

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

COLEGIO DE PSICOLOGIA

EL PROCESO CREATIVO  
(Algunos Enfoques Psicoanalíticos)

**ESTE LIBRO FUE DONADO A LA  
BIBLIOTECA POR:**

Dr. Julian MacGregor

FECHA: mayo 2001

T E S I S  
PARA OBTENER EL TITULO  
DE LICENCIADO EN PSICOLOGIA  
QUE PRESENTA

A. SCARLETT ZAMORA NAVA

México, D.F. 1970

No se encuentra BD



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Z5053.08  
UNAMP. II  
1970

M. - 158773

Jpe. 149

A LA MEMORIA DE MI HERMANA SONIA.

A MI ESPOSO, DR. JUAN FERNANDO MACEIRA.

TPs 534bis

Siendo este trabajo requisito indispensable para oficialmente dar por terminada mi instrucción universitaria, y siendo ésta la culminación de un proceso intelectual y afectivo de mi vida, siento la necesidad de expresar mi agradecimiento por este medio a las personas que de alguna manera o de otra, han sido especialmente decisivas en mi formación. Ellas son mis padres, mis hermanas, mis tías; todos mis maestros; mis compañeros de escuela, especialmente Héctor, Ivone, Oscar, Alicia, y Aarón; todos mis amigos, en especial, Yolanda y Homero. Para todos ellos, mi cariño infinito.

A mi amigo Sr. Psic. Jorge Llanes, mi agradecimiento por sus importantes sugerencias recibidas durante la elaboración de este trabajo.

Agradezco al Dr. José Cueli García su amabilidad al aceptar ser director de esta tesis.

# I N D I C E

	Pág.
PROLOGO	I
CAPITULO I	
Sigmund Freud	1
Ernst Kris	4
Consideraciones Personales	35
CAPITULO II	
Phyllis Greenacre	42
Charles Baudouin	59
Lawrence Kubie	66
David Rapaport	83
Consideraciones Personales	89
CAPITULO III	
Carl Gustav Jung	94
Aniela Jaffé	98
Consideraciones Personales	108
CONCLUSIONES	115
INDICE DE CITAS	117
BIBLIOGRAFIA	121

## P R O L O G O

El tema de la creatividad, y del arte en sí mismo, ha sido siempre un problema asaz estudiado, y sigue considerándose como una gran incógnita su origen. Es por esto que me interesó, ayudada por los instrumentos con que cuenta la teoría psicoanalítica en la actualidad, estudiar la posible secuencia de su proceso.

Para ello recurrí a los estudios que algunas personas han hecho sobre el tema. Freud escribió algunos artículos relacionados con el arte y con artistas. En algunos casos sólo se concretó a señalar la existencia de algún fenómeno sin escudriñar más, y, en otros analizó e hizo asociaciones, conforme a los instrumentos con que contaba la teoría psicoanalítica en ese tiempo, del artista en relación a una de sus obras, o toda su obra en relación a su personalidad, o, también fue objeto de su interés, aspectos de la personalidad del artista sin que los tomara para el análisis de su obra.

Tengo la impresión de que estos estudios de Freud

han servido de marco de referencia para los estudios posteriores, pues si bien algunos de ellos contribuyen con innovaciones, no se ha procurado ir al mello del origen de esta actividad humana.

Considerando incompleto el estudio del Proceso -- Creativo desde el punto de vista de la psicología, expondré los aspectos del pensamiento de algunos investigadores, - que, considero, nos pueden ayudar a esclarecer en alguna medida el problema propuesto.



han servido de marco de referencia para los estudios posteriores, pues si bien algunos de ellos contribuyen con innovaciones, no se ha procurado ir al mello del origen de esta actividad humana.

Considerando incompleto el estudio del Proceso -- Creativo desde el punto de vista de la psicología, expondré los aspectos del pensamiento de algunos investigadores, - que, considero, nos pueden ayudar a esclarecer en alguna medida el problema propuesto.

## CAPITULO I

### SIGMUND FREUD

El pensamiento de Freud respecto al arte y al artista, creo que se puede resumir en dos citas: una, se encuentra en su estudio "Un Recuerdo Infantil de Leonardo De Vinci": (1)... La bondadosa naturaleza ha dado al artista, la facultad de exteriorizar, por medio de creaciones, sus más secretos sentimientos anímicos, ignorados incluso por él mismo, y esta exteriorización nos conmueve profundamente, sin que sepamos de dónde proviene tal emoción".

La segunda cita, se refiere al artículo "El Interés del Psicoanálisis para la Estética". (2). "Reconoce también el psicoanálisis en el ejercicio del arte, una actividad encaminada a la mitigación de deseos insatisfechos y ello tanto en el mismo artista creador como luego en el espectador de la obra de arte. Las fuerzas impulsoras del arte son aquellos mismos conflictos que conducen a otros individuos a la neurosis y han movido a la sociedad a la creación de sus instituciones.

El problema del origen de la capacidad artística -- creadora no toca resolverlo a la Psicología.

El artista busca en primer lugar, su propia liberación, y la consigue comunicando su obra a aquellos que sufren la insatisfacción de iguales deseos. Presenta realizadas sus fantasías optativas personales, pero si éstas llegaran a constituirse en una obra de arte, es mediante una -- transformación que mitiga lo repulsivo de tales deseos, en cubre el origen personal de los mismos, y ofrece a los demás atractivas primas de placer, ateniéndose a normas es téticas. Para el psicoanálisis resulta fácil descubrir, al lado de la parte manifiesta del goce artístico, otra parte la tente, mucho más activa, procedente de las fuentes ocultas de la liberación de los instintos. La relación entre las impresiones infantiles y los destinos del artista y sus obras, como reacciones a tales impulsos, constituye uno de los ob jetos más atractivos de la investigación analítica.

Por lo demás, la mayoría de los problemas de la - cración y el goce artísticos esperan aún ser objetos de una labor que arroje sobre ellos la luz de los descubrimientos

analíticos y les señale su puesto en el complicado edificio de las compensaciones de los humanos deseos. A título de realidad convencionalmente reconocida, en la cual, y merced a la ilusión artística, pueden los símbolos y los productos sustitutivos provocar afectos reales, forma el arte un dominio intermedio entre la realidad, que nos niega el cumplimiento de nuestros deseos, y el mundo de la fantasía, - que nos procura su satisfacción, un dominio en el que conservan toda su energía las aspiraciones a la omnipotencia de la Humanidad primitiva".

## ERNST KRIS

Ernst Kris enfoca sus estudios del arte y del artista tomando en cuenta aspectos como el gasto o ahorro de energía que puede representar una obra en determinado momento para el artista. También lo estudia como forma de comunicación, como solucionadora de problemas, e introduce - conceptos propios en sus estudios. Estudia lo cómico y la caricatura como expresiones creativas y al mismo tiempo utiliza estos estudios como base para sus estudios de la -- creatividad.

Algunas de sus innovaciones son por ejemplo, la presencia del proceso primario. No podemos decir que afirma definitivamente una supremacía de él ya que en algunos puntos, como se expondrá más adelante, se contradice, y, aunque varias veces es objeto de su atención este fenómeno, no nos da una completa secuencia de su actividad.

Desarrolla conceptos codeterminantes en la activi- dad creadora, como son la Inspiración y la Ambigüedad, las posturas Activa o Pasiva del artista, y se refiere tangen--

cialmente a la percepción y a la actividad preconsciente.

Las siguientes citas creo que pueden mostrar claramente la postura de Kris.

(3) "Los temas recurrentes en las obras de ciertos escritores, el tratamiento de ciertos conflictos y la esquivación de otros nos han aproximado más que ningún otro - enfoque a la comprensión del proceso creativo en la literatura."

(4) "En el juego y la fantasía los deseos del niño -- continúan viviendo, adaptados a la realidad pero no obstaculizados aún por ella, y en ese mismo mundo se da otro paso hacia adelante. Ese paso lleva al niño en la dirección en que es posible que más tarde encuentre placer en el arte."

#### EN LO QUE SE REFIERE A LA PERCEPCION.

Refiriéndose a Weiss (5) "Ha señalado lo que me parece puede resultar un puente entre lo que los psicólogos de la Gestalt llaman PRAEGNANZ y el pensamiento psicoanalítico cuando sugiere que "el placer estético formal es

economía de gasto de energía en la percepción."

Desde luego, esta afirmación no sólo concierne a la percepción sino implica también una concepción propia de la movilización de catexias yoicas; pero como únicamente se trata de exponer el pensamiento de Kris, y él no amplía el concepto, lo dejaremos intacto.

(6) "El psicoanálisis supone que durante las primeras fases del desarrollo la intensidad de las necesidades del niño tiene el poder de "evocar" el objeto que gratifica la necesidad; dicho objeto aparece presumiblemente como una percepción, sean cuales fueren los motivos involucrados. A medida que la distinción entre el yo y el medio se va definiendo con mayor nitidez -y eso presupone procesos de maduración psicológica- puede trazarse la línea que divide la necesidad de la percepción: el niño aprende a enjuiciar la realidad. Sin embargo la anterior propensión persiste. -- Aparece la imaginación, y pronto, en lugar de hacer lo que uno quiere, puede jugar a hacerlo, o fingir que lo hace."

(7) "Las ejecuciones manipulatorias en pintura y escultura pueden estimular ansias agresivas y libidinales que

son la esencia del arcaico "hacer" cosas. El proceso perceptual que precede y acompaña a la producción real, el proceso en que el modelo se incorpora al artista, revive impulsos instintivos aún más tempranos: el poder sobre el modelo puede tener la significación inconsciente de su incorporación. Para las funciones que hemos mencionado, la energía instintiva puede encontrar una descarga neutralizada más o menos directa; la función puede haberse tornado más o menos autónoma.

Algunas declaraciones de artistas ilustran la experiencia del artista cuando la función de la percepción se ha tornado autónoma. Parece que en esos casos la función real de percibir es menos empleada que la función interior, de modo que la percepción sólo proporciona un estímulo."

#### LA SUBLIMACION Y OTROS MECANISMOS DE DEFENSA.

(8) "La sublimación se refiere al desplazamiento de energía, de una meta socialmente inaceptable, a una aceptable, y a una transformación de la energía descargada; para este segundo proceso adoptamos aquí la palabra "neutra



lización."

Lo hacemos puesto que "sublimación" cuando se emplea para designar la transformación de la energía, tiende a designar sólo la libidinal; en vista que suponemos siempre que la transformación concierne tanto a la libido como a la agresividad, el término "neutralización" ofrece mejores oportunidades de evitar malos entendidos. El término "sublimación" podría quedar así reservado para la relación con el objetivo."

(9) "Resultaría concebible que la sublimación en la actividad creadora se distinguiera por dos características: la fusión en la descarga de la energía instintiva y el desplazamiento en los planos psíquicos. "

(10) "El artista no "interpreta" la naturaleza ni la "imita" sino que la vuelve a crear. Domina el mundo por medio de su obra. Al contemplar el objeto que quiere "hacer", lo absorbe con la mirada hasta que se siente en plena posesión del mismo. El dibujo, la pintura y el tallado que han sido INCORPORADOS y que se hacen resurgir de la visión constituyen una actividad doble. Cada línea y cada golu

pe del cincel es una simplificación, una reducción de la realidad. La significación inconsciente de este proceso es el dominio al precio de la destrucción. Pero la destrucción de lo real se funde con la construcción de su imagen. Cuando las líneas se convierten en formas, cuando aparece la nueva configuración, no se da un "símil" de la naturaleza. Independientemente del plano de semejanza, la naturaleza ha sido recreada."

Para una ejemplificación de lo anterior, narra Kris la experiencia de un paciente de Nunberg: "Cuando dibujo tengo una sensación de comunicación táctil, como si cada línea y cada trazo palpitara bajo mi mano, y sólo gracias a este proceso llego a entender la esencia del modelo al incorporarlo a mí mismo... Entonces es mío. Si quiero volver a dibujarlo, soy independiente del objeto, puesto que puedo reproducirlo con toda la secuencia que me plazca; surge de mí."

(11) "La experiencia "corporal" con que reaccionamos ante la representación de la figura humana sugiere una fórmula de amplia aplicación. En la segunda etapa de la -

reacción nos identificamos con el modelo del artista. Las dos fases que distinguimos aquí: reconocimiento del sujeto, e identificación con el modelo, están con frecuencia entrelazadas sosteniendo la una a la otra. Comenzamos como parte del mundo que creó el artista; terminamos como cocreadores. Nos identificamos con el artista."

(12) "Si bien designamos como connoisseur a aquellos cuya identificación con el artista es consciente, suponemos que por leve que fuera, cierto grado de identificación con el artista, inconsciente o preconsciente integra cualquier reacción estética."

Respecto a las fórmulas que habitualmente toman las biografías de los artistas: (13) "Nos referiremos por lo menos a un grupo de fórmulas: La situación especial que la obra del artista tiene en su vida se convierte en un punto focal para la investigación del misterio que lo rodea. Una antigua comparación describe en términos de paternidad el particular apego del artista a la obra que crea; la obra de arte el vista como hija del artista. Los chistes utilizan dicha comparación, y al establecer un paralelo entre la crea

ción sexual y la artística parecen anticipar parte del significado de la sublimación.

Otras fórmulas describen cómo el artista es incapáz de separarse de su obra; se detienen en su conflicto con su cliente, que nace porque no puede desprenderse de lo que ha creado. En tales casos la forma especial del narcicismo artístico determina la configuración de las fórmulas."

#### SOBRE LA INSPIRACION.

(14) "La Inspiración -la "divina liberación de las -- costumbres corrientes del hombre" (Platón) en que el yo - controla el proceso primario y lo pone a su servicio- tiene que ser contrastada con su opuesto, el estado psicótico en el que el yo es dominado por el proceso primario."

(15) "A grandes rasgos, cabe considerar el proceso de creación artística como si estuviese compuesto de dos fases que pueden ser netamente distintas la una a la otra, fundirse, sucederse en rápida o lenta sucesión o entrelazarse recíprocamente de distintos modos.

Al designarlas como Inspiración y Elaboración, nos

referimos a condiciones extremas: Un tipo se caracteriza por la sensación de ser impulsado, por la experiencia del arrobamiento y la convicción de que un agente exterior actúa por medio del creador; en el otro tipo predomina la experiencia de la organización premeditada y la intención de resolver un problema.

Tenemos conciencia del hecho de que no toda la creación artística proviene de la inspiración, ni todas las clases, ni una sola clase completamente. Pero dondequiera que el arte llega a cierto nivel, la inspiración entra en función."

(16) "La inspiración es una explicación en el plano animista. A fin de reemplazarla por una explicación científica tendremos que enumerar algunas de las características de tales estados.

