



entreUnos.

SABER HACER

Inventaciones, modos singulares, arreglos que a veces no se llevan del todo bien con el mundo pero no por ello son menos soluciones. Y en otra perspectiva, cómo vérselas con los restos al final del análisis, qué destino para el goce. De todo ello testimonia hoy *saber hacer*

El saber-hacer de Temple Grandin

Patricio Álvarez Bayón

Psicoanalista, miembro de la EOL y de la AMP, Jefe de Trabajos Prácticos (JTP) de la Cátedra Psicopatología II, UBA. Profesional de planta en el Hospital Italiano, Servicio de Psicopatología Infanto-Juvenil. Supervisor en varios hospitales de CABA y La Plata.

La biografía de Temple Grandin, en su libro *Atravesando las puertas del autismo*, nos permite extraer una serie de enseñanzas para una conceptualización psicoanalítica del autismo.

Su relato, rico en precisiones, anécdotas y descripciones de cómo percibe y siente un autista, sus centros de interés, qué relación establece con los otros, nos hacen entrar en su mundo y entender sus particularidades: nos enfocaremos en el saber hacer que logra en relación a su cuerpo, al borde y al lenguaje.

El borde y la forclusión del agujero

El primer efecto de la forclusión del agujero, tesis que establece Eric Laurent sobre el autismo en *La batalla del autismo*, es que en la medida en que no se establece el agujero que lo simbólico produce en lo real, y por lo tanto no se constituye un *borde topológico* entre lo simbólico y lo real, no es posible para el autista construirse un cuerpo y un yo.

El segundo efecto, es la dificultad para establecer una indiferenciación entre lo que los kleinianos intuitivamente llamaban el yo y el no-yo, es decir, el *borde topológico* que establece la diferencia entre el sujeto y el campo del Otro. Esto tiene efectos sobre la construcción del borde entre el sujeto y los semejantes.

Los primeros años de vida de Temple Grandin testimonian de esta dificultad. Sus primeros recuerdos hacen mención constante a la percepción, al cuerpo y a la relación con los otros.



Tenía las conductas típicas del autismo: obsesión con los objetos que giran, preferencia por la soledad, berrinches, incapacidad de hablar, sensibilidad a los ruidos sorprendidos, sordera aparente e intenso interés por los olores. Era una niña destructiva, que pintaba la habitación con sus excrementos, arrojaba objetos y los rompía. Disponía de tres o cuatro palabras hasta empezar con la terapia de lenguaje a los cuatro años¹.

En el plano del cuerpo, la dificultad con el borde se observa desde el inicio en su sensibilidad especial a los ruidos y a las texturas, que la hacían evitar todo contacto. La mayoría de sus recuerdos infantiles se establecen en relación a estos dos elementos: el oído y la piel.

En relación a los otros, establece una separación clara que ubica también la dificultad con el borde: “mi mundo” y “el mundo de la gente”. En su mundo “yo disfrutaba dando vueltas y también haciendo girar monedas o tapas. Mientras contemplaba absorta el movimiento, no veía ni oía nada más. Las personas que me rodeaban eran invisibles. Ni siquiera un ruido fuerte y repentino podía sacarme de mi mundo”. En el otro mundo, todo era difícil: “pero cuando estaba en el mundo de la gente, era extremadamente sensible al ruido (...) para mí era una pesadilla de ruidos que invadían mis oídos y mi alma” (Grandin, T. 2013, p. 25/26). A los cuatro años, la terapia de lenguaje le permitió hablar mínimamente. A los cinco ingresó al jardín, pero no podía soportar la bulla escolar y debía aislarse, y su dificultad para entender las sutilezas del lenguaje le impedía socializarse.

