

74
20j



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE PSICOLOGIA

**ASPECTOS PSICODINAMICOS DE
LA CREATIVIDAD EN EL ARTE.**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN PSICOLOGIA**

P R E S E N T A :

MARIA ESPERANZA GUADARRAMA MARTINEZ

ASESORA; LIC. ROSARIO MUÑOZ CEBADA



MEXICO, D. F.

OCTUBRE 1992

**TESIS CON
VALOR DE...**



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 está 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.

I N D I C E

Introducción.....	a)
Resumen.....	i
Planteamiento del Problema.....	I
Capítulo I : Arte.	
1.1 El problema de la definición de Arte.....	1
1.2 Orígenes y Naturaleza del Arte.....	7
1.3 Arte y Comunicación.....	18
1.4 Arte y Sociedad.....	24
1.5 Arte y Juego.....	30
Capítulo II : Aproximación Psicoanalítica al Arte.	
2.1 Antecedentes.....	45
2.2 La Sublimación : aproximación conceptual..	57
2.2.1 La Sublimación en Leonardo da Vinci.....	64
Capítulo III : Creatividad.	
3.1 Sobre la Noción de Creatividad.....	105
3.2 Breve revisión histórica del término.....	111
3.3 Aproximación a diversos enfoques teóricos.	
3.3.1 El Proceso.....	118
3.3.2 El Producto.....	135
3.3.3 La Situación.....	141
3,3,4 La Personalidad. Algunas teorías psicodi námicas.....	148
3.4 Creatividad y psicopatología.....	170
Conclusiones.....	184
Bibliografía.....	188

INTRODUCCION.

La presente investigación es resultado de un compromiso personal que ha guiado y aportado un sentido especial a la - conjunción de tres líneas de trabajo propuestas: el arte, la creatividad y la explicación psicodinámica, encuadre teórico donde ambos aspectos convergen.

A través de cada uno de éstos tres capítulos se abordan propuestas teóricas de diversa índole, en un intento por establecer nexos entre éstos tres temas centrales, cuya amalgama pretende dar forma y coherencia al tema inicialmente propuesto.

Analizada desde varias perspectivas, la investigación - permite inicialmente, dos tipos de trayectorias que se encuentran presentes en toda la exposición : una es la vía filogenética y la otra, la ontogenética del desarrollo tanto artístico como creativo. Ambas referencias permiten situar al arte - en una dimensión fundamental, generadora del desarrollo de la creatividad humana en la que se interrelacionan lo social y - lo individual, referentes sin los cuales sería imposible analizar globalmente esta problemática. En otra de las posibles aristas del presente trabajo, se plantea la reflexión sobre las características de individuos creativos que en recrudescida lucha contra sus síntomas, logran afirmarse contra las dificultades, superándolas e integrándolas a la creación misma, toda vez que la expresión artística ha testimoniado una reorganización interna, mediante la cual manifiesta lo más íntimo

b)

Lo más doloroso y al mismo tiempo lo más auténtico de sí mismo, por lo cual también se subraya en éste trabajo, la importancia de una visión clínica aunada a otra que la traslade al ámbito de las potencialidades humanas.

Situarse en el núcleo de ésta problemática, no ha sido meramente casual. Se deriva de una inevitable necesidad que responde a una dualidad profesional afín a ambas áreas, y a la incesante búsqueda por establecer un vínculo entre ambas, que si bien ha sido un terreno de luchas y conflictos que se reflejan tal vez, en la propia investigación, ha encontrado por éste medio, una posibilidad de expresión, transformándose en más de un sentido, en proyecto de vida.

Así como ha representado múltiples dificultades el incursionar en terrenos tan complejos, cuya comprensión es todavía remota, también ha sido una experiencia muy enriquecedora, pues al requerirse una posición ecléctica e integradora, ha facilitado un cierto anclaje conceptual, difícilmente concluyente.

Tanto más complicado ha parecido ésta tarea, cuanto que en ella se encuentra involucrada emocionalmente una serie de significaciones, quedando implícita una ruptura con mitos familiares y sociales que ha requerido distanciarse eventualmente del núcleo que las contiene, habiendo sido necesario prescindir y no, de las referencias, para obtener una visión objetiva del problema a investigar.

Cada capítulo, insalvablemente, ha representado una lucha por conseguir la claridad entremezclada a la complejidad e in

c)

trapabilidad conceptual inherente a cada tema. Así en el capítulo destinado al arte, pareciera mediante la convergencia de diversos aspectos que constituyen una visión parcializada del fenómeno artístico, ser un intento por legitimar su importancia en diversos planos de la vida social e individual mediante el símbolo, el juego, la comunicación y lo festivo del arte, justificación que una vez aclarada, el arte por sí mismo, no requiera pues logra afirmarse fehacientemente en el propio lenguaje artístico. Sin embargo, para fines de ésta investigación ha sido de utilidad, permitiendo conducir el interés hacia otros niveles subsecuentes, partiendo de la premisa fundamental de que a través de los aspectos descritos, se constituye en neogénesis de disímbolas formas de conocimiento que en ésta manifestación humana se sustentan.

Un siguiente capítulo introduce al terreno psicoanalítico cuya perspectiva del arte y del fenómeno creativo, históricamente conducen a considerar a la sublimación el elemento principal de éste género de explicaciones. De ahí que se hubiese considerado importante revisar detalladamente, dicho término freudiano a través del ensayo sobre la infancia de Leonardo da Vinci, cuyo replanteamiento ha permitido incluir otras consideraciones de autores que lleven a ampliar la visión de dicha dimensión propuesta.

En el capítulo destinado a la creatividad, para el cual no se justifican explicaciones parcializadas y que incluye - desde diversas propuestas para su confrontación, como aquellas que inicialmente se tomaron como eje de la investigación, esto

d)

es, la perspectiva psicodinámica, se analizan detalladamente, elementos tales como el proceso, el producto, la situación o contexto, además de la personalidad conformada a partir de dicho medio tanto familiar como escolar. Es así que con la intención de presentar una visión totalizadora del fenómeno creativo, se haya optado por incluir dichos factores que indudablemente repercuten en la creatividad, al mismo tiempo que se ha considerado factible cuestionar en el devenir histórico, el impacto de la separación aparentemente irreversible entre arte y ciencia como parámetros cada vez más distantes e irreconciliables en su calidad de modalidad educativa formadora de un desarrollo afectivo-cognitivo fundamental que sin embargo en el panorama general del contexto educativo es banal e innecesario, pues predominantemente se privilegia una orientación educativa tecnócrata que tan solo valora la creatividad, en términos de la producción material resultante.

De tal manera que la drástica ruptura planteada entre arte y ciencia, se traduce innegablemente en una clara disociación entre intelecto y afecto, considerándose urgente, a título personal, reorientar los objetivos educativos hacia la integralidad del conocimiento donde arte y ciencia, afectividad e intelectualidad, sean complementarias y se consoliden mutuamente, dado como resultado un retorno hacia los valores humanísticos, cuya posibilidad rescataría el sentido profundo, transformador y revolucionario que la educación ha perdido gradualmente.

Por otra parte, una investigación bibliográfica como la

e)

presente, pudiera promover el interés hacia futuras investigaciones de campo que fundamenten con base en resultados estadísticos, la importancia del arte en la vida humana de ahí que se hubiera intentado también subrayar un concepto de creatividad que no únicamente incluyera la mencionada dimensión clínica - basada en la noción de sublimación de los instintos, sino que por el contrario, se incluyeran otras consideraciones que al destacar la participación del yo, triunfante sobre otras estructuras psíquicas, abriera las posibilidades renovadoras integradoras, autotransformadoras y fundamentalmente liberadoras - de conflictos, de tal manera que se pudiera admitir la coexistencia de síntomas y talentos en los individuos o en los grupos familiares y sociales, difuminándose paulatinamente la - forzada relación causal establecida entre arte y anormalidad o psicopatología que evitaría concepciones polarizadas y míticas de individuos portadores de ambas posibilidades que anteriormente fueran satanizados y etiquetados. Tal visión reduccionista ha impedido situar al artista creador en una dinámica compleja y controvertida cuya oscilación en un permanente juego de contrarios, puede ser el elemento clave para reconocer y - validar como el anverso y el reverso de una misma realidad, y conducir a una noción más clara y precisa de lo que implica - hoy en día, ser artista y ser creador.

Finalmente se consideró importante incluir los nexos entre creatividad-psicopatología y familia como elementos que - pudieran redondear el planteamiento inicial, donde procesos - a priori considerados como patológicos, tales como la simbio-

f)

sis y diversas expresiones gráficas análogas a las producciones psicóticas, pudieran ser claramente diferenciables en el lenguaje artístico, donde encuentran su representación y/o simbolización en la que el espectador es copartícipe de manera más o menos consciente.

Solo resta comentar que si bien no se ha logrado ni remotamente agotar el tema, pues abre hacia una variedad inusitada de posibilidades, por su pretensión de incluir lo importante y sin la posibilidad de dilucidar lo que no fué, se ha decidido correr el riesgo de presentarla como es, en toda su extensión, pues como parte de un largo proceso de emancipación de cercanos y viejos conflictos, ha ganado una nueva y distinta significación, para la cual la finalización de tan anhelado proyecto personal es punto de unión y reinicio, conciliador de antagonismos y contradicciones que en una fase reivindicadora, libera, desata, irrumpe.

RESUMEN.

Como se ha mencionado, el interés que ha motivado la realización de una investigación documental como la que se plantea, deriva de una doble formación académica que pudiera llegar a convertirse en un campo de aplicación, hasta ahora inexplorado en nuestro país : la Psicología del Arte, posibilidad que puede llegar a ejercer una importante influencia para diversas disciplinas y que en el ámbito psicológico, pudiera constituirse en un campo laboral tanto en el aspecto docente como en el aspecto de la investigación.

De tal manera que considerando la relativa carencia de investigaciones en este tópico, el tema propuesto en cuanto a su extensión, planteamiento y conclusión, pudiera remitir a los lineamientos establecidos para los formatos de tesis bibliográfica en la que consecutivamente a la delimitación del problema a desarrollar, plantea los objetivos de estudio en torno a tres parámetros :

1. Retomando elementos clínicos en diversos aspectos de la dinámica intrapsíquica e interpersonal de la creatividad en el arte, favorecer el interés por la valoración de aspectos como: autoimagen y reconocimiento social en el artista, influencia de la imaginación creadora en la descarga impulsiva, importancia de la corporeidad en el arte, diferencias en la personalidad respecto a las modalidades artísticas, por proponer tan solo algunos temas.

2. Servir de soporte bibliográfico a futuras investigaciones, al proponer de manera preliminar la importancia de

las diversas dimensiones del arte (simbólicas, lúdicas, etc.) tanto en el individuo como en la sociedad.

3. Reconsiderar a partir de la información recopilada, - una nueva valoración del artista, sus motivaciones y esfuerzos creativos mediante la inclusión de otras perspectivas neofreudianas que al ampliar la visión de la creatividad, la enriquezcan y complementen.

De ahí que para el desarrollo del tema, se consideraran tres grandes vertientes conceptuales : arte, aproximación psicoanalítica al arte y creatividad, secuencia que sin ser única o excluyente de otras posibilidades pues cada tema es susceptible de ser autónomo, responde a un orden cronológico en cuanto a la conformación históricamente dada a cada una de éstas líneas de pensamiento, intentando también que el hilo conductor discorra de lo general a lo particular. Es decir, que al fundamentar en el significado del arte, todo el proceso posterior, hasta culminar en la necesidad de crear una ruptura respecto al mito del artista loco o desequilibrado sin más, conduce a otra posibilidad: la de contribuir a una mayor comprensión de las contradicciones implícitas en el artista, que como deuda de gratitud y cariño retribuye aún en la más mínima proporción, un poco de lo mucho que a través de la vivencia artística me ha sido regalado en muy diversos aspectos, desde personales hasta profesionales, por ello, gracias a la familia que pudo amorosamente propiciarlo, a aquella que al reconciliarlo me lleva a coincidir con Denise Morel : " El hombre es a la vez talento y síntoma; ángel

y demonio".

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

Creatividad, irrenunciable y vital potencialidad humana a la que Arieti (1) designa como "la humilde contraparte de la creación divina", connota aún, aspectos filosóficos y religiosos habiéndose constituido desde sus orígenes como concepto, en un perpetuo enigma, dada la inagotable proliferación de sentidos y enfoques que han llevado a ubicarlo como un fenómeno multívoco, dinámico y sumario que remite continuamente a nuevas interrogantes que por sí mismas rechazan los límites impuestos por el propio lenguaje. Sin embargo, de manera similar al Arte, implica la recurrencia a facultades generadoras que encierran por sí mismas, la posibilidad de inventar, de crear una forma y provocar una ruptura en la hilación de lo cotidiano y rutinario, tornándose en una constante búsqueda y en un continuo interjuego de capacidades humanas, tanto en su dimensión onto y filogenética, precipitando una cierta posibilidad para su aprehensión conceptual.

Debido a la complejidad inicialmente derivada de la polisemia del término, se han ido configurando diversas dimensiones, criterios y componentes de la creatividad, que si bien han permitido abrir nuevas pautas para su comprensión, han contribuido, contradictoriamente a hacer más complejo su significado, hecho que ha favorecido la mitificación que desde sus orígenes, ha investido al fenómeno, a cuya necesidad de explicación, parece corresponder aquella que ha conducido al artista a dar forma al lenguaje simbólico en el arte.

Esta investigación constituye de manera preliminar, la conjunción teórica para un abordaje distinto del tema de la

creatividad en el arte que desde una perspectiva psicodinámica pretende ampliar las propuestas de tal enfoque: al que históricamente han llevado a asociar predominantemente aspectos psicopatológicos que situaron al individuo creativo en los límites de la anormalidad, habiéndose soslayado de tales explicaciones, otros componentes y funciones implicadas que apareciendo únicamente como elementos neuróticos, dieron a tal noción, un matiz característico. De ahí que se hubiera considerado pertinente incluir los distintos conceptos de las teorías de la creatividad, utilizando las teorías psicodinámicas como eje central de la investigación y elaboración en cuanto al arte.

Por otra parte, es preciso aclarar que ante la variedad de enfoques psicológicos y la irreductibilidad del fenómeno creativo y artístico, se optó por incluir diversas posibilidades explicativas, reconociendo previamente, que ningún encuadre teórico por sí solo, resulta suficiente o satisfactorio más que para un reducido núcleo, cuya trascendencia no ha podido ir más allá de su propio proselitismo. De tal manera que pese a la intención contraria, la perspectiva seleccionada pudiera parecer reduccionista ante la tentativa de delimitar los alcances de la investigación, cuya problemática remite entre otras muchas otras, a los siguientes cuestionamientos :

¿ Constituye la creatividad en el arte una necesidad inherente a la condición humana ?

¿ Existirá alguna relación entre la experiencia artística de

III

- la especie y la manifestación de la creatividad individual ?
- ¿ Qué funciones tiene el Arte en la experiencia humana, tanto a nivel individual como social ?
- ¿ Será factible analizar psicológicamente y de manera genérica al artista o será por sus propias características atípico?
- ¿ Qué aspectos psicodinámicos contribuyen o bien obstaculizan la creatividad tanto en el arte como en otros ámbitos ?
- ¿ Qué papel desempeña la fantasía, el ensueño, etc. en la posibilidad creativa y en la determinación de rasgos como la introversión y aislamiento social ?
- ¿ Qué impacto tendrá la posibilidad de ensoñar y fantasear - en relación a la actuación de impulsos o en cuanto al nivel de ansiedad en el individuo creativo ?
- ¿ Qué analogías existirán entre el pensamiento creativo y el pensamiento ilógico y bizarro ?
- ¿ Serán todos los productos novedosos y originales considerados como creativos ?
- ¿ Existirán relaciones entre los lenguajes artísticos y aspectos de la personalidad de los artistas en relación a las modalidades perceptuales y creativas ?
- ¿ Habrá alguna correspondencia entre los niveles de creatividad como la expresión, innovación, etc. y las posibilidades - más directas o indirectas de comunicación con el público ?
- ¿ Qué papel desempeña el reconocimiento y la valoración social para el artista en relación a su creatividad ?
- ¿ Qué importancia pudiera tener la Educación Artística en el desarrollo de la creatividad ?
- ¿ Será la creatividad en el arte y en la ciencia, producto

IV

del mismo proceso psicológico ?

Múltiples interrogantes surgen al considerar el comportamiento creativo, lo cual hace suponer que en los distintos procesos psicológicos involucrados, pueden encontrarse elementos afines a los sujetos creadores, siendo posible argumentar descripciones psicodinámicamente similares. Por tanto, se considera necesario proponer en una investigación como ésta, la presencia de innumerables factores y la participación de diferentes instancias intrapsíquicas así como la influencia de aspectos tales como la motivación, el interés, el temperamento y el carácter etc. que entre otros elementos intervienen en una conducta tan compleja, en la que anteriormente se había excluido la importancia de la relación establecida con el público, en quienes como espectadores se presentan procesos psicológicos similares.

De ahí que para la consideración psicológica de la creatividad en el arte, se requiera de una visión global e integradora, pues si bien se han trazado líneas de separación conceptualmente útiles, éstas deberán ser interpretadas con flexibilidad, especialmente en cuanto a ubicar a la creatividad en parámetros tales como la inteligencia o la personalidad, dada la repercusión que éstas cuestiones tendrían en cuanto a la selección, distribución y seguimiento de las diferentes poblaciones de estudiantes de arte.

También se ha considerado importante subrayar que la investigación psicológica en el medio educativo-artístico, permitirá clarificar la estrecha relación que existe entre la -

historia del hombre y la de sus producciones artísticas, en la que se encuentra latente tanto la necesidad de una comunicación estética inherente al ser humano, como el mensaje que con un matiz personal, cada artista logra imprimir a su obra en un determinado contexto con el cual interacciona, de tal manera que el fenómeno artístico pueda ser cabalmente considerado como una totalidad psicológica, histórica y social que permita favorecer una mayor comprensión de los esfuerzos creativos en ésta esfera de la actividad.

OBJETIVOS DE INVESTIGACION.

1. Propiciar el interés por la investigación aplicada de aspectos poco explorados por la Psicología en nuestro país, que en una dimensión clínica contribuyan a ampliar el conocimiento de la dinámica intrapsíquica e interpersonal de la creación artística, enriqueciendo asimismo, una comprensión más completa del arte, que enfatice su importancia en el desarrollo humano.

2. Recopilar un cúmulo de información considerable sobre la creatividad, en especial desde su perspectiva psicodinámica, que permita mayores alcances en la comprensión de las relaciones causa-efecto que tanto en el arte, como en otras áreas de la actividad humana, repercutan tanto a nivel individual como social.

3. Generar una nueva valoración de los planteamientos sobre la creatividad en el arte que a partir del concepto de sublimación, fueron asociados a elementos psicopatológicos, mediante la consideración de los distintos componentes, posibilidades y dimensiones del fenómeno creativo que dan mayor apertura a la multiplicidad de explicaciones existentes, en especial en cuanto a la personalidad y el contexto familiar.

CAPÍTULO I : A R T E

- 1.1 El Problema de la definición de Arte.
- 1.2 Orígenes y Naturaleza del Arte.
- 1.3 Arte y Comunicación.
- 1.4 Arte y Sociedad.
- 1.5 Arte y Juego.

" ..¿ Cuándo has visto un cuadro terminado ?
Ni un cuadro ni nada. Pobre de ti el día que
se diga que está acabado. ¿ Terminar una obra ?
¿ Acabar un cuadro ? ¡ Qué tontería ! Terminar
algo quiere decir acabar con ello, matarlo, -
quitarle el alma, darle la puntilla. El valor
de una obra de arte, está en lo que no está.."

Pablo Picasso.

" La belleza de una obra de arte, reside en la
pieza de arcilla que el escultor que ha copia
do a su modelo con fidelidad, ha olvidado en
sus propias uñas ".

Praxiteles.

1.1 El Problema de la definición de Arte.

Intentar un acercamiento conceptual a un proceso inacabado e inacabable como lo es el arte, se plantea como una difícil tarea. Ubicarlo como un elemento inherente a la condición humana que se ha impuesto desde los orígenes como una clara evidencia de la evolución de la conciencia humana que desde lo primigenio, separa y une a la vez al hombre con su naturaleza y es representativo del cúmulo de la experiencia ontogénica y filogenética, pudiera ayudar a situarlo.

Conceptualmente el arte por su subjetividad implícita, ha sido designado ambiguamente, limitando las posibilidades de objetivarlo, al perderse parte de su naturaleza, intentando trasponerlo al lenguaje verbal, y pese a inagotables descripciones que existen sobre el tema, desde distintas disciplinas, se ha considerado uno de los temas más escurridizos de la historia del pensamiento humano, si bien ha sido tema fundamental tanto para artistas, filósofos, críticos etc.

Desde una perspectiva psicológica, el arte es una manifestación de la conducta humana, susceptible de ser analizada a través de sus componentes, al ser un proceso orgánico y medible, asociado principalmente con la percepción, el pensamiento, la acción corporal y la afectividad.

En un intento por aproximarse a su aprehensión conceptual Herbert Read (1982) en su obra "Educación por el Arte" (49), lo señala como el proceso de "tomar forma", es decir, crear una organización que derivándose de las formas elementales determinadas instintivamente y existentes en la natura

leza, consolidan en el afán humano, la intención de replicar una realidad percibida, y al ser ésta transmutada a una realidad individual y social mediante un sistema de signos y de símbolos, logra condensar y expresar una vivencia manifiesta en la obra de arte.

A partir de la búsqueda inicial por mimetizar al menos fragmentariamente la naturaleza, logra sintetizarse mediante la experiencia artística, toda la vivencia personal y arquetípica que mediante la expresión vital de productos originales y novedosos, hace del arte un elemento renovador y trascendente.

El arte está unido inseparablemente al rito, lo mítico y lo religioso, formando un todo indivisible a la experiencia individual y social:

" el arte comienza en el mito y la magia, en la imaginación y la imaginería, en tumbas y templos, en gritos de guerra y quejas acongojadas, en reclamos amorosos y en cantos de trabajo, y la búsqueda del arte conduce a cavernas sombrías y soleadas playas, a santuarios y castillos, a las moradas de los vivos y los muertos"...Por medio del arte : "el hombre al excavar un refugio en la roca o al procurarse sitios para ritos religiosos o enterrar a sus muertos, hermana lo natural con lo sobrenatural, lo real y lo irreal, invisible con lo visible, lo pasado con lo futuro, lo transitorio y lo eterno" (14)

Debido a la complejidad que representa plantear una noción satisfactoria del arte, pudiera inferirse a partir de -

analogías y diferencias entre los diversos lenguajes artísticos, los elementos palpables o intangibles que permitan señalar sus correspondencias, sin pretender con esto, permanecer en el umbral del problema.

La interrelación de las artes dentro de un sistema, es propuesto por E. Soriau (58), quien plantea situarlas a unas por medio de las otras, marcando en cada caso lo que las hace distintas y lo que en ellas hay de permanente, evocando para tal fin a la Estética comparada, la cual se basa en la confrontación de las obras entre sí, analizando el proceder de las diferentes artes como la pintura, el dibujo, la escultura, la arquitectura, la poesía, la danza, la música, etc., donde los estilos, las funciones artísticas, etc., son confrontados por las diferentes formas de impacto manifiestas en diversas culturas, épocas y culturas.

La intención de Soriau (58) consiste antes que en una división del arte, en una división de las artes, basada en la diversidad de sus realizaciones y lenguajes, entre los que un material expresivo distinto y una invención de paralelos artísticos subyace, antes que darse efectos análogos, lo cual permite aclarar la diversidad de las artes, antes ignorada.

Por su parte H. Taine (61) considera que " toda obra de arte está relacionada con un contexto histórico que ejerce sobre ella su influencia; ninguna obra de arte está aislada y de lo que se trata es de buscar el conjunto del que depende y que la explica".

Así pues, el arte forma parte de diversos subsistemas -

que interrelacionados, permiten una comprensión más vasta de todo el macrosistema, siendo la Filosofía del arte, es decir, la Estética, la disciplina que considera a las obras de arte como obras humanas en las que es preciso marcar los caracteres y determinar sus causas.

Sin embargo y de manera muy general, podría resultar de utilidad especificar los trazos comunes que pertenecen a las obras de arte, así como aquellos elementos que las separan de otras modalidades de actividad, considerándose necesario mencionar, que una entre muchas otras clasificaciones establece diferencias características entre las artes : espaciales, temporales, del gesto y del movimiento, etc.entre cuyas afinidades podrían considerarse las siguientes :

- * Integran simultáneamente un proceso y un producto.
- * Se generan por la intervención de la voluntad.
- * Poseen un medio o material sensible : sonido, palabra, cuerpo humano, pintura sobre un lienzo, etc.
- * Son experiencias que tienen unicidad e irrepetibilidad en cuanto a aspectos cualitativos.
- * Son perceptibles a los sentidos.
- * Tienen unicidad y aparecen completas.
- * Fueron creadas de acuerdo a una idea global preconcebida - que hubo de guiar todo el proceso, y aunque parcialmente inconsciente, no es en modo alguno azaroso.
- * Tienen tonalidad es decir, la capacidad para crear centros. Tales como un color como matiz dominante; como característica de una tonalidad afectiva, como tema, argumento, emoción, etc.

* Tienen la posibilidad de predecir, o tendencia para anticiparse, crear expectativa y por tanto, de hacer reaccionar en caso de cumplirse o frustrarse.

* Incluyen un modelo, es decir un rasgo distintivo inherente a cualquier forma en las distintas manifestaciones artísticas.

* Integran un inicio o comienzo de una secuencia temporal, es pacial o ambas, en la que se enfatiza o difumina y a cuya con traparte esto es, el final, corresponde una conclusión que permite satisfacer las necesidades del autor respecto a un cierre adecuado y que depende generalmente de factores y nociones culturales.

* Manifiestan la utilización de diversos planos : ópticos, au ditivos, etc.

* Enfatizan aspectos como el color, el gesto, la palabra, el sonido o tono, la duración (56).

Al reconocerse la variedad y el amplio espectro de posibilidades de creación artística, se comprueba que se trata de medios que permiten ver y expresar lo mismo bajo luces diferentes y que ésta multiplicidad de elementos análogos, implica que una obra de arte es una disposición concertada y concertante de cualidades sensibles, susceptibles de ser referidas a un sistema ordenado formado por una gama; un conjunto coherente de cosas más o menos análogas a la representación humana ordinaria, ya sea que estos objetos estén en correspondencia con objetos del mundo real o bien que se confundan con la obra misma, con una organización realista tanto de datos fenomenológicos y materiales de la obra.

De ahí que una obra de arte sea a un tiempo todo este conjunto, un elemento de unicidad reconocido por diversos niveles y en diversos planos y dimensiones, constituyéndose en una imágen parcial e insuficiente en el orden de las realidades:

" La obra en cuanto objetivo intencional de un esfuerzo regulado, queda libre como lo que es, obra emancipada del quehacer que la produjo. Pues la obra por definición está destinada al uso" (22) p. (47).

Gadamer (1991) tiene al respecto, una interesante perspectiva en la que sustenta la unicidad del arte, abordándolo como experiencia antropológica circundándola mediante tres conceptos : juego, símbolo y fiesta, facetas que implican la "automovilidad" que caracteriza a lo viviente, en un continuo proceso de construcción-reconstrucción y que al convertirse en la propuesta de mayor similitud a los propósitos de ésta investigación, permite desarrollar aspectos y dimensiones del arte como la comunicación, el juego, y lo social, favoreciendo una mayor comprensión del arte a través de sus componentes.

Por tanto y como se ha podido vislumbrar, el mundo del arte se impone como elemento esencial al hombre, único creador de símbolos y ficciones. Arte que como necesidad imperiosa, subsiste a millones de generaciones que como antecedente, confirman un infinito y enigmático secreto.

1.2 Orígenes y Naturaleza del Arte.

Al constituirse el arte dentro de la cultura en una esfera autónoma con fines y valores propios, la cual está provista de aberturas por las que es posible circular ampliamente - la comunicación hacia otros dominios de la cultura y de la vida e intentando indagar en los orígenes y naturaleza del fenómeno artístico, se ha considerado valioso retomar a Herbert Read (1985) quien en su obra "Imágen e idea" (50) refiere :

" la actividad artística comienza en el momento en el que el hombre se encuentra, frente a frente, con el mundo visible, como con algo terriblemente enigmático (..) en la creación de una obra de arte, el hombre se entrega a una lucha - con la naturaleza no por su existencia física, sino por su existencia espiritual " (p.11) En tal pasaje Read hace la referencia al notable filósofo del arte Conrad Fiedler para sustentar una idea básica en éste autor en la que el arte - es considerado como el instrumento esencial del desarrollo de la consciencia humana y en cuya significación estriba, la de llevar el mundo visible a la consciencia obligado por su capacidad y propia naturaleza . Así refiriéndose al arte afirma que "tal actividad no es fortuita, sino necesaria; sus productos no son secundarios o superfluos, sino absolutamente indispensables, si es que el espíritu humano no quiere atrofiarse " (p. 12) (50).

Abundando en su idea central afirma que el arte ha sido el medio por el cual el hombre ha podido comprender la naturaleza de las cosas, pues si bien no ha podido ser más que un -

intento por aprehender la realidad fragmentariamente, pues la pretensión del todo rebasaría sus capacidades humanas, ha representado un reconocimiento parcial y la fijación de lo significativo de la experiencia humana. Para Read (1985), la actividad artística es "la cristalización a partir del reino amorfo del sentimiento, de formas significativas y simbólicas sobre cuya base se hace posible un discurso simbólico del que surgen la religión, la filosofía, la ciencia y otros modos de pensamiento" (p. 19) . En tal afirmación se hace evidente el papel que el arte tiene como función primaria y fundamental - en la evolución de todas las facultades superiores que constituyen la cultura humana.

Sustentando sus propuestas en autores como Jean Piaget y Carl G. Jung, así como en filósofos como Cassirer y Collingwood, Read (1985) aborda de manera particularmente interesante los problemas del arte, logrando describir las etapas más decisivas en la aprehensión que el hombre ha hecho de la realidad, que si bien pudieran corresponder a etapas cronológicamente determinadas aunque no necesariamente consecutivas, representan para el autor, conquistas sucesivas que la conciencia humana ha logrado sobre distintas modalidades de existencia : las esferas animal, humana, intelectual y numinosa.

Al aclarar su necesaria inclusión del término evolución, Read (1985) considera que aunque ésta se ha manifestado en relación al desarrollo de la consciencia humana, entre los tiempos prehistóricos y los actuales es muy difícil correlacionarla con la facultad estética, agregando que el arte no

evoluciona, siempre ha sido arte, si bien ha tenido lugar un proceso específicamente estético. Sin embargo admite una ampliación progresiva de la consciencia estética.

Otra idea fundamental de Read es que antes que la palabra, en el hombre primitivo surge la imagen y ello explica - que los primeros esfuerzos expresivos registrados en las superficies de rocas y cavernas hayan sido pictóricos, no habiéndose aún hoy por hoy valorado suficientemente, la importancia de este arte primigenio. De tal manera que en el amanecer de una conciencia específicamente humana, el desarrollo de estructuras de pensamiento todavía ilógicas y sin noción de causalidad, hicieron posible captar la sincronicidad, permitiendo establecer una conexión mental entre hechos que ocurrían separados físicamente. Tal establecimiento de conexiones significó el primer paso en el logro del sentido de la razón y de la lógica, base de la primera economía mágica, la cual solo pudo establecerse por medio de un signo, esto es, por medio de una imagen que pudiendo separarse de la percepción inmediata, fué conservada en la memoria. Así el signo sirvió para establecer la sincronicidad, con el oculto deseo de que un hecho correspondiera a otro, presentes en el conjuro y el ritual. En éste planteamiento también puede considerarse el valor que tiene el desarrollo de la sensorialidad y la capacidad de almacenamiento de información percibida en cuanto a las capacidades creativas del niño.

Read comenta que indudablemente la preocupación prioritaria del individuo de las hordas nómadas, lo constituyó el a-

seguramiento de sus necesidades básicas : el alimento suficiente y la búsqueda de sitios seguros y habitables, aspectos que marcaron intensas significaciones de las cuales nació la magia, como un intento por escapar de la causalidad directa, así como de la posibilidad de influir en el orden de los acontecimientos. El éxito en la caza de animales comestibles la fertilidad del suelo por medio de la lluvia, fueron entre otros, elementos de una realidad desbordante y amenazadora - en la que el mundo se les presentaba no como algo inanimado y vacío, sino como algo pletórico de vida y de secretos, en los que el arte fué una vía para comprender la realidad.

Pasmados ante la confusión que para ellos debió significar el mundo circundante, éstos hombres respondieron al universo con un lenguaje de sueños y de vida imaginaria; lenguaje que creó una nueva realidad en la que lo real pasó a ser reflejo de lo imaginario, cobrando la fantasía, tanto poder y verdad, que llevó al hombre a configurar un maravilloso mundo mítico. De tal manera que sus deseos encontraron - vía de expresión mediante ritos, modalidades inseparables y primigenias de las primeras manifestaciones artísticas.

Es así que para Read (1985), ontogenia y filogenia ejemplifican en el arte el desarrollo humano como individuo y como especie, alcanzándose propósitos similares que sin la posibilidad de estructurarse mediante un sistema de signos y símbolos, no habría podido desarrollarse. Tal sistema de signos fué diferenciándose en imágenes auditivas, visuales, símbolos plásticos, etc.

Es de éste modo que para H. Read (1985), civilización es coordinación e interacción que ha permitido al hombre contemporáneo incluso, conservar alerta la atención, viva la imaginación, estar abierto a la sensorialidad y penetrante en su facultad de razonamiento:

"El espíritu se sumerge en la apatía a menos que sus hambrientas raíces busquen continuamente el obscuro sustento de lo desconocido; a menos que su sensitivo follaje se extienda continuamente hacia una luz inimaginable. El crecimiento de la mente constituye un área de conciencia cada vez mayor y esa área se realiza y hace efectiva, presentándose en imágenes duraderas, gracias a una actividad formativa que es esencialmente estética " (p. 38) (50).

En términos generales, el artista ha tenido que decidir entre el camino de la vitalidad y el camino de la belleza, opciones entre las que el artista prehistórico hubo de seleccionar el camino de la vitalidad, surgiendo el animal arquetípico de las profundidades inconscientes para tomar posesión en la mente del artista. Tal vitalismo no es, sin embargo, puramente animalismo sino más bien, la fuerza de la vida manifiesta en forma humana y que como factor estético se ha mantenido en el arte actual, al ser la vitalidad, una reacción contra el mortal acartonamiento y la rigidez estereotipante de todos los procesos de repetición e imitación :

" La degeneración del símbolo que pasa de una mano a otra de manera estereotipada y reiterativa pierde ese impulso vital, tornándose convencional, sistemático, comercial ". (p. 40) (50).

Concordando con éstos planteamientos, Soriau (60) considera que el arte : " es la actividad instauradora; el conjun

to de búsquedas orientadas y motivadas que tienden expresamente a conducir un ser desde la nada, desde el caos inicial hasta su existencia completa, singular, concreta de la que da fe su presencia indiscutible" (60). Es entonces que la obra de arte se nutre de la vinculación entre una necesidad interna y una existencia externa, que una vez exteriorizada, se traduce en expresión artística, siendo el artista encargado de transmutar esas pequeñas abstracciones de la realidad :

" El arte es el esfuerzo de aproximarse al todo, mediante el medio cognoscitivo del símbolo " (52).

Para Soriau (60) dicha sabiduría instauradora implica la adquisición intuitiva, la posesión y el uso activo y concreto de una ciencia rectora que no excluye al poder y al amor y - que pertenece al género de la finalidad : aquella cuyo objetivo es una existencia singular que entraña riqueza, originalidad, facultad única para manifestarse; para ser insustituible y estar presente. El arte visto así es, es constructor de cosas, es energía edificante y edificadora; elemento irremplazable por el que los sueños encuentran una vía hacia la realidad concreta, acabando por definirse en una existencia omnipresente ante los hombres, particularmente intensa y deslumbradora.

