un amigo de estos poetas uruguayos, un excelente grabador que, en base a su memoria, pudo reconstruir la imagen de Lautréamont. Y he aquí, otra vez, lo dramático: a los pocos meses este grabador enloquece.

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

VZL: ¿Realizó investigaciones en Montevideo?

EPR: Sí, especialmente en 1946, cuando fui invitado a dar una serie de conferencias sobre Lautréamont. Todo lo referente a su infancia,

a su vida en el Río de la Plata, lo he podido estudiar exhaustivamente, a pesar de los distintos obstáculos que encontré, algunos de los cuales ya le he referido. Hasta tengo identificada la pila bautismal de Isidoro Ducasse.

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



LAS SESIONES DE CLARA S.

Naranja
Milano Questa
/
Marisa
Rubio

Admisión

En el 2008 Marisa Rubio creó a Naranja Milano Questa, una actriz y teórica que formuló la “Teoría del quehacer cotidiano para intérpretes”, un nuevo método actoral en el que el público no es consciente de que está formando parte de una ficción. Para dar cuenta de esta teoría surgieron cuatro personajes, o ejercicios, que desafían esos lineamientos: Javier Lesa, un escritor y pintor; Helena Lindelen, una artista plástica y profesora de dibujo y pintura de mandalas; El mendigo, que pide limosna, juega a la quiniela y bebe en un bar; y por último Clara Smart, otra de las representaciones o ejercicios del método que se psicoanaliza en dos instituciones diferentes.

Dentro de este marco, el público no asiste como tal a un evento, sino que es “la gente del mundo” con la cual los distintos ejercicios o representaciones se encuentran e interactúan. Las escenas se dan en situaciones cotidianas, no hay escenarios ni escenografías, y por lo tanto las ficciones ocurren en las actividades del mundo real.

El trabajo de Marisa tuvo pocas materializaciones y presentaciones públicas, su desarrollo fue pausado y muy singular, con una temporalidad propia, ajena al sistema del arte. Tras la muerte de Naranja Milano Questa el 14 de octubre de 2018, el proyecto fue cerrado. Hoy, ya con cierta distancia, puede pensárselo como una consumación de la totalidad de su método, que a su vez fue publicado por la editorial Cabiria en el año 2019.

Santiago Villanueva



- La entrevista
- El desprecio
- El bono de cero pesos

Miércoles, 21 de marzo de 2012

Después de esperar un ratito sentada en una de las tantas sillas de la recepción, veo cómo un hombre de camisa abultada por los músculos me nombra. Lo sigo por un pasillo con puertas a los costados hasta que abre una y, sin entrar, empieza a hablarme sin pausas.

—Qué tal mucho gusto Néstor es mi nombre... —nos damos un beso en la mejilla—, pasá por acá por favor.
—Bueno... —digo confundida por la velocidad y la dureza con las que habla y actúa—. Gracias.

Entro al consultorio. Es un espacio muy chico, sin ventanas: dos sillas y una mesa sobre la que hay un velador y algunos papeles.

—Sentate —me dice mientras cierra la puerta y señala una silla con la mano.

—Gracias.

—Bueno, entonces mi nombre es Néstor y vamos a tener una pequeña entrevista para ver por qué venís —sigue hablando sin pausas—. ¿Ya conocés la institución?

—No.

—¿Cómo llegaste acá?

—Tengo una amiga que me recomendó este lugar, ella vino alguna vez y me dijo que estaba bien...

—Yo te voy a hacer unas preguntitas primero —me interrumpe—. Primera pregunta: ¿con quién vivís?

—Sola.

—¿Ocupación?

—Trabajo en un local... a la noche.

—¿Sos empleada? —me pregunta con tono de “fierita”, dejando de mirar la planilla y entrecerrando los ojos.

—Sí.

—¿Estudios?

—Secundario.

—¿Tus horarios como para poder venir cuáles serían? Es una vez por semana.

—Ehmmm... los martes al mediodía estaría bien.

—¿Y otro día que puedas venir acá, como para tener más opciones?

—El lunes —escribe en silencio—. Al mediodía.

—Contame un poquito por qué consultás.

—Porquemmm... no me está yendo muy bien.

—Clara: no te escucho bien, perdoname...

—Porque... no sé, yo... me gustaría cambiar algunas cosas de mi vida —digo con un tono más serio mientras él golpea rítmicamente el escritorio con la punta de la lapicera, recorriendo con los dedos su longitud cada vez y haciéndola girar para volver a empezar—. Trabajo mucho y... tengo que pagar un alquiler, tengo deudas, no tengo amigos...

—¿Me podés hablar un poco más fuerte? No te estoy escuchando.

—¡Que trabajo muchas horas! —le levanto la voz, irritada—. Y no tengo muchos amigos.

—¿Tenés muchas...?

—No tengo amigos, en realidad —lo interrumpo—. Me relaciono sólo con la gente de donde trabajo.

—¿Y en qué trabajás? —me pregunta dando vuelta la hoja para leer lo que escribí sobre eso.

—En un bar —respondo cortante—. A la noche.

Otra vez silencio.

—¿Y qué sos? ¿Camarera? ¿Qué hacés ahí?

—Algo así. Camarera, sí.

Se escucha una risa del otro lado de la puerta. Miro cómo me mira: está recostado en la silla jugando con la lapicera.

—¿No podés decir qué hacés? ¿O no podés...?

—Sí... hago de camarera.

—¿Qué es? ¿Un boliche? ¿Es una discoteca? ¿O es...?

—Es un bar de... tragos.

—Mjm. ¿Y es un trabajo que a vos te interesa, te gusta? ¿O te sentís como... incómoda haciéndolo?

—Empecé a trabajar ahí porque me pareció interesante. Antes trabajaba en otro lugar, hace muchísimos años...

Siguen escuchándose risas afuera.

—¿Y era interesante por qué? ¿Porque tenías un buen sueldo...?

—Porque me vinculaba con gente —respondo lastimosamente con la voz un poco ronca.

—Mjm.

—Mucha gente.

Silencio. Ahora se escucha una tos.

—¿Tenés familia vos? —se inclina nuevamente sobre la planilla con la lapicera apoyada en un rectángulo.

—Sí, tengo a... Sí.

—¿Sí qué? —me dice subiendo los ojos para mirarme, sin mover la cabeza.

—Mi mamá y... una hermana.

—¿Tu papá?

A lo largo de la entrevista se inclina sobre la mesa y vuelve a apoyarse en el respaldo de la silla casi de forma rítmica. Pareciera que es una acción que se desarrolla independientemente del tema que estemos tratando.

—No me relaciono con mi papá.

—¿Cómo?

—Que no me relaciono con mi papá —contesto con indolencia.

Silencio. Miro los brazos abultados que se asoman por las mangas cortas de la camisa blanca a cuadros. Él me mira con desprecio inclinado sobre su silla.

—¿Qué más me podés contar?

Tardo mucho en responder.

—Mmmh... no sé, me gustaría...

—¿Qué? —me pregunta con impaciencia.

—...cambiar de vida. Y mi amiga me dijo que acá tal vez podía... me podían ayudar.

—¿Cómo cómo cómo? —repite rápidamente.

—Me dijo que acá tal vez me podían ayudar.

—Sí, no sé si a cambiar de vida...

—¡Pero a pensar o ver... qué puedo hacer!

—¿Hiciste alguna vez algún tratamiento? —me pregunta, y yo no puedo dejar de sentir un profundo rechazo por lo que dice, por cómo habla, por su manera de recostarse en el respaldo, por las mangas tirantes de su camisa.

—No.

Otra vez nos quedamos en silencio. Me quiero ir. Nos miramos con desagrado. El consultorio no tiene mucha luz y el velador sobre la mesa le da al lugar un aspecto de habitación de hotel.

—¿Por qué te cuesta tanto hablar o te ponés un poquito... “tímida”? —cada vez que usa la palabra “tímida” la resalta arrugando la nariz—. ¿Sos “tímida” en general o...? —me habla con un brazo colgando por detrás del respaldo—.

—Me imagino... —se me quiebra la voz de odio—. No sé.

—¿Te cuesta hablar o...?

—Sí, no hablo mucho.

—Mjm.

—A no ser cuando tomo alcohol que hablo más —digo, tratando de ser sincera y consciente de que se trata de una admisión.

—¿Cómo?

—A no ser cuando tomo alcohol que...

—¿Tomás alcohol? —me interrumpe—. ¿Mucho?

—No... mucho no.

—¿Estás en pareja? —me interrumpe nuevamente.

Muevo la cabeza negando—. ¿Pero salís con alguien?

—vuelvo a negar con un gesto y ya no hablamos por un rato—. ¿Por qué consultás ahora... si se puede saber por qué consultás ahora?

—Y porque le conté esto que me pasaba a mi amiga y me sugirió que viniera acá.

—¿Tu amiga trabaja con vos?

—Sí.

Ahora acomoda la lapicera de modo que queda paralela al borde de la hoja en la que estaba escribiendo. Mueve la hoja, la sacude un poquito y vuelve a ponerla en el mismo lugar. Hace ruido.

—Este lugar en el que trabajás, ¿te genera cierto conflicto? ¿O no?

—¿Cómo? No entiendo...

—Si el lugar en el que trabajás te... —se incorpora sobre la mesa, le saca el capuchón a la lapicera con cierta dificultad, lo que lo hace hacer un poco de fuerza que repercute en las mangas de la camisa. Se lo vuelve a poner— ...si el lugar en donde trabajás te genera algún malestar... o conflicto.

—No... cuando empecé a ir me imaginé que era una cosa y... pasó el tiempo... y no es lo que yo me imaginaba.

—¿Qué es? ¿Como un prostíbulo? ¿Algo así? —hay algo de sobrador en la voz, en cómo me mira, en la manera en que está sentado—. ¿Qué tipo de bar es...?

—Mmmmno... es un bar de tragos. Hay chicas que bailan pero no necesariamente es un “prostíbulo”.

