



*UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO*

---

*FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
IZTACALA*

*LITERARURA COMO MÉTODO TERAPÉUTICO  
DESDE UNA PERSPECTIVA EXISTENCIAL*

*T E S I S*

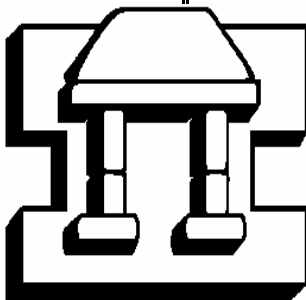
*QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN  
PSICOLOGÍA*

*P R E S E N T A:*

*ALEJANDRA GABRIELA RIVERA QUINTERO*

*ASESORES:*

*VÍCTOR M. PERALTA  
JAIME MOLINA CORREA  
CÉSAR AVENDAÑO AMADOR*



*TLALNEPANTLA, ESTADO DE MÉXICO*

*FEBRERO 2005*



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

# **AGRADECIMIENTOS**

**8**

A MI ALMA MATER:  
**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO  
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
IZTACALA**

A MIS PADRES:  
**José Rivera Santana  
Irma Quintero Montaña**  
Por enseñarme a mirar a los ojos y siempre con la frente en  
alto.  
A ustedes mi más profundo agradecimiento, respeto y  
admiración.

AL HOMBRE QUE AMO:  
**Rubén Blanco Boa**  
Gracias infinitas por transformar mi vida  
con tu palabra, con tu melodía y con tu amor.

A MIS ASESORES:  
**Víctor M. Peralta  
Jaime Molina Correa  
César Avendaño Amador**  
Por sus valiosas enseñanzas y por su inigualable amistad.

GRACIAS A LOS AMIGOS, A LA FAMILIA, A LA  
LOCURA, A LA SOSPECHA, AL JÚBILO, AL TIEMPO, A  
LO ETÉREO Y A LO DESCONOCIDO.

## ÍNDICE

<b>RESUMEN</b> .....	1
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	2
<b>CAPÍTULO 1. ARTE</b> .....	9
1.1. SER HUMANO Y ARTE.....	11
<b>CAPÍTULO 2. CONCEPCIONES SOBRE EL ARTE</b> .....	21
2.1. LA EXPLICACIÓN MÍTICA DEL ARTE.....	22
2.2. PLATÓN Y LA VOZ DE SÓCRATES.....	23
2.3. ARISTÓTELES Y LA VIRTUD DE REPRESENTAR.....	24
2.4. KANT Y LA LIBERTAD.....	25
2.5. HEGEL Y EL SER CREATVO.....	27
2.6. BENEDETTO CROCE. ARTE Y CONOCIMIENTO.....	31
2.7. BERTOLT BRECHT Y LA ACTITUD ARTÍSTICA.....	32
2.8. CLAUDE LÉVI-STRAUSS. ARTE Y LENGUAJE.....	34
2.9. EN SÍNTESIS (DECÁLOGO AL ARTE).....	36
<b>CAPÍTULO 3. PSICOLOGÍA Y ARTE</b> .....	39
3.1. CREATVIDAD E INSPIRACIÓN.....	40
3.2. PSICOANÁLISIS.....	46
3.3. TERAPIA NARRATIVA.....	51
3.4. EXISTENCIALISMO.....	57
3.4.1. FENOMENOLOGÍA, NIHILISMO, EXISTENCIALISMO... ..	58
3.4.2. EL EXISTENCIALISMO DESDE SARTRE.....	62
3.4.3. LA VIDA, LA MUERTE Y EL TIEMPO.....	64
3.4.4. DEL EXISTENCIALISMO AL ARTE.....	67
<b>CAPÍTULO 4. EXISTENCIALISMO Y LITERATURA</b> .....	70
4.1. CONSIDERACIONES SOBRE LA LITERATURA Y EL LENGUAJE.....	70
4.2. USOS DE LA LITERATURA.....	75
4.3. PROPUESTA INTEGRATIVA DE LA LITERATURA Y LA PERSPECTIVA EXISTENCIAL EN EL ÁMBITO CLÍNICO.....	83
4.4. RECOMENDACIONES TEÓRICO-METODOLÓGICAS.....	92
4.5. POSIBLES LIMITANTES PARA ESTA PROPUESTA.....	99
<b>CONCLUSIONES</b> .....	103
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	110

## RESUMEN

La presente tesis tiene como objetivo fundamentar teóricamente la aplicación de la literatura en su cualidad artística como un dispositivo de (re)creación y (re)significación existencial.

Para ello se realizó un análisis teórico y crítico de las distintas aportaciones filosóficas, metodológicas y conceptuales de autores representativos en la filosofía, la psicología y las artes. La lectura, comprensión y discusión de los supuestos que fueron tratados en este trabajo se articularon en una propuesta terapéutica con fines artísticos y de reinención personal.

Fue posible encontrar que tanto el arte como la perspectiva existencial buscan el sentido de libertad y de apropiación de la experiencia personal, motivos por los cuales resulta pertinente adherirlas al ámbito psicoterapéutico, como una alternativa flexible pero consistente con las problemáticas a las que se enfrenta el ser humano. Al rescatar este doble saber, el saber artístico y el saber sobre nuestra existencia podemos promover posibilidades de comprensión y acción, primero en las ficciones literarias y luego trasladadas a la realidad personal.

## INTRODUCCIÓN

La palabra arte proviene del latín “ars”, que a su vez es la traducción del término griego “téchnai”, el cual se utilizaba para designar toda actividad que requiriere un esfuerzo intelectual o manual para ser desarrollada<sup>1</sup>. Sin embargo, retrocediendo en la historia nos encontramos la denominación que surge de un antiguo vocablo de origen pre-helénico: “artao”, el cual significa “aquello que debe ser juntado ó unido” o bien, “algo que une”<sup>2</sup>. De este modo, el significado clásico de “Arte” será entendido como un “nexo unificador”. Dicha unificación se realiza en múltiples sentidos, ya que interconecta al autor de una obra con los espectadores de ésta, a la obra misma con su autor, al momento histórico en el que fue creada con el momento en que se observa, las condiciones socioculturales que circundaron a la obra y por último, pero no menos importante, las circunstancias psicológicas de las que surge la obra con las que es vista.

Este aspecto es, sin embargo, el menos considerado en las creaciones artísticas, ya que las academias formales enfatizan el aspecto estilístico de la obra y pierden de vista que su autor es un ser humano que da vida al arte a través de sí mismo y de sus experiencias (e incluso es capaz de crear una obra de lo que no ha experimentado, en una dialéctica del ser en el que no sólo es lo que es, sino también lo que no se es). Es ahí donde cabe cuestionarnos la pertinencia de la labor psicológica dentro del arte. No en la búsqueda de estilos llanos o en la conjunción histórica, política y social que influyen en el artista. De ello se encargan otras disciplinas. En cambio, desde esta perspectiva específica, ¿cómo podría involucrarse la psicología con el arte?

---

<sup>1</sup>Lotufo, M. (2002) El arte y el espacio tiempo. En red. Disponible en Internet: <http://www.arteyeducacion.com.ar/temas/tallerdearte.htm>

<sup>2</sup>Garzarelli, J. (2001). Diálogos en torno a la psicología del arte. En red. Disponible en Internet: <http://www.salvador.edu.ar/psic/ua1-9pub02-8-05.htm>

Buscar la relación de la psicología con el arte no es una ocupación nueva ni ociosa, precisamente el arte se sitúa como una actividad superior inherentemente humana y así resulta lógico ligarla con la disciplina encargada de la comprensión del ser humano.

Diversos autores ya se han encargado de definir a la psicología del arte, ocupándose de los procesos creativos y perceptuales que en ello se involucran. Por su parte, el psicoanálisis ha utilizado al arte como una herramienta de interpretación del inconsciente. Múltiples disciplinas han trabajado con algunas de las expresiones artísticas tales como la música, la danza o la pintura como medios terapéuticos o incluso para fines experimentales.

Sin embargo, no es intención del presente escrito buscar una psicología del arte como otros autores la conciben, es decir, de una manera lineal que limite nuestro campo de acción. Al contrario, el objetivo de este estudio es fundamentar las razones por las cuales es posible aplicar el arte (en particular a la literatura y a la escritura literaria) como un dispositivo terapéutico de resignificación personal, que propicie en la persona la capacidad de apropiarse del arte desde la posición de autor y no como simple espectador, pretendiendo pues, orientarme hacia la posibilidad de potenciar la capacidad del sujeto de tomar parte activa en su vida logrando dar cuenta de sí.

Se busca que este método sea lo suficientemente laxo para que permita al sujeto apropiarse de un evento único y personal, que surja de sí y para sí; pero a su vez, esto implica que el uso de las formalidades del arte no ocupen un lugar central en el proceso terapéutico. Por lo contrario, el producto que de la terapia se genere responderá en gran medida a la manera en que la persona sea capaz de explorar una forma alterna de resignificación, eso que Milán Kundera<sup>3</sup> denomina "egos experimentales". Los cuales pueden ser personajes al parecer ficticios

---

<sup>3</sup> Kundera, M. (1990) El arte de la novela. México: Editorial Vuelta.



dentro de un producto literario pero que en realidad reflejan una parte latente de la persona que los escribe. Es una manera de ser fuera de sí para poder evaluarse desde otra perspectiva, la cual es capaz de evaluar a su vez el pasado, el presente y el futuro, puesto que en gran medida la literatura constituye dimensiones transtemporales en donde todos los momentos coexisten y se afectan entre sí.<sup>4</sup>

Es necesario resaltar que el arte requiere de una nueva perspectiva en cuanto a sus efectos y su razón de ser. Ya Hegel decía que el arte es una capacidad única del ser humano y que su razón de ser no responde a su comercio, ni a preservar la regla de lo establecido o a la mera reproducción; el arte responde a la existencia humana, el arte existe para sí mismo y debe ser un acto en libertad, en la libertad de ser lo que se desea ser. Por tanto, la labor del terapeuta que decida utilizar al arte como herramienta requiere ser lo suficientemente sensible para no cuartar esta libertad; su objeto es comprenderla e introducirla dentro de las formas de interpretación del sujeto y posiblemente, a partir de ello partir hacia una resignificación coherente en la vida de las personas.