De lo anteriormente expuesto se deduce que toda definición de arte es en sí misma de naturaleza flexible, mutante y susceptible de múltiples controversias que tan solo permiten demostrar su inagotable conceptualización como experiencia única y auténtica. Así obra, creador y espectador representan la conjugación de tres momentos del surgimiento del arte, a

que] que por su naturaleza indescriptible está fuera de toda posible racionalización y que sin embargo, hace posible transitar del caos al orden, en el que la técnica es el soporte de lo no real, la proyección de imágenes internas y que constituye en palabras de Ortega y Gasset (1971) " aquella aventura que sobreviene por sorpresa y que nos arrebatada, nos infunde un frenesí, nos arrastra como el vendaval divino a los profetas, hacia una localidad extramundana. No hay arte sin éxtasis, en el sentido más riguroso de la palabra que es "estar fuera de sí " (46 a). Así mismo, Paul Weisz (cit en 56) refiere que : "la obra de arte es sensible, concreta, empotrada o inserta en un medio. No hay sustituto para la experiencia de enfrentarla. Ninguna discusión sobre una obra de arte, logrará captar su sabor distintivo y su ser esencial ".

" Una obra de arte es como un sueño : a pesar de su aparente obviedad, no ofrece una explicación en sí misma, ni es inequívoca " (Jung, C. G. cit. 65).

Por otra parte Samuel Ramos (1986) en su obra "Filosofía de la vida artística " (48) propone que " el arte puede procurar con el libre juego de sus representaciones, dar satisfacción imaginaria a las aspiraciones de la voluntad no realizadas" complementándose con lo que afirma Ortega y G. " una forma de lo real es lo imaginario y en toda perspectiva completa, hay un plano donde hacen su vida las cosas deseadas " (p. 22 op. cit.) Así para S. Ramos, el arte : "es revelación de una vida espiritual desconocida para todos aquellos hombres que no tienen la visión profunda y original del

artista, La realidad humana es transfigurada por la magia del arte, al mismo tiempo que adquieren conciencia y plenitud, aquellos aspectos profundos que yacen dormidos bajo la capa de los intereses cotidianos (..) " solo se aparta de la vida para elevarla y enriquecerla, y hace volver a ella porque aclara su sentido (..) vã mãs allã que la filosofía o que la ciencia por que no está sometido a la norma de los hechos reales- y puede moverse plenamente en el plano de la ficción".

Aclarando su papel en el ámbito educativo afirma " el arte es un poderoso instrumento de educación por las virtudes - formadoras que posee (..) es un descanso y un consuelo; es liberación en la apariencia y revelación de la vida espiritual por una intuición que no apela a la razón, sino a la evidencia de los sentimientos. Es catarsis de las pasiones y objeto para colmar aspiraciones insatisfechas; es fruto de la creación humana y a la vez promueve la creación del hombre " (p.- 135). Es así que la obra de arte, una vez producida, proclama su independencia y adquiere una existencia propia que sobrevive al creador, de tal manera que un episodio de la vida real, un estado de ánimo cualquiera, dejan de ser perecederos cuando el arte los traslada a un plano intemporal.

Respecto al cuestionamiento sobre la importancia del arte en la experiencia individual y social, Ernest Fischer (19-67) subraya en su obra "La necesidad del Arte" (19), que el - hombre anhela algo mãs que a ser él mismo; aspira a ser un "- hombre total ". Partiendo de una serie de inquietudes que se resumen en la idea de que el arte satisface variadas necesidades para acompletar esa anhelada totalidad humana, ya sea me-

diante el intento de perderse en el mundo y fundirse con él - (lo dionisiaco) o bien por la vía de lo apolíneo que según el esquema de F. Nietzsche, permite representar los dos impulsos centrales de la cultura griega: Apolo, presidiendo serenamente a las musas en el Parnaso, simboliza el orden, la moderación, la proporción, lo racional, comprensible y claro en su estructura formal; mientras que Dionisios, dios del vino y señor de las orgías y el teatro, simboliza todo lo maniaco, desorganizado, irracional, instintivo, emocional. Tal esquema planteado por Nietzsche, lo aplica Fischer al análisis de distintas épocas históricas que analiza, considerando la importancia del arte como una forma de trabajo, ya que solo por este medio, se ha ido creando un nuevo tipo de realidad que es el arte mismo. De tal forma que al ser el hombre el único ente capaz de inventar un instrumento que permite la satisfacción de sus propias necesidades y también el único capaz de desarrollar nuevas formas de pensamiento, surge la creación artística como resultado último de tales cualidades. (19).

En ésta propuesta existe cierta similitud con las ideas de H. Read (1977), pues se confirma el surgimiento del arte como función mágica y progresivamente diferenciada en otras formas de conocimiento como la religión, arte y ciencia, que al no estar inicialmente ligado a la belleza ni ser un producto individual, brotaba de la unidad e identidad entre la naturaleza y la comunidad de los miembros de una sociedad. De tal suerte que con el advenimiento de la división de clases, el artista consolidó su posición como agente restaurador de la unidad perdida del hombre, quien al reencontrarse con su ali-

nada comunidad, hizo de la individualidad, su más valorada - condición. De ahí que lo creado se encuentre paradójicamente inmerso entre la dependencia de condiciones socioculturales - y su inalienable unicidad.

Paralelamente, Ernest Becker (1975) en su libro "La lucha contra el mal " (6) considera que la condición humana se halla inmersa en el debate entre el anhelo de consumir y convertir energía y ante la plena conciencia de su finitud inevitable. Basándose en la teoría de O. Rank (1941), Becker propone que la angustia originada a partir de tal conflicto existencial, ha llevado al hombre a la creación simbólica y trascendente de maneras de expresión que mediante formas complejas, puedan asegurar su presencia vital: " al oponer la cultura a la naturaleza, el hombre se adjudicó un destino espiritual especial que le permitió trascender la condición animal" exigiéndosele una trascendencia constructiva y esperanzadora, que lo llevó a tener un status especial en la naturaleza. Así " ya no era un animal que moría y desaparecía, sino un creador de la vida que también podía conquistar la vida eterna - por medio de ritos comunales de la regeneración cósmica" (p. 43) (6).

Es así que tan pronto como el individuo pudo utilizar - símbolos, logró una trascendencia artificial por medio de la cultura. Toda la cultura es creada y el pensamiento le da un significado, mismo que no proviene de la naturaleza física, - siendo en éste sentido "sobrenatural" cumpliendo la misma - meta, todas las sistematizaciones de la cultura : la de elevar a los hombres sobre la naturaleza, asegurándoles que de

alguna manera, sus vidas son importantes en el universo, más que las cosas físicas (p.22) (6). No obstante, de manera paradójica plantea también, que ese aferrarse al concepto de trascendencia y a los símbolos de la inmortalidad, promueve un nuevo tipo de angustia y de inestabilidad : " la capacidad creadora del hombre, más que su naturaleza animal, impone a sus semejantes, un amargo destino terrenal" (p. 23) (6).

Para concluir, la panorámica de los diversos planteamientos respecto al arte y la creación previamente analizados, reafirma la importancia de éste en el desarrollo humano, pues no operando ya en su sentido inicial en cuanto al rito y la magia, subsiste en el arte, una posibilidad transformadora y autogestiva, fundamental para la evolución de la especie que en la creatividad satisface el pretendido afán por recuperar la omnipotencia perdida, en una búsqueda incesante :

" El arte es conocimiento y pese a los prejuicios acumulados por filósofos, ésta capacidad cognoscitiva es tanto más evidente en un arte no referencial (o solo referido a sí mismo), como el arte moderno"(Rafael Argullol cit. en 22).

1.3 Arte y Comunicación.

Indudablemente el arte es un lenguaje, por medio del cual el individuo pretende decir algo y que al ser comunicado a los demás subraya su importancia social creándose y recreando nuevas formas de expresión de un modo personal. Así " el artista creador es siempre, una individualidad dentro de la comunidad " (p. 41) (49).

El vínculo entre arte y comunicación es inherente a toda práctica artística en la que Omar Calabrese (1987) (11) propone una conceptualización del arte como lenguaje : " es la condición intrínseca de ciertas obras producidas por la inteligencia humana, en general constituidas únicamente por elementos visuales que expresa un efecto estético, estimula un juicio de valor sobre el conjunto de obras o sobre sus autores y que depende de técnicas específicas o de modalidades de realización de las obras mismas ". Agregando que también es preciso entender por arte " un carácter de las fuentes de la obra, como un efecto sobre el público ".

En cuanto al término comunicación, considera a "cada transmisión de la información obtenida mediante la emisión, la conducción y recepción de un mensaje " (11). Descripción que remite a un proceso social y socializador en el que la información es conducida a través de un canal o soporte físico; dos interlocutores que interactúan mediante un código, así como un conjunto de reglas para combinar la naturaleza del mensaje y el proceso de emisión y recepción " (11). Mismo que se esquematiza en el Modelo de la Comunicación de R. Jacobson

(cit. por Calabrese):

	MENSAJE	
	CODIGO	
EMISOR	CANAL	RECEPTOR
	CONTEXTO	

La utilización de un sistema de signos, explica la recurrencia a la Semiótica, disciplina explicativa de los procesos culturales como fenómenos de comunicación : " la semiótica tiene que ver con cualquier cosa que pueda ser considerado como un signo. Es un signo toda cosa que pueda ser asumida como un sustituto significante de cualquier otra cosa " (11).

El énfasis en el nexo entre arte y lenguaje, permite al autor destacar dos tipos de contribución potencialmente vital al estudio del arte:

1. La teoría del simbolismo elaborada por Jones, que incluye a la teoría del relativismo : " en la actividad simbólica se reconoce una *historia* de transformaciones de símbolos precedentes y no una historia de invenciones totales " - (11).

2. La contribución al psicoanálisis de Jacques Lacan, que si bien nunca se ocupó de la interpretación de una obra de arte, con sus ideas sobre la estructura del inconsciente, isomorfa a la estructura del lenguaje, contribuyó a dar un vasto campo de posibilidades de acción aún en vías de elaborarse.

Calabrese también subraya la contribución del psicoanálisis jungiano, cuyo fundamento "neoplatónico", parece excluir algún interés por los aspectos lingüísticos de la actividad -

psíquica pero que sin embargo, con su propuesta del inconsciente colectivo y los arquetipos, logra acercarse a la posibilidad de existencia de una obra simbólica, manifestando en su obra "Símbolos en Transformación"(1982) (34) su interés por el símbolo como modo de conocimiento que pertenece a la vida y a la realidad psíquica, en la que el pensamiento simbólico es considerado consustancial al hombre, explicándose la creación a partir de la imagen paterna y ya no como producto de la represión:

" Así como un parto natural que lleva al mundo una criatura viviente o la proyecta, no está ocasionado por ninguna represión. Así también la creación artística y espiritual constituye un proceso natural, aun en el caso de que se proyecte una figura divina " (p. 84) (34).

Más adelante afirma respecto al símbolo : " no es una alegoría, ni un signo, sino la imagen de un contenido en su mayor parte trascendente a la conciencia. Lo que es todavía preciso descubrir, es que esos contenidos son reales, es decir, agentes con los cuales, no solo es posible, sino incluso necesario entenderse. En ese descubrimiento no dejará de verse, - de que trata el dogma, que formula y para que surgió (p. 102)

Jung retomando a Spierein dice que " el símbolo debe su origen a la tendencia del complejo a disolverse en el todo general del pensamiento. De ésta suerte se elimina del complejo lo personal. Esta tendencia a la disolución (transformación) de cada uno de los complejos, es el resorte de la poesía, de la pintura y de todo tipo de arte"(p. 153) (34).

Así Jung parece apoyar la idea de que la transformación de la libido, ha conducido a la humanidad a una serie de des-

cubrimientos trascendentes.

Por su parte algunos autores que toman como parámetro la perspectiva lacaniana tales como Didier Anzieu (1974), asignan al vacío un lugar central, cuya función no siempre es la misma. El vacío procede de lo simbólico. Es una producción del significante, por lo que para esta perspectiva teórica: "nada falta en lo real, si no es por la introducción del significante". Este engendra la ausencia, crea la falta.

En Lacan (cit. en 4) el objeto es la causa del deseo, es decir la causa grabada en hueco, negativo en cierto sentido - que es producto del vaciamiento del significante. "Más bien la falta del objeto que el objeto de la falta". En "El Objeto del Arte" (4) se sitúa a la sublimación del lado de la nada; de esa nada de la que es el efecto primero. El objetivo de la sublimación es la reproducción de la falta de la que procede, es por tanto, repetición; reproducción indefinida del engendramiento del vacío al cual el significante dá estructura: " el valor gestante del vacío (es) causa del acto creador " (I. Vegh, 1988 cit. por 4)

" En el misterio del arte, Freud descubre un saber, tan inconsciente y secreto que de eso, el hombre no sabía que era su sujeto...descubre la esencia estructural del hombre como efecto del lenguaje, al mismo tiempo que en la evanescencia de la palabra, va descifrando un goce " (V. Dreidemie, - 1989, cit en 4)

(El arte)"se parece al rito (..) consiste en dar forma, dar a ver, darse uno mismo. Crear resume la capacidad humana de hacer con los elementos de la realidad, una nueva combinación

ción y una nueva realidad; facultad del hombre que encierra una posibilidad de crear, de gestar una presencia que esté - con nosotros en los momentos decisivos, solitarios y silenciosos".

En cuanto al espectador, se plantea que " el que capta una obra de arte, produce una especie de revolución en el - acto de la comunicación, que consiste nada más que en recrear aquello que se creó. Toda obra de arte es un organismo involuntaria o voluntariamente incompleto; es algo inacabado - que está por terminarse de hacer y que es el espectador quien va a completarla. Supone la respuesta a una necesidad humana imperiosa, un mandato impostergable, donde el espectador escoparticipe del otro que está allí mismo en el abandono; en esa condición inexplicable, en ese juego entre la vida y la - muerte; entre deseos y sufrimientos engendrando imágenes misteriosas, capaces de negar la nada y junto con todo lo irremplazable que posee, tiene también como todo lo humano, un - márgen de frustración y derrota. Hacer que esa comunicación - se extienda, se propague en el tiempo y en el espacio, supone una liberación : vencer la soledad que por ser y estar allí exige una corrección, un perfeccionamiento, una transmutación. Lo inevitable que se transforma en carcomedora obsesión del ser humano, que al lograr ser plasmada, permitirá un hecho maravilloso para quien la ha engendrado : le permitirá - olvidarla " (Juanroz, 1989, cit. 4).

En tanto que el arte : "como todo fenómeno de conciencia tiene en efecto un sentido, en cualquiera de las dos connotaciones que la lengua da a éste término : de significación

y de orientación. El fenómeno de consciencia más simple que es la imágen, es símbolo y es deseo. Ligado a la acción, se hace percepción, voluntad y en una síntesis última, juicio" (Lacan cit. 4 p. 224).

Por último, Gardner (23) retomando a Chomsky en cuanto a la creatividad contenida en el lenguaje común, a Piaget en cuanto a la búsqueda de la inventiva y a Levi-Strauss en cuanto al concepto de la invención, reconoce la importancia de la actividad simbólica en la experiencia humana, mostrando un especial interés por aspectos relativos a la invención artística. Considera que es necesario orientar hacia una perspectiva estructuralista el estudio de la mente, reconociendo que "la unidad básica del pensamiento humano es el símbolo," abriendo una interminable posibilidad de elaboración de mundos significativos en las artes, en las ciencias en todos los dominios de la actividad humana: "La clave para comprender la creación artística, se encuentra en una atinada alianza de los enfoques estructuralistas con la investigación filosófica y psicológica de la actividad simbólica del hombre". Retomando a Cassirer (1920) (cit. por 23) se afirma que "los símbolos no son simples herramientas o mecanismos del pensamiento. Ellos mismos son el funcionamiento del pensamiento; son formas vitales de actividad; los únicos medios de que disponemos para hacer la realidad y sintetizar el mundo. Es imposible concebir a la actividad de simbolizar como algo separado de la imaginación y la creatividad humanas; el hombre vive en un universo simbólico y en el proceso de la actividad simbólica, los seres humanos inevitablemente se ocupan de crear significados, de resolver problemas de un modo imaginativo y de producir problemas con igual creatividad". De donde se desprende la intensa y básica necesidad humana de simbolizar, de inventar significados.

1.4 Arte y Sociedad.

La relación entre arte y sociedad implica situar al primero como parte del segundo en mutua interacción. Tal nexo es claro al ser el hombre un ser social. Por otra parte, la naturaleza de la actividad humana que conocemos como estética sigue siendo también, un problema psicológico en el que nunca será suficientemente aclamado el origen del arte en éste aspecto social y su repercusión en la creación individual de las obras de arte.

Si bien es necesario distinguir entre arte como factor económico, es decir, el arte como cualidad inherente a los objetos producidos para satisfacer ciertas necesidades prácticas, del arte como expresión de ideales, aspiraciones "espirituales" y mitos, lo cual remite a su aspecto ideológico, resulta básico considerar que su naturaleza esencial no reside ni en la producción para satisfacer necesidades, ni en la expresión de ideologías dominantes, sino en la capacidad del artista para crear un mundo sintetizado y consciente de sí mismo, que no es el mundo de los sueños y fantasías, sino aquel que se encuentra constituido por todas esas contradicciones; éste es, por una representación convincente de la totalidad de la existencia, sin que con ello se pretenda llegar a una definición "dialéctica" del arte, sino simplemente a subrayar la tesis de Herbert Read (1977) en su libro Arte y Sociedad (50), en el que intenta demostrar la naturaleza del arte, mediante la función de éste en la sociedad donde se ha originado una crisis específica en el desarrollo de la civilización en la que la naturaleza real del arte, corre el peligro de -

ser ignorada y por tanto desaparecer en la confusión. Este autor como se ha mencionado, considera que el arte es " una actividad autónoma, influenciada como todas nuestras actividades, por las condiciones materiales de existencia, pero que como modo de conocimiento es a la vez, su propia realidad y su propio fin. El arte se encuentra necesariamente en relación con la política, la religión y todos los demás modos de reaccionar ante un destino común contribuyendo con derecho pleno, al proceso de integración que se conoce con el nombre de civilización y cultura " (p.15) (50).

Es en éste punto que como lo plantea Vintila Horia (1956), "es menester para comprender y explicarse la vida, conocer el mito" (p.194), citando a Mircea Eliade : " el mito relata acontecimientos que tuvieron lugar *in principio*, es decir, en los comienzos, en un instante primordial y atemporal, en un espacio del tiempo sagrado" : (p. 190), lo cual evoca el vínculo entre arte y sociedad, pues parafraseando a Rank (1907) (cit. 6), el mito es "el sueño colectivo del hombre", agregando Horia (6) que "el mito nos envuelve por todas partes. Cada día asistimos a una caída, a un retorno. El mismo mundo del mito, se ha transformado a través de las artes, en un mito" (p. 203) (y es así que) " esclavos de un pasado ancestral que nos persigue hasta en los sueños, ejecutamos antiguos rituales, sometiéndonos a suaves prácticas mágicas"(6)

Por tanto, pretendiendo destacar la importancia de conocer el mito y su filosofía, se asegura la liberación de una obsesión que llevará a concebir al mundo como una meta provisional, al ser éste, estructura de la imaginación creadora.

De tal manera que el arte nace como " una actividad solitaria (individual) y solo en la medida en que la sociedad - reconoce y absorbe estas unidades de la experiencia, se incorpora a lo colectivo" (50), planteamiento que en lo particular destaca la importancia del símbolo, permitiendo que lo universal, el mito, tenga lugar.

En Imágen e idea (52), Read (1985) sostiene que el arte es una fuerza instintiva en la cual las pulsiones pueden retrotraerse al inconsciente, si se les trata de manera consciente sin imposiciones, pues es "como una chispa que salta en el momento oportuno, entre dos polos opuestos de los cuales uno es el individuo y otro la sociedad. La expresión individual es un símbolo o un mito socialmente válido" (p. 16) haciendo evidente tal afirmación, la influencia del pensamiento junguiano. Recuerda asimismo, que en el arte se cumple " el más perfecto modo de expresión que haya logrado la humanidad, desde los albores de la vida humana, hasta el momento actual" por lo que el enlace más importante entre arte y sociedad, radica por mediación del hombre en la individualidad y originalidad de la experiencia creadora, en la que la unión del sujeto con los miembros de su comunidad, incide en la carga emocional e ideológica del producto creado y viceversa; así el efecto estético trasciende a la sociedad modificándose biunívocamente, condensando el devenir histórico de la especie.

Por tanto, han sido variables las diversas funciones del arte en distintos momentos y contextos, siendo entre los griegos común que el arte de la tragedia y la comedia, estuviera al servicio de la política, cuyo legado manifiesta las formas

de vida y valores de un determinado estrato social; así como en la Edad Media respondía el arte, a necesidades de la religión y el culto cristiano, cuyo principal objetivo era plasmar por éste medio, una realidad metasensible que más allá de lo humano y con un sentido profundamente místico y religioso, promoviera y favoreciera la fe cristiana. Sin embargo, con el advenimiento de la clase social denominada burguesía y su creciente productividad material, la función del arte dió un giro en favor de la necesidad de expresar el dominio de la naturaleza por el hombre. Así la fuerza de producción transformada en mercancía, provocó el establecimiento de una normatividad en la cual hubo de inscribirse también el arte en aras de la promoción de una relación más objetiva e independiente de la voluntad del artista con el consumidor burgués, marcándose entonces una contradicción para éste, dada por la incompatibilidad con una sociedad de consumo de cuyos valores, el artista no era partícipe. Es así que en el intento por exaltar una posición subjetiva e idealista que evidenciara su desarraigo de esa sociedad de consumo, el artista expresa en el Romanticismo, un retorno hacia sí mismo; una actitud pasivo contemplativa que en nada pareciera contribuir al cambio social y que a su vez, exteriorizara sus más íntimas emociones y sentimientos. Posterior a lo cual surge el realismo, como un imperativo por demostrar y describir los conflictos sociales, patentizando su postura crítica con respecto a la realidad social vigente. De ésta manera, el artista al reaccionar con aislamiento a esa sociedad que lo segrega, consigue autoafirmar su libertad y su individualidad, cuya extrema di-

vergencia, queda radicalmente signada en el movimiento dadá, en el que la ruptura drástica con lo establecido y la anulación determinante con las normas y convenciones sociales, se manifestó en el escarnio y la desacreditación de toda manifestación artística y recurriendo al mundo de lo absurdo, pretendía señalar el estado de crisis individual y colectiva así como los falsos valores de la cultura y de la sociedad; movimiento que por otra parte, logró aportar principalmente, el descubrimiento de regiones del psiquismo que no habían sido afectadas por el pensamiento rigidizante y extremadamente organizado (29). De tal manera que en ésta consideración de factores sociales, la expresión de la conciencia mesiánica del artista queda explícita, al proclamar en diferentes momentos históricos, su mensaje personal de reconciliación, pagando con su marginación social, el precio de tal proclama.

De ahí que el papel del artista en la sociedad actual, sea el de transformar el orden de la realidad y expresar su concepción del mundo innovando y desencadenando la reflexividad y la conciencia histórica:

" El artista tiene la pretensión de hacer de la nueva concepción del arte, a partir de la cual crea a la vez, una nueva solidaridad, una nueva forma de comunicación de todo con todos " (22) (p42-43).

Es así que ante lo convulso de los avances tecnológicos y científicos, los cambios y los descubrimientos, las continuas transformaciones sociales y la búsqueda del hombre por alcanzar su tan anhelada libertad, lograr plasmar mediante diversas vías y lenguajes con todas sus contradicciones en

el arte de nuestros días, en el que la simultaneidad de lo pasado y lo presente se conjugan en ésta forma de conocimiento que paralela a otras, pero distinta a ellas, lleva a una profunda comprensión del entorno:

" ...todo arte es diabólico por rebeldía. El artista al crear, pretende igualarse a la divinidad creadora y al emparentarse con la rebeldía, busca y encuentra su propio paraíso. El creador no se enfrenta a la divinidad, solo la complementa. El destino del artista es recrear inclusive la adoración a lo divino, que aunque parecería una contradicción, no lo es. Se es diabólico por rebelde y se es creador por la divinidad. Contraria a ésta hipótesis, el acto de crear es cosa de humanos, sin ninguna relación con lo divino. Con Dios o sin él, el artista es un rebelde, un reformador. El inconforme con la realidad a ojos vistas, la que inventa a su arbitrio para conmover a otros, después de haber sido él, el transformador transformado ..."

Edmundo Domínguez Aragonés.

1.5 Arte y Juego.

El nexo entre arte y juego, ha sido una de las nociones clásicas de la Estética. Para ubicar ésta relación una en función de otra, es necesario recurrir a las actividades que se desempeñan mediante los mecanismos de acción, donde juego y sueño se desvían de un fin preciso y por tanto, de una utilidad inmediata. Ambos aspectos representan descargas de "ciertas tendencias" que una vez activadas, se las priva de su objeto propio. Al respecto, tanto la teoría de Freud (1901) en cuanto a los sueños, como la teoría de Karl Gross (Cit por 6), consideran que el juego es la expresión de instintos no utilizados, que en formación, se ejercitan y recuerdan la diferencia entre sueño y juego, en la que éste último responde a la introversión de la tendencia buscando satisfacción en el mundo de las imágenes; mientras que en el juego, la tendencia se introvierte manteniéndose activa. Sin embargo no todo se reduce a tal hecho, en el juego hay una actividad imaginaria y simbólica; esto es, contiene una parte del sueño en la que recíprocamente el juego al revelar su función lúdica, se convierte en una preparación para la acción.

La función del juego aparece sobre todo, pero no exclusivamente en el juego mismo, pues también existe en el arte, caracterizando con propiedad esta función lúdica, el mecanismo del desplazamiento al que Baudouin (1955) se refiere en términos de "ese curioso mecanismo que Freud subrayara en cuanto al sueño, pero que no solo es privativo de éste" (6).

Se alude a tal mecanismo como un desplazamiento del potencial afectivo sobre un nuevo objeto; imponiéndose una distinción fundamental : así como existen en el sueño y en el juego desplazamientos fugaces y superficiales, por el contrario se dan desplazamientos duraderos, con todos los matices intermedios. En relación a los desplazamientos fugaces, un mismo objeto importante en los diversos sueños de una persona es sucesivamente representado por diversos objetos, tal vez indiferentes para la persona. En tales casos, según Baudouin, se puede hablar de disfraz o enmascaramiento, pero suele ocurrir también que el desplazamiento se establezca, es decir, que un gran número de sueños, manifiesten en distintas épocas el mismo desplazamiento, pudiendo confirmarse que el objeto sustituto ha adquirido por propia cuenta, cierta importancia y que la tendencia primitivamente orientada hacia otra parte, se ha vuelto más o menos hacia él. Se trata entonces, de una derivación que opera tanto en la vida real como en el sueño.

Para situar el arte en relación al sueño y al juego, podría asignársele una posición intermedia: si el sueño se dirige al mundo de las imágenes interiores y el juego hacia el exterior, el arte es un sueño que busca reencontrar el camino hacia el exterior, reestableciendo la comunicación con el objeto : " El mundo es el objeto al que el artista desea comunicar algo " (68) (p. 115).

Es así que el juego manifiesta de manera habitual los desplazamientos lúdicos : si el sueño los encuentra accidentalmente y el arte los presenta de manera más o menos constante que el juego, pero más claramente que el sueño, entonces -

el juego procede por desplazamientos pero a su vez, solo se produce en el núcleo de una condensación dada.

Una condensación de desplazamientos complejos, no es otra cosa que un símbolo; así pues el símbolo estético, es un elemento clave en la comprensión de la función del juego en el arte.

Existe una forma de juego cuando el artista se proyecta consecutivamente en sus diversas creaciones y es gracias a su agilidad que conserva su frescura infantil, por lo que no es extraño que se considere al artista como un individuo inmaduro e inestable, pues en opinión de Baudouin (1955) "no hay nada más opuesto a éste, que el hombre rutinario, timorato y pedante, esclavo de la norma mezquina y del hábito meticuloso" (p. 265) (6).

Siguiendo la misma tendencia planteada por Read de proponer analogías con el desarrollo infantil, Henry Delacroix (cit. en 33) plantea su perspectiva en cuanto a la semejanza entre arte y juego : " las estructuras del pensamiento consciente e inconsciente, sean de índole cognoscitivo, perceptivo, simbólico o afectivo, son de carácter operatorio, es decir, producto de acciones reales de distinto tipo, sobre objetos o sujetos. Estas acciones son interiorizadas y transformadas en esquemas, en formas de acción susceptibles de ser repetidas ", aspecto que Piaget enfatiza también en cuanto a la formación del símbolo en el niño.

Es así que el estudio de la representación centra como uno de los objetivos principales a las actividades que el hombre

desarrolla cuando da forma a su discurso y cuando modifica - los objetos naturales para conferirles un significado particular. Las estructuras representacionales subyacen a los diferentes eventos que ocurren en los sitios donde se desarrollan las actividades lúdicas y rituales. Tales eventos lúdicos y sacros, rigen los contactos sensoriales y creativos, - modifican el tiempo y el espacio, e inciden en lo corporal, - provocando una respuesta única en la que los estímulos se - ven animados por la complejidad psíquica y orgánica de los - individuos : " el artista, al experimentar con sus materia - les, puede involucrarse en una actividad lúdica con la que - establece una relación eminentemente afectiva" (69) (p.18).

La importancia del arte como actividad lúdica del individuo, es también destacada por D. W. Winnicott (1972) quien considera que "jugando y solo jugando ya sea niño o adulto, el individuo es capaz de ser creativo y de usar toda su personalidad, y solo siendo creativo descubre el sí mismo". (70) planteamiento que evoca las palabras de Pablo Neruda :

"... en mi casa he reunido juguetes pequeños y grandes, sin los cuales no podría vivir. El niño que no juega no es niño, pero el hombre que no juega perdió para siempre al niño que vivía en él y que le hará mucha falta. He edificado mi casa también como un juguete y juego en ella de la mañana a la noche .." (Confieso que he vivido)(24)

En el marco de una sociedad capitalista y competitiva, la dicotomía planteada entre juego y trabajo como actividades que se contraponen, ha llevado a suponer que solo éste último es un asunto serio y propio de los adultos, necesario para la supervivencia física que involucra además , una res-

ponsabilidad social. De manera opuesta, se ha considerado al juego, en el mejor de los casos, como un elemento vital para la supervivencia psicológica, siempre presente en la vida diaria y fuente nutricia de ciertas áreas profundas y valiosas de la experiencia, cuando no, es visto como un elemento distractor que resta oportunidad a la productividad y que por lo tanto, es necesario eliminar. No obstante, una revaloración del papel que el juego desempeña, es indispensable especialmente en cuanto a su función en el arte, por lo que coincidiendo con Huizinga (cit. por 85) : " el juego es una actividad que se lleva a cabo dentro de ciertos límites de tiempo y espacio, en un orden visible y de acuerdo a reglas aceptadas libremente fuera de la esfera de la necesidad o utilidad material. El espíritu del juego es el éxtasis y el entusiasmo es ritual o festivo de acuerdo a la ocasión. Un sentimiento de exhaltación y tensión que acompaña a la acción y luego le sigue el regocijo y la relajación. La seriedad no es en forma marcada, opuesta al juego. El juego puede ser sumamente serio y frecuentemente lo es. Por eso se dice que el tramposo es menos detestable y es castigado en menor medida, que el aguafiestas que de alguna manera destruye y frustra, la validez e importancia del juego " (33).

Por su parte Gadamer (1991) (22) considera que "el juego es una función elemental de la vida humana, hasta el punto que no se puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico" (p. 66). Paralelamente, a la historia de la humanidad y en apoyo de las ideas de Huizinga, Guardini y otros autores, Gadamer señala que : "la práctica del culto

religioso, entraña un elemento lúdico", recordando que el hecho elemental del juego humano en sus estructuras requiere - que el elemento lúdico del arte no se haga patente solo de - un modo negativo, como libertad de estar sujeto a un fin, si no como impulso libre" (p.66) (22).

En cuanto a la cuestión del arte, el "automovimiento" (juego de luces, juego de olas que representan un constante ir y venir, movimiento de vaivén fundamentalmente asociado a lo viviente), sus componentes lúdicos no tienden hacia un - fin o meta, sino a la autorrepresentación del ser viviente, pues en éste juego de movimientos, se llega al orden y disciplina de los propios movimientos, como si tuviesen fines, - pues es claro que " el fenómeno de la repetición, se refiere a la identidad y a la mismidad " (p.68)

Otro elemento del juego es que en él se halla implícito, un "jugar con ", que en el arte se cumple con la función del espectador, quien participa del juego, es parte de él, lo - que hace del arte y del juego, un quehacer comunicativo.

También D. W. Winnicott (1972) (70), puntualiza la existencia de un vínculo directo entre el desarrollo del área de la experiencia por un lado, y el juego y la capacidad de jugar por otro, sugiriendo que entre ellos hay "un desarrollo directo desde los fenómenos transicionales al juego y de éste al juego compartido, del que se pasa a las experiencias - culturales " (p.51).

Winnicott aporta el concepto de "objeto transicional",- y con él, un gran impulso en la comprensión del desarrollo -

de la función simbólica, denominando como tal, a todo objeto tangible o intangible bien formado o apenas estructurado, - del que el niño se apropia, como su primera posesión, elegi da por él mismo. Tal vínculo del niño con un objeto, Winni cott lo considera como la expresión más temprana del impul so creativo del hombre, pues en éste objeto, se da simultá neamente una existencia real en el mundo externo, así como un significado y una existencia cuyo sentido, han sido ex - traídos de su propio mundo interno; así el objeto transicio nal sobreviene en el momento en el que madre e hijo, ya no son percibidos por este último, como una misma entidad fu sionada obrando tal objeto, como un puente que relaciona al mundo interior de la fantasía, con el exterior de la reali dad que posteriormente es incorporado a la cultura.

El objeto transicional es considerado como el primer - testimonio de la capacidad de simbolización del ser humano, en el que se arraiga su interés y su sentido de la vida, fun cionando como el germen de una hipotética área de la mente - que no se vincula ni con el mundo exterior de la realidad, - ni con el interior de la fantasía. Es en ésta área de la ex periencia que se dá la transformación de la fuente del juego, de la imaginación, de la cultura, de la religión y del arte. Aquello que Jung describiera como "realidad psíquica" que -- contiene el área de la experiencia y es su esencia misma, a gregando Winnicott, que en ésta área de la experiencia, se - encuentra la invención imaginativa, las actividades cognosci tivas que se relacionan con las emociones y la necesidad de orden y sentido también encuentra su expresión en los descu-

brimientos y en la creación de formas que incorporan experiencias.

Específicamente la importancia del juego en el arte y el desarrollo de la creatividad ha sido subestimada durante largo tiempo. En alguna época se consideró al juego, como la expresión de la energía residual o sobrante. En otra, ha sido visto como un fenómeno que recapitula la historia de las principales facultades técnicas y sociales. En otro momento, se consideró al juego como una forma de preparación inconsciente para la vida y actividad adulta. En otra circunstancia, se ha subrayado su función catártica, mediante la cual la abreacción daba la posibilidad de expresar emociones reprimidas o socialmente inaceptables. Incluso en la actualidad, la delimitación de su significado es aún controversial, pues inevitablemente es remitida a una actividad propia del niño, en quien el juego es dominado por la fantasía, la imaginación, el diálogo solitario consigo mismo, que implica también imitación, identificación, dramatización, etc. y pese a que ha sido considerada privativa de la infancia, necesariamente se manifiesta también en la vida adulta, distinguiéndola de otras actividades, en términos de su función en el desarrollo y evolución de la personalidad y por lo tanto, está al servicio del proceso de individuación, el cual implica una mayor toma de consciencia por parte del individuo, que conlleva a la formación del yo, hacia la búsqueda de valores, de sentidos y de autotranscendencia; de ahí que el juego sea intrínsecamente esencial para la creatividad, confirmando tal opinión

Jung (1931) al asegurar que " la actividad creadora de la imaginación, libera al hombre de la esclavitud del nada más que, y lo eleva al estatus de uno que juega. Como dice Schiller, el hombre es completamente humano, solo cuando juega" (65).

La aportación del juego al desarrollo de la creatividad quizá más importante, radique únicamente en que la creatividad del hombre, logra trascender esa necesidad íntima de crecimiento e individuación. En relación a tales necesidades, - Sue Jennings (1979) (cit.33) plantea como "razones psicológicas" de la existencia del arte, las siguientes :

- a) Necesidad de externalizar imágenes internas.
- b) Necesidad de preservar su experiencia sensorial, haciéndola condensarse en una forma que existe fuera e independiente de él.
- c) Necesidad de comunicar algo a los demás y así convalidar aún más, la propia imaginación y la experiencia.
- d) Necesidad de expresar lo que parece ser un impulso básico de hacer, de acuerdo a ciertas reglas estéticas casi universales.
- e) Necesidad de encontrar un sentido, relacionando diferentes objetos de la experiencia con otros más amplios, generalizados y abstractos, mediante la capacidad de simbolización. (p. 24).