En lo que hace a la sensibilidad corporal, no soportaba muchas texturas de ropa o de objetos, y menos aún el contacto corporal con las personas. Desde muy niña recuerda las crisis de excitación que la llevaban a estados de desesperación. No podía detener su necesidad de algo que la calmara, sin saber de ningún modo qué le pasaba o qué podía calmarla. A los siete años “comencé a soñar con un aparato mágico que proporcionara estimulación a mi cuerpo

¹ En relación al diagnóstico, en el DSM es un Trastorno del Espectro Autista; para la psiquiatría clásica no sería un autismo de Kanner sino un síndrome de Asperger, en el cual las capacidades de lenguaje y de socialización son relativamente altas. Para el psicoanálisis es un autismo de alto nivel, y observamos que año a año, sus capacidades se van ampliando y modificando.



ejerciendo sobre él una presión placentera. En mi imaginación, ese maravilloso aparato (...) estaría disponible en todo momento para tranquilizarme. Hoy sé que mi visión infantil representaba mi búsqueda de algún medio que satisficiera el anhelo de estimulación táctil (...) yo ansiaba un contacto tierno. Hubiera dado cualquier cosa por ser amada, por ser abrazada. Al mismo tiempo evitaba el contacto, como en el caso de mi tía obesa y demasiado afectuosa. Recibir sus demostraciones de afecto era para mí como ser engullida por una ballena (...) Deseaba y rechazaba al mismo tiempo. (...) Hay un punto de equilibrio entre enseñar a un niño autista a disfrutar del contacto y provocarle el temor a ser engullido (...) La conducta de evitación del contacto y la hipersensibilidad son semejantes. La ropa de lana, por ejemplo, me resulta intolerable incluso en la actualidad (...) Nuestros cuerpos claman por contacto humano, pero cuando se produce lo rechazamos en medio del dolor y la confusión. Sólo pasados los veinte años fui capaz de estrechar la mano de otra persona o de mirarla directamente a la cara” (Grandin T., 2013, p. 34/35).

En relación a ese borde topológico que no se produce estructuralmente, remarquemos aquello con lo que fantaseaba, al modo de un anhelo, y que continuó a través de los años: “Mientras me dedicaba a soñar despierta durante las clases de tercer grado, imaginé un tipo diferente de máquina de bienestar. Se trataba de una caja semejante a un ataúd”, y luego otro tipo de máquina: “imaginé un traje inflable capaz de aplicar presión a mi cuerpo. Lo que me dio esta idea fueron los juguetes de plástico inflables que se usaban en la playa” (Grandin T., 2013, p. 36).

No se trata de una ensoñación diurna amorosa, ni sexual. Tampoco se trata, en una niña de 7 y 8 años, de una fantasía lúdica al estilo de las princesas o los cuentos infantiles. Se trata de un fantaseo en relación a una máquina, que sirve para contener algo del cuerpo, es decir un borde, que la tranquilizaría: “en la niñez, como no disponía de ningún aparato mágico que me proporcionara bienestar, me envolvía en una frazada o cubría mi cuerpo con almohadones de sofá para satisfacer mi deseo de estimulación táctil (...) a veces llevaba láminas de cartón como un hombre-sándwich porque me agradaba la presión que ejercían sobre mi cuerpo” (Grandin T., 2013, p.36).

La no constitución estructural de un borde no permite alojar el goce dentro de los límites del cuerpo, porque éste no se constituye. Esa imposibilidad de alojar el goce produce en el autismo las crisis de excitación: “Quizá si yo hubiera tenido un aparato mágico productor de bienestar podría haberme servido de su calor y su presión en lugar de tener berrinches” (Grandin T., 2013, p. 37).

Lo interesante es que años después construirá esa máquina, y luego se hará famosa por ella. Podemos entonces remarcar hasta el momento, que esta sensibilidad especial expresa bien las múltiples implicancias de la dificultad para la subjetivación de un borde topológico y observar que la dificultad en relación al borde se realiza, como mínimo, en cuatro niveles:

- a nivel del sujeto y el Otro –mi mundo y el mundo de la gente-, en el plano simbólico;
- a nivel de la relación entre el yo y sus semejantes –la sensación de ser engullida, la no diferenciación entre las texturas molestas como la de la lana y los abrazos de las personas, es decir entre los objetos y lo humano -, en el plano imaginario;
- a nivel de la sensibilidad primaria –las texturas y los ruidos-, en el plano simbólico-imaginario;
- a nivel de la construcción del borde corporal y la localización del goce –la evitación del contacto, las crisis de excitación corporal y la fantasía de construir la máquina de presión para alojar esa excitación-, en el plano simbólico-real.

