

La escritura y la huella: dos conceptos filosóficos para reflexionar sobre el proceso creativo¹

Felicia Cares Villegas²

Recibido: 23 agosto 2022 / Aceptado: 13 marzo 2023

Resumen. En su texto *Notas sobre la pizarra mágica*, Freud estableció una analogía entre un juguete infantil y el funcionamiento del aparato psíquico. Sin embargo, no es solo la metaforización de un concepto clínico lo que ahí se expone, sino que se asoma en este objeto una forma de reflexión subversiva para producir nuevos conocimientos. A través del concepto de ‘huella’ (como un movimiento que retiene y se modifica a la vez) y ‘escritura’ (como inscripción, como marca que señala la aparición de un gesto humano que es significado en el mismo momento en el que se produce) desarrollado por el filósofo francés Jaques Derrida, intento en este texto pensar en cómo el padre del psicoanálisis nos legó una manera de revolucionar lo dado para dar paso a algo nuevo. Al finalizar, enfoco la lectura en la introducción del lenguaje artístico como medio terapéutico y en cómo la pizarra mágica de Freud, bajo la luz de las reflexiones de Derrida, sirve para pensar el proceso creativo a propósito de la fuerza que irrumpe en lo establecido.

Palabras clave: escritura-diferencia-creación artística-huella.

[en] Writing and print: two philosophical concepts to think about the creative process

Abstract. On the essay *A note on the magic board*, Freud tried to make a comparison between a childish toy and the functioning of the psychic apparatus. However, it was not only a metaphor for a clinic concept. What we can see in that image is a subversive kind of thinking to create new knowledge. Through the concepts of the philosopher Jacques Derrida: ‘print’ (as a movement that keep, hold and is modified at the same time) and ‘writing’ (as inscription, a mark to sign the appearance of a human gesture that is signified in that very moment when it is produced), I try to show how the father of the psychoanalysis left a revolutionary way to think something we consider established and how it could be changed into something new. In the end of this text, I introduce a therapeutic perspective of the artistic language as a device. The thoughts of Derrida and Freud, let us observe the creative process as a force that bounce an established world.

Keywords: writing-diferance-artistic creation-print.

Sumario: 1. Introducción. 2. La ‘escritura’ en el psicoanálisis. 3. El proceso creador: una revisión desde la noción de *archi-escritura*. 4. El uso del recurso artístico en espacios de salud y educación. 5. Reflexiones finales.

Cómo citar: Cares Villegas, F. (2023). La escritura y la huella: dos conceptos filosóficos para reflexionar sobre el proceso creativo. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación para inclusión social*, 18, 1-6.

1. Introducción

Pensar el legado de Freud desde la filosofía, implica ir más allá de sus conceptualizaciones clínicas propuestas. El padre del psicoanálisis dejó una manera de comprender el funcionamiento de una metafísica que escapa a la lógica binaria. Ejemplo de esto es la observación que hace el filósofo Jaques Derrida sobre el psicoanálisis, al pensar el problema de la presencia/ausencia. Reflexionar de manera filosófica en torno al psicoanálisis, implica desligarse de la idea de un traspaso de conocimiento repetitivo de una generación a otra. No se trata de un contenido que atraviese los tiempos de práctica de manera estática. Leerlo filosóficamente, es poder encontrar ahí el ‘gesto subversivo’ que ha sobrevivido con el paso de los años a las diferentes escuelas del psicoanálisis. Insistiré en ello, es una manera de ‘leer’: un mismo texto no se interpreta de la misma manera cada vez que volvemos a este. En cada ocasión se reactualiza un saber que no está anquilosado y que pasará por la visión y vivencia de la propia época. Observar ese

¹ Ensayo presentado como trabajo final para el seminario: “Archi-escritura e integración causal del conocimiento experimental.” Dictado por el Doctor en Filosofía, Juan Manuel Garrido, para el Magister en Estudios Filosóficos. Universidad Alberto Hurtado, Chile.

² Universidad de Santiago de Chile. Arteterapeuta en Fluutespacio.
E-mail: efecares@gmail.com

‘gesto subversivo’ freudiano, esa manera de pensar un problema bajo la noción de *escritura* propuesta por Derrida, me ha permitido reflexionar desde una nueva vereda mi propia práctica arteterapéutica, como un dispositivo de trabajo teórico y clínico basado en el uso de recursos artísticos en espacios de educación y de salud.