—Pero van... ¿“gente”? Van... ¿“chicas”, digamos? Eso te digo... —nuevamente deja colgar su brazo abultado por detrás del respaldo de la silla mientras me mira con el mentón casi pegado al cuello.

—Mmmmsí... aunque la mayoría son como... personas que están ahí, tomando un trago, miran...

—¿Pero ese ambiente a vos te... te cae bien? ¿Digamos? ¿O...? ¿O te trae malestar?

Hay mucho desprecio en cómo habla.

—¡Cada uno hace lo que quiere con su vida!

—¡Por supuesto! ¡Pero yo te estoy preguntando qué te pasa a vos, no a la “gente”! —responde irritado, burlándose.

—¡Por eso! No me meto con ellos. Yo... al principio pensé que eran mis amigos, cuando entré, pero... me doy cuenta de que es como una manera de ser de la gente que está ahí... —estoy muy molesta. Me quiero ir, no soporto cómo me mira— que no necesariamente porque sean simpáticos son amigos.

—Mjm.

Nos quedamos en silencio. Desde la posición en la que está, espía la hoja que quedó sobre la mesa.

—¿Y vos fuera del trabajo no tenés ningún vínculo con la gente? —dice como enojado.

—No.

—¿Y vivís sola, alquilás y te las arreglás...? ¿Dónde vivís? —agrega dando vuelta la hoja.

—Me cuesta mucho pagarlo y por eso tengo que trabajar muchas horas y no me queda tiempo para hacer nada ni para vincularme con nadie.

—Mjm.

Escuchamos por unos minutos los sonidos del pasillo.

—Bueno, yo no te voy a preguntar más ahora... —pone un sello en el papel—. Te cuento, yo lo que puedo hacer es admitirte... o sea, que vos puedas empezar un tratamiento acá —usa una voz nasal mientras va sellando el papel que estuvo mirando toda la sesión y otros más—. Eh... las entrevistas son semanales... y cada vez que venís, incluido hoy —me mira fijo a los ojos—, tenés que sacar un bono por consulta. Por otro lado, el valor del bono es de treinta pesos para arriba —siento que me está vendiendo una rifa—, dentro de tus posibilidades... ¿no? —me sigue mirando, como no respondo sigue hablando—. Eh... entonces... En realidad, el valor lo ponés vos de acuerdo a lo que vos... puedas... pagar... —hace pausas prolongadas entre cada palabra sin dejar de mirarme fijo y hacer ruido con los papeles. No respondo y noto que eso lo irrita. Sigue—. ¿Vos cuánto podrías pagar el bono de consulta cada vez que venís?

—Mmmmno sé... la verdad es que hoy no traje plata —miento sin saber bien por qué.

Me mira mal, se apoya en el respaldo.

—¿Y vos qué pensabas, que era gratis?

Silencio. Las miradas son casi insostenibles. Siento un odio vehemente.

—Me había dicho mi amiga que es un servicio público y por eso vine acá, porque no...

—¡No es un servicio público! —dice casi histérico, con asco—. Tenés que sacar un bono... —insiste, parece que me estuviera cargando.

—¡Bueno! ¡No-lo-sa-bí-a! —le digo casi gritándole también.

—No, no... te quería decir...

—¡Y si no voy a un psicólogo particular es porque no lo puedo pagar! —lo interrumpo.

—No no no, esto no es particular, es una “institución”... ¿Mjm?

—¡Está bien!

—Ajám...

—Pero te digo lo que “yo” pensé que era.

—Bueno... ¿entonces no tenés para pagar nada hoy? ¿Nada?

—¡Hoy no traje plata! —insisto con el tono elevado.

—Bueno... —me responde incrédulo—. Entonces... no hay problema, hacé una cosa...

—Pero para la próxima —lo interrumpo, temiendo que se arrepienta y no me admita— puedo...

—Sí sí sí sí: ya verás la próxima... Ahora tenés que ir rapidito... —me trata muy despectivamente—. ¿De acá salís? ¿A tu izquierda? Bueno. Vas a la recepción y ahí les decís que estuviste con Néstor, ellos te van a dar... eh... un papelito... Sacás un bono de cero pesos —me mira de reojo un instante con una sonrisita casi imperceptible—. Tenés que sacar un bono de cero pesos...

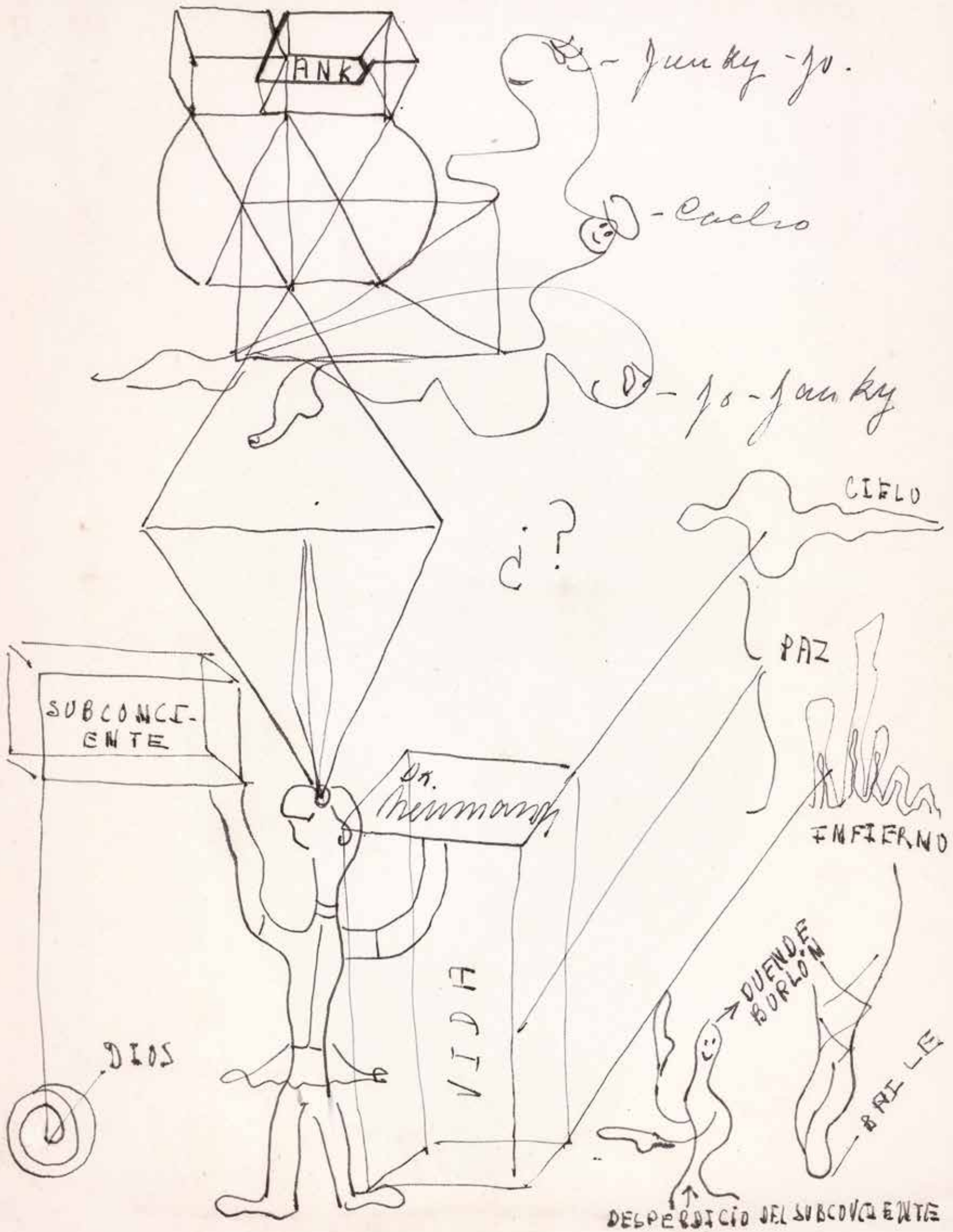
—se levanta ruidosamente—. Sacás un bono de cero pesos porque es ehmmm... la manera de computar... estemmm... y después de hoy tiene que ser así...
 —¡No sabía! ¡Nadie me dijo nada...! —lo interrumpo casi desesperada.
 —No importa... —me responde ofendido—. Eeeeh...
 —Bueno, después de hoy, sí... —digo tranquila, triunfante. Un cambio abrupto en el tono y la forma de dirigirme a él.
 —Ok. Entonces... mirá, ¿ahora te vas ahí? —me señala al fondo del pasillo por el que vinimos—, vas a decir que estuviste con Néstor... —estamos parados uno a cada lado de la puerta, por un lado me está empujando a que me vaya y por otro no deja de hablar y repetir lo mismo.
 —Sí.
 —Entonces sacás el bono de cero pesos y esperarás quince días a que te llamen para la derivación, ¿de acuerdo? —digo que sí con la cabeza.
 —Bueno.
 —Gracias.
 Nos damos un beso en la mejilla.
 —Ta'luego —me dice con una sonrisa y una actitud de ama de casa.
 —Chau, hasta luego —le respondo cansada.

Camino por el pasillo confundida. Estoy triste y enojada. En el mostrador me hacen esperar y cuando me atienden veo que no les resulta muy simpático lo del “bono de cero pesos”. Mientras lo imprimen escucho como Néstor llama al siguiente paciente por su apellido.

Clara Smart (Buenos Aires, 19 de junio de 1981) crea su biografía a partir de la narración que hace de sí misma en el contexto de sus terapias psicoanalíticas. Asiste a sus primeras sesiones en el Hospital Ameghino pero, a raíz de una interrupción indeterminada de esta terapia, sufre un desdoblamiento y comienza a analizarse en otra institución (Centro Dos), donde comienza a desarrollar su historia desde el posible final de su biografía suspendida.

Durante las primeras sesiones en ambas instituciones, Clara termina de constituirse como tal. Posteriormente, y mediante la representación de las sesiones del personaje paralelo, comienza su recorrido de deconstrucción, finalizando en ambos casos en el punto de partida opuesto.