El lenguaje y la forclusión del agujero:

A nivel del lenguaje se produce una tercera consecuencia de la forclusión del agujero.

Lacan señaló en su *Seminario I* y en la *Conferencia en Ginebra* veinte años más tarde, que hay algo en el autista que se congela, que se detiene, en relación al lenguaje. En su última enseñanza, postuló que lo simbólico, el sistema de significantes en el cual se define al inconsciente estructurado como un lenguaje -sistema que tiene reglas de oposición, de jerarquía y de ordenamiento metafórico o metonímico muy precisas-, está precedido por un tiempo lógico anterior, que es el de *lalengua*. *Lalengua* no es un sistema como el lenguaje, sino que es definida por Lacan como una integral de equívocos compuesta por palabras sin



sentido –los S1- que marcan el cuerpo produciendo acontecimientos, en un tiempo lógico anterior al de la construcción del lenguaje. En *lalengua* los S1 no tienen relación con el S2, no forman un sistema ordenado, sino lo que Lacan llama un enjambre de S1: “El S1, el enjambre, significante amo (...) no es un significante cualquiera (...) El uno encarnado en *lalengua* es algo que queda indeciso entre el fonema, la palabra, la frase y aun el pensamiento todo” (Lacan, J., 1992, p. 176).

Por eso Lacan define en su última enseñanza al lenguaje como una elucubración de saber sobre *lalengua*, porque el lenguaje se construye en un segundo tiempo lógico, encadenando los S1 con los S2. Pero su núcleo y origen es *lalengua*, primera forma de lo simbólico.

Ahora bien, *lalengua* tiene la función de agujerear lo real, y eso permite el anudamiento de los tres registros. Ese agujereamiento es llamado por Lacan *troumatisme*, juego de palabras con el que une el trauma que produce *lalengua*, con el agujero (*trou*) en lo real.

Ese agujereamiento es lo que permite el pasaje de *lalengua* al lenguaje: sin eso no se produce el pasaje. En el autismo, ese agujero está forcluído y por eso el autista permanece en el campo de *lalengua*. A esto se refiere Lacan cuando dice que hay una detención, un congelamiento, algo del lenguaje que no se pone en marcha: el pasaje de *lalengua* al lenguaje no se produce estructuralmente y entonces algo del lenguaje queda detenido.

Por esta razón, Laurent dice que el autista permanece en el murmullo de *lalengua*, porque la forclusión del agujero no le permite encadenar los S1 de *lalengua* al sistema de saber del lenguaje, formando cadenas significantes.

Esto, por supuesto, no quiere decir que los autistas no puedan hablar. Quiere decir que el autista no *necesariamente* habita el campo del lenguaje. Puede habitarlo, o no, según ciertas operaciones que pueda hacer con el lenguaje.

El tratamiento del lenguaje que hace Temple Grandin nos permite entender una de las posibles operaciones que puede realizar un autista. Temple lo llama: “pensar en imágenes” y también “pensamiento visual”. En efecto, observamos una operación con el lenguaje que no es la habitual según la lingüística.



Habitualmente, el lenguaje se construye como un sistema de operaciones significantes que se relacionan entre sí a partir de ciertas leyes de oposición y combinación –por ejemplo, la metáfora y la metonimia, entre otras-. Estas leyes son las que permiten generar el significado de esos significantes. Es decir que el significado, la imagen de una palabra, depende siempre del contexto de combinación y oposición de los significantes, es un efecto de la cadena signifiante.

La imagen es una de las piezas centrales del registro imaginario. Está íntimamente ligada al significado, depende del signifiante y es un efecto de éste, por lo que es variable, modificable, desplazable. Pero por otro lado, ese valor relativo de la imagen dependiente de la cadena, es correlativo de la primera enseñanza de Lacan donde hay una supremacía simbólica. En su segunda enseñanza, cuando con los nudos propone una equivalencia de los tres registros, el registro imaginario puede también funcionar como un registro que anude, de modo no dependiente del registro simbólico.