El recorrido que propongo para este texto será, en primer lugar, presentar la escena de *escritura* freudiana desde el propio psicoanálisis, para luego observarla a través de la mirada filosófica derridiana. Señalaré cómo el ‘gesto subversivo’ ha influido en la manera de reflexionar en torno al funcionamiento del dispositivo artístico en contextos de educación y de salud. Enfocaré parte de mi lectura en la propuesta del psicoanalista argentino Héctor Fiorini en su publicación “El psiquismo creador, clínica y teoría de los procesos terciarios” (Editorial Nueva Visión: Argentina. 1995).

2. La ‘escritura’ en el psicoanálisis

Sigmund Freud, a finales del siglo XIX, plantea en una vastísima obra escrita, una manera distinta y radical de pensar al sujeto humano, la cual romperá con la clásica idea de que somos animales racionales. Muy por el contrario, regidos por un inconsciente (uno de sus más grandes aciertos conceptuales en su teoría), el ser humano está muy alejado de saber lo que hace y lo que dice. Por esa razón, justamente, se requiere de un analista, un terapeuta que pueda acompañar en el señalamiento y puntualización de eso que escapa al sujeto mismo analizado. Esta idea de un inconsciente que nos somete, le permitirá más adelante a Jacques Lacan replantear el *cogito* cartesiano: “pienso, luego existo”; definiendo al sujeto como aquel que “es donde no piensa y que piensa donde no es” (Lacan, 2003).

Armar el corpus teórico psicoanalítico le llevó a Freud varias décadas. Y es interesante observar cómo ese recorrido está lleno de contradicciones y especulaciones, de imágenes que se traslapan, que se imponen o que toman y desechan lo transitado por su propio autor. En ese acto especulativo y a veces contradictorio, ya podría elucubrarse, de manera metafórica, la aparición de una huella, una marca que está siempre abierta al porvenir. De no ser así, esta teoría habría muerto con la entrada de las teorías feministas y disidentes de la sexualidad. ¿Cómo hacer psicoanálisis en una época en que el concepto de “lo edípico” ya no encuentra lugar en la sexualidad circundante? ¿Cómo hacer psicoanálisis cuando la clasificación de la llamada disidencia sexual ya no es leída con una carga psicopatológica?³

Freud busca explicar el funcionamiento de un aparato que no es posible de observar desde la fisiología del ser humano. Siendo su formación la de médico, es ahí donde intenta posicionarse inicialmente, en un mundo positivista que, dada la complejidad de su propuesta, no recibirá de buena manera la teoría. Es entonces cuando sale en busca de una manera de metaforizar eso que escapa a la mirada biologicista. Tomará prestados de otros saberes ciertos aparatajes, conceptos y objetos, que le permitirán graficar el funcionamiento de este aparato psíquico.

El filósofo Jaques Derrida observa en el recorrido freudiano, desde el *Proyecto de psicología para neurólogos* (1895), hasta la publicación de las *Notas sobre la pizarra mágica* (1925), que es la ‘escritura’ lo que le permite al psicoanalista poder explicar y articular el funcionamiento de su propuesta. En la primera publicación (1895), Freud intenta darle un lugar a su teoría, en un límite que está entre lo metafórico y lo literal de la fisiología del sujeto humano. Explica aquí, que existen dos tipos de neuronas que podrían dar luz al entendimiento del funcionamiento psíquico. Una de ellas es permeable, propia de la percepción. La otra es una que opone resistencia a una fuerza externa y que, dada esa resistencia por ser modificada, permitiría el surgimiento de una huella impresa. Es en esta segunda donde Freud pone el foco. Es ahí donde encontraría una clave para pensar el funcionamiento de lo psíquico. Aparece allí el primer atisbo de la noción de ‘huella’, pero de manera aún insípida, puesto que esta no funcionaría de la manera en la que él mismo la pensará más adelante. No es suficiente, puesto que, aclarará en sus siguientes escritos, en la ‘huella’ que él quiere pensar, hay un movimiento que retiene, pero que es capaz siempre de recibir al mismo tiempo. Escapa a la lógica binaria de lo presente/ausente, recibir/retener. Lo que intenta explicar el psicoanalista, es la insistencia de una fuerza que no se agota y que no deja de hacer el viaje de regreso de un punto inicial que no tiene origen. Dada la complejidad de esta noción, va en la búsqueda de aparatos, maquinarias que le permitan explicar esa insistencia y subsistencia de una energía que se inscribe en el sujeto, pero de la cual no hay rastro. Recurre a objetos como microscopios y cámaras fotográficas. La cámara fotográfica, por ejemplo, funciona con la percepción de un exterior hacia un interior. La imagen se registra en una primera instancia en un negativo. Ese negativo, podría leerse como una huella. Es un atisbo a la noción de ‘escritura’, en tanto que fotografía, en su raíz etimológica, sería la de “escribir con luz”. Se asoma ahí algo desde el inscribir, marcar. Sin embargo, hay un problema en pensar ese negativo como la huella freudiana, puesto que el negativo de una fotografía queda fijo. La huella mnémica que piensa Freud para su teoría, es una que nunca es la misma. Es la huella derridiana, la que “se borra al presentarse, se ensordece resonando” y se reactualiza cada vez (Derrida, 1971, p. 12). Si esta no apareciera en su borradura, entonces el síntoma sería absolutamente reconocible en la neurosis. Habría imagen identificable. Por lo tanto, la característica constitutiva de la huella mnémica es la de ser la misma siempre en su diferencia.