Jennings (1979) ; considera que tales necesidades están muy relacionadas con la adquisición consciente de la existencia de la muerte, llevando tal conocimiento a cuestionarse - en cuanto al sentido de la vida, su lugar en el mundo y las

leyes que lo gobiernan, así como su porvenir después de la muerte y antes de la vida. Así mismo, el papel de la individuación en relación al juego, integra el desarrollo de vínculos e interacciones entre el yo y el sí mismo; entre lo personal y lo colectivo.

El quehacer artístico parece haber sido considerado básicamente como un medio de autoexpresión, adquiriendo éste término, los tonos concomitantes de catarsis, abreacción y liberación de los instintos inaceptables a los cuales se contraponen la búsqueda de sentido, la puesta a prueba de la experiencia subjetiva en oposición al hecho objetivo, la curiosidad, la satisfacción por el dominio de una actividad y la necesidad de autotrascendencia que tanto ha sido enfatizada por autores como Maslow, Rogers, Fromm, etc.

La preocupación por el desenvolvimiento de lo único, es decir el verdadero individualismo considerado como función primordial del arte, surge del humanismo, como una rebelión contra el predominio del igualamiento a la colectividad a la que el artista tuvo que someterse y que como movimiento opositor, permaneció necesariamente unilateral. Solo recientemente se ha reconocido que la individuación puede ser desarrollada a través de la conciencia y en relación con lo personal, aspecto que Morel (1991) (44) observa tanto en individuos creadores como en las familias de éstos.

Asimismo el concepto de individuación en Jung es visto como el de "area de la experiencia" como origen de la experiencia artística, que constituye la función primaria del arte, representados por Jennings (1982) como elementos relevantes-

de lo que denomina Terapia por el Arte, pues dado el valor - que tales herramientas conceptuales tienen en relación a lo artístico, permiten combinar la autoexploración y la individuación, con experiencias que permiten trascender lo inmediato y puramente personal. (33).

Por tanto la propuesta de Jennings (1972) gira en torno a que a partir de la disposición innata del hombre para el - movimiento dentro de sus pautas rítmicas, transformadas en - distintas esferas de la actividad como el juego, el trabajo, y la actividad simbólica, tanto en la educación como en la - terapia, se facilitan mediante la implementación de diversas actividades artísticas, que a través de un adecuado programa de salud mental que a nivel preventivo y terapéutico, lleve a expandir la consciencia intelectual y las posibilidades de - autoexpresión afectiva, hacia alternativas creativas y simbólicamente satisfactorias. Consolidando su planteamiento al - hacer hincapié en dos niveles que caracterizan toda actividad lúdica :

- a) El juego como intento de elaboración de situaciones - traumáticas.
- b) El juego como expresión de la potencialidad creadora y libre de conflicto.

Ya que en el juego se cumple con esa función de expansión de sí mismo y del entorno, se manifiesta en él un acto recreativo que surge como una situación vital, espontánea y que como se ha mencionado, puede y es utilizado como estrategia terapéutica frente a la reproducción estereotipada de

situaciones neuróticas, mostrándose claramente como un medio para alcanzar la salud, pues a través de lo lúdico, se acen-túa la vertiente creadora, promotora de lo esencialmente hu-mano.

Es así que habiendo llegado a la consideración del jue-go, lo imaginario y lo creativo como entidades inseparables, del mismo modo en que interactúan arte, hombre y sociedad, - se observa que tal aspecto lúdico del arte se ha constituido en una zona prácticamente inexplorada entre cuyas propuestas se destacan las de Piaget y Winnicott principalmente. En su obra Realidad y Juego, éste último afirma que la psicoterapia es la zona de encuentro entre el juego del terapeuta y - el juego de su paciente y cuando alguno de los dos no sabe - jugar, dicho proceso es prácticamente imposible. Así aunque lo lúdico ha sido confinado al tratamiento con niños, tam-bién se manifiesta un equivalente lúdico en la asociación li-bre en adultos. (70).

Considerando que juego y seriedad pertenecen a catego-rías distintas pero no excluyentes, la represión en su senti-do psicoanalítico como en el cultural, es ejercida en tanto se manifiesta en diversos aspectos de la condición humana, - consolidándose la posibilidad lúdica, imaginativa y liberado-ra del juego, en una zona intermedia; un espacio real y po-tencial entre lo externo y lo interno; entre lo subjetivo y lo objetivo; entre lo aparente y lo fantaseado, ese fluído intercambio y pasaje entre el adentro y el afuera que con una característica fundamental : el objeto transicional, ad-quiére las posibilidades de una realidad física y concreta.

Asimismo, la psicoanalista francesa Denise Morel (1991) considera que en la terapia deseablemente existen elementos-lúdicos : " el terapeuta en su calidad de intérprete, es también consecuentemente un artista creador, pues en su quehacer está implícita la transposición de la experiencia simbólica - (...) traducir es comprender, ceñirse al texto original para trasponerlo a otro idioma y convertirlo en un texto verdaderamente nuevo" (p. 148) (44).

Por su parte Freud en su ensayo "El poeta y la fantasía" (1908) (21), establece la diferencia entre fantasear y jugar: " El niño distingue muy bien la realidad del mundo de su juego a pesar de la carga de afecto con que lo satura y gusta de apoyar los objetos y circunstancias que imagina, con objetos-tangibles y visibles del mundo real. Este apoyo es lo que aún diferencia el jugar infantil y el fantasear". (p.1057).

Tal diferenciación implica que el juego tiene al igual que el arte, un espacio y un tiempo determinado, siendo también un eficaz instrumento de transformación psíquica, recurso develador y manifestación de lo latente que subyace al discurso aparente y revela cualidades autotransformadoras.

El juego no es un área separada en la que se entre en función de una pura y simple fantasía o imaginación, sino un hacer que partiendo de una realidad interna como vivencia, entra en contacto con lo externo, en un vaivén de lo interno a lo externo, interminable, creador, no repetitivo, ni en condiciones de acatamiento, que en sentido opuesto, tiende a instalar el conflicto neurótico como modo de evitar la intensificación de ansiedades nacidas del miedo al ataque y la pér

dida. La salud en un existir y un estar móviles, dinámicos, - logrando cotidianamente el amor, la amistad, la ilusión, la - libertad, la creación. Jugar significa siempre, una dosis de transgresión y la posibilidad de transformación de conductas reiterativas y enfermas; así juego y cambio son variables del mismo género, pues como lo afirma Bachelard : "queremos siempre que la imaginación sea la facultad de formar imágenes y - más bien es la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción" (32). Por tanto, coincidentemente con Read (1985) y utilizando una imagen de Sartre (cit. por 33): "la imagen es consciencia de algo. Es un acto", que en Bachelard correpondería a "lo dinámico, lo transformador tiene - que ver con las imágenes dinámicas, con el dinamismo de la i - mágica y nosotros, expresamos que hay infinitas imágenes congeladas en los cuerpos quietos, en ese no hacer parcial, que solo es verbalizar" (32).

CAPITULO II : APROXIMACION PSICOANALITICA AL ARTE.

2.1 Antecedentes.

2.2 La Sublimación : una aproximación conceptual.

2.2.1 La Sublimación en Un Recuerdo Infantil de
Leonardo da Vinci.

2.3 Importancia del desarrollo del yo en la creatividad
artística.

II Aproximación Psicoanalítica al Arte.

2.1 Antecedentes.

Al ser el Arte propiamente dominio de la Estética, de la Historia y de la Crítica de Arte misma, se le ha excluido de un marco explicativo psicológico. No obstante, las posibilidades de ser abordado desde el esquema del psicoanálisis - se amplían al ser éste, una construcción teórica capaz de abordar una enorme variedad de fenómenos humanos, especialmente - aquellos relacionados con aspectos emocionales y afectivos, - pudiendo contribuir a ampliar el conocimiento sobre el fenómeno creativo.

El psicoanálisis al utilizar una serie compleja de nociones y suposiciones que dieron origen a hipótesis específicas permite incorporar éste marco explicativo a las tentativas - por atrapar conceptualmente al arte, de ahí que si bien ésta perspectiva mantendrá una visión más clínica que estética y centrará su interés en el simbolismo de la obra y en la personalidad "neurótica" del artista, se considera factible intentar abordar ésta problemática desde el punto de vista de las teorías de la creatividad que con un enfoque psicodinámico lleve a enfatizar aspectos no patológicos, orientando la perspectiva hacia las posibilidades humanas, y libres de conflicto, una vez aclarada la importancia intemporal del arte en el desarrollo humano, así como su perenne poder de verdad psicológica, mediante su actividad autorrealizadora y trascendente.

Desde el punto de vista de la teoría del arte, se advier

te sin embargo, cierto desinterés por las explicaciones psicológicas y los análisis estéticos, ante la marcada tendencia a simplificar sus consideraciones, argumentando explicaciones reduccionistas, fragmentarias o abreviadas. De ahí que una verdadera psicología dinámica del arte, ha de considerar una variedad de propuestas además de la freudiana, buscando alcanzar en su totalidad el fenómeno artístico y creativo.

Revalorar las contribuciones potenciales del psicoanálisis aplicables al arte, implica resignificar las teorías psicoanalíticas conjuntándolas a las teorías de la creatividad sin soslayar que tanto el arte como las humanidades en general, tienden a ser consideradas como cuerpos del conocimiento distanciados históricamente de la ciencia, estatus que a la ciencia de la conducta le preocupa mantener una vez que ha sido obtenido en su propio devenir histórico. De ahí que se pretenda indirectamente, ponderar que ésta remota separación entre campos del conocimiento unidos y hoy diferenciados el uno del otro, se irán difuminando apenas dejen de analizarse exclusivamente como el resultado final de una actividad, para centrar la atención en el proceso común que las origina y caracteriza, de tal suerte que la creatividad en su modalidad artística, puede ser sustrato básico de múltiples formas de conocimiento, en donde intervienen las mismas estructuras cognofectivas, exteriorizadas apenas por diferentes manifestaciones del comportamiento.

Aunque el psicoanálisis no desarrolló propositivamente una teoría del arte, si ha brindado sin embargo, importantes aportaciones a su estudio, al introducir ideas revolucionaria -

rias sobre los temas que las distintas modalidades artísticas abordan, en tanto el arte es considerado como un producto de la naturaleza humana; así los temas de impulsos incestuosos, conflictos humanos como la culpabilidad, la agresión, etc., han predominado desde tiempos remotos de antiguas civilizaciones hasta la época contemporánea, y son recreados por el artista - por lo que coincidiendo con Weissman (1967) " (el artista) - crea formas estéticas que expresan verdades objetivas e interiores" (p.226) (67).

El parentesco entre arte y psicoanálisis permite constatar que ambos rubros han hurgado en zonas del psiquismo humano " el psicoanálisis extendió sus contribuciones al arte - cuando pudo demostrar una y otra vez la continuidad íntima entre la vida personal del artista y sus obras de creación. La investigación psicoanalítica estableció entonces, una relación entre el proceso de imaginación creadora y la naturaleza de los procesos de pensamiento observados en el estudio clínico" (67).

Sin embargo, el arte no ha incorporado de manera significativa las aportaciones del psicoanálisis, pues en no pocas ocasiones, solo ha sido considerado como una posibilidad perturbadora, de relativa utilidad situada, en el mejor de los casos, en los límites de la crítica de arte.

De la misma manera, el concepto freudiano del arte como satisfacción sustitutiva o como ilusión contrastante con la realidad, ha llevado a sugerir que éste no es más que una forma de evasión hacia el mundo de la fantasía y la irrealidad, cuando que, los intentos por ofrecer una teoría general del-

arte, contrastan con la idea de éste como algo inaccesible a la investigación psicoanalítica, aspecto desentrañable que en ciertos fragmentos de la obra de Freud, aparece de manera similar a los sueños e incluso a la locura. De ahí se deriva la importancia de revisar minuciosamente los conceptos involucrados en la creación artística, subrayando la importancia que el arte tiene en el desarrollo de la creatividad.

Astimismo, las ambigüedades detectadas en el discurso freudiano, derivan de la sumisión del hombre al principio del placer o al principio de realidad, siendo éste último, la dialéctica fundamental de su pensamiento, es decir, la tensión entre el realismo intelectual de Freud y su deseo de ayuda a la humanidad. Así ambas tendencias, realismo y humanismo, parecen reunirse en la plataforma de liberación de los instintos.

Resulta por demás claro que la posición hedonista de Freud en cuanto a la sumisión al principio del placer y la renuncia a la satisfacción de los instintos, conduce hacia la enfermedad y la autodestrucción, visión reduccionista que lleva a asociar el principio del placer al arte y a éste como satisfacción sustitutiva. No obstante entre las contribuciones más significativas de ésta teoría aplicada al arte, está la obra *El Chiste y su relación con el inconsciente* (1903-1905), que coincidentemente con diversos autores, constituye una importante aportación a una posible teoría general del arte, donde la relación entre el principio del placer y éste, aleja a la vivencia artística del principio de realidad :

"Cuando el aparato psíquico no se usa para satisfacer una de nuestras indispensables satisfacciones de los instin

tos, dejamos a éste buscar el placer. Tratamos incluso de derivar placer de su propia actividad. En éste supongo, - está la verdadera base de todo pensamiento estético" (Interpret. de los sueños p. 254) (21).

En ésta obra de la misma manera que se enfatiza el nexo entre arte y puerilidad, se menciona que el arte logra recuperar mediante una vuelta al pasado, lo que con relativo poco esfuerzo, propicia la gratificación de necesidades físicas, planteándose además, la función de arte (ingenio para Freud) como la de ayudar a encontrar el camino hacia las fuentes del placer que se han hecho inaccesibles por la capitulación o ajuste al principio de realidad, denótesele educación, madurez, etc. etc., pero que en palabras de Freud significa "recuperar la risa perdida de la infancia" (Interp. de los sueños p. 510).

El arte como guía para recuperar la infancia perdida, abre un camino a la reformulación psicoanalítica de la verdad contenida en la doctrina platónica de la anamnesis que en Fedro (una notable psicología de la belleza)*, evidencia la afinidad entre el amor por la belleza y la locura, además de la apasionada persecución de la belleza en su lucha por recuperar una visión perdida de la perfección.

* En ella se describe en forma de gran mito, la determinación del hombre su limitación frente a los dioses y su caída en la pesadez terrenal de la existencia corporal y sensible, describiendo la espléndida procesión de todas las almas, en la cual se refleja el recorrido nocturno de las estrellas. Es una especie de viaje en carro, por la cumbre de la bóveda del firmamento, bajo la conducción de los dioses del Olimpo. Las almas humanas viajan igualmente en carros tirados por caballos, siguiendo a los dioses, los cuales realizan esta procesión cada día. Arriba en la bóveda

del firmamento , se ofrece a la mirada , el mundo verdadero.Y lo que allí se ve ya no es este tráfigo anárquico y cambiante de nuestra llamada experiencia terrenal, sino las verdaderas constantes y las configuraciones permanentes del ser.Y entonces, mientras los dioses se abandonan plenamente a la contemplación de éste mundo verdadero, las almas humanas se ven entorpecidas por la desobediencia de sus corceles. Como lo sensible de las almas humanas desconcierta su mirada, solo pueden echar un vistazo rápido y fugaz a ese orden eterno. Más luego caen a la tierra y quedan separadas de la verdad, de la cual solo conservan un vaguísimo recuerdo.(p.51) (22).

La doctrina freudiana del arquetípico estado de la niñez, puede colocar a la doctrina platónica de la anamnesis sobre una base naturalista. El énfasis en la infancia propicia la apertura para tratar de resolver la añeja controversia entre el empirismo y la doctrina filosófica de las ideas innatas.

En el Chiste y sus relaciones con el inconsciente, se sugiere al arte, como un retorno al principio del placer y a la infancia esencialmente, de manera que mediante una actividad similar al juego, entran en interrelación las técnicas artísticas, el proceso primario (lo infantil y lo inconsciente), distinguiéndose de otras manifestaciones generadas en el inconsciente y en lo infantil, tales como la neurosis y los sueños. De éstos últimos, insiste en la referencia social y sustento del control consciente (Introd. al psicoanálisis p.27)

"El sueño es un producto psíquico completamente asocial...permanece intangible para la persona misma y por ello, carente de todo interés en absoluto para cualquier otro. El ingenio por otra parte, es la función psíquica más social de todas las búsquedas del placer...Debe portanto, ceñirse a la condición de inteligibilidad, puede utilizar la deformación que es posible en el inconsciente por medio de la condensación y el desplazamiento, pero no hasta el punto en el que la inteligencia de la tercera persona, no pueda descubrir el significado" (Intr.

al psicoanálisis, p.310).

Se alude al público al mencionar a esa tercera persona, relacionando Freud la exigencia de su inteligibilidad con la exigencia de la comunicación. La implicación que esto tiene en el arte, es la función de hacer público, el contenido del inconsciente y por lo tanto el espectador, ha de experimentar las mismas represiones que el artista creador ha "superado", para encontrar un modo de expresión a su inconsciente reprimido. De tal suerte que el arte como el psicoanálisis, aparecen como formas de hacer consciente el inconsciente, que en palabras de Freud mismo se subrayara: " en el descubrimiento del inconsciente, poetas y filósofos, se han adelantado " (21).

Así el nexo entre arte y psicoanálisis se da al intentar explorar el inconsciente, estudiando lo consciente, donde prevalece la pugna contra el principio de realidad y la razón:

".. su meta es la presentación velada de una profunda verdad; de ahí que se use una máscara, un disfraz que confunde y fascina a la razón" (Inhibic., síntoma y angustia p. 28) (21).

Tal máscara que seduce, se deriva del juego del proceso primario en el arte, tensión entre lo consciente e inconsciente, que lleva a Freud a analizar la diferencia entre la técnica del ingenio (arte) y la técnica de los sueños, de tal manera que descubre en la organización misma del psiquismo, aquellos mecanismos por los cuales el arte produce efectos liberadores de los instintos reprimidos.

Al respecto y retomando a Nietzsche (cit. por 9): " el arte lucha contra la razón represiva y contra el principio de realidad en un esfuerzo por recuperar libertades perdidas " -

Tal autor considera que dicha emoción catártica implica una relación inicialmente cognoscitiva, transformada posteriormente en libidinal.

El arte cuenta con efectos que preservan el desgaste psíquico, proporcionando alivio a las presiones de la razón, y permitiendo superar la inhibición que activa el proceso primario. Por tal motivo, aparece como subversivo de la civilización, en la medida en que su principal objetivo es suprimir las reopresiones, llegando incluso a expresar Freud (1921) en su obra *Psicología de las Masas y el análisis del yo*, que una función del arte es precisamente formar un grupo subversivo opuesto al autoritario, contrario al nexo entre el artista y el público, donde la finalidad es la liberación de los instintos. De ahí que resulta claro que toda la construcción teórica derivada del psicoanálisis, se edifica en torno al concepto de reopresión como esencia de lo individual y lo social, que conjuntamente con el descubrimiento de lo inconsciente, emerge en los actos fallidos y en los sueños, configurando su determinismo causístico. Otra hipótesis importante, es la de la exclusión de la conciencia de determinada información con posibilidad de amenazar la estabilidad del yo, y que por tanto, es negada o rechazada por el yo consciente, por lo que el psicoanálisis es considerado como la ciencia de los conflictos humanos: " la esencia de la reopresión, está simplemente en la función de rechazar o de mantener algo fuera de la conciencia" (Int. al Psic.-o.304) (21).

No obstante todas esas intenciones o deseos reprimidos,-

se manifiestan en los sueños, en los síntomas neuróticos y en los fenómenos psicopatológicos de la vida cotidiana, produciendo no solo una imagen pura del inconsciente, sino estableciendo un compromiso entre los dos sistemas en conflicto; de tal manera que la noción del inconsciente, sigue siendo un enigma sin la teoría de la represión :

" Permanecemos en la superficie, mientras consideramos solamente los recuerdos y las ideas. Las únicas cosas que valen en la vida psíquica, son acaso las emociones. Las ideas están reprimidas solo porque están ligadas a descargas emocionales que no se manifiestan. Sería más correcto decir que la represión concierne a las emociones, pero éstas no son comprensibles sino por su unión con las ideas ". (21).

La reoesión surge del conflicto del deseo como energía dirigida hacia la obtención del placer y la evitación del dolor, frustrado por la realidad. El yo consciente, como órgano adaptador al medio ambiente y a la cultura, es gobernado por el principio de realidad. Bajo las condiciones de la represión y bajo el dominio del principio de realidad, la búsqueda del placer se degrada a la condición de síntoma. (Inhibición, síntoma y angustia p. 31) (21).

Freud llega a la convicción de que el hombre es el animal que se autorreprime al crear cultura y sociedad. De ahí que exista un nexo intrínseco entre organización social y neurosis "La superioridad del hombre sobre los demás animales, es su capacidad de neurosis y ésta es simplemente el reverso de su capacidad para el desarrollo cultural" (Int. al psicoanálisis p. 151) (21), es así que los distintos tipos de cultura, pueden correlacionarse con los distintos tipos de neurosis :

" Si la evolución de la civilización tiene una semejanza tan extraor-

dinaria con el desarrollo de un individuo y si los mismos métodos se emplean en ambos ¿no se justificaría el diagnóstico de que muchos sistemas de civilización (...) han llegado a estar neuróticos bajo la presión de las tendencias civilizadoras?" (9).

De ahí que el proceso de culturalización impone al hombre un modo de autotransformación en el que continuamente se rehace o reconfigura de manera inconsciente y en cuyo aparente progreso encuentra su infelicidad(53).

Es importante destacar que ninguna otra teoría a excepción del psicoanálisis, aborda el problema de la insatisfacción humana, en la cual se concreta la neurosis. Por tanto el arte seduce en la lucha contra la represión, mientras que los sueños y la neurosis, son el resultado determinado de lo inconsciente y dando expresión al inconsciente reprimido, no logran liberarlo, en tanto que el arte es articulación consciente de éste mismo proceso. En éstos términos, Freud compara el humor con los mecanismos psiconeuróticos de defensa instalados para proteger al yo del dolor, tales como el humor, al que denomina: "la más alta de todas las funciones de defensa", enteramente distinto de la represión, pues permite enfrentar ideas que son en sí mismas intolerables.

El mecanismo neurótico no obstante, implica regresión - en tanto que el arte no se aparta de lo consciente, logrando por la liberación de los instintos, un placer positivo negado a los sueños y la neurosis. Los sueños al ser fantasías de deseos insatisfechos, no logran ser ese placer propositivo y positivo de juego consciente y realizado, de recuperación de la infancia, de mecanismo liberador de los instintos.

En otra de las obras de Freud que alude al arte, es la que se denomina Personajes psicopáticos en el teatro que data de 1904 y que sin embargo fué publicada hasta 1942. En ella se afirma que el personaje de los dramas psicopatológicos, revela de manera imprecisa la lucha de los impulsos inconscientes hacia la consciencia, acentuándose en tal ensayo, la naturaleza esencial y la ambigüedad de ésta forma de arte.

Freud comenta en éste texto sobre el drama psicopatológico: "parece ser uno de los prerequisites de ésta forma dramática que la lucha del impulso reprimido por volverse consciente aunque sea reconocible, reciba un nombre tan poco definido que el proceso de llegar a la consciencia se realice dentro del espectador, mientras se distrae y se forma un juicio racional".

Puede decirse entonces, que las explicaciones psicoanalíticas del arte, han sido objetadas en términos de la idealización que el ser humano ha hecho de sí mismo y de sus héroes, así como la repercusión que distintas rupturas epistemológicas han ejercido en su autoestima, viéndose vulnerada tal imagen inicialmente con el descubrimiento de Copérnico y su teoría heliocéntrica, posteriormente el de Darwin que modificó su posición en la naturaleza en cuanto al origen divino y finalmente con el descubrimiento del inconsciente individual y colectivo, alterando las concepciones idealistas que sobre la creatividad en el arte se tenían, al poner fin a la exaltación exclusiva del intelecto consciente y organizado. Por tanto la propuesta de una aproximación psicoanalítica al estudio

del arte que lleve a conjuntar diversos planteamientos anteriormente disociados, permitirá subrayar la necesidad de ampliar y profundizar en el análisis de diversos aspectos que aunados al concepto de sublimación, satisfagan las explicaciones de los mecanismos generadores del arte y de otras formas de creatividad.

2.2 Sublimación : una aproximación conceptual.

Sublimación, metáfora que juega semánticamente con lo su blime y la simbolización, en una analogía referente a la mutación de la energía pulsional, resulta desde el mismo Freud, - un difícil y controvertido tema que plantea más interrogantes que respuestas.

Este necesario acercamiento al tema, intenta analizar - algunas actividades humanas que aparentemente no guardan ninguna relación con la sexualidad, pero que sin embargo su origen es a partir de la pulsión sexual. Entre éstas actividades Freud describe principalmente a la actividad artística y a la investigación científica - como pulsiones derivadas hacia - un nuevo fin no sexual, orientadas hacia objetos y metas socialmente valoradas.

Conceptualmente el término es innovado por Freud desde - 1895 en las cartas a Fliess, y aunque se trata de una noción más citada que desarrollada, indispensable pero no capturada, se le considera un concepto crucial en todas las connotaciones que el término tiene: intersección, entrecruzamiento y - hasta cruz del psicoanálisis.

Aproximadamente en 1915 Freud trabaja en un tratado de - Metapsicología que comprende cerca de una docena de capítulos entre los que se encuentra el de la sublimación que aparecieron publicados en una compilación titulada Trabajos de Metapsicología que el mismo Freud mutilara. Posteriormente en - 1930 en El Malestar en la cultura, se reencuentra con la misma tarea, siempre incompleta y parcialmente destruida por él

mismo. En ésta parte de su obra sostiene que "la satisfacción sublimada posee una cualidad particular que por cierto algúndía podremos caracterizar metapsicológicamente" (Mal. en la C. p.59), remitiendo siempre su explicación hacia un futuro mediato. De ahí que la difícil caracterización teórica del término, aunada a la sustracción de la descripción clínica, especialmente en cuanto a la cura, hace de la sublimación un proceso catalogado más como un desenlace, no mostrado en concreto, de difícil ubicación entre lo consciente y que además escapa a la represión, tal como parece sugerirlo Freud en algunos de sus pasajes.

De ahí que la sublimación en la perspectiva de la Meta-psicología freudiana, permita trazar las siguientes directrices: en primer término es considerada como uno de los destinos de las pulsiones, junto con la transformación en lo contrario, la vuelta sobre la propia persona y la represión.

En el texto Pulsiones y destinos de la pulsión, ésta es descrita en principio, como una especie de abstracción, pues no se precisa si se trata de una pulsión sexual o una no sexual, presentada así con referencia a la noción de estímulo, es decir, lo que done en marcha algo y que implica una "cierta cantidad de trabajo". La pulsión exige una distinción entre los estímulos externos que son momentáneos y que pueden encontrarse en la naturaleza, excitaciones sensoriales de las que se puede huír tanto por un desplazamiento en el espacio, como mediante el dormir por ejemplo, y por otra parte, las excitaciones de origen interno que por definición son inherentes al individuo. La pulsión con origen en una excitación interna, -

se presenta con una fuerza constante de la cual el aparato psíquico no puede huir y en consecuencia, está en la génesis de las verdaderas elaboraciones. De éstas se mencionan dos categorías principales:

A) Aquellas que poniendo en operación determinados dispositivos, conducen a la descarga de la tensión pulsional.

B) Las que tienen por consecuencia, modificaciones que recaen en la pulsión directamente : los destinos pulsionales.

Entre éstos destinos, la sublimación resulta incomprendible si no se sigue un exámen minucioso de los vectores o dimensiones de la pulsión : la meta o fin; el objeto; la fuente y el empuje o perentoriedad.

1. La Meta. Es la acción expresada por un verbo y requiere ser diferenciada del objeto que es una cosa y se le designa mediante un sustantivo. La meta inmediata de la pulsión es obviamente la satisfacción, es decir, la reducción de la tensión provocada al inicio por la excitación. Subordinadas a ésta meta general, existen acciones definidas, susceptibles de aportar la satisfacción y más allá de ésta acción, es necesario considerar la serie de acciones que implicándose unas a las otras, se constituyen en aquella que desencadena la descarga.

Tal noción de meta supone una modificación, incluso una mutación de la meta, entre la satisfacción sexual directa y la meta llamada "sublimada", donde una especie de etapa intermedia es designada como "inhibición respecto de la meta", pues ésta no resulta verdaderamente modificada, alterando la secuencia al estar frenada o interrumpida.

2. El Objeto. "Es aquello por lo cual, la pulsión puede alcanzar su meta o satisfacción" (Puls. y destinos de la P.p.1037).

Se trata de un objeto considerado en la más amplia acepción del término : es tanto una persona, como un "objeto par - cial"; puede ser un objeto exterior o una parte del propio cuerpo; ser puramente fantasmático o localizable en la realidad.

Freud insistió en la llamada "contingencia de objeto", - refiriéndose al hecho de que comparativamente a la pulsión y a la meta, el objeto sería el más variable o intercambiable.- La idea de una contingencia indica que el objeto no está determinado ni orgánica ni biológicamente por la pulsión, lo que no implica que no esté fijado por la historia y que no se presente extremadamente especificado.

Para el caso de la sublimación, la articulación entre meta y objeto constituye un punto nodal del problema que se hace evidente en los titubeos de Freud porque inicialmente solo registra una modificación de las metas, una desexualización etc, para concluir que la sublimación es un proceso global que recae a la vez, sobre la meta y el objeto como se mencionó.

3. La Fuente. Es aquel proceso somático "interior a un órgano o a una parte del cuerpo, cuyo estímulo es representado en la vida anímica por el instinto" (p.118)

Asimilada por un proceso biológico, ésta exigencia de trabajo impuesta a la vida psíquica procede del cuerpo, particularmente de las zonas erógenas, descomponiéndose en dos aspectos de tal suerte que la fuente, también implica un doble modelo de la pulsión que recubre dos diferentes tipos de proceso :

I. Las llamadas fuentes directas que son aquellas a las que se aplica la hipótesis de la modificación somática precisa físico-química, en algún punto del cuerpo.

II. Las denominadas fuentes indirectas en éste caso, cualquier proceso somático o modificación difusa o bien cualquier acción psíquica que puede devenir en un segundo momento, como "fuente" de la pulsión sexual.

3. Empuje o perentoriedad. Es la pulsión misma, pues se trata de aquello que empuja o impulsa una acción. La perentoriedad así llamada por Laplanche, es definida por Freud como "un factor motor de la pulsión; la suma de la fuerza o exigencia de trabajo que ella representa" (p.1037) (21), esto es el empuje.

Al hablar de sexualidad, ese factor cuantitativo que es la libido sea cual fuere la acción pulsional, ha de enfrentar una nueva opción: la del monismo o la del dualismo pulsional. El monismo puede ser considerado como una especie de tentación, representada específicamente por Jung y consiste en mencionar que solo existe una energía (de lo que se deduce que hay libido por doquier). Si la pulsión es única, designar su energía como sexual, puede ser asimilado como una cláusula meramente verbal. Extender e incluso generalizar el concepto de libido abandonando su contenido sexual, destruye la especificidad de lo sexual que en el pensamiento freudiano ha sido el principal punto de crítica. Por tal motivo, Freud contraataca al señalamiento de pansexualismo, sin negar la importancia de la sexualidad a la existencia de dos energías sexuales: el primer dualismo opone la pulsión sexual cuya energía es la libido, a la energía de las pulsiones llamadas de -

autoconservación.

En la segunda oposición, la de las pulsiones de vida y las pulsiones de muerte, la energía de las pulsiones de vida sigue siendo la libido, pero sin ningún equivalente, dejando de presentar un término paralelo.

Freud parece remitir a la metafísica la cuestión del monismo energético: "También podría ser que la energía sexual, la libido, no fuese sino un producto de la diferenciación de la energía que actúa en toda la psique". Sin embargo, tal afirmación resulta intrascendente en tanto una buena parte de la teoría de la sublimación, consiste en admitir que la energía pulsional pueda abstraerse de su contexto sexual.

Desexualizar la pulsión significaría según Laplanche, separarla de su fuente, de su objeto, de su meta y sustituirlos por otros. Estos cambios podrían ser admitidos sin mucha dificultad para cada uno de los elementos de la pulsión, tomados uno a uno. Incluso, cierta pulsión puede separarse completamente de su fuente, sin cambiar por ello de naturaleza. Este desplazamiento de la pulsión, de uno a otro objeto es algo común; en cuanto al cambio de meta "una pulsión puede abandonar por completo su meta erótica atenuándola primero, inhibiéndola después y cambiándola finalmente por acciones totalmente diferentes" (p. 1040) (21).

Finalmente, la opinión de Fenichel (17) permite ubicar a la sublimación como "defensas de carácter exitoso" que haciendo uso de diversos mecanismos como el cambio de una actividad pasiva a una activa, la vuelta contra el sujeto o la transfor

mación de un fin en su opuesto, cuyo factor común es que el fin o el objeto (uno u otro a la vez), es modificado bajo la influencia del yo, sin que por ello resulte el bloqueo de una descarga de carácter adecuado (tratando de excluir el factor de valoración que generalmente ha quedado implícito).

Según Fenichel (17), es importante diferenciar la sublimación de otras defensas que hacen uso de las contracatexias, puesto que los impulsos sublimados encuentran su vía de salida, lo que no ocurre con los demás impulsos, desapareciendo el impulso originario al ser su energía utilizada en beneficio de la catexización del sustituto, mientras que en otras defensas, la libido del impulso originario es mantenida al margen mediante una elevada contracatexia.

Por tanto la sublimación aparece cuando la represión no está presente y llega a caracterizarla :

- a) una inhibición del fin.
- b) Una desexualización
- c) Una completa absorción de un instinto por sus secuelas.
- d) Una alteración dentro del yo.

Como evidencia de esto, comenta Fenichel (17) que todas estas características pueden ser encontradas en los productos de ciertas identificaciones, por ejemplo: la formación del su peryó, lo cual hace del término sublimación, aún un enigmático y controvertido tema.

2.2.1 La Sublimación en Un recuerdo Infantil de Leonardo da Vinci.

" Erase un hombre que podía mirar el mismo fenómeno o el mismo objeto, ya como pintor, ya como naturalista, ya como físico o como poeta y ninguna de éstas visiones era superficial" (P.Valery,1987) (64).

Desde el esquema psicoanalítico, Freud sostuvo que todo quehacer humano se inscribe en la legalidad, palpándose una intensa preocupación en el texto sobre Leonardo da Vinci, por ubicar límites y delimitar las fuerzas que impulsaron el trabajo creativo de tan destacada figura en la historia del arte de todos los tiempos. Por tal motivo se retomarán algunos aspectos de la literatura psicoanalítica que aluden a la creatividad en el arte, percibiéndose en principio, una tendencia a simplificar la investigación clínica de éste complejo fenómeno llegando a considerar al arte únicamente como una especie de combinación entre sublimación erótica y formación reactiva frente al impulso agresivo o sexual intolerable.

Cuando Freud confrontó el problema de la "dote artística" con el desarrollo de la técnica, parecía referirse a cierta combinación de la predisposición constitutiva y a algún "don especial" que confería al artista un halo de excepcionalidad que para él no era susceptible de ser analizado. Sin embargo, en sus observaciones posteriores, señalaba que no era del todo inatrapable, excepto posiblemente en lo relacionado a su núcleo de inherencia.

En el aludido texto Un Recuerdo Infantil de Leonardo da

Vinci, Freud sustenta su análisis en cuatro aspectos :

- a) El recuerdo infantil
- b) Las notas del diario
- c) La interpretación de la sonrisa enigmática de la Mona Lisa.
- d) La muerte del padre.

En tal obra se atribuye la viva curiosidad intelectual de Leonardo y su pasión por la investigación científica, a la investigación sexual infantil centrada particularmente en el origen de los niños, describiendo distintas posibilidades o destinos de tan "torturante" curiosidad:

El primer destino, la represión que arrastra y deteriora el ejercicio intelectual mismo.

El segundo tipo, en el que el desarrollo intelectual es bastante vigoroso para resistir los embates de la represión y que transcurrido un tiempo, luego del sepultamiento de la investigación sexual infantil y cuando la inteligencia ha fortalecido la antigua conexión, ofrece su ayuda para sortear la represión.