El desarrollo de este ejercicio se presenta en su totalidad en Las sesiones de Clara S., vol. I y II (Buenos Aires, N Direcciones, 2017), libro publicado bajo la autoría de Naranja Milano Questa.



BITÁCORA DE UNA JOVEN ARTISTA

Martha
Peluffo

Figura del arte argentino de los años 60, integrante del grupo Phases, Martha Peluffo produjo un cuerpo de obra marcado por la exploración de los estados de conciencia. A inicios de la década de 1950, comenzó a analizarse en el consultorio de un joven psiquiatra de la ciudad de Buenos Aires. Por recomendación de su analista, Peluffo tomaba notas de sus impresiones al salir de la sesión y durante los días posteriores. Las que aquí se reproducen contienen registros de sus pensamientos, recuerdos de sus días en la Escuela de Bellas Artes y, en general, asociaciones de ideas que su analista le sugería apuntar a modo de ejercicios. Estos textos dan cuenta de la impronta que la precoz experiencia psicoterapéutica dejó en su formación como artista.

Verónica Rossi

NOTA 1

Salí del consultorio muy tranquila, la explicación sobre el subconsciente me aclaró mucho, un sinfín de pequeños y grandes temores, entre ellos si necesitaba o no del psicoanálisis. Pensaba que tal vez me estuviera embarcando en un asunto demasiado complicado para mis propias complicaciones y, mientras esperaba en la sala de espera, noté el cambio de algunos cuadros, entre ellos el de una cabeza a tinta que tenía fondo oscuro a un costado (no me gusta) y había ido a parar a una de las paredes del comedor. Se me ocurrió pensar que había sido hecho para que lo notáramos, aunque también podía ser una variación, como pasa en algunas obras. Aparte: no comprendo el mal gusto de los muebles del comedor; me parecen horribles, salvo un sofá cama de madera oscura.

Me molestó mucho el cuadro de Larrañaga sobre el sofá del consultorio, ese hombre me molesta, como persona y también como pintor.

Al salir pensé en lo que me dijo sobre Centurión y el academicismo y, poniendo en práctica los conocimientos recientes, pienso que nadie puede liberarse del academicismo si no lo conoce. Es decir: sigo la academia justamente para no ser académica. (Ojalá).

En una de las paredes hay un aguafuerte o grabado, no sé, que se llama *Noche de bacanal*. El título me pareció que no le pegaba, el trazo es demasiado fino y los personajes de una delicadeza demasiado sutil como para causar una impresión; solo el amontonamiento de gente y alguna que otra expresión de las caras del fondo lo podrían justificar.

Su dibujo del bebé en la cuna no me gustó: le encontré semejanza con un cuadro sobre el mismo tema de Ana Weis de Rossi (tengo una ortografía inmundita), y además me dio la impresión de un (...) malta o de talco. Pensé que Ud. podría hacer algo mejor.

(...)

Me atemoriza pensar que puedo enamorarme de Ud. como hacen la mayoría de las analizadas, y me molesta descubrirme pensando cosas ridículas al respecto.

Me he dado cuenta de que me estudia detenidamente los gestos, tengo que hacer un esfuerzo para actuar con normalidad.

(...)

NOTA 2

Sillón: porque estaba sentada en él, creo que Ud. lo había buscado como ejemplo unos minutos antes, y que por esto fue lo primero que se me ocurrió.

Después pensé enseguida en otro sillón, el sillón de la sala, por ejemplo, donde nos hemos sentado con Cacho en sus visitas de novio.

Ventana: Porque estaba sentada frente a una ventana, tan cerca que fuera de ella mi visual no alcanzaba ninguna otra cosa, después pensé en la ventana del colegio, que fue un medio de escape durante tanto tiempo. Me gustaba asomarme a mirar la gente, los autos y las calles... Es como si fueran cosas nuevas, sí, esa era la impresión que me daban desde la ventana: todo parecía diferente, y me gustaba también pensar cosas románticas o tristes y de vez en cuando también lloraba un poco. Ahora también recuerdo la ventana de la Escuela de Bellas Artes. Un día fui también a llorar en la ventana, me sentía exactamente como un perro castigado, estaba peleada con mis compañeras, casi no me hablaba con ellas salvo lo necesario, pasó por un motivo ridículo. Fue un profesor nuevo de composición, Otano, para reemplazar inmediatamente a la profesora anterior. Lo cierto es que empezó tratando de asombrarnos, y utilizando por supuesto nuestra falta de conocimientos filosóficos, nos trajo la muy manoseada teoría de que la naturaleza no existe más. Solo podíamos refutarle con intuición. Y semejante supuesta novedad cayó como bomba entre las treinta alumnas llenas de prejuicios que éramos: si la naturaleza no existe, decíamos, no existe Dios, entonces, pues no ha necesitado ser creada.

(...)

Hombre: pensé en el hombre que me siguió desde el tranvía hasta mi casa. Me había venido dibujando en el tranvía, y cuando me bajé vi que venía atrás mío, creo que me seguía. A lo mejor me equivoqué, era un hombre canoso de regular estatura, pelo blanco, impecablemente vestido, tenía anteojos de marco oscuro

y en las manos la revista *Oriente*. No sé por qué se me ocurrió que podía ser Policastro; después pensé que no podía ser.

Ruido: el ruido de la calle, los coches, el movimiento, el ir y venir.

Martillo: sonó un ruido continuado y me imaganaba hombres picando el asfalto. No sé por qué dije martillo, debí decir pico.

Celeste: la luz entraba por la ventana y pasaba a través de las cortinas. En algunas partes donde no había pliegues se veía un color celeste tenue, pensé en el cielo.

Profesor: esa mañana tuvimos clase de pintura al aire libre, creo que salió de celeste-cielo-paisaje-aire libre-pintura-profesor. El profesor de pintura al aire libre “Solimán” no me gusta mucho, se hace el cínico y no le sienta. Además, en una novela horriblemente romántica y mal escrita que a los 13 años o 14 fue mi pasión, llamada *El Árabe* (después seguía una peor, *El hijo del árabe*), el caballo de Amed, el personaje principal, se llamaba Solimán.

Ventana: otra vez me vi sentada frente la ventana, repetí la palabra.

Colectivo: sentí afuera el ruido del colectivo que pasaba, ahora pensé en lo horrible que es viajar en colectivos llenos, sobre todo cuando hay algún imbécil que deja colgando la mano disimuladamente a lo largo del cuerpo para poder tocar a la primera mujer que se le acerque sea como sea. Me acuerdo una vez que fuimos con Beatriz a tirar una carta al buzón teniendo que atravesar el túnel de la estación y era bastante tarde. Tiramos la carta y a la vuelta nos siguieron unos muchachones; cuando estábamos atravesando el túnel, uno de ellos quiso tocarme, me agarró de atrás, apenas si me rozó, lo que agarró fue el sacón, pero para mí fue lo mismo que si me hubiera desnudado. Creo que de tener un revólver lo mataba. Me di vuelta y emprendí con él a las patadas, le descargué los puños cerrados sobre la cabeza y la espalda, se pegó tal susto que salió corriendo, él y los otros dos cobardones que lo acompañaban. Beatriz observaba la escena toda temblorosa en un rincón, después nos calmamos, pero no me voy a olvidar nunca de esto.

(...)

Caballo: el ruido de la calle - ruido de carro - carro tirado por caballos a lo mejor tiene algo que ver con Solimán. Ese día todavía no había descubierto porque me resultaba familiar el nombre.

Casa: no sé por qué pensé en una casa de paredes blancas y techo rojo, como siempre la dibujan en los libros de escuela para los grados. Es la primera idea de la casa que uno tiene cuando es chico, algo alegre y simple.

Escopeta: una idea pornográfica (...) del sexo masculino.
Aire: afuera, sería ganas de salir, de irme y de escaparme. Sí, pensé cómo estaba afuera, lo mismo: sol, luz, sol, luz, sol.

Caminar: siempre voy caminando hasta la estación cuando vuelvo de su casa. Siempre camino con Yanky cuando salimos juntos.

Fumar: estaba fumando, idea de consumir algo.

Humo: fumar-hacer humo-humo-algo gris, disperso y transparente.

(...)

Arrastrado: arrastrar una carga, arrastrar algo ahora se me ocurre que tiene relación con mamá: mamá arrastra una carga.

Ser-vir: creo que lo dije con sentido de plenitud con (...), saber.

Cantar: alegría; alguien que canta está alegre.

Pintar: suena musicalmente en relación a la otra, termina en “ar” y las dos son (...) formas del arte.

(...)

Pliegues: los pliegues de las cortinas de la ventana frente a mí.

NOTA 3

Pensé en *La metamorfosis* de Kafka, figura de la incompreensión: habíamos hablado de eso con las chicas a raíz de que les estuve contando de un chico que es hijo de la vecina de los padres de Amalia (una amiga), al que le ha dado un ataque de locura: cree que le caminan bichos por el cuerpo y que le pueden entrar en los oídos, está internado. Debe ser porque pensé que ese chico debe tener un problema grande en la casa, creo que el ataque le dio poco después de que el padre le pegara delante de la gente, el chico tiene 18 años, en cuanto explicaba lo de los bichos, el padre no le creía y lo amenazó con pegarle si no se dejaba de macanas, y hablé con Yanky, a raíz de lo mismo se me ocurrió que el chico debía sentirse incomprendido por los padres (que son algo así como cuadrados desde todos los ángulos que se les mire), y me acordé entonces del personaje de Kafka que se convierte en bicho. Yo me sentí una vez así, porque me pareció que no me comprendían en casa, pero creo que lo que ha pasado es que no me comprendía a mí misma y por lo tanto los demás no me podían comprender ni yo podía comprender a los demás.