Pero para introducir al arte como una disciplina acorde con la psicología tenemos primero que reivindicarla. Ha sido el arte tema de discusión constante dentro de la historia. Primeramente porque el arte es reflejo de las personas y los momentos históricos que los circundan. No siempre ha sido el arte un elemento a disfrutar, ciertamente la historia nos muestra que el arte puede ser exterminado por la humanidad misma, puede no ser apreciado como tal, o lo que es todavía más peligroso, puede ser exclusivo de unos y no de otros. Las academias formales, en un afán de preservar los cánones de lo estético, impiden que el arte evolucione a través de las propuestas de los artistas. Lo anterior conlleva a que el arte sea comprendido como un acto de fe (esto es, cuando creo que lo que dicen los demás es arte y no cuestiono si significa lo mismo para mí); como un artículo

---

<sup>4</sup> Heidegger, M. (1998) Carta a Jean Beaufret. México: Ediciones Peña Hermanos.

de lujo o como una propiedad de clase que expulsa a todo aquel que promueva una nueva forma de expresar arte, porque se cree de manera errónea que para ser artista hay que seguir ciertas reglas técnicas que no se aprenden en cualquier lugar y que a su vez sólo se enseñan a unos cuantos iniciados.

Lo anterior ha sido vivido constantemente por las personas que han tratado de incursionar en estos oficios y por aquellos que ven en el arte cualidades mistificadas y ajenas a las prácticas cotidianas. Por tanto, se cree que sólo unos pocos pueden ser artistas, cuando en esencia, basándonos en Hegel, es el arte un acto de libertad, capacidad que todo ser humano posee, más allá de su raza, estrato socioeconómico y cultural.

La educación como institución también preserva esta creencia. Usualmente lo que se enseña de arte en las escuelas es vago, insuficiente y viciado. No cumple con el objetivo formativo que suponemos debe tener como trasfondo. En cuanto a su contenido es pobre y en cuanto a su enseñanza es nulo. No permite al sujeto apropiarse de la actividad artística e invariablemente lo aliena de ella planteándose como algo ajeno e inútil dentro de su contexto. Por tanto, la única posición que se adquiere frente al arte es la de espectador pasivo, en el mejor de los casos; así es lógico entender el desinterés que en cada persona y a diferentes niveles se puede gestar. Así entonces, el arte se sitúa en medio de un complejo entramado que le impide al común de la gente entablar el nexo unificador que por definición posee la palabra arte y es por ello que es complejo lograr la apropiación de la práctica artística como una actividad que nos aproxima a otra clase de experiencias personales, tales como el descubrimiento de potencialidades expresivas, emotivas y existenciales.

Como ya ha sido señalado, no es mi intención proyectar una visión pasiva del arte, por lo contrario, esta propuesta consiste en hacer a la persona participe de ese momento creativo que denominamos arte y que es posible aplicar en otros rubros de la vida. Para ello no es necesaria una formación artística rigurosa ni

formal, sólo es necesario y suficiente considerar al arte como un medio de expresión alternativa, libre y propia en su esencia, ya que los instrumentos son sólo eso, medios para que el sujeto llegue a un fin, no tienen valor por sí mismos.

Es necesario aclarar que en este trabajo no se considerará como arte a los productos elaborados para fines exclusivamente lucrativos, es decir, no se analizará al arte como objeto comercial que en su forma y fin no toca ninguna fibra dentro del creador o del espectador. Este factor también ha corrompido la idea de arte, haciéndonos creer que es un objeto de compraventa y popularidad. Los fines que se persiguen en este trabajo se deslindan completamente de las actividades artísticas en su cualidad lucrativa, precisamente porque lo que se pretende es mostrar que el arte es una actividad inherentemente humana y su valor en tanto experiencia trasciende cualquier precio.

Si bien es cierto que existen artes más al alcance del público e indudablemente más populares (tal es el caso de la danza o la música, que a su vez han sido más relacionadas con la psicología en sus usos) que la literatura, ¿por qué considerarla como parte de nuestro tema de estudio? Lo anterior responde a que la literatura, como arte, implica dentro de sí al mayor y más complejo instrumento que el ser humano ha sido capaz de realizar y que funge como base de todas las culturas: el lenguaje hablado y escrito.

México es un país con un fuerte precedente iconográfico, y en consecuencia la literatura es un componente complejo de apropiar en la colectividad, ya que nuestra historia remite a la lectura y la escritura de la lengua como un medio para colonizar y someter a un pueblo con otros códigos y significantes, para luego ser despojados de este conocimiento, puesto que la alfabetización planteaba un peligro para las clases dominantes ya que permitía el acceso a otros saberes que tarde o temprano cuestionarían el status quo. He ahí la dificultad histórica que se nos plantea para adquirir un aprecio a las artes escritas y que es a su vez una

lamentable pérdida que limita y aliena al individuo de un mundo lleno de posibilidades.

Ese es precisamente el valor de complementar a la psicología con la literatura, explorar un campo que ha sido limitado por nuestras creencias históricas y culturales, para integrarlo con una experiencia humana que sea complementaria a un proceso de crecimiento existencial.

Por tanto, en la realización de este escrito se pretende justificar por medio de diversos autores y de distintas perspectivas la creación de una terapia literaria existencial.

En el primer capítulo se explica una relación inicial: la relación del ser humano con el arte. Se pretende mostrar que el ser humano posee una capacidad artística inherente. A lo largo de toda nuestra historia como civilización, el arte ha figurado de distintas maneras, pero siempre se ha distinguido por ser una forma de conocimiento y expresión humana, orientada a dar cuenta de nosotros mismos y de nuestra relación con el entorno.

En el segundo capítulo se examinan diferentes concepciones del arte, brindadas por pensadores representativos de varios momentos históricos y cuyo legado filosófico permanece vigente. Dicha exploración se concreta al sintetizar las ideas más representativas del arte en cuanto experiencia humana.

El tercer capítulo muestra la relación de la psicología con el arte, siendo necesario partir desde los conceptos de creatividad e inspiración, los cuales han sido temas de estudio para la psicología al enfrentarse con el fenómeno artístico. Después se describe de manera breve la relación del psicoanálisis con el arte, para luego acercarnos a la propuesta de la terapia narrativa, que específicamente ha utilizado la escritura como método terapéutico. Por último se analizan los conceptos fundamentales del existencialismo y su estrecha relación con el arte.

El cuarto capítulo enfatiza la relación de la literatura con la perspectiva existencial. Para ello se describen ciertas consideraciones preliminares acerca del lenguaje y la literatura; se describen a su vez algunos usos dados al arte escrito y los efectos de las creencias mitificadas con respecto al mismo. Por último y tomando en cuenta lo expuesto en los anteriores capítulos, se realiza una propuesta terapéutica que integra a la literatura como dispositivo de (re)creación existencial.

En el final de este escrito se señalan las conclusiones más representativas obtenidas a lo largo de la conformación de este trabajo. En dichas conclusiones se retoman las constantes teóricas presentes en este trabajo y se examinan las posibles rutas a seguir para que la propuesta terapéutica sea posteriormente concretada.

Cabe aclarar que el presente escrito es un análisis teórico, sustentado en la literatura y en la psicología, desde una postura existencial. La puesta en práctica de la propuesta terapéutica dependerá de la coherencia teórica lograda y las condiciones indispensables que me sean accesibles. Obviamente será pertinente su ejecución una vez que se tengan todos los elementos que la validen y por lo tanto, hasta este momento, es una propuesta en construcción, que puede ser enriquecida con distintas perspectivas, pero que de inicio a fin está sustentada en la búsqueda de sentido de la existencia humana, en la búsqueda de posibilidades que nos brinden libertad dentro un mundo que se nos muestra constreñido.

Aclaro que esta propuesta no es la panacea ni el hilo negro de la psicología, mucho menos de la literatura, pero pretende ser una invitación útil para aquellos que como yo, buscan posibilidades en la acción terapéutica y sienten un profundo interés por las artes escritas. Si bien es cierto que lo que aquí se pretende no es sencillo de lograr, tampoco es imposible. La certeza o la inverosimilitud de los supuestos analizados se encuentra en suspenso, pero no olvidemos que —como dice Kundera— la única certeza se encuentra en la *sabiduría de lo incierto*.

## CAPÍTULO 1. ARTE

***“Las palabras que yo escribo son exigencias. Aparecen como potencialidades que han de ser realizadas.”***  
**Jean Paul Sartre.\***

Antes de comenzar este escrito es necesario señalar algunas cuestiones que considero esenciales para comprender y articular el resto de los planteamientos del presente trabajo.

Primero, observemos que en este instante yo estoy escribiendo, pero después el lector —usted— estará haciendo uso de sus propios recursos visuales, lingüísticos y cognoscitivos para leer esta serie de palabras que yo enuncio con un objetivo particular. Además, yo puedo ser una lectora de este mismo mensaje, y a su vez usted puede estar escribiendo algunas anotaciones de lo que considere relevante.

Lo anterior suena sencillo, pero en su objetivación intervienen múltiples factores y procesos que mediatizan ambas acciones, las cuáles se conjugan en una temporalidad particular, donde mi escritura presente y su futura lectura coinciden en un momento preciso: posiblemente lector y escritor no participemos en el mismo espacio, pero aun así nos será posible compartir nuestras subjetividades.

¿Y por qué digo nuestras, si posiblemente yo no tenga oportunidad de saber directamente lo que está haciendo o pensando el lector? Ciertamente no lo sé, pero puedo inferirlo por medio de la representación que tengo de los lectores y por supuesto, a partir de mi propia experiencia como lectora; si esto no fuera así, sólo

\* Sartre, Jean Paul. (1981) Bosquejo de una teoría de las emociones. Madrid: Alianza Editorial.

me ocuparía de escribir anotaciones que exclusivamente tuvieran sentido para mí; sin embargo, trato de expresarme claramente para que el lector que he representado mentalmente me comprenda.

Este ejemplo trata de definir una cualidad particular para el arte; esto es, el arte existe en una temporalidad especial, que rebasa por sí misma al presente en el que fue hecha y al futuro de su experiencia. La temporalidad representada en las apreciaciones artísticas coincide con lo que Heidegger define como los éxtasis existenciales del *Dasein*, esto es, la condición de un ser al cual el tiempo no le sucede, ya que el tiempo mismo es la esencia del ser, en el advenir, el sido y el presentarse, conjugados en el aquí y en el ahora propio de la persona. Lo anterior será abordado con más detalle en el apartado relativo a lo que aquí será conceptualizado como Existencialismo.

El arte da cuenta de nosotros, aun si no estamos físicamente presentes y por supuesto hace interactuar a un creador y a un espectador, ya que aunque dicha obra nunca sea presentada ante otros, tendrá por lo menos un espectador, el cual es el mismo creador de la obra.

Posiblemente el artista no se percata de este complicado proceso al ejecutar una obra de arte, o en el momento de exhibirla. Sin embargo, será capaz de sentir su arte y hacer que otros lo sientan, y eso es el requerimiento mínimo para formular una teoría psicológica del arte. Porque ¿qué sería de una pintura de Picasso sin la pasión que imprimía en sus trazos? ¿Qué valor tendría un aria de Aída si su ejecutante no sintiera la fuerza crucial de la obra? ¿O qué significaría para un poeta componer versos que no signifiquen algo trascendente?