Es así como en la década de los años veinte, Freud encuentra en el mercado el objeto que se ajusta a lo que él imagina como aparato psíquico. Ya antes había graficado a través de esquemas y dibujos, cómo podría pensarse este

³ Paul Preciado dictó una conferencia ante 3.500 psicoanalistas publicada bajo el nombre *Yo soy el monstruo que OS habla*, instancia en la cual interroga a la disciplina, a propósito de la diferencia sexual. Si el psicoanálisis sigue pensando su práctica desde la diferencia binaria en la cual fue inaugurado, cómo hacerles frente a las nuevas subjetividades de la época, cómo plantearse como un soporte, como un espacio de cura ante tal disrupción.

aparato, estableciendo así tópicos. En la primera de ellas, les asigna un lugar a tres distintas instancias: lo inconsciente, lo preconscious y lo consciente. Más tarde superpondrá a esta una segunda tópica, a través de tres más: el ello, el superyó y el yo. Pero es en la pizarra mágica, un juguete para niñas y niños de la década de los veinte del siglo XX, donde puede mostrar, de manera material, cómo funciona la primera. Así la describe en su texto de 1925:

“El block maravilloso es una lámina de resina o cera de color oscuro, encuadrada en un marco de papel y sobre la cual va una fina hoja transparente, sujeta en su borde superior y suelta en el inferior. Esta hoja es la parte más interesante de todo el aparato. Se compone, a su vez, de dos capas separables, salvo en los bordes transversales. La capa superior es una lámina transparente de celuloide, y la inferior, un papel encerado muy delgado y translúcido. Cuando el aparato no es empleado, la superficie interna del papel encerado permanece ligeramente adherida a la cara superior de la lámina de cera.” (Freud, 1925, p. 245).

La lámina de resina será el espacio de lo inconsciente, lugar donde queda inscrita la huella una vez que se punza con un elemento sobre las dos hojas superiores. Al separar esas hojas, la marca desaparece (se retira la consciencia), pero queda una marca sobre la resina. Esa marca funcionará para explicar la huella mnémica: una marca que no se puede ver, a no ser que el usuario del juguete vea con cierto tipo de luz en qué consiste esta. Sin embargo, esa marca ya no será la misma de cuando fue inscrita en su momento. En la medida en que se vuelve a punzar sobre las hojas superiores otra imagen, aquella inscrita inicialmente en la capa de resina se verá modificada. Difiere en los dos sentidos que le da Derrida al término: en tiempo y en identidad. La marca no es la misma que en ese presente al que ya no se puede volver. Y, a pesar de esta ser ella misma, no es idéntica a la que podrá verse más adelante en el tiempo. Hay que aclarar que, cuando aquí se habla de ‘huella’, no debe pensarse esta como ‘rastros’, a modo de la pisada en la arena, de cenizas en las brasas. La huella aquí mencionada está constantemente inscribiéndose. No se fija, no se anquilosa, no queda imagen. El desarrollo subjetivo se hace en torno a esta huella. La vida humana, entonces, se piensa como huella. La identidad de una persona es eso: una mismidad que nunca es la misma con el paso del tiempo, que difiere de ella para construirse como sujeto.