Pensé en la (...) que hice esa mañana con árboles y casas: no estaba conforme con ella, me parece que

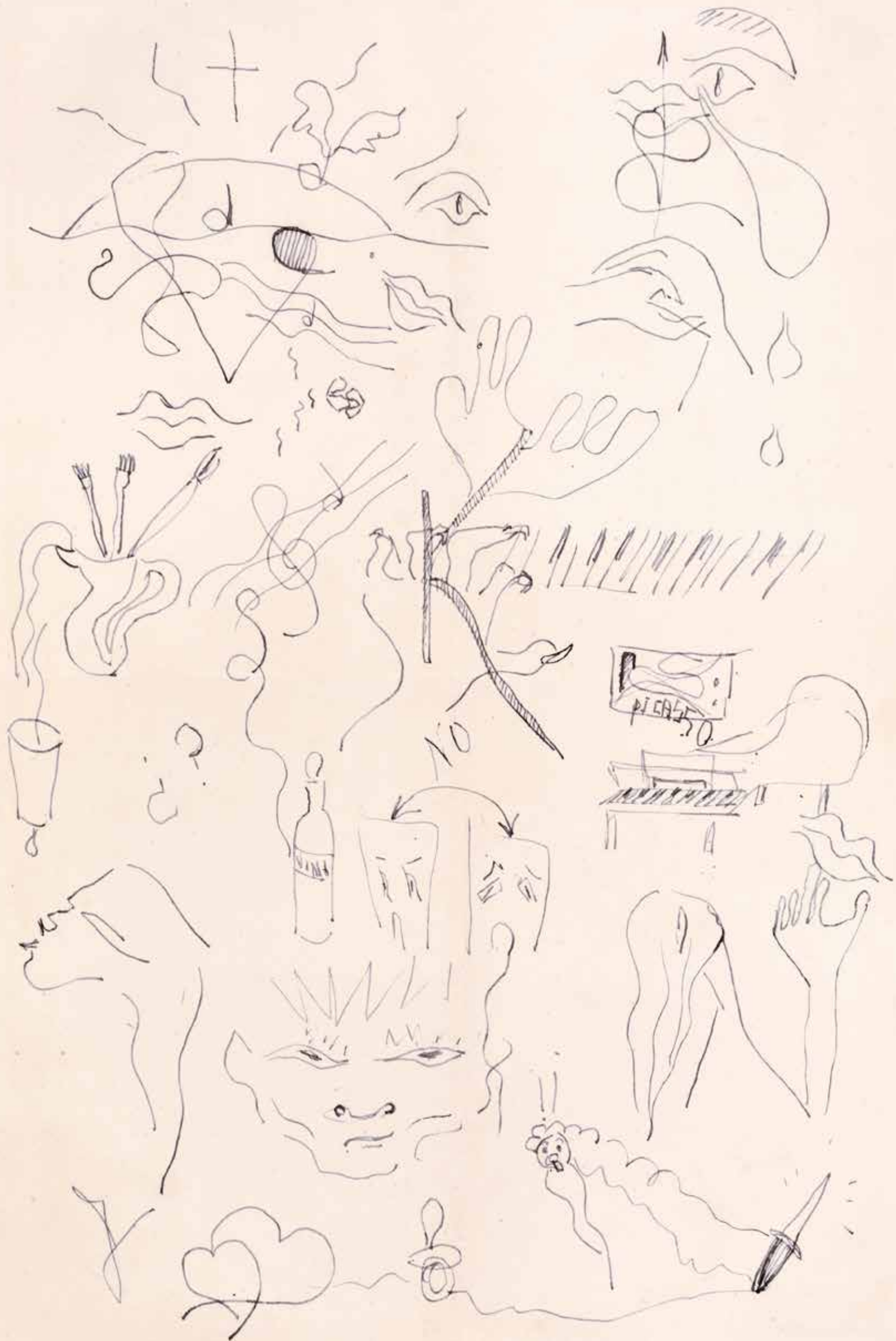
es un puente para pasar de lo primero a la a casa de Paraná, la imagen que tengo de Paraná es justamente casas y árboles.

Pensé en la casa de Paraná donde me sentí feliz, vivíamos con más tranquilidad y me acuerdo de que papá y mamá todavía no se habían separado. Yo creo que es la época de la que guardo más recuerdos, me gustaba el sitio.

NOTA 4

Mirar gente pobre, amarga o deforme me causa angustia: es un detalle que he notado más últimamente. Probablemente antes me causara la misma sensación, noto que no me detenía a pensar que la sentía. Me acuerdo que una vez, hace unos, años fui a ver una serie de películas de arte que enfocaban cuadros de Leonardo, Miguel Ángel, Tiepolo y un montón de otras obras con fondos musicales excelentes. Salí del cine un poco boleada, como en éxtasis, subí a un colectivo para ir a casa, seguía como en el aire, me senté en un asiento de atrás, al ratito se me ocurre mirar a mi lado, había un enano horriblemente deforme con cara de niño viejo, con unas manos de venas hinchadas y nudillos enormes, creo que tenía joroba, y de mi vuelo en el aire me caí hasta hacerme torta en el suelo, dando una muestra bastante acabada de la sensación que produce la belleza y la sensación que produce la deformidad. El enano me repugnaba pero le tuve piedad. Se me ocurrió pensar si los cuerpos (...) con el alma, si en un cuerpo tan horriblemente deformado podría haber un alma hermosa, si la deformidad inmaterial era motivo para la deformidad espiritual. En esa época no tenía la más mínima idea de la existencia del subconsciente, si no, podría haberseme ocurrido que aquel hombre, si alcanzaba a comprender su monstruosidad, tenía suficiente motivo para tener un subconsciente tortuoso. ¿No es un disparate?

A partir de esto o, mejor dicho, no tan aparte, se me ha ocurrido pensar también en la belleza física, y me he puesto a separarla en belleza superficial (que ya no sería tan belleza) y belleza expresiva (me estoy metiendo en un lío), pero a veces hay cuerpos bellos por tan inexpresivamente fríos que no producen más que una sensación superficial. Al verse es lo que perdura: la expresión bella o la belleza expresiva, no sé si consciente, o en la forma de la expresión, o si son ambas una sola cosa, que es lo más probable.





SESIÓN

Nicolás Guagnini David Joselit

Publicada originalmente en inglés, esta conversación que tuvieron David Joselit y Nicolás Guagnini acompañó la muestra individual que Guagnini realizó en la Galería Bortolami de Nueva York entre septiembre y octubre de 2019. La plática se centra en las relaciones entre la identidad cultural argentina, el psicoanálisis freudiano, y la aparición de modalidades milenaristas del feminismo y la teoría queer que han revertido la matriz decimonónica de la histeria femenina para reformular una crítica a la masculinidad patriarcal.

Gabriela Rangel

DJ: ¿Por dónde empezamos?¹

NG: No estoy bien últimamente. Estoy un poco deprimido y he tenido sueños recurrentes sobre diversas formas de fracaso, sueños paranoicos. Lo de siempre, pero hay una nueva secuencia onírica que de alguna manera me perturba más.

DJ: ¿Querés charlar de eso?

NG: Sí, supongo que sí.

Mis sueños habituales de fracaso siempre son sobre algo que se rompe... Sueños residuales de la vida diaria porque las cosas se rompen; mi obra se rompe. Algunas veces se rompe en el horno, al transportarla o en su fabricación. Falla cuando la arcilla se deforma demasiado. O a veces quiero alcanzar cierto nivel de expresión o de técnica y no puedo. Pero este sueño era un nuevo tipo de fracaso.

Se trataba de un dispositivo al que podía atar mi obra. Iba a tener una exposición. Una expo que en la que me jugaba a todo o nada. Todas se sienten así, pero ésta era *la* expo. Había un dispositivo que yo usaba para atar la obra a los animales. Era absolutamente seguro: no se rompía. Había algo debajo de las obras. Una especie de cinturón o algo así. Después de mucho pensarlo, decidí que ataría mi obra a unas tortugas.

La galería me consiguió tortugas grandes, y yo pensaba que iba a ser muy hermoso porque las tortugas se mueven, supuestamente, muy despacito. Pero eso no era así: de hecho se mueven bastante rápido, y no sólo en el sueño.

Las obras estaban atadas a las tortugas, y luego soltaban a las tortugas en el espacio de la galería. Yo más o menos las acomodé en el espacio, pero meten sus cabezas en los caparazones. Se esconden y así se quedan así un buen rato.

De pronto, me puse paranoico de que iba a haber una protesta en los medios, que el *New York*

Times iba a venir a buscarme por haber lastimado a esos animales. ¡Los animales esto y los animales lo otro! Me preocupaba que la obra pudiera dañarlos y ser vista como antinatura y antiplaneta Tierra; y que yo quedara en el lado equivocado de la controversia.

No sabía si las tortugas estaban vivas o muertas porque no salían de sus caparazones. Así que empecé a buscar con la galería una manera de hacerlas salir. Todos pensamos que es necesario que salgan y, ok, el mejor anzuelo es la comida. Les traigo cosas de comer. Se supone que a las tortugas les gusta la lechuga. Pero no sé, por alguna razón yo intentaba alimentarlas con algo rojo, probablemente achicoria roja.

Todo estaba mal, así que yo empezaba a discutir con la galería: “¿Cómo carajo no me dan lechuga verde? ¡Es muy fácil! Pero *tenían* que conseguirme achicoria.” Me siento más y más paranoico. Ellos se ponen paranoicos también. Es una de esas espirales de paranoia.

Yo empezaba a hacer llamadas por teléfono y a hablar con gente, y entonces me dicen: “Bueno, hay una mujer. Esta mujer puede cantar y traer un instrumento para hacer salir a las tortugas... Todo va a estar bien. Las tortugas van a ser felices y toda la gente en pro de la naturaleza va a estar feliz de que tus tortugas sean felices, y tu obra va a lucir genial. Va a ser genial.” Bla, bla, bla.

Me empezaba a ilusionar porque esta mujer iba a venir. De alguna manera, en mi mente, esta figura, esta mujer, iba a estar disponible para mí de forma discreta. No sólo para ayudarme: ella iba a estar disponible para mí. Ella iba a tener... ni siquiera sé cómo se llama el instrumento, ¿es un laúd? El de las pinturas de Caravaggio. Esa cosa de cuello largo y una parte profunda y redonda abajo.