Esto implica que al haber una represión al ligar el ejercicio intelectual con la sexualidad se favorece un retorno de lo reprimido sofocador de la curiosidad sexual, pero que regresa como una compulsión a meditar (compulsión de repetición que es prototipo de una simbolización según Laplanche) - (39), y de manera suficientemente potente desexualiza el pensamiento mismo y matiza las operaciones intelectuales con el placer y la angustia de los procesos sexuales mismos.

por tanto, se percibe que el investigar deviene del placer

sexual, donde el sentimiento de tramitación por medio del pensamiento y la aclaración, reemplaza a la satisfacción sexual.

El otro destino más extraño e inusual, es una particular disposición que escapa tanto a la inhibición del pensar, como a la compulsión neurótica del pensamiento, en el que indudablemente interviene la represión de lo sexual, no consiguiendo arrojar a lo inconsciente, una pulsión parcial del placersexual y que al no existir una total represión de la sexualidad, la libido escapa al destino de la represión, sublimándose desde el principio mismo, en un apetito de saber que se suma como refuerzo a la vigorosa pulsión de investigar. De ahí que la curiosidad por la investigación, evoluciona como compulsión, sustituyendo a la actividad sexual, faltándole el carácter de neurosis al ser enteramente diversos los procesos psíquicos que le subyacen, implicando que la sublimación no interrumpe desde lo inconsciente, e insistiendo no obstante, que en el segundo destino de la investigación sexual infantil, existe un resurgimiento fuera del inconsciente de esta actividad apenas traspuesta, dirigiéndose pese a todo, hacia otros objetos. En cuanto a la sublimación y contradictoriamente a lo esperado, hay un escape a la obsesión y sigue siendo compulsiva, lo cual involucra la persistencia de la represión, ya que una y otra, están estrechamente ligadas donde indudablemente la compulsión es la marca de una antigua represión; estando entonces la actividad intelectual constreñida y muy lejos de ser libre, se halla dedicada a evitar el objeto sexual, es decir, toda investigación científica sobre la sexualidad -

misma. Siendo así que tanto la sexualización del pensar como la desexualización de la investigación sexual, remiten a la - Metapsicología freudiana, lo cual se indica en la noción de - fuente : la sublimación es ésto mismo desde su origen; la i - dea de transmutación y refuerzo de una pulsión por otra. Por - lo que la sublimación como se ha mencionado, resulta incompre - n - sible sin el dualismo pulsional del pensamiento freudiano de - 1910-1915, donde la autoconservación y la sexualidad poseen - soportes energéticos que serían respectivamente, el interés y la libido.

Siempre tentado a marcar el anclaje entre lo físico y lo psíquico, Freud plantea en Las pulsiones y sus destinos, que "la pulsión es el representante psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo" en donde al ser la fuente - una zona erógena, la pulsión no es aquello que representa al - cuerpo, sino que ésta es representada en lo psíquico enviando - dos delegados o representantes: el afecto por un lado (repre - sentante afecto) y la representación por otro (representante - representación); considerando que la pulsión es el concepto -- límite entre lo psíquico y lo somático y que en ocasiones lle - ga a ser planteado como un concepto "murciélago", unas veces - psíquico y otras somático.

En la Sublimación (39), Laplanche (1983) considera que é - s - to es signo de un considerable cambio epistemológico que abre - nuevas posibilidades a una problemática que reemplaza a la de - la dualidad mente-cuerpo, donde los nexos entre la autoconser - vación y la sexualidad, constituyen lo que él denomina como la - noción de apuntalamiento, donde un primer plano, el de la auto

conservación no encuentra su autonomía, por lo que es necesario concebir entre ambas, lazos de origen además de los que de manera biunívoca se interrelacionan uno con el otro.

En ésta reproyección de la sexualidad sobre la autoconservación se plantean dos temáticas : la del yo y la de la sublimación, considerando los apuntamientos de Freud posteriores a 1920 en los que define la energía del yo derivada precisamente de la sublimación, pues en los textos anteriores, es decir entre 1910-1915, distingue dos clases de pulsiones: las de autoconservación también llamadas pulsiones del yo y las pulsiones sexuales, apoyándose en el psicoanálisis de las psiconeurosis y en la necesidad de dar razón de la defensa frente a la sexualidad.

En los Estudios sobre la Histeria (1893-1895), aparece de manera ambigua el rol del motor de la represión, planteándolo a través de exigencias morales estéticas o sociales que en suma, se relacionan con el ideal, pero hay que dar a éstas exigencias internas su fundamento, mismo que Freud buscó en la necesidad exterior. Las exigencias serían la interiorización de los requerimientos externos impuestos desde la infancia por el medio, siendo el conflicto neurótico por tanto, presentado como un conflicto de adaptación, aproximadamente en 1910. También en ésta etapa se encuentran confrontados en sus textos, los términos reivindicación pulsional y exigencia de la realidad, evidenciándose en tal concepción, la marcada oposición entre la pulsión sexual y las exigencias reales, temores y castigos reales, en suma, lo que posteriormente llamó represión.

El hilo conductor del conflicto de adaptación recorre toda la obra con desapariciones y surgimientos, pero no es hasta el texto llamado La perturbación psicógena de la visión, - según el psicoanálisis (1910), donde hace explícita la intención de hacer juego antagónico entre la autoconservación y la sexualidad en la explicación del conflicto psíquico, haciendo Laplanche (1983) el comentario, que en la teorización freudiana, se presenta una ambigüedad, pues la función adaptativa y autoconservadora del ojo aparece simultáneamente como uno de los elementos del conflicto, así como también el campo de batalla, lo cual lleva a cuestionarse cómo puede ser al mismo tiempo considerada área o terreno y una de las fuerzas en pugna; no logrando Freud demostrar que las exigencias adaptativas fueran una de las fuerzas en juego en cuanto al conflicto psíquico. A éstas exigencias las denominó "adremio de la vida" no quedando demostrado que las necesidades vitales y las exigencias de supervivencia del individuo, fueran lo que actúa en la represión, siendo la autoconservación, lo que está en juego en el conflicto. La importancia del texto es que en él se intentó ilustrar el valor explicativo del dualismo autoconservación-sexualidad en el conflicto defensivo, que en los textos de 1916 en la teoría de las neurosis, justifica el dualismo al expresar que las pulsiones sexuales y yóficas, descansan sobre bases psicológicas mínimas pues en lo esencial, tienen un sustrato biológico, admitiendo Laplanche (39) que si bien Freud propuso que el conflicto se produce entre la sexualidad y el yo, pero no entre la sexualidad y las pulsiones, - teóricamente deberían estar operando en el yo, ésto es, median

te las pulsiones de autoconservación.

En un intento por contextualizar éstas propuestas, es necesario recordar que mediante el recurso de la explicación biológica se fundó la oposición entre dos tipos de pulsiones, - misma que fuera replanteada en la segunda teoría de las pulsiones en la que se invocaba a la biología especulativa de Weismann, que no permitía dar demasiado sustento a la pulsión de muerte, al oponer en el ser humano dos partes o sistemas biológicos o pulsiones : la destinada a la conservación de la especie que reagrupa células germinales y por otra, a las células y órganos que definen al individuo; postura que finalmente es abandonada por Freud, en cuyos textos se palpa la recurrencia al término necesidad y específicamente en su Teoría de la libido (p.771), aparecen bien diferenciados las nociones de pulsión y necesidad que aún de manera confusa presentara en Pulsión y destinos de la pulsión, donde la pulsión se opone a la necesidad toma el lugar de ésta, falseando toda la perspectiva; de ahí que en el replanteamiento del término pulsión, sea conveniente llamar necesidad al estímulo pulsional y lo que cancela ésta necesidad que es la satisfacción misma, solo alcanzable mediante una modificación adecuada a la meta, es decir, una verdadera adaptación del objeto a la necesidad que culmina en la satisfacción, contribuyendo al apaciguamiento de la tensión y a la restitución del equilibrio.

Freud al insistir que la sexualidad es al comienzo autoerótica pareciera insinuar que al no existir objeto externo y ser inicialmente masturbatoria, entra en oposición con una forma de sexualidad sin objeto y a una autoconservación que

contradictoriamente aspira a un objeto readaptado, que lejos de significar la ausencia de todo objeto, el autoerotismo supone la pregnancia a un objeto fantasmático.

De ahí que aproximadamente entre 1915-1917 prevaleciera en los medios psicoanalíticos, un intento por dar a la sexualidad una nueva definición que no la limitara a la genitalidad y que enfatizara la oposición entre función y órgano, en la que se presenta una fragmentación de la noción de placer (placer de órgano y placer de función) que define la noción de autoerotismo como placer carente de objeto externo, y el placer no integrado sin consideración por una finalidad o aparato en que se inscribiera.

En cuanto a la meta, a la oposición entre autoconservación y sexualidad, Freud llama meta final al placer y metas intermedias a las que conducen a éste, mientras para Laplanche, fisiológica y fenomenológicamente son diferentes el placer de la sexualidad y el de la autoconservación, pues en ésta última se busca un equilibrio y quien lo rige es el principio de la constancia, mientras que en la sexualidad tal reestablecimiento del equilibrio no se logra salvo por agotamiento.

En ciertas formulaciones ambiguas respecto al principio del placer, se presenta de manera subjetiva a la sensación placentera, en cuanto a la percepción de ciertos fenómenos de modificación cuantitativa de las excitaciones, apareciendo el diagrama de la autoconservación como derivado del diagrama de la pulsión sexual, no siendo casual que Freud, al hablar de sublimación, lo hiciera en relación al apuntalamiento, describiendo la sexualidad como una secuencia instintual para la -

que buscó modelos mecánicos susceptibles de trasponer a la teoría del instinto.

Si la sublimación se define vagamente como el pasaje de una actividad sexual a una no sexual y es a la vez, una simbolización, esto pone en juego una teoría de las pulsiones y la metapsicología freudiana, a lo que Laplanche agrega que: "el portador del símbolo, intenta hacerse su sujeto" (p.24), comentando que para que una simbolización pueda considerarse como tal debe marcar una etapa, un franqueamiento; el acceso a un nuevo estatuto. Así, los dos tipos de fuentes de la sexualidad que la teoría propone son : la sexualidad infantil pregenital que encuentra su fuente en la zona erógena, donde se localiza la tensión que constituye la base de la excitación (fuentes directas) y las fuentes indirectas que son todo lo que ocurre en el organismo (funcionamiento, movimiento, conmoción momentánea o duradera) y pueden convertirse en fuente de la sexualidad.

Una tercera concepción de fuente que sin ser ajena al pensamiento freudiano, no lo expresa tal cual es, es la noción de cuerpo extraño externo propuesta por Laplanche (39) retomada de Freud en sus Tres Ensayos, pero particularmente plasmada en Estudios sobre la Histeria. Tal concepto es casi lo mismo que la "reminiscencia" de las histéricas según Bleuer y Freud. Se trata de un recuerdo no integrado que no estableció conexiones con el mundo circundante, dado que no se almacenó en la memoria, manifestándose interna y externamente y que al resurgir como recuerdo, enquistado y extraño, es susceptible de producir efectos atípicos.

Resulta evidente que el traumatismo a definir es lo que está en el origen de ese cuerpo extraño interno. Esta acepción de la fuente pulsional que propone Laplanche (39), surge a propósito de la definición del objeto de la pulsión, que en Freud mismo, varía; en sus distintas obras, pues ya como medio para producir satisfacción, o como elemento capaz de aportar-apaciguamiento a la pulsión, aparece de manera distinta incluso como "aquello que ejerce atracción sexual", advirtiéndose que los términos están radicalmente invertidos, pues si bien el objeto es el que está en el origen de la atracción sexual, ya no es válido considerarlo contingente y determinante. De tal manera que el concepto Objeto-Fuente de la pulsión, define a la fuente como un punto de excitación implantado como lo estaría un cuerpo extraño en el organismo. De manera similar, es planteada otra noción sintética aportada por Lagache (cit. en 17); se trata de la noción objeto-meta. El objeto en el nivel de la sexualidad no puede ser captado separadamente del fantasma en el cual se inserta (aspecto que en Laplanche corresponde a la fuente como objeto-meta-fuente) que es el fantasma mismo, fuente de la sexualidad.

El desarrollo de la propuesta de Laplanche, tiende a demostrar que éste concepto pierde coherencia si se pretende aislarlo del campo del fantasma propio del psicoanálisis, esto es, si se le interpreta diciendo que la fuente es la autoconservación a partir de la cual, surgiría la sexualidad.

Esta interpretación restrictiva lleva a la idea de una autosuficiencia de las funciones de autoconservación cuyo punto-

extremo se encuentra en la corriente del psicoanálisis norteamericano que atribuye al yo, las funciones de autoconservación no sexuales como funciones autónomas. Sus principales representantes son Ernest Kris, Lowenstein y Hartmann e indirectamente Winnicott, cuya noción del self no podría comprenderse más que en complementariedad con la de un yo adaptativo y autónomo. En éste último autor, la referencia al yo es fortalecida por la del sí mismo, en tanto que en la teoría de Hartmann, es permanente.

Laplanche tiene por su parte, una posición crítica frente a las funciones autónomas del yo en la que sin negar la existencia de ciertos montajes biológicos autoconservadores, considera un error atribuirlos al yo, pues si bien la teoría asigna al yo los mecanismos de autoconservación que él mismo se adjudica "no se trata de rehusarse a tener en cuenta los montajes reguladores autoconservadores" (39). La conservación es un registro que hay que tener presente como una referencia, pero al mismo tiempo es un concepto desfalleciente, pues la fuente requiere de la energía aportada desde el exterior que en el niño se nutre del conjunto autoconservador de la diada. Tal fase simbiótica hace más aceptable la noción de un narcisismo primario, sustituyendo la de la autosuficiencia conservadora tan poco satisfactoria para describir al pequeño ser humano, escasamente suficiente. Para Laplanche (39), tal autosuficiencia se manifiesta en la diada, prefiriendo referirse a ella como una forma de parasitaje del niño hacia la sexualidad de la madre, considerando incluso una intrusión en la sexualidad materna, de mayor importancia que la noción de apuntalamiento.

En el segundo capítulo de Tres ensayos de la Teoría Sexual, Freud (1908) aporta la existencia de vías de influencia recíprocas: "todas las vías de conexión que llegan hasta la sexualidad desde otras funciones, tienen que poderse transitar también en la dirección inversa: si la concentración de atención es capaz de producir excitación sexual, también un orgasmo podría perturbar el proceso intelectual, lo cual puede ser de alguna manera considerado en la interpretación del recuerdo infantil de Leonardo." El argumento se sustenta en que buena parte de la sintomatología de las neurosis, derivadas de las perturbaciones de los procesos sexuales, se exteriorizan mediante afecciones de otras funciones no sexuales del cuerpo. Para Freud no hay teoría de las neurosis, si no se mantiene cierta independencia entre éstos dos planos: auto conservación y sexualidad y prueba de ello es que gran parte de la sintomatología neurótica no se produce en el campo de la sexualidad, por ejemplo la anorexia y algunas perturbaciones de la actividad intelectual, aunque también existen trastornos sexuales de origen neurótico, estando el psicoanálisis motivado por perturbaciones neuróticas que son disfunciones de lo no sexual, de la esfera adaptativa, pero básicamente centrado en el trastorno de las funciones erógenas cuyo abordaje es indirectamente tratado. Esas mismas vías por las cuales las perturbaciones sexuales desbordan sobre las funciones restantes del cuerpo, sirven en el estado de salud a otro importante logro: permiten la consumación de la atracción de fuerzas pulsionales sexuales, hacia otras metas no sexuales (la sublimación de la sexualidad); de tal forma que la subli-

mación solo llega a comprenderse en el marco de la relación general entre los dos planos descritos, tal como fué planteada en la teoría del apuntalamiento y en donde existía una derivación, un verdadero drenaje inverso a aquel del que se hablara antes de la energía sexual hacia la no sexual.

Esto conlleva al problema del destino particular de la creatividad de Leonardo que encierra un doble enigma: el de los orígenes de tal creatividad y las dificultades e incluso, las inhibiciones de esa creatividad.

La relación entre la creatividad como sublimación y la vida psicosexual del artista abre la cuestión de la complementariedad o eventualmente su alternativa, es decir si una teoría energética de la sexualidad que supone que lo derivado particularmente de la vida sexual pasa al arte y viceversa, admite una explicación única y concreta o si la creatividad en el arte acepta una pluralidad de explicaciones, además de la planteada mediante la sublimación.

En el ensayo sobre la creatividad artística en Leonardo da Vinci, se alude en primer término a su propio estatus de realidad, desde el planteamiento del título: un recuerdo infantil. En él, se encuentra una reconstrucción de la infancia del artista y su dinámica basada en parte, en la interpretación interna de la obra y en los escasos documentos en que se fundamenta, es decir, las notas del diario.

Evidentemente no se trata de un texto que incluya propuestas conclusivas, pues adjunto al texto de base de 1910, existen notas y pasajes de 1919 en particular, en relación a la presencia de una imagen de buitre en el cuadro de Santa -

Ana. En un intento por analizar con profundidad éste ensayo, es importante subrayar que el contenido del recuerdo fué redactado en italiano y transcrito por Freud, lo cual le permitió esquematizar dos líneas de investigación: una simbólica y otra mitológica; con la teoría del simbolismo en pleno auge (1910) y después del descubrimiento de la interpretación de los sueños (1900), Freud se muestra confiado en su conocimiento psicoanalítico de los símbolos y de la problemática del desarrollo infantil, por lo que no le resulta difícil detectar ciertas dimensiones que revisten importancia, relacionando la succión del pecho-cola-pene como equivalencia simbólica y a la vez mítica de la madre, en la etapa previa al complejo de castración y como "renegación de la castración de la madre" (89).

Por la vía mitológica Freud considera al buitre como divinidad femenina-materna derivada del nombre MUT, en la cual reconoce la raíz de la palabra alemana mutter=madre. Entre los egipcios se suponía la existencia de un solo tipo de buitre: el buitre hembra, que careciendo de macho, era fecundada por el viento, de lo cual, Freud sustrae diversas relaciones que lo llevan a concluir que, la imagen de la relación única con la madre sin padre, y de acuerdo a los escasos documentos, todo parece indicar que Leonardo fué hijo de una mujer no casada y que posteriormente fué acogido por la familia paterna cerca de los cinco años de edad, habiendo vivido los primeros años, al lado de su madre.

La interpretación que propone Freud resulta por demás ingeniosa y hasta pudiera resultar perfecta, si no hubiera au-

tores que basándose en el texto de Freud, pusieron en evidencia errores fundamentales. Así en 1952, un autor, crítico de arte, especialista en Leonardo logró demostrar que el término que designa al pájaro es NIBIO; lo cual es traducido por GEIER. Nibio no es el nombre del buitre sino del milano, lo cual hace evidente que Freud se dejó engañar por ciertas fuentes alemanas, siendo además curioso que las validara, conociendo él muy bien el idioma italiano, lo cual es interpretado por diversos autores, como un gran lapsus de Freud, pues el hecho de que se trate de un milano y no de un buitre, modifica radicalmente la interpretación fundamentada en las características de tal ave.

En otros textos también se ha cuestionado la existencia prolongada de Leonardo con su madre y también fuera de su familia paterna, dividiéndose los autores que lo analizan en tres actitudes básicas :

. La personificada por Meyer Shapiro (1956) intitulada Leonardo y Freud, según la cual el error de interpretación de éste último, invalida prácticamente toda la elaboración posterior, sin embargo lleva a concluir que Freud era "capaz gracias a su teoría y quizá más aún por su profunda simpatía hacia lo trágico y lo problemático en Leonardo, de plantear problemas totalmente nuevos e importantes en torno a su personalidad (de Leonardo) cuestiones insospechadas para autores anteriores y a las que no se ha dado hasta el momento, mejor respuesta" (cit. por 39 p. 168). Del lado opuesto están los psicoanalistas J. Strachey y Kurt Eissler (1980) (cit. por 39), de los cuales éste último desarrolla ampliamente la cuestión -

del error entre el milano y el buitre que en opinión de él, - solo destruye una parte de la argumentación de Freud: la que se apoya en la mitología egipcia. Por su parte J. Strachey - insiste en que salvo que no es el hecho aplicable a Leonardo, la investigación concerniente a la divinidad egipcia del buitre MUT, sigue siendo muy interesante y válida.

Una tercera postura es representada por Serge Viderman (- cit. por 39), quien tratara de demostrar que el psicoanálisis no busca una verdad histórica, pues en sí mismo, es una construcción de verdades; creación recíproca entre psicoanalista y psicoanalizado. Por tal razón, todo lo que en Freud y en - otros autores se presenta, es considerado una búsqueda de indicios reales, de ahí que para Viderman : "la falta feliz de Freud a partir de premisas erróneas, ha permitido alcanzar esa genial interpretación, lo cual prueba que la elaboración - psicoanalítica trasciende a las nimiedades reales en las que poco importa si se trata de un sueño o un recuerdo, siendo - trascendente que el analista ajuste y reúna éstos materiales para conjuntar un todo coherente que no reproduce un fantasma preexistente en el inconsciente del sujeto, pero que lo - hace existir al decirlo" (39). Por su parte, Laplanche (1983) se opone a la posición de Viderman argumentando que si se recurre a ésta vía, no se sabe ni donde empieza ni donde termina la llamada "falta feliz", por lo que considera necesario cuestionar lo que condujo al error del buitre junto con las - traducciones inexactas, agregando que : "no se escapa a lo - real por el símbolo, como tampoco se escapa al símbolo por lo real" (39) (p.85).

También Calabrese (1987) analiza en su libro El lenguaje del Arte (11) algunas teorías psicoanalíticas, entre ellas la interpretación que sobre Leonardo y Miguel Angel realizara - Freud, considerando que más que un psicoanálisis del arte, se trata de un psicoanálisis del artista, donde se substituyen as pectos psicopatológicos del autor en cuestión, por las interpretaciones en relación a la obra, lo cual resulta un cuestionamiento válido si se toma en cuenta que un fenómeno tan complejo como la creatividad, es susceptible de ser analizado no solamente a través de alguna de sus partes, sino en una interacción dinámica de todos sus componentes.

Para Calabrese existe una evidente confusión en los análisis de Freud sobre los relatos que en el caso de Leonardo - eran de tipo autobiográfico, generando una interpretación a - venturada al considerar como signo de homosexualidad y de relación edípica con la madre, algunos elementos presentes en - los cuadros de la Gioconda, La virgen con el niño y Santa Ana, y en el análisis del Moisés de Miguel Angel donde Freud encuen tra claros indicios de agresividad reprimida.(11).

La vida y obra de Leonardo y el Recuerdo Infantil, constituyen un gran conjunto a descifrar en cuanto al contenido - inconsciente, por lo que Laplanche, en concordancia con Eissler opina que el error sobre el buitre se debía revelar como una invención, dejando entrever que el buitre y su leyenda egipcia no son más que una expresión entre otras, de la vida - pulsional.

Freud al plantearse la legitimidad de si es un fantasma o recuerdo en cuanto a la reconstrucción a posteriori, conside

ra que en ésta historia se condensa a la vez como teoría del recuerdo, lo anterior o lo posterior al momento cronológico en que se sitúa esa remembranza, de tal manera que la narración es un punto de coagulación de una cantidad de dimensiones pulsionales y de una gran cantidad de deseos. Un recuerdo encubridor puede hallar el origen de su subsistencia, de su nitidez, de su carácter "desobjetivizado", en el hecho de que viene a reagrupar secuencias significativas que aparecieron cronológicamente después de él. En relación a la condensación esas imágenes de redes que se entrecruzan en puntos de convergencia que Freud llamó puntos nodales, establecen la noción del recuerdo encubridor con su capacidad de condensación extraordinaria, lo cual es muy cercano a lo que aparece en el psicoanálisis: muy cercano a lo originario de la fuente fantasmática inconsciente.

En ésta obra en particular, Freud logra extraer lo esencial de tal recuerdo descuidando sin embargo ciertos acentos: por ejemplo si tal situación se reduce a la succión del pecho, esto implica una parte activa del lactante, pero en el Recuerdo de Leonardo, se presenta bajo un aspecto pasivo y hasta violento, en el que el buitre viene a golpear con su cola entre los labios del lactante. La actividad está entonces transformada en pasividad, problema de índole metapsicológica que Freud no descuidara y que remite a la antítesis masculino-femenino en su texto, Pulsiones y destinos de la pulsión (p.1042)

Psicodinámicamente, tal transformación puede ser puesta en relación con un cierto tipo de implicación homosexual; por otra parte manifestando una identificación con la madre, es -

clara la existencia de un amor casi exclusivo por la figura materna que desemboca en una identificación con ella y en una elección de objeto narcisística. Esta es solo una de las paradojas en que no se insiste lo bastante en cuanto a la identificación que la heterosexualidad realizada en el hombre adulto, supone paradójicamente un Edipo homosexual fuerte, por que la identificación con el padre presupone una ligazón amorosa fuerte con él durante la infancia e inversamente es la fuerza del lazo con la madre lo que se transforma en identificación, si bien no necesariamente una identificación con la figura materna sino en todo caso, con su posición en relación al niño.

Situar puramente la succión como una actividad, es no haberse cuestionado acerca de la ambivalencia fundamental de la oralidad y respecto de la equivalencia entre comer y ser comido, especialmente cuando Bleuler pone en circulación contemporáneamente su noción sobre la ambivalencia que data de 1910. La idea de una madre pasiva en la situación originaria de succión y de lactancia es evidentemente insuficiente, lo que se percibe cuando Freud introduce la imagen de la madre provista de pene, legada de la fase de investigación sexual llamada fálica.

Más allá de la propuesta freudiana de que no es concebible siquiera que la distinción masculino-femenino no tenga cierta realidad subjetiva, preexiste a la investigación relacionada al sexo y no al género; puesto que a la suposición de un solo sexo en los individuos de ambos géneros, se oponen las desmentidas del complejo de castración (percepción y ame

naza), es posible pasar a lo que sería la teoría de Freud - en cuanto a la perversión, especialmente en cuanto al fetichismo, el cual se considera fundado en un sector del psiquismo en lo que se le llama renegación de la castración. Si Freud menciona la perversión fetichista y la renegación de la castración que constituye su fundamento, es interesante observar que teniendo que tratar directamente otra perversión (la homosexualidad de Leonardo) no establece explícitamente el nexo entre su explicación en el nivel del objeto parcial tomado en el problema de la diferencia genérica entre los sexos que está en el núcleo de la perversión fetichista y la explicación por una inversión de las identificaciones en la homosexualidad de Leonardo. En ésto hay al menos, una asombrosa falta de articulación.

Freud agrega a la interesante idea de la elaboración mitológica, que éstas figuraciones no son verdaderamente hermafroditas en el sentido anatómico del término, sino que sobre agregan al pecho, atributo de la maternidad, el miembro viril según la primera representación que el niño tiene de su madre. En suma, la superposición pecho-pene que se encuentra en éste "recuerdo" y el pasaje de la posición de lactancia a la posición homosexual de identificación con la madre, no en encuentran aún verdaderamente su articulación.

Esta nueva capa que Freud se vió precisado a proponer, no es la superposición de una relación con el pene en la etapa edípica a la relación del lactante con el pecho, sino que tendrá su origen en el hecho de que en la misma época de la -

lactancia, habría existido una relación con la madre de tipo directamente pasivo.

Un tercer contenido mnémico en la fantasía de Leonardo - que sintetiza el recuerdo de ser amamantado y besado por la madre, es enfatizado por Freud en su estudio sobre las obras-pictóricas, tal es el caso del análisis de la "enigmática - sonrisa de la Gioconda" en la que se remite a la opinión de numerosos críticos e historiadores de arte, llegando a la conclusión de que reúne dos elementos más o menos contradicto - rios: "la configuración más perfecta de los opuestos que go - biernan la vida amorosa de la mujer : la reserva y la seduc - ción; la ternura plena de entrega y la sensualidad en despia - dado acecho que devora al varón como a algo extraño" (15)

De manera clara se conjugan éstos dos sentidos : la se - ducción como el "encanto" de un atractivo y en el sentido psi - coanalítico lo que da la idea de una intrusión sexual.

La muy original interpretación de Freud a partir del - cuadro de Santa Ana donde se representa pictóricamente a la - madre de María, a la virgen misma, el niño Jesús y a un cuar - to personaje que asume dos versiones : en la versión de Lon - dres, es San Juan Bautista, mientras que en la otra versión, - ese cuarto personaje es sustituido por un cordero. Así el - análisis freudiano es extremadamente sugestivo. Hay juegos - de desdoblamiento entre los cuatro personajes; juegos de fu - sión y de defusión en los cuerpos que están como siamesas: - Santa Ana y María, en donde el cuerpo del niño también apare - ce fusionado al de ambas mujeres. En el cuadro de Londres, -

Freud reconoce el desdoblamiento de las dos figuras maternas: la madre natural y la madre adoptiva de Leonardo y otro desdoblamiento más en la casa paterna, entre la madre adoptiva y la madre de esa madre : Una abuela presente en ese hogar.

En cuanto a los juegos de fusión y defusión, Freud advierte de uno a otro cuadro entre María y su hijo que está como amalgamado a la pareja materna en el dibujo más antiguo y que se aleja por el contrario, en el reciente al punto en el que la madre se ve precisada a alcanzarlo. Los juegos y mutaciones entre Cristo y San Juan que se transforma en el cordero del segundo cuadro : simbolización de la conversión al cordero pascual, esto es una nueva figura del propio Cristo.

La interpretación confirma la relación narcisista ya legible en la mirada de los dos niños del dibujo, precipitándose una relación identificatoria entre el niño y su símbolo esto es, el cordero pascual. Es posible encontrar aquí numerosas sugerencias para una figuración cuasi tópica en el sentido de una tópica espacial en un espacio pictórico de la homosexualidad, en sus relaciones tanto con la identificación como con el narcisismo.

También encuentra Freud, que el brazo erguido de Santa Ana, adquiere un carácter claramente fálico entre los dos niños, lo cual no puede dejar de ser asombroso. En el cuadro se muestra plegado, ya no en posición erecta, pero aparece igualmente atípico montado sobre el cuerpo de Santa Ana. Otro rasgo que llama la atención según esta perspectiva, es el intercambio de miradas en ambos cuadros, tanto las que entre -

crucian Jesús y San Juan situado a ese brazo erecto que figura en el plano mismo de un espejo entre ambos, como también el juego de miradas entre María y Jesús en el dibujo, revelando miradas paralelas profundamente similares que se dirigen al mismo objeto. En el cuadro, Jesús se ha alejado de su madre como si cobrara una especie de autonomía y su madre intenta ra alcanzarlo. Sin embargo, voltea fascinado hacia ella del mismo modo que Freud supone que Leonardo era subyugado por la mirada materna y que plasma en la Mona Lisa, en la cual consigue reflejar el sentido del sonreír ambivalente; una ambigüedad fascinante que es la traducción del doble carácter de esos primeros asaltos de la libido materna en el niño pequeño : goce y al mismo tiempo, amenaza de destrucción.

Todavía más lejos vá Freud al explicar mediante una reconstrucción hipotética la posible situación de la madre de Leonardo, quien intentando resarcirlo de las carencias afectivas paternas, admitió que su hijo se incorporara a la familia paterna, considerándola Freud una mujer insatisfecha que supuestamente esperaba y buscaba algo más de su pareja. Así en el contexto del amor de una madre por el lactante que cuida y nutre es mucho más profundo, que la posterior atención por el niño crecido en donde la libido infantil se revela en la relación de apego.

Otra idea que también esboza Freud en Un recuerdo infantil, es la de la perversión en cuanto a la posibilidad de satisfacer "mociones de deseo, previamente reprimidas" a las que denomina perversas, ejemplificándola con el fetichismo. Tam

bién destaca la idea de que el Edipo remite generalmente al deseo del niño por destronar al padre de su posición privilegiada, ocurriendo precisamente lo contrario : el niño es el privilegiado y el padre está celoso, situación que debería ser planteada desde la raíz misma del Edipo.

Además Freud encuentra otras figuras andróginas o al menos afeminadas en la obra pictórica de Leonardo, particularmente en San Juan y en el Baco, variantes de un mismo tipo. En ellas, Muther, (cit. por 39) el crítico de arte refiere: "... del ser frugal de la Biblia que se alimentaba de langostas, Leonardo ha hecho un Baco, un joven Apolo que con una enigmática sonrisa entre los labios, cruzados sus blancos muslos, nos mira con unos ojos que nos arrebatan los sentidos"... - las figuras son de nuevo andróginas; son hermosos jóvenes de femenina ternura y con formas femeninas que ya no bajan los ojos, sino que miran en misterioso triunfo como si supieran de una gran dicha lograda sobre la cual fuera preciso callar, sonrisa misteriosamente triunfante del que ha sido seducido - y que se identifica narcisísticamente con el personaje seductor" (39) (p.109). Para Freud, el recuerdo de Leonardo designa una figura simbólica de la seducción, de la implantación del deseo materno que marca al niño y luego al adulto - como un destino. Por medio de la imagen autoerótica/narcisística de los labios sobre los labios, lo que ahí se designa - es sin duda el hecho de que el momento de la seducción, es - un tiempo de retorno sobre sí y un tiempo de repliegue en el fantasma. He aquí lo que para Laplanche (1983) es el tiempo-SELBST como tiempo auto en la seducción.

Es importante también, situar el juego del pene fantasmático de la madre, donde es necesario tomar en cuenta la objeción respecto a una perspectiva genética: ese pene fantasmático de la madre no es aquel que el niño le atribuye cerca de los cuatro años de edad, sino aquel que la madre sigue anhelando, particularmente a través del lactante; aquel en el que eventualmente se proyecta, se unifica y acaso culmina una serie de deseos parciales. Se trata de algo más complejo de lo que Lacan retoma de Freud: el hijo como falo de la madre, puesto que el falo no solamente está en la posición del hijo. El pecho mismo viene también a ocupar ese lugar fantasmático del falo que "se empuja entre los labios del lactante"

Aproximadamente en 1897, Freud centrado en lo que Laplanche (1983) denomina "teoría de la seducción", expresa lo esencial en ella en la siguiente ecuación: perversión en el adulto = a perversión en el niño.

El reencuentro con el elemento esencial que hace del fantasma una suerte de paradigma de la seducción representado en el "recuerdo", objeto fuente, conduce al carácter autorepresentativo del fantasma no solo como contenido de la escena, sino también de la manera en que es producido.

Es entonces cuestionable el hecho de si se trata de un recuerdo, es decir, una reconstrucción a posteriori, una mezcla de reconstrucción y elementos mnémicos etc., que en Freud se presenta también en relación a la escena primaria de El hombre de los lobos, pues igualmente cierto es que Freud no se sustrajo a esto, ni mucho menos se conformó con una reconstrucción adulta sumándose a esta posición las opiniones de M.

Shapiro y Viderman además de la de Jung, quienes concuerdan en que una inadecuación total de los elementos infantiles cuando se trata de contribuir a la construcción de la interpretación analítica, solo se rechaza después de haberla refutado ampliamente. Lo importante en el caso de Freud, es que ésta construcción, de todos modos expresa una verdad profunda, la cual estaría presente de manera precoz desde la infancia.

Tal situación llevaría a suponer que en el relato de Leonardo, el buitre no aparece más que como una fantasía tardía y por tanto no vale la pena detenerse en él y mucho menos atribuir la preocupación del investigador, por el vuelo de los pájaros como un mandato del destino. No obstante, con menospreciar una fantasía en la cual se inscribe una verdad parcial, se cometería el mismo error, como si incluso se quisiera devaluar el rico material de tradiciones e interpretaciones en la historia de un pueblo, cuya realidad del pasado está representado en ellos, e incluso lo menciona Freud al afirmar que: "si fuera posible deshacer esas desfiguraciones, descubriríanse tras ese material fabuloso, la verdad histórica, tratése de recuerdo de la infancia o fantasías de los individuos" (p.79) (21)

Tal oposición planteada entre recuerdo y fantasma reconstruido, es válida también en los orígenes del mito y en el origen del interés artístico o científico.

La seducción pudiera describirse como irrupción de lo sexual en lo no sexual del niño ésto es, en la autoconservación e inversamente la sublimación es concebida como un pasaje energético de la pulsión sexual, hacia actividades no sexuales. -

En Leonardo, esta problemática de la sublimación está muy lejos de ser unívoca, pues si bien se trata de una actividad originalmente sexual transformada en otra no sexual como destino pulsional, se encuentran en la reflexión freudiana algunos pasajes en los cuales lo que está en cuestión es la génesis de los objetos, de mitos o de ilusiones; así los dioses serían el fruto de la sublimación de órganos genitales o incluso dios y la naturaleza como coordenadas que en la obra de Leonardo son sublimaciones de figuras parentales.