En su forma más pura se los encuentra en la sociedad primitiva. Aparecen principalmente en la esfera religiosa, que incluye casi todas las actividades mentales productivas. Otro rasgo muy característico: en los estados de inspiración el habla se automatiza. El que habla no es

el sujeto sino una voz que sale de él; lo que dicha voz que surge de él proclama, le era desconocido antes del nacimiento del estado de inspiración. Es la voz de su inconsciente: la comunica a los demás y él mismo se convierte en parte del público."

(17) "Podemos entonces decir que el concepto de -- inspiración se vincula con dos experiencias emocionales. Aunque se encuentren íntimamente entrelazadas y, en consecuencia no puedan ser distinguidas por el individuo mismo, es factible separarlas aquí con vistas a nuestra presentación: en calidad de impulsos de la inspiración, los deseos y las fantasías derivados del inconsciente son atribuidos a un ser sobrenatural y el proceso mediante el cual se tornan conscientes es experimentado como una acción de dicho ser sobre el sujeto, con lo que la actividad se convierte en pasividad."

(18) "El arte, en resumen es un producto de la inspiración así como de la habilidad."

## LA AMBIGÜEDAD.

(19) "Desarrollaremos el concepto del arte como un proceso de comunicación y recreación en el que la ambigüedad desempeña un papel central."

Explica Kris este término con la multiplicidad de significados que puede tener por ejemplo, una palabra, en la relación analítica o fuera de ella; y lo mismo puede suceder con los símbolos.

## LA COMUNICACION.

(20) "La creación estética se halla dirigida a un público; sólo es estética la autoexpresión comunicada o comunicable a otros. La comunicación reside, no tanto en la intención previa del artista como en la consiguiente recreación de su obra de arte por el público. Y la re-creación se distingue de la mera reacción a la obra precisamente en el hecho de que la persona que responde contribuye a los estímulos para su respuesta."

(21) "Por consiguiente, lo que la comunicación requiere es la similitud entre el proceso del público y el del

artista. Pero claro está que sólo ciertos aspectos del proceso del artista son pertinentes a esa comparación."

Aquí introduce el término "Potencial del Símbolo" como anverso de su sobredeterminación: un símbolo tiene un alto potencial en la medida en que puede ser entendido como causa de múltiples efectos (antes que como efecto de múltiples causas). " Si los símbolos carecen de potencial, la comunicación no se lleva a cabo; a la inversa: los símbolos pueden tener para un público en especial un potencial superior al que estaba involucrado en la intención del artista. "

(22) "El estudio del arte es parte del estudio de la comunicación. Hay un emisor, hay receptores, y hay un mensaje. "

(23) "El arte, sirve siempre, consciente o inconscientemente, al propósito de la comunicación. Distinguiamos ahora dos etapas: una en la que el ello del artista comunica al yo y otra en que los mismos procesos intrapsíquicos son sometidos a otras personas. "



## EL PRECONSCIENTE.

(24) "La diferencia entre los procesos mentales preconscientes e inconscientes, es explicada mediante hipótesis relativas a la naturaleza de la energía psíquica predominante: Los procesos inconscientes emplean energía psíquica móvil; los procesos preconscientes, energía fijada. Los dos grados de movilidad corresponden a dos tipos de des-carga caracterizados como procesos primario y secundario.

La suposición de que el yo dirige contracatexias contra el ello es esencial para cualquier estudio de los procesos mentales preconscientes; también es esencial la suposición de que un proceso preconsciente del cual el yo retira catexia se ve sujeto a catexia con energía (móvil) del ello y será arrastrado al proceso primario. Lo inverso (el material inconsciente se torna preconsciente) ocurre cuando los derivados del ello son caracterizados con energía del yo y se convierten en parte de los procesos mentales preconscientes a considerable distancia del impulso original. Pueden hacerlo cuando han ocurrido cambios en la distribución de la contracatexia, por ejemplo, cuando el

nivel del conflicto ha sido reducido y el impulso del ello se ha tornado más aceptable; también pueden entrar en los procesos mentales preconcientes pagando un considerable precio que se traduce en síntomas.

Los contenidos del ello pueden llegar también a la conciencia sin haber sido nunca preconcientes. Hablando metafóricamente, pueden tornarse accesibles al yo, no desde adentro, sino desde afuera. Aparecen entonces como perceptos, adquiriendo a la vez, por así decirlo, la hipercatexia requerida por la conciencia.

Este es un camino anormal (o raro) para llegar a la conciencia: el camino a la alucinación. Por contraste lo consideramos normal cuando el material preconciente llega a la conciencia gracias a un nuevo aumento de catexia, la hipercatexia interpuesta por la atención. Pero en algunos casos esta hipercatexia no puede hacerse efectiva sin considerable esfuerzo. Por eso suponemos que en el paso a la conciencia obran energías contracatócticas que impedirán que lo que en cierta medida es egodistónico llegue a la plena conciencia."

(25) "El proceso preconsciente controlado por la función sintética del yo está asegurado contra el retiro de la catexia preconsciente y por lo tanto contra la regresión; por regla general tiene fácil acceso a la conciencia."

(26) "Se supone por lo general que los procesos pre-conscientes del pensamiento se hacen conscientes debido a la hipercatexia. Ahora vemos que existen varios grados de hipercatexia. Si la energía es desviada de la función perceptiva del yo y dirigida hacia la fantasía, esto en sí mismo puede no llegar a la conciencia sino simplemente a una intensificación del proceso preconsciente. El surgimiento a la conciencia continuaría dependiendo de otras condiciones."

En pocas palabras, sugerimos que la hipercatexia de la actividad mental preconsciente, con cierta cantidad de energía retirada desde el mundo material y al yo, explica algunas de las extraordinarias consecuciones de la vida mental."

(27) "Parece útil considerar además la posibilidad de que la solución de problemas -incluidas todas las zonas de creatividad- proporcione placer por medio de la energía"

neutral empleada en el pensar creador.

Al hablar de descarga placentera de energía neutral suponemos que dicha energía no necesita estar idealmente -es decir plenamente- fijada y que el grado de inmovilidad y neutralización de la energía pueden ser hasta cierto punto variables independientes."

(28) "Volviendo a la cuestión central de las reacciones a la concienzialización de los procesos de pensamiento preconscious, permítaseme repetir que normalmente se da una falta de reacciones. En muchos casos de la fantasía y la creatividad puede experimentarse descarga y satisfacción. En la fantasía es manifiesto un mero sentimiento de alivio y una mezcla de alivio y satisfacción es más evidente en la creatividad y en la solución de problemas."

(29) "Creemos que en el proceso de concienzialización el pensamiento preconscious preparado es sexualizado, lo que explica las experiencias que acompañan a la revelación. Las energías del ello se combinan de pronto con las del yo, las catexias móviles con las fijas y neutralizadas, para producir la singular experiencia de la inspiración

que se siente llegar a la conciencia desde el exterior. El sentimiento de triunfo y de alivio de la tensión recuerdan al individuo una fase de su evolución en que la pasividad era una precondición para la satisfacción total y en la que el cumplimiento del deseo alucinatorio se convirtió en realidad: el período de lactancia."

(30) "La maduración del pensamiento, el ingreso en el conocimiento, desde la preconsciencia a la conciencia, tienden a experimentarse como procedentes de afuera, como pasivamente recibidos, no como activamente producidos. La tendencia a la recepción pasiva adopta varias formas y aspectos, aparece bajo la capa de varias modalidades, pero la experiencia subjetiva continúa siendo una experiencia de recepción.

Las funciones integradoras del yo incluyen la regresión autorregulada y permiten una combinación de la más osada actividad intelectual con la experiencia de receptividad pasiva."

## PROCESOS PRIMARIOS Y ASPECTOS ECONOMICOS.

(31) "La correspondencia entre los sueños y la caricatura es fácilmente explicable. Es notorio que hay que referirla a la circunstancia de que el lenguaje formal de la caricatura, como el de los sueños, debe su naturaleza al funcionamiento del proceso primario."

(32) "En los sueños el yo abandona su supremacía y el proceso primario adquiere el control, en tanto que en el chiste y la caricatura ese proceso permanece al servicio del yo. Esta formulación por sí sola basta para demostrar que el problema involucrado es de índole más general; el contraste entre un yo dominado por la regresión y una "regresión al servicio del yo" cubre un vasto e imponente campo de la experiencia mental.

El aspecto económico de algunos de esos procesos sugiere una formulación que mencionaremos aquí a causa de su vinculación con ciertas consideraciones que se aducirán más adelante: parece que el yo vé disminuída su supremacía cuando es dominado por los efectos, caso omiso he-

cho de si habrá que considerar que el proceso obedece a un exceso de afecto o a la propia debilidad del yo.

Pero el caso opuesto, aquél en que el proceso primario pone al yo a su servicio y lo utiliza para sus fines, es también en la más amplia importancia. No se limita a la esfera del chiste y la caricatura, sino que se extiende al vasto dominio de la expresión estética en general y ello dirige para todos los campos del arte y de la formación de símbolos, preconsciente o inconsciente, que, comenzando con el culto y el ritual, impregna el total de la vida humana."

(33) "El arte gráfico del niño está en gran medida controlado por el proceso primario. En el niño, el proceso primario controla la expresión gráfica, en tanto que en el arte figurativo del adulto civilizado aparece como una técnica libre y deliberadamente elegida."

(34) "En el sueño, en las neurosis, y finalmente en las psicosis el yo ha sido dominado por el proceso primario. El pensamiento lógico está invalidado por fuerzas elementales.

La manera como el proceso primario dirige el pla-

cer producido por las palabras en lo cómico es evidentemente muy distinto. En rigor, buscamos ese placer, y el proceso primario efectúa una labor creadora."

(35) "El placer del niño cuando emplea palabras recientemente adquiridas, la repetición de éstas en un sonsonete rítmico, los alegres experimentos con el sonido y el significado antes que la diferencia entre ambos sea finalmente captada, son elementos de la triunfal conclusión de un chiste; el yo ha dominado al proceso primario, o, como dijo Freud, el pensamiento preconscious queda sumergido por un momento en el inconsciente. El júbilo, en el juego verbal que acaba de dominar pervive en el placer que los adultos encuentran en las palabras, y es un placer que el chiste justifica ante el superyó. Lo que es más, la soberanía del yo sobre el proceso primario es agradable en este caso porque se desea algo que de otro modo ocurriría contra la voluntad del yo y porque una experiencia pasiva es experimentada activamente."

(36) "El proceso primario exhibe una notable tendencia a concretar en un solo símbolo una multiplicidad de re-



ferencias, llenando de este modo de una vez, una cantidad de necesidades emocionales.

La ambigüedad estimula el funcionamiento del proceso primario."

#### ASPECTOS DINAMICOS Y ECONOMICOS.

(37) "La capacidad de lograr acceso a los materiales del ello sin ser abrumados por éstos, la capacidad de conservar el control sobre el proceso primario y, quizás específicamente la de efectuar desplazamientos rápidos, o por lo menos adecuados, en planos de la función psíquica, sugieren características psicológicas de una clase definida pero compleja. La hipótesis más general ofrecida en este sentido provino de Freud quien habla de "cierta flexibilidad de la represión" en el artista.

Hay otras hipótesis de Freud relacionadas con esa flexibilidad; como el énfasis que pone en la bisexualidad del artista, que con frecuencia desempeña un papel en la experiencia pasiva durante la creación.

Otros autores han contribuído con hipótesis en rela-

ción al tema, especialmente Lowenfeld quien supone que - las primeras experiencias traumáticas constituyen una de las precondiciones de la creatividad artística, al estimular una perdurable necesidad de repetir activamente lo que otrora fue experimentado pasivamente. "

(38) "El conocimiento mismo es tanto un resultado de la inspiración como una parte de ésta y así el impulso del inconsciente hacia la conciencia, el proceso de tornarse consciente, es atribuído con frecuencia a la influencia de la divinidad. En otras palabras, una alteración de la catexia dentro de la persona, el quebrantamiento de las fronteras existentes entre lo consciente y lo inconsciente, es experimentado como una intrusión proveniente de afuera. "

(39) "Si nos volvemos del artista hacia su público, descubrimos, que gracias a la identificación inconsciente con el artista, nace un proceso psicológico afín al experimentado por éste en la creación. Como en el artista, ocurren desplazamientos en los planos psíquicos, pero el proceso es invertido en su orden. En el público va de la conciencia, de la percepción de la obra de arte, a la elabora-

ción preconscious y a las repercusiones sobre el ello. En base al escaso estudio detallado que se ha hecho de procesos similares parece que el núcleo del proceso reside en el desplazamiento de la catexia entre los sistemas psíquicos y en la función del yo durante tales desplazamientos.

El grado de actividad en la respuesta a la obra varía no sólo con los individuos, sino con la estructura de la propia obra de arte y con los medios artísticos. Existen estilos de arte en que la respuesta está más rigurosamente prescrita, en los que se necesita o es posible menos elasticidad en la reacción que en otros.

A medida que crece nuestro discernimiento, podemos aprender a evaluar las obras de arte de acuerdo con la respuesta que provocan en públicos amplios o limitados, contemporáneos o no contemporáneos, es decir: de acuerdo con su valor de supervivencia como arte."

(40) "Es momento de formular una tesis: Los desplazamientos catécticos de la energía mental que la obra de arte provoca o facilita son, creemos placenteros en sí mismos. De la liberación de la pasión bajo la protección de la

ilusión estética hasta el proceso altamente complejo de recreación bajo la guía del artista, tiene lugar una serie de procesos de descarga psíquica que podrían ser diferenciados entre sí por la variedad y grados de neutralización de la energía descargada. Todos estos procesos, sin embargo, están controlados por el yo, y el grado de completación de la neutralización indica el grado de autonomía del yo."

(41) "Freud sugiere que hay que distinguir en los en sueños así como en la cadena de pensamientos estudiados por Varendonck, el pensamiento fantástico de libre discutir como opuesto a la reflexión intencionalmente dirigida, puesto que es sabido que "incluso la reflexión estrictamente dirigida puede alcanzarse sin la cooperación de la conciencia."

Si tomamos esta distinción como punto de partida y recordamos, que el enfoque económico y estructural, el es tudio de las catexias y de la función del yo, ha probado su valor en lo referente al análisis de problemas de la psicología de los procesos mentales preconscientes, llegamos fácilmente a lo siguiente: El yo, suponemos, tiene a su dis-

posición dos clases de energía: la energía neutralizada, y la libido y la agresividad en su forma no neutralizada. Los procesos de pensamiento fantástico, de libre discurrir, tienden a descargar más libido y agresividad y menos energía neutralizada; la reflexión intencional y la solución de problemas, más energía neutralizada.

En la fantasía, los procesos del yo están sobre todo al servicio del ello. Pero no sólo el ello está involucrado. Por supuesto el superyó y los impulsos "narcisistas" desempeñan su papel. El contenido de las fantasías de libre discurrir se extiende sobre el continuo placer-displacer; de ahí la probabilidad de que en esa clase de proceso la descarga de libido y agresividad no neutralizadas se lleva al máximo. En el pensamiento reflexivo probablemente ocurra lo contrario.