En mi mente, ella iba a tocar un tipo de canción renacentista muy idealizada, como un madrigal o una *chanson*. A la distancia, las tortugas definitivamente parecían muertas.

¹ Nic y yo empezamos como amigos. Pero nuestra amistad comenzó como una conversación entre un artista y un crítico. El sentido común sostiene que uno no debería ser “amigo” del artista sobre el cual se escribe, pero la posibilidad de intimar con el sujeto es precisamente lo que distingue la crítica del arte de la historia del arte. En este sentido, la relación entre el artista y el

crítico no difiere mucho de aquella entre el analista y el analizado. Ambas labores requieren una sólida base de confianza, una suerte de intimidad que es distinta a una amistad ordinaria (por aquello de que el analista no comparte casi nada y el analizado en cambio debe compartir todo). Análisis, al igual que la crítica, requiere una forma de amistad.

Después, de pronto, aparecía esta figura y estaba vestida casi como una hippie —no del tipo de *Rock my Religion* o de Woodstock, sino más como una hippie de Seattle—. Además de eso, ¡no tenía el instrumento de Caravaggio! Traía algo más parecido a un banjo, y eso me pareció todavía más insultante. Era como si mi obra estuviera siendo despreciada. Todo mal.

Esta mujer empezaba a cantar y la canción era medio folclórica, hippie en el peor de los sentidos. Ni siquiera entendía qué era, pero trataba de acercarme a ella con la esperanza de que pudiera funcionar, incluso en una forma hippie. Al acercarme, noto que su cara está arrugada, pero no con las arrugas de la sabiduría y la edad. Es más como si su cara estuviera agrietada. Era un poco asqueroso. Estoy muy enojado de que esta mujer, quien supuestamente iba a estar disponible para mí... Ella estaba aquí para ayudarme y nos había costado mucho encontrarla, pero está agrietada. Y entonces el...

DJ: ¿Cómo te sentís acerca de la muerte de tu madre?²

NG: (Pausa). (Respiración pesada). Bueno, por mucho tiempo no pude llorar. Después hubo una época en la que lloraba y, bueno... la extraño particularmente los domingos. La extraño. Pienso que, desde que mi madre murió, entré en una dimensión de crueldad o humillación. Algo medio humillante. Crueldad. Crueldad. Crueldad. No hablo de ser directamente cruel con otras personas —lo cual, en cierto modo, siempre he sido— si no cruel, al menos enojón o agreda, incluso con mi madre. Es más como si tuviera este deseo de homenajearla, pero cada vez que lo intento, surge algo que tiene que ver con la crueldad.

Empecé a rodearme de gente —otros artistas— que no parecen tener ningún problema expresando su crueldad o su humillación.

2 Yo no confiaba plenamente en este sueño. Demasiado barroco. Pero sé que Nic piensa mucho en su madre, y yo quería llegar a algo profundo. La exhibición que acompañó este evento surgió del duelo por su madre. Nunca olvidaré que, poco después de que mi madre murió, Nic y yo tuvimos uno de nuestros periódicos almuerzos —tal vez eran sesiones *avant la lettre*— y él insistió en mi miseria, sostuvo mi mirada intensamente y preguntó cómo me

También trato de salir al mundo “real”, lo que sea que eso signifique, y conocer gente, usualmente a través de las actividades de mi hijo: su escuela, y soy técnico de su equipo de fútbol. Así interactúo con gente ajena al medio artístico. Pero fuera de eso, estoy atrapado en un mundo muy pequeño. Comencé a lidiar con la crueldad en mi obra, pero también he notado que los nuevos amigos que he hecho (o que estoy haciendo) son personas que lidian con la crueldad de algún modo.

Mi amigo Leigh Ledare —lo ubicás seguro—, su obra es sobre la crueldad y sobre su madre. Y después hice un grupo de nuevos amigos artistas. Está Sanya Kantarovsky y luego hay dos mujeres, Ebecho Muslimova y Caitlin Keogh. Todos ellos, de una forma o de otra, hacen cosas que son crueles o que demuestran cierta crueldad.

DJ: ¿Te interesa ser castigado?³

NG: Le tengo miedo a ser castigado. Temo no ser capaz de pertenecer. Eso es un castigo para mí: ser excluido o dejado fuera por mi interés en la crueldad. Todo lo que sale de mí tiene que ver con eso en cierto modo.

Si acaso, soy más un sádico. Estoy más interesado en castigarme a mí mismo. Bueno, ¿castigarme yo mismo? No puedo señalarlo con el dedo para explicarlo. Quiero señalarlo, pero no puedo. Quiero señalarlo con mi dedo.

DJ: ¿Eso es parte del atractivo de la cerámica? ¿Poner tus dedos en ella?

NG: Me alivia muchísimo. Me alivia muchísimo ser capaz, con el tiempo, de determinar algo con mis dedos. Sí. Cuando entré en la cerámica pensé que iba a jugar con mierda, pero no se trata de eso. Se trata de desentrañarla con mis dedos. Yo quería señalar algo con el dedo. Y, de hecho,

sentía con respecto a mi madre. El análisis trata de llegar a la miseria.

3 Pienso que lo que Nic llama “crueldad” es uno de los aspectos que me atraen de él. Me da curiosidad saber o que salga de él cuál es la naturaleza exacta de esa crueldad; ¿es un performance o es real? Pienso que tal vez viva su masculinidad en el mundo del arte actual como una forma de crueldad. Sospecho que la verdadera crueldad no le teme al castigo.

poner un dedo en la cerámica es crear algo. Todo lo que expreso es sobre la concavidad. La concavidad.

DJ: ¿Habitada?⁴

NG: ¿Qué?

DJ: ¿Dijiste “habitada”?

NG: Cóncavo. Cóncavo, como la concavidad. La superficie cóncava.

DJ: El caparazón de la tortuga es cóncavo o convexo, dependiendo de cuál sea la posición de la tortuga.

NG: Sí, pero el problema era que las cabezas de las tortugas no salían. Y luego, cuando ella empezó a cantar, en vez de una cabeza y una cola, salieron dos cabezas. Carajo, eso me espantó mucho porque había dos cabezas.

DJ: ¿Por qué te espantaron tanto las dos cabezas?

NG: Las tortugas no podían cagar.⁵ Si hay dos cabezas, ¿cómo va a cagar la tortuga? Deformé a la tortuga. La tortuga era dos, o estaba llena de mierda por dentro porque, si tenía dos cabezas, había dos anos dentro de la concavidad. Además, las tortugas se movían sin un sentido adecuado de dirección, porque tienen dos direcciones.

DJ: Háblame de los palíndromos.⁶

NG: Bueno, el palíndromo es una medida de protección. Mirá, si algo puede funcionar del mismo modo hacia adelante y hacia atrás, no puede violarse porque no tiene un punto de entrada o un orificio. El palíndromo es una palabra de la que no podés apropiarte y que no podés violar. Además, el palíndromo siempre es inteligente. No tiene tiempo. Me preguntaste sobre mi madre. El Art Nouveau siempre me hace llorar porque me hace extrañarla. Ella sentía fascinación por el Art Nouveau. Desde que era un niño pequeño, ella me crió sin plástico. Cada superficie que yo tocaba tenía que ser de madera, vidrio o metal. Su casa estaba llena de cosas Art Nouveau y losetas de cerámica que se usaron en lobbies de casas viejas de Buenos Aires y luego se vendieron en el mercado de pulgas. Ella tenía una colección gigante.

Es obvio decir que el Art Nouveau es una forma femenina de lo que sea, pero la idea en el Art Nouveau es muy topológica porque tendrías que...

DJ (Interrumpiendo): ¿Por qué eso es obvio?

NJ: Me imagino que por las curvas, y porque el Art Nouveau convierte las cosas en mujeres, convierte una estación de trenes en una mujer. Esa es supuestamente la obra maestra del Art Nouveau: la famosa estación de trenes en París que parece —ya sabés— una vagina atractiva.

DJ: Me pregunto por el lugar del padre en todo esto. Has hecho nudos sobre tus padres en tu obra. Nudos de cabezas judías caricaturizadas.⁷

⁴ La mierda y la penetración se juntan. Interesante. Sigo sin estar seguro si crueldad es la expresión para el *modus* particular de Nic.

⁵ De nuevo; lo fálico y lo escatológico. La abyección masculina como una forma de agresión me fascina. Kaja Silverman mapeó este territorio pero parece ajena al momento #MeToo. Aquí el riesgo —y es significativo— es convertir la propia fascinación por la propia precariedad masculina en una justificación para reclamar la condición de víctima. Si eso se puede evitar, tal vez pueda resultar algo interesante, que encuentre una expresión material en la cerámica como medio que transforme algo de la viscosidad de la mierda en algo rígido. Este es un marco que me imagino puedo explorar en mi trabajo cotidiano como crítico de arte/historiador, antes que el papel que desempeñé en este performance.

⁶ Nic me dio este trabajo como un reconocimiento por mi rol en el performance. Fue muy gratificante para mí que él supiese exactamente cuál era el que yo quería. He pasado muchos años como paciente de terapia deseando que mi terapeuta me diese el que yo quería (o que él supiese lo que yo quería). Siempre existe la posibilidad de invertir los roles en la relación entre el analista y el analizado. Sospecho que esa es la razón, en la aproximación clásica adoptada en este performance, de que el paciente se recline de tal manera que no pueda volver la vista.

⁷ Escuchar atentamente es un trabajo duro; he debido insistir aquí en la elisión entre el Art Nouveau y la feminidad, antes que inclinarme predeciblemente hacia el padre, que reinscribe, al menos provisionalmente, una binaridad de género de la cual se alejaba el pensamiento de Nic. Esto refleja mi inexperiencia y falta de entrenamiento como terapeuta.

NG: El padre. Sabés, yo soy papá. En cierto modo gracioso o asesino, si el Art Nouveau fuera la madre, el padre no podría ser otro que el Art Deco.⁸ Tengo un estilo secundario en mi obra que es Art Deco, arquitectura fascista de la década 1930 en conexión con el Art Deco.