Planteado así, el intenso vínculo erótico con la figura femenina (materna), favorecido por la ternura ilimitada de la madre y la retirada del padre, condujo a Leonardo a encontrar sus objetos amorosos por la vía del narcisismo, elección que además permitió asegurar la fidelidad hacia esta importante y central figura. De ahí que el cuarto elemento de interpretación planteado, sea el significado de la muerte del padre, donde ciertos lapsus, como el de adjudicarle 80 en vez de 77 años de edad, parece corresponder a la repetición del número 7 (oñe 7). Un segundo lapsus se observa en el dato de que habiendo tenido el padre 11 varones, él se autoomite diciendo 10 varones y 2 mujeres. Un tercer lapsus se presenta como una contradicción a la usual precisión de Leonardo, adjudicándose la condición de investigador a la posibilidad de sublevarción contra el padre, pues al haber prescindido de tal figura en sus primeros años de vida, indudablemente éste hecho marcó un decisivo desapego de la relación con autoridades.

También asignarle tres años más al padre en el momento de su muerte, parece describir con ésta cifra, una ausencia pa -

terna que no puso límite al deseo infantil respecto a la relación con la madre y que confluye en su incapacidad para asu - mirse como varón o como mujer.

Además el objeto amoroso lo ubica en términos de identificación narcisista, de tal manera que las cabezas de jóvenes y la enigmática sonrisa en sus pinturas, son captadas de sí mismo como objeto autoerótico, por lo que se deduce que tanto en la sublimación como en el amor, la elección de objeto no es casual y en los mismos términos, está en juego la elección en el artista de un específico lenguaje artístico, tema, etc. lo cual es expresado por Valery (64) en la siguiente cita :

(...) no hay nada más poderoso en la vida. El objeto elegido se convierte en una especie de centro de ésta vida; un centro de asociaciones cada vez más numerosas, según que éste objeto sea más o menos complejo. En el fondo, ésta facultad no puede ser sino un medio para excitar la vitalidad imaginativa, de transformar una energía potencial en actual, hasta el punto en el que se vuelve una característica patológica y domina terriblemente la creciente estupez de una inteligencia que desaparece.

Así que en el caso del artista, el objeto revela sus necesidades internas, logrando darles vida y existencia real, mediante la obra y a través de un determinado lenguaje del arte, proyecta niveles relativamente primitivos de su personalidad, así, en palabras de Tunnelle (cit. por Hammer (29)):

" El artista no ve las cosas como son, sino como es él"; similarmente Hubard (cit. por 29):"Cuando un artista pinta un retrato, en realidad pinta dos, el del modelo y el propio". De tal manera que mediante el lenguaje artístico, : " se da vida a aquella parte de uno mismo que no encuentra otros medios de expresión" (Somerset Maugham cit. por 29 p. 26)

Otros autores también han externado su punto de vista en relación con la obra pictórica de Leonardo, así Hammer (29) - expone : "La sonrisa de Mona Lisa probablemente no pertenecía en absoluto a Mona Lisa; representaba la perspectiva ante la vida del propio Leonardo da Vinci y reflejaba la distraída superperiodicidad de que se había provisto para compensar su resentimiento contra el trato poco generoso que le había deparado el destino y la frecuente falta de reconocimiento del lugar que le correspondía en la vida". "En el retrato de la Mona Lisa no solo se proyectó Leonardo a sí mismo; proyectó también su penetración psicológica y su enigmática serenidad".

Respecto al Cristo de La Ultima Cena, el mismo autor afirma: "la grandiosidad, la gracia imperturbable y la tranquilidad características del más noble modo de ser de Leonardo" para describir lo plasmado en tal obra.

Por su parte, Melanie Klein (1983), continuadora de la labor psicoanalítica freudiana postula que: " lo que toda sublimación pretende es reparación ligada a la fase depresiva del peligro de ver el objeto y el sujeto despedazarse, destruirse. Todo amor, toda relación de objeto verdadera es reparación, creación del objeto como una totalidad garante de la totalidad del yo" (35).

Klein plantea además que las pulsiones de muerte casi no desaparecen y la oposición pulsional es más bien, una oposición entre las pulsiones del yo y las pulsiones sexuales, definiendo a la sublimación como " un investimento simbólico-sexual de una actividad o tendencia perteneciente a las pulsiones del yo, donde vá implícita la noción del simbolismo : la actividad sublimada tiene objetos y metas indirectamente sexuales y habría por tanto, identificación simbólica entre -

el objeto sexual y el objeto de autoconservación" (35).

El proceso postulado por Klein para las actividades sublimadas es el siguiente : en un primer término, identificación con el objeto sexual y el objeto no sexual y también entre ambas actividades. En segundo término, desprendimiento de lo no sexual en el simbolismo, por ejemplo mediante el atletismo, y por último un tercer momento, el de la fijación.

Esta secuencia (identificación-simbolismo-fijación) plantea sin embargo, la cuestión de cual sería la diferencia entre la actividad simbólica y el proceso de formación de síntomas, particularmente en la histeria. Ante tal cuestionamiento, Klein retoma el análisis de Un Recuerdo Infantil de Leonardo da Vinci, haciendo evidente esa secuencia especial entre los objetos parciales (pecho, pene, cola de buitre) y también entre las metas pulsionales (actividades de succión del pecho y fantasma de succión del pene); luego en segundo término, el simbolismo, desprendimiento del fantasma del buitre que deviene en el Recuerdo Infantil. Posteriormente surge la interrogante respecto a que Leonardo no desarrollara un síntoma histérico propiamente dicho (aunque se encontraran en él, según Freud, síntomas neuróticos) y a partir del simbolismo, particularmente entre la identificación simbólica (actividad oral y actividad genital) haber podido desarrollar síntomas conversivos. Klein lo explica apuntando que es en la fijación donde se ubica la divergencia, dado que la situación placentera, no quedó fijada como tal, sino que fué transferida a las tendencias yoicas de Leonardo que favorecieron la vía de la sublimación, proponiendo que es debido a tres -

factores que ésto se realizó : primero, una temprana identificación con los objetos que lo rodeaban, agregando que probablemente esta capacidad se debiera a un desarrollo inusualmente temprano e intenso de la libido narcisista en libido objetal. Un segundo factor, es la capacidad para mantener la libido en estado de suspensión (capacidad de éxtasis de la libido) y por último un tercer factor, la suposición de que existe un aspecto de importancia para la capacidad de sublimación que podría formar parte del talento con que un individuo está dotado constitucionalmente. Esto es, que para que una actividad o una tendencia del yo adquiriera una investidura libidinosa y la medida en que ésta sea receptiva (receptividad particular del yo o de las actividades del yo para convertirse en el lugar de acogida de otras tendencias), ha de existir de manera similar a como se da una "complacencia somática", una aptitud para captar el simbolismo ligado a los fantasmas sexuales de la histeria, que es lo que Klein denomina "complacencia yoica"; término con el que define la facultad para acoger tendencias distintas a las inherentes al yo. Tal elemento de conformidad con el yo, explicaría el hecho de que algunos yoes, serían particularmente receptivos a las tendencias y al simbolismo sexuales. Tal hecho pareciera corresponder a lo que Phillis Greenacre (cit. por 33) propone como características generales de la infancia del artista, preliminares al desarrollo de la creatividad, mismas que podrán ser analizadas en el siguiente capítulo.

Todos éstos factores descritos al parecer, conformaron cierta disposición que en Leonardo se fusionaron a su inte -

rês por el movimiento de los pájaros, el vuelo y el espacio - mismo. Así las situaciones placenteras, realmente experimentadas o fantaseadas, permanecieron inconscientes y fijadas, dándoseles intervención mediante una tendencia del yo, para su descarga, de tal manera que éstas representaciones de la fijación, permitieron una libertad de actividad que fué despojada de su carácter sexual y por tanto fueron acordes al yo, y al fusionarse éste, no sufrieron los efectos de la represión.

Así pues, la sutil diferencia que existe entonces, entre la sublimación y la represión radica en que aunque prevalece un retorno hacia lo reprimido, no surge bajo la forma de un síntoma, sin embargo existe represión de una parte de la actividad pulsional, especialmente en cuanto a la investigación dirigida hacia un objeto sexual pero que por derivación existe colateralmente, una vía ya no como síntoma neurótico que se produce ahí donde sobreviene la represión. (39).

Por tanto, retomando la posición de Laplanche (1983), :
"la sublimación se opone a la sexualidad, pero también ocurre que ambas se complementan, confirmándose que la sublimación puede también estar ligada a una especie de neogénesis de la sexualidad" (39) (p.115)

En el caso de Leonardo como se ha descrito, se conjuntaron una multiplidad de posibilidades : artista, pintor, creador plástico y científico, gracias a dotes especiales quizá fortalecidas por un temprano despertar de la pulsión de ver en la primera infancia, estimulación sensorio-perceptual en la que la precocidad vivencia artística, pudiera haber adquirido un valor predominante.

En cuanto al nexo entre sublimación y traumatismo, ésta relación es sugerida por H. Lowenfeld (1941) (cit. por 68) quien al sugerir el vínculo entre el trauma psíquico y la experiencia productiva del artista mediante el antiguo concepto de "traumatofilia", señala la tendencia a experimentar y reexperimentar indefinidamente dicho traumatismo, elaborándolo y simbolizándolo. El término a la luz de teorías actuales, resulta ampliamente cuestionable no solo en cuanto al planteamiento del origen del talento del que el mismo Freud considerara inanalizable, sino en cuanto al origen de la fuerza o motor que impulsan a la sublimación. Lowenfeld considera que tales fuerzas se originan por el traumatismo, incitando a renovar incesantemente el hecho, como una especie de círculo vicioso que constituye el punto preciso de esa neogénesis de energía que impulsa a la sublimación. Este autor citando observaciones como la del novelista Thomas Mann, quien hace una autorreferencia que él condensa en un juego de palabras : vivir (erleben)- y sufrir (erleiden), propone que existe un grado de esa capacidad de dolor, que transforma cada "vivido" en un "sufrido", esto es, que cada experiencia vivida, se convierte en una experiencia de sufrimiento; relación no tan casual si se consideran los nexos entre traumatismo y dolor, desde el punto de vista metapsicológico.

Situando cuatro elementos en estrecha correlación con la génesis de la creatividad, Lowenfeld menciona :

1. La susceptibilidad al traumatismo o tendencia al traumatismo (traumatofilia)
2. Fuerte tendencia a la identificación.

3. Un narcisismo particular (antes que un narcisismo exacerbado).

4. Una bisexualidad.

Para Lowenfeld (cit. por 68), ésta última es fundamental pues hace difícil una relación de objeto unificada y no ambivalente con uno y otro sexo, dificultando la relación de objeto- (objetal) a diferencia de la relación narcisista, es decir, a un narcisismo que es preciso concebir a la vez como incrementado y fragilizado y que representa un peligro permanente frente al objeto, porque la siempre presente posibilidad de identificación con el objeto, cobra proporciones traumáticas a menos que el individuo se deshaga sin cesar de esa identificación - por medio de la creación. En suma, el artista según lo presenta Lowenfeld, juega con el traumatismo: si la defensa es demasiado débil sucumbe a él; si la defensa es excesivamente rígida, no hay libertad en la identificación y la angustia extrema inhibe a la productividad.

El interés por el texto resulta evidente al plantear el problema en términos económicos, permitiendo también abrir la posibilidad a un tipo de elaboración de la energía sexual, intermedia entre dos peligros : el desbordamiento de la energía a la cual el yo sucumbe y la defensa que bloquea la energía desde su aparición. No obstante, una de sus principales limitaciones la constituye el hecho de no haber profundizado en la noción de traumatismo, considerando tácitamente admitida la concepción freudiana sin cuestionarla. Por lo que se considera a la creación desde ésta perspectiva, como una sublimación de las pulsiones sexuales, resultado de un desenla-

ce por renunciamiento al placer inmediato y ante la multiplicidad de acepciones del término sublimación, se le visualiza como un concepto "omnibus" que comprende un sinnúmero de actividades diferentes. Así, el individuo enfrentado a una pérdida o decepción, llegará a metabolizar sus afectos, sirviéndose de sus reservas libidinales para transformar en placer, lo que antes fuera sufrimiento. (cit. por 68).

Por otra parte, la evolución a la que se ha visto expuesto éste controvertido término en la literatura psicoanalítica hace suponer que el factor que aparece más destacadamente es la desinstintivación (neutralización) de los impulsos, logrando abrir camino hacia problemas esenciales de la Metapsicología del Yo y de las relaciones entre el ello y el yo. El énfasis radica en que para la comprensión de ciertos aspectos de la sublimación, pudieran incorporarse otras proposiciones, como la de la fantasía como expresión mental de los instintos por mediación del yo, lo cual supone mayor organización yoica:

"La fantasía no es una fuga de la realidad, sino una concomitante constante e inevitable experiencia real, en constante interacción con éste referente " (M. Klein, 35)

Habiendo ponderado anteriormente la importancia de las funciones del yo en la creación artística, solo resta comentar que algunas otras teorías sobre la creatividad artística, serán analizadas en el siguiente capítulo, en el que se retomarán, analogías con la asociación libre, la capacidad de autoexclusión del yo y el rápido cambio hacia la conciencia crítica cognoscitiva, con las propuestas de L. Bellak (1968), E. -

Kris (1952), Kubie Lawrence (1966) y otros autores

2.3 Importancia del desarrollo del yo en la creatividad artística.

La evidencia del desarrollo filogenético y ontogenético mediante el arte, como se ha expuesto, manifiesta una evolución de la conciencia y del principio organizador de ésta que es el yo; de ahí que la vida humana considerada como una totalidad, debe su supervivencia a tal capacidad para evolucionar de ahí que se enfatizara en el capítulo I la importancia de la interrelación del sujeto con su entorno y los concomitantes procesos de creciente complejidad y diversidad que engloban a la evolución, considerándose que el yo ha constituido la neogénesis para tal cambio evolutivo, manifiesto en la cultura y en la estructura psicológica en mutua y constante interacción.

Si bien el yo, pudiera remitir a un sustrato neurofisiológico, también ha formado un medio ambiente psicológico generador de lo cultural, en el que se refleja la propia naturaleza del yo, permitiendo tales consideraciones, justificar al organismo como un sistema abierto en continuo intercambio con el exterior, generador y transformador de productos psicosociales.

Como se ha expuesto, la teoría psicoanalítica ha utilizado al yo como una noción para facilitar la conceptualización de la personalidad, en la comprensión dinámica de los mecanismos neuróticos, considerándolo incluso, mediador de las fuerzas instintivas y exigencias sociales. No obstante, el concepto del yo que se pretende subrayar es aquel que ha permitido al individuo emerger de su propia historia evolutiva; el yo como una --

coordinada que expresa una relación de procesos neurofisiológicos de cuyo resultado se hace copartícipe al desarrollo artístico: procesos psíquicos, corporales, emocionales que interrelacionados con el mundo externo, han dado lugar a procesos psicosociales y culturales, que de ésta manera prometen una permanente evolución, manifiesta en la historia de la cultura, en el dominio de la naturaleza y en el desarrollo de instituciones sociales producto de lo intrínsecamente humano instancias en las que la expresividad, el juego de la satisfacción en la realización, etc., comprometen la autorrealización del individuo que como esfuerzo del yo, realiza hacia una forma de relación armoniosa entre sus propios aspectos, permitiéndole experimentar la individuación.

Sin embargo, no deja de ser valioso considerar que tanto el esfuerzo, como la lucha y el conflicto, transitan paralelamente a la autorrealización y la satisfacción como indicios que son, de una evolución psicológica humana, puesto que ningún desarrollo individual o social, ontogénico o filogénico, procede sin ciertas connotaciones de regresión:

" El desarrollo del yo y la relación con la realidad, dependerán del grado de capacidad del yo en una etapa muy temprana para tolerar las presiones de las primeras situaciones de angustia, siendo necesario cierto equilibrio óptimo para lo cual, cierta cantidad de angustia es una base necesaria para la abundante formación de símbolos y fantasías, para que la angustia pueda ser satisfactoriamente elaborada; para que ésta base fundamental, tenga un desenlace favorable y para que el yo pueda desarrollarse con éxito, es esencial que el yo tenga adecuada capacidad para tolerar la angustia" (Klein, 1930) (35)(p.226).

En todas estas consideraciones se destaca la importancia del yo en aspectos de la personalidad asociados a la creativi-

dad tales como la tolerancia a la ambigüedad y a la angustia, que si bien para algunos pudiera ser fuente de desequilibrio, existe también alternativamente, la capacidad para extraer resultados satisfactorios de situaciones de presión que en el caso de los artistas, es inherente a su formación y desenvolvimiento profesional, al verse continuamente expuestos a la crítica del espectador, debido a que su obra es directamente confrontada con la opinión del público, por lo tanto, por breve que pudiera ser su intervención, constituye un elemento que pese a la preparación ardua del trabajo, representa un factor ante el cual ha de lograr equilibrar sus estados emocionales de manera tal que favorezca un control flexible de sus emociones, sin que ello demerite la expresividad, pues no existe ninguna posibilidad inmediata para corregir la ejecución. En tal situación se encuentran los ejecutantes de danza, música y los actores en tanto existe una comunicación mucho más directa con el espectador que en el caso de los artistas plásticos.

De ahí que habiendo logrado librar satisfactoriamente la enorme presión que representa confrontarse con la crítica y habiendo conseguido elaborar el alto nivel de angustia que significa estar constantemente expuesto a tales situaciones, el individuo está en posibilidades de asimilar provechosamente dichas experiencias, abriéndosele nuevas alternativas para la integración y consolidación del yo, factores que indudablemente repercuten en su autoestima.

Sin embargo, la dualidad de los instintos en pugna con las exigencias sociales según el planteamiento freudiano, han condenado al hombre al enfrentamiento constante con dilemas i-

rresolubles, promotores de neurosis y de desajustes emocionales. De ahí que el yo funcione en beneficio de las necesidades de supervivencia del propio individuo y de la especie y en su papel de organizador de la consciencia, se mantiene siempre abierto a las nuevas experiencias, para la revaloración y recombinación de todo lo conocido y vivenciado previamente. Es así que el artista pareciera ser atraído por continuas situaciones de riesgo, condición indispensable para la expresión y el enriquecimiento personal.

Por tanto, el yo en dominio del medio ambiente externo y de la realidad tanto física como emocional, interioriza segmentos de la realidad, transmutándola mediante la capacidad para organizarla mediante símbolos y signos, cuyo significado en interrelación estética, es generador del arte y de otros sistemas de pensamiento que intentan dar respuesta al problema de la intención, de la búsqueda de sentido, de manera similar a lo que la historia de la cultura ha representado en las diversas filosofías, religiones, sistemas políticos, ideológicos etc., constituyéndose tal esfuerzo del yo por comprender su ubicación en la integración y coordinación con la continuidad de la vida y la organización de la experiencia a través de la historia de la cultura, en toda una labor trascendental que contribuye a aumentar la autonomía del yo individual, solidificándolo en la capacidad para la integración social. De presentarse lo contrario, se daría lo que Klein expresa:

" (...) una excesiva y prematura defensa del yo contra el sadismo, impide el establecimiento de la relación con la realidad y el desarrollo de la vida de fantasía. La posesión y la exploración sadística del

cuerpo materno y del mundo exterior (el cuerpo de la madre por extensión) quedan detenidos y ésto produce la suspensión más o menos completa de la relación simbiótica con cosas y objetos que representan el cuerpo de la madre y por ende, del contacto del sujeto con su medio ambiente y con la realidad en general " (Klein, M.) (35) (p.237)

De ahí que sea importante considerar las posibilidades de desarrollo de la creatividad en artistas en cuanto al desarrollo del yo, desde edades tempranas del individuo, incluyendo las influencias tanto familiares e inmediatas, como escolares y mediatas, lo cual podrá revisarse en el siguiente capítulo.

CAPITULO III : C R E A T I V I D A D'.

- 3.1 Sobre la noción de creatividad.**
- 3.2 Breve revisión histórica del término.**
- 3.3 Aproximación a diversos enfoques teóricos**
 - 3.3.1 El Proceso**
 - 3.3.2 El Producto**
 - 3.3.3 La Situación**
 - 3.3.4 La personalidad. Principales teorías -
psicodinámicas.**
- 3.4 Creatividad y Psicopatología.**

3.1 Sobre la noción de creatividad.

Como se ha mencionado, las múltiples connotaciones filosófico - religiosas, y la multidisciplinariedad del concepto, han contribuido a rodear a la creatividad de mitos y cualidades excepcionales, derivadas de una serie de capacidades generadoras que en distintos ámbitos de la actividad humana, se han manifestado en la historia de la humanidad con diferente calidad e intensidad inherente a éstas, aluden a procesos, contenidos y situaciones que anteriormente se circunscribían a un único término o bien a un conjunto de vocablos con acepciones similares tales como : inspiración, intuición, imaginación, innovación, pensamiento descubridor, inventiva, pensamiento productivo, etc., siendo claro que como término ha carecido de una verdadera autonomía y que sus variadas connotaciones, lo han tornado en un concepto encrucijada, en el cual se propicia una confrontación de ideas.

Para el diccionario Larousse, la creatividad es "poder de invención", remitiendo a múltiples sentidos en los verbos "crear" e "inventar" y cuyos sinónimos son imaginar, concebir, descubrir, suscitar, componer, fabricar; no encontrando una única entre todas éstas acepciones para definir tal concepto pues éste se presenta como : " un conglomerado complejo de aptitudes, condiciones, disposiciones y actitudes de todo orden frente a lo real" (44) (p.21), reconociendo que un individuo creativo, reúne diversas características que tomadas aisladamente, no son significativas.

Así Carlier (cit. por 44) acepta establecer una diferen-

ciación entre individuos creativos e individuos creadores :

"La creatividad es una aptitud presente en todo individuo creativo, aunque no sea creador . No obstante, la creatividad sería una condición necesaria pero no suficiente para llevar a término un proyecto creador...De un individuo no puede decirse que es creador más que en la medida en que la posteridad ha demostrado que la vía abierta por él es fructífera" (p.21-22).

Drevdahl (cit. por 63) por su parte, considera que la -
creatividad es:

"la capacidad humana para producir contenidos mentales de cualquier tipo que esencialmente pueden considerarse como nuevos y desconocidos para quienes los producen. Puede implicar la formación de nuevos sistemas y nuevas combinaciones de informaciones ya conocidas, así como la transferencia de relaciones a situaciones nuevas y la formación de nuevos correlatos, cuya actividad ha de ser intencional o dirigida a un fin determinado, por más que su producto pueda no ser prácticamente aplicable de un modo inmediato, tener imperfecciones o ser incompleto todavía. Puede tratarse de una actividad de la imaginación o de una síntesis mental que es más que un mero resumen; adoptar formas artísticas, científicas o ser de índole técnica o metodológica"

D. W. McKinnon (cit. por 44) presenta tres condiciones necesarias según su perspectiva, para hablar de creatividad:

Una respuesta o idea que es nueva, pero la novedad u originalidad del pensamiento o acción no bastan. Es preciso que en alguna forma se adapte a la realidad o que la modifique. Finalmente, la verdadera creatividad implica una profundización de la idea original que es preciso evaluar y trabajar para - ser desarrollada, agregando que : "la creatividad es un proceso que se despliega en el tiempo y se caracteriza por la originalidad, el espíritu de adaptación y la preocupación de la realización concreta".

Por su parte Didier Anzieu (cit. por 44) también aporta --

una definición de creatividad :

"es un conjunto de predisposiciones del carácter y del espíritu que pueden cultivarse y que si bien no se encuentran en todos (...) por lo menos las tienen muchos. La creación es la invención y la composición de una obra artística o científica que responda a dos criterios: aportar algo nuevo (algo que no se hizo nunca antes) y recibir antes o después, el reconocimiento de un público. Así definida la creación es rara. La mayor parte de los individuos creativos nunca son creadores, lo que hace la diferencia es el despegue"

D. Anzieu entiende por despegue : "ese levantar el vuelo" que marca el pasaje de la creatividad a la creación, el momento fecundo en el que el creador en potencia siente que puede prescindir de los soportes, matar simbólicamente a sus progenitores (filiación real o simbólica), sin culpabilidad. En ese momento puede crear a su turno, realizando la creación de una obra reconocida por un público, encontrando inclusive semejanza entre el trabajo de creación y el trabajo del duelo. (cit. por 44).

La creatividad, vinculada en sus inicios a nociones como "genialidad", locura o excepcionalidad, tuvo un accidentado - proceso histórico en el cual solo a partir de las investigaciones de Guilford (1950), se le empezó a considerar como una característica que suele darse comunmente en todos los individuos, y frente a un redescubrimiento del término, aparece su actual campo semántico y su significación psicológica intencionada. Es así que a partir de Guilford se le refiere como :

" El conjunto de aptitudes relacionadas con la fluidez, flexibilidad sensitividad ante los problemas, pensamiento divergente, capacidad de redefinición, de análisis y síntesis de las informaciones" (28).

Ante el vasto panorama teórico que rodea a la creativi -

dad, se le ha llegado a concebir como una especie de concepto "instrumento de trabajo" que reúne numerosos conceptos preexistentes y que asimila constantemente nuevas acepciones a causa del aumento ininterrumpido de la investigación experimental - (63) (p.16). De manera muy similar, se considera a la creatividad como " el arte de la pluralidad de ideas " (64).

Si bien es claro que diferentes corrientes psicológicas han abordado a la creatividad como objeto de estudio, en cada una de éstas perspectivas se le ha asociado a diferentes - aspectos, como la inteligencia, donde el pensamiento creativo ha sido equiparado al pensamiento productivo (Wertheimer, - 1945); vinculado a la solución de problemas (Dominowski,1972) a la inventiva (Flanagan,1958); relacionado a la originalidad (Cleeton,1926); a la espontaneidad (Hilgard,1959); también ligada a un concepto general de adaptación (Parnes,1966), que - en opinión del mismo Guilford, lejos de esclarecer el fenómeno : "contribuyeron a su mitificación" (Murray, 1959 cit.por - 63).

Ante el cúmulo de información existente, y la diversidad de enfoques que la han abordado, la presente investigación - pretende abocarse a aquellos aspectos de la creatividad en el arte que en una perspectiva psicodinámica, conjunte las diversas explicaciones en términos de la imaginación y la fantasía, la capacidad de autoexclusión del yo, o regresión al servicio del yo, el nivel preconsciente, el "romance con el mundo", la función disociativa del yo, la actitud de "apertura hacia el mundo", la simbiosis-individuación, etc. aspectos que sumados al punto de vista del psicoanálisis ortodoxo, contribuirán a.

enriquecer la comprensión de la creatividad, en una dimensión clínica, de tal manera que pudiera sustentarse a partir de ésta, investigaciones orientadas hacia aspectos cualitativos y subjetivos que soslayados de las propuestas que apuntan hacia la objetivización de la creatividad basada en una cuantificación de ésta, han perdido una gran riqueza de contenido.

En cuanto a la etimología del término, es importante mencionar que el vocablo creatividad, deriva del latín creare: crear (hacer algo nuevo que antes no existía) y al parecer, de otra voz latina: crecere: crecer. y una vez considerada la serie de vocablos asociados a la creatividad (apertura, hallazgo, casualidad, flexibilidad, descubrimiento, invención) se insinúa pretencioso un acotamiento del término múltiple y dinámico, en el que a partir de su propia polisemia presenta dificultades para su unificada conceptualización, subrayándose tan solo, su naturaleza incremental, la cual remite constantemente a nuevos planteamientos, dimensiones, criterios, componentes y condiciones.

Es así que el enfoque elegido intenta sumarse a factores como el proceso, el producto y especialmente la situación y la personalidad, subrayando la importancia de aspectos individuales y sociales ligados directa o indirectamente a las múltiples posibilidades de la creatividad, pero en especial al arte en el que históricamente se ha fundamentado el desarrollo humano, en cuanto a la estructura del yo, situándolo como una posibilidad educativa (familiar y escolar) de un valioso matiz emocional del sujeto con su entorno, a través del cual pueden propiciarse capacidades autotransformadoras, orientadora básica

de la realización trascendente de valores sociales y humanos. De lo cual se infiere el énfasis puesto en el papel que la Educación Artística pudiera tener en nuestra sociedad actual a: - favor del desarrollo de la sensibilidad y la creatividad, pudiendo a través de éste rubro, abrirse a nuevas posibilidades de investigación psicológica.

3.2 Breve revisión histórica del término.

Históricamente la noción de creatividad estuvo ligada al estudio de sujetos excepcionales cuya búsqueda inicial se orientó hacia el análisis de cualidades psicológicas poco comunes. Uno de los investigadores pioneros fué Francis Galton (1869) quien en su obra El Genio Heredado, abordó el tema desde una perspectiva genética, pues a través de un estudio retrospectivo, buscaba analizar las relaciones de genialidad en la historia (46).

Esta concepción de genio se remonta también a la antigüedad griega, entre quienes se consideraba que la inspiración divina del "iluminado" provenía de alguna de las nueve musas, hijas de Mnemosine y del dios Zeus que en su calidad de semidiosas, dotaban al individuo del ímpetu o impulso creador, el cual aparecía súbitamente en el mortal afortunado.

Si bien, los mitos griegos y egipcios ejemplifican simbólicamente las fuerzas de vida y metamorfosis que se ponen en juego en cuanto a las "novelas familiares" cuyos temas aluden a lo que Morel (1991) denomina Las familias Creadoras, se remite al lector interesado a tal obra (44) en cuanto a la mitología de los orígenes de la creación.

En 1887, Lombroso planteaba la hipótesis de la relación entre genialidad y psicosis mediante un análisis biográfico de personajes sobresalientes, entre quienes intentaba relacionar datos sobre la creatividad y el desajuste emocional. Más tarde Dearborn (1898) y Covin y Meyer (1906) proponen el estudio de cualidades imaginativas. Chasser en 1916, logra publi -

car sus test de originalidad, llegando a la conclusión de que los logros son escasos en relación a los test de inteligencia. Mientras tanto, Terman (1921) realizaba estudios longitudinales con niños sobredotados hasta llegar a la edad adulta. En esta época se manifiesta un gran interés por las entonces llamadas "cualidades superiores", llegando Terman y Col. a publicar en 1926 un libro llamado Estudios Genéticos Sobre el Genio, donde se presenta a las cualidades superiores de funcionamiento cognoscitivo, definidas esencialmente por el C.I.

En ese mismo año, Cox (cit. por 54) sugiere el análisis-histográfico en personajes sobresalientes. Por su parte Anne Roe en 1940, aportó el enfoque de la psicología profunda al estudio de la imaginación y motivación, en científicos y artistas creativos, al investigar las diferentes cualidades profesionales entre una población de psicólogos, antropólogos, físicos y sujetos de otras profesiones, intentando establecer la caracterización (perfil) de supuestos "tipos profesionales" de la más diversa índole. (cit. 26, 33, 54, 62).

Sin embargo, a partir de 1950, la investigación psicológica y educativa de la creatividad se intensifica a tal punto que tan solo en los Estados Unidos de Norteamérica se han dedicado múltiples esfuerzos, al estudio e investigación, y mediante programas, centros pragmáticos dedicados a la invención e innovación así como a la resolución de problemas; se ha trabajado arduamente en la creación de instituciones, generando iniciativas entre las que se encuentran la Creative Education Foundation, en Nueva York; el grupo Syntectics de Massachusetts; fundaciones privadas como la Carnegie Corporation y la -

Richardson Foundation o incluso el departamento de Educación entre muchas otras instancias que en éste país, demuestran un auténtico y profundo interés por la creatividad como meta educativa, que en la búsqueda de métodos, estrategias y recursos, han permitido estimular los diferentes niveles de esta capacidad, extendiendo sus alcances hacia diferentes ámbitos.

Sin embargo ésta tendencia así como cualquier otra que pretenda hacer de sí misma un movimiento proselitista, se puede ver expuesta a pretender utópicamente constituirse en "la panacea que salvará a la humanidad" siendo necesario mantener ubicados sus alcances y limitaciones, si se pretende sustentar objetivamente una investigación sobre la creatividad.

Si bien es cierto que en torno a éste privilegio exclusivo del humano, existe una variedad inacabable de formas, contenidos, cambios impredecibles, etc., también lo es el hecho de que las posibilidades intrínsecas y extrínsecas, que ésta capacidad favorece en el individuo respecto a sí mismo, el trabajo y la vida, son aspectos que promueven la creación de nuevos significados. Así por ejemplo, la creatividad considerada como el resultado de un proceso de simbiosis-individuación (Morel 1991), paradójicamente es también la sedimentación de un patrimonio cultural, en el que se expresa la necesidad de dar y encontrar un nuevo sentido a la vida, que como uno de los más altos significados humanos, es inherente al proceso de crecimiento personal y expresión misma de éste:

"el hecho de ser creativo, acentúa el sentimiento de respeto ante los resultados de la energía constructiva del hombre (...) es

energía proveniente de las capacidades humanas, puesta al servicio del hombre" (Barrón, 1976) (5).

La investigación generada a partir de Guilford, se ha multiplicado asombrosamente en muchos otros lugares, proliferando como se ha mencionado, centros que cuentan con publicaciones específicas y a su vez, auspiciadas por Fundaciones patrocinan investigaciones, congresos, conferencias, servicios de entrenamiento y de atención. Entre las publicaciones consideradas como fuentes de información renombradas, se encuentra el Journal of Creative Behavior, que desde la década de los 60's, edita los alcances más recientes de la investigación en esta área, habiéndose creado asimismo, numerosos test de creatividad tanto asociada a capacidades intelectuales en los que se ha valorado entre otras características a la flexibilidad, iniciativa, ingeniosidad, adaptabilidad, espontaneidad, originalidad, efectividad personal y otros tantos aspectos involucrados así como aquellos elementos característicos de la personalidad de individuos creativos.

De manera particular, la investigación psicológica de la creatividad en el arte, ha sido estudiada por Patrick (1935) en cuanto a los procesos artístico verbales; Agnew (1922) los artístico auditivos y Arnheim (1947-1954) los procesos artístico-visuales. Por su parte, MacKinnon (1964) inició el estudio de una síntesis del pensamiento creador de tipo científico y de tipo artístico, mientras que Mackler y Shontz (1964,1965) estudiaron los diferentes perfiles de personalidad en artistas encontrando que: "los pintores se caracterizan por un estilo de vida visual; mientras que los bai

larines tenían un estilo de vida cinestésico". (3)(63). Esto permite inferir que a partir de la educación de la sensorialidad, podría derivarse un estilo cognoscitivo predominante que a su vez influyera en una modalidad creativa (a partir de ciertas influencias culturales en el desarrollo perceptual), determinando modalidades de la creatividad específicas tales como la icónica, ecoica, cinestésica, etc., al ser la percepción, un proceso matizado por tal lenguaje artístico y los procesos en él implícitos (26-27).