El pensamiento reflexivo, según Freud (solucionador de problemas, como nosotros preferiríamos decir) sirve en más alto grado los intereses del yo autónomo. En consecuencia es probable que la descarga de libido y agresividad sea reducida al mínimo y que la energía neutraliza-

da del yo sea de mayor importancia.

Examinaremos brevemente ahora el segundo continuo de los procesos mentales preconscientes, el que se extiende entre la verbalización lógica y las imágenes fantásticas; las fantasías hipnagógicas a que se refiere Freud en el pasaje citado antes, algunas de las fantasías errantes de Varendonck y las fantasías de los pacientes más fantasiosos en el psicoanálisis, designan la zona de los fenómenos en cuestión. Está claro que trataremos con problemas de regresión del yo. El hecho mismo de que tales fenómenos de regresión del yo sean infinitamente más frecuentes en la fantasía que en los procesos deliberativos preconscientes, sugiere que en la fantasía la descarga de libido y agresividad puede en general aproximarse más al ello -a las descargas de energía móvil. El ello, por así decirlo, se inmiscuye en las funciones del yo.

Topográficamente, la regresión del yo (primitivación de las funciones del yo) ocurre no sólo cuando el yo es débil -durante el sueño, el adormecerse, en la fantasía, en la embriaguez y en las psicosis-, sino también durante

muchos tipos de procesos creadores.

La observación clínica de sujetos creadores y el estudio de introspecciones experimentales durante la actividad creadora tienden a mostrar que nos encontramos ante un desplazamiento de la catexia de ciertas funciones del yo."

(42) "Las actividades psíquicas o funciones dedicadas a la adaptación a la realidad están comprendidas en el concepto psicoanalítico del yo. En el centro de las creaciones artísticas -por cierto de cualesquiera otras- hay una relajación ("regresión") de las funciones del yo. La palabra "fantasía" traduce precisamente ese hacer caso omiso de las limitaciones exteriores en su referencia al proceso y producto de la imaginación creadora.

En la fantasía y en el sueño, en los estados de embriaguez y fatiga, tal regresión funcional es especialmente destacada; en particular caracteriza el proceso de inspiración. Pero la regresión, en el caso de la creación estética -en contraste con los otros casos-, es intencional y controlada.

El proceso implica una continua interacción entre

creación y crítica, manifestada en la alteración, por parte del pintor, del trabajo sobre la tela y el retroceso para observar el efecto. Podemos hablar aquí de un desplazamiento en plano psíquico, consciente en la fluctuación de la regresión funcional y el control. Cuando la regresión va demasiado lejos, los símbolos se tornan privados, quizás - ininteligibles, incluso para la persona reflexiva; cuando en el otro extremo, prepondera el control, el resultado es - descrito como frío, mecánico y carente de inspiración."

#### ALGUNAS INNOVACIONES MAS.

(43) "La creación estética, como Dewey ha expuesto, puede ser considerada como un tipo de conducta solucionadora de problemas. El contraste entre hombre de ciencia y el artista como "hombre de pensamiento" y "hombre de sentimiento" no tiene más méritos que el dualismo matriz entre la "razón" y la "emoción". Los procesos de raciocinio están empotrados en una multiplicidad de sentimientos de varios grados de intensidad. Las emociones tal como están corporizadas por la actividad estética, no



son ciegas, sino que se encuentran incorporadas a estructuras de moldes complejos que sólo proceden del pensamiento atractivo.

Pero la solución de problemas en arte difiere característicamente de su contrapartida, la investigación científica. Antes que nada, el artista trabaja en un ambiente compuesto de materiales sensoriales, no los conceptos y las proporciones intelectualistas del hombre de ciencia. El poeta emplea, como el hombre de ciencia, símbolos lingüísticos; pero para el poeta el lenguaje mismo tiene una forma sensorial, un sonido y un ritmo; y explota toda la esfera de reacciones al lenguaje, incluso la imaginación y la excitación, y no sólo alguna zona funcionalmente limitada de significación abstracta.

Un problema sólo puede ser constituido como tal por la existencia de las condiciones en función de las cuales será solucionado. Nos referimos a estas condiciones, en una forma general, llamándolas LIMITACIONES; ellas restringen los modos posibles de conducta por medio de los cuales el problema es "legítimamente" encarado. Estas li-

mitaciones diferencian aún más los problemas de la creación estética (y la re-creación estética) de las otras clases."

(44) "Un tipo de limitaciones se refiere a las relaciones recíprocas entre los elementos de la interpretación. Podemos referirnos a éstas llamándolas NORMAS DE COHERENCIA; la interpretación de una parte especial de la obra es puesta a prueba por la coherencia que proporciona a esta parte con el resto de la obra las normas de coherencia amplían el potencial de modo que incluye todas las determinaciones posibles, sea lo que fuere lo que se supone que se ha querido "encajar". Esto no implica que la intención fuese plenamente consciente, sino que no fué del todo personal: es característica en el genio que "construye" mejor de lo que sabe.

La cuestión puede ser reformulada en los términos de la distinción establecida por Croce entre la personalidad "empírica" del artista, a la que se vinculan las normas de intención, y su personalidad "estética" -lo que se manifiesta en la obra de arte y es accesible a través de ésta considerada en sí misma y no como un hecho acerca del artista

como persona. Es la personalidad estética de la que tratan las normas de coherencia."

## CONSIDERACIONES PERSONALES

Esto es, a grandes rasgos, el pensamiento de Ernst Kris respecto a la creatividad.

Es de las gentes que más se ha preocupado por el tema; ha profundizado en algunos aspectos, y ha contribuído con innovaciones en otros.

Personalmente, difiero en algunas de sus afirmaciones; por ejemplo, en la cita No. 21, no creo que sea indispensable para la comunicación una similitud de procesos entre el artista y el público. Más bien pienso que la importancia de la comunicación estaría en la correlación de "potenciales del símbolo", término introducido por él, ya que los procesos son muy diferentes, y esos "ciertos aspectos del proceso del artista" que considera pertinentes a la comparación, son etapas muy primitivas, pues el artista lleva a la acción su regresión al proceso primario, y el espectador, el público, no tiene esta capacidad. Solamente tiene la vivencia inconsciente de su regresión.

En la nota No. 27, que hace una importante afirma-

ción desde el punto de vista dinámico y económico para el estudio del tema, considero que sería más válida la contribución si no incluyera el término PENSAR CREADOR, pues para ello tendría que explicarnos más este concepto y su elaboración dentro de las bases de la teoría psicoanalítica.

La contradicción a la que me referí en un principio, respecto al proceso primario, se encuentra en la cita No. 32. Dice en el primer párrafo, que en el chiste y la caricatura el proceso primario permanece al servicio del yo; y más adelante continúa: "... Pero el caso opuesto, aquél en que el proceso primario pone al yo a su servicio y lo utiliza para sus fines, es también de la más amplia importancia. No se limita a la esfera del chiste y la caricatura, si no que se extiende al vasto dominio de la expresión estética en general, y ello rige para todos los campos del arte"...

El que en una actitud determinada una persona actúe bajo el control del proceso primario o del secundario, no quiere decir que es plenamente consciente de ello; entonces ¿cómo explicarse la afirmación de la cita No. 33: "El arte gráfico del niño está en gran medida controlado por el pro-

ceso primario. En el niño, el proceso primario controla la expresión gráfica, en tanto que en el arte figurativa del adulto civilizado aparece como una técnica libre y deliberadamente elegida".

De hecho reafirma su expresión, y sigo en desacuerdo, en la cita No. 42: ... "Pero la regresión en el caso de la creación estética -en contraste con los otros casos- es intencional y controlada. "

"El proceso implica una continua interacción entre creación y crítica, manifestada en la alternación, por parte del pintor, del trabajo sobre la tela y el retroceso para observar el efecto. Podemos hablar aquí de un desplazamiento de plano psíquico, consecuente en la fluctuación de la regresión funcional y el control. Cuando la regresión va demasiado lejos, los símbolos se tornan privados, quizás ininteligibles incluso para la persona reflexiva; cuando, en el otro extremo, prepondera el control, el resultado es descrito como frío, mecánico y carente de inspiración. "

En el primer caso, "cuando la regresión va demasiado lejos", nos da a entender que no existe comunicación

puesto que son "símbolos privados, ininteligibles", y, si esto sucede no es posible hablar de una obra artística. El otro extremo es descrito como "frío, mecánico, y carente de inspiración". Entonces deberemos pensar que tampoco hay comunicación en esto y no debiera ser objeto de nuestro estudio, porque implícitamente no se está hablando de arte.

Por otra parte ¿qué necesariamente tiene que predominar uno de estos aspectos? Si antes dijo que "el proceso implica una interacción entre creación y crítica", creo que el concepto puede quedar así establecido, o, en todo caso, si la inspiración es debida a la regresión funcional, nos tendremos que inclinar a pensar en el predominio de la regresión, que además de llamarla funcional, habría que llamarla "apropiada" o "adecuada" y la razón de lo anterior está en que si la regresión es hacia vivencias patológicas del sujeto, lo que traerá su representación probablemente sí sean "símbolos privados, quizás ininteligibles incluso para la persona reflexiva". Pero si esta regresión es a vivencias "naturales" o sea más o menos comunes a todos los

individuos y de las cuales no son conscientes, los símbolos que traerá no serán ininteligibles ni privados, y es por esto que los demás inconscientemente son capaces de aplaudir la obra de arte que se los está representando simbólicamente; o sea, están en "complicidad de regresión" en el momento que aprueban o se hallan vivamente impresionados por una obra de arte.

Desviándome un poco del tema, pero como pienso que existe una íntima relación con esta secuencia, me tomo la libertad de sugerir la posibilidad de que cuanto mayor y más inconsciente es esta "complicidad de regresión", es cuando surgen los apasionados admiradores de un artista, que también se convierten con frecuencia en sus biógrafos, o críticos especialistas de su obra.

En la cita No. 15 se vuelve a referir a estos aspectos.

En cuanto a los dos primeros párrafos de la cita No. 43, estoy en completo desacuerdo. No puedo pensar en el hombre de ciencia y el artista como sujetos completamente opuestos, ni que su contraste sea "hombre de sen-



timiento" y "hombre de pensamiento". No explico más mi objeción porque encuentro completa afinidad a mi opinión en los escritos de David Rapaport sobre el Pensamiento Creativo, que se expondrá más adelante. Lawrence Kubie se expresa también en el mismo sentido.

De la misma forma, me parece inconcebible la diferenciación de la cita No. 44. Independientemente de la innovación del término Normas de Coherencia, y su definición, que puede ser "coherente" en sí misma, no creo que sea posible, y me parece injusto hacer una separación tan burda de la "personalidad empírica" y la "personalidad estética" de un artista.

¿Cómo es posible esto? ¿Qué no estamos aceptando enormemente determinante la influencia del proceso primario en el artista? ¿No predominan los afectos cuando el yo lo utiliza? (Cita No. 32). También se habló de una interacción entre creación y crítica, lo cual no haría tan tajante esta afirmación que hace pensar en el artista: Un hombre común y corriente cuando presenta "personalidad emírica", y un hombre en éxtasis o "poseído" cuando tiene "per

sonalidad estética". Así sucedería por ejemplo cuando dice que un artista "crea mejor de lo que sabe" o sea como si en ese momento no fuera él mismo, y lo que crea no es tá dentro de su integración yoica.

La cita No. 16 se refiere a este mismo concepto.

Respecto a la inspiración, aunque Kris utiliza conceptos psicoanalíticos para explicar su funcionamiento, - considero que el empleo de tal término implica una concep ción arcaica de la creatividad, invita a comprender el fenó meno en los términos que describe Platón (Cita No. 14) y que corresponden a su época; pero que desde el punto de vista de la teoría psicoanalítica y de su desarrollo actual, la limitan a concretarse a esas concepciones, cuando debiera ser al revés.

## CAPITULO II

PHYLLIS GREENACRE

Phyllis Greenacre tiene un estudio, "ESTUDIOS PSICOANALITICOS SOBRE LA ACTIVIDAD CREADORA", del cual podemos extraer sus opiniones al respecto, pero antes de proceder a esto, quiero hacer resaltar algunas frases en este mismo libro que de antemano nos indican su postura:

(45)... "quisiera aclarar que, aunque reconozco las dificultades inherentes a la realización de observaciones directas en los niños y a la determinación de la presencia del genio potencial en el nacimiento, estoy ampliamente convencida de que el genio es "un don divino" que se presenta desde el nacimiento, probablemente como un acontecimiento casual que encuentra un terreno favorable para su evolución en las familias donde existe una tradición intelectual y un medio favorable a la identificación."

Una vez hecha esta aclaración, prolongaremos el prefacio del capítulo con citas del libro, donde nos dice, que su estudio se limita al análisis del desarrollo de la ni-

ñez del individuo creador; estudiará específicamente "la variedad de problemas del sentido de la identidad y de la forma especial en ésta aparece en la "novela familiar", la fantasía de ser de origen noble o cuna ilustre que parece ser más característica entre las personas creadoras que en el resto de la gente"...

#### 1. - LA INFANCIA DEL ARTISTA.

Desarrollo de la fase libidinal y talento.

(46) "La facultad creadora es una capacidad muy peculiar que puede o no asociarse con una gran habilidad, pero que por lo común sólo tiene trascendencia cuando forma parte de una constelación de facultades e impulsos sobresalientes que son los que determinan al individuo creador.

Parece que no hay mucha relación entre facultad creadora y la inteligencia superior, en términos de cociente intelectual, aún cuando la segunda puede contribuir en la obra de la primera."

"El recurrir a la autobiografía como dato para estudiar a un artista es un error puesto que ésta se encuen-

tra deformada o mutilada en aspectos habitualmente importantes emotivamente para el sujeto. Aunque se escriba para sí mismo siempre se tiene presente la existencia de un público. Lo mismo sucede con los diarios y con las cartas, aunque estas últimas con frecuencia son más íntimas y espontáneas porque ya se tiene previsto el público."

"He observado que cuando las reconstrucciones se efectúan, y se les da un carácter casi sagrado a las formas interminables en que van apareciendo las experiencias del pasado, dichas reconstrucciones llegan a convertirse en una parte activa del individuo, y si las condiciones son favorables para ello, pueden asimilarse y emplearse sin estar muy consciente de ellas."

"Se pueden mencionar como las características básicas del talento creador:

1. Gran sensibilidad a los estímulos sensoriales.
2. Una capacidad excepcional para percibir las relaciones existentes entre varios estímulos.
3. Predisposición a una empatía de mayor alcance y de vibraciones más profundas que lo normal.

4. Integridad de un equipo sensorial motor que sea suficiente para permitir la estructuración de las descargas motoras proyectivas que entran en juego para las funciones expresivas.