El pensamiento en imágenes que realiza Temple Grandin, y quizás aquí podríamos incluir a otros autistas, como Daniel Tammet, le permiten uno de los modos de hacer ese pasaje de *lalengua* hacia el lenguaje, construyéndose un sistema simbólico propio.

Temple parte de la imagen de una palabra, fija un pensamiento visual, y sólo desde ahí puede establecer el sistema de oposiciones significantes. Ella lo ubica como un pasaje del pensamiento concreto al pensamiento abstracto. Sólo desde las imágenes puede subjetivar un signifiante. Es el modo inverso al que describe Lacan para la neurosis.

El primer recuerdo infantil que Temple Grandin cuenta en su libro es de sus tres años. Su madre llevaba a ella y a su hermana en auto por la autopista, ella tenía puesto un sombrero que odiaba por su textura, se lo saca, la madre le insiste en que se lo ponga y ella logra tirar el sombrero por la ventanilla abierta de su madre. Su madre intenta agarrarlo mientras maneja, se sale de pista, y son arrollados por un camión. Ella sentía con placer el movimiento del auto que giraba en círculos. Allí recuerda sus primeras palabras: *hielo!* (ice), cuando miraba fascinada como estallaba el parabrisas del auto.



El dato que le permite decir la palabra hielo es la imagen de los vidrios que caen sobre ella - además de, como señala Maleval, la enunciación y la angustia²-. Hielo, es una de las palabras-imagen que le permitieron comenzar a hablar. Sus palabras iniciales eran “hielo”, “ir”, “mío” y “no”. Son para ella palabras imagen: partía de su significado para poder pronunciarlas.

El pensamiento en imágenes es su modo singular de construirse un lenguaje. Es cierto que tuvo consecuencias: le impuso una adquisición más lenta que para los demás niños y luego además no le permitió comprender lo que ella llama las sutilezas del lenguaje, pero al mismo tiempo fue su recurso para hablar.

A los cinco años empezó el jardín de infantes. “Por fortuna no me daba cuenta de hasta qué punto era diferente de los demás. Yo no hablaba como los otros niños. No comprendía las sutilezas del lenguaje.” Su terapia del lenguaje, acompañado por su recurso de pensar con imágenes, le permitía entender el sentido concreto de las palabras.

Desde sus ocho años, esta dificultad la llevaba a fijarse en un tema perseverativamente –lo que también ubica en la serie del pensamiento en imágenes-, o bien a permanecer callada. Por ejemplo, la campaña electoral de un gobernador de la que no paró de hablar durante meses, o la obsesión de formular preguntas constantemente: “era capaz de hacer una y otra vez la misma pregunta, esperando con placer oír la misma respuesta. Si un tema determinado me intrigaba, le dedicaba toda mi atención y hablaba de él sin parar”. “Incluso de noche, estando en la cama, tenía que hablar: contarme cosas a mí misma en voz alta”.

Otro ejemplo de esto fue la creación de personajes imaginarios en la pre-pubertad. Se trata de un esbozo de lo que llamamos el doble real en el autismo, un doble fantaseado que les permite imaginarizar un guión determinado. En algunos casos, como en Donna Williams,

2 J.-C. Maleval ha comentado escenas semejantes al situar cómo el autista se resiste a articular el objeto voz a la palabra, como modo de no inscribir la operación de alienación. Demostró cómo en ciertos momentos de angustia extrema, un autista puede soportar por un instante el peso de la enunciación, articulando la voz con la palabra, y decir por ejemplo luego de años de mutismo: “devuélveme mi pelota!”.