En éste caso son de utilidad los resultados obtenidos de los perfiles profesionales que se reportan en las investigaciones tanto en los grupos de artistas, como en las de los no artistas, como en el de los científicos, entre quienes se han encontrado diferencias de estilo o "formales" : "entre artistas el procedimiento para ordenar series de palabras era de naturaleza simbólica, espacial, semántica, tipográfica, etc., encontrándolos llenos de fantasía, sin imaginación y hasta neuróticos" (63 o.79)

En cuanto a las teorías de la creatividad basadas en el sustrato de la personalidad, se han planteado inicialmente, dos maneras para su estudio : en una de ellas, se ha optado por seleccionar para la investigación, a sujetos "indiscutiblemente dotados de creatividad", aplicándoles posteriormente el o los test existentes, tratándose de averiguar en qué aspectos difieren del resto de la población. Mientras que en la segunda opción se intentan definir las variables de personalidad que son relevantes o que tienen significación respecto al rasgo que se desea valorar, desarrollándose las pruebas que -

permitieran seleccionar a los individuos creadores sin criterios previos o externos, de entre una población general. Así, respecto a éste criterio predeterminado y su validez, Chambers (1964) (cit. 26) menciona mediante una afirmación tautológica que : "son individuos creativos aquellos que se comportan creativamente y por eso han llegado a ser famosos", criterio preestablecido de celebridad que pudiera resultar cuestionable al depender del juicio emitido por un grupo profesional afín (Beuel y Bachner, 1965). Otro criterio se deriva del consenso que entre jefes y colegas pudiera obtenerse respecto a determinados individuos en cuestión, sin olvidar que todos éstos aspectos pudieran sesgar los resultados de una investigación con base en la decisión en que se fundamenta el indicador o criterio de creatividad. Por lo tanto, en cuanto a la personalidad creativa, han llegado a ser contradictorias las propuestas, pues mientras Catell (1959) (cit. por 54) considera haber demostrado que la creatividad descansa sobre una estructura de la personalidad y sus sistema de valores y no en aptitudes de tipo cognoscitivo, Guilford (1959) afirma haber demostrado que para la solución de problemas de la más diversa índole, se requieren exclusivamente cualidades de tipo intelectual. Thurstone (1950) por su parte, creía que la creatividad es una combinación de rasgos de personalidad y de capacidades cognoscitivas. Tal opinión se aproxima a la de Ghiselin (1956) (cit. 54) para quien todo el conjunto de la "esfera subjetiva" se halla comprometido con el proceso de creación. Asimismo, Torrance (1962) (62) afirma que : " el concepto de-

creatividad constituye el enlace entre dos áreas psicológicas nítidamente diferenciadas; entre la aptitud intelectual por una parte y la de la personalidad por otra". Haven (1965) (63) en conclusiones similares considera que : "la creatividad no constituye una dimensión general de la personalidad y solo puede hablarse de una "personalidad creadora" cuando coinciden en un individuo todas las características correspondientes de manera simultánea y con perfiles relativamente destacados) (51).

Wallach y Kogan (1965) después de una minuciosa revisión de los resultados conflictivos en las relaciones entre creatividad e inteligencia, concluyeron que la distinción entre ambos factores no ha sido adecuadamente confirmada por evidencia empírica y que las correlaciones entre medidas de creatividad, son generalmente más bajas que las encontradas entre un test típico de creatividad y un test de inteligencia. Al parecer lo que esto sugiere es que "tales investigaciones adolecen de solidez metodológica", opinión que Butcher (1979) (10), expresara y que pudiera ser atribuible a la pluralidad del fenómeno creativo, si bien ha resistido todo intento de explicación cabal. Es así que coincidiendo con Piaget (cit. por 23), la creatividad "lo abarca todo".

3.3 Aproximación a los diversos enfoques teóricos de la Creatividad.

La gran variedad de explicaciones respecto a la creatividad, ha llevado a considerar que existen tanto teorías generales como específicas. Estas últimas son supuestos válidos solo para campos particulares, mientras que las primeras apuntan hacia la individuación de mecanismos comunes a todo proceso de creatividad. Una somera revisión de los principales enfoques, entre ellos el asociacionista, cognoscitivo, las teorías motivacionales, las consideraciones psicoanalíticas y otras teorías culturalistas o centradas en la personalidad, permitirán conformar una constelación de sistemas explicativos para la comprensión más amplia y más completa de éste fenómeno multifacético, favoreciendo simultáneamente, el análisis de sus diversos componentes tales como el proceso, el producto, el contexto o situación y la personalidad creativas.

3.3.1 El Proceso.

Un gran número de investigadores que han intentado compenetrarse en los "misterios" del proceso creativo, lo han segmentado en diversas fases y analizando cada una de ellas, han llegado a la conclusión de que éste proceso tiene un curso o secuencia que sin ser inalterable, generalmente posee características muy específicas en cuanto a la creación artística y científica, involucrando diversos aspectos cognitivo-afectivos.

Herman von Helmholtz (1887) fisiólogo, y el matemático -- Henry Poincaré (1913) han sido pioneros en cuanto a ésta investigación teórica, de tal manera que retomando la propuesta de

Poincaré, el autor Joseph Wallas (1926) (cit. por 1) aporta - cuatro etapas en el proceso creativo: preparación, incubación, iluminación y verificación. La primera de éstas es aquella en la que la persona creativa realiza un trabajo preliminar mediante un libre medio de búsqueda, recolección de información, cierta atención a sugerencias y posteriormente, permitir a la imaginación divagar. La etapa de la incubación puede variar - distintos períodos de tiempo que pueden ir desde unos cuantos minutos, hasta meses e incluso años, pues se considera que - después de la etapa de la preparación, el material recolectado aún no ha sido registrado en los procesos perceptuales del individuo simulando éste, encontrarse en un estado de pasividad. La fase de la iluminación ocurre cuando una persona logra visualizar la solución de un problema. En ese momento, una súbita intuición se apodera del individuo al mismo tiempo que sobreviene una clara agudeza (insight), así como un sentimiento mezcla de intuición y de certeza de haber llegado a la solu-ción del problema en un instante, como resultado de un sustancial esfuerzo.

Para la etapa denominada de la verificación, es preciso que el innovador haya aceptado en forma definitiva, su propia evaluación crítica.

Muchos autores han concordado con el planteamiento de Wallas en cuanto a éstas fases, ya sea manteniendo la misma terminología o bien proponiendo otra o simplemente ampliándola.

Catherine Patrick (1935, 1937, 1938) en numerosos estu-dios realizados con poetas, artistas y científicos, ha confirmado la existencia de las etapas descritas por Wallas; asimis

mo Joseph Rossman (cit. por 18) ha examinado el proceso creativo en 710 inventores, mediante un cuestionario, aportando tres etapas más a las cuatro inicialmente planteadas por Wallas :

1. Observación de una necesidad o dificultad.
2. Análisis de la necesidad.
3. Recopilación y evaluación de todo el cúmulo de información obtenida.
4. Formulación de todas las soluciones posibles y objetivas.
5. Análisis crítico de soluciones y sus ventajas y desventajas.
6. Nacimiento de una nueva idea : innovación.
7. Puesta a prueba o experimentación de la solución. Selección y perfeccionamiento del procedimiento final así como de las previsiones o limitaciones existentes.

Muy similarmente, Osborn (1953) (cit. por 1) dividió el proceso creativo en siete fases, utilizando una terminología diferente a la que Rossman empleara:

1. Orientación : Precisión del problema.
2. Preparación : Recopilación de datos pertinentes.
3. Análisis : Selección minuciosa del material relevante.
4. Ideación : Recopilación de ideas y/o alternativas posibles.
5. Incubación : Surgimiento de ideas que favorecen la iluminación.
6. Síntesis : Ensamblaje de piezas sueltas.
7. Evaluación : Reflexión y juicio de las ideas resultantes.

Por su parte Arieti (1), menciona las etapas propuestas por Taylor (1959), quien retoma a su vez, las etapas propuestas por Wallas, considerando que para la creatividad, existen

cinco niveles distintos :

1. Creatividad Expresiva, o expresión independiente sin relación cualitativa al producto. Es considerada la forma más elemental de creatividad y se caracteriza por la espontaneidad y la libertad expresiva, donde aspectos como la destreza, la originalidad y la calidad del producto son poco importantes, - respecto al valor de la "expresión espontánea".
2. Creatividad productiva. En éste nivel se mantiene la espontaneidad y la libertad, quedando restringidas por el material y el saber al exigirse cierto nivel de desarrollo de habilidades y destrezas.
3. Creatividad inventiva. En ésta se mantienen los dos niveles preliminares; sumariamente expresión y producto, pero aplicados a objetivos no determinados previamente, manteniéndose los límites que fija el propio sujeto creador. En éste nivel se resume la utilización de lo ya adquirido con lo novedoso.
4. Creatividad innovadora. Implica una profunda comprensión - de los principios fundamentales del campo problemático, donde solo después de una compenetración de los principios básicos, es posible llegar a modificaciones en las que la innovación - es inherente.
5. Creatividad emergente. En éste nivel se requiere de la habilidad para absorber la experiencia. Se le podría considerar como una "creatividad súbita" o bien, "a flote"; "actitud creadora" o "habituación creadora" (Fernández Huerta, 1968) (cit - por 18) que no supone necesariamente estar en constante "trance creador", implicando una predisposición para potenciar la -

escasa proporción de pensamiento original de cada ser humano.

Otro autor, Harris (1959) (cit. por 1) en su propuesta de modelo del proceso creativo, añade a las cuatro fases de Wallas, dos más : acopio de información y aplicación de ideas.

Este planteamiento que parte de que la creatividad es un proceso para formar ideas o hipótesis, verificarlas y comunicar a otros los resultados, sustentada por Thurstone y Torrance (1969) (cit. por 62), sugieren que : "mediante éstos procesos se descubre algo nuevo, se redescubre lo previamente descubierto por otros o se reorganizan los conocimientos preexistentes". Logan y Logan (1980) (40), llegan a plantear a la creatividad como un proceso autodirigido en el cual ; " el individuo aprende algo nuevo motivado por su propio deseo de descubrir y de apropiarse de una nueva idea o experiencia y explicar esa novedad hasta llegar a la satisfacción de conocerla".

Morris Stein (1967, 1974) (cit. por 1), ha propuesto una teoría en la cual el proceso creativo se divide en tres etapas :

1. Etapa de la formulación de hipótesis.
2. Etapa de la verificación o comprobación.
3. Etapa de la comunicación de resultados.

Guilford (28) en sus investigaciones sobre la creatividad, siguió un procedimiento diferente: el aisló los rasgos esenciales del fenómeno, especulando sobre diversas hipótesis respecto a la esencia de esas habilidades creativas, ponderando en la creatividad, funciones cognoscitivas claramente diferencia-

das de la inteligencia, que si bien no se trata de funciones unitarias o uniformes, si pueden ser explicadas por un largo número de factores o habilidades mentales primarias. Para éste autor, el intelecto hipotéticamente, puede ser dividido en funciones de la memoria y funciones del pensamiento. En la creatividad, al parecer lo que cuenta es el pensamiento, pudiendo ser éste subclasificado en cognición, producción y evaluación. Nuevamente el factor más destacado en la creatividad, es la producción, y ésta a su vez puede manifestarse asimismo mediante pensamiento divergente y pensamiento convergente.

En sus diversas investigaciones Guilford (1950, 1957, 1959) prefiere distinguir entre las actividades productivas que utilizan la información para generar nuevas informaciones accionadas por el pensamiento convergente, que orientan en una sola dirección hacia una respuesta determinada o convencional, de aquellas que se caracterizan por producir una gama de posibilidades útiles y apropiadas del pensamiento divergente, que no se centran en una única solución correcta. Así, el pensamiento convergente marca una tendencia hacia el conformismo, mientras que el pensamiento divergente lo orienta hacia lo creativo y hacia la búsqueda de todas las alternativas de solución posibles, dando ésta multiplicidad de respuestas, la posibilidad de la originalidad.

Este autor también cuestionó el aparente adelanto de la investigación educativa en los Estados Unidos de Norteamérica, en la que hasta entonces, no se contemplaba diferenciación alguna en las capacidades de los individuos, sino que por el con

trario se tendía al igualamiento. Es a partir entonces, de sus propuestas teóricas, que se perfilaron nuevas pautas para la investigación en éste campo, acaso favorecida al coincidir con la etapa de la post-guerra en la que la creatividad, fué identificada por el comportamiento manifiesto durante el proceso creativo y el producto resultante de dicho proceso.

De éste modo, las características más importantes según Guilford (28), en cuanto al pensamiento divergente son :

1. Flexibilidad
2. Originalidad.
3. Fluidez o habilidad para producir rápidamente una sucesión de ideas que suelen reunir ciertas características.

De la Torre (1984) (cit. por 18), resume las distintas fases del proceso creativo, según diversos planteamientos, esquematizándolos, lo cual permite ubicar a la creatividad en una serie secuenciada de estadios de actividad, proponiendo éste mismo teórico, también la esquematización de la creatividad en niveles verticales de funcionamiento psíquico, donde la actividad supone un intercambio de energía entre dichos estratos que en una perspectiva psicodinámica corresponden al proceso primario, el proceso secundario, e inclusive al denominado por Arieti (1), proceso terciario, responsable directo de la creatividad.

Por tanto se ha considerado pertinente incluir ambas esquematizaciones dada la utilidad de visualizar de manera más precisa las variaciones existentes en las distintas propuestas teóricas mencionadas.

ETAPAS DEL PROCESO CREATIVO.

1900	1910	1913	1926	1931	1935	1952	1962	1965
RIBOT	DEWEY	POINCARÉ	WALLAS	ROSSMAN	PATRICK	OSBORN	HAEFELE	KNELLER
Análisis Intuitivo.	Lógico-racional	insight	Proc.Creat.	Descubridor	*****	I.Descubrir H. Deter.Probl.	*****	*****
I/a Idea previa.	I/a Preparación gral.	1.Encuentro c/dificultad y conciencia de ella.	1.Preparación.	1.Se observa una dificultad o necesidad	1.Cambio y revoltijo de ideas.	b)Planteamiento problema	Preparación.	Preparación
****	****	2.Dific. - localizada	*****	2.Se formula en problema	*****	*****	Incubación	Incubación.
I/b Incubación.	*****	2.Incubación	2.Incubación.	3.Se recoge y acumula material.	2.Infiltración de ideas	II.Desc. ideas a)Prod. ideas	*****	*****
*****	II/a Inspiración.	3.Planteamiento de posible solución.	3.Inspiración.	4.Se sugieren soluciones.	3.Esbozo de soluciones	b)Perfección de ideas.	*****	*****
II Inventiva o descubrimiento	II/b	*****	*****	*****	*****	III.Solución a)Descubrimiento.	Insight	Illuminación.

ETAPAS DEL PROCESO CREATIVO.

*****	*****	Desarrollo ló gico de con secuencias	*****	*****	5. Exámen crí tico de ideas	*****	o)Poner en prác tica.	*****
III/a Comprobac.	III/a Descubrim.	*****	4. Verificac.	4. Elaborac.y verificac.	5. Comprobación y formulación de ideas.	4.Resolución		
III/b Aplicación	III/b Construcción	*****	*****	*****	*****			

ETAPAS DEL PROCESO CREATIVO.

1966 COMELLA	1967 FDEZ. HUERTA	1967 GUILFORD		1971-1980 LOGAN	1984 S. TORRE
*****	*****	Motivación	Orientación	*****	Incitación Problematiza- ción.
Percepción del problema	Procesos in- formativos	Transform. no concient.	Información	Cognición	*****
Incubación	Transformac. no conciente	Información	*****	*****	Climatización.
*****	*****	*****	Especulación	Concepción	*****
*****	Transformac. Conscientes.	*****	*****	*****	*****
Comprensión	Logro de pro- ductos.	Intuición	*****	Combustión	Estimulación.
Elaboración	*****	Productos	Análisis	Consumación	*****
Evaluación	*****	Evaluación	Decisión	*****	Estimación.
*****	Promoción del hallazgo.	*****	Ejecución	Comunicación	Orientación.

ETAPAS DEL PROCESO CREATIVO.

1952	1962	1965	1966	1967	1967		1971-80	1984
Problem solving	Fases Creatividad.	Proceso Creativo	Proceso Creativo	Config. Creadora	Producc. Creadora	Ingeniería Valores	Proceso Creativo	Proceso didáctico.

Un tercer planteamiento del proceso creativo lo constituye aquel que describe a la creatividad en términos de operaciones mentales. De ahí que el acto creativo sea aquel que combina diversas formas de pensamiento dentro de un campo relacional nuevo.

Para el enfoque cognoscitivista es posible retomar la descripción que ofrece la teoría gestáltica en la comprensión de la creatividad. Este enfoque propone que las experiencias psicológicas no están formadas por elementos estáticos, discretos y enumerables, sino que más bien integran un campo de eventos organizados, dinámicos, mutantes, que interactúan afectándose mutuamente. Para la explicación de tales procesos se requiere considerar que unidades psicológicas tales como las sensaciones, percepciones, imágenes, reflejos, asociaciones, etc., no son elementos significativos aislados, sino que se integran en un todo organizado que tiene como resultado la experiencia psicológica global y que cualquier alteración en alguna de sus partes, altera todo el conjunto. Respecto a la creatividad, Wertheimer (1945) afirma que un descubrimiento no significa que se haya obtenido un resultado que antes no se conocía, sino más bien, que una situación es percibida de manera nueva y más profunda de manera que se amplía el ámbito del conocimiento de una realidad. Así la creatividad en términos del pensamiento productivo, involucra la comprensión de relaciones estructurales internas de un problema a la cual si que una continuación de las partes dentro de una dinámica total. En los procesos implicados en el pensamiento según la teoría gestáltica, una tensión se hace evidente cuando un pro

blema no se ha resuelto. (Tensión es empleada en términos de una construcción hipotética que implica una interrelación de fuerzas). Dicha tensión es producto de la interrelación de la memoria, de los factores perceptuales que el individuo sos tiene en relación con su medio. Tal tensión al pretender libe rarse, forma actividad en el organismo y constituye el pensa miento mismo. La solución a un problema presente, depende de la percepción que se tenga del problema, del movimiento de las tensiones de campo producidas por dicha percepción. El pensa miento presentado así, como un proceso de resolución de tensiones de campo en el que la solución no se produce de manera instantánea, sino que requiere de una reestructuración, implica considerar desde diferentes puntos de vista, una si - tuación que lleve a obtener una solución original del problema.

Ausubel (1965) coincide en tal propuesta al afirmar que la creatividad es resultante original de un problema. La persona percibe de su entorno una serie de relaciones que fre - cuentemente. no perciben los demás individuos. Tal actividad creativa requiere de una capacidad de síntesis y abstracción considerable, aún cuando otras condiciones estarían ligadas al grado de complejidad o de enlace de las estructuras concep tuales que el individuo es capaz de realizar.

De ésta manera, Wertheimer considera que el proceso de crea tividad: "es una línea consistente de pensamiento, donde sin perder la percepción global, la visión de la subtotalidad es un importante factor en el pensamiento creativo" (cit. por 1).

Aun no siendo psicólogo, el escritor de libros de ficción y de otros libros de interés general, Arthur Koestler (cit. por 1) expone una teoría de la creatividad en su libro, El Acto de la Creación (1964), el cual incluye conceptos previamente expresados en otra de sus obras: Penetración y Perspectiva (1949). Sus conceptos fundamentales giran en torno al concepto de bisociación, término con el que subraya que todo proceso creativo es "toda ocurrencia mental, simultáneamente asociada a dos contextos habitualmente incompatibles". (p.17) (1). Por otra parte, Edgar Vinacke (1952) (cit.1) hace una crítica a las teorías que consideran al proceso creativo desarrollado a partir de fases o en una secuencia de etapas, recordando que en algunos casos, especialmente en cuanto a la creación artística, ésta es resultado de una serie de iluminaciones que se inician en el primer boceto del trabajo y concluyen completándose de acuerdo a esa primera idea. Plantea que éste tipo de producciones no emergen súbita o completamente, pero pueden ser gradualmente desarrolladas con la ocurrencia de muchas incubaciones e iluminaciones, en donde la etapa de la verificación suele ser reemplazada por la evaluación o por la repetición de sucesivas iluminaciones, o bien ocurrir simultáneamente una fase y otra, Esto parece indicar que la incubación no ocurre en una particular etapa o secuencia diferenciada de otras previas y subsecuentes fases. Vinacke hace alusión a ésta particularidad en sus estudios con literatos y otros artistas concluyendo: "un poema, composición o interpretación musical no emerge mediante una búsque-

da azarosa o por tanteo, pero puede ser gradualmente desarrollada a través del proceso de muchas incubaciones e iluminaciones" (1) (p.19).

El siguiente párrafo descrito por W.A.Mozart que ha sido motivo de análisis por parte de autores como Guiselin (1952) y Bartlett (1958) (cit. por 10), ilustra lo anteriormente expuesto:

"Cuando estoy completamente conmigo mismo, enteramente solo y de buen humor como ocurre, digamos al dar un paseo en coche o a pie, - después de una buena comida o durante la noche cuando no puedo dormir; es en tales ocasiones que mis ideas fluyen mejor y más abundantemente. De dónde vienen y cómo, no lo se, ni puedo forzarlas. Aquellas ideas que me agradan las retengo en la memoria y estoy acostumbrado según me han dicho, a tararearlas para mí mismo en voz baja.- Si continúo de esa manera, pronto se me ocurre cómo puedo combinar éste o aquel manjar para que encajen, de manera que haga con ellos, un buen plato, es decir de acuerdo con las reglas del contrapunto y con las peculiaridades de diversos instrumentos, etc. Todo esto inflama mi ánimo y con tal de que no me molesten, mi tema va creciendo se vuelve metódico y definido y el conjunto aunque sea largo, se presenta ante mí, casi completo y terminado de manera que puedo examinarlo de una ojeada, como si se tratase de un hermoso cuadro o de una bella escultura. En mi imaginación, no oigo las partes sucesivamente, sino que las oigo como si estuvieran todas juntas. No puedo expresar lo delicioso que me resulta todo ésto. Toda ésta invención toda ésta producción tiene lugar en un agradable sueño viviente. Lo mejor de todo ésto, es escuchar el "tout ensemble". Lo que se ha producido de ésta manera no lo olvido fácilmente, y éste quizá es el mejor don que tengo que agradecer a mi divino creador.

Cuando me dispongo a escribir mis ideas, voy sacando del talego de mi memoria, si es que puedo emplear ésta frase, lo que había idoreuniendo en la forma que he mencionado. Por ésta razón, el transcribirlo a un papel se hace bastante rápido, ya que como he dicho antes, todo está completo y es muy raro que lo puesto en el papel difiera de lo que estaba en mi imaginación. Por ésto al hacerlo no me importa

ya que me molesten, porque sea lo que sea que ocurra en torno a mí, sigo escribiendo incluso hablando, pero solo de gallinas y de gansos, o de Gretel y Barbel o de algo parecido. Pero la causa de que mis obras salgan de mi mano con esta forma particular y de este estilo que las hace mozartianas y diferentes - de las de los trabajos de otros compositores, se debe probablemente a la misma razón que hace que mi nariz sea tan larga o a quilina o resumiendo, que hace que sea de Mozart y distinta de la de otras personas. Por que yo realmente no estudio, ni pretendo ninguna originalidad" (p. 145).

De ésta manera, la diferencia básica en el planteamiento del momento crucial del proceso creativo, es para la interpretación de Wallas la etapa de la iluminación; mientras que para Rossman radica en la sexta secuencia o etapa, es decir, en el nacimiento de una nueva idea. Asimismo, para Osborn, la nueva síntesis corresponde a la sexta etapa de Rossman y a la tercera de Wallas, por lo que la crítica de Vinacke parece implicar que la propuesta de Wallas puede aplicarse al proceso creativo en la ciencia en particular, puesto que sus hallazgos en arte y literatura, demuestran que la fase de la verificación puede ser reemplazada por una evaluación o un mejoramiento en diferentes aspectos o por sucesivas iluminaciones.

Lo que Vinacke pretende al parecer, es demostrar la existencia de momentos discontinuos, considerando al proceso como un todo o de manera unitaria, continua y recursiva a lo largo de todo el proceso.

En relación a la propuesta de A. Koestler, aún partiendo de consideraciones firmes, no logra explicar cómo esos dos contextos habitualmente incompatibles llegan a unirse para el trabajo creativo, lo cual, pareciera implicar la utilización

de mecanismos derivados del proceso primario.

En conclusión, si bien ninguna aproximación puede ser totalmente satisfactoria para la interpretación del proceso creativo, es posible considerar que aún con ciertas limitaciones, éstos elementos pueden ser utilizados con ciertos efectos positivos en la promoción de la creatividad, por lo que coincidentemente con Arieti (1) : existen diferencias entre el conocimiento dado como factores sociológicos, las estructuras cognitivas de la creatividad y el proceso creativo. Existen diferencias entre el proceso creativo y la creatividad como un proceso psicológico. Entre los factores sociológicos externos y las formas de conducta, existen conexiones que pudieran fundarse en valores heurísticos en la promoción de la creatividad.

3.3.2 El Producto.

Considerando que intentar esclarecer criterios para la valoración de productos creativos se encuentra más allá de los dominios de la psicología, pues en ella se encuentran implícitos aspectos socioculturales, solamente se abordará este punto en cuanto a algunos planteamientos derivados del proceso creativo, anteriormente descrito.

Para Rhodes (1961) (cit. por 63), el producto creativo es "la idea tan pronto como es puesta en forma "captable" o comprensible; lo cual no quiere decir que la idea ha de verse realizada en un objeto, lo que puede ser llevado a cabo por otros medios o instrumentos; sino que la idea es comunicada es decir, hecha común de alguna manera, de modo que deja de estar ligada exclusivamente a la vida de un individuo" (p.43)

Leary (cit. por 27) afirma que "solo puede ser considerado creativo en rigor, aquel producto que a parte de haber sido descubierto, es comunicado mediante una forma específica de expresión" (imagen visual, sonora, unidades semánticas etc)

Usualmente al referirse al producto creativo, se alude indirectamente a la creatividad como una conducta productora que a través de una persona aporta a la sociedad productos diferentes a los ya existentes y que por tanto son considerados como novedosos, por lo que ésta aproximación al estudio de la creatividad implica la recurrencia a criterios en la determinación de lo creativo, de ahí que el primer problema implica ubicar el calificativo de novedoso u original y un segundo problema lo representa la determinación del producto como tangible, permanente y útil.

Guilford (28) opina que lo novedoso es equivalente a lo inusitado, lo inusual, implicando en ésta idea rareza en un sentido estadístico. Mednick (1964) (cit. por 54) por su parte instrumenta su concepto de novedad a partir de la "remoteness" (lejanía de las asociaciones calificadas de nuevas) como criterio de creatividad. Wallach y Kogan (1965) (cit. por 54) valoran solo como creativas a las respuestas que consideran únicas dentro de una población determinada.

Tanto el criterio de Guilford como los de Mednick, Wallach y Kogan, solo pueden ser aplicados sobre la base de los tests desarrollados por ellos mismos.

Para Ghiselin (1958) (cit. por 54), una idea es considerada como novedosa cuando aparece por primera vez en el tiempo; criterio refutable al existir una variabilidad de inclusive minutos o segundos en un descubrimiento, por lo que el criterio de Barron (1955), ayuda a esclarecer ésta noción. El afirma que si una idea es producida raramente o por primera vez en el núcleo de una sociedad o de una época, se trata de una idea original. Sin embargo, el criterio de originalidad como criterio para determinar a la creatividad, no ha sido suficiente para considerar un producto creativo. Así Henle (1963) opina que la comprensión de un orden extraño de ideas, puede en ocasiones ser calificado como creativo, de la misma manera que su hallazgo; punto de vista objetable en cuanto a que lo raro o extraño pudiera colindar con lo excéntrico e incluso con lo patológico. Otra posibilidad de definir la novedad, radica en el establecimiento de normas de determinado sistema conceptual, por lo que Henle remite al término "libertad";

Bruner (1963) (cit. por 54) a lo inesperado; Jackson y Messick (1965) (cit. por 54) a trascendencia. Todos éstos autores se refieren con distinta terminología a la idea de encontrarse en un sistema preexistente en el que es planteada una relación nueva susceptible de ser superada y trascendida.

Mednick, Mednick y Jung (1964) (cit. por 63), mencionan como indicador de una idea creativa, los criterios de validez verdad y utilidad, Jackson y Messick (1965) analizaron el concepto de verdad, optando por sustituirlo por el de bondad, ya que a su juicio, ésta no puede discernirse por criterios de tipo lógico, sino por otros de índole psicológica y subjetiva. También subrayan que es necesario distinguir entre una adecuación interna y otra externa que implica que el nuevo sistema ha de guardar coherencia consigo mismo, tanto como con otro sistema de mayor amplitud. Añaden que tal adecuación, ha de entenderse como algo gradual, lo que implica cierta relación con el término adaptación. Otro criterio comúnmente utilizado ha sido el de utilidad (Bruner, 1963), quien distingue tres especies de lo que él denomina efectividad:

1. Efectividad formal que implica la capacidad de ordenación, descubrimiento de relaciones, etc. en el ámbito científico.

2. Efectividad Metafórica, que describe el mismo aspecto - pero aplicándolo a las artes.

3. Efectividad de predicción, es decir una anticipación a determinadas circunstancias.

Análoga a ésta efectividad formal y metafórica, Jackson y Messick (1965) (cit por 54) hacen referencia a la condensación

ción o concentración que se logra a través de la solución buscada en la que hechos anteriormente inconexos quedan unificados, resultando no una complejidad caótica, sino un orden al mismo tiempo simple y complejo.

Tejada Fernández (1989)(18)† resume algunos de los criterios mencionados para la consideración de un producto creativo integrándolos en los siguientes aspectos : originalidad, adaptabilidad, elegancia o adecuación estética, validez o adecuación práctica y trascendencia.

De éstos criterios, la originalidad implica dos categorías :

- a) Singularidad referida al objeto o producto.
- b) Individualidad referida al sujeto que la produce.

La primera categoría alude a cualidades que todo objeto que es calificado genuinamente de original ha de reunir.- Estas cualidades son : 1. Novedad 2. Impredictibilidad y 3. Unicidad.

1. Novedad. Implica algo infrecuente o que aún no se ha dado. Se encuentra implícita en definiciones tales como : "la creatividad es la fusión de percepciones de una nueva manera" (Mc Kellar,1957) (cit. por 18); "La creatividad es la capacidad de encontrar nuevas relaciones, la emergencia de conexiones nuevas" (Rogers, 1959); "la creatividad es la ocurrencia de una composición nueva" (Murray,1959); "la creatividad es una acción de la mente que produce intuiciones nuevas" (Gerard 1961); "la creatividad es la modelación de las experiencias dentro del contexto de una nueva organización" (Taylor, 1959); "la creatividad es la presentación de nuevas constelaciones -

de significados" (Ghiselin, 1952).

Aunque tal cualidad va asociada a los planteamientos estadísticos, es decir, a infrecuencia estadística, Guilford - relaciona más la originalidad como rasgo de personalidad (- ausencia de convencionalismos) que con cualidades de novedad.

2. Impredictibilidad. Hace referencia a la relación entre el objeto creado y otro estado de cosas en el mundo real donde la creatividad representa "la desconexión entre tales - objetos de los lazos o nexos causales. La creación de productos originales transgrede las leyes de la necesidad y requiere libertad. La creatividad produce cualidades que antes no - existían y que no hubieran podido predecirse sobre la base de configuraciones previas de eventos" (Anderson, 1964) (cit.p. 18)

3. Unicidad. Se refiere a la irrepetibilidad del producto creativo, diferente de cualquier otro. Los productos originales carecen de precedentes y no es posible establecer comparación con ningún otro. (Beaudot, 1973) (18).

En cuanto a la segunda categoría mencionada, la individualidad referida al sujeto que la produce, implica que el razonamiento, planificación o capacidad resolutive de la persona creativa, se ve concretada en la posibilidad de generar o producir cualquier objeto. En todas éstas implicaciones, el criterio de originalidad subyace a la productividad creadora. Sin embargo como se mencionó previamente, no es una condición necesaria o suficiente, pues si bien todo lo creativo es original, no todo lo original podrá ser asumido como creativo, - siendo necesario recurrir a los criterios de validez o utili-

dad, elegancia y adaptabilidad mencionadas por autores como Barron (1973), Mednick (1964), Bruner (1963) etc.

Entre ellas, la definición de creatividad propuesta por Barron (1976) identifica a la originalidad como: "la capacidad para producir respuestas adaptadas e inhabituales"; Mednick (1964) menciona al respecto: "la idea ha de ser verdadera, valiosa y útil" y Bruner (1963) la interpreta en términos de "efectividad". De manera sumaria, Torre de la Torre (1984) (cit. por 18) propone un perfil en torno a cuatro parámetros: a) Novedad b) Síntesis c) Variedad d) Ajuste, en el cual logra conjuntar las propuestas anteriores.

Finalmente como corolario al desarrollo de los principales criterios para la asignación de un producto creativo, es importante mencionar que una idea o planteamiento, aparentemente ilógico o absurdo, ha podido revelarse en distinta época o momento, como plausible y válido, especialmente en el ámbito artístico, cuya intemporalidad abre las vías hacia lo irracional, creando antagónicamente, "la capacidad para pensar fuera de los límites esclavizantes de la técnica y la tecnocracia, favoreciéndose un equilibrio deseable entre la inteligencia racionalizante y la imaginación creadora" (Bachelard, 1932) (cit. por 32).

3.3.3. La Situación o Contexto.

Para abordar teóricamente a la creatividad en sus distintas posibilidades tales como el producto, el proceso, la personalidad y el entorno que la favorece u obstaculiza, es necesario considerar la interacción o intercambio recíproco especialmente en éstos dos últimos elementos que determinan la posibilidad de generar un proceso y un producto. Por tanto para una más amplia comprensión de la creatividad, se considera valioso analizar la acción del medio sobre el individuo por un lado, y por otro, el impacto del individuo creativo sobre el medio.

La relación dialéctica así establecida, lleva a valorar la importancia de propiciar un medio ambiente estimulante desde lo más inmediato que sería la familia y posteriormente, el medio educativo adecuado y favorecedor.

Pese a la evidente importancia del entorno en el desarrollo de la creatividad, se le atribuyó en el pasado un papel pasivo, sometido a los cambios y modificaciones que se indujeran en él, aceptándose recientemente, una participación definitivamente activa, subrayada en el hecho de que la creatividad, no es una entidad psicológica fija o estática, sino por el contrario, dinámica y mutante a través del tiempo y la variabilidad de condiciones o circunstancias vitales que la inhiben o acrecientan, siendo necesario para la consideración de éste importante factor situacional, ubicar el tipo de estructura familiar favorable a la creación. Para Denise Morel (44) "si la familia instaura para sus miembros, un espacio transicional y asegura una función de "continente" y "conteng

dor", todos encontrarán en el marco familiar, un crisol favorable a las diversas formas de creación, incluso la propia de cada miembro" (p.32). De ahí que las familias de creadores estudiadas por Morel, permiten a sus miembros transformar el "tesoro familiar" en obra de creación reconocida, favoreciendo al hacerlo, un intercambio constante entre lo que se juega al interior de la familia y la sociedad, facilitando a la vez, la transmisión a través de las generaciones. Más aún, al actuar de modo que sus miembros no sean juzgados por la combinatoria de los significantes familiares, sino que puedan juzgarlos libremente ellos mismos, las familias de creadores estimulan la autoorganización.

Morel (1992) plantea que para sustentar el carácter creador de un grupo familiar, ha de aparecer una nueva función en la familia: la función transicional, la cual le permite significar su pertenencia al orden de lo real y de lo simbólico y - para que tal espacio exista como tal, importa que la circulación fantasmática no se encuentre bloqueada al interior del - grupo familiar. Para instaurar ese espacio transicional es necesaria la intervención de múltiples procesos, para Morel básicamente de dos ordenes: A) los que contribuyen a crear una red identificatoria: satisfactoria y B) los que facilitan el - trabajo de transformación de los acontecimientos. La red identificatoria se articula gracias a procesos simbióticos y de - individuación. Así la polaridad de las relaciones familiares es resultado de una confortación narcisística y recíproca de sus miembros, desarrollando el sentido de pertenencia al grupo, afirmando inclusive que " la simbiosis es una de las con-

diciones del proceso creador" (p.33) aclarando que de tal aspecto se tiene la tendencia a percibir solo sus aspectos peligrosos, al punto que la simbiosis pudiera ser asimilada a un funcionamiento patológico en sí mismo. En cuanto al trabajo de transformación, es un proceso inherente a toda creación, retomando el concepto de "bricolage" realizado por Lévi-Strauss que a juicio de Morel (44) es "una aptitud esencial del creador", en ella se evoca un movimiento incidental, aplicándose al juego de pelota que rebota, del perro que divaga y en su actual acepción implica cierta divagación mental que permite no solamente rodear las dificultades, sino aprehenderlas de otra manera, como proceso previo al proceso de transformación. "Bricoler es por tanto, una manera de crear de nuevo y de inyectar vida en toda materia y en toda situación" (44) (p.25)

En cuanto al entorno familiar " el intercambio que se establece entre un ambiente dado y una familia está por lo tanto correlacionado con las aspiraciones del grupo familiar en sí", dando sentido a aquello que aparece como un sin-sentido. De ahí que el concepto de "creación" a nivel de la familia parece expresarse de la siguiente forma : " todos los acontecimientos familiares, constituyen un material en bruto que cada individuo tiene que transformar si quiere inscribirse en el curso de la creación. Elaborar los acontecimientos de la vida permite metabolizarlos mejor y volverlos transmisibles a las generaciones siguientes". (44) (p.25).