Dada la complejidad de estas ficciones teóricas, como llama Derrida a las elucubraciones freudianas, hay que pensar la escritura no como el proceso de esa marca que se hace sobre la pizarra y que deja una grafía sobre la resina de cera. No es escribir, así como se escribe una palabra sobre un papel. Pensarlo así, sería pensar la escritura de manera convencional, es decir, como un procedimiento suplementario, así como la entendemos coloquialmente. No se trata de que en ese grafo quede algo a lo cual se puede volver, así como se usan notas para recordar una idea, una fecha, un nombre. La escritura *es* el funcionamiento mismo del aparato psíquico. Por eso, dirá Freud para contrastarlo con la idea de la escritura como suplemento, que la memoria *es* lo que pone en marcha al aparato psíquico. La memoria no es algo que se apunte en un lugar determinado de este.

Muchos autores relevaron a Freud, incorporando nuevas visiones y nuevos conceptos. Diversos analistas usaron nuevas ficciones teóricas para explicar el desarrollo subjetivo de sus pacientes. Y, aunque hay vastos recorridos de la teoría, es Lacan quien se posiciona a sí mismo como aquel que retorna a Freud. En uno de sus escritos llamados justamente con este nombre, el psicoanalista francés dirá que “el retorno a Freud es un retorno al sentido de Freud” (Lacan, 2003, p. 384). Volver al *sentido* de Freud, podría leerse como un volver a pensar de la manera subversiva en que lo hizo este. Es ese gesto lo que este ensayo busca encontrar, más allá de todo el aparataje conceptual clínico hecho medio siglo después por el psicoanalista francés.

Lacan planteará otra forma de pensar el psicoanálisis, de acuerdo con los recursos que tenía de su época. Él piensa una propuesta leída desde la teoría de Saussure, autor que planteó una ciencia para el lenguaje: la lingüística. Pero aquí hay que ir con cuidado. A pesar de que en su obra los conceptos de ‘letra’, ‘significante’ y ‘escritura’ aparecen en gran parte del discurso, lo que piensa Lacan se hace desde una lógica fónica. Esa lógica no es la misma desde la que estaba hablando Freud en sus notas sobre la pizarra mágica y no es la misma que se intenta pensar aquí desde la filosofía. Pero en ese cruce entre lingüística y psicoanálisis, el gesto freudiano se asoma.

En *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón de Freud*, Lacan propondrá una lectura alternativa a la teoría de Saussure en su lingüística. Esto lo llevará a plantear una teoría del sujeto. Ideas como “un significante es lo que representa al sujeto para otro significante”, o que “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”, son esas llamadas ficciones teóricas que se ajustan a una época para explicar al ser humano como sujeto de lenguaje. Dominado por las palabras, hablado por el lenguaje, son observaciones interesantes que hace Lacan para animales que se constituyen a través de la palabra hablada, en el orden de lo simbólico. Pero no es esa la subversión freudiana que intento observar en la propuesta lacaniana. Ahí habría una adaptación más que subversión, un tomar prestado lo que se propone desde otra disciplina para así explicar lo que la propia necesita introducir. El gesto subversivo radica en el acto de rebelión mismo hacia la lingüística. Ese gesto sería la mirada que hace Lacan hacia el intersticio. Si, *grosso modo*, Saussure propone que significante y significado se encuentran anudados a través de una barra que los separa, Lacan dirá que el problema central estará puesto, justamente, en ese nudo. O dicho desde su propio discurso: es la barra la que pone resistencia a la unión de ambos elementos. Anuda y separa son dos conceptos que podrían llevarnos a pensar en esa *diferancia* que Derrida explica como causalidad constituyente, productiva y originaria (Derrida, 1968). Otro intento de romper con la lógica binaria, la unión/separación en un mismo gesto. Más allá del concepto lingüístico utilizado para explicar la teoría del sujeto, es ahí donde se muestra la subversión. “Lo primordial (y fundador), es en realidad la barra. El corte por el cual se instaura la ciencia de la letra no es otra cosa que el corte introducido (o, al menos, acentuado) en el signo.” (Nancy y Lacoue-Labarthe, 1973, p. 43). Y este corte no cesa, no se fija. Por eso es posible el análisis.

Lacan reemplaza la noción de “marca” de la lingüística, y en su lugar utiliza el modelo del “agujero”. “La lingüística nos promueve el significante al ver en él al determinante del significado, el análisis revela la verdad de la relación que hace de los agujeros del sentido los determinantes del discurso” (Nancy y Lacoue-Labarthe, 1973, p. 56). El concepto de agujero podría remitirnos al vacío, al objeto primordial perdido freudiano. Es decir, no es posible llegar a un origen. De acuerdo con la concepción lacaniana, el sujeto en cuanto entra al lenguaje, en cuanto se vuelve sujeto del significante, se constituye en fundamento de algo que no es recuperable. Habría un significante faltante y, sin esa pieza inicial, todas las demás no significan nada. Es pura separación del significante. Pero es esa falta la que puede dar continuidad a la cadena significante. No es una falta en el sentido de una pieza que deba ser encontrada. Es una falta que permite que el resto de la secuencia funcione. Por eso la barra de separación es la clave de lectura. Se vuelve aquí a la idea de que el origen es un no-origen. Falta. Vacío. Y eso es lo que insiste y subsiste en el sujeto. Este intenta llenar una falta que no crece, que no disminuye, que se mantiene iterada. En esa propuesta es donde puede verse la subversión. Es la pizarra mágica explicando la ausencia de presencia que (nunca) se presenta.