"La empatía creciente, asociada con el talento creador, aparentemente depende tanto de las respuestas sensoriales del individuo a su propio estado físico como a los objetos externos y se manifiesta como un grado peculiar de animación empática de los objetos inanimados, así como de una agudización de las respuestas y antropomorfización de los objetos vivientes. Aquí es necesaria una diferenciación entre empatía y compasión.

Generalmente la animación de los objetos inanimados y el antropomorfismo desaparecen después de la primera infancia, pero en los individuos de gran talento permanecen en acción por sí mismos o bajo la apariencia de una gran facilidad y riqueza en la simbolización."

"Parece posible seleccionar tres grupos para los niños prodigio:

1. Niños en los que hay un desarrollo precoz, co-

mo la manifestación de una necesidad interior apremiante de crecer de alguna manera, inherente al niño mismo.

2. Niños en que la realización del prodigio es más que nada, el resultado de las exigencias de los adultos, generalmente los padres, que presionan al niño tomándolo como una continuación de ellos mismos por el afán de satisfacer algunas emociones expansivas en que se han sentido frustrados.

3. Niños que deben su notable capacidad a un conflicto neurótico. El desarrollo de capacidades especiales en ellos generalmente tiene una base compulsiva y es parte de un esfuerzo para sobreponerse y contrarrestar una afición a la masturbación sobrecargada de problemas anales.

"En relación a este último punto, en un estudio de historias clínicas sobre los calculistas se pudo ver que esta capacidad se desarrolló tanto en imbéciles como en individuos bien dotados; se puede decir que la aparente facilidad para calcular fué la consecuencia de una extensión hecha al contar los actos compulsivos. La importancia de esto reside en que la fuerza impulsora de las fantasías, que primero

estuvo asociada a la masturbación, y después se separó de ella, parece tener una importancia considerable tanto para los individuos dotados como para los retrasados. Pero la habilidad que se origina de manera compulsiva, como un sustituto de la masturbación, está limitada por el alcance de la memoria y continuación de la práctica; mientras que en un individuo dotado la habilidad no es más que una parte del desenvolvimiento de la imaginación que, aunque puede recibir el primer impulso de su relación con la masturbación activa, al final se libera de ella."

"La frase "ALTERNADOS COLECTIVOS" se usará para describir el alcance de la experiencia extendida que puede rodear al foco principal de las relaciones de los objetos a unirse a él.

Esto puede ser el principio de la relación amorosa con el mundo que parece ser la condición obligatoria para el desarrollo del gran talento o del genio. (En los estudios analíticos de artistas, invariablemente se observa una relación amorosa genuina y colectiva). Parece que con demasiada frecuencia se ha considerado esta relación, como



la manifestación del narcisismo del autor, cuando aún siendo colectiva, se parece más de lo que se cree a una relación hacia un objeto."

"Detrás de cada acto artístico o producto creativo, está más que el sólo deseo de satisfacer el yo, la fantasía de un público, y casi de manera universal asume el carácter de un don de amor que se lleva hasta los límites de la perfección para entregarse con orgullo y temor."

"El amor al mundo se asocia de distintas formas a las relaciones amorosas individuales y, algunas veces, uno de estos dos amores pasa a un segundo término; otras veces, o en otros individuos, se presentan completamente separados o como efectos complementarios. Pero por lo general, el más exigente y poderoso es el amor al mundo. Es muy posible que en las fases libidinales del desarrollo infantil, la presencia de esas relaciones de los alternados colectivos permita que disminuya el efecto de las situaciones críticas que comprenden las relaciones del objeto individual; de otra manera estas situaciones críticas tenderían a limitar o a moderar el predominio de cualquier fase que estuviere

ra en proceso de maduración o ya madura. Por ejemplo, si se obliga a un niño dotado a controlar sus funciones intestinales, encontrará fácilmente un sustituto jugando con lodo o con materias fecales. Esto no lo puede hacer fácilmente un niño no dotado."

"Esto ocurre sobre todo en la fase edípica que, normalmente, al menos en el varón, puede terminar de manera abrupta y repetirse, de nueva cuenta, durante la pubertad o después de ella.

En cambio en el niño dotado, el abandono del objeto individual es sólo aparente y éste vuelve en forma colectiva y glorificada para convertirse, durante algún tiempo, en el objeto amado. Parece que la extensión de los ideales es todavía mayor que el desarrollo de la conciencia prohibitiva, y nunca han renunciado a su propósito personal genital, aunque al desviarse de él parezcan ser asexuales. Los temores de castración siguen en actividad y pueden invadir el funcionamiento de los alternados colectivos, pero su fuerza, por lo general, no está tan centralizada. Sin embargo, por lo general influyen fuerte e intensamente en la

relación del objeto individual, donde no obligan a que se abandone el objeto edípico, sino que solamente a que se prefiera el objeto colectivo que es mayor y más poderoso. Parece que la resolución de los problemas edípicos es menos decisiva en los niños mejor dotados que en la mayoría de los niños más normales. La aparente desexualización del objeto amado puede ser la consecuencia, tanto de la disminución biológica de las presiones sexuales en la fase post-edípica, como una reacción ante los temores de castración que más adelante se superan también mediante una identificación con el poder colectivo."

"En el período de latencia, debido a la disminución de presiones sexuales y el abandono de fines edípicos se presenta, además, un crecimiento físico exagerado. Los impulsos agresivos se ponen al servicio de la destreza, la experimentación, la exploración y hacen crecer falsamente en una capacidad creadora; pero pasada esta etapa desaparecerá, y perdurará después a nivel de pasatiempos o "intereses". El contenido de este desarrollo latente del interés artístico puede definirse como una derivación de las fantasías

de masturbación, que pueden presentarse con o sin una verdadera masturbación, y que al manifestarse se disfraza."

"En el desarrollo libidinal del niño de gran talento o genio potencial, hay una progresión de las fases todavía menos decisivas que lo ordinario; las fases se enciman y se comunican entre sí, en una forma que se asemeja más a la organización de un individuo perverso que a la de un neurótico. Aunque no están inmunes a desarrollos neuróticos, no hay una relación íntima entre talento y neurosis. Al estudiar el proceso creador que describen varios genios, llama la atención la huella que han dejado las pautas pre-genitales."

"Analizando el porqué se toma X camino para el desarrollo de la creatividad, parece que las personas poco dotadas se encuentran propensas a tener actividad en más de una dirección, y, al hacerlo, interrumpen y/o limitan su desarrollo. Parece que el camino que escogen para su expresión, depende de la herencia y de las identificaciones."

"Algunas personas creativas, y el estudio de historias clínicas de personas poco dotadas, demuestran que -

existe un temor de la infancia, que antecede a la experiencia mística. Evidentemente esta experiencia pertenece a los dos períodos especiales de sensaciones de euforia y los brotes de intensa animación característicos de la segunda parte del segundo año y al cuarto y quinto años, o sea la fase fálica. Es posible que sea entonces cuando empieza la identificación con el padre (o con un padre divino especialmente poderoso), y que la causa de que esta identificación se sienta regularmente, sea la combinación de la agudeza de la sensibilidad corporal al mundo exterior. Es la tradición de la época y el lugar lo que determina, en gran parte, que esta imagen del padre se retenga con la de un dios o se ponga en otros términos. "

## 2. LA NOVELA FAMILIAR DEL ARTISTA.

(47) "En todos los artistas está presente la llamada "novela familiar" o sea la capacidad para fantasear un padre o un protector, que al mismo tiempo hace pensar en la ingenua dependencia de las personas dotadas. "

"La agresión no necesariamente implica destrucción; agresión siempre es fuerza más no siempre es destructiva.

Durante el desarrollo físico del niño interviene la fuerza de la agresión, aunque en los primeros meses de vida es difícil diferenciar los impulsos sexuales de los impulsos agresivos, y los dos tienen mucha fuerza."

"La agresión hostil implica un grado suficiente de individualización para que exista la idea del yo y del otro u otros contra quienes se dirige esta actividad. Esto resulta importante para comprender las circunstancias especiales que rodean al desarrollo temprano del yo y a la sublimación en las personas creativas. Es posible que ese proceso, comparable a la sublimación no se efectúe en las personas de mucho talento ya que poseen una mayor movilidad de energía libidinal y les es más fácil cambiar de meta y de objeto, aunque a menudo, esto va acompañado de un despliegue externo de confusión."

"Es posible que se despierte desde la segunda mitad del primer año en adelante, una poderosa inversión libidinosa en el área de los alternados colectivos, ya sea en general, o en alguna parte en especial, coexistente con la relación hacia los objetos personales."

"La actividad creadora puede encerrar toda la gama de las presiones mezcladas de las fases libidinales, genitales, y pregenitales, que se encuentran más dispersadas y tienen un alcance más hondo y más amplio que en las personas menos dotadas; pero que se pueden distinguir dentro de la forma y de la naturaleza del proceso creador y en la relación del artista con su propia creación.

Es posible que la capacidad de transformar los impulsos emocionales en creaciones artísticas, esté determinada no sólo por la cantidad de talento, sino también como parte de éste, por la movilidad y plasticidad de la comunicación entre los intereses individuales (personales) y los que tienen una importancia especial para el mundo exterior en general o para la colectividad. "

"Parece ser que es al principio del período de latencia cuando surgen con más claridad las fantasías de la nove la familiar, y son indicio de un marcado grado de ambivalencia hacia los padres, lo cual se debe a problemas edípicos no resueltos. A esta ambivalencia parece reforzarla la ambivalencia del período anal en el que lo bueno y lo malo,

aplicados al yo a los padres, aparecen en muchas relaciones como un par de gemelos, uno blanco y otro negro."

"La tendencia a la ambivalencia y a dividir las imágenes en una parte buena y una mala, provienen no sólo de complejo edípico sin resolver, sino también de una exaltada capacidad para la ambivalencia de la fase anal, y también de fantasías debidas a la masturbación asociadas a fuertes presiones fáciles. Estas perturbaciones no tienen un carácter tan regresivo como una neurosis, sino que se originan de un alto grado de fusión con las presiones de la fase, cuya intensidad va de un impulso a otro y, a menudo, con la unión de ciertas reacciones parciales de diferentes impulsos de las fases que se refuerzan entre sí.

"Otra fuente de la perturbación de la identificación familiar, tal como se ve en la novela familiar, aparece en el período del estado latente, todavía bajo una corriente excesiva de fantasías edípicas. Es la consecuencia de ser diferente que experimenta el niño cuando se enfrenta al grupo social. Ya para entonces se ha desarrollado una precocidad extraordinaria o, por el contrario, domina el bloqueo



y la pseudo estupidez. En ambos casos, el niño tiene una gran potencialidad creadora, a menudo se siente diferente y extraño entre sus compañeros, y cuando desea vehementemente amoldarse a los demás, como sucede, por ejemplo, en la adolescencia, la novela familiar le proporciona una racionalización mayor que refuerza la conciencia de su diferencia.

La ambivalencia de la fase anal y sus asociaciones con fantasías masturbatorias, tienen una importancia especial. Además de valorar predominantemente las evacuaciones como buenas o malas, hay concomitantemente, la conciencia de sensaciones exaltadas y misteriosas en el pene. El olor que proviene de las evacuaciones refuerza, además, los conceptos del movimiento del aire, del vuelo, de la comunión y la comunicación sin necesidad del tacto, y un sentido creciente de la vida y la muerte, del pensamiento y el espíritu, es decir, una representación intangible del yo y de los demás. Aún para los niños que no tienen ningún talento en especial, éste es un período de gran vitalidad. La conciencia de las presiones fállicas comienza más pronto

en el niño potencialmente creador, aunque no alcanza su máximo grado sino hasta la época fálica."

"He observado en pacientes creadores que en la infancia tuvieron una temprana erotización y que cuando sufrían una frustración extrema, una enfermedad, o se les maltrataba, caían rápidamente en estados de masturbación desenfrenada que, a veces, tenía un carácter compulsivo. Mientras que la masturbación "libre", es decir, la que no era de tipo compulsivo, era transitoria y se asociaba a sentimientos de bienestar y sentimientos positivos de poseer capacidad para la invención, la masturbación compulsiva era un sustituto de la cólera y de la rabia.

En el segundo caso, las fantasías estaban teñidas de deseos sádicos que algunas veces conducían a sentimientos desproporcionados de inventiva destructora. Por lo tanto, el impulso compulsivo de perfección que más tarde se deriva de ellas, sigue siendo sadismo encubierto que, tal vez, sea uno de los impedimentos para que se desencadene el impulso creador en toda su fuerza."

"El otro aspecto del deseo de perfección es, esen-

cialmente, la necesidad y la armonía como parte de la actividad creadora. La actitud que se expresa en estos dos tipos de fantasías producidas por la masturbación, puede reflejarse en la novela familiar. "

"Creo que la realización del talento, trae a menudo, un alivio, a las personas extremadamente talentosas, no tan tanto por la gratificación narcisista que les proporciona el ser reconocidos, ni por la realización del equilibrio y la armonía, como por la interrupción de la soledad esencial. Pero esta conciencia de ser diferente, ya sea que, en apariencia se produzca por un talento especial, o que se sienta, como debe ser frecuente en la infancia, como simple inferioridad social es, probablemente, un factor que refuerza el desarrollo de la novela familiar. "

CHARLES BAUDOIN

La contribución de Charles Baudouin hacia nuestro problema, lo encontramos en su obra "PSICOANALISIS - DEL ARTE". Su pensamiento es:

(48) "El Psicoanálisis describe en el arte la manifestación de los instintos y complejos, en una palabra, de los más diversos sistemas de tendencias. Se esfuerza además, en relacionar ciertas formas de arte con la evolución de instintos, complejos y tendencias más definidos.

No es difícil poner en evidencia el papel de la sexualidad y de sus diversos componentes en la génesis del arte.

Sospechamos que todos esos instintos y complejos no intervienen en el arte de idéntica manera y en el mismo plano; que unos encuentran en la obra simplemente un modo de expresión y una descarga, en tanto deben condicionar la génesis misma de la actividad propia del artista, de sus tendencias estéticas. De los primeros procedería, si se quiere, la materia o el contenido de la obra; de los segun-

dos, su forma.

Si se quiere definir el arte en función de las tendencias y los instintos, habría que apelar entonces, ante todo, no tanto a la naturaleza específica de éstos, como a cierta transformación particular que confiere cualidad estética a unos y otros. Sólo después, cuando conozcamos la naturaleza de esa transformación, podremos preguntarnos si, a su vez, está condicionada por un predominio o una combinación de ciertas tendencias privilegiadas.

Hemos intentado situar, una en relación con otra, las conductas de la acción, del sueño y del juego. El sueño (o el ensueño) y el juego se nos ha presentado como conducta en que la tendencia, en virtud de obstrucciones distintas, se desvía de su objeto, pero desigual y diversamente.

El sueño se introvierte más y renuncia luego; el juego conserva una faz vuelta hacia el objeto y se ejercita más en acciones nuevas. Ahora bien, hemos reconocido en la actitud estética ciertos caracteres del juego, y hemos creído poder situarla en lo intermedio. Para decirlo mejor, sería una suerte de síntesis superior de esas dos conductas.