Por lo que al espacio transicional familiar:"toda creación depende del marco, del grupo en el que se originó y en algunos grupos se tienen más efectos creativos que otros"(p.170)

En tal sentido, "los grupos como las familias creadoras constituyen el ambiente que permite el emplazamiento de un espacio de juego que favorece la elaboración de rupturas y de pérdidas que alienta el acceso a los "tesoros" que se suponen prohibidos, - que tolera los repliegues narcisísticos de unos y otros y que funciona como una caja de resonancia para las fantasías que - nacen en el seno del grupo."

Por otra parte y si bien éstas condiciones son elementos necesarios pero no suficientes es preciso considerar que "los factores personales y ambientales estimulantes de la - creatividad se ponen en juego, siendo necesario que los compo-nentes mentales esenciales en el proceso creador actúen en el mayor número de instancias " (18-61 a) de lo que se deduce que "las condiciones del medio que favorecen a la creatividad que Tejada Fernández destaca son "el ambiente cultural (escuela, - familia, comunidad, libros, medios de comunicación social que ofrezca recursos, imágenes y proyectos desencadenantes del - pensamiento creador)" creando un clima familiar, escolar y social de apertura, tolerancia, comprensión, aceptación, cooperación, solidaridad y amor; en una palabra, actitudes sociales democráticas" retomando para ello, la opinión de Gonzá - les (cit. por 18*) cuando menciona: "la creatividad es coextensiva con las relaciones sociales y éstas engendran en el clima grupal más o menos creatividad". Todos éstos planteamientos consideran que ésta dimensión "es una conducta en interacción entre uno o más individuos y su medio físico y social"(63)

Entre los autores que apoyan enfáticamente la importancia del medio ambiente o contexto está Rogers (1974) (cit. por

Tejada Fdez.) quien define a la creatividad como " un producto original de una relación que surge de una parte, de la unicidad del individuo y por otra, de los materiales, acontecimientos, personas y circunstancias de su vida " . May (cit. - por 46) la visualiza como " el encuentro del ser humano consciente, enteramente completo con su mundo". También Schachtel hace un planteamiento similar, definiéndola como " el producto de una necesidad de relación y el resultado de una apertura hacia el mundo exterior" (..) " el hombre, no es creador, - solamente porque necesita expresar sus impulsos internos, sino porque necesita relacionarse con su mundo"(cit. por 46).

También Anderson (1959) y McKinnon (1978) (cit. por Tejada F.) la mencionan como un aspecto facilitado por algunas - circunstancias o situaciones vitales e inhibido por otras.

Se ha planteado asimismo, que la estructura axiológica - vigente llega aparentemente a condicionar o al menos, a matizar el proceso creativo en cuanto al Arte, pues con no poca - frecuencia al artista se le valora conforme a criterios subjetivos en los que influye determinantemente la crítica que de manera favorable o desfavorable incide en su propia promoción (en la mayoría de los casos éste aspecto determina su supervivencia), requiriendo pese a lo contrario, de la aceptación de otros artistas o críticos; promotores y partidarios. De ahí - que se le plantee, una disyuntiva entre asimilar tales necesidades o bien, crear una ruptura con el grupo en el que se encuentre inmerso.

Una definición discutible como podrían ser algunas de las conceptualizaciones del término creatividad, manifiesta clara

mente esa referencia social: "un producto es creativo cuando se considera como útil y satisfactorio para un determinado grupo, para un determinado momento", la cual pudiera ser objetable en términos de considerar a la creatividad como determinada por la moda o la política cultural imperante y advenediza, lo cual en relación al Arte representa una segregación y desacreditación social en su momento, pero que al punto en el que se da la muerte del artista en cuestión, lo convierte en héroe. De donde resulta problemático definir qué grupo decide ese tan dudoso criterio de temporalidad expuesto, siendo común dentro del mundo del artista que sus intenciones no guarden relación con la del espectador, ocurriendo que cuando el artista logra plasmar y capturar la problemática de su entorno sociocultural y consigue presentarla con precisión, no logre el reconocimiento de sus contemporáneos incapaces e insensibles para transmitir la realidad por él expuesta, asimilando únicamente lo banal e intrascendente, carente de un auténtico valor artístico.

De lo que se deduce que un producto creativo sea generador de otras actividades y productos creativos desencadenan - tes de procesos similares, lo que implica en sí mismo, una transformación de lo existente, que el arte logra realizar cabalmente, condensando y sistematizando lo preexistente y que al hallarse frente a una valoración abierta o convencional, - permitirá anticiparse y preveer las consecuencias de lo novedoso, esto es, una transformación en el propio espectador:

"Todo arte es diabólico por rebeldía. El artista al crear pretende igualarse a la divinidad creadora y al emparentarse con la rebeldía, -

busca y encuentra su propio paraíso. El creador no se enfrenta a la divinidad, solo la complementa. El destino del artista es recrear inclusive, la adoración de lo divino, que aunque parecería una contradicción, no lo es. Se es diabólico por rebelde y se es creador por la divinidad. Contraria a ésta hipótesis, el acto de crear es cosa de humanos, sin ninguna relación con lo divino. Con Dios o sin él, el artista es un rebelde, un reformador. El inconforme con la realidad a ojos vistas, la que inventa a su arbitrio para conmover a otros después de haber sido él, - el transformador transformado..."

Edmundo Domínguez Aragonés.

3.3.4 La Personalidad.

Como se ha referido anteriormente, la personalidad del individuo creativo, ha llevado a diversificar características tanto del pensamiento como en cuanto a los rasgos de personalidad en grupos diferenciados de científicos, artistas y humanistas. Uno de los investigadores pioneros en ésta orientación ha sido C.W. Taylor (1959) (cit. por 20), quien propuso como características sobresalientes :

" .. autónomo, autosuficiente, independiente de juicios, abierto a lo irracional, más estable, femenino, dominante, con convicción propia, complejo, autoaceptable, provisto de recursos e intróido, más radical, bohemio, autocontrolado, emocionalmente sensitivo, introvertido y audaz" (p.18)

Por su parte, MacKinnon (1960 (cit. por 20) a partir de estudios realizados en el Institute of Personality Assessment and Measurement (IPAR) de la Universidad de California propone los siguientes rasgos:

" ..son inteligentes, independientes de pensamiento y acción, originales, abiertos a la experiencia tanto de su ego interno como del mundo exterior; intuitivos, estéticamente sensitivos y libres de limitaciones que reprimen. Poseen un alto grado de vigor, un compromiso persistente en las tareas creativas y un fuerte sentido del destino, el cual incluye resolución y parte de egoísmo" (cit. por 20).

MacKinnon opina también que si una persona tiene un nivel mínimo de inteligencia requerido para el dominio de un campo en el conocimiento, ya sea que actúe creativa o trivialmente en tal ámbito, estará decisivamente determinada su creatividad. por factores no intelectuales, mencionando que ese mínimo de inteligencia requerido, muestra las relaciones que según éste autor, existen entre la personalidad y el aspecto intelectual

llegando así a la conclusión de que los individuos creativos se muestran menos interesados por los pequeños detalles y aspectos prácticos o concretos de la vida, preocupándose más por los significados simbólicos de ideas o cosas, y sus implicaciones o equivalentes (20).

Otra opinión sobre la personalidad del sujeto creativo, es vertida por Barron (1973) (cit. por 20), quien mediante investigaciones también del IPAR con escritores, arquitectos y matemáticos encontró que la persona creativa "... se siente más a gusto con el desorden y le es más difícil encontrar una forma sutil de ordenar. Tiene más independencia de juicio, se inquieta más por el mundo y posee más recursos para manejar esas inquietudes. Su mundo es más complejo, es más sano y dispone de más vigor. Es propenso al impulso y a la fantasía y puede retroceder en servicio del ego" (20), que en oposición a éste, se da el de Nelson (cit. 20) quien expone: "existen muchas formas para descubrir y alentar talentos creativos; muchos causes de desarrollo y características para describir a las personas que poseen éstas habilidades. Sin embargo, ninguna descripción será tan completa y ningún tipo de descripciones será aplicable a todo individuo"; asimismo en tal texto se sugiere que el creativo es "una persona abierta a las experiencias (...) posee una escrupulosidad plena de recursos y sensibilidad, las cuales puede expresar en forma personal y creativa" (20). Asimismo confirma que las características más comunes entre los individuos creativos son : sensibilidad, introversión, ternura, escrupulosidad y aprehensión, que de al-

guna manera tienen relación con los hallazgos de otros autores, entre ellos Drevdahl y McGuire (cit. por 63) quienes enfatizan éstos mismos atributos (escrupulosidad y aprehensión) al buscar la solución del problema. Este último autor apunta además, tres dimensiones de personalidad importantes para la salud mental: a) optimismo extrovertido relajado; b) autonomía creativamente inteligente; c) estabilidad autodisciplinada.

Por otra parte, en un estudio realizado con estudiantes y maestros de arte, Cross, Catell y Butcher (1967), encontraron cierto consenso respecto a aspectos temperamentales de la creatividad, llegando a afirmar que "se observa un nivel de ansiedad elevado en los artistas, que el señalado en estudios anteriores. considerándolos, sensitivos e inmorales; particularmente más dominantes y autosuficientes intelectualmente, pero más bajos en fuerza del yo o estabilidad emocional y en fuerza del superyo o voluntariedad". Una de las mayores diferencias se -- dió en cuanto al factor M (autismo o tendencia bohemia), "despreocupación histérica como factor artístico de temperamento -- por excelencia". (10).

En el ámbito educativo, las investigaciones de Torrance (62) en la Universidad de Minnessota, lo convierten en pieza -- clave en el impulso de programas de estudio orientados a las escuelas elementales, al enfatizar de manera importante, las condiciones y el ambiente escolar que afectan el desarrollo -- creativo, habiendo encontrado en sus valoraciones mediante -- test y a través de la opinión de maestros y compañeros, que los niños creativos son considerados "pillastres de ideas ton -- tas y atrevidas" (cit. por 20).

Basándose en las propuestas de Guilford, Torrance define a la capacidad creativa como " el proceso que permite ser receptivo respecto a los problemas, reconocer las dificultades y ordenar las hipótesis, para comunicar los resultados", definición que supone un principio de continuidad e implica que todo individuo es capaz de ofrecer soluciones creativas en diferentes grados y niveles. También Newell, Shaw y Simon (1962), (cit. por 54), consideran que puede hablarse de pensamiento creativo, cuando se cumple por lo menos una de las siguientes condiciones:(p.43)

1. El producto del pensamiento debe representar un cierto valor y una novedad (ya sea para el sujeto o para la colectividad.)
2. El pensamiento no es convencional y es por ello que necesita las modificaciones o el rechazo de ideas aceptadas anteriormente.
3. El problema propuesto inicialmente es vago e indefinido de modo que una parte de la tarea consiste en la formulación del problema.

Getzels y Jackson (1962) (cit. por 54) en su estudio sobre la creatividad y la inteligencia, realizaron exploraciones con estudiantes sobredotados, constituyéndose en una de las primeras exploraciones sistemáticas entre la inteligencia, definida por los test tradicionales y la creatividad, llegando a establecerse la diferencia entre dos tipos : los muy inteligentes (C.I. elevados) y relativamente menos creativos; y el grupo de los creativos y relativamente menos inteligentes. Tales estudios en cuanto a personalidad, parecen denotar diferencias

desde el punto de vista del yo ideal, encontrándose que en el grupo de mayor inteligencia y menor creatividad, se observa - correlación entre los rasgos de carácter que desearían para - ellos mismos; mientras que para el otro grupo, el de mayor - creatividad y menor inteligencia, no hay correlación entre - las cualidades elegidas para sí mismos y aquellas que conside - ran fuente de éxito los adultos, o bien que son reconocidas y valoradas por los maestros. También encontraron diferencias - significativas en cuanto a la elección de la futura profesión en ambos grupos, así como en relación al nivel cultural del - grupo familiar, detectándose que en el grupo de los más crea - tivos pero menos inteligentes, hay mayor número de madres que trabajan a nivel profesional. Estos autores concluyen que "e - fectivamente hay que hacer una distinción entre alumnos crea - tivos y alumnos de C.I. elevado, aunque su rendimiento esco - lar sea equivalente". En cuanto a las críticas que éstas in - vestigaciones han recibido a nivel metodológico, destacan las siguientes:

1. La correlación entre Inteligencia y Creatividad es débil, - no permitiéndose considerar a partir de los resultados, que - la creatividad sea una dimensión homogénea y que la intelligen - cia constituya un modo de funcionamiento cognoscitivo opuesto a ésta. (cit. por 54)

2. El estudio entre las relaciones de creatividad e intelligen - cia y el rendimiento escolar, resultaría más claro si los au - tores hubieran proporcionado las correlaciones de éstas tres - dimensiones o parámetros para toda la población examinada en - su conjunto.

3. La población elegida por los autores fué seleccionada previamente, pudiendo conjeturarse su irrepetibilidad con otros grupos.

4. Dado el número de la población estudiada que no es representativa de un 10% de la población total, las conclusiones de los autores no son generalizables a otras poblaciones.

Estudios como éstos realizados con escolares, tienen la importancia de considerar además la actitud y la valoración de los maestros, observándose que entre éstos se tiene más preferencia por el alumno inteligente que por el creativo, pues éste último tiene "una amplia gama de intereses, sentido del humor y estabilidad emocional"(20)(p.21)

Torrance por su cuenta, aborta ochenta y cuatro características recopiladas de una extensa literatura, que distinguen a las personas altamente creativas, de las menos creativas, agregando que " hay una coincidencia general respecto a que los factores de la personalidad son importantes en la realización creadora", concluyendo mediante estudios transculturales que la personalidad creativa "ideal", difiere de una cultura a otra.

En la compilación de Davis, G.A. y Scott J.A. denominada Estrategias para la creatividad (13), se mencionan atributos que Guilford y Brittain (1952) atribuyen a las personas creativas : "sensibilidad a los problemas, facilidad asociativa, fluidez ideativa, flexibilidad adaptativa, flexibilidad espontánea, originalidad, síntesis, cierre y definición" (p. 43-44).

Guilford y col. (1957) (cit. por 13) encontraron un gran número de correlaciones significativas entre los rasgos de no

aptitud y las evaluaciones de fluidez ideacional y originalidad. Al parecer la fluidez ideacional está relacionada con la impulsividad, con autoconfianza, con ascendencia, mayor apreciación de la originalidad y una inclinación que se aleja del neurotismo. Asimismo, quienes poseen puntajes elevados en originalidad, tienden a interesarse más por la expresión estética y el pensamiento mediativo o reflexivo y parecen ser más tolerantes frente a la ambigüedad y necesitar menos de la disciplina y el orden".

Stein y Heinze (1960) (cit. por 13) mencionan que mediante una serie de estudios empíricos, los individuos identificados como altamente creativos con arreglo a algún criterio determinado, fueron contrapuestos a individuos comparables en evaluaciones de la personalidad derivadas de los test tradicionales sobre la personalidad tales como el M.M.P.I., el TAT, y el Rorschach entre otros, refiriendo que de la revisión de un gran número de estudios, ha llegado a compilar una lista de características que logran diferenciar confiablemente a las personas creativas de las no creativas.

Es así que la identificación de las características de personalidad asociadas a la creatividad mediante el desarrollo de pruebas, ha encontrado numerosos obstáculos pues: "las cualidades creadoras constituyen una vasta constelación de caracteres de personalidad y componentes cognoscitivos que hacen posible la obtención de un único proceso y un solo producto de dicho proceso" (63) (p.106).

En el ámbito específico de la psicología clínica, Gordon (cit. por 63) destacó el hecho de que se había dedicado hasta-

entonces, una escasa investigación de los procesos de la imaginación, ya que los test psicológicos, se orientaron fundamentalmente a la valoración de facultades aisladas, siendo que el pensamiento creativo debía ser entendido más bien como "una-integración de todos los procesos del pensamiento", mismos que solo muy recientemente han llegado a "descomponerse" como procesos diferenciados susceptibles de ser sometidos a medición. Sin embargo, todos éstos test han resultado relativamente inadecuados, dada la cualidad intermitente de la creatividad, que solo emerge de manera periódica, en virtud de la implicación de fases de creatividad latente, por lo que coincidiendo con Ulmann : "todo proceso de creación es más largo que cualquier situación de test (...) y por lo tanto, no podría deducirse la creatividad del resultado obtenido por el test".

Tejada F. (18), citando a Steinberg (1964), menciona en relación a la personalidad creativa : "la persona es la fuente de todo acto creativo y la creatividad no es privativa de unos pocos, sino un rasgo universal, entendiéndose por ésta, una aptitud con la que el individuo nace y que a la vez, puede inhibirse o facilitarse por aculturización"; es decir, que la personalidad creativa ha sido el elemento o faceta más investigada de todo el fenómeno, habiéndose derivado de tales estudios, aspectos de la personalidad y características del funcionamiento intelectual :

Características Intelectuales : se derivan de la propuesta de Guilford (op.cit.) quien propone su modelo tridimensional de la estructura del intelecto (1956) (28), señalando 120 de ellos, derivados de la producción divergente e identificando

las siguientes características:

FLUIDEZ: Aptitud para generar una cantidad de palabras (verbal) o ideas (ideacional), figuras (icónica, simbólica, representacional) en torno a un problema u objeto dado.

FLEXIBILIDAD: Aptitud para producir ideas, conceptos, figuras, etc. diferentes o de distintas categorías o especies.

ORIGINALIDAD: Aptitud para producir ideas, objetos, etc., desconocidos o jamás ideados (inusuales) en una determinada cultura o contexto en el que se mueve el sujeto.

ELABORACION : Aptitud para desarrollar, ampliar, embellecer - ideas, objetos, etc. (Torrance 1977). Tendencia a realizaciones complejas.

INVENTIVA: Aptitud para producir modelos sorprendentes y constructivos de reconocido valor social.

REDEFINICION: Aptitud para reestructurar las percepciones, conceptos o cosas. Capacidad de análisis y síntesis. Aptitud para aislar las partes de un todo complejo y viceversa. Agrega éste mismo autor que "existe un estilo cognoscitivo propio del individuo creativo que se caracteriza por un alto grado de capacidad intelectual, valorando genuinamente los asuntos intelectuales y cognitivos" (MacKinnon, 1962) "un alto nivel de curiosidad con una fuerte necesidad de informarse" (Torrance, - 1967); "sus pensamientos son más singulares, al igual que sus conocimientos; son intuitivos, empáticos, abiertos perceptivamente" (..) "le agradan las impresiones estéticas" (MacKinnon, - 1962), poseen una amplia jerarquía de asociaciones, con lo que pueden producir numerosas ideas con una capacidad de asociación de tipo flexible (flexibilidad cognoscitiva) (Mednick, 1963 y

Forgus, 1966) (28).

En relación a las características de personalidad, provenientes de diversos autores, hacen referencia a las siguientes: **COMPLEJIDAD:** Psicodinámicamente se trata de individuos complejos que sienten predilección por lo complejo (Barrón, 1968). Poseen un alto grado de tolerancia a la ambigüedad, a la complejidad, la incertidumbre y el desorden, pero con el deseo de resolverlos.

AUTONOMIA: Su autoevaluación y autoconfianza son altas, mostrando valentía y seguridad ante el grupo social, aunque otros autores, los consideran inseguros y por eso agresivos. Son más líderes que seguidores y sienten fuerte necesidad de ser reconocidos por otros; tienen un alto nivel de aspiraciones respecto a ellos mismos, valorando su propia autonomía e independencia y sin embargo, se muestran inconformes.

IMPULSIVIDAD: Son impulsivos, no disciplinados; faltos de negativismo y por tanto, entusiastas y positivos, así como serios y responsables, con un gran sentido del humor, aparejado a la necesidad de aventura y tendencia al riesgo, así como una gran riqueza de sentimientos y emociones.

SOCIABILIDAD: Presentan bajo nivel de sociabilidad y a la vez, seguridad y valentía ante el grupo social. Son menos extrovertidos y sociables que el promedio de las personas; encontrándose una fuerte relación entre el "psicoticismo" y el pensamiento divergente.

DISPOSICION PARA EL CAMBIO: Los creativos tienen un alto nivel de intereses; son menos sumisos a la realidad; no aceptan las cosas como son, quieren mejorarlas. Sienten gran necesidad de

variedad y por lo tanto menor resistencia al cambio.

IDENTIDAD SEXUAL. Tienden a tener una puntuación alta en femi-
nidad, lo que puede explicarse por el amplio espectro de inte-
reses.

En conclusión, un número significativo de investigaciones
en éste rubro, han permitido conformar éste mozaico de caracte-
rísticas de personalidad que hacen suponer la existencia de
cierta estabilidad en aspectos de personalidad atribuibles al -
individuo creativo, claramente diferenciables de los no creati-
vos; no obstante es inevitable cuestionarse respecto a los fac-
tores que convierten a un individuo en un sujeto creador.

Farbain (16) en los años 1937-38 realizaba análisis de -
la personalidad artística a través de su orientación psicoana-
lítica, la cual concuerda con las últimas propuestas de Freud,
pues consideraba que el individuo es dominado al mismo tiempo
por el impulso de vida (libido) y el de muerte (agresión), pu-
diendo dirigir ambas tendencias hacia un mismo objeto. Los -
sentimientos de culpa originados, buscan ser eliminados me-
diante la creación de objetos nuevos; es decir, a través de -
una nueva síntesis de la energía libidinal. Es así que varios
autores concuerdan en la que la destrucción y la reconstruc-
ción de un objeto nuevo, son características del comportamien-
to creador. Farbain se representa éstas acciones como fenóme-
nos mórficos es decir, propios del sueño, durante el cual e-
mergen contenidos que han sido previamente reprimidos, pero -
que al generar sentimientos de culpa, son desdibujados, trans-
formados y simbolizados en dicha actividad mórfica. Análogamen

te para éste autor, la actividad artística depende de la represión sin la cual es imposible llegar a una realización extra - ordinaria, asegurando que en tanto sean éstos procesos más - fuertes en el artista, la obra gana cualidades en cuanto a obra de arte. Otra hipótesis semejante es propuesta por Wiebe, (1962) (cit. por 63) pues considera que "los individuos creadores son tan raros que la intuición de la creación, aparece la mayoría de las veces en forma enmascarada y simbólica y - que es a través del proceso creador que se originaron sentimientos de culpabilidad, pues en él se niegan hechos generalmente aceptados" (p.52). Agrega también que "la intuición que permite la comprensión de hechos, se encuentra inhibida, siendo tan solo los individuos de singular valentía, quienes se - atreven a confesarse a sí mismos su nueva idea y finalmente a comunicarla a los demás" .

MacKinnon (cit. por 5); quien fuera colaborador de Murray el autor del TAT, parte de la teoría personalística de Rank, - considerando que una persona es creativa cuando "logra la integración del "will" (impulso de vida) y el "conterwill" (impulso de muerte), siendo capaz de llegar a una proposición in dependiente de fines y concretarlos" (5)

Mediante sus test de personalidad concluye que los individuos creadores, tienen una imágen positiva de sí mismos y - al proponérselo, conseguían concretar sus logros sin cuidarse de la opinión de los demás.

McClelland (1963) (cit. por 5), en un intento por llegar más allá del origen y la naturaleza de la agresión, así como del efecto de la sublimación, analiza a un grupo de varones -

con acusados intereses masculinos, procedentes de familias - protestantes, que evitaban el contacto interpersonal y se manifestaban perturbados por complejas emociones humanas e im pulsos agresivos. Al ser sometidos a la exploración del TAT, se detectó un medio de motivación por lo que McClelland concluyó que no habiendo encontrado explicación para la dureza del trabajo, no había argumentos de peso para afirmar que - la motivación en científicos proviene de la sublimación del impulso sexual, pero si le fué posible concluir que poseían una agresividad particularmente acentuada. En éste mismo sentido es importante mencionar la hipótesis de Dollar y Miller en cuanto a la vinculación entre frustración y agresión, una como consecuencia de la otra, pues dado que la agresión es socialmente censurada, por lo general se origina un conflicto - entre la necesidad y el temor a expresarla, considerando que la creatividad surge como sublimación de impulsos de carácter agresivo y no sexual. (Dollar y Miller, 1956)(cit. por 5)

Toda ésta vertiente de teóricos fuertemente influenciada - dos por el pensamiento psicoanalítico ortodoxo, consideraron un impedimento para el pensamiento creativo a las tendencias del ello sin sublimar; mientras que Barron (1964) cit. por 4 considera más bien que un superego excesivamente fuerte resulta ser el elemento inhibitor de la personalidad creativa y que en la medida en que éste logra ser superado, permite la proyección del yo (project of ego) llevando al individuo a una creatividad auténtica.

Asimismo Hulbeck (1963) (cit. por 5) supone que el miedo y el pánico evidentes cuando el individuo cree vivir en la na

da, son la motivación más importante para la creatividad, liberando al sujeto del temor al dar origen a algo "de la nada" afirmación que pareciera confirmar que todo creador se sitúa en un punto de ruptura y que "toda la actividad del artista - consiste en hacer algo de la nada" (cit. por 68)

Para Barron no obstante, la experiencia de la nada y con ello de la libertad "constituye la auténtica experiencia creadora que de ninguna manera puede ser ignorada" y que se sintetiza de manera particularmente interesante en la psicoterapia como un encuentro de personas cuya reunión ha puesto en juego un proceso interpersonal que puede afectar significativamente tanto al paciente como al psicoterapeuta. Para Barron, la meta es "describir las condiciones bajo las cuales el proceso psicoterapéutico resulta creativo e intentar predecir tal resultado creativo"(Barron, 1950). También D. Morel (44) coincidiendo con ésta propuesta menciona "el terapeuta en su calidad de intérprete, también es consecuentemente, un artista - creador, pues en su quehacer está implícita la transposición de la experiencia simbólica" (p.148).

Tanto para Barron, como para otros autores, la motivación para la creación es secundaria, considerando que la experiencia creativa es más una orientación o una actitud frente al mundo, así es que para Fromm (1959) y Way (1959), significa - un encuentro con el mundo, intensamente consciente del hombre y como una visión objetiva del mundo, excluyendo de sus conceptualizaciones, tanto a la sublimación como a la estructura psíquica y sus instancias. La propuesta de actitud frente al

mundo, lleva al individuo a fusionarse con él, haciendo posible que a través del proceso de identificación, el entorno sea activamente transformado. En este proceso, el individuo "se experimenta a sí mismo y no se siente impelido por ningún género de fuerzas ajenas a su mismidad" (cit. 63), lo cual se acerca a la propuesta de Rogers (1959) (55) para quien también la principal motivación del individuo creador es la liberación del sí mismo a través del autoperjuicio, definiendo a la creatividad como "el producto original de una relación que surge por una parte, de la unicidad del individuo y por otra, de los materiales, acontecimientos, personas o circunstancias de su vida", propuesta que comparte Schachtel, Ernest G. (1971) (57) quien define a la creatividad como "el producto de una necesidad de relación y el resultado de una apertura hacia el mundo externo, en la que el hombre no es creador solamente porque necesita expresar sus impulsos internos, sino porque quiere relacionarse con el mundo" (p.37) Muy influenciado por el filósofo alemán Max Scheler (1928), Schachtel consideró que tal apertura frente al mundo, es una actitud importante para la creatividad, pero no la única ni suficiente. Una proposición semejante es planteada por Phillis Greenacre (1957) (cit. por 68), quien ya había considerado que una "actitud amorosa frente al mundo", era favorecedora de la experiencia creativa.

Por su parte Maslow, A. (1959)(cit. por 68) también se ha ocupado del tema en cuanto a rasgo caracterial. Para él los individuos autoactualizadores son los que viven en el mundo real natural, en lugar de habitar en el mundo verbalista - de los conceptos, las abstracciones, los estereotipos. Su con

cepto fundamental es el de la integración : "integración en el seno de la personalidad, conduce a la integración de la personalidad frente al mundo. Autoactualización es lo mismo - que decir "egoísmo sano"; que hace capaz al hombre por la reflexión de sí mismo, de realizar sus posibilidades" (42) (p.-201). En tanto que Ph. Greenacre (op. cit.) considera que el problema de la experiencia creadora, es el problema del encuentro abierto de la persona total con el mundo... la apertura - al proyectarse hacia el objeto es el más importante, básico y pleno interés y es solo posible si la persona se abre plenamente hacia el mayor número posible de aspectos del objeto, es decir, en el mejor de los casos, hacia la totalidad del objeto. (68).

Golan (1952) (cit. por 63), partiendo de un fundamento experimental, se propuso esclarecer si para la comprensión de la psicodinámica de los individuos creativos, es pertinente o al menos parcialmente adecuada, una teoría reduccionista. En el sentido de una teoría de la autorrealización, esto es la utilización plena del potencial perceptivo, cognitivo, expresivo en interacción con el medio, comportamiento que según Golan, puede variar de un individuo a otro. Agrega que en la medida en que ha de consolidarse esa dimensión en el individuo, tanto más creador será su comportamiento, es decir, tanto más preferirá situaciones que le permitan una manera personal de compartir y de vivir. También demostró que los artistas sujetos de su experimento, alcanzaban altas puntuaciones en los test de creatividad, prefiriendo que los estímulos susceptibles de variadas significaciones y aquellas actividades que -

posibilitarán la autoexpresión, lo cual permite confirmar la teoría de la autoactualización o autorrealización, rechazando toda teoría reduccionista de la psicodinamia del individuo dotado de creatividad.(63).

Los planteamientos de Hartmann (1952) y Kris (1952), conceden al yo cierta autonomía e independencia, pues al no encontrarse bajo el dominio del ello, el yo tiene capacidad para someter al ello señalando que " solo ante la presencia de funciones intactas del yo (regresión al servicio del yo), puedo no hablar de arte (forma evolucionada de comunicación de experiencias, diferenciadas de las producciones psicóticas)"- lo que explica el hecho de que aún dentro de la psicosis, un artista puede tener un parcial funcionamiento del yo y vertir así en sus producciones, elementos realmente estéticos que de acuerdo con ciertas funciones autónomas del yo, entre ellas - las habilidades, la inteligencia y muy probablemente la creatividad y un conjunto de características heredadas, así como - la fortaleza del yo, cumplen importantes funciones adaptativas, en las que intervienen ambas formas de funcionamiento psíquico a saber, el proceso primario y secundario cuya derivación es denominada por Arieti (1), el proceso terciario, generador de lo creativo y la concomitante diferenciación progresiva del yo respecto al ello.

A éste grupo de teóricos se agrega la propuesta de Bellak L. (1958) quien considera al proceso creativo como resultado de una regresión al servicio del yo o bien, Phillip Weissman, (1968), que lo ubica como una función disociativa del yo donde de manera similar, tanto las funciones cognitivas y adapta

tivas bajo el control del yo, sufren de cuando en cuando, una regresión o transición hacia un nivel primario de funcionamiento psíquico, desdibujándose con ello, las fronteras bien definidas, haciendo posible la presencia de elaboraciones mentales no lógicas que son sometidas bajo el control de las funciones sintéticas del yo para su supervisión y control. Esta regresión al servicio del yo, de extraordinaria potencia en la confrontación con la realidad, así como su función de síntesis, constituyen según Bellak (1958), la condición fundamental para la creatividad, considerada como un factor general que puede integrarse con otros muchos factores, más específicos. La excesiva fuerza del yo entendida a partir del impulso, "produce un narcisismo fuera de lo normal", el deseo de crear y la valoración del producto como autoprolongación o extensión del sí mismo, así como la formación de una relación de objeto específica que no se dirige a personas, sino a objetos.

Bellak al aplicar el TAT y un "Science Test" así como numerosos test de creatividad, encontró que la cualidad de la creación literaria y científica, guardaba relación con su contenido impulsivo (drive content), así como con el control de la expresión de los impulsos.

En un estudio posterior encontró sin embargo, que la expresión de los procesos primarios y la efectividad del control de dichos procesos, no guardaban relación recíproca, por lo cual se dedujo que dentro del proceso creativo, se requieren dos aspectos :

1. La regresión al servicio del yo.
2. El control de dicha regresión, presentándose el problema de

que ambos aspectos no coexisten necesariamente en la misma persona.

Por su parte Kubie Lawrence (1966) en su obra *El Proceso Creativo y su distorsión neurótica* (38), hace alusión a aquellos aspectos particulares de los procesos simbólicos del hombre que constituyen según su punto de vista, el instrumento de su facultad creadora y de su desequilibrio psíquico, motivado por la relación recíproca entre varios aspectos del proceso simbólico que determinan considerablemente, la forma y destino del proceso tanto creador como neurótico.

Su propuesta fundamental se centra en que el sistema pre consciente es la herramienta esencial de toda actividad creadora, proponiendo que a menos que éstos procesos preconscientes puedan fluir libremente, no podrá haber actividad creadora, éstos se encuentran sujetos a la influencia continua y muchas veces conflictiva, distorsionante y obstructiva de los dos sistemas concurrentes de funciones simbólicas, cada uno de los cuales (consciente, inconsciente y preconsciente), constituyen un espectro de cierta continuidad y una parcial aunque crítica discontinuidad. En uno de los polos se sitúan los procesos simbólicos, los denominados conscientes, significando con ello, que la relación entre el símbolo y lo que lo representa está intacta y que en consecuencia, se conoce la mayor parte de lo que el símbolo connota; mientras que en el otro polo se encuentran los procesos simbólicos llamados inconscientes, lo que implica 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 explora-

ción.

Los procesos simbólicos conscientes son el instrumento - mediante el cual se comunican estructuras de significados en el exámen crítico del pensamiento, agrupando múltiples fragmentos de la experiencia que condensa y ordena en categorías lógicas y cronológicas, formando abstracciones de ellas. Sin éstas funciones simbólicas en el nivel consciente, se vería - limitado al recuerdo sensorial y emocional de fragmentos de - experiencias pasadas.

Los procesos simbólicos conscientes tienen pues, sus orígenes primarios en percepciones de experiencias pasadas, tanto externas como internas que al haber evolucionado como abstracciones y como representaciones simbólicas a través de generalizaciones dentro de los signos codificados del lenguaje, obtuvieron su anclaje en la realidad. Sin embargo, ésto limita automáticamente el libre juego imaginativo de los procesos simbólicos conscientes. Señala además Kubie Lawrence (1966), - que sin las condensaciones verbales y simbólicas del lenguaje, se tendría tan solo un recuerdo sensorial y afectivo de los - acontecimientos pasados, tanto de los ocurridos dentro del - cuerpo, como aquellos generados fuera de él: " si los atajos verbales fueran eliminados, los recuerdos cotidianos serían - imprecisos y tendrían la viveza pseudo-alucinatoria de los - sueños hipnagógicos", de tal manera que para tal autor, todas las formas de arte, pero especialmente 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 esfuer

zo para reactivar y vivificar los elementos sensoriales y emocionales de la experiencia pasada. Menciona también que en los procesos simbólicos inconscientes, el hecho fundamental es que la relación del símbolo con lo que representa, está deteriorada, deformada o realmente perdida (reprimida), sin que pueda ser deshecha tal represión por algún acto de la voluntad. Así, dentro del sistema inconsciente, las verdaderas connotaciones del símbolo, son inaccesibles aún bajo la presión introspectiva más intensa y deliberada. La influencia de tal rigidez, suele observarse entonces, en las repeticiones estereotipadas de forma y de contenido en la obra de arte.

Para tal autor, es mediante el inconsciente del artista, que es posible imprimir un sello personal al trabajo, manteniendo la supremacía en el precario equilibrio dinámico entre éstos tres sistemas por hacer emerger esa capacidad creadora, misma que para K. Lawreze significa "la capacidad para encontrar conexiones nuevas e inesperadas; nuevos significados (...) significa trabajar libremente con metáforas conscientes y preconscientes con significados equívocos, figuras del lenguaje con vagas similitudes, con reminiscencias y recuerdos evocados por algún minúsculo elemento de la experiencia que establecen nexos con aspectos que pueden ser completamente diferentes" (38)

De tal manera, el libre juego de los procesos simbólicos preconscientes es vital para toda la productividad creadora. Así las funciones psicológicas preconscientes, están al borde de la consciencia, para dar articulación a las funciones y operaciones intelectuales. Este autor propone también -

que la sublimación es el mecanismo de conversión de los proce sos inconscientes, basándose en suposiciones inexactas respec to a las posibilidades energéticas de los procesos psicológicos, llegando a las siguientes conclusiones :

1. La neurosis corrompe y distorsiona la actividad creadora - en todos los ámbitos. Al respecto Aramoni (1983) (2) menciona "El neurótico pone la vida y el arte al servicio de su neurosis. El artista pone su neurosis al servicio del arte". El te mor a perder junto con la neurosis, las posibilidades creadoras, se ha generado en el mito de que lo que da la fecundidad para la producción, descansa en lo inconsciente solamente, - cuando que éste es lo que lo convierte en repetición estereotipada y rigidizante; carente de todo valor artístico.