Derrida afirma en una entrevista con Elisabeth Roudinesco que lo que sobrevive en el psicoanálisis es el gesto revolucionario freudiano (Derrida y Roudinesco, 2009). Y en ese sentido, la pizarra mágica no es solamente una explicación de cómo opera el aparato psíquico en cuanto máquina misma de ‘escritura’. Esa pizarra funciona como clave para volver a leer a Freud, volver a leerlo en un nuevo contexto con la misma fuerza subversiva. La pizarra es una metáfora de la deconstrucción de lo dado. Es lo que permite pensar fuera de la lógica binaria, más allá de que esta tenga o no que ver con el aspecto psíquico del sujeto. Y el rastro de este gesto, es lo que intento encontrar en otras propuestas teóricas que derivan de la disciplina.

3. El proceso creador: una revisión desde la noción de archi-escritura

El psicoanalista argentino Héctor Fiorini, en 1995 publicó un libro interesante titulado “El psiquismo creador, clínica y teoría de los procesos terciarios” (Editorial Nueva Visión: Argentina, 1995). Interesante, sobre todo, para disciplinas que están recién afirmándose en su teoría y en su praxis, como el arteterapia, disciplina que cuenta cada vez con más reconocimientos académicos a nivel internacional. Afirmó Derrida en algún momento que el psicoanálisis tiene mucho que decir sobre la antropología, el derecho, la sociología, en fin. Y dentro de ello, está la creación artística.

Freud no se interesó en el proceso creador del arte. Las obras a las que destinó el análisis de artistas como Da Vinci o Miguel Ángel, no buscaron pensar dicho funcionamiento. Son más bien, ejemplificaciones de cómo el psicoanálisis puede afirmarse en su propia propuesta. No hay una curiosidad por entender el funcionamiento de cómo llega un/a artista a crear un objeto de carácter estético. Fiorini lo constata diciendo que Freud estaba interesado en el contenido de las obras que analizó, es decir, en lo que estas representaban. El problema de toda representación es que, en esa vuelta, en ese re-presentar, algo se pierde. Por lo tanto, dice el argentino, habrá que ir primero a ver lo que se presenta en la obra de arte, si algo así es posible.

Fiorini propone en su texto un nuevo planteamiento, un apéndice a la tópica freudiana, alimentado por psicoanalistas como Winnicott, Green y Arieti. Más allá de la propuesta en sí, intentaré enfocarme e insistir que es el gesto subversivo de Freud el que sobrevive en las constantes lecturas de la teoría psicoanalítica, y en las nuevas prácticas que se derivan de ella. ¿Por qué Freud se interesaba “solo” en el contenido de la obra? Porque no concebía que el objeto artístico desbordara la explicación. Algo había que leer ahí, algo debía ser descifrado, algo de ese sujeto del inconsciente se hacía manifiesto en la imagen. Pero esa explicación cae en un grave problema. Dentro de los planteamientos del padre del psicoanálisis, además de las tópicas que intentaban modelar un aparato, él le confirió al trabajo psíquico un aspecto temporal causal, el cual consistía en un proceso primario y otro secundario. El primero es propio de lo inconsciente, no hay energía ligada, es un fluir sin orden, sin lógica, atemporal; mientras que el segundo es la deformación del primero, es el lugar de la representación, donde la palabra intenta unirse a la ‘cosa’, intento que falla innumerables veces. Y en esa falla es donde se observa el problema con la explicación de la obra de arte. Es el intento siempre imposible de traducción. No hay traslado fidedigno. Sobre la idea de traducción, hay un texto en el que Derrida intenta explicarle a un amigo japonés que no es posible decir exactamente lo mismo de un lenguaje a otro⁴. No es posible que una palabra en un idioma, pueda tener una equivalencia idéntica en otro. Las cargas sedimentarias de sentido que cada palabra tiene en su lugar en cierto lenguaje, hacen imposible ese traslado. Pues bien, algo de esa imposibilidad ocurre cuando pensamos en el proceso creador. Lo que una obra dice, no puede ser explicado a través de otro lenguaje, como lo sería la palabra hablada. Lo que esta dice, ya está dicho. Lo que puede hacerse allí, a lo sumo, sería interpretar, pero nunca replicar en otro. Y es allí donde Fiorini avizora una falta en la teoría. El proceso de la creación funcionaría a través de una tercera vía: un proceso terciario.