Si se aceptan estas conclusiones se admitirá que la actitud estética supone un equilibrio asaz frágil entre el movimiento introvertido del sueño y el movimiento extravertido del juego; equilibrio inestable al que su fragilidad misma le conferiría un precio.

Al definir la conducta estética como lo hemos intentado, en función de las conductas del sueño y del juego, trazamos en suma, una conducta natural del ser humano. Como el sueño, como el juego, puede aparecer espontáneamente fuera de las construcciones voluntarias del arte; sin embargo, hemos agregado que esa actitud era eminentemente inestable. El arte, con sus "artificios", con sus diversos procedimientos "hipnóticos" y demás, tendría como función el fijarla. Así, justificadamente la actitud estética del sujeto y la belleza del objeto (que no son sino las dos fases de un mismo fenómeno) pueden aparecer fuera del arte; en realidad el arte debe ser lo que permita a la actitud estética mantenerse, reproducirse, educarse; para decirlo de una vez, existir con plenitud.

Toda belleza podría vincularse a algún instinto, pe-

ro siempre a un instinto que renuncia a su satisfacción específica o acepta diferirla. La capacidad estética de un instinto dado estaría entonces en proporción a las diversas inhibiciones que le privan de una satisfacción directa. De aquí se deduciría de inmediato el papel privilegiado -pero no exclusivo- del instinto sexual en la génesis del sentimiento estético, y no es necesario ser freudiano para admitirlo.

Recordamos las observaciones de Freud, según quien el arte se distingue del sueño y de la neurosis por un movimiento activo, que asegura de nuevo el contacto de la fantasía y de la realidad.

Volviendo al lenguaje psicoanalítico, el arte se nos presenta como una sublimación. Pero entonces ¿cómo es que se puede entrar en conflicto con la "moral"? Se reconoce aquí un gran problema, que no data de ayer. Quizás nuestras investigaciones nos permitan arrojar en él alguna luz.

Debe considerarse que la moral, históricamente, ha sido siempre ante todo un sistema de interdicción. Su gé-

nesis psicológica y sociológica tiene lugar a partir de los "tabúes" primitivos. Las filosofías, las religiones superiores, advirtieron ciertamente que valía mucho más hacer deseable el bien antes que prohibir sin cesar el mal; y la educación a su vez, comienza a pensar en ello. El psicoanálisis, que conoce el mecanismo de la sublimación, no puede sino estimular ese pensamiento. Pero en el hecho, y en virtud de sus orígenes, la moral es sobre todo restrictiva; se preocupa más de prohibir la satisfacción directa de los instintos que de invitar a sublimarlos. Está de parte de la censura y la represión, y se preocupa asaz poco de lo que será de los instintos reprimidos. El arte se ha apoderado de estos instintos cuando la neurosis no se los anexó antes.

Si las tendencias estéticas pueden ser también condenadas frecuente y fuertemente, ello significa que están liberadas de modo incompleto de sus orígenes instintivos, y gracias a esto el arte puede ser surtidor de frescura, espontaneidad y vida. Tal situación nos permite inferir que el arte no es, tanto como habíamos llegado a creerlo, una



sublimación; antes bien, estaría en el camino de las sublimaciones.

Y la primera ley de la sublimación es que sólo puede elaborarse en la región de los símbolos; es un "injerto psicológico". Ahora bien, esta región es por excelencia a su vez, la del arte. Ninguna actividad con igual título que el arte manifiesta ni favorece el desarrollo del símbolo y del "injerto" que puede introducirse en él. El arte es así el lugar elegido donde puede nacer la sublimación.

Fúndase la ética de preferencia en el principio de la sublimación, sin romper con ciertas interdicciones ineluctables; el arte por su lado, sin renunciar a su actividad de fantasía y juego, toma mayor conciencia de su función de sublimación que después de todo, es su función esencial, y se renovará con más firmeza el acuerdo que se realizara por un feliz encuentro en las grandes épocas del arte religioso.

Esto ya lo expresaba Paul Souriau: "Si dejamos de mirar la moral como una simple sujeción y el arte como un simple juego, si damos una fórmula menos triste del deber,

y una definición más seria de la belleza, ¿no se advierte que estos dos extremos tenderán a aproximarse? Cuando al fin hayamos comprendido que la moralidad, como la belleza, consisten en la perfección del ser, estará hecha la conciliación."

Sin embargo, si el arte es el lugar donde puede nacer la sublimación, no incumbe al arte concluirla. Así, en la educación, el trabajo nace del juego, pero se desarrolla más allá. El arte queda "en suspenso" y éste debe quedar, según la expresión de Pfister, el artista consciente de su más alta misión ha de ser el profeta que conduce a su pueblo a la cima desde donde descubre la tierra prometida; pero no le corresponde acompañarlo más adelante."

LAWRENCE KUBIE

Kubie (49) enfoca su estudio tomando en cuenta, fundamentalmente, la posible distorsión neurótica de la creatividad en su estudio "EL PROCESO CREATIVO-SU DISTORSION NEUROTICA" sus conclusiones pueden encontrarse resumidas de esta manera:

"1. Mi tesis ha sido que un tipo de función mental que llamamos técnicamente "el sistema preconscious", es la herramienta esencial de toda actividad creadora, y que, a menos que los procesos preconscious puedan fluir libremente, no puede haber verdadera actividad creadora.

2. Los procesos preconscious, sin embargo, nunca actúan solos. Abajo está la influencia continua, y muchas veces en conflicto, distorsionante u obstructiva, de los otros dos sistemas concurrentes de funciones simbólicas, cada uno de los cuales está relativamente anclado y es rígido. Los tres sistemas juntos constituyen un espectro con cierta continuidad, y una parcial aunque crítica discontinuidad.

En un polo están los procesos simbólicos de los que hablamos denominándolos conscientes, significando con ello que la relación entre símbolo y lo que representa está intacta, y que, consecuentemente, en esa región, conocemos la mayor parte de lo que el símbolo connota (No podemos nunca conocer todo).

En el otro polo están los procesos simbólicos que llamamos inconscientes, con lo cual significamos que aunque el símbolo sea consciente, la mayor parte de lo que representa es tan desconocido como inaccesible, excepto si se le somete a métodos especiales de exploración.

3. Los procesos simbólicos conscientes son el instrumento mediante el cual comunicamos esqueletos de significados, mediante el que reexaminamos críticamente nuestro pensamiento, mediante el que agrupamos múltiples fragmentos de experiencia en moldes unificados de experiencias comparables o sobrepuestas y condensamos unidades diferentes, las volvemos a ordenar en categorías lógicas o cronológicas y formamos abstracciones de ellas.

Es importante comprender que sin las funciones -

simbólicas en el nivel consciente, las funciones psicológicas humanas se limitarían al recuerdo sensorial y emocional de fragmentos de experiencias pasadas, cuando fueran más vívidas, serían aproximadamente análogas al fenómeno del "retoño fantasma" (en el cual las impresiones sensoriales de experiencias anteriores se condensan y son vívidamente sentidas de nuevo: análogas también a la reexperimentación de fragmentos confusos, o vagamente sobrepuestos de percepciones visuales, olfativas o auditivas del pasado, en ensoñaciones hipnagógicas parecidas al sueño).

Los procesos simbólicos conscientes tienen sus orígenes primarios en percepciones de experiencias pasadas, externas e internas; pero que evolucionan en abstracciones y en sus representaciones simbólicas, a través de generalizaciones, dentro de las señales codificadas que llamamos palabras. Esto les da su fijación en la realidad, lo que es esencial para la mejor función del sistema consciente. Al mismo tiempo, sin embargo, esto limita automáticamente el libre juego imaginativo de los procesos simbólicos conscientes.

Por otra parte, es conveniente señalar, asimismo, que sin las condensaciones verbales y simbólicas del lenguaje, la mayor parte de nosotros tendría, con toda probabilidad un recuerdo sensorial y afectivo más rico de los acontecimientos pasados, tanto de los ocurridos dentro del cuerpo como fuera de él. Si los atajos verbales fueran eliminados, nuestros recuerdos cotidianos serían imprecisos, pero tendrían la viveza pseudoalucinatoria de los sueños hipnagógicos. En algunos aspectos, serían parecidos a los violentos estados emocionales que pueden persistir después de los sueños, aunque éstos hayan sido olvidados. Así pagamos un precio por la superposición de la función simbólica consciente sobre nuestras estructuras sensoriales más primitivas, y, especialmente, cuando el símbolo consciente es una palabra. Este precio es el debilitamiento de la capacidad de revivir experiencias pasadas tan vívidamente como si estuvieran sucediendo en el presente. En este sentido, el pensar retrospectivo, a través de las palabras es una cortina de humo para ese verdadero recuerdo que es un volver a vivir lleno de contenido afectivo.

Solamente los poetas, novelistas, pintores y músicos son, en diferentes grados y de un modo fragmentario, excepciones de esta regla. Ciertamente en todas las formas del arte, pero particularmente en las artes plásticas y en la música donde el proceso simbólico se acerca más a los instrumentos simbólicos no verbales del ensueño, hay un esfuerzo para reactivar y vivificar los elementos sensoriales y emocionales (o "entrañables") de la experiencia pasada.

4. En el otro polo están lo que llamamos "los procesos simbólicos inconscientes". Aquí el hecho esencial es que la relación del símbolo con lo que representa está deteriorada, deformada o realmente perdida (o como se dice, "reprimida"). Además, esta represión no puede ser deshecha por un acto simple de la voluntad. La cortina de hierro entre el símbolo y todo lo que representa no puede ser traspasada, y no podemos hacernos conscientes de los significados simbólicos, sin técnicas especiales, tales como el psicoanálisis, el hipnotismo, ciertas drogas, procesos eléctricos, diversos cambios químicos, etc. En otras palabras,

dentro del sistema inconsciente, las verdaderas connotaciones del símbolo son inaccesibles, aun bajo la presión de nuestra introspección más intensa, deliberada y consciente. Por lo demás en el sistema inconsciente, esta relación no puede ser alterada bajo ninguna influencia, mientras no sea puesta al descubierto. El símbolo es a su origen inconsciente como el delegado que ha sido enviado a una conferencia a "negociar", pero con órdenes secretas de no modificar nunca su posición. Pretende un intercambio con los que asisten a la conferencia, pero sus órdenes secretas son inalterables, y su última posición será precisamente la que era desde un principio. Igualmente, dentro del sistema inconsciente, la relación de los símbolos como lo que representan es impenetrable a las experiencias conscientes o pre-conscientes, con el resultado de que, si acaso, es aún más fija y rígida que la relación, en el sistema consciente, entre el símbolo y lo que representa.

La influencia de esta rigidez se puede observar en las repeticiones estereotipadas, de forma y contenido, de las obras del músico, del artista, del escritor y del cientí-



fico. ¿Qué tan frecuentemente se ha dicho que alguien ha pintado la misma pintura una y otra vez, escrito el mismo poema, contado la misma historia, compuesto la misma música, expuesto el mismo punto científico? Si no fuera por este hecho, sería imposible al especialista en las artes reconocer la pintura de un autor por su técnica y contenido, o la música, sin necesidad de que se le diga qién fue el compositor. Es el inconsciente del artista que deja un sello personal en su trabajo al igual que en su escritura, y el cual, como la huella digital dejada por el ladrón en la noche, es inmodificable y por lo mismo no creador. Esto cuenta también para el que produce una obra, un libro, un poema, una pintura, un trabajo de insuperable valor científico.

Todo esto es el precio que pagamos, dondequiera que los procesos inconscientes mantienen la supremacía en el precario equilibrio dinámico entre los sistemas consciente, preconsciente e inconsciente, durante nuestros esfuerzos creadores. El temor que sobrecoge a todas las personas creadoras tocante a que éste pueda ser su destino, es hasta cierto punto el producto de una compresión deficiente del h

cho de que la capacidad creadora de sus procesos preconscientes será capturada, aprisionada, nulificada, esterilizada y estereotipada por su propio inconsciente: es decir, por ese inconsciente al que paradójicamente defienden, en forma desesperada, contra toda modificación o intervención terapéutica.

5. Entonces, ¿de dónde viene nuestra función creadora? Para contestar esto, debemos detenernos por un momento, para indicar lo que queremos decir por facultad creadora. En términos llanos, entendemos la capacidad para encontrar conexiones nuevas e inesperadas, viajar libremente por los océanos, llegar a América cuando se buscan nuevas rutas hacia la India, hallar nuevas relaciones en el tiempo y en el espacio, y por lo mismo nuevos significados. O para decirlo de otro modo, significa trabajar libremente con metáforas conscientes y preconscientes, con modismos, retruécanos, significados equívocos, figuras de lenguaje, con similitudes vagas, con reminiscentes recuerdos evocados por algún minúsculo elemento de la experiencia que establece conexiones con algo que en algunos aspectos puede

ser completamente diferente; es libre en el sentido de que no está fijo en el fondeadero de las vulgares realidades de nuestros procesos simbólicos conscientes, en el de las rígidas relaciones simbólicas de las regiones inconscientes de la personalidad.

Esto es precisamente por lo que el libre juego de los procesos simbólicos preconcientes es vital para toda la productividad creadora. Las funciones psicológicas preconcientes están en el borde de la conciencia. Aquí el significado del símbolo es inicialmente analógico, relativamente transparente, sin embargo, aunque puede ser empañado en grado variable por propósitos artísticos, como en los dominios más oscuros del arte, del verso y de la música modernos. Sin embargo, los procesos preconcientes contienen mucho más que todo esto. Son también los mecanismos más importantes para ahorrar, los cuales articulan nuestras operaciones intelectuales.

El precio que pagamos por los métodos educativos tradicionales es que éstos atan prematuramente nuestros procesos simbólicos preconcientes a realidades precisas,

o los dejan a merced de las influencias distorsivas que surgen en torno a conflictos inconscientes no resueltos. Todo esto lleva a la conclusión de que el postulado ad hoc de que hay un mecanismo separado y especial conocido como la sublimación de los procesos inconscientes, tal vez no es necesario explicar la facultad creadora, y que de hecho puede ser engañoso. Este concepto fué formulado en un esfuerzo por explicar la facultad creadora en relación con los conflictos neuróticos, antes de que la función de que el sistema preconsciente, su velocidad, su versatilidad, su brillantez y su vulnerabilidad, fueran totalmente apreciados. El concepto de sublimación, por natural que haya sido, se basa en suposiciones inexactas sobre las posibilidades energéticas de los procesos psicológicos. Además, el concepto contiene la imposible connotación de que los conflictos inconscientes pueden ser resueltos si pueden expresarse en formas socialmente valiosas y no en formas inútiles o destructivas. Con todo, la inclinación no compulsiva al trabajo se ha curado siempre con el trabajo, y de cualquier modo, con éxito.