esos dobles reales tenían nombre y toda una vida. En el caso de Temple Grandin se trata de un esbozo de un doble real, no tuvo la pregnancia que tuvo en otros casos. Pero está ubicado en el plano del pensar con imágenes, dado que le permitía simbolizar situaciones que vivía, por ejemplo su propia conducta traviesa o de berrinches, pero ubicadas en un personaje: “Uno de los principales personajes de mis relatos ficticios era Bisban, un actor. Lo mejor que tenía mi Bisban era su capacidad para controlar cosas. Yo quería controlar cosas y Bisban era mi otro yo. Controlaba las persianas, el termostato, la luz de la heladera. Pero cometía también travesuras, como atar los cordones de los zapatos de mi padre o poner sal en la azucarera. A veces, cuando me contaba a mí misma en voz alta historias de Bisban, no podía parar de reír”. “Cuando tenía 11 años mi reparto de personajes había aumentado, y a menudo Alfred Costello participaba en las historias que yo imaginaba. Alfred, una persona real, era uno de los alumnos de mi clase y se pasaba molestándome (...) En mis historias Alfred arrojaba desperdicios en la escuela o le sacaba la lengua a la maestra. Yo reía cuando me contaba esas historias en voz alta. Y cuando en mis historias Alfred era atrapado, me reía a más no poder”. En la pubertad, las modificaciones corporales se presentaron como un problema a tratar con imágenes. “Un chico, que tendría unos años, le dijo a su amigo: No te molestes en mirar a la recién llegada, no tiene tetas ¿Tetas? Repetí, y los chicos se rieron. El resto de la tarde la palabra tetas fue mi favorita. Me encantaba pronunciarla, la repetía sin cesar”.

En la pubertad sus crisis de excitación aumentaron. Sin un borde corporal y sin el significativo fálico del que dispone la neurosis, el goce no podía ser alojado. Pero al menos, disponía del pensamiento en imágenes.

En conclusión, en las distintas épocas vemos que el pensamiento en imágenes o visual constituye para ella un modo de articularse al lenguaje. Es el esbozo de una solución singular que le permite anudar lo simbólico con lo imaginario. Probablemente ese anudamiento no le permite construir un saber hacer con lo real, pero le permite habitar el lenguaje. Le permite hacer la difícil operación del pasaje de *lalengua* a un modo de habitar el lenguaje, pese a las consecuencias de la forclusión del agujero.

Saber hacer ahí con el síntoma:

A los 16 años se producen dos acontecimientos que le permiten una solución. Y con esa solución, nos referimos a un anudamiento de los tres registros que le permite a la vez una pacificación y un saber-hacer ahí con su síntoma autista. Una responde al pensamiento con imágenes. La otra, a la construcción del cuerpo.

Desde la pubertad las crisis de excitación –llamados por ella ataques de nervios- habían aumentado mucho. A los 16 años fue a un parque de diversiones y encontró que un juego llamado el Rotor, con la hiperexcitación que le producía al hacer girar violentamente su cuerpo, la calmaba. Dos cosas la calmaban: o bien la hiperexcitación o bien la inmovilidad. Buscando solución a sus crisis, una vez debió acompañar a sus compañeras al servicio religioso y las palabras del pastor le parecieron enigmáticas: “Llamad y Él os responderá. Yo soy la puerta, el que por mí entrare será salvo”, dijo el pastor y agregó “Ante cada uno de vosotros hay una puerta que da al cielo. Ábranla y estarán salvados”. Desde ese momento se concentró en buscar puertas: la del armario, la del baño, la del establo, todas las puertas disponibles. Hasta que encontró que estaban construyendo un mirador cerca de su casa: “del edificio sobresalía una pequeña plataforma, me subí a ella y allí estaba la puerta! (...) La había encontrado! La puerta que daba a mi cielo. Un símbolo visual. Todo lo que tenía que hacer era pasar por esa puerta. Por supuesto, en esa época no sabía que mi pensamiento era visual y que necesitaba símbolos concretos para elaborar los conceptos abstractos (...) En los días y meses que siguieron visité a menudo el mirador (o Nido de cuervo como lo llamaban) (...) En la intimidad del Nido de cuervo pensaba en mi niñez, en la confusión, el esfuerzo por comunicarme, los conflictos (...) Una y otra vez era atraída por el Nido de cuervo. Cuando estaba allí sentía como si fuera a descubrir algo sobre mí misma. Y lo hacía” (Grandin T., 2013, p. 75/77).

Esta primera solución está dada por su pensar en imágenes, le proporciona la posibilidad de un aislamiento de los estímulos humanos.