Intentar explicar una obra de arte, es como intentar explicar un sueño. Hay algo de esa experiencia que no se puede atrapar con las palabras. Al igual que el sueño, el arte no responde a la lógica del proceso secundario, puesto que este proceso necesita fijar, necesita una respuesta, una palabra, una razón. El arte se resiste a ser significado como si fuera una palabra. Si lo explicáramos en términos lingüísticos, el proceso secundario requiere de una gra-

⁴ “Carta a un amigo japonés”. Derrida, J. Traducción de Cristina de Peretti, en “El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales”, Proyecto A Ediciones, Barcelona, 1997, pp. 23-27.

mática, de una sintaxis, de un orden. Mientras que el proceso creador es *diferancia*, es ‘huella’, está siempre abierto a eso que está porvenir. Fiorini, leyendo este quehacer desde concepciones Heideggerianas, lee la obra de arte como un horizonte de ‘lo posible’. El objeto artístico como puro proyecto, está abierto siempre al sentido. Y ahí es donde podría visualizarse un símil con la pizarra mágica: el proceso creador retiene, pero siempre está abierto a eso porvenir. Funciona de manera diferida, con ese efecto de retardo propio de la huella mnémica. Funciona con distintas temporalidades y está siempre abierto en su inscripción a distintos sentidos, a otras posibles significaciones. Como en el caso del significante lacaniano, la obra de arte funciona como corte, como barra de resistencia que no permite ser enlazada a la ‘cosa’ misma.

“El destino de la pulsión creadora, como el de la pulsión sexual, es no cesar en su empuje; de modo que ese objeto que se transformó en posible, en otro ciclo será un nuevo objeto de lo dado, que habrá que trasponer en sus límites para pasar a un nuevo proceso creador. De modo que es posible una culminación temporaria, destinada a ser relativizada con el tiempo. De la misma manera que la creación en ciencia, donde cada arribo a una nueva hipótesis posible con el tiempo tendrá que ser el objeto de un cuestionamiento de sus límites, para abrir otros espacios de posibles.” (Fiorini, 1995, p. 30)

De lo que intento dar cuenta aquí es del proceso creador en arte: es eso lo que funciona como huella. El proceso creador es escritura no dominada por el fonologocentrismo.

4. El uso del recurso artístico en espacios de salud y educación

El uso del recurso artístico en espacios salud y de educación, se ha consolidado en una disciplina llamada arteterapia. El cruce entre estética y psicoanálisis viene desde los inicios de esta formación. Las pioneras, justamente, en sus lecturas freudianas, notaron cómo había algo que no podía ser atrapado por la palabra, algo que sí podía hacer el arte, siempre y cuando este no fuera leído de la misma manera que en la lógica de la palabra hablada. La posibilidad de subjetivar al consultante a través de un lenguaje que tiene otra lógica, que responde a otra sintaxis, a otra gramática, que no es traducible, es lo que puede pensarse desde la ‘escritura’ derridiana.

A modo de síntesis, la manera en que me explico e intento explicarles a otros el arteterapia, podría caracterizarse de la siguiente manera: La obra en arteterapia nace de una provocación, de un estímulo. El arteterapeuta intenciona un juego para quien participa en un taller. A través de consignas y proposiciones va surgiendo una imagen, la que puede plasmarse en distintos materiales y medios. Podría caerse en la tentación de pensar que en ella hay un mensaje oculto que quiere ser descifrado, que ahí radican respuestas al malestar. Pensando así, muchas personas creen que el arteterapeuta está capacitado para leer ese mensaje oculto. Pero no es así como funciona. No existe un manual de lectura, de desciframiento. No se trata de pensar la obra de arte como escritura de manera convencional, como soporte suplementario. La obra es el resultado de un juego y un juego no está dominado por lo racional. Preguntarle a quien participa en un taller: ¿qué significa lo que hiciste? o ¿por qué hiciste tal o cual figura?, sería entrar en una lógica de la razón, de darle un lugar en el proceso secundario. Si trabajamos desde una lógica de “sujeto del inconsciente”, ¿quién podría entender todo lo que dice y todo lo que hace? Lo que hacemos con la obra, más bien, es interrogarla. La obra provoca algo. La respuesta no está puesta en un lugar, de manera fija. La respuesta se construye. Y se construye porque hay *diferancia*. Y así como se construye de manera dinámica, la lectura y el diálogo de la obra creada por un participante de taller puede ir variando con el pasar del tiempo. Por eso no hay mensaje oculto. Hay posibles lecturas que irán variando y se irán modificando con el tiempo. El objetivo de esta disciplina, al igual que cualquier otra psicoterapia, es poder hacer movimientos subjetivos. Pero en este caso, el foco de trabajo, al menos en una instancia de la elaboración del proceso creador, se hace fuera de la lógica del proceso secundario.