Estas consideraciones nos llevan a algunas conclusiones:

1. La neurosis corrompe, estropea, tuerce y estorba la actividad creadora en todos los campos.

2. Nadie debe temer que curarse provoque una atrofia en su actividad creadora.

3. Este temor ilusorio descansa en la errónea suposición de que lo inconsciente en nosotros es lo que nos hace creadores, cuando que de hecho lo inconsciente es la camisa de fuerza que nos convierte en algo tan estereotipado, tan estéril y tan reiterativo como la neurosis misma.

4. Cuando las influencias inconscientes predominan, el proceso creador en la ciencia o en el arte se hace casi idéntico al proceso neurótico... Se limita a transformar los conflictos inconscientes en cierta forma simbólica social y artísticamente aceptable.

5. El objetivo que ha de buscarse es liberar los procesos preconscientes liberarlos, sí, de las distorsiones y obstrucciones interpuestas por los procesos inconscientes, y de las pedestres limitaciones de los procesos conscientes.

Lo inconsciente puede estimularla. Lo consciente puede criticarla, corregirla y valorarla. Pero la facultad creadora es producto de la actividad preconscious. Este es el problema que confronta la educación del futuro."

"Existen varios ingredientes sin los cuales el proceso del aprendizaje es imposible: el comparar es uno de ellos. Mientras el hombre en general se resista a comparar sobre los aspectos de la naturaleza humana, ésta permanecerá alejada al progreso o cambio, así, la profunda tendencia del hombre de esconder, tanto a sí mismo como a los demás, su lucha con los ingredientes neuróticos de su estructura (como si éstos fueran vergonzosos) ha restringido a un pequeño grupo el conocimiento de estos procesos neuróticos, como lentamente lo estamos logrando. Sin embargo una apreciación de los ingredientes neuróticos universalmente enmascarados en la naturaleza humana "normal" (y especialmente en los privilegiados) haría posible un profundo avance cultural. Aquí es donde el artista y el literato encontrarían su realidad, y contribuirían a la profundización del propio conocimiento del hombre. Lo que para

la mayoría se encuentra enterrado e inaccesible ("inconsciente" en el sentido técnico psicoanalítico) para muchos artistas es más accesible, por lo que éstos deberían tener la capacidad de aclararle al hombre común los conflictos profundos de los que nacen los problemas neuróticos en la vida humana.

En realidad, cuando un artista o escritor intenta expresar los componentes neuróticos de su propia naturaleza se acerca a esta importante meta, independientemente de la intencionalidad de esta expresión; este intento amerita respeto y gratitud, a pesar de que no sea totalmente exitoso. Cuando este intento fracase no debe sorprendernos ni enojarnos, puesto que cada fracaso es la medida de la inmadurez de nuestra cultura como una totalidad y de lo inadecuado de los procesos educativos a los que todos -incluyendo los artistas- hemos sido expuestos. Algunas veces esto se manifiesta en las confusiones del escritor creativo o artista acerca de los ingredientes neuróticos de su propia vida que trata de expresar. Su fracaso se puede deber a la fuerza de nuestra resistencia para comprender aspectos tan



dolorosos con los que nos está tratando de confrontar. El analista sabe lo difícil que es comunicar "insights" como éstos tanto a alguna persona en un momento ingenioso como a los pacientes. No es sorprendente que la tarea del artista creativo sea aún más ardua, cuando reta a un grupo de personas con la expresión de estos aspectos sin ningún aviso previo, bloqueado y confundido por estos obstáculos, tanto internos como externos, el artista busca soluciones que oscurecen en lugar de clarificar la naturaleza esencial de la lucha que trata de representar. Esto, a su vez, es una razón por la que el producto creativo, como el síntoma neurótico, enmascara más que elimina, a pesar de ser conmovedor y artísticamente valioso.

Estas soluciones pueden ser de muchas clases; así, el más burdo y crudo melodrama sexual tiene elementos de verdad, pero en una forma que va más allá de la escala de la experiencia humana usual y produce reacciones en la audiencia con combinación de sentimientos de fascinación, horror y placer. Sin embargo cada miembro de esa audiencia se permite experimentar por las exageraciones del artista



que se trata de algo tan ajeno a él que "esto no puede suceder aquí. Nada tiene que ver conmigo. Esta es una defensa común, sentarse y masticar los complicados juegos emocionales con una mezcla de placer, dolor y distancia. Representando luchas humanas universales en una forma que hace a cada ser viviente sentir que se trata de una experiencia ajena que no puede contribuir a su propio "insight" o a la naturaleza humana en general. Por otro lado, para diluír el impacto de alguna lucha humana dolorosa por medio del uso del humor o cualquier otra forma de encubrimiento dulce es otro modo de pretender mirar hacia algo, cuando realmente se está mirando hacia otra dirección.

No pretendo conocer la respuesta a este problema. No deseo ninguna fórmula para comunicar los numerosos problemas internos de cuya contemplación escapa cada individuo. Sin embargo, el encararnos a este problema focaliza nuestra atención a uno de los problemas básicos no resueltos de las artes y de la literatura su solución final nos permitiría posiblemente por vez primera, la gran contribución que el arte y la literatura pueden hacerle a la cultura humana.

Insisto en que éste es el motivo por el cual simpatizo profundamente con la lucha de la literatura y del arte moderno, a pesar de deplorar sus fracasos. Existen obstáculos formidables para el éxito, doblemente enraizados en la propia confusión del artista y en las viejas resistencias del hombre para encarar la realidad dolorosa.

Se ha comprobado repetidamente que podemos percibir, recordar y reproducir sin estar conscientes en ningún momento del proceso. Todo esto ha sido denominado desde hace mucho como inconsciente; sin embargo, es posible que gran parte de esto sea preconscious. En este caso, la elaborada discusión sobre si existe algo inconsciente que alguna vez no fuera consciente, ya ha quedado relegada al pasado.

Se ha discutido mucho acerca de la posibilidad de que los procesos inconscientes se enriquezcan por contribuciones directas de experiencias raciales que nunca han sido conscientes. Sobre este problema nuestra evidencia se encuentra lejos de ser definitiva; el inconsciente dinámicamente activo, al cual nos referimos aquí, es aquél que alguna

vez fué consciente o preconscious, pero fué activamente re  
primido para obscurecer un área dolorosa de conflicto.

DAVID RAPAPORT

David Rapaport, en su libro "ORGANIZATION AND PATHOLOGY OF THOUGHT", en el capítulo sobre EL PENSAMIENTO CREATIVO, expresa que: "Insight, invención e inspiración son términos usados para describir el pensamiento creativo.

Desde el punto de vista de la teoría del pensamiento, eso es sólo de interés periférico ya que los contenidos del pensamiento creativo, particularmente en la literatura han sido demostrados de ser, frecuentemente, representaciones ideacionales de impulsos reprimidos.

Ello es solamente alguna cosa menos periférica que esos "insights" en los impulsos reprimidos. Eso es su penetración en la conciencia. Ha sido mostrado que llega a ser posible cuando su emergencia sirve a la defensa contra un más prohibitivo esfuerzo.

La dinámica catéxica envuelta aquí, (la liberación de las energías usadas primeramente como contracatéxicas contra esos impulsos, los cuales ahora llegan a la con

ciencia, y la aplicación de parte de ellos para reforzar las contracatexias de otros impulsos) es de interés. Estas experiencias están acompañadas por liberación, elación y triunfo correspondiendo a la liberación de contracatexias; en esto son similares a las experiencias que atienden a otras formas de organización del pensamiento denominadas humor y chistes.

De un interés central mayor a la teoría del pensamiento, hay otros dos aspectos del pensamiento creativo:

1a. Cuando una idea inconsciente llega a la conciencia, el yo suspende su función "censora" momentáneamente, sólo para reasumirla otra vez. Esta característica formal de la actividad creativa ha sido señalada por Kris.

En términos de energía dinámica: las distribuciones de energía contracatéxica, llegan a ser momentáneamente inefectivas, y parte de esa energía es usada probablemente para hipercatexiar el arribo de la idea reprimida.

Esta es la fase INVENTIVA del pensamiento creativo, que se rige por las reglas del proceso primario. La idea así presentada a la conciencia puede tener varias for-

mas:

Una vaga sensación general, un sentido de conexión, un patrón esquemático, un fragmento verbal o visual, etc. De cualquier manera está caracterizado por pobreza de relaciones con otros contenidos de la conciencia: represión y otras defensas deprivan las representaciones del impulso a las representaciones del impulso de estas relaciones, la presencia de las cuales dan plenitud de conciencia al pensamiento.

La fase ELABORATIVA del pensamiento creativo establece estas relaciones y vuelve al producto idiosincrático, "inventivo" del individuo en comunicación social del arte o de la ciencia.

La idea inconsciente que alcanza la conciencia debido a condiciones patológicas, es usualmente no elaborada así. Una razón para esto se tocará adelante.

La fase "elaborativa" en contraste con la "inventiva" está llena de esfuerzo, y opera bajo las reglas del proceso secundario.

La significancia de estos aspectos del pensamiento

creativo para la teoría del pensamiento está enraizada en el hecho de que el pensamiento más ordenado y más productivo tiene también un carácter bifásico, la mayoría de los cuales han sido preparados preconscientemente.

Quizás en el pensamiento creativo, la "invención" se origina desde niveles más profundos y más idiosincráticos de la jerarquía de la motivación y de la organización del pensamiento, y es por esto más perceptible y su elaboración se destina a condiciones más estrictas que aquellas del pensamiento productivo y ordenado. Parece ser una continuidad no rota entre estas dos formas.

2o. En las formas en las cuales las invenciones pueden alcanzar la conciencia, son los patrones esquemáticos del pensamiento.

Estos patrones fueron discutidos como las formas quasi-estables de anticipación perteneciendo a motivaciones de varios niveles jerárquicos. Aquellas que pertenecen a las motivaciones reprimidas, parece que juegan un rol específico en el pensamiento creativo.

Por sí solos, ni el impulso reprimido, ni su representación

tación ideativa producen pensamiento creativo llegando a la conciencia: no puede uno o ambos capturar las relaciones que engranan en la naturaleza para forjar leyes naturales, o dentro de las relaciones interpersonales moldear esa forma de comunicación que es el arte.

Estos impulsos e ideas deben de llevar con ellas patrones de pensamiento quasi-estables, los cuales se corresponden entre sí y a un segmento de la naturaleza, y por medio de los cuales ellos pueden traducirse a sí mismos en expresiones artísticas o científicas.

No es infrecuente que esos patrones, una vez habiendo emergido, permanezcan en la conciencia de una manera vaga por largos períodos antes que el trabajo arduo de elaboración los provea con las "relaciones", "saber cómo", o "hechos", los cuales lo hacen comunicable.

En el pensamiento creativo también, la energía dinámica por sí sola no provee una explicación completa y los factores estructurales deben de tomarse en cuenta. Aquí los factores estructurales son la habilidad del yo para renunciar al control (contracatexias) momentáneamente, y, la -



existencia de patrones de pensamiento quasi-estables deriva  
dos de anticipaciones pertenecientes a impulsos reprimidos.

## CONSIDERACIONES PERSONALES

Una vez expuesto el pensamiento de otros investigadores, se puede observar, que quizás Kris es quien ha tratado de ver el problema desde diferentes enfoques.

Muchas de las expresiones de Greenacre, Baudouin y Kubie, vienen siendo las mismas de Kris, solamente sin términos analíticos. Introducen opiniones innovatorias pero no las amplían dentro del contexto que nos preocupa; - más no por esto nos ocultan la gran importancia que pudieran tener para el desarrollo del Proceso Creativo.

En Phyllyis Greenacre, nos crea un resentimiento y necesariamente un prejuicio, su nota aclaratoria acerca del "genio" como ella llama a la persona creativa; pues la teoría psicoanalítica cuenta con bases que podrían hacer fácilmente desechable esa idea. Sin embargo, así lo expresa y a pesar de ello emprende su estudio en el cual encontramos aportaciones que pueden ser considerables. Por ejemplo (pág. 45) pienso que sería muy importante desarrollar ampliamente la idea de que existen niños precoces de-

bido a "una necesidad interior apremiante de crecer de alguna manera, inherente al niño mismo" más, ¿Qué es lo que crea esta necesidad? ¿Cómo se origina? ¿Por qué en vez de ser una necesidad agresiva o libidinosa es precisamente de crecer?

Su término "Alternados Colectivos" puede contribuir al estudio del Proceso Creativo pero habría que ampliarlo más conforme a las bases psicoanalíticas de la dinámica de la percepción.

Es de gran importancia su idea del desarrollo tan particular que tendría en el niño creativo el complejo de edipo, y dentro de éste el amor al mundo y la identificación especialísima de la persona creativa con "un padre divino, o con un artista idealizado" esto nos sugiere la consecuencia de un superyó específico del artista, o sea, además de las introyecciones morales inherentes al superyó, según lo establecido por la teoría psicoanalítica, habría, concomitante mente en el artista una necesidad de satisfacer las exigencias "amorosas artísticas" que le demanda esa identifica-

ción con su "padre" fantaseado.

En cuanto a Baudouin, cito sus opiniones respecto a los instintos y su función en el arte para evidenciar cómo no se ha ampliado el concepto original dentro de la psicología que partió de Freud. Como Baudouin, son innumerables los autores que nos vuelven a plantear el problema y la posibilidad de su asociación con los instintos, las fantasías, el juego. Pero sólo se quedan en planteamiento. Y lo que Freud hizo fué también plantearlo. Eso fué en 1913.

A pesar de esto, quizás tenga razón Baudouin en lo que se refiere a la íntima conexión del arte con la moral. Y nos explica que si "las tendencias estéticas pueden ser también condenadas frecuente y fuertemente, ello significa que están liberadas de modo incompleto de sus orígenes instintivos". De esta manera, también es posible que tenga razón al sugerir que el arte no es una sublimación, sino que "estaría en el camino de las sublimaciones". Creo que su apreciación merece ser tomada en cuenta para estudios posteriores.

Siendo la sublimación un mecanismo de defensa, él

lo llama "injerto psicológico" pero con ello no cojearía en absoluto la teoría psicoanalítica.

Quizás ampliando la idea del arte "en el camino de la sublimación" se encontraría el "cómo" corresponde al arte concluirlo. En oposición a su propuesta, (pág. 65) pues de quedarse siempre en el camino, estaríamos aceptando una actitud perennemente neurótica, utilizando otro mecanismo de defensa concomitante, que sería la anulación. Aunque esto suceda en la actividad de algunos artistas, no se pueden aceptar como un común denominador, y así no puede ser un factor determinante en el Proceso Creativo.

En ocasiones la postura de Baudouin se hace confusa, y ello se debe a que (y lo mismo sucede en la mayoría de los estudios sobre el tema) confunde y entremezcla con demasiada frecuencia las expresiones "cualidad estética, capacidad creadora, actitud estética, capacidad estética, tendencias estéticas".