Es cierto que la técnica en el arte también es un factor que interviene en gran medida, pero tal técnica pierde sentido si no está matizada por una emoción, mínimamente de satisfacción o insatisfacción en su ejecución. Por ello, el arte no consiste en una mera colección de conocimientos de los métodos, las corrientes o

las técnicas adecuadas para su materialización, ya que es imposible pasar por alto que es una actividad puramente humana y que por ello lleva en sí mismo, implícita o explícitamente un sentir o una emoción que interviene en el proceso de creación y apreciación de cualquier obra.

Pero vayamos más a fondo e intentemos enriquecer la experiencia artística activa, con el fin de dar cuenta, potenciar, comprender y representar de nuevas maneras (nunca sometiendo) los sentimientos que emergen al ser creada una obra de arte, aun si no hemos conocido nuestros potenciales artísticos con anterioridad. Este potencial artístico es, en teoría, inherente al ser humano, y en el siguiente apartado explicitaremos las razones que permiten suponer lo ya descrito.

## **1.1. SER HUMANO Y ARTE**

El ser humano no nace, se hace en sus interacciones con los demás. Son ellos los que depositan toda una herencia cultural que en su apropiación nos define como integrantes de la humanidad. Pero la existencia de esta herencia cultural, tiene una historia vasta, en el trayecto de evolución de los primeros homínidos pensantes hasta nuestros días.

Pensemos en las primeras etapas en las que los humanos comenzaron a producir actividades de orden superior, tales como el trabajo en grupo. Marx y Engels en el *Origen de la familia, la propiedad privada y el estado* relatan la manera en la que el trabajo y los factores de la producción desempeñaron un papel fundamental para la construcción de las sociedades. De ello, deducen periodos definidos de evolución de la cultura, los cuales son:

*Salvajismo*. -Período en que predomina la apropiación de productos naturales enteramente formados; las producciones artificiales del hombre están destinadas, sobre todo, a facilitar esa apropiación.



*Barbarie.* -Período en que aparecen la ganadería y la agricultura y la adquisición de métodos de creación más activa de productos naturales por medio del trabajo del género humano.

*Civilización.* -Período en el que el hombre aprende a elaborar productos artificiales, valiéndose de los propios de la naturaleza como primeras materias, etapa de la industria, propiamente dicha, y del arte.<sup>1</sup>

Es probable que en los periodos previos a lo que los autores denominan como civilización, las expresiones artísticas no tuvieran las cualidades apreciativas que les otorgamos en nuestros días, pero podemos suponer que de una u otra forma pudo existir algo que denominaremos proto-arte. Para poder dar sentido a lo anterior preguntémosnos, ¿qué motiva al ser humano a crear arte? Expliquémoslo desde otra perspectiva. Como tal, la humanidad pertenece a un orden de lo creativo. Esta cualidad surge a partir de una casualidad que nos puso en ventaja sobre otros animales. Esto es, la hipertelia<sup>2</sup>. En algún momento de la evolución biológica del ser humano algo sucedió, el cerebro comenzó a producir tejido extra, condición que de haber sucedido en cualquier otro órgano hubiera propiciado la muerte de la especie. Sin embargo no fue así; esta sobre producción de tejido no fue mortal y permitió a los humanos seguir viviendo; de hecho, le permitió superar su anterior forma de vida, ya que este tejido comenzó a tener un uso complejo, el del pensamiento superior; ahora, es bien sabido que gracias a esa sobre producción de tejido llamada neocórtex somos capaces de llevar a cabo pensamientos y acciones más complejas, en comparación con las que en un principio pudimos hacer.

---

<sup>1</sup> Marx, C. y Engels, F. (1979) El origen de la familia, la propiedad privada y el estado. México: Época.

<sup>2</sup> El fenómeno de hipertelia es descrito por Susana y Alberto Merani de la siguiente manera: *“las hipertelias son manifestaciones de desarreglo del mecanismo de coordinación químico, neuroglandular o adaptativo, que dirige al organismo, sus correlaciones internas y su evolución general, que lo descomponen, y es entonces cuando comienza una caída que anuncia la extinción de la especie [...] este ha sido el caso del Homo Sapiens, cuyo cerebro se hominizó más rápidamente que el resto del organismo.* Merani, A. y Merani, S. (1971) La génesis del pensamiento. México: Grijalbo.

Por tanto, los primeros intentos de los humanos para organizarse, las primeras herramientas y sus primeros grafos, son muestra de la creatividad en la que se expresa y busca nuevos campos de interacción.

No podemos afirmar que el arte por si solo haya constituido una esfera de acción independiente para los humanos en su desarrollo histórico. Es decir, acostumbrados al estudio de las actividades humanas divididas por sus cualidades, es difícil demostrar la hipótesis de que en su origen, arte, religión y conocimiento eran una sola dimensión para el ser humano. Erich Kahler<sup>3</sup> explica de manera detallada cómo la apreciación de la historia debe centrarse en el ser humano; desde esta perspectiva subyace la lógica de nuestra argumentación. Kahler sostiene que la historia, como nos la han contado, padece de una escisión que impide integrar los eventos históricos en nuestra realidad humana.

La forma de comprender la historia, previa a la aparición de la religión judeo-cristiana, consistía en la historia de las tribus, en la mayoría de los casos, con una gran carga mítica fundada en la naturaleza. La explicación de su génesis y de su devenir estaba hecha de la dependencia de las tribus con su entorno. A partir de la cultura surgida con el cristianismo se concibe una historicidad lógica hecha por un Dios, en el cual hay un origen común y un destino común para todos. Los huecos propios en las historicidades de cada tribu son suplidos por la explicación de que una sola deidad creó a todos y es la misma la que rige su destino. A la llegada del renacimiento, la historia se centra en la evolución de la razón humana, en la necesidad de explicar y controlar a la naturaleza, con lo cual aparecen distintos campos de conocimiento especializados. A partir de ese momento y en lo posterior, la historia comienza a separarse para dar lugar a historias aisladas de eventos, de acontecimientos o acciones humanas y pierde el sentido de unidad.

En la actualidad es común que la Historia Universal se comprenda en dos áreas principales: la historia de personajes y la historia en campos especializados.

---

<sup>3</sup> Kahler, E. (1981) Historia universal del hombre. México: FCE.

Sin embargo, Erich Kahler sostiene que es sumamente necesario reformular la Historia, concibiendo como partícipe esencial al ser humano. Una vez explicado esto, es posible exponer los puntos que dicho autor señala como parte de la historia humana y que considero necesarios para comprender el concepto de proto-arte en el devenir histórico de la humanidad.

Kahler divide la historia del hombre en tres periodos fundamentales, que comprenden la evolución humana de lo pre-individual a lo post-individual.

PRIMER PERIODO: Del hombre primitivo a la antigüedad.

SEGUNDO PERIODO: Fin de la antigüedad al renacimiento.

TERCER PERODO: Época moderna hasta nuestros días.<sup>4</sup>

Cada periodo se caracteriza por una forma particular de comprender y explicar la existencia, y es posible encontrar algunas regularidades comunes a cualquier cultura a la que hagamos referencia; y aunque probablemente se encuentren algunas disimilitudes (sobre todo en el renacimiento de la cultura europea occidental), no es la intención de este escrito indagar en las variantes singulares de cada cultura, sino proponer un panorama centrado en la relación del hombre con el arte, en todas sus formas de expresión. Por tanto, no se hablará de una cultura ni de un arte en específico, sino que se tratará de integrar una perspectiva abierta y plural.

En el primer periodo histórico, nos encontramos con un ser que poseía una mentalidad pre-lógica, fusionada con el medio. Su vida estaba basada en las sensaciones presentes. Este ser primitivo no tiene un sentimiento claro de individualidad, ya que no comprende los límites esenciales de su existencia: la vida, la muerte y el tiempo. Asimismo, es incapaz de discernir el yo del no-yo. Lo anterior se debe a que su existencia estaba fundamentada en un estado simbiótico con la naturaleza, con sus experiencias y con los demás seres, esto es, con su

---

<sup>4</sup> Ibíd.

tribu, su familia o con los seres totémicos. (Contrastando con lo dicho, también es posible analizar lo que Freud considera en Tótem y Tabú. Las relaciones con las entidades totémicas son marcadas, sobre todo porque el Tótem destinado a proteger a la tribu es por lo general devorado, en un sentido simbólico de apropiación y unidad con él mismo.) Por estas razones, existía una incapacidad de descifrar los hechos que les acontecían; asimismo, explicarlos en su cualidad de fenómenos era sumamente difícil. Las explicaciones que ellos daban a la realidad vista desde sus ojos se basaban en eventualidades simbióticas, esto es, en ritos que compenetraban en su relación al sujeto y a su medio. Quizás es en este momento en el que podemos indagar la aparición del arte, como parte de un ritual o un culto, ya que el hombre capta y representa la naturaleza con objeto de dominarla espiritualmente, por medio de procedimientos mágicos. Las representaciones artísticas de este periodo pertenecen al orden del “naturalismo mágico”<sup>5</sup>. Parafraseando lo anterior, podemos suponer que el arte surge junto con la necesidad del hombre de aprehender a la naturaleza por medio de acciones ritualizadas y así constituir una representación activa, con cualidades vivas y llenas de misticismo. Esta teoría también se fundamenta en lo descrito por el etólogo Edward Hall<sup>6</sup>, quien menciona que el artista rupestre fue seguramente un shamán que vivía en un mundo abundantemente sensorio, que él daba por supuesto y perfectamente natural. No debió imaginarse sino muy vagamente que este mundo podía sentirse separado de uno mismo. Para Hall es muy probable que el arte fuera uno de los primeros esfuerzos del hombre para domeñar las fuerzas de la naturaleza. Para el artista shamán, reproducir una imagen de algo pudo haber sido su primer paso hacia el dominio de ese algo. De ser así, cada pintura era un acto creador distinto destinado a procurar potencia y buena caza. Posteriormente estas imágenes fueron reducidas a símbolos, con un efecto mágico.

---

<sup>5</sup> Ibíd.

<sup>6</sup> Hall, E. (2001) La dimensión oculta. México: Siglo XXI Editores.

Al respecto Kahler menciona que en los oficios de la edad antigua también se encuentra al arte, ya que originalmente formaban parte el uno del otro. Las artesanías hechas por los hombres tenían cualidades utilitarias pero a su vez, eran artísticas y místicas. Es común que en las excavaciones arqueológicas nos encontremos con amuletos, utensilios y ornamentos pertenecientes a distintas culturas antiguas donde se encuentran grabados, dibujos o inscripciones con un valor que supera la simple funcionalidad. Es probable que en estas artesanías también se infirieran efectos mágicos o rituales entre aquellos que los poseían. Se puede conjeturar que a partir de la realización de estas clases de ornamentos en las artesanías, se estimuló gradualmente en el hombre el sentimiento de regularidad visual, lo cual le condujo gradualmente a gustar de formas simétricas, o también puede que el origen de estos ornamentos se derive de alguna clase de perpetuación del lenguaje, como medio de comunicación.

Continuando la explicación de las etapas descritas por Kahler, aparece el segundo periodo, donde el ser humano empieza a separarse de su estado simbiótico. Comienza con ello una búsqueda profunda de respuestas, ya que sus inquietudes no se apaciguan con lo que la naturaleza pone a su alcance para explicar su existencia. La religión se instituye como una buena forma de explicar los fenómenos que le rodean. Por tanto, la relación que se crea entre el hombre y la naturaleza se convierte en contemplativa y la simbiosis entonces se transforma en necesidad de Dios, que en su esencia es abstracto puesto que no es posible verle físicamente, pero que ha dispuesto las cosas con un orden incuestionable. Las necesidades preponderantes de alabar a un Dios —o a varios dioses— hicieron que diversas culturas comenzaran a edificar templos y a destinar actividades específicas con fines exclusivamente religiosos. A su vez, es común encontrarnos con pinturas y grabados representando a las personas en sus actividades cotidianas.

Entonces podemos afirmar que la expresión artística iba dirigida hacia fines más definidos: los del culto estético, agradable ante los ojos de la deidad.

Asimismo, dentro de las diversas organizaciones sociales ya era posible encontrar personas de mayor rango, las cuales, ya sea por poseer un estatus de nobleza, una ocupación religiosa o militar, gozaban de ciertos privilegios, tanto en sus viviendas, en sus vestimentas o en sus posesiones. El uso del arte fue entonces transformado; ya no sólo se utilizaba para fines místicos, sino que también se elaboraba para los seres mortales capaces de hacer uso del mismo, ya sea por la jerarquía ostentada dentro de su sociedad o por sus riquezas. Lo anterior nos presenta dos puntos cruciales. Primero, la aparición del artista dentro de la sociedad. El paso del artesano al artista consiste en que este último es reconocido y preferido por las cualidades de su trabajo. El artista ya es una personalidad singular y conocida entre sus congéneres por llevar a cabo actividades particulares. Segundo, el uso del arte cambia de una manera radical y que hasta nuestros días es vigente; el arte es un lujo para unos cuantos privilegiados. La apreciación del arte por sí misma es ahora apropiada por las clases dominantes, ya sea a nivel político, económico o ideológico, aun si el artista no se encontraba en una posición social y económica ventajosa.<sup>7</sup> A su vez, era frecuente que si la obra era expuesta para los ojos de todo el público, tenía que exponerse necesariamente alabando a las deidades o a los gobernantes.

Lo anterior es en cierta medida un síntoma del que el arte no ha podido (y probablemente no ha querido) superar. Sin embargo, como en cualquier proceso histórico, es posible encontrar vertientes alternas o vanguardias que se oponen a la clase dominante. Por ello, contra el arte sacro podemos encontrar el arte profano, hecho con fines ideológicos distintos y con técnicas diferentes a las ejercidas por las corrientes dominantes.

Ahora bien, en el tercer periodo nos es posible hablar del arte como constituido en una esfera independiente dentro de las actividades humanas. Ya en el renacimiento era posible encontrar artistas que se dedicaban en exclusivo a sus obras. Así, la concepción del artista fue adquiriendo gradualmente un significado

---

<sup>7</sup> Hadjinicolau, N. (1989) Historia del arte y lucha de clases. México: Siglo XXI Editores.

que puede diferir de una cultura a otra, pero que era claramente diferenciada de otra clase de actividades humanas. Las producciones artísticas renacentistas adquieren un valor particular vinculado a lo posterior, esto es, como legado de la humanidad y a partir de ello se crean escuelas definidas destinadas a preservar las nociones y las técnicas de las artes. Este periodo se caracteriza por la búsqueda de lo estético; noción transformable que surge a partir de los discursos de poder<sup>8</sup> prevalecientes en cada época. Más adelante, con las transformaciones en los medios de producción, consecuencia de la revolución industrial, nos encontramos con que las concepciones del arte se ven influidas por la ideología burguesa. Al respecto Hadjinicolau señala una serie de puntos que esquematizan la noción del arte posterior a la revolución industrial. A continuación se exponen los argumentos de dicho autor.

Esquemáticamente, la ideología burguesa del arte está compuesta de los elementos siguientes:

1. Bajo la denominación “arte” se ha reagrupado únicamente las obras consideradas como “mayores”. Las obras consideradas como “menores” son ignoradas.
2. Las “obras de arte”, hechas por genios creadores, representan el espíritu homogéneo de una época y la herencia de la humanidad entera. Las ideologías sociales de las clases sociales son ignoradas.
3. Se estudia al arte de acuerdo a los “valores estéticos” preponderantes, pero en el análisis de las obras la relación entre los estilos y las ideologías de las clases es ignorada.

Con las apreciaciones hechas al respecto, el autor revela la problemática que ya se ha tocado con anterioridad, esto es; el arte ha servido a los valores que la clase dominante dicta, pero a su vez señala dos puntos que son imposibles de

---

<sup>8</sup> Para más detalles al respecto es recomiendo la lectura de Foucault, Mi. (2000) Historia de la locura en la época clásica. Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica. En dicha obra se explica el papel de la locura a través de la historia y cómo han influido los discursos de poder en la comprensión y explicación de lo humano.

ignorar. A saber, la palabra arte ostenta un contenido selecto de obras y personalidades. Ya no cualquier persona puede considerarse artista ni cualquier producción creativa puede denominarse arte. Lo anterior representa un grave problema, ya que en virtud de que el ejercicio de las actividades creativas es restringido, las personas dejan de apreciar al arte como una práctica inherente al ser humano, y así los usos y creencias que la conforman se alejan del quehacer común y alienan a quien pretenda introducirse. Por otra parte se presenta una nueva problemática en escena, el arte es ahora también una forma de producción. Las transformaciones económicas y culturales exigen que quien se dedique en específico al arte requiera comercializar sus obras y esto, sin afán de generalizar, genera que algunas de las creaciones artísticas sean consideradas como productos de compra venta y no como una actividad que origine en el artista y en quien lo aprecia sentimientos o emociones que den cuenta de su persona, de la forma en la que concibe la realidad, de sus sueños, de sus incertidumbres, o de su entorno. Las modas, el consumismo desmesurado y las tendencias enajenantes de los medios han facilitado que el arte pierda virtud y sea vista como la Prostituta de Babilonia, viva y poderosa en la parafernalia pero corrompida y asesinada en su esencia.

No con esto quiero decir que ya no existan obras o artistas, al contrario, considero que para encontrarlos es necesario no ver al arte como propio de algunos cuantos privilegiados dotados con un genio particular y una rebosante billetera. Creo que esta breve revisión debe mostrar que cualquier ser humano por derecho propio es capaz de crear arte. Los niños lo demuestran. Poner a un infante a dibujar y ver que en sus representaciones deposita una compleja relación con el entorno y con la creación de su persona o escuchar cómo compone sus propias melodías da cuenta de ello. Vygotsky, Piaget, Wallon y Montessori, (entre otros) en el trabajo con infantes pudieron ver que los potenciales de juego de un niño se inscriben dentro de la creatividad.



Así también, no es necesario seguir una corriente ya establecida para poder adscribir nuestras creaciones dentro del concepto del arte. Muchos son los que desafiaron los sistemas establecidos y se convirtieron en genios, tal es el caso de Dalí, Van Gogh, Wagner, Rimbaud, Sade, Proust, Joyce, Wolf, Bataille, Kahlo, Borges, Carrington, Varo, Sartre, Revueltas, Paz, Benedetti, y un largo etcétera que no pasa por alto a ninguno de aquellos que innovaron y que sin su participación quedaríamos privados de una forma de arte singular. Pero preguntémonos, ¿cuál es la circunstancia común a todos ellos? La respuesta es contundente: Los grandes creadores siempre sintieron y vivieron el arte; la convergencia radica en que en cada una de sus obras se atrevieron a expresar y a vivenciar un complejo e intrincado proceso que los confrontó con ellos mismos, como personas capaces de crear para sí y para otros, restándole peso a los cánones impuestos y ampliando así, las posibilidades creativas propias al ser humano. Y es que cada uno de estos artistas también forman parte de la humanidad y por definición no distamos de ellos, todos y cada uno de nosotros poseemos el potencial para desarrollarnos a través de las artes.

Ahora que hemos abordado la relación del arte con el ser humano a través de distintos periodos, es necesario señalar, con riesgo de sonar repetitivos, que el arte es para el humano y el humano es para el arte. Siempre ha sido testigo y partícipe de los mayores movimientos sociales e individuales y el día que el arte muera llegará la condena para la humanidad, porque habrá perdido una de las cualidades fundamentales que nos separan de las bestias. Por tanto, reflexionemos sobre la presencia inherente del arte dentro de las actividades humanas a través de la historia y comprendamos la necesidad de reformular la relación del arte con las personas. Para ello es necesario en el siguiente capítulo, considerar los diferentes conceptos existentes respecto al arte.

## CAPÍTULO 2. CONCEPCIONES SOBRE EL ARTE

***“...El arte trasciende la realidad dada;  
trabaja en la realidad establecida contra la  
realidad establecida...”***

***Herbert Marcuse.\****

Ya en el apartado anterior hemos hablado de la relación existente entre el ser humano y el arte, sin embargo el concepto de arte como tal no ha sido planteado. Esto se debe a que para comprender sus significados debemos situarnos en diversos panoramas que por sí mismos representan una peculiaridad. Existe una polémica intrínseca a la creación de un concepto universal del arte, ya que los factores, las perspectivas y los intereses que en ello se involucran son múltiples. Por lo tanto, hubiese resultado más complejo formular una concepción del arte sin antes haber ubicado los múltiples contextos de los que éste forma parte históricamente.

Proclamar concepciones unívocas al arte es por demás imposible, ya que es una constante encontrarnos con divergencias de autor a autor, de época a época o de corriente a corriente. Asimismo, resultaría imposible recopilar en este escrito todos los conceptos formulados en lo que al arte se refiere. Por lo tanto, a continuación trataremos de esbozar distintos conceptos del arte con una actitud crítica orientada a formular un concepto de arte que concilie las perspectivas más representativas y que a su vez resulte congruente con lo que en este trabajo se pretende.

Como ya es tradición, ubiquemos las concepciones que nos hereda la cultura griega y que indudablemente son influencia fundamental para nuestra sociedad actual.

\* Marcuse, H. (2001) Razón y evolución. México: Alianza Editores

## 2.1. LA EXPLICACIÓN MÍTICA DEL ARTE

Ya antes de la aparición de los grandes pensadores griegos, la mitología como forma de saber ofrecía toda una concepción sobre el arte. Esta concepción estaba íntimamente ligada a las deidades, ya que el artista era inspirado por entidades míticas llamadas “musas”, hijas de Zeus, el principal dios del Olimpo.

*“Las parió en Pieria, por unirse al padre Cronida, Mnemosina, señora de los cerros de Eleutera, para olvido de males y descanso de penas. Durante nueve noches se unió con el sabio Zeus, alejada de los inmortales, en la cima del sagrado lecho. Y cuando transcurriera un año con la vuelta de las estaciones, cumplidos los meses con sus días, parió, no lejos del nevado Olimpo, a nueve hijas arrulladas en el pecho e ignorantes del dolor; allí permanecieron en sus olímpicas moradas; con las Gracias e Himero en casas cercanas a las de ellas. A coro cantaron las leyes con su dulce voz y celebraron las costumbres de los dioses hasta que fueron al Olimpo, ufanas de su bella voz, a entonar cantos con una melodía que resonaba hasta la tierra; bajo sus pies se alzaba una tonada amable cuando se encaminaban hacia el padre, el que reina en el Olimpo, señor del trueno y del rayo fulgurante, desde que derrotara al padre Cronos...Esto cantaban las Musas, las de moradas supremas, las nueve hijas por el gran Zeus engendradas: Clío y Euterpe y Talía y Melpómene, y Terpsícore y Erato y Polimnia y Urania y Calíope, la más señalada de las nueve.”<sup>1</sup>*

Los mitos relataban que las musas se mostraban de diversas formas ante los mortales y generaban en ellos la inspiración para llevar a cabo su obra. Sin embargo, tales relatos, cargados de misticismo, no eran la única concepción de las artes para el pensamiento griego. Por lo tanto esbozaremos de manera sencilla los conceptos de los principales exponentes de la filosofía griega.

---

<sup>1</sup> Fragmento de “La Teogonía” de Hesíodo, en: Robles, M. (1994) Memorias de la antigüedad. México: FCE.

## 2.2. PLATÓN Y LA VOZ DE SÓCRATES

Para Platón el arte es una apariencia respecto de la verdadera realidad: el mundo de las ideas. En el Libro X de La República, Platón describe lo siguiente: “A esta confesión quería yo llegar cuando dije que en general, todo arte imitativo, hace sus trabajos a gran distancia de la verdad, y que trata y tiene amistad con aquella parte de nosotros que se aparta de la razón.”<sup>2</sup> Para llegar a esta conclusión, Platón explica que un artesano no fabrica la cosa, sino la idea que tiene de ella; asimismo, un artista estará imitando las ideas de lo que su entorno le ofrece. Incluso puede imitar a un artesano haciendo su labor y plasmarlo en su arte, pero desconoce la forma en la que el artesano las realiza. Además, el artesano dará una función a su objeto, mientras que para Platón, el arte no tiene ninguna función.

Esta perspectiva se debe a que la razón es el punto fundamental para la teoría Platónica, y la razón reside en el mundo de las ideas, inalcanzables por ningún medio, ya que todo lo que desarrollamos no es más que la representación de la cosa, mas no la cosa misma. Por lo tanto, el arte no deja de ser una forma imitativa de las ideas.

Para comprender lo anterior cabe comentar un poco la historia de Platón, quien durante su juventud retraída y solitaria había ido casi de la mano de su maestro Sócrates. Fue sólo la muerte de Sócrates la causa que pudo llevarlo a escribir. Mientras vivió el maestro, Platón creyó que la fuerza de la palabra viva superaba a la escritura, así que tarde comenzó a escribir. Fue la falta de su guía la que le hubo de ir llevando a trazar los primeros diálogos, en los cuales toma a su maestro como si lo resucitara y encarnara en él, para representarlo como principal protagonista de sus escritos. Platón escogió como género literario para expresar su pensamiento el diálogo, que tiene una relación profunda con su doctrina dialéctica como método filosófico.

---

<sup>2</sup> La edición contemporánea de la cual fue extraído este fragmento es: Platón (2002) Diálogos. Tomo II. México: Porrúa

### 2.3. ARISTÓTELES Y LA VIRTUD DE REPRESENTAR

Continuemos con Aristóteles; el más famoso discípulo de Platón. Aristóteles ve en el arte una reproducción imitativa. Para que lo dicho quede descrito de forma clara, me remitiré al propio Aristóteles: *“Ya desde niños es connatural en los hombres el reproducir imitativamente, y en esto se diferencia de los demás animales: en que es mucho más imitador el hombre que todos ellos, y hace sus primeros pasos el aprendizaje por medio de la imitación.”*<sup>3</sup> Con lo anterior Aristóteles separa al hombre de los demás animales en su cualidad de observador e imitador de la naturaleza. Por lo tanto, el arte funda sus bases en la imitación y en el goce que se encuentra en encontrar la sustancia de aquello que se imita. No olvidemos que para Aristóteles la sustancia es el origen de las cosas; además, de acuerdo a su filosofía centrada en los sentidos, el goce de los mismos es una actividad que el ser humano busca constantemente. Sin embargo, imitar en el arte no es una actividad unívoca, sino que abarca distintos niveles, como es posible encontrar a continuación: *“Una arte se diferenciará de otra por: 1. Imitar por medios genéricamente diversos. 2. Imitar objetos diversos. 3. Por imitar objetos, no de igual manera sino de diversa de la que son.”*<sup>4</sup>

Lo que Aristóteles nos plantea es la cualidad imitativa del arte como una abstracción, como una capacidad de asimilar las características del objeto por diversos medios y esto se traduce como una virtud representativa del hombre, que trasciende la copia servil.

G. Della Volpe retoma de Aristóteles el siguiente fragmento para explicar que el arte no consiste en la imitación, sino en un proceso que abre posibilidades sobre un mismo fenómeno, a través del cual se llega a la Catarsis (Katharsis= Purificación). Este fragmento señala: *“los personajes de una acción dramática no actúan para imitar (o representar) ciertos caracteres, sino que asumen tales*

<sup>3</sup> En lo relativo a los conceptos de Aristóteles se recomienda remitirse a la siguiente edición: Aristóteles. (1997) Arte poética: arte retórica. México: Porrúa.

<sup>4</sup> *Ibíd.*

*caracteres subsidiariamente y a consecuencia de la acción*<sup>5</sup>. De acuerdo a G. Della Volpe, el arte es en consecuencia una mimesis, lo cual es sinónimo de verosimilitud, y por lo tanto, de posibilidad.

Es bien claro que para los pensadores griegos el arte ocupaba un lugar de suma importancia, ya que muchos de ellos se dedicaban a su explicación (y que por cierto, sus teorías al respecto han sido bases para otros pensadores, tal es el caso de G. Della Volpe). Ahora cabe señalar que las coincidencias en los criterios del arte como imitación, van más allá de la relación entre los filósofos ya antes citados. Esto también se debe a que las representaciones artísticas de los distintos periodos griegos, en su mayoría poseían una gran carga imitativa; tanto en el teatro, en la poesía, en la pintura y en la escultura, nos encontramos con la tendencia a representar la naturaleza, al ser humano y a las deidades representadas a su semejanza en sus interacciones: sus cuerpos, sus actividades cotidianas y sus pasiones comunes; pero, como acabamos de señalar, dicha necesidad imitativa también es sustentada por la necesidad de conocerse y explicarse a través de las posibilidades que brinda el arte.

## 2.4. KANT Y LA LIBERTAD

Continuando con esta breve revisión nos encontramos con el concepto de arte para Kant. Según describe, debiera llamarse arte sólo a la producción por medio de la libertad, es decir, mediante una voluntad que pone razón en la base de su actividad. El arte, como habilidad humana, se distingue también de la naturaleza. Al respecto menciona: *“Cuando al registrar un pantano, como suele ocurrir, se encuentra un pedazo de madera tallada, no se dice que sea un producto de la naturaleza, sino del arte; su causa productora ha pensado un fin al cual debe su forma*<sup>6</sup>. También Kant distingue al arte y a la ciencia como facultades; la primera práctica y la segunda teórica. También señala que el arte se diferencia del oficio o

---

<sup>5</sup> Della Volpe, G. (1972) Historia del gusto. Madrid: Visor.

<sup>6</sup> Kant, I. (1990) La crítica del juicio. México: Editores Mexicanos Unidos.

la artesanía, ya que el arte es libre, y el oficio es un “arte mercenario”. Considera que el primero, en su carácter no impuesto es agradable y conlleva al goce, mientras que el segundo, al estar supeditado a una paga, fuerza al espíritu creativo y pierde con ello la cualidad de libertad que define al arte.

Aunque lo descrito por Kant es sumamente explícito, detengámonos a hacer algunos señalamientos fundamentales en la creación de un concepto para el arte. Primero, Kant señala que el arte es inherentemente humano. La naturaleza puede proveer la materia prima de la obra, incluso puede ser su inspiración, pero nunca será la creadora de tal. Aun si suponemos que nos encontramos un componente de la naturaleza que coincida con un efecto estético, no podemos afirmar que la naturaleza lo haya creado con un propósito artístico; por ejemplo, una estalactita no es una producción artística dirigida, es el resultado de la erosión que causan las aguas de las lluvias ligeramente ácidas en el calcio de las rocas sedimentarias calizas. Es decir, su existencia no es intencional, más bien es casual y nosotros revestimos este fenómeno con una visión estética propia de nuestra cultura de referencia.

Por otra parte, Kant señala la diferencia entre arte y ciencia en sus cualidades teóricas y prácticas. Esto lo podemos explicar así: supongamos que una persona se propone ser un escultor, para este efecto decide tomar un curso donde le enseñarán la historia de la escultura, conocerá sus más grandes exponentes, le dirán los materiales más convenientes para usar, leerá todos los estilos y las técnicas que existen para poder esculpir, le enseñarán a criticar otras obras, etcétera. Al terminar su curso sabrá teóricamente todo lo que se refiere a este arte, pero ¿será ahora un escultor? Es precisamente a lo que hacía referencia en las primeras páginas de este escrito. Saber técnicas y teorías del arte no nos hace necesariamente artistas. Es la práctica la que permite al arte existir. Las técnicas carentes de significación personal no dicen nada de aquel que crea la obra —a excepción, claro está, de la forma en la que maneja tal o cual técnica—, pero no genera originalidad e individualidad, reproduce, mas no crea (haciendo referencia

al apartado del pensamiento griego). Con ello no se entienda que el escultor de nuestro ejemplo perdió el tiempo, simplemente su aproximación a la escultura fue dirigida en un sentido teórico y posiblemente con lo que aprendió puede apoyar su creación práctica y enriquecerla. Con esta última aseveración es posible suponer que arte, ciencia y tecnología, son modos de conocimiento que pueden interactuar, pero jamás una suplirá a la otra.

Por último pero no por ello menos importante, retomemos el aspecto de arte y libertad. Lo que dice Kant puede prestarse a diferentes interpretaciones. Primero, el arte con una paga no es arte, es un oficio, ya que en el no se experimenta goce, sino la expectativa de una paga. Esta perspectiva puede generar malos entendidos, ya que es imposible afirmar que un artesano no experimente goce al realizar una artesanía (o al recibir una paga). Entonces ¿un artesano puede hacer arte? Así es, aun si recibe una paga por hacerlo, ya que ésta puede ser un beneficio extra a la labor que él puede gozar. Pero situémonos desde otra perspectiva: arte y libertad. ¡Vaya complejidad en sólo dos palabras! Aparece aquí una pregunta filosófica universal: ¿Qué es la libertad? Considero que profundizar en esta dirección puede ser el tema de otra extensa y controvertida tesis. Por lo tanto, en este apartado sólo diremos que el arte libera en la medida en que amplía nuestras perspectivas.

## 2.5. HEGEL Y EL SER CREATIVO

Continuando con los diversos conceptos de arte, hablemos de lo que Hegel (el mayor representante de la filosofía clásica alemana del siglo XIX) concibe acerca del arte. Distingue tres rasgos fundamentales:<sup>7</sup>

- 1) El arte no es un producto de la naturaleza, sino de la actividad humana.

---

<sup>7</sup> Todo este fragmento fue sintetizado de la obra de Hegel, G.W.F. (2002) Lecciones de estética. México: Ediciones Coyoacán.



- 2) Está esencialmente hecho para el hombre y como se dirige a los sentidos, recurre más o menos a lo sensible.
- 3) Tiene su fin en sí mismo.

Hegel considera necesario refutar algunos prejuicios que circundan al arte:

1°. Encontramos primero la vulgar opinión de que el arte se aprende conforme a las reglas. Pero lo que los preceptos pueden comunicar se reduce a la parte exterior, mecánica y técnica del arte; la parte interior y viva es el resultado de la actividad espontánea del genio del artista, desenvuelto por la reflexión y la experiencia. El genio, para concebir algo maduro, sustancial y perfecto debe haberse formado en la experiencia de la vida y por la reflexión.

2°. Otra manera de ver, no menos errónea, con respecto al arte considerado como producto de la actividad humana, se refiere al lugar que ocupan las obras de arte comparadas con las de la naturaleza. La opinión vulgar considera las primeras como inferiores a las segundas, basada en el principio de que lo que sale de las manos del hombre es inanimado, mientras que los productos de la naturaleza son orgánicos, vivientes en su interior y en todas sus partes. En las obras de arte la vida no es más que una apariencia superficial. Pero no es la realidad exterior y material la que constituye la obra de arte; su carácter esencial es el ser una creación del espíritu. Ninguna existencia real expresa lo ideal como lo expresa el arte.

En su obra Hegel también se pregunta qué necesidad tiene el hombre de producir obras de arte. Esta necesidad ¿es accidental, es un capricho o una fantasía, o bien es una tendencia fundamental de nuestra propia naturaleza? A lo anterior responde que el arte tiene su origen en el principio en virtud del cual el hombre es un ser que piensa, que tiene conciencia de sí; es decir, que no solamente existe, sino que existe para sí. Ser en sí y para sí es reflexionar sobre sí mismo, tomarse por objeto de su propio pensamiento y por ello desenvolverse

como actividad reflexiva. Esta conciencia de sí mismo la obtiene el hombre de dos maneras: teórica la una, práctica la otra; una, por la ciencia; la otra, por la acción.

Con respecto al fin del arte, Hegel menciona que lo que nos place del arte, no es su carácter imitativo, sino creativo. La más pequeña invención sobrepasa todas las obras maestras de la imitación. El fin del arte es representar ideas; se sirve de sus formas como de símbolos para expresarlas. Por último sostiene que el verdadero fin del arte es representar lo bello, revelando su armonía.

Una vez expuesta la perspectiva hegeliana, es posible realizar algunas consideraciones pertinentes para este trabajo. Como es posible notar, el análisis que Hegel realiza es sumamente profundo. Su propuesta es compatible con la de Kant en cuanto a la distinción de los productos del arte y la naturaleza. Los primeros, realizados por el hombre, tienen como carácter esencial el ser creaciones del espíritu, y su realidad exterior y material (inanimada, a diferencia de los productos de la naturaleza) no es más que la parte superficial, ya que el arte suele aprehender lo verdaderamente significativo en un hecho o en una circunstancia, es decir, expresa lo ideal de una manera que jamás podrá ser expresada por lo real. Estos planteamientos demuestran en primer término, la teoría hegeliana, donde se afirma la existencia de un espíritu que trasciende las expresiones de la naturaleza y así revela el principio de su filosofía idealista. Por otra parte, Hegel considera que el arte es creado por el hombre y para el hombre, y al estar dirigido hacia los sentidos, recurre a lo sensible. Tal connotación a los sentidos es válida, pero utilizando los argumentos hegelianos, caemos en cuenta de que el arte no va dirigido exclusivamente al tacto, a la vista o al oído y al goce de los mismos, sino que a través de ellos el sujeto es capaz de llevar a cabo la búsqueda de una conciencia reflexiva.

Hegel también menciona que el arte tiene su fin en sí mismo, lo que significa que el objetivo mismo del arte es existir como tal. Aunado a ello afirma que el arte tiene como verdadero fin representar lo bello. Detengámonos en esta cuestión y

tratemos de explicarla. Para Hegel lo bello es la esencia realizada, es la fuerza que se despliega armoniosamente ante nuestros ojos y su contemplación eleva al alma por encima de la esfera habitual de los pensamientos y los sentidos y predispone a nobles resoluciones y acciones generosas. Por tanto desde la perspectiva hegeliana lo bello, el bien, lo divino y el arte coexisten en una estrecha afinidad. Dicha concepción es aceptable en la medida en que consideremos que lo bello es lo trascendental, sin embargo, lo que conocemos bajo el precepto de lo bello, o lo estéticamente agradable siempre estará sujeto a diferentes criterios que se matizan por la época y la cultura que los circundan. Dichos criterios también pueden variar de persona a persona aun dentro de la misma época y en la misma cultura de referencia. Incluso podemos afirmar que lo que a una misma persona le pudo parecer bello en un momento, al siguiente puede resultarle antiestético o hasta desagradable. Por lo tanto, cuestionémonos si todo el arte es bello y si todo lo bello es arte.

Continuando con el análisis de este autor, consideremos un punto indispensable a tratar. Hegel sostiene que el arte no necesariamente se aprende conforme a las reglas, ya que dichas reglas son un soporte auxiliar para la obra del artista, el cual debe hacer uso de la actividad espontánea, la reflexión y la experiencia para lograr una verdadera obra de arte. Por lo tanto, asumimos que si bien es cierto que las reglas del arte son útiles para el artista, son dispensables, a diferencia de la experiencia y la reflexión del artista sobre sí mismo, las cuales se colocan como indispensables.

Con respecto a la necesidad del hombre por crear arte, Hegel explica que el arte surge a partir de la necesidad del hombre de explicarse a sí mismo. Las formas humanas de explicarse y de dar cuenta de sí son la ciencia y la acción y para Hegel, el arte pertenece a la segunda forma. Lo dicho concuerda con la distinción kantiana en cuanto a arte y ciencia —como actividades con métodos y fines propios—.

La creación para Hegel es un punto clave, y al igual que los pensadores griegos, sostiene que la obra creativa supera por mucho a la imitativa, ya que esta última pretenderá reproducir aquello que en su estado original ya es inigualable. Y yo agrego entonces: crear es dar vida a algo, reproducir es tomar la vida de algo.

## 2.6. BENEDETTO CROCE: ARTE Y CONOCIMIENTO

Una vez revisada la propuesta hegeliana es posible comprender algunos de los supuestos de Benedetto Croce, el cual es un idealista neohegeliano que también dedicó varios de sus escritos al arte. Croce resalta la cualidad intuitiva del arte, y de acuerdo con su filosofía la intuición es conocimiento libre de conceptos, por lo tanto, el arte es conocimiento y se adhiere a los sentimientos, los cuales en su esencia también son intuición pura.

A su vez Croce considera que el arte pertenece a la esfera del espíritu humano, pero el haber hecho de él una clase de círculo aristocrático o un ejercicio singular ha pervertido sus fines. Croce menciona que se ha dado lugar al culto y a la superstición del genio artístico, pero “se ha olvidado que la genialidad artística no es algo bajado del cielo, sino la humanidad misma.”<sup>8</sup>

Croce también resalta la unidad de la obra, y al respecto escribe: “cada expresión es una única expresión”. Con ello destaca dos cualidades específicas para el arte. La primera consiste en que la obra de arte debe aprehenderse como un todo, la segunda se refiere a que cada obra es única y singular.

En sus escritos, Croce define al arte como liberador, ya que elaborando las impresiones, el artista se libera de ellas. Objetivándolas las destaca de sí y se hace superior a ellas. La función liberadora y purificadora del arte constituye otro aspecto

---

<sup>8</sup> Croce, B. (1962) Estética como ciencia de la expresión y lingüística general. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.

y otra fórmula de su carácter de actividad. La actividad es liberadora porque arroja la pasividad al exterior.

Vale decir con respecto a este autor que distingue puntos hasta ahora nuevos en esta revisión conceptual. Primeramente define al arte como una forma de conocimiento que surge a partir de la intuición y que pertenece al ámbito de los sentimientos, los cuales también constituyen una forma de saber intuitiva. Croce también considera que hacer del arte un círculo propio de algunos privilegiados pervierte su verdadero origen, ser y hacer humanidad. Distingue también que el genio artístico se encuentra en cada ser humano y resalta la necesidad de apreciar la obra como un todo, como única en su clase. Pero eso no es todo, el arte también tiene una función, la de liberar mediante la representación activa.

## 2.7. BERTOLT BRECHT Y LA ACTITUD ARTÍSTICA

El siguiente concepto es dado por Bertolt Brecht y consiste en afirmar que el arte, en sustancia debe actuar sobre todos los hombres, independientemente de su edad, educación y condición. Dice él mismo: *“el arte se dirige al trabajador manual o mental, culto o inculto”*<sup>9</sup> De acuerdo a lo dicho una obra de arte puede ser comprendida y gozada por todos los hombres ya que todos los hombres llevan en sí algo de artístico.

Continúa diciendo que si es cierto que en cada hombre se esconde un artista, también es cierto que tal disposición puede ser desarrollada y puede decaer. Pero para alcanzar al arte no solamente se le debe contemplar, de acuerdo a Brecht, si se quiere alcanzar la fruición del arte no es nunca suficiente querer consumir cómodamente y a buen precio sólo el resultado de la creación artística, sino que es necesario participar de la creación misma, ser en cierta medida creadores nosotros

---

<sup>9</sup> Un análisis recomendable de la obra de Bertolt Brecht y del que se desprende esta cita es realizado por: Sánchez, A. (1978) Textos de estética y teoría del arte. México: UNAM.

mismos, ejercitar cierta dosis de fantasía, acompañar o bien contraponer nuestra propia experiencia a la del artista, el cual explica a través de la obra de arte la realidad que vive.

La obra de arte refiere y traduce las experiencias que el autor ha llevado a cabo en la vida. Evidentemente los artistas de diferentes épocas ven las cosas de muy distintas maneras. Su modo de enjuiciar la realidad no depende sólo de su índole personal, sino del conocimiento que ellos y su tiempo tienen de las cosas. Las reproducciones artísticas de los eventos y las cosas manifiestan más o menos conscientemente las nuevas experiencias que hemos adquirido de ellas, nuestro creciente conocimiento de la complejidad, variabilidad y natural contradicción de las cosas que nos rodean y por ende de nosotros mismos.

A la luz de lo descrito por Brecht considero necesario señalar que buena parte de esta tesis subyace en el supuesto de que en todo ser humano existe una actitud artística (la cual trasciende edad, género, condición social, situación económica y educación) y que por derecho propio puede desarrollar. Bien cierto es que toda capacidad debe ser puesta en práctica para evitar su progresiva pérdida. Lo mismo sucede con el arte. No basta con tener una cierta facilidad o predisposición al arte, es necesario ejercitarlo de manera activa, esto es creándolo. Otro ejercicio del arte está dado por nuestra experiencia comparada con la que nos muestra el artista, o con la experiencia que brinda la obra de arte sobre sí misma.

Ahora, con respecto a lo señalado por Brecht en cuanto a las experiencias que el artista refiere en su obra, aparecen varios puntos a distinguir: el artista muestra a través de su obra su realidad. Claro está que dicha realidad coexiste con el contexto temporal y espacial con el que interactúa, pero la forma en que la percibe y la explica corresponde únicamente al artista. Por otra parte, la noción de la experiencia y la obra se transforma. No sólo el artista hace uso de su experiencia para crear una obra de arte, sino que también la misma obra transforma su

experiencia. La obra de arte aporta conocimiento sobre las cosas que representa y sobre todo conocimiento de nosotros mismos.

## 2.8. CLAUDE LÉVI-STRAUSS: ARTE Y LENGUAJE

Consideremos ahora la perspectiva que Claude Lévi-Strauss<sup>10</sup> tiene sobre el tema. Para él, el arte es parte de la cultura y conforma, en el grado más alto, esa toma de posesión de la naturaleza por la cultura. De la misma forma, el arte constituye un lenguaje particular, ya que es un sistema de signos que no guardan relaciones materiales con aquello que tienen por misión significar. Por tanto, podemos concebir al arte como un sistema significativo, o como un conjunto de sistemas significativos, pero que queda siempre a medias entre el lenguaje y el objeto, ya que el lenguaje articulado es un sistema de signos arbitrarios, sin relación sensible con los objetos que se propone significar, mientras que, en el arte, sigue existiendo una relación sensible entre el signo y el objeto. Por lo tanto, la función de la obra de arte es la de significar un objeto, la de establecer una relación significativa con el objeto.

La propuesta que Lévi-Strauss compone desde un sustrato antropológico y lingüístico, supone al arte como un elemento enteramente cultural que conforma un sistema de signos particular, en donde lo que se representa (el objeto) y el lenguaje son dos extremos entre los cuales éste se construye. Pero existe un caso específico donde la perspectiva cambia. Al respecto Lévi-Strauss menciona que la poesía se encuentra a medio camino entre el lenguaje y el arte. Dicha distinción radica en el hecho de que el lenguaje articulado se convierte en la materia prima de la poesía, y es esta materia prima el objeto al que se le añade o se le extrae una significación suplementaria para poder llevar a cabo una obra artística.

---

<sup>10</sup> Al lector interesado en los supuestos de este autor en lo relativo al arte, le sugiero se remita a: Lévi-Strauss (1968) Arte, lenguaje, etnología. México: Siglo XXI Editores.

En esta significación suplementaria del significado se encuentra la poesía. Hacer de algo ordinario algo trascendental es precisamente la labor del arte, la transformación es una característica inherente a la creación artística, el pintor transforma las pinturas y los lienzos mediante sus trazos y su ingenio en una imagen, el escultor transforma la piedra en una figura definida y detallada, el músico transforma el sonido emitido por un instrumento en la más melodiosa música y de igual manera el escritor transforma una hoja de papel en un cuento, transforma las palabras más ordinarias en poesía, toma significados y los transforma de acuerdo a su propia experiencia, a su subjetividad, a su razón y a su forma de ser y los trasciende. Es entonces cuando el poder de la palabra se vuelve infinito. No es en su cualidad de cosa, sino en su entidad completa. Examinaremos esto a detalle más adelante.

Este es el sendero que hemos recorrido, desde la filosofía griega hasta el estructuralismo. Nuestro recuento podría volverse infinito si consideráramos a cada uno de los pensadores que han aportado su punto de vista sobre el tema, sin embargo, los que han figurado hasta ahora en este escrito resultan suficientes para los fines que en un inicio usted lector y yo perseguíamos. La divergencia de las corrientes filosóficas y las perspectivas de cada autor, lejos de entorpecer la labor, nos brindan una visión más amplia y abierta, demostrando que una forma de explicarnos y conocernos como seres humanos es el arte, de manera tal que filósofos, pensadores representativos de distintas épocas e incluso antropólogos han tomado muy en serio la labor de conceptuar al arte. Ahora se vislumbra una labor aun más compleja: ¿qué conclusión podemos obtener sobre el arte, basándonos en lo ya antes descrito y cómo puede esto relacionarse en específico con la literatura? En el siguiente apartado contestaremos estas importantes cuestiones.



## 2.9. EN SÍNTESIS (DECÁLOGO AL ARTE)

Es momento de conjugar las voces de todos los autores revisados, cada uno de ellos ha descrito puntos clave sobre el arte y existen conceptos que trascienden épocas y contextos. Es ahí donde se halla la esencia del concepto artístico. Distingamos ahora las características del arte de acuerdo a lo ya analizado.

**Primero.** El arte es un concepto humano y social que se distingue de la naturaleza precisamente porque interviene en su existencia la acción del hombre, matizada por su propia subjetividad, sentidos, sentimientos e intuiciones. Por lo tanto, el arte existe como abstracción.

**Segundo.** El arte surge como consecuencia de la necesidad del ser humano de explicarse a sí mismo. Esta necesidad es universal y es una constante histórica para la humanidad. Por lo tanto, el arte también es una forma de conocimiento.

**Tercero.** El arte coexiste en la libertad, ya que el arte proviene de la acción libre y espontánea de ejercerlo y a su vez es capaz de liberar, en el sentido de que permite acceder a nuevas perspectivas, a mundos posibles donde el artista es dueño de su propia realidad, vista a través de sus ojos; y esto es lo más cercano a convertirse en un Dios, o por lo menos, en un creador de alteridades provenientes de su propia inspiración.

**Cuarto.** El arte no es considerado sólo a partir de las reglas estéticas, sino que debe su existencia a la reflexión y a la experiencia que el artista impregna en la obra.

**Quinto.** Cada persona lleva dentro de sí algo de artista. Como el punto dos señala, la necesidad del ser humano de explicarse a sí mismo es universal y el arte es una forma de llegar a esa explicación, por lo tanto, toda persona posee la capacidad de crear arte y llegar así a conocer algo de sí.

**Sexto.** El arte es una actividad humanizadora y no es ajena a nadie. Por lo tanto, la edad, el género, la posición social, económica o educativa no son condiciones restrictivas respecto al arte, porque todos somos seres humanos y el arte es una actividad específicamente humana.

**Séptimo.** El arte se vivencia en dos niveles fundamentales: en su nivel creativo y en su nivel contemplativo. En el primero el artista se representa a sí o algo de sí, y en el segundo el espectador se pone en juego o pone en juego algo de sí. Por lo tanto, el arte es capaz de conjugar subjetividades y transformar las experiencias de quienes hacen contacto de manera directa e indirecta.

**Octavo.** El arte posee un lenguaje propio que se expresa de una manera singular. El sistema de signos del arte establece relaciones significativas en diversos sentidos. Usualmente dichos significados no son traducidos de manera unívoca, sino que pueden realizarse múltiples lecturas de los mismos.

**Noveno.** La temporalidad que caracteriza al arte es muy peculiar, ya que es capaz de conjugar distintos momentos, pasados, presentes y futuros. Dicha multidimensionalidad hace que el arte adquiera una cualidad trascendental a los sentidos y a las formas de conocimiento de la realidad, tanto a nivel individual como social y cultural.

**Décimo.** El espacio histórico en el que se desarrolla el arte es siempre cambiante. Por lo tanto, los conceptos, los usos, las formas y las ideas que lo circundan están sujetos a cambios constantes. En consecuencia podemos hablar de la permanencia del arte en sus obras, pero en cuanto a su estudio, tendremos que tomar en cuenta múltiples factores antes de elaborar una crítica sobre él.

Este decálogo proporciona una idea general y concreta de los conceptos que hemos revisado. Sólo partiendo de estos supuestos será posible distinguir aquello que el arte significa. Su comprensión es imprescindible para continuar con la labor propuesta, ya que de ello depende la reivindicación del arte, entendida ahora como una parte inherente al ser humano. Dicho de tal manera, queda entendido que el arte es también un campo de estudio psicológico; por lo tanto, a continuación examinaremos las formas con las que la psicología se ha aproximado a la comprensión de las artes.