En esta definición de la disciplina, he intentado esbozar ciertas características que tocan tangencialmente los conceptos de ‘huella’ y *diferancia*. Y creo que, para articular esta idea que intento describir del pensamiento subversivo de la pizarra mágica con lo que el arteterapia quiere desarrollar, hay un escrito a medio camino de Freud que da luces para la reflexión. Entre 1899 y 1900, el psicoanalista publica *Die Traumdeutung* (“La interpretación de los sueños”). Sin hablar directamente del proceso creador artístico y su funcionamiento, la formulación de una teoría de los sueños guarda una relación muy estrecha con este quehacer. Para ejemplificar las ideas que se pueden desprender de este texto, describiré una experiencia de los procesos de trabajo en un taller de arteterapia que he realizado en algunas ocasiones.

En una primera instancia, el participante es enfrentado a un juego inicial, el cual es guiado por alguna canción. Dependiendo de la sesión, la melodía podrá variar desde una tonalidad más lenta e introspectiva, a una más acelerada y expresiva. A la persona se le pide que cierre los ojos y que permita que la melodía genere un tránsito sensorial: el sonido se convierte en imagen, la imagen en palabra, la palabra en afecto, el afecto nuevamente en imagen, y así. Es un fluir que no se fija, no se estanca, es sinestésico, para así poder generar una flexibilidad cognitiva para el trabajo artístico que se desarrollará más adelante. Luego de esto, se le solicita a la persona que relate lo imaginado, en el lenguaje que le resulte más cercano a la experiencia. Puede ser a través de una palabra, de un gesto, de un sonido, una raya, una mancha, etc. Se intenta escapar aquí de la lógica de la palabra unida a la ‘cosa’. Y en este sentido, podría pensarse que, al igual que en el sueño, y como lo explicaba Freud en su texto, se le entrega a la persona la posibilidad de desplazarse “como una escritura original, que pone en escena las palabras sin someterse a ellas (...) un modelo de escritura irreductible al habla y que comporta, como los jeroglíficos, elementos pictográficos, ideogramáticos y fonéticos.” (Derrida, 1989, p. 288). Esa experiencia queda resonando en el cuerpo y es el “material” a

utilizar para activar el proceso creador del (la) participante. Finalizada esa instancia inicial, se solicita que utilice un medio plástico (puede ser dibujo, fotografía, pintura, modelado, etc.) para dar paso a un objeto de arte. Se le recuerda todo el tiempo a la persona que no sabemos aún hacia dónde irá la creación. En este sentido, se instala la noción de proceso creador como escritura, como funcionamiento de aparato que no tiene imagen preestablecida. Decía el filósofo Gilles Deleuze, en su propuesta sobre el acto de creación, que no se puede tener una imagen previa de la obra de arte que busca ser creada. Si así fuera, entonces no habría aparición de algo nuevo. Lo que habría allí, sería traspaso de una idea a materialidad. La obra de arte, de alguna manera, sorprende a su propio creador. Es algo de lo que no había preconcepción. Se instala un “desorden” de la lógica temporal, se inscribe algo que queda abierto al sentido.