Por lo que respecta a Kubie, vemos claramente que su enfoque es el más preciso y organizado respecto a la actividad de las funciones preconscientes.

La aportación de Rapaport es quizás la más valiosa dentro del problema que nos planteamos, pues nos explica el posible desarrollo dinámico que tendría dentro de cualquier sujeto el pensamiento creativo y esto, desde el punto de vista metapsicológico es de primordial importancia.

## CAPITULO III

CARL GUSTAV JUNG

No desconozco la impopularidad de que gratuitamente es objeto Jung. Infiero las posibles críticas que se me harán al incluir su pensamiento en este trabajo y por eso me adelanto a ellas. Existen incluso publicaciones respecto a su teoría, pasándola en tela de juicio por la psicología oficial; una de ellas es el trabajo de Eduard Glover "Freud o Jung" que además incluye un capítulo sobre arte; pero como juzgo esta obra escandalosamente tendenciosa y poco científica, no la tomaré en cuenta.

El prototipo de las críticas a Jung en este aspecto puede ser la siguiente expresión de Kris:

(50) "En las discusiones sobre psicoanálisis y el arte se advierte especialmente la tendencia a simplificar o abreviar el pensamiento psicoanalítico. Ello parece sugerir que la comprensión psicoanalítica del arte requiere suposiciones más sencillas que la comprensión psicoanalítica de las actividades más regular o exclusivamente estudiadas

por los psiquiatras. Quizás sea inútil ilustrar en qué forma tiende la simplificación a ser engañosa.

Si bien en su labor clínica los psiquiatras están acostumbrados a aquilatar cuidadosamente las exigencias de una situación ambiental específica, la "realidad" en que crea el artista es con frecuencia descuidada. La palabra "realidad" se emplea aquí, no tanto en el sentido restringido de las necesidades inmediatas y el medio material, sino en otro más amplio: La estructura del problema que existe mientras el artista está creando, las circunstancias históricas del desarrollo del arte mismo que limitan parte de su obra, que determinan en una dirección o en otra, sus modos de expresión, y de tal modo constituyen la sustancia con la cual lucha durante su creación.

El difundido desdén hacia tales circunstancias, supremo en las contribuciones hechas por C. G. Jung a la vasta zona del psicoanálisis y el arte, es facilitado por un marco conceptual abreviado, y por lo tanto frecuentemente vulgarizado."

Es posible que tenga razón Kris en cuanto al "mar-



co conceptual abreviado". Se le está pidiendo a Jung superfluamente una sistematización de su teoría; digo superflua porque se empeñan con frecuencia en que tenga una secuencia exactamente igual a la de la teoría de Freud, pero dicha con otras palabras. Eso es imposible. La teoría de Jung no puede sistematizarse de esa manera puesto que sus alcances son hacia otras metas, y cuando sus críticos pretenden agredirlo diciendo que se transforma en místico y en antropólogo, no se dan cuenta que precisamente eso es lo que él quiso ser y en estos campos donde quiso hacer aportaciones. Si a sí mismo se llama psicólogo y dentro de esta disciplina se juzgan sus obras, es porque aún no se ha acuñado el término de la disciplina que comprendería su obra, y de la cual está siendo precursora.

A medida que fui buscando instrumentos que me dieran un índice para encontrar el origen del Proceso Creativo, fui viendo el problema cada vez más complejo y amorfo. En esas circunstancias me encuentro frente a la obra de Jung, y, percibo en ella enormes posibilidades de explicarnos el origen del Proceso Creativo.

Conocemos la idea de Jung de los arquetipos, como

expresión del inconsciente colectivo; el símbolo es la forma como el inconsciente expresa sus arquetipos. Pueden ser utilizados por el inconsciente en el estado de vigilia, pero también y con más frecuencia en los sueños. Si son acertadamente interpretados, sus representaciones llegan a la conciencia.

Es necesario recalcar la idea de Jung del desarrollo colectivo del inconsciente; él lo explica diciendo que si el hombre es una unidad, y en ella su forma corporal ha evolucionado desde el primate hasta el hombre actual, ¿por qué no suponer que su mente también evolucionó?

Como el inconsciente colectivo forma los arquetipos, y éstos se expresan a través de símbolos, creo necesario dar una definición de ellos, y la más clara la encuentro en una frase de Jung: (51) "... Son representaciones colectivas emanadas de los sueños de edades primitivas..."

Así, toda la actividad creadora quedaría explicada bajo la suposición de que el artista tiene capacidad de "visualizar" los mensajes de su inconsciente, incorporándolos a actitudes motrices y en función de la habilidad de ellas,

estarán su éxito y proyección artísticos. Esta visualización e incorporación (dos fases de un mismo proceso) no sería la traducción a otros términos de lo dicho por los autores psicoanalíticos, o sea "la reemergencia del inconsciente por medio del proceso primario, la actividad inconsciente como una capacidad de fluir libremente desde el inconsciente hasta la conciencia", sino que en los términos de Jung, el hacer caso al inconsciente y representarlo artísticamente, sería el no poner la censura que implica la mente civilizada al pensamiento y al sentimiento, y "dejar sentir en sí mismo" el mensaje de la parte primitiva de la mente que aún persiste en nosotros.

Sin embargo, para no incurrir en errores, haciendo afirmaciones que provienen de una concepción particular, incorporo ahora la esencia de un estudio hecho por ANIELA JAFFE (52) acerca de la postura de la teoría junguiana frente al arte.

Nos dice que "El hombre, con su propensión a crear símbolos, transforma inconscientemente los objetos o formas en símbolos, dotándolos por tanto, de gran importan-

cia psicológica y los expresa ya en su religión o en su arte visual." Examina algunos "de los motivos específicos que han sido mundialmente sagrados o misteriosos para el hombre... he escogido tres motivos reiterativos con los que ilustrar la presencia y naturaleza del simbolismo en el arte de períodos muy diferentes. Son los símbolos de la piedra, el animal y el círculo; cada uno de los cuales tiene su significancia psicológica permanente desde las más primitivas expresiones de la conciencia humana hasta las formas más artificiosas del arte del siglo XX." (53)

(54) "La animación de la piedra tiene que explicarse como la proyección en la piedra de un contenido, más o menos claro del inconsciente." "La tendencia primitiva a dar apenas el esbozo de una figura humana y a retener mucho de la forma natural de la piedra también puede verse en la escultura moderna. Muchos ejemplos muestran la preocupación del artista por la "expresión propia" de la piedra; empleando el lenguaje del mito, a la piedra se le permite "hablar por sí misma."

"Las pinturas de animales que se originan, hasta

donde se sabe, en las pinturas rupestres, tienen y siempre tuvieron contenido religioso. Esto lo explica el hecho de que siempre para llegar a la "cámara" pintada, hay necesidad de pasar por diferentes túneles oscuros y complicados; es decir, este espectáculo no era para el hombre común. En el siglo XV el Papa Calixto II prohibió las ceremonias religiosas en la "cueva de las pinturas de caballos." No se sabe a cuál se refería pero seguramente era una cueva prehistórica. Esto demuestra que instintivamente se les consideraba como lugares religiosos.

Como un aspecto mágico, los nómadas en Africa del Norte que pasan ante las pinturas rupestres, dejan ofrendas y en general en Africa, España, Francia, y Escandinavia, afirma Herbert Kühn, los nativos de las regiones donde hay cuevas pintadas no se acercan a ellas, parecen tener un temor religioso, miedo a los malos espíritus que vagan entre las rocas y las pinturas."

(55) "La profusión ilimitada del simbolismo animal en la religión y el arte de todos los tiempos no recalca meramente la importancia del símbolo; muestran cuán vital es

para los hombres integrar en su vida el contenido psíquico del símbolo: el instinto.

En sí mismo un animal no es ni bueno ni malo; es una parte de la naturaleza. Diciéndolo de otro modo, obedece a sus instintos. Esos instintos con frecuencia nos parecen misteriosos, pero tienen su paralelo en la vida humana: el fundamento de la naturaleza humana es el instinto."

(56) "El Dr. Jung ha señalado que un verdadero símbolo aparece solamente cuando hay necesidad de expresar lo que el pensamiento no puede pensar o lo que sólo se adivina o siente.

El círculo es un símbolo de la psique (hasta Platón describe la psique como una esfera). El cuadrado (y con frecuencia el rectángulo) es un símbolo de materia terrenal, del cuerpo y de la realidad. En la mayoría del arte moderno, la conexión entre esas dos formas primarias es inexistente, o libre y casual. Su superación es otra expresión simbólica del estado psíquico del hombre del siglo XX: su alma ha perdido las raíces y él está amenazado por la disociación."

(57) "La pintura imaginativa moderna se toma aquí simplemente como un fenómeno de nuestro tiempo. Esta es la única forma en que puede justificarse y responderse a la cuestión de su contenido simbólico. Mi punto de partida es el hecho psicológico de que el artista ha sido en todos los tiempos el instrumento y portavoz del espíritu de su época.

El propio artista moderno reconoce con frecuencia la interrelación de la obra de arte y su tiempo. Así, el crítico y pintor francés Jean Bazaine escribe en sus Notas sobre la Pintura Contemporánea: "Nadie pinta como quiere. Todo lo que puede hacer un pintor es querer con toda su fuerza la pintura de que es capaz su tiempo." El artista alemán Franz Marc dijo: "Los grandes artistas no buscan sus formas en las brumas del pasado, sino que toman las resonancias más hondas que pueden del centro de gravedad auténtico y más profundo de su tiempo." Kandinsky en 1911 escribió en su famoso ensayo Acerca de lo Espiritual en el Arte: "Cada época recibe su propia medida de libertad artística, y aún el genio más creador no puede saltar los límites de la libertad."

Durante los últimos cincuenta años, el "arte moderno" ha sido una general manzana de discordia y la discusión no ha perdido nada de su acaloramiento. Los sonoros "síes" son tan apasionados como los sonoros "noes"; sin embargo, la reiterada profesía de que el arte "moderno" se ha terminado, jamás ha llegado a ser verdad. La nueva forma de expresión ha triunfado hasta un grado inimaginable. Si, en definitiva, es amenazado será porque ha degenerado en manierismo y en moda. "

(58) "Los pensamientos de artistas del siglo XX acerca de la vida de las cosas corrientes se asocia al concepto alquimista de "un espíritu en la materia." Se creía en el espíritu que había en objetos inanimados y tras ellos, como el metal y la piedra. Interpretado psicológicamente, este espíritu es el inconsciente. Siempre se manifiesta cuando el conocimiento consciente o racional ha alcanzado sus límites, y el misterio se instala en él, porque el hombre tiende a llenar lo inexplicable y misterioso con los contenidos de su inconsciente. Suele proyectarlos, como si dijéramos, en un recipiente oscuro y vacío. "



(59) "La envidia, la codicia, la sensualidad, la mentira y todos los vicios conocidos son el aspecto "oscuro" del inconsciente, que puede manifestarse de dos modos. En el sentido positivo aparece como un "espíritu de la naturaleza" animado creadoramente al hombre, a las cosas y al mundo. Es el "espíritu tectónico" en el sentido negativo. El inconsciente (ese mismo espíritu) se manifiesta como espíritu del mal, como un impulso a la destrucción.

Los alquimistas personifican a ese espíritu como el "espíritu de Mercurius" y le llamaban acertadamente Mercurius Duplex (mercurio de dos caras o doble). En el lenguaje religioso del cristianismo se le llama demonio. Pero aunque pueda parecer inverosímil, el demonio también tiene un aspecto doble; en el sentido positivo aparece como Lucifer (literalmente, portador de luz).

Visto a la luz de esas ideas difíciles y paradójicas, el arte moderno (que reconocemos como símbolo del espíritu tectónico) también tiene un aspecto doble. En el sentido positivo es la expresión de un misticismo natural misteriosamente profundo; en el sentido negativo sólo puede ser in-

terpretado como la expresión de un espíritu malo o destructivo. Los dos aspectos van juntos porque lo paradójico es una de las cualidades básicas del inconsciente."

(60) "La representación de la realidad concreta, que surge de la primaria necesidad humana de cazar al vuelo el momento fugaz, se ha convertido en un arte sensitivo verdaderamente concreto en hombres como el francés Henri Cartier-Bresson, el suizo Werner Bischof y otros. Por tanto, podemos comprender porqué los artistas jóvenes, el arte abstracto, tal como se ha practicado durante muchos años, no ofrecía aventura alguna, ni campo de conquista. Buscando lo nuevo, lo encontraron en lo que tenían más cerca, pero que se había perdido: en la naturaleza y el hombre. No les importaba, ni les importa, la reproducción de la naturaleza en la pintura, sino la expresión de su propia experiencia emotiva de la naturaleza.

El pintor francés Alfred Manessier definió las metas de su arte con estas palabras: "Lo que tenemos que reconquistar es el peso de la perdida realidad. Tenemos que hacernos por nuestra cuenta un nuevo corazón, un nuevo es

píritu, una nueva alma a la medida del hombre. La verdadera realidad del pintor no reside en la abstracción ni en el realismo, sino en la reconquista de su peso como ser humano. En la actualidad, el arte no figurativo me parece que ofrece al pintor la única posibilidad de acceso a su propia realidad interior y de captar la conciencia de su mismidad esencial o, incluso, de su ser. Creo que sólo con la reconquista de su posición podrá el pintor, en el futuro, volver lentamente a sí mismo, redescubrir su propio paso y, de ese modo, fortalecerse para poder alcanzar la realidad exterior del mundo."

Jean Bazaine habla en forma análoga: "Para el pintor de hoy en día es una gran tentación pintar el puro ritmo de sus sensaciones, los latidos más secretos de su corazón, en vez de incorporarlos en una forma concreta. Sin embargo, esto solamente conduce a unas matemáticas secas o a una especie de expresionismo abstracto que acaba en monotonía y en un progresivo empobrecimiento de la forma...

Pero una forma que puede reconciliar al hombre con su mundo en un "arte de comunión", por el cual puede el hom-

bre, en todo momento, reconocer su propia imagen sin forma en el mundo."

Lo que, de hecho, tienen hoy día los artistas en el corazón, es una reunión consciente de su propia realidad interior con la realidad del mundo o de la naturaleza, o, en último caso, una nueva unión de cuerpo y alma, materia y espíritu. Ese es su camino para la "reconquista de su peso como seres humanos". Sólo ahora se empieza a percibir la gran escisión existente en el arte moderno (entre "gran abstracción" y "gran realismo") y se está en camino de allanarla.

No podemos saber lo que nos traerá el futuro, si la unión de opuestos dará resultados positivos o si el camino conducirá todavía a catástrofes más inimaginables. Hay demasiada ansiedad y demasiado miedo actuando en el mundo, y ése sigue siendo el factor predominante en el arte y en la sociedad. Sobre todo, hay aún demasiada falta de inclinación por parte del individuo a aplicarse a sí mismo y a su vida las conclusiones que pueden extraerse del arte, aunque esté dispuesto a aplicarlas al arte."