2. Cuando las influencias preconcientes predominan tanto en la ciencia como en el arte, adopta grandes similitudes con la neurosis y por lo tanto, la educación ha de buscar liberar esos procesos preconcientes de las obstrucciones de los proce sos inconscientes así como de las pedestres limitaciones de - los procesos conscientes, pudiendo ser lo inconsciente, fuente de estímulos, que a su paso a lo consciente permitirá evaluar, corregir y criticar, pero que como facultad creadora, - es resultado del preconciente, donde se centra el reto que - confronta la educación del futuro. (27)

Es así que coincidentemente con David Feldman, colega de H. Gruber (cit. por 23) para la personalidad creativa se requiere de una co-incidencia de factores genéticos, familiares, motivacionales, socioculturales, etc. cuya simultaneidad de mang ra "total" e interactuante se manifiesta en el ser creativo.

3.4 Creatividad y Psicopatología.

En relación al vínculo entre creatividad y aspectos psicopatológicos, desde el origen del concepto se ha hecho una asociación entre ambos factores. Así autores como Lombroso, Langeeichbaum y Kurt (1967) han sostenido propuestas en éste sentido, siendo confrontadas con las de autores que ubican a la creatividad como un producto de la personalidad plenamente integrada en la que se concentran las más altas capacidades humanas, tanto intelectuales como aquellas que rodean al concepto de -- "mental health". No obstante ésta perspectiva no puede soslayar el hecho de que es precisamente en la población de artistas donde se observan comportamientos excéntricos que han llevado a ubicarlos históricamente como individuos raros, poco convencionales y alejados de las normas sociales, además es también común que se detecten altos índices de alcoholismo y farmacodependencia, así como tendencia a asumir roles sexuales poco convencionales y/o claras tendencias homosexuales.

Bellak (1968) es uno de los autores que se opone a considerarlo como "anormal", pues el individuo creativo no reprime sus impulsos, sino que los agota, dando como resultado una conducta poco apegada a las convenciones sociales, caracterizando al comportamiento creativo, una pluralidad de comportamientos, lo cual con cierta frecuencia resulta incomprensible y de alguna forma atribuible a lo enfermizo.

Tal asociación entre psicopatología y creatividad surge a partir de que numerosos teóricos de la personalidad han sido psicoterapeutas llegando inclusive a considerar que "uno de

los caminos más importantes para el conocimiento del espíritu humano, sigue pasando por el umbral de la psicopatología " - (Bleuler, 1921) (cit. por 46). Hilgard (1959) menciona que - los individuos creativos "parecen con frecuencia un tanto in - fantiles y están dotados de cierta ingenuidad pueril". Farbain (1938) opinaba que la creatividad se asemeja más a una actividad lúdica que a una actividad que requiera un arduo esfuerzo para la consecución de un fin propuesto, realizando un análi - sis de la personalidad artística, basado en la propuesta psi - coanalítica de la dualidad de impulsos orientados hacia un - mismo objeto, donde la agresión generada hacia éste, su conse - cuente destrucción y sentimientos de culpa originados, son e - liminados al crear un nuevo objeto, una nueva síntesis con a - yuda de la energía libidinal, considerando tal autor que ambas tendencias son características generales del comportamiento - creador (16).

Al respecto Kubie Lawrence (1966) (38) afirma que "todas las acciones , sentimientos y pensamientos del hombre sin ex - cepción alguna, pueden ser considerados como sanos o patológi - cos" determinando el criterio de flexibilidad, la salud mental puesto que "todo comportamiento es neurótico en tanto los fenó - menos que lo han producido predeterminan su repetición automá - tica.(p.20). Asimismo considera que existe un efecto recíproco entre los procesos inconscientes, preconscientes y conscientes de cuyo intercambio proceden tanto lo creativo como lo patoló - gico (p.76) (38).

A lo largo del proceso de la creatividad se observan gran - des diferencias entre los creativos, los psicóticos y los neu -

róticos, pues aunque el proceso creativo puede estar generado en una confrontación o conflicto, la resolución o reestructuración del problema requiere de matices diferentes, siendo para el psicótico o neurótico, intolerable o motivo de sufrimiento. Bellak (1958) menciona que "tanto individuos creadores como "enfermos", poseen gran facilidad para aprovechar las funciones o tendencias primarias, es decir, que el yo puede ser objeto de regresión" (7). Wild (1965) opina que los individuos creativos lo hacen de maneras no reguladas, mientras que los psicóticos actúan conforme a un esquema estereotipado y rígido de tal manera que el estado psicopatológico impide la integración y la síntesis que lleva a establecer las conexiones y en consecuencia: "no puede contrastar sus ideas con la realidad, y al no encontrar medios adecuados de expresión, prescinde de situaciones personales", de ahí que su espontaneidad se encuentre inhibida (7). De similar manera, Aramoni (2) menciona que "la espontaneidad propia del niño, se difumina o pierde en el neurótico, se hace aberrante en el psicótico (y) se conserva en el individuo creador" (p.222)

Abundando en la relación entre creatividad y psicopatología e incluyendo a la originalidad y la riqueza artística de algunos dibujos de esquizofrénicos, Leo Navratil (45), propone que "el arte de los esquizofrénicos aparece como resultado de una actividad ordenadora de sistemas de regulación preexistentes que contribuyen a la estabilización de la personalidad del enfermo, facilitándole un mínimo de contacto con el medio ambiente" (p.28). No obstante, menciona el mismo autor, que tales producciones evidencian una reiteración o repetición es

teriotipada de los componentes gráficos, así como una desproporción de la realidad natural. Citando a Mette, éste autor atribuye a la fuerza creadora de los esquizofrénicos, una amplitud inusitadamente elevada de sentimientos que compara con la también elevada emocionalidad del artista, lo cual implica que en la psicosis esquizofrénica, las funciones ordenadoras del yo, quedan parcialmente interrumpidas, protagonizando el enfermo, el derrumbe total de su yo y con él, del mundo. Así la fuerza creadora y su incremento está relacionada con aquella fase del trastorno mental que precede inmediatamente a la curación (45) (p.58). Posteriormente agrega que " las estructuras ordenadoras que existían originalmente, han sido destruidas por la irrupción de la psicosis, desencadenando instintos y miedos que solo pueden mantenerse a raya, mediante signos y acciones mágicas". Hace además éste autor, una interesante analogía entre la creación artística y la esquizofrénica a partir de ciertos elementos estilísticos tales como el perfil mixto (basado en la discrepancia entre el querer y el poder), entre tendencias formales e informales; entre la necesidad de alejamiento y el afán anormal de contacto; entre la tendencia a la objetivación y el desbordamiento del subjetivismo, donde la frontera entre el mundo externo pierde terreno originándose la vivencia de la disociación y de la duda de la propia identidad. Tanto el artista como el enfermo, pueden crear espontáneamente un perfil mixto, pudiendo incluso serle sugerido desde el exterior (figuras en movimiento), que en el esquizofrénico es indicio de disociación esquizoide. De la misma manera

ocurre con la tendencia a la geometrización que se presenta en ambos casos. Navratil (45) citando a Kretschmer (p.91), considera que ya en las formas iniciales de la creación primitiva, se observa un profundo agrado por las formas geométricas como medio de simplificación de las formas empíricas complicadas - de personas y animales, otorgándoles líneas basadas en el triángulo, círculo, rombo o sus combinaciones. De alguna manera los planteamientos de Read y Navratil coinciden al analizar éstos aspectos, bajo el rubro del desarrollo cognoaectivo, ontogenético y filogenético mediante el arte. Así las características del geometrismo en el esquizofrénico, son consideradas - como un intento de restitución y producto de una tendencia reguladora elemental, previa a la comprensión ideológica de las figuras reguladoras que las originan, asegurando que " la tendencia a la geometrización está estrechamente ligada a la repetición de las formas, y ésta a su vez, a las tendencias rítmicas de la zona psicomotriz, considerada como una tendencia propia muy antigua y primaria del aparato psíquico" (p.103). Así - la tendencia a la creación de efectos geométricos es innata y su manifestación está relacionada con la represión de los instintos que representaron para el hombre primitivo, signos de - protección y conjuro que mediante la represión de los instintos vividos amenazadoramente, se manifestaron como una barrera frente a los afectos, convirtiéndolos en símbolos de un orden nuevo, de una existencia superior, cuando ya no pudo sostener sus pasiones y temores, ofreciéndole la posibilidad de limitar los fenómenos indeterminados, capturarlos y dominarlos. De tal manera que el intelecto humano conduce por diferentes grados--

de actividad artística y de creciente intencionalidad hasta la geometría científica:

" la simetría, el equilibrio y otras leyes de composición geométrica se hicieron patentes en primer lugar en el arte. La primera ciencia con sistió en seguir los descubrimientos del artista. Las matemáticas sur - gieron de una meditación sobre la creación artística. Se trata entonces del mismo camino por el que el hombre llega al plano racional del ser, desde el plano mágico-mítico" (H. Read, 1985) (52).

Es entonces que la pérdida de contacto con la realidad - del esquizofrénico, revela el trastorno en la capacidad de co municación de la zona racional y su propensión a crear median te efectos geométricos, surge del intento por reestablecer ra dicalmente el orden interno. Otros aspectos como la deforma - ción, en el espectador tienden a producir sentimientos de confusión, como la observada en la desproporción de determi - nadas zonas del cuerpo, adquiriendo importantes significacio - nes simbólicas; asimismo la dislocación (reproducción de par tes del cuerpo en lugares incorrectos) se fundamenta en la ne cesidad de distribución y organización de las funciones cogni - tivas. De igual manera, la mutilación presente en el arte y - en la esquizofrenia, se diferencian claramente desde Rodin, - pese a la figura incompleta, desmembrada o separadas las par tes del todo. Otros aspectos analizados por Kris (1955) (36) son la predilección de figuras flotantes que responden al sen timiento de divagación, la rigidez exagerada de las figuras y un vacío mímico inusual o también una expresión exagerada del rostro, al igual que las transparencias observables en las pro ducciones gráficas de los niños, la cual despoja a los objetos de su aspecto habitual transformándolos en imágenes de un te-

ma aparecido arbitrariamente. En relación al simbolismo, constituye junto al formalismo y la deformación, tres de los principales elementos de la producción esquizofrénica, pues los símbolos, son fases gráficas previas a la deformación de conceptos: "El símbolo es la anticipación de una consciencia que está naciendo" (Jung) (65), como si los símbolos estimularan una paulatina conscientización, a cuyo proceso de formación, Navratil le llama de ésta manera: conscientización. El significado simbólico de un objeto, puede ser tan eminente, que ya no guarde relación alguna con su carácter de imagen, e incluso que la forma se haga insignificante. Para el hombre primitivo el momento en el que el objeto recibía una designación, se le consideraba como una "consagración mágica" mientras que para el artista, el acto de otorgar un significado es de suyo, un acto creador como cuando el niño da nombre a sus garabatos aunque la designación no guarde relación perceptible con ellos. En el símbolo existe un elemento precursor del pensamiento abstracto; en su lugar existe una doble o múltiple significación apareciendo más tarde una interpretación única y racional. La paradoja del símbolo original permite suponer que surgió como un intento por vencer los contrastes que hay en la vida interior del hombre y cuya aparición ha permitido, suavizar la tensión existente entre los instintos y miedos. El hecho de que los símbolos tengan connotaciones sexuales y religiosas simultáneamente, se basa en que el hombre primitivo experimentó con mayor fuerza el contraste entre ambas esferas del ser, ayudando el símbolo a vencer esa contradicción: "El símbolo original con su habi -

tual ambigüedad mutante, expresa la desunión que no puede eliminarse completamente entre el instinto e intelecto; entre naturaleza y espíritu" (45)

Con esto resulta claro que la elevada necesidad de simbolización en la esquizofrenia, está ligada a la represión de los instintos, cuya propensión a conjurar la atmósfera de lo simbólico, surge al demostrarse que la estructura de lo racional no logra soportar la carga, siendo evidente la contradicción que en el plano del hombre racional se da con natural seguridad, mientras que en el esquizofrénico se derrumba al ser liberados los instintos peligrosos reprimidos en el curso de la enfermedad. De ahí que tal autor considere que "la formación de símbolos en los esquizofrénicos, refleja todos los grados de desarrollo del intelecto humano", promoviéndose la tendencia a la geometrización, mediante la entrada en vigor, de principios reguladores más antiguos cuando ha ocurrido un derrumbamiento parcial de la estructura del yo. Así "el símbolo prerracional, es el intento solo imperfectamente conseguido de dominación intelectual de lo instintivo" (45)

De tal suerte que lo enigmático del arte está dado por su carácter simbólico y tal enigma está relacionado con el acusado sentimiento de perplejidad que coloca a la persona en la disyuntiva de "encontrar solución o morir", lo cual explica que ante su resolución, el individuo fortalezca la confianza en sí mismo:

" El artista está inmerso en lo enigmático, logrando cruzar una línea de transición. Aquella que está entre el orden mítico original y el orden racional de la existencia" (45).

Este autor afirma que "las funciones creadoras surgen por medio de la represión de los instintos que a consecuencia de su intensidad, amenazan con hacer estallar la estructura del yo y ponen en peligro la integridad intelectual del individuo" De ahí que un esfuerzo inaudito conduzca a la creación, entendiéndose también, como una lucha del hombre ante el peligro.- Un debate entre la vida y la muerte.

Asimismo, otro factor análogo entre la producción esquizofrénica y la artística, es la inclusión de números y letras, - que en las artes plásticas manifiestan la confusión lingüística y el intento de afianzamiento y búsqueda de apoyo en el incontenible torrente de pensamientos fantásticos sin orden ni coherencia en el que el número adquiere un valor mágico y simbólico; igualmente ocurre con el empleo del espiral o laberinto que subraya la indecisión, la inquietud, lo indisoluble y - en todo opuesto a las formas del mandala.

Estos elementos estilísticos que Navratil (45) relaciona entre el manierismo y la creación esquizofrénica, se dá en - virtud de que ésta corriente artística no está sustentada en ninguna tradición, tratándose en ambos casos, de polos vinculados estrechamente mediante una serie continua de formas de transición donde la creación artística surge de la tensión resultante entre instintos vitales y fuerzas mentales ordenadoras que permiten al arte, flanquear el abismo existente entre los dominios del ser que de otra manera no podrían integrarse, - pues las fuerzas creadoras se encuentran inmersas en un sistema dinámico. Es así que "la actividad artística de las personas

sanas, se basa en un dinamismo anímico parecido al del esquizofrénico. Sin embargo, es en el primero en el que la fuerza creativa reside en la eficacia de las funciones ordenadoras y reguladoras del yo", lo cual lleva a suponer que lo instintivo se enfrenta a una función normativa y formal que permite verificar los esfuerzos intelectuales y artísticos expresados mediante la capacidad de ordenar, distribuir, ponderar, cooperar, confrontar e incorporar rítmicamente lo individual a su conjunto". Asimismo considera que "las dotes artísticas dependen en general del grado de fijeza de las funciones reguladoras. Las leyes de la forma y el ritmo son especialmente eficaces en el artista y a ellas se debe la aparición de la obra de arte", la cual es considerada por Hartmann (30) como un producto de la actividad preconsciente del yo que permite el cumplimiento de la misión de síntesis dentro de las funciones no racionales del yo proporcionando más allá de su idoneidad para la satisfacción de necesidades, puntos de orientación en un plano más elevado del desarrollo. Coincidiendo con otros planteamientos, considera que "la figura del yo es la base de la vivencia de las cualidades formales de una obra de arte. La percepción de los objetos exteriores en su totalidad y en su estar separados unos de otros, encierra en sí, una percepción espontánea respecto a la estructura del yo que representa un cierto grado de impersonalidad". De ahí que en cualquier manifestación psicopatológica se encuentra vulnerada la regulación del comportamiento por medio de un centro integrador (el yo) en cuyos síntomas ha de interpretarse la pugna entre los instintos y las tendencias que promueven el orden, pues aunque la creatividad

artística requiere de la capacidad de autoexclusión del yo, - de su disolución temporal, también se manifiesta un intento - de construcción de un yo nuevo, que la producción original ha ce posible en tanto hallazgo y realización de sí mismo. En tal aspecto reside la diferencia esencial entre el yo y la creación artística para la persona "sana" y la "no sana".

En conclusión, en la creatividad artística tanto el talento como la inteligencia y el interés por el arte, son prerrequisitos para la posibilidad creadora, lo cual psicodinámicamente hablando depende de la intensidad de los instintos y sus correspondientes represiones, requiriéndose para dar forma al material, de ciertos esquemas adquiridos a lo largo de la vida, -- considerándose al talento y a su sustrato congénito, el medio - idóneo de apropiación precoz y extensa de determinados modelos de creación, así " la fuerza creadora se sirve de capacidades - adquiridas y dotes genéticas, pero también puede manifestarse-- en personas que no han recibido formación ni poseén capacida - des extraordinarias, entrando en acción mediante la elevación de la tensión emocional". Lo que explica ciertas disposiciones del individuo, que facilitan la transformación de los instintos reprimidos en actos creativos pues " es bajo la autoridad de un instinto, que los procesos somáticos y psíquicos forman una unidad funcional. La represión repentina de un instinto conduce a la desintegración de la actividad psicomotora y de la emocionalidad. El curso originalmente unitario del instinto deja tras de sí dos funciones psíquicas diferentes que se desenvuelven con un ritmo diferente. Tal suceso es el punto de partida de toda creación, entonces al seguir actuando como una emoción,-

tal necesidad no resuelta resurge al afán de actividad, ofreciéndosele modelos de creación que permiten actos sucedáneos. Si la tensión emocional no sobrepasa dimensiones medias, se recogen los esquemas convencionales sugeridos por el ambiente. En cambio, una emoción muy tensa, genera la condición para la originalidad" (45).

Por otra parte, Denise Morel (1988) (44) retoma en su Planteamiento psicoanalítico a la sublimación, la reparación y la conquista como los principales procesos psicodinámicos responsables de la creación considerando que : "la sublimación como proceso inherente a todo trabajo de creación, puede ser considerada un mecanismo eficaz de liberación del yo" (p.31) agregando que " crear es reparar el objeto amado, destruido y perdido, restaurarlo como un objeto simbólico, simbolizante y simbolizado, es decir con una cierta permanencia asegurada de la realidad interior, reparándolo y reparándose uno mismo de la pérdida, del duelo de la pena. Uno se desprende de la posición depresiva mediante el trabajo de la reparación que es lo mismo que el trabajo de simbolización o incluso de la sublimación". En cuanto a la conquista menciona que éste proceso pone en juego el ideal del yo y las identificaciones con personalidades de importancia para el creador. Plantea a la creación como conquista necesaria para la supervivencia del individuo y del grupo familiar:

" Las figuras de identificación están signadas por algo grandioso y casi místico; filiación simbólica que permite apartar las inhibiciones, transgredir los prejuicios y los tabues. El ideal del yo del genio creador es doblemente conquistador: conquista el objetivo, suscita

el deseo de realizar un descubrimiento, una realización que aporte algo a los demás, pero que también represente una conquista para sí mismo" (Anzieu, D. cit. por Morel p. 157)

Para Morel la coexistencia de fuerzas creadoras y destructoras, de esa alternancia viviente que permite pasar del síntoma a la creación, atestigua que tales procesos creadores suelen articularse con los síntomas que lejos de ser totalmente negativos, permiten incitar al individuo a la creación para afirmarse contra una patología, superando la dificultad al ser ésta integrada a la creación. Así en tales familias e individuos se encuentra presente la capacidad para transformar el mito familiar en obra de creación reconocida; favorecer el intercambio constante entre lo que se juega al interior de lo familiar y lo social; facilitar la transmisión a través de generaciones, y trasponer materiales y procesos familiares. Así en la capacidad de disociación, descubierta en el arte, hallaron refugio contra la soledad a la par que una convivencia simbiótica e inclusive incestuosa, donde las condiciones de pérdida, ausencia, limitaciones, pobreza y dolor, permitieron estrechar los lazos como una compensación eficaz que a través de los procesos creativos repararon lo desgarrado, transmutaron el dolor y los dramas, fastidios y emociones pasionales en una estructuración narcisística enriquecida con la triangulación entre el objeto interno-externo, el público (familiares y amigos) y él mismo, que mediante la obra artística permitió rendir homenaje a la familia que favoreció la inter-nalización de un objeto bueno y facultó su expresión pública, articulando deuda y gratitud. Así entre muchos otros, Vincent

van Gogh, Rimbaud, Schumann etc., son ejemplos claros de tal coexistencia de síntomas y talentos que sin embargo no impidieron la eclosión creadora. De ahí que debido a la proximidad entre genio y locura; entre talento y síntoma, similar al estrecho márgen que separa el desequilibrio interno del acto de creación, se han llegado a establecer relaciones de causalidad sin conciliar ambas posibilidades, siendo común que el talento sea llevado en primer término con la posibilidad de ocultar el síntoma, al darse posibles y diversas combinaciones en uno o varios portadores, quienes se encargan de asumir el rol de vulnerar el ideal narcisístico de los miembros de la friatria, dando lugar a un sufrimiento compartido entre sus miembros; "dramas" que llegan a constituirse en piedra angular de la creación :

" ...la muerte nace de la vida y quien no asume el riesgo de comenzar todo de nuevo, de separarse de sus viejas pieles, de sus apegos anteriores, sufrirá anquilosamiento de una parte de su potencial creador" (44).

Finalmente cabe agregar que para el artista se plantea un gran reto el establecer un equilibrio óptimo donde lo emocional pudiera desbordarse creando una conmoción afectiva que condujera a la deformación, de ahí que sea necesario haber logrado distanciarse afectivamente de su obra, permitiendo el surgimiento de la forma.

Conclusiones.

El problema de la justificación del arte es un tema añejo. Desde el socratismo se ha exigido al arte una legítima - ción. Un tema tan antiguo como serio, ha planteado desde siempre una pretendida verdad que solo logra ser cabalmente expresada mediante el propio lenguaje artístico.

En el devenir de las civilizaciones se encuentra una creciente conciencia cultural que ha derivado de la historia del arte occidental, de tal forma que en el pensamiento filosófico-estético, pareciera resumirse todo posible cuestionamiento respecto al arte, excluyendo la posibilidad de valiosos - fundamentos psicológicos que sustentan diversas explicaciones respecto al fenómeno artístico, las cuales permitirían seguramente obtener una nueva legitimación de manera totalizadora, situando a la creatividad en el arte como una entidad psicológica que conduzca a un desliece en diversos planos, permanentemente inmersos en la simultaneidad de lo pasado y lo presente; lo social y lo individual; lo lúdico y lo simbólico; lo - instintual y lo sublimado; lo común y lo diferente; lo efímero y lo perdurable, visión multifacética de ambos fenómenos - en la que se conjunten procesos de construcción-reconstrucción continuos en interjuego de contrarios que en permanente transición tanto para creadores como para espectadores, permita - llenar ese espacio inacabado enunciando al arte en varias de sus posibles connotaciones : juego, símbolo, comunicación, - en las que se reconozca su importancia en la dinámica elaboración del conocimiento que recupera la vinculación de todo con todo.

Arte y Creatividad; libre juego de la imaginación y del conocimiento, lleva a retroceder hasta las experiencias humanas más elementales que distantes de cualquier intento de conceptualización, pretenden tan solo alcanzar cierto nivel de autorepresentación a la que se abren múltiples vertientes en el camino de la investigación.

En el amplio espectro que ofrecen las creaciones artísticas, puede distinguirse la transitoriedad de uno y otro lenguaje; medios que permiten ver lo mismo bajo perspectivas diferentes; formas de la comunicación humana que han determinado de manera profunda y significativa, la vida social e individual. De ahí que el desarrollo de capacidades humanas se haya ido configurando en el devenir de la especie a partir de lo artístico, sustrato básico del desarrollo de la conciencia, la percepción y la memoria; la imaginación y la afectividad que entre otros aspectos, remiten a situaciones arraigadas en diversos ámbitos de la vida, coexistiendo elementos propios de su naturaleza.

Es así que en el juego al igual que en el arte, se requiere de la participación de al menos dos instancias, una interior y otra exterior en mutuo intercambio comunicativo que se presenta también en el espectador al hacerse partícipe de esa experiencia lúdica que no obstante, plantea racionalidad a través de reglas implícitas y en éste indisoluble juego de contrarios da el arte insustituiblemente, su cualidad como portador de sentido, de manera que lo simbólico no solo alude a un significado latente, determinado arquetípicamente, sino

que representa de manera sumaria y vital, ese algo que en la obra de arte significa un crecimiento personal y colectivo. Así lo simbólico no está referido a un fin con un significado que hubiera de alcanzarse, sino que se detenta en sí mismo, de manera que el carácter simbólico del arte enlaza con las reflexiones sobre el juego en cuanto a la representación.

He ahí el gran desafío para el artista creador, abrirse al lenguaje de la obra, apropiándose para vertir en él, lo más íntimo de sí mismo que conmoverá a los otros, de ahí que el gran reto para el espectador es aprender a descifrar lo que se transmite a través de ella, logro colectivo que rompe el aislamiento del artista con su medio.

Otro elemento implícito en el arte es el carácter festivo de una gran importancia social, pues se traduce en comunidad en celebración, en congregación, y es causa propiciadora de la dualidad simbiosis-individuación, unión que en una actividad intencional no solo propicia el intercambio personal, sino que promueve además la integración. Siendo claro que la práctica artística se encuentra impregnada de un alto grado de subjetividad en la cual no hay soluciones exactas, necesarias o únicas, impulsoras del pensamiento divergente, el arte y la creatividad se plantearon no solo como una indefinida búsqueda en un esfuerzo continuo, pero nunca alcanzado al que subyacen infinidad de motivaciones conscientes e inconscientes frente a las cuales el psicoanálisis freudiano ha reconocido una enorme importancia a través de la sublimación y que como se ha visto, el neofreudismo se ha encargado de enriquecer con inusitadas propuestas que invitan a pasar de un pri -

mer nivel puramente reductivo, a un análisis de unidades problemáticas con una pluralidad irreductible de significaciones, en las que simultáneamente se encuentra presente la referencia de valoración social y una multivocidad que hace de éstos temas conceptos inatrapables. Por tanto, pudiera parecer pretencioso intentar sedimentar en tan breve espacio, los conceptos analizados cuyas conclusiones difícilmente podrían centrarse en tan solo dos vertientes, pero que en la perspectiva clínica que ha intentado prevalecer como hilo conductor de toda ésta revisión surgen como propuestas en una orientación psicodinámica promotora de una constante búsqueda de la creatividad como meta terapéutica e inherente a dicha práctica psicológica, siendo la otra dimensión que pretende ser subrayada, una concepción de la creatividad y del arte que a nivel familiar y educativo pudiera constituirse en un poderoso instrumento preventivo de la psicopatología individual y grupal, siempre y cuando en el ámbito psicológico, se mantenga la posibilidad de una mayor apertura conceptual que de manera flexible incorpore tanto nuevos elementos como aquellos que permitan ampliar un ya de suyo, vasto panorama, retomando referencialmente dichos elementos, sin llegar a establecerlos tácita o tajantemente como válidos, únicos o determinantes.

De ahí que ante el posible cuestionamiento respecto a una carencia de delimitación teórico-conceptual inherente al presente estudio, pueda constituirse no obstante, en un elemento básico al lector igualmente interesado en la revaloración del arte y la creatividad en la condición humana.

B I B L I O G R A F I A.

1. Arieti, Silvano. Creativity: The Magic Syntesis. Basic Books Inc. Publishers. N. York, 1976.
2. Aramoni, Aniceto. La Neurosis, una actitud y una fórmula ineficiente - frente a la existencia. Publicaciones UNAM. Méx. 1983.
3. Arnheim, Rudolph. Hacia una Psicología del Arte. Edit. Alianza. Madrid, 1980.
4. Anzieu, Didier et al. El Objeto del Arte. Ed. Nueva Visión. Colección - Freud-Lacan. Buenos Aires, 1988.
5. Barron, Frank. Personalidad Creadora y Proceso Creativo. Edit. Morova,- Madrid, 1976.
6. Baudouin, Charles. Psicoanálisis del Arte. Ed. Psique. Buenos Aires,- 1955.
7. Becker, Ernest. La lucha contra el mal. Edit. FCE. México, 1977.
8. Bellak, Leopold. El uso de las pruebas psicológicas del TAT, CAT y SAT Edit. El Manual Moderno. México 1987.
9. Brown, Norman O. Eros y Tanatos: El sentido psicoanalítico de la historia. Ed. Joaquín Mortiz. México, 1987.
10. Butcher, H. J. La Inteligencia. Edit. Morova. Madrid, 1977.
11. Calabrese, Omar. El lenguaje del Arte. Ed. Paidós. Barcelona, 1987.
12. Coolingwood, R. G. Los Principios del Arte. Edit. FCE. México, 1978.
13. Davis, Gary A. Scott, J.A. Estrategias para la Creatividad. Edit. Paidós Buenos Aires, 1975.
14. Dubufet, J. Escritos sobre Arte. Edit. Seix Barral. Barcelona, 1976.
15. Erhenzweig, Anton. Psicoanálisis de la Percepción Artística. Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1976.
16. Farbain, D.W. Estudio Psicoanalítico sobre la personalidad. Edit. Horme Buenos Aires, 1962.
17. Fenichel, O. Teoría Psicoanalítica de las Neurosis. Ed. Paidós, México, 1985.
18. Tejada, Fernández, J. Educación en y para la creatividad. Ed. Humanitas, Barcelona, 1989.
19. Fischer, Ernest. La Necesidad del Aret. Ed. Península, Barcelona, 1967.
20. Foster, Jonh. Desarrollo del espíritu creativo del niño. Edit. Publicaciones Culturales. México, 1976.
21. Freud, Sigmund. Obras Completas. Edit. Biblioteca Nueva. Madrid, 1967.

21. Freud, Sigmund(1893-1895) Estudios sobre la Histeria.
(1900) Interpretación de los Sueños.
(1901) Psicopatología de la Vida Cotidiana.
(1901-1905) Tres Ensayos de una teoría sexual.
(1905) El Chiste y su relación con lo inconsciente.
(1910) Un Recuerdo Infantil de Leonardo da Vinci.
(1913-1917) Pulsiones y destinos de la pulsión.
(1910) Perturbación Psicógena de la Visión, según el psi
coanálisis
(1916-1918) Introducción al Psicoanálisis.
(1930) El Malestar en la Cultura.
(1940) Personajes psicopáticos en el Teatro.
22. Gadamer, Hans, Georg. La Actualidad de lo bello. Edt. Paidós. Barcelona, 1991.
23. Gardner, Howard. Arte, Mente y Cerebro: Aproximación cognitiva a la -
Creatividad. Edit. Paidós. Barcelona, 1978.
24. Gill, E., O'Donnell, P. El Juego: técnicas lúdicas en psicoterapia gru-
pal de adultos. Ed. Gedisa. México, 1989.
25. Gloton, R. El Arte en la Escuela. Ed. Planeta. Barcelona, 1978.
26. Glottried, Heinet. Maestros Creativos: alumnos Creativos. Edit. Kapelusz
(BPC). Buenos Aires, 1976.
27. Gowan, Jonh C. Implicaciones educativas de la creatividad. Ed. Anaya.
Madrid; 1976.
28. Guilford, J.P. Creatividad y Educación. Ed. Paidós. Buenos Aires, 1978.
29. Hammer, Emanuel F. Test proyectivos gráficos. Ed. Paidós. Buenos Aires,-
1983.
30. Hartmann, Heinz. Ensayos sobre la psicología del Yo. Edit. FCE. Méx.
1987.
31. Horia, Vintila. Presencia del Mito. Edit. Escéliser. S.A. Madrid, 1956.
32. Jean, Georges. Bachelard, la infancia y la pedagogía. ED. FCE. México,
1989.
33. Jennings, Sue. Terapia Creativa. Edit. Kapelusz (BPC). Buenos Aires,-
1979.
34. Jung, C.G. Símbolos de Transformación. Edit. Paidós. Buenos Aires, 1982
35. Klein, Melanie. Amor, Culpa y Reparación. Ed. Paidós. Buenos Aires, 1986
36. Kris, Ernest. Psicoanálisis y Arte Edit. Paidós. Buenos Aires, 1955.
37. Psicoanálisis del Arte y del Artista. Ed. Paidós. Buenos

Aires, 1964.

38. Kubie, Lawrence. El Proceso Creativo y su distorsión neurótica. Asociación Psicoanalítica Mexicana. México, 1966.
39. Laplanche, Jean. La Sublimación. Problemáticas III. Amorrortu Ed. Buenos Aires, 1983.
40. Logan, L. M. y Logan, V.G. Estrategias para una enseñanza creativa. Ed. Oikos Tau. Barcelona, 1980.
41. Lowenfeld, Viktor. Desarrollo de la Capacidad Creadora. Ed. Kapelusz. Buenos Aires, 1972.
42. Maslow, Abraham. La Creatividad. Ed. Kapelusz. Buenos Aires, 1974.
43. Mattusek, Paul. La Creatividad desde una perspectiva psicodinámica. Ed. Herder, Barcelona, 1977.
44. Morel Denise. Las Familias Creadoras: Portar un síntoma; Portar un ta - lento. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1991.
45. Navratil, Leo. Esquizofrenia y Arte. Ed. Seix Barral. México, 1972.
46. Novaes, María. Psicología de la Aptitud Creadora. Ed. Kapelusz. Buenos Aires, 1973.
- 46a. Ortega y Gasset J. El Espectador. Biblioteca Básica Salvat. España, - 1971.
47. Pichon Riviere, E. El Proceso Creador. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1978.
48. Racionero, Luis. El desarrollo de Leonardo da Vinci. Plaza & Janes Ed. Barcelona, 1986.
49. Ramos, Samuel. Filosofía de la Vida Artística. Colección Austral. Espasa Calpe. México, 1986.
50. Read, Herbert. Arte y Sociedad. Ed. Península, Barcelona, 1977.
51. Educación por el Arte. Ed. Paidós. Barcelona, 1982.
52. Imágen e Idea: La función del Arte en el desarrollo de - la conciencia humana. ED. FCE. Brev. 127 México. 1985
53. Ricoeur, Paul. Freud, una interpretación de la cultura. Edit. Siglo - XXI. México, 1970.
54. Rieben, Lawrence. Inteligencia global, inteligencia operatoria y creatividad. Ed. Médica y Técnica S.A. Barcelona, 1977.
55. Rogers, C. B. Libertad y creatividad en la educación. Ed. Paidós, Buenos Aires, 1975.

56. Rowell, Lewis. Filosofía de la Música. Edit. Gedisa. Buenos Aires, 1985
57. Schachtel, E. G. Psicología de la Aptitud Creadora. Edit. Kapelusz. Buenos Aires, 1985.
58. Schneider, D. E. El Psicoanalista y el Artista. Edit. FCE. México, 1974
59. Schuster, M. y Beisl, H. Psicología del Arte. Barcelona, 1982.
60. Soriau, Etienne. La Correspondencia de las Artes. Edit. FCE. Brev.181-México, 1986.
61. Taine, Hipólito. La Naturaleza de la obra de arte. Edit. Grijalbo. Méx. 1989.
- 61a. Tejada Fernández. Educación en y para la CReatividad. Edit. Humanitas. Barcelona, 1989.
62. Torrance, Paul. Orientación del Talento Creativo. Ed. Troquel. Buenos Aires., 1969.
63. Ulmann, Gisela. Creatividad. Edit. Rialp. S.A. Madrid, 1972.
64. Valery, Paul. Escritos sobre Leonardo da Vinci. Colección La Balsa de Medusa. Ed. Antonio Machado. Madrid, 1987.
65. Vázquez Antonio. Freud y Jung: dos modelos antropológicos. Ed. Sígueme, Salamanca, 1981.
66. Viigotski, L. S. La imaginación y el arte en la infancia. Ed. Hispánicas México, 1987.
67. Weber, Jean P. Psicología del Arte. Ed. Paidós. Argentina, 1966.
68. Weissman, Ph. La Creatividad en el Teatro: un estudio psicoanalítico. Edit. Siglo XXI México, 1967.
69. Weisz, Gabriel. El Juego Viviente. Ed. Siglo XXI. México, 1986.
70. Winnicott, D. W. realidad y Juego. Ed. Granica. Buenos Aires, 1972.