Sobre un soporte de papel de gran formato dispuesto sobre una pared, se solicita que, al ritmo de una canción, con un par de lápices vaya trazando la hoja que tiene frente a sí. Se insiste en que no se trata esto de plasmar una imagen o una idea preconcebida, sino en que esta debe aparecer, lo cual, por un lado, es de una gran dificultad, puesto que no es posible suspender la razón completamente, aunque es allá hacia donde apunta el espacio de trabajo. Esta noción podría pensarse desde la noción de serendipia en ciencias: se busca el encuentro de algo de lo que no se sabe, que puede estar latente o no ahí, y que aparecerá en la medida en que se le dé espacio a ello. Y en este sentido, podría hacer una analogía entre la pizarra mágica y la idea que desarrolla Freud en su teoría de los sueños: “La escritura originaria, si es que hay una, tiene que producir el espacio y el cuerpo de la hoja misma” (Derrida, 1989, p. 289). El psicoanalista declara dentro de su texto que no se trata de pensar que en lo inconsciente haya una verdad que deba ser traducida a la consciencia. Acto imposible, por cierto, el de la traducción, como lo decíamos anteriormente a propósito de la carta al amigo japonés. Así como en el sueño, se funda en el acto creativo algo propio a través de una deconstrucción de lo dado. Se establece otro orden. Nadie crea *ex-nihilo*. No hay ‘cosa’ previa, no hay origen. No hay gramática, no hay sintaxis, no hay orden que pueda ser establecido con las palabras habladas. El origen se origina ahí mismo presentándose y desapareciendo al mismo tiempo. Otra vez: escapamos del binarismo. El proceso creador es huella, en tanto que funciona como escritura propia de la *diferancia*.

El tercer momento de la experiencia, involucra el funcionamiento del proceso secundario, puesto que se le solicita a quien participa que, en base a lo ocurrido, encuentre una forma en lo trazado. Es decir, encuentre usted ahí un sentido. Signifique de alguna manera ello. Dado que se trata de un espacio terapéutico, esto es necesario puesto que uno de nuestros objetivos es poder estructurar al sujeto. Luego de que se le ha impulsado en una primera instancia a una experiencia “desorganizadora”, la experiencia originaria, es necesario subjetivar el objeto artístico creado. Pero este momento ya no pertenece a esa ‘escritura’ de la cual he intentado dar cuenta en este trabajo. Aquí el participante buscará maneras de palabrear lo acontecido y, como decía en el apartado anterior, en ese uso de la palabra, siempre habrá algo inasible a la ‘cosa’ misma. Habrá pérdida que le permita al sujeto pensar-se en un divagar, lo que dará paso a un proceso continuo de búsqueda.

5. Reflexiones finales

El intento de este de trabajo fue pensar el gesto subversivo del pensamiento freudiano, a través de las lecturas que hace Derrida sobre las *Notas de la pizarra mágica*. Gesto que permite, como el filósofo francés propone, cuestionar ciertas seguridades. Así como se hace uso de una pizarra, o block, para metaforizar un cierto funcionamiento, el proceso creador del sujeto podría pensarse desde ese mismo lugar. En el objeto artístico se re-traza la huella. El juego de palabras podría funcionar desde una lógica fónica, con la incomodidad que esa “z” produce en la lectura. Habría aquí: un sentido de trazo que grafica; un sentido de retraso en tanto que retardo de ese presente que no cesa en su espera de lo porvenir; y de re-trazar, es decir, de ese gesto constante y repetitivo de trazo, uno sobre otro, que se modifica todo el tiempo a sí mismo. Justamente como en la pizarra mágica.

Bibliografía

- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. España: Editorial Anthropos.
- Derrida, J. y Roudinesco, E. (2001). *Y mañana, qué...* Editorial Fondo de Cultura Económica: Argentina.
- Derrida, J. (15 de julio de 2021). *Firma, acontecimiento, contexto*. www.Philosophia.cl
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Editorial Trotta: España.
- Fiorini, H. (1995). *El psiquismo creador. Teoría y clínica de los procesos terciarios*. Editorial Nueva Visión: Argentina.
- Freud, S. (1925) Notas sobre la pizarra mágica. En *Sigmund Freud Obras completas XIX*. Argentina: Editorial Amorrortu.
- Freud, S. (1900). La interpretación de los sueños. En *Sigmund Freud Obras completas IV*. Argentina: Editorial Amorrortu.
- Freud, S. (1895) Proyecto de psicología para neurólogos. En *Sigmund Freud Obras completas I*. Argentina: Editorial Amorrortu.
- Lacan, J. (1966). *Escritos I*. Argentina: Ediciones Siglo Veintiuno.
- Fuster, N. y Moscoso-Flores. Derrida sobre Freud. Escrituras sobre el imposible sujeto. *Intus-Legere Filosofía*, Santiago de Chile, Vol. VIII, pp. 25-42, 2014.
- Nancy, J. y Lacoue-Labarthe, P. (1973). *El título de la letra*. Argentina: Ediciones Buenos Aires.