## CONSIDERACIONES PERSONALES

Pienso que, aunque se rechace el pensamiento de Jung, en algunos estudios que se han hecho sobre la creatividad y el artista, implícitamente se le está dando enorme crédito. Por ejemplo en el artículo de Freud "Un Paralelo Mitológico a una Representación Obsesiva Plástica" (61) está haciendo una interpretación por demás similar a las que solía hacer Jung. Interpreta la representación obsesiva de su paciente con una leyenda griega y con una caricatura francesa, o sea, está aceptando la universalidad de las representaciones simbólicas del inconsciente colectivo. Exactamente lo mismo sucede en "El Tema de la Elección del Cofrecillo" (62) y como evidencia de esto, tenemos el hecho de que Freud se remonta a la narración de algunos mitos griegos como posible origen de la elección en el mito de las tres hermanas. Mayor evidencia de que el pensamiento de Freud se une al de Jung, resulta su expresión respecto al mito en el artículo "El Poeta y la Fantasía" (63): "Los mitos, por ejemplo, es muy probable que correspondan a residuos

deformados de fantasías optativas de naciones enteras, a los sueños seculares de la Humanidad Joven." En el mismo artículo hace una correlación entre la elaboración del juego en el niño y la de la fantasía en el adulto. Recurre a las expresiones de "los enfermos nerviosos, los cuales han de confesar también ineludiblemente sus fantasías al médico..." Para el estudio de la fantasía nos explica cómo el poeta con la exposición de sus fantasías... "logra conmovérnos tan intensamente y despertar en nosotros emociones de las que ni siquiera nos juzgábamos acaso capaces..."(\*) O sea, reconoce en el poeta gran capacidad para expresar sus fantasías, sin embargo para el estudio de ellas no recurre al poeta mismo o a su obra, sino a los psicóticos dándole así a la fantasía una cualidad patológica, que de hecho afirma cuando dice: (64) "Y las fantasías son también los estudios psíquicos preliminares de los síntomas patológicos de que nuestros enfermos se quejan..." En este momento surge una pregunta ¿son anormales los poetas, o

---

(\*) En un sentido parecido se expresa Kubie (pág. 66).

en general los artistas puesto que tienen gran capacidad de fantasear o de expresar sus fantasías por medio de su obra? Y la respuesta está no en la teoría psicoanalítica, sino en un pensamiento de Jung: (65) "... y hemos aprendido a prescindir de los adornos de la fantasía en el lenguaje y en los pensamientos, perdiendo así una cualidad que es aún característica de la mente primitiva". Lo que nos estaría diciendo esta expresión de Jung es que los artistas conservan en mayor grado esta característica de la mente primitiva, o que tienen capacidad de regresar, durante su creación, a estados primitivos de la mente colectiva.

En cuanto a Kris, voy a citar brevemente algunas de sus afirmaciones que también implícitamente están aceptando la teoría de Jung.

Los sucesos inexplicables o atribuibles a un ser sobrenatural de que nos habla en las citas Nos. 16 y 17 serían expresiones del inconsciente junguiano. Prácticamente nos lo afirma cuando en la cita No. 16 dice que la inspiración se encuentra en su forma más pura en la sociedad primitiva. ¿porqué es más pura allí su expresión? La respuesta la

tiene Jung en la cita No. 65. En cuanto a la frase siguiente de la misma cita de Kris "Aparecen principalmente en la esfera religiosa, que incluye casi todas las actividades mentales productivas", ¿porqué esto? La respuesta está en la afirmación que hace Aniela Jaffé en la cita No. 55.

Referente a la cita No. 30, la razón de esta experiencia pasiva de la percepción en términos de Jung estaría en nuestra incapacidad para percibir los mensajes del inconsciente que emergen desde lo más profundo de nuestro ser.

En el último párrafo de la cita No. 32, está mostrándonos la definitiva importancia y manifestación de la teoría de Jung: "...No se limita a la esfera del chiste y la caricatura, sino que se extiende al vasto dominio de la expresión estética en general, y ello rige para todos los campos del arte y de la formación de símbolos, preconsciente o inconsciente, que, comenzando con el culto y el ritual, impregna el total de la vida humana."

La cita No. 54, que corresponde a un pensamiento de Aniela Jaffé y las páginas 67 a 71 del libro Psicoanálisis



del Arte y del Artista de Kris se hallan en íntima relación.

Kris dice (66) que cuando un artista es revolucionario tiene limitaciones, su obra es al principio oscura pero poco a poco cede paso a la ambigüedad, es decir, tiene nuevas limitaciones. Y otra expresión parecida: (67) "A lo largo de toda la historia del análisis se han citado declaraciones de hombres de genio introspectivo que habían previsto algún aspecto del conocimiento psicoanalítico. No se ha hecho hasta ahora ninguna tentativa de investigar este material. Si bien Platón, Sófocles, Shakespeare, Pascal, -- Hobbes, Lichtenberg, Coleridge, Goethe, Melville, Hawthorne, Nietzsche, Henry James y Proust, para mencionar solamente unos cuantos, han contribuido con opiniones que en muchos sentidos coinciden con lo que el psicoanálisis ha averiguado por otro método, nunca se ha analizado, a mi entender, plenamente el hecho de que en cada uno de esos hombres se torne importante otro aspecto de la dinámica psicológica; la historia del conocimiento intuitivo está por escribirse, aunque no sea más que para demostrar cómo los grandes se hallan menos sujetos que los demás a las li-

mitaciones que imponen las condiciones culturales e históricas."

¿No está diciendo Kris exactamente lo mismo que nos dice Aniela Jaffé en la cita No. 57?

Y dentro del contexto de estas afirmaciones de ambos investigadores se me ocurre preguntar: Cuando un artista es, no solamente aceptado sino vehementemente admirado en épocas muy posteriores a cuando él vivió y que además fué rechazada su obra en su tiempo ¿no corresponde esto al desarrollo psíquico de los pueblos que señala Jung? De no ser así ¿porqué este fenómeno no sucede al revés? -- Cuando un artista muy loado en su época, no gusta a generaciones posteriores, ya no es objeto de polémicas e investigaciones. Simplemente pasa inadvertido o se le toma en cuenta en los recuentos históricos. Es decir, estas personas se adelantan al sentimiento de su época, avanzando hacia el meollo de futuras edades de la humanidad, y esto sería otra forma de demostrar lo que Kris dice "cómo los grandes se hallan menos sujetos que los demás a las limitaciones que imponen las condiciones culturales e históricas."

cas" por una parte, y por otra, la afirmación se opone a la expresión de Kandinsky: "Cada época recibe su propia medida de libertad artística, y aún el genio más creador no puede saltar los límites de la libertad."

## CONCLUSIONES

Creo que mi postura ha quedado definida en las -- "Consideraciones Personales" hechas a cada capítulo. Solamente la ampliaré ligeramente porque a pesar de las objeciones y sugerencias hechas, creo necesario expresar -- que estas recopilaciones, comparaciones, sugerencias y objeciones no explican el Proceso Creativo. Caí en la misma falta de la que acusé. Soy consciente y tengo la intención de ponerle remedio en un estudio próximo. Solamente he planteado el problema, pero quiero que se entienda mi posición: No es objeto de mi preocupación la expresión artística de ningún tipo: lo que me interesa es el antes de y, esto es lo que considero el Proceso Creativo. ¿Qué es lo que sucede en un sujeto desde el punto de vista de la Psicología para que tenga necesidad o ganas de crear? Esto es la esencia del problema, no el cómo desarrolla su obra.

Pienso que uno de los errores principales ha sido enfocar el asunto refiriéndose al "Pensar Creador" como nos lo explican por ejemplo, Rapaport y Kris. No creo que

se pueda decir que hay un pensamiento creativo. Hay un "algo" que hace que el sujeto perciba sus ansias creativas y en este momento empieza a desplegar su pensamiento al servicio de esta creatividad; hasta entonces hay pensamiento, antes no.

Considero que el desarrollo de la Teoría Psicoanalítica nos permite ver la posibilidad de encontrar ese "algo" y sistematizarlo tal y como lo ha hecho con el pensamiento Rapaport en su libro "Aportaciones a la Teoría y Técnica Psicoanalítica". Para esta labor habrá que remontarse a la etapa neo-natal del desarrollo de la personalidad, aunque se empiece con suposiciones empíricas, y sujetas a comprobación posteriormente (como sucedió inicialmente con muchas de las que ahora son base de la teoría) y quizás en esto pueda ayudar grandemente el pensamiento de Hartmann de las áreas libres de conflicto del yo, pues mientras se siga enfocando el tema con estudios que lo más que llegan a remontarse es a la infancia del artista, no se habrá aclarado el problema del Proceso Creativo.

## INDICE DE CITAS

Cita	Autor	
1	Freud, Sigmund	"Un Recuerdo Infantil de Leonardo de Vinci"
2	Freud, Sigmund	Interés del Psicoanálisis para la Estética
3	Kris, Ernst	Psicoanálisis del Arte y del <u>Artista</u> . Pág. 28
4	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 57
5	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 25
6	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 56
7	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 74
8	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 33
9	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 35
10	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 72
11	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 79
12	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 83
13	Kris, Ernst	Op. Cit. Págs. 116 y 117
14	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 85
15	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 84
16	Kris, Ernst	Op. Cit. Págs. 124 y 125

Cita	Autor	
17	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 127
18	Kris, Ernst	"Psicoanálisis de lo Cómico" Pág. 129
19	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 114
20	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 131
21	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 132
22	Kris, Ernst	"Psicoanálisis del Arte y del Ar tista" Pág. 16
23	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 87
24	Kris, Ernst	Op. Cit. Págs. 146 y 147
25	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 149
26	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 158
27	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 160
28	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 163
29	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 164
30	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 165
31	Kris, Ernst	"Psiconálisis de lo Cómico" Pág. 13
32	Kris, Ernst	Op. Cit. Págs. 14 y 15
33	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 17

Cita	Autor	
34	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 60
35	Kris, Ernst	Op. Cit. Págs. 61 y 62
36	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 131
37	Kris, Ernst	"Psicoanálisis del Arte y del Ar- tista" Pág. 31
38	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 127
39	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 88
40	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 90
41	Kris, Ernst	Op. Cit. Págs. 155, 156 y 157
42	Kris, Ernst	"Psicoanálisis de lo Cómico" Pág. 129
43	Kris, Ernst	Op. Cit. Pág. 127
44	Kris, Ernst	Op. Cit. Págs. 141 y 142
45	Greenacre Phyllis	"Estudios Psicoanalíticos sobre la Actividad Creadora" Pág. 35
46	Greenacre Phyllis	Op. Cit. Págs. 15 a 65
47	Greenacre Phyllis	Op. Cit. Págs. 67 a 119
48	Baudouin Charles	"Psicoanálisis del Arte" Págs. 277 a 294
49	Kubie Lawrence	"El Proceso Creativo" Págs. 179 a 193
50	Kris, Ernst	"Psicoanálisis del Arte y del Ar- tista" Págs. 13 y 14



Cita	Autor	
51	Jung C. G.	"El Hombre y sus Símbolos" Pág. 55
52	Jaffé Aniela	"El Simbolismo en las Artes Vi- suales" en "El Hombre y sus Símbolos" Págs. 230 a 271
53	Jaffé Aniela	Op. Cit. Pág. 232
54	Jaffé Aniela	Op. Cit. Pág. 233
55	Jaffé Aniela	Op. Cit. Pág. 238
56	Jaffé Aniela	Op. Cit. Pág. 249
57	Jaffé Aniela	Op. Cit. Pág. 250
58	Jaffé Aniela	Op. Cit. Pág. 254
59	Jaffé Aniela	Op. Cit. Pág. 267
60	Jaffé Aniela	Op. Cit. Págs. 268 y 269
61	Freud, Sigmund	Obras Completas Tomo II Pág. 970
62	Freud, Sigmund	Op. Cit. Pág. 971
63	Freud, Sigmund	Op. Cit. Págs. 965 a 969
64	Freud, Sigmund	Op. Cit. Pág. 967
65	Jung Carl Gustav	"Acercamiento al Inconsciente" en "El Hombre y sus Símbolos" Pág. 45
66	Kris, Ernst	"Psicoanálisis de lo Cómico" Pág. 144

## BIBLIOGRAFIA

1. Baudouin, Charles "Psicoanálisis del Arte". Buenos Aires. ed. Siglo Veinte. 1946.
2. Freud, Sigmund Obras Completas. Madrid. ed. Biblioteca Nueva. 1948.  
  
Tomo I La interpretación de los sueños.  
Capítulo IV.  
El chiste y su relación con lo Inconsciente  
Metapsicología  
El Yo y el Ello.  
  
Tomo II Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci  
El interés del Psicoanálisis para la Estética  
El poeta y la fantasía  
Un paralelo mitológico a una representación obsesiva plástica  
El tema de la elección de cofrecillo  
El "Moisés" de Miguel Angel  
Una neurosis demoníaca del siglo XVII  
Un recuerdo infantil de Goethe en "Poesía y Verdad"  
La Negación  
Dostoyevsky y el Parricidio
3. Fenichel, Otto "Teoría Psicoanalítica de las Neurosis". Buenos Aires. ed. Nova. 1957.
4. Greenacre, Phyllis "Estudios Psicoanalíticos sobre la Actividad Creadora". México. ed. Pax-México. 1960.

5. Glover, Edward "Freud o Jung". Buenos Aires. ed. Nova. 1951.
6. Hartmann, Heinz "La Psicología del Yo y el problema de la Adaptación". México. ed. Pax-México. 1962.
7. Jung, Carl Gustav "Acercamiento al Inconsciente en "El Hombre y sus Símbolos" Madrid. ed. Aguilar. 1966.
8. Jaffé, Aniela El simbolismo en las artes visuales en "El Hombre y sus símbolos" Madrid. ed. Aguilar. 1966.
9. Kris, Ernest "Psicoanálisis de lo Cómico". Buenos Aires. ed. Paidós. 1964.
10. Kris, Ernest "Psicoanálisis del Arte y del Artista". Buenos Aires. ed. Paidós. 1964.
11. Kris, Ernest "El arte del insano". Buenos Aires. ed. Paidós. 1964.
12. Kubie, Lawrence "El Proceso Creativo - Su distorsión neurótica". México. ed. Pax-México. 1966.
13. Rapaport, David "Aportaciones a la Teoría y técnica Psicoanalítica". México. ed. Pax-México. 1962.
14. Rapaport, David "Organization and Pathology of Thought". New York, ed. Columbia University Press. 1959. Art. El Pensamiento Creativo.
15. Worringer, Wilhelm "Abstracción y Naturaleza". México. ed. Fondo de Cultura Económica. 1966.

***sistemas de  
duplicación, s. a.***

LONDRES No. 190 LOCAL 2  
MEXICO 6. D. F.

5-25-52-52  
5-11-87-87