Cabezas, las cabezas judías. Tengo que darles rostros cuando las hago. Modelo las caras. Pasé una buena cantidad de tiempo mirándome en el espejo y haciendo diversas expresiones faciales. Tengo que hacer las caras para que cuando las mire, sepa cómo se sienten. Necesito hacer caras frente a espejo durante mucho tiempo y tocar mi cara para ser capaz de reproducir las distintas expresiones. Siempre me deformato a mí mismo... eso me provoca acidez.

Mi padre fue un héroe y murió como tal. Pero era una mierda de padre, y yo como que lo odio. Hice esfuerzos extraordinarios —y todavía los hago— para intentar no parecerme a él. Trato de ser, por así decirlo, un buen padre. Supongo que convertirme en mi padre sería mi castigo final. Estar perpetuamente forzado a ocuparme de la posición de padre también podría ser mi castigo final.

DJ: ¿Ese es el momento “crea o rompe”?

NG: ¿Crea o rompe?

DJ: Crea o rompe al padre.

NG: Sí. Bueno... Sí.

Es “crea o rompe” porque siempre he tenido la estúpida exigencia de que mi obra debe ser nueva, nueva y mejor. Siempre tiene que ser una nueva obra, y tengo que inventar algo nuevo, mi nueva cosa. Creo que eso es el padre.

Una vez que empecé a meterme en este aspecto de humillación o crueldad, desarrollé otra amistad, una amistad relativamente nueva con el único artista que conozco que dice

abiertamente no querer progresar.⁹ No quiere progresar. Ese es Rich, Rich. Rich dice que no quiere progresar. Es lo que es, pero la obra de arte no tiene que progresar. La obra no tiene que progresar. Para mí, eso es como si mi madre me perdonara. Estoy de vuelta con ella cuando escucho eso.

DJ: Y sin embargo, cuando la tortuga se niega a caminar, te pone ansioso.

NG: Porque el mundo iba a decir que maté una tortuga y la obra no luce realmente bien. El pedestal falla, la plataforma falla. Estoy encadenado a esta mierda del progreso que no puede salir.

Quisiera, quisiera, ya sabés, empecé a mirar en profundidad a todos estos artistas que no progresan o que deliberadamente retroceden— como Giacometti, o incluso [Philip] Guston—.¹⁰ Clement Greenberg apoyaba a Guston como pintor abstracto, diciendo que era lo máximo, pero Guston dice: “No, regresaré a la figuración.” Ahí tenés a Reverón. Armando Reverón se niega a progresar y se rodea de un mono y unas muñecas que hace en una cabaña. Están yendo hacia atrás, no progresando. Mmm, me refiero a que supongo que ir hacia atrás no es lo mismo que negarse a progresar.¹¹ Ir hacia atrás es un movimiento distinto. Dejemos fuera a Guston, pero Guston es tan bueno... No sé si lo podemos dejar fuera.

DJ: Sin embargo, Guston le dio un gran giro a su carrera.

NG: ¿A qué te referís con gran tino?

DJ: Giro.

NG: Escuché “tino”.

DJ: Bueno... Regresamos a la cerámica.

⁸ Lo conduje a esta binaridad. Un error de ambas partes.

⁹ Siento que esto es muy importante para mí. Si el arte tiene una temporalidad, ciertamente no es una lineal, asociada con el progreso. Muchas fuerzas en el mundo (y en el mercado, incluyendo el mercado académico) trabajan para persuadirnos de que la innovación

es el index del valor. Es liberador desprenderse de esa expectativa.

¹⁰ No progresar *no debe* ser equiparado con regresión, o se perderá el potencial que tiene. *Regresión* es solo el progreso invertido.

¹¹ El palíndromo crea un circuito lingüístico en el cual progresión y regresión ya no tienen sentido —o, dicho de otra manera, convergen—.

NG: Todo lo que hace Guston parece una pila de mierda. *Es como una pila de mierda*. Sacás a los ajenos del cubículo, pero los convertís en pilas de mierda. Todo el apilamiento, el amontonamiento, es ponerse metafísico respecto a los pilares. Pero si el impulso del Expresionismo Abstracto es pintar con mierda, Guston dice: “No. Voy a pintar pilas de mierda”, que es algo distinto.

DJ: Escuché “penar con mierda” en vez de “pintar con mierda”.

NG: Sí. Bueno, sabés, a primera hora del día me como una banana. Esencialmente, estoy cagando toda la mañana. Banana, café, y para cuando me siento vacío completamente, ya es hora de comer. La verdad es que, incluso si soy una persona mañanera que se ejercita y lee por las mañanas —mi mejor actividad intelectual ocurre temprano—, realmente no puedo hacer nada hasta sentirme vacío. No hay forma de trabajar con las manos si no te has vaciado. No la hay. No la hay al menos para mí. Si estás lleno de mierda.... ¿Conocés la expresión “mierda en el cerebro”?¹²

DJ: Sí. Quiero decir que suena como la situación con tu tortuga, porque dijiste que él o ella... ello... no podía cagar porque tenía dos cerebros.

NG: Sí. Sí, y vos sabés, donde termina la espina dorsal y se conecta la cabeza... allá atrás, está el músculo que mueve los ojos a derecha e izquierda. Hay algo parecido a un agujero allí. Siempre he pensado que si pudiera cagar por atrás de mi cabeza, toda mi suciedad podría salir. La razón por la que soy tan extrovertido y sucio al hablar —¿se puede decir eso, “sucio de boca”? —, no sé si eso es una expresión, pero la razón por la que tanta mierda sale de mi mente es porque el cerebro no puede realmente cagar.¹³

La única forma de conectar con ese dolor es cuando llego a algo que es indecible. Las cosas que no están en mi cerebro, que no van a salir como mierda por mi boca. Es indecible.¹⁴

Recuerdo que Henri Michaux dijo que empezó a hacer los dibujos —me refiero a los dibujos con mescalina— porque había algo que no podía hacer con la poesía. La poesía es como el borde del lenguaje. La poesía también aparece cuando el lenguaje no está diciendo lo que esta dice. Cuando las palabras están diciendo más de lo que dicen. Aparece allí incluso pasando ese límite. Eso es lo indecible.

Pero también estoy tan paranoico que, en ese sentido, me estoy convirtiendo solo en un artista clásico de la sublimación. Suena tan estúpido. Como si tuviera un dolor y lo aliviara poniendo el dedo encima. Suena a que estoy traicionando el principio de que el arte debe decir la verdad al poder.

DJ: Y aun así, querés que la obra sea indecible, así que ¿cómo puede decir la verdad al poder?

NG: Pienso que gracias a toda la crueldad del simbolismo. Pienso que el mundo simbólico es cruel y que ese es el secreto del fascismo. También pienso que ese es el secreto del padre y de toda autoridad: ese simbolismo es encantador y muy profundo. Así que, si señalás con tu dedo lo que ocurre, entonces allí se suma otro dedo.

DJ: Así que no podés perdonarte por tu crueldad.

NG: Ni siquiera estoy seguro. Pienso que no puedo perdonarme porque realmente nunca pude decirle a mi madre que la amo o que odiaba a mi padre y pensaba que me jodía. Creí que ella iba a poder verlo en mi obra, pero en cambio ella me odiaba porque me mudé. Escapé porque ella me amaba demasiado. Dije: “Esto es demasiado amor.” Si alguien te ama tanto, no hay una puta manera en que puedas hacer arte.¹⁵ Así que me

12 La arcilla viene de su interior. Juega con su mierda. El circuito lingüístico del palíndromo se junta con el circuito biológico que crea el cerebro (arte) de la mierda y la mierda del cerebro.

13 ¿No es eso de lo que trata la libre asociación?

14 Esto apunta a lo que yo entiendo como la “insolubilidad” del arte.

15 Esta es una aseveración muy impactante. Me retrotrae de nuevo a mi propuesta original de que la crítica/análisis es una forma especial de amistad. El análisis es un tipo de afecto que es distinto del amor; que precisamente trata de editar nuestra particular forma de amor.

fui a Nueva York, que es tan adversa, tan fría y tan difícil. Apenas podía hablar inglés y no tenía nada de dinero. No tenía un título universitario. Ya era viejo. Tenía como treinta años. Pero como que necesitaba alejarme de ella y todavía me siento culpable por eso.

Creí que ella iba a poder leer eso en la obra, pero solo hice una obra que ella hubiera podido leer después de su muerte. Entonces, ¿cómo puede una persona muerta leer tu obra?

DJ: ¿Qué dijo ella acerca de tu obra?

NG: Yo estaba muy enojado con ella porque siempre se enorgullecía de mi éxito, o medía qué era mi éxito y qué no. Siempre sentí que nunca era suficiente para ella, pero realmente nunca fue suficiente para mí. Como sabés, no existe el éxito. Nunca hay suficiente éxito o nunca hay éxito. No conozco a un solo artista que se sienta exitoso. Incluso para los exitosos, no hay éxito.

Pero ella entendía el sentido del color en mi obra mejor que cualquier otra cosa. Lo entendía. No creo que entendiera el humor, pero se sentía orgullosa de que no me decantara por las combinaciones que podés hacer usando los colores primarios. Lo mío son siempre colores secundarios o colores raros, o colores “equivocados” derivados de los correctos. O eventualmente, colores que ni siquiera podés describir cuáles son. Colores que están casi en el límite de ser no-colores. Suena como un verso, pero de hecho es muy preciso y difícil. Ella estaba muy interesada en el asunto del color. Creo que eso le facilitó entrar a mi obra.

Cada vez que ella intentaba interpretar mi tema, lo rechazaba tajantemente. La razón de eso, la razón de mi paranoia, es que ella era psicóloga. Encima de eso, se casó con un psicólogo, así que yo viví con dos psicólogos. Desde que nací, con una; desde que cumplí cinco años, con dos. Comprendí que todas mis acciones eran interpretadas en todo momento. Eso me hizo tan paranoico, tuve que escapar. Ellos hablaban de sus interpretaciones y también

interpretaban a otras personas. Comparaban a sus pacientes a la hora de la comida. Discutían sobre uno y otro paciente a la hora de la comida y al final comparaban sus patologías. Eso me hizo tan paranoico. Eso me hace tan paranoico.

DJ: Entonces, ¿por qué estamos teniendo esta sesión?

NG: Creo que la idea de ser tratado dentro de una disciplina que puedo entender o dominar me parece muy veraz. Muy, muy veraz. También, creo que es, en cierto sentido, regresar a mi madre, a mi país y a mi cultura. Pienso que esa es la idea. Todo acto es una reproducción de otro acto de otro acto, y están sujetos a interpretación. Es la única forma en la que puedo entender qué estoy haciendo.

DJ: ¿Podés recordar un momento en el que te sentiste juzgado por tus padres?¹⁶

NG: Hoy.

No creo que mi padre realmente llegara a juzgarme. Pienso que mi padre quería asegurarse absolutamente de que yo fuera inteligente. Cuando empecé a leer a los tres años, me dio material muy avanzado para mi edad. Nunca me tuvo nada de paciencia. Nunca me llevó al parque con una pelota o algo por el estilo. Por alguna razón absolutamente increíble, en Buenos Aires las películas de Tarkovsky estaban clasificadas “para todo público”. Nosotros no íbamos a ver películas animadas de Disney cuando yo tenía cuatro o cinco años (que es lo que deberíamos haber hecho) porque eso lo aburría. En cambio, me llevó a ver *Solaris*.

En *Solaris* hay una escena en la que una hermosa mujer rusa ingiere nitrógeno. Su cuerpo se convierte en cristal, y ella se agrieta, falla y muere. Y por supuesto, el protagonista sueña con ella y ella reaparece de nuevo, y yo empecé a llorar. Era un cine comunista llamado Cosmos, apoyado por la Unión Soviética, en el barrio judío de Buenos Aires. Creí... creí que íbamos a salirnos de la sala, que mi padre me daría un análisis de la película y luego me exigiría otro a cambio, que yo en verdad podría darle hasta cierta medida. Después, unos años más tarde

16 Aquí es donde mis propios temas empiezan a converger con los de Nic. El conocimiento que he obtenido como paciente confirma el conocimiento sobre el arte que he cultivado —durante aproximadamente

el mismo lapso—. Juicio es crítica; crítica es juicio. ¿Son estos actos realmente distintos si suceden en *Artforum* antes que en una mesa de comer? La práctica del juicio siempre implica la ética. Algo está en juego.

—no muchos años más tarde—, él anduvo de incógnito. Apenas y lo veía: aparecía y desaparecía de mi vida. Era perseguido por la dictadura. Al final lo mataron.

Tenía la obsesión de asegurarse de que yo entendiera que podía ser inteligente, y todavía tengo que probar que lo soy todo el tiempo. Siempre sentí que esta presión de alguna manera me robó mi infancia.

Después tuve un hijo y, desde luego, aprendió a leer muy rápido. Es inteligente y disfruto mucho hablar con él. Perdoné el juicio de mi padre y desearía que me hubiera juzgado por alguna otra cosa. Pienso que nunca logré hacer algo que hiciera sentir a mi madre de veras, de veras, satisfecha.

DJ: ¿Podés recordar algún momento en el que te haya elogiado?

NG: Antes de morir, ella me liberó un poco y dijo: “Hiciste lo que quisiste. Fuiste capaz de hacer lo que querías.” Lo tomé como algo bueno. “Te fuiste a Nueva York para convertirte en artista.” Lo que quería hacer —o lo que todavía quiero hacer— es hacer arte. Me gustaría pensar que ella me liberó esa vez.

Como era psicóloga, yo tenía una profunda resistencia a que me interpretara y a que interpretara todo lo que la rodeaba. En sus términos, siempre estás siendo nombrado por tu trauma o por tus padres —vos nunca hablás—.

En cierto modo, la neurosis, que es una forma sana de ser... la neurosis siempre se opone a la voluntad misma. Niega la posibilidad de una voluntad. Además, cuando yo era joven y trataba de rechazarla intelectualmente, seguí un camino obvio. Recuerdo que leí a Freud muy temprano y disfruté particularmente leer los casos: Dora, el pequeño Juanito, desde luego. Y después, como todo adolescente, empecé a leer a Nietzsche, a aprender sobre el concepto del Superhombre o de la Voluntad, o de la Voluntad de Poder, o que tener una voluntad era la idea que yo mismo creara o hiciera de mí. Así que pienso... Pienso que las caricaturas de mí mismo apilado son regresiones a ese momento de emancipación. Si eso es crearte a vos mismo no lo sé.

Elogios como “bien hecho”, nunca los sentí. Todavía no los siento. Todavía no. ¿Me preguntaste por qué estoy aquí? Ahí está tu respuesta.

DJ: ¿Porque querés elogios?

NG: Sí.

DJ: Eso no es lo que obtenés de un analista. Quizás sea lo que recibís de una madre.¹⁷

NG: Bueno, pero siempre he tenido una buena recepción de la crítica. ¿No es eso un elogio? ¿No es la crítica nuestra madre? ¿O mi madre?

DJ: No suena a que sea suficiente.

NG: No. Por supuesto que no es suficiente. En cierto modo, por eso la idea de que “no hay progreso” me hace sentir tan bien. Pero no puedo llegar ahí. Yo, yo mismo, no puedo llegar ahí. Nunca es suficiente porque la interpretación debe cambiar.

DJ: ¿Pero por qué no podés llegar ahí? ¿A qué le temés?

NG: Bueno, significaría renunciar a la posibilidad de algo nuevo cada vez. Esa es la posibilidad de decir la verdad al poder. Si no progresás y no hacés algo nuevo cada vez que lo intentás, no sos crítico, supuestamente. Por lo tanto, es como si las tortugas no caminaran.

DJ: Y aun así estabas elogiando la idea de lo indecible.¹⁸

NG: Porque esta es una situación muy neurótica, pero... quiero decir, la neurosis es como el capitalismo. Es una crisis que siempre se resuelve por sí misma para seguir en crisis. Pero, sí, los momentos de calidad son indecibles. Creo que algo indecible está pasando en mi obra. Creo que algo hay indecible ahora.

DJ: ¿Podés explicar eso? ¿Podés señalarlo con el dedo?

17 Aquí soy poco sincero porque no estoy seguro de que lo que se obtiene de la madre sea el elogio.

18 Personalmente, como crítico, me he intere-

sado más en el poder de lo que Nic llama indecible, como opuesto a lo crítico. Que lo que no se puede decir sea entendido como “otro” si no algo “nuevo”.

NG: Deseo tanto señalarlo con el dedo.¹⁹ Primero que nada, si acerco mi dedo, no será indecible. Segundo, eso es así porque es cruel. Lo es. Por eso me siento tan atraído por todas estas personas. John Miller, me atrae John porque lanza maniquís montaña abajo para que los cuerpos se rompan. Cosas malas les pasan a los cuerpos, y me atrae Ebecho porque el cuerpo es gordo y horrible. Me atrae Sanya porque cosas malas les pasan a los niños.

Sí, puedo indicarlo con el dedo. Cosas malas le pasan al cuerpo. Pasan cosas malas. Cosas malas le pasan al cuerpo.

Ya sabes cómo transité lo indecible o cómo descubrí lo indecible. Fui convocado para hablar. No para hablar, sino para escribir, que es por supuesto una forma del discurso. Me pidieron que escribiera sobre [Bruce] Nauman. Y, por su puesto, había una agenda. Estaba la agenda de la institución, la persona y el espacio que comisionaron el texto. Todas las madres: MoMA; Kathy [Halbreich]. Desde luego que he visto mucho de Nauman y lo amo —¿quién no?— y lo que sea, pero la obra es tan refractaria. No pude entrar. Rechaza toda forma de discurso. Rechaza todo discurso. Intenté meterme.

Pensé, bueno, desde luego que nada puede rechazar el discurso.²⁰ El discurso es como el agua. Si lo detenés aquí, vendrá allí, o allá. Por supuesto, podés indicarlo con el dedo si querés, y yo seguro quería. Pero pensé: si la obra lo rechaza, si es tan autocontenida y activamente rechaza el discurso... Pensé: si hago una obra indecible verdaderamente, va a aceptar todo discurso. Podemos proyectarle cualquier discurso encima. Podés hablar de lo que sea. Llegar desde cualquier posición a ella. Eso sería verdaderamente indecible, ¿verdad? O podés proyectarle encima lo que sea. Esa es una fantasía, creo. Esa es una fantasía, pero sería la obra maestra.

19 Me sorprende la persistencia de esta metáfora de la palpitación. En vez de *hablar*, el arte *señala* (empuja, tira, afectando de varias maneras).

20 Aquí Nic propone un método interesante: configurar el discurso o manipular su plasticidad como una forma de (¿la indecible?) comunicación, en oposición a su intención de una relación transparente con el discurso (como en la crítica). Esto es un compromiso con el sentido de la opacidad.

DJ: Me intriga la oreja como una no-boca.²¹

NG: La oreja, primero que nada, es lo mejor... Hago una oreja en unos sesenta minutos, ahora que he hecho quinientas, seiscientas orejas, sin contar las fallidas. La oreja es una estructura paranoica. Es como un laberinto, pero están el oído y la oreja. El oído es toda la mierda del mundo. Todas las cosas que tenés que oír, pero no querés. Mierda que no puedo oír otra vez y otra vez y otra vez y otra vez. La mierda es como si me dieran martillazos. Todo pasa por la oreja.²²

La parte trasera de la oreja es la parte de tu cuerpo que huele más asquerosamente. A menudo disfruto frotar mi dedo atrás de mi oreja y olerlo. Realmente huele... no puede describirse. No huele a mierda. Realmente no puede describirse. Necesitás frotar un buen rato, sin embargo.

La oreja... si trabajás con el cuerpo, tenés que hacer objetos. Todas las cosas que hagas: un pie, una mano o un dedo, todas son protuberancias, miembros, cosas que salen porque inherentemente un hoyo no puede representarse. ¿Cómo podrías hacer un agujero si no hay materia, cierto? Tenés arcilla o cualquier material que estés usando: eso no es un agujero. Es una cosa. La oreja es la única forma inequívoca de representar un agujero. Es inequívocamente un hoyo.

DJ: Hay otro tipo de hoyo, sin embargo: el hoyo padre, el nudo que hacés. Porque un nudo es algo sólido hecho de hoyos.

NG: Sí. Los nudos... fallan todo el tiempo. Para poder anudar cabezas sucesivas, sólo necesitás una oreja, porque un lado tiene que estar plano y la oreja tiene que engancharse. Para anudar cabezas en una pila, para hacerlas girar sobre sí mismas, para cerrar un nudo, siempre estás en un equilibrio precario donde tenés que hacer trampas con el material que se va a contraer y expandir.

21 El oído es un órgano muy apropiado para ser explorado por Nic, dada su preocupación con lo indecible y los orificios de articulación variable (el ano antes que la boca, por ejemplo, o el ano y la boca juntos). La oreja también es un espiral que evoca gráficamente la convergencia de progresión y regresión, un palíndromo orgánico.

22 La mierda entra, no solo sale.

Pero el nudo, el nudo... Creo que mi niñez con el Art Nouveau realmente me marcó en el sentido de que puedo construir esos nudos. Me sale naturalmente. Es la cosa más placentera y fácil, pero el nudo...

Ya sabés, hay un famoso —es decir, ni siquiera tengo que decirte esto— hay un famoso libro de psicología llamado *Nudos* [1979] de R. D. Laing. Los nudos —y los laberintos son nudos también— son las estructuras más bellas y agradables para mí. También son la forma más sencilla que tengo de modelar. En cierto sentido, soy un maestro del nudo. Diría incluso que soy el capitán. La gente del mar hace nudos. Por supuesto que el estudio de los nudos es, en esencia, una disciplina topológica.²³

La oreja es el ladrillo de construcción del nudo. Para ser capaz de construir un nudo necesitás orejas, porque las orejas son al mismo tiempo un hoyo y algo que te permite enganchar. Engancharte. Ellas van a crear un gancho.

Además, a veces trabajar es muy difícil para mí. Una vez que ya estoy trabajando, es imparable y normalmente lo disfruto. Pero cuando no sé qué hacer, que me ocurre todo el jodido tiempo, hago una oreja. Solo hago una oreja porque podés solo hacer una oreja y después envolverla en plástico y tenés una oreja húmeda que, en cualquier momento, podés pegar a algo. Así, la oreja vendrá y se irá con todas las ansiedades. Si sentís que no estás yendo a ningún lado, solo hacé una oreja. Solo hacé una oreja.

Pero también, cuando tenía once años o algo así, empecé a ser muy consciente de mi apariencia y a sentir mucho interés por las chicas. Estaba completamente obsesionado con

el hecho de que mis orejas eran protuberantes. Son grandes, no sé si se lo dije a alguien o lo que sea, pero algunos de mis malditos compañeros de clase se enteraron de esta paranoia y empezaron a burlarse de mí con la incomparable crueldad de los adolescentes. Ocasionalmente, veo fotos mías de aquel tiempo y me doy cuenta de que mis orejas no sobresalían realmente, y no era Dumbo para nada.

Creo que lo que pasó fue que, cuando era pequeño, mis orejas crecieron muy rápido y luego el resto de mi cabeza las alcanzó. Incluso mi personalidad, mi persona las alcanzó. Pero, al principio, desarrollé un tipo de odio hacia mis orejas, y deseaba que el resto de mí creciera hasta su tamaño. Que sería capaz de ponerme al día con mis propias orejas. Pienso que ahora tengo una venganza perfecta con mis orejas.

Si tengo la opción de no progresar, si tengo una puerta para evadir el reto de progresar como artista... Cada dos años tenés que hacer una nueva expo con una nueva cosa porque ellos ya terminaron de ver todo lo que has hecho. Está en Instagram y todo el mundo lo ha visto. Las piezas a la venta ya se vendieron y tenés que hacer algo nuevo. Si tengo alguna protección, cualquiera, contra la paranoia, es la oreja. Y confío en ella.

DJ: Vamos a parar aquí.

NG: ¿Qué querés decir?

DJ: Quiero decir que la sesión terminó.²⁴

NG: Pero... ok. Está bien. Gracias, entonces.

²³ Los nudos son un buen modelo para el arte, constituyen intensidades con estructuras flexibles. Estructuras tensas que suceden alrededor de un hueco. Son formas absolutamente imbricadas en el vacío, y esto conceptualmente realzado por la homofonía de *knot* (nudo) y *not* (no). Desde hace tiempo, Nic ha tratado de usar la negación como una suerte de medio.

²⁴ Nic parecía genuinamente sorprendido —incluso herido— de que hubiese terminado

la sesión cuando y como lo hice (me detuve un minuto o dos antes de que concluyera la hora analítica, de manera de que sus brillantes reflexiones sobre la oreja pudiesen, como en efecto sucedió, continuar resonando en sus oídos hasta la próxima sesión, que por supuesto nunca tendrá lugar). Me conmovió su decepción, o sorpresa, o tal vez tan solo la soledad de saber que el oído analítico se volcará ahora a otro lado.



FUNDACIÓN MALBA
MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO
DE BUENOS AIRES

Fundador y Presidente Honorario
Eduardo F. Costantini

Presidente
Teresa Bulgheroni

Vice presidente
Nora Garfunkel de Hojman

Consejo
Juan Ball
Andrés Buhar
Soledad Costantini

EXPOSICIÓN

Terapia
Del 19 de marzo
al 16 de agosto, 2021

Directora Artística
Gabriela Rangel

Curadores
Gabriela Rangel
Verónica Rossi
Santiago Villanueva

Asistencia de Curaduría
Josefina Barcia

Registro de Exposiciones temporarias
Florencia Cambón

Registro y Gestión de Colección
Valeria Intrieri

Coordinación de Conservación
Florencia Gear

Conservación
Lila Madambashi
Orieta La Rocca

Coordinación y Diseño de Montaje
Mariano Dal Verme

Montaje
Heriberto Ramón Rodríguez
José Luis Rial
Andrés Toro

PUBLICACIÓN

Editora General
Gabriela Rangel

Coeditores
Verónica Rossi
Santiago Villanueva

Concepto y Diseño
Ideal Fernández

Gestión de Publicación
Guadalupe Requena

Coordinación Editorial y
Corrección de textos
Socorro Giménez Cubillos

Asistencia Editorial
Josefina Barcia
Luba Casta

Diagramación
Pablo Branchini

Posproducción fotográfica
Francisco Frontalini

Textos reproducidos

Naranja Milano Questa (Marisa Rubio),
“Admisión: El bono de cero pesos”,
en *Las sesiones de Clara S. Vol. II*
(*Centro Dos de Psicoanálisis*).
Buenos Aires, N Direcciones, 2017.

Vicente Zito Lema, “Lautréamont.
Lo Siniestro”, en *Conversaciones con*
Enrique Pichon-Rivière sobre el arte y la
locura. Buenos Aires, Ediciones Cinco,
2014, 1era edición, 19a reimpresión.

Nicolás Guagnini and David
Joselit, *Session*. A.R.T. Press, 2020.
Edited by Alejandro Cesarco.
(Traducción al español de la
conversación, Nayeli García
Sánchez; traducción al español
de las notas, Angelina Jaffé).

Los textos de Martha Peluffo aquí
titulados “Bitácora de una pintora”
han sido seleccionados y transcritos
a partir de una serie de manuscritos
conservados en un archivo familiar.

Imágenes reproducidas

Imagen de tapa: Martha Peluffo. *Tríptico-
autorretrato*, ca.1967-68. Colección Verónica
Llinás. Foto: © José Luis Rodríguez
p. 9: Foto cortesía APA
p. 10: Foto cortesía Ricardo Sanguinetti
p. 18: Foto cortesía Marina Alessio
p. 26, p. 33: Imágenes cortesía Archivo privado
p. 34: Foto cortesía Alejandro Cesarco
p. 45: Karin Idelson, *Paciente #15*, 2017.
Toma directa digital, 60 x 40 cm.
Foto cortesía Karin Idelson.

© de los textos, sus autores
© de la edición, Fundación Malba

Malba agradece a las siguientes personas
e instituciones:

Alejandro Cesarco, Gabriela Goldestein,
Nicolás Guagnini, Angelina Jaffé, David
Joselit, Patricia Latosinski, Verónica
Llinás, Eliseo Neuman, Ricardo Ocampo,
Mariano Plotkin, Marisa Rubio, Alicia y
Ricardo Sanguinetti, Regine Bergmeijer
y Vicente Zito Lema, N Direcciones,
A.R.T. Press, Asociación Psicoanalítica
Argentina (APA), Institute for Studies on
Latin American Art (ISLAA).

Revista Terapia / Enrique Pichón Rivière...
[et al.]; compilado por Gabriela Rangel;
Verónica Rossi; Santiago Villanueva;
editor literario Gabriela Rangel. - 1a ed. -
Ciudad Autónoma de Buenos Aires:
Malba, 2021.
48 p. ; 32 x 23 cm.
ISBN 978-987-47588-2-8

1. Arte. 2. Terapias. 3. Psicoanálisis. I. Pichón
Rivière, Enrique. II. Rangel, Gabriela, comp.
III. Rossi, Verónica Gabriela, comp. IV.
Villanueva, Santiago, comp.
CDD 709.8

Socios corporativos



Consultatio

Auspiciantes

Fundación
Medifé



ZURICH

Bloomberg

Fibertel

Se terminó de imprimir en Akian Gráfica Impresora,
Clay 2992, Ciudad de Buenos Aires,
en marzo de 2021.

9 789874 758828