## CAPÍTULO 3. PSICOLOGÍA Y ARTE

***“La comprensión hacia los demás  
necesita la conciencia de la  
complejidad humana.”***

***Edgar Morin.***

Ya en el apartado anterior hemos examinado las concepciones más representativas del arte. Para ello nos hemos valido de los criterios y las aportaciones de distintos pensadores y filósofos que han trascendido momentos históricos y que con su perspectiva han enriquecido las bases teóricas de este trabajo. La intención de reunir a estos heterogéneos personajes fue mostrar que el arte ha sido y seguirá siendo materia de análisis y reflexión en distintos tiempos y lugares. Los autores mencionados representan filosofías distintas y únicas, pero en su variedad se encuentra la riqueza de mencionarlos, porque aunque cada uno de ellos explique al arte desde su perspectiva, hay semejanzas y concordancias que rebasan las posturas teóricas. Es en ese punto donde podemos encontrar lo esencial del arte, eso que se ha mantenido en el transcurso de la historia y ha sobrevivido a teorías, corrientes y modas. Esencia y existencia coexisten entonces en el arte, en el primer sentido como entidad y en el segundo como experiencia.

Pero no es suficiente conformarnos con los conceptos dados al arte, es necesario encarnarlos en la labor psicológica, la cual está encargada de dar cuenta de los procesos que atañen al ser humano, y al ser el arte una actividad inherentemente humana, queda por demás entendida la importancia de reunir ambas temáticas. Irving Child<sup>1</sup> señala que de todas las ciencias, la psicología es de la cual cabe esperar con mayor confianza que se ocupe del arte, ya que ésta trata de entender lo más posible acerca del proceder humano, mientras que el arte

---

<sup>1</sup> Child, I. (1975) Psicología Humanística y la tradición experimental. México: Limusa.

es una forma de conocimiento que se caracteriza por la búsqueda de sentido de los orígenes, existencia y futuro del hombre.

La psicología ha recurrido en múltiples ocasiones y de diferentes maneras al arte. Ya sea para explicar a través de las obras artísticas los complejos procesos de la creatividad o las intrincadas rutas del inconsciente, incluso ciertos enfoques psicológicos han hecho uso de la pintura, la música o la danza para fines terapéuticos. Existen además psicólogos dedicados a encontrar procesos patológicos en las obras de arte. Todos esos campos de estudio tienen múltiples puntos de referencia teórica o empírica, tal es el caso de la psicología humanista, la terapia centrada en el cliente, la psicología transpersonal, la terapia Gestalt, la psicología de la percepción, la estética experimental, etcétera. Sin embargo, para los fines prácticos de este trabajo, retomaremos sólo aquellos enfoques o corrientes que han recurrido al arte literario como una parte de su estudio o como una herramienta complementaria y que han aportado algo para la comprensión de ambos temas. Dejaremos por el momento a un lado las teorías psicolingüísticas, ya que éstas están enfocadas en procesos distintos a los que aquí se analizan y sólo en caso necesario serán retomadas.

### **3.1. CREATIVIDAD E INSPIRACIÓN**

Es un hecho que la humanidad no ha cesado de mostrarse creativa en el transcurso de su historia, sin embargo, tratar de explicar tal actitud no ha sido sencillo. Hasta mediados del siglo XIX, las características de la creatividad se consideraban generalmente inaccesibles al análisis y a las tentativas de explicación, debido en gran parte al contexto religioso dominante de aquellos siglos, donde hablar de la creatividad humana equivalía a una blasfemia, ya que Dios era el único capaz de crear y sólo mediante su divina intervención un ser humano podría ser el vehículo portador de una invención. No obstante, las

explicaciones a la creatividad se fueron apartando del ámbito divino, hasta llegar a ser un área de estudio de la psicología<sup>2</sup>.

Una de las definiciones psicológicas más concretas acerca de la actitud creativa es formulada por Mumford y Gustafson,<sup>3</sup> quienes nos dicen que la creatividad es una capacidad para generar ideas u objetos novedosos, únicos, valiosos y originales, apreciados tanto individual como socialmente. La creatividad es a su vez la aptitud de una especie, grupo o individuo para producir mediante la acción deliberada y consciente algo que previamente no existía o en su caso, transformar algo preexistente para darle nuevos usos o significados.

Gran parte de las tentativas orientadas a explicar la creatividad han enfocado los procesos que la hacen posible como efectos específicos de las habilidades cognoscitivas e intelectuales, pero no necesariamente un alto desempeño intelectual corresponde a un alto grado de creatividad. Muestra de ello son los experimentos conductuales, que aún no han sido capaces de demostrar una relación proporcional entre inteligencia y creatividad.

Las teorías conductuales consideran que la creatividad es una manera alternativa de solucionar un problema o de ejecutar una tarea, consecuencia de una forma de pensamiento divergente o de una inteligencia superior. Al respecto existen múltiples investigaciones, pero como en todo estudio experimental, las situaciones son válidas solamente al estar bajo un estricto control de variables.

Los estudios generados a partir de la perspectiva conductual han derivado en pruebas que pretenden medir las actitudes creativas en las personas, utilizando métodos que usualmente consisten en la solución de problemas. Sin embargo, los resultados de estas pruebas tienen una baja correlación con los productos creativos preexistentes de los sujetos; y puesto que la creatividad implica

---

<sup>2</sup> Veraldi, B. (1979) Psicología de la creación. España: Mensajero.

<sup>3</sup> Morris, C. (2000) Psicología general. México: Prentice Hall.

respuestas originales ante situaciones diversas, es muy arriesgado suponer que podemos cuantificar y clasificar la creatividad con pruebas que implican respuestas estandarizadas. Por lo tanto, los estudios que relacionan la creatividad con la inteligencia se han quedado cortos al momento de llevarse fuera del plano experimental.

Al respecto Morris<sup>4</sup> señala que estas investigaciones han olvidado un factor determinante: las motivaciones que impulsan a alguien para ser creativo. Es decir, si usualmente una persona no se muestra creativa en su entorno, no significa que carece de creatividad. Probablemente si esa persona encuentra una razón para crear algo lo hará, aun si no posee un alto grado de inteligencia. No olvidemos que muchas personas han hecho grandes obras e inventos debido a motivaciones de la más diversa índole, aunque a veces no haya sido su objetivo o su intención, ya que gran parte de las creaciones más útiles han sido producto de la casualidad, combinada con muchos otros factores que permitieron su aparición, porque *“el momento es tan decisivo como el hombre o el método por el cual surge el descubrimiento.”*<sup>5</sup> Además, cabe señalar que no necesariamente tenemos que inventar la teoría gravitacional o ser los fundadores del dadaísmo para considerarnos creativos; la creatividad es también encontrada de ordinario. Por ejemplo, imaginemos a un niño pequeño que entona una canción que él mismo ha creado. Seguramente este niño no conoce todavía las notas musicales y a penas comienza a modular su voz, pero sin que nadie le enseñe, puede inventar su propia melodía, o puede crear una nueva letra para una canción que le han enseñado en el colegio, sólo por el gusto de cantar algo con sus propias palabras. Pensemos también en el padre de este niño imaginario y pongámoslo en la siguiente situación: supongamos que este hombre se ha dado cuenta que hay una fuga de agua en la tubería del lavamanos. Bien podría llamar al plomero y por una suma de dinero, éste compondría el daño, pero prefiere no hacerlo porque en ese momento no puede costear el gasto, así que él mismo trata de arreglar la plomería

---

<sup>4</sup>Ibíd.

<sup>5</sup> Veraldi, B (1979) Op. Cit.

provisionalmente. Analiza la situación y se da cuenta de donde proviene la fuga, así que toma sus herramientas y se da cuenta de que pese a que no posee las mismas de un plomero, puede adaptar algunas de las herramientas de su automóvil para cambiar la pieza de tubería dañada. Por último imaginemos a la esposa de este hombre, quien quiere hacerle un obsequio a su hijo pequeño y decora con pinturas un marco donde colocará una fotografía familiar para la habitación del niño. En los tres casos los personajes dan muestras de creatividad, cada sujeto posee distintas motivaciones para llevar a cabo su acción y los factores que influyen en su realización no necesariamente son reflejo de una actitud artística especializada o de un alto coeficiente intelectual.

Pero hagamos a un lado la creencia de que la inteligencia y la creatividad son dos caras de la misma moneda. En todo caso, lo que se debe formular es una concepción clara acerca de la primera, ya que sigue siendo la inteligencia un concepto debatible y en cierta medida, obsoleto, pues está basado en un principio determinista que descansa en el supuesto de que si se pueden conocer todas las causas de un fenómeno, es posible predecirlo con certidumbre absoluta y es bien sabido lo complejo que resulta determinar con certeza el proceder de una persona, independientemente de su nivel intelectual.

Dejando en claro lo anterior, es necesario mencionar una cuestión que se ha visto históricamente vinculada con la creatividad y que se relaciona estrechamente con los factores emotivos en el arte; esto es la inspiración. Distintas aproximaciones teóricas han colocado a la inspiración y a la creatividad en sentidos divergentes, ya que las explicaciones científicas de la creatividad sugieren que ésta surge a partir de procesos intrínsecos que generan la intención consciente de hacer o pensar algo, mientras que la inspiración, descrita desde el quehacer teológico y psicoanalítico, figura como un factor extrínseco que actúa sobre el proceder del sujeto. Para explicar esto conviene recordar la visión mítica del arte, revisada en el primer capítulo de este trabajo. La mitología griega explica que el arte surge a partir de la inspiración brindada por las musas, quienes se



encargaban de dirigir al artista a través de sus sueños, de fantasías, de visiones o de una especie de murmullo místico que despejaba la mente y aclaraba las ideas del sujeto envuelto en el proceso artístico. De la misma forma, al principio de este apartado se mencionó que en los siglos pasados el concepto de creatividad referido hacia el ser humano equivalía a una herejía, ya que Dios era el único capaz de crear. Sólo aquellos iluminados por la inspiración divina podían materializar aquello que la voluntad de Dios había ordenado. Claro está que estas materializaciones jamás debían cuestionar la existencia de ese Dios o atentar contra los cánones religiosos. De acuerdo a estas concepciones, la inspiración proviene de entidades externas y ajenas a nosotros; nuestro proceder se convierte entonces en un capricho divino, en el eco de una voz difusa y lejana, en una orden que supera nuestra decisión y nuestra conciencia.

Por otra parte, es frecuente encontrar que la inspiración es comprendida como una eventualidad pasajera y espontánea que le permite a alguien crear algo. Esta eventualidad puede comprenderse como un objeto, una persona o una situación que genera en nosotros (y a veces aun a pesar nuestro) sentimientos, emociones, pensamientos y acciones dirigidas a expresar aquello que la “fuente de inspiración” nos invoca. Visto de esta manera, pareciese que somos una materia inerte, en constante expectativa del justo y adecuado momento para actuar, sujetos siempre a que algo o alguien más disponga las condiciones necesarias para