A los 17 años fue por primera vez de vacaciones alejada de sus padres, en la granja de su tía Ann. Allí hizo los trabajos típicos de campo, pero llamó principalmente su atención la manga del ganado donde una máquina inmovilizaba a las vacas para ser vacunadas. Pasó horas pidiéndole a su tía que accionara la palanca para quedar inmovilizada en esa máquina.

Al llegar de sus vacaciones, rápidamente se puso a construir una máquina que reprodujera el mecanismo, a la que llamó *la máquina de apretar*. Esa máquina fue la solución definitiva para sus ataques de nervios: cada vez que aumentaba la excitación, aquella que le resultaba insoportable desde siempre, se metía en la máquina de apretar y accionaba la palanca. La pacificación era instantánea.

La máquina causó gran conmoción en el colegio de montaña donde los alumnos vivían durante la semana. Profesores y compañeros interpretaban la máquina con simbolismo sexual o como signo de un empeoramiento de su extraño comportamiento. El psicólogo del colegio le dijo: “Temple, no tenemos un problema de identidad, no es cierto? Quiero decir, no creemos ser una vaca o algo así, no es cierto?”. —“¿Está loco? Por supuesto que no creo ser una vaca o algo así. ¿Usted cree ser una vaca?”, le preguntó ella, cosa que irritó mucho al psicólogo, quien rápidamente se comunicó con sus padres para informarles, y con el departamento de psiquiatría, quienes también consideraron que su aparato era malsano y que no debía ser usado. Intentaron privarla del aparato, lo cual aumentó al máximo sus ataques de nervios. El escándalo en el colegio se resolvió con el final de las clases dado que ya estaba por graduarse.

El antecedente para la construcción de la máquina había sido un profesor que la había introducido a la construcción de dispositivos de la física, maquetas y máquinas. Al iniciar sus estudios universitarios prosiguió sus conversaciones con él, y así se le ocurrió que, para evitar un nuevo escándalo y que la máquina fuera aceptada en la universidad, podía hacer un experimento científico con ella. Su tesis universitaria tuvo como objetivo demostrar estadísticamente que su máquina de apretar servía para tranquilizar también a las demás personas. Los resultados que obtuvo le permitieron aprobar su tesis, construir una máquina mejorada, y que la universidad aceptara que ella tuviera la máquina en su habitación.



Tanto el uso de la hiperestimulación (girar en círculos en su infancia, el rotor en la adolescencia) como la inmovilización del cuerpo o el aislamiento (la fantasía de máquina, el mirador, luego la máquina) como modos de calmarse, muestran en su vida sus dificultades con el borde y por lo tanto, la construcción del cuerpo. Ella remarca la solución definitiva que constituyó primero encontrar esa puerta, y luego, la construcción de su máquina de apretar, un antes y un después en su vida.

El Nido de cuervo, producto del pensamiento en imágenes, le permite una solución imaginaria que demarca un interior-exterior –la puerta versus el mundo de las personas-, es decir la construcción de un borde que funciona como suplencia del borde entre el sujeto y el Otro. Dado que la forclusión del agujero impide la constitución estructural del borde y el cuerpo, este borde de artificio que construye como suplencia, tiene un funcionamiento efectivo, que la calma y le permite elaborar construcciones simbólicas con las que enfrenta mejor el mundo de la gente.

La máquina de apretar va más allá: permite localizar un exceso de excitación, un goce que ningún instrumento simbólico o imaginario previo podía alojar. En ese sentido, es un borde que anuda algo de lo real del goce con lo imaginario, y por lo tanto, funciona como la suplencia del borde imaginario-real que constituye el cuerpo.

Estas soluciones tienen el carácter de una suplencia o un *sinthome*, en la medida en que son soluciones definitivas. Las usa durante esos años y luego aquella solución a la que llegó, queda inscripta, no necesita usarlas más. Algo queda anudado con esas suplencias y pese a que después pueda tener otras dificultades e incluso algunas crisis de excitación, funcionan como algo a lo que ella puede recurrir subjetivamente. Este saber-hacer-ahí con su solución, queda demostrado en el uso que hace de ellas durante años.

La historia de Temple continúa, pero no nos extenderemos más. Sólo mencionaremos que tuvo mucho éxito en el mercado de las haciendas estadounidenses al inventar una máquina de apretar el ganado que mejoraba en mucho las existentes, que tiene un doctorado en psicología animal, y que dedicó sus descubrimientos sobre sí misma al trabajo con padres de niños autistas, esclareciéndolos con sus libros y sus conferencias sobre la subjetividad de un



entreUnos.

autista. También, como es sabido, se filmó en el año 2010 una película sobre su vida a partir de este libro, llamada *Temple Grandin*, que ganó un Globo de Oro.

patricioalvarezb@gmail.com

Referencias bibliográficas

- Grandin, T., *Atravesando las puertas del autismo*, 2013, Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, J. [1972-73], *El Seminario*, libro 20, *Aun*, 1992, Paidós, Buenos Aires.

Entrevista a Guillermo Belaga

Guillermo Belaga es médico psiquiatra y psicoanalista. Miembro de la EOL y de la AMP. Es jefe del Servicio de Salud Mental del Hospital Central de San Isidro y coordinador de Salud Mental de la municipalidad de esa localidad bonaerense. Es autor de numerosas publicaciones. Y artista plástico invitado por entreUnos para ilustrar con su obra el presente número.

Por Aracelli Marchesotti

¿Cuál es tu relación al arte y al psicoanálisis?

Mi relación al arte es anterior al psicoanálisis. Viene de la infancia, gané un concurso municipal de pintura cuando tenía 10 años. Tiene también un lazo con la familia, tengo una tía pintora. Así que tiene varios puntos...

Después, cuando empecé la residencia de psiquiatría - yo ya me analizaba - encontraba como importante en la pintura, como un tratamiento del sinsentido. Necesitaba ir a hacer algo de pintura para, si se quiere, tramitar la contratransferencia de la psicosis. Frente al impacto de la psicosis, de la sala de internación del hospital Piñero, etc., necesitaba ese espacio que todavía es algo que sigo manteniendo. Tengo una suerte de lazo con la pintura hasta hoy.

Después, leyendo a Lacan, me gustó la idea de que la pintura es un tratamiento del vacío. Ahora incluso sigo trabajando ese tema. Cuando Lacan dice que la pintura es un tratamiento del vacío, y que la ciencia es una forclusión del vacío, y que el psicoanálisis es una experiencia en relación al vacío, entonces queda claro por qué él se interesó tanto por el arte y por qué el arte anticipa ese tratamiento del vacío.

El punto donde el arte nos lleva la delantera...

Claro, justamente.

También me gusta la idea de Lacan, que no me gustaba tanto la de Freud respecto de que vengan a interpretar tu propia obra como una formación del inconsciente. Hubo varias razones por las cuales me hice lacaniano. Una porque Lacan hablaba de Marx y la plusvalía, y yo venía de la militancia marxista y eso me cayó simpático. Y la otra es porque Lacan, cuando habla del síntoma, habla de los *límites* que se invierten en *efectos de creación*. Lo que dice en la frase que está en *De nuestros antecedentes*: “... la fidelidad a la envoltura formal del síntoma, que es la verdadera huella clínica, nos llevó a ese límite en que se invierte en efectos de creación”. Siempre me interesó ese punto del límite y los efectos de creación. Entonces es una práctica para mí, pero también, cuando salí del Piñero y entré al Hospital de San Isidro, lo primero que hice fue fundar los talleres del servicio. O cuando estaba en la Guardia del Piñero, armé las Mateadas de fin de día, con los pacientes. Y ahora en APSA (Asociación de Psiquiatras Argentinos) estoy a cargo del espacio de arte. Por ejemplo en el último Congreso de APSA se expusieron todas las obras de los talleres de los hospitales. De los pacientes y de los profesionales, juntamente.

Yo creo en esa práctica, en ese punto que Lacan llama *efectos de creación* y exploro eso. Por eso también exploré el tema del Pase.

Hay una idea que me interesó y que expresó bien un artista llamado Eduardo Stupía. Él se pregunta *¿qué es una obra de arte?* Y dice que la obra de arte no es una obra acabada, sino que es un *obrando*.

Del orden del work in progress, podríamos decir.

Exactamente. Porque después la obra de arte como objeto ya entra en una lógica de mercado y del gusto que ya se desprende del artista.

Por otra parte, yo dibujo sobre el piso. Es como un juego para mí, tiene algo lúdico. La obra se hace con gestos. No es que la configuro, sino que tiene algo gestual.



entreUnos.

Pensaba entonces si tiene para vos un efecto de sorpresa la obra en la que estás trabajando y con la que te encontrás.

Totalmente. Te cuento que en una oportunidad hice un libro con las fotografías de mis obras. Y el fotógrafo tomó fotografías de algunos de los detalles de las obras que eligió él. Entonces me interesó hacer ese trabajo. De una pintura, tomar un recorte, un detalle y en otro papel, es como si lo hubiese aumentado, pero solo esa parte. Y así empecé a hacer juegos en función de algo que descubrí, que no lo tenía claro antes. Se me ocurrió hacer eso entonces, extraer un detalle de mi obra y agrandarlo, un rasgo.

Hay un rasgo que es mío, que es siempre poner un punto rojo. La obra que ustedes usaron en la tapa está sacada del rasgo de otra obra.

Me gustó la idea de que sobre algo que ya tenía cierto movimiento, extraer un detalle, que no es cualquiera, sino que tiene que ver con mi pase. Hay en este punto rojo un tratamiento de un resto del propio análisis. Y sobre ese punto de resto, pinto.

Y qué hay en esto de la pulsión, de lo escópico?

Es una función de mancha, si querés, como se puede pensar a nivel del Seminario 11. La función de la mancha... si no encuentro la mancha, no considero que esté terminado. La mancha en relación a un vacío.

Hablábamos hace un rato sobre la sorpresa. ¿Y hay algún cálculo previo?

La textura de los materiales hace a una sorpresa. Por ejemplo, cómo el aceite pliega en forma indefinida. Es una sorpresa para mí la textura que se va a armar. Es decir, hay un pequeño cálculo y a medida que avanzo, hay también la sorpresa.

¿Cuándo es el momento de concluir una obra?

Hay como un punto de satisfacción. Hay una idea de que está inconcluso... Es más, a veces está inconcluso y uno lo quiere concluir y te das cuenta que hiciste algo de más. Y ya molesta el exceso. Y eso ya no me gusta.

Un arquitecto de la escuela de Le Corbusier decía *menos es más*. Hay un punto donde, si franqueas ese *menos*, ya no es la obra, es como un cocoliche de pintura.

Lo que sí está claro para mí es que se me ocurre un trazo y se me ocurre la mancha. Y la secuencia puede ser, a veces a partir del trazo, a veces a partir de la mancha.

Por último, reflexionaba acerca de que los psicoanalistas escribimos bastante y solemos preguntarnos acerca de por qué escribir. Y se me ocurre preguntarte ¿por qué pintar?

Es diferente. Yo también escribo mucho y publico. En los testimonios de pase yo escribí también sobre mi relación al arte. Y me encontré con un texto que es *La sublimación literaria*. Son modos de la sublimación. Pero para mí es como algo más. El texto que yo escribo rara vez no es para publicar. Lo que yo pinto, no sé si es del mismo estatuto, puedo no mostrarlo. De hecho hago un esfuerzo (por mostrarlo). A veces me copo con algo y digo 'esto lo voy a mostrar'. Pero está desconectada la obra del mostrarlo. En un momento me copé con eso, hice dos libros con mis obras, pero ahora cesó y quedó como algo más privado. El ejercicio de agarrar la primera obra, tomar el rasgo y demás, es algo lúdico, algo con lo que me copo. Me gustan los olores, jugar en el piso, es medio infantil.

No obstante, igualmente hay una satisfacción. Ustedes conocieron mi obra y de hecho ahora forma parte de esta publicación y hay una satisfacción ahí.

Muchísimas gracias Guillermo, por esta charla y por prestarnos tan generosamente tus obras para este número de nuestra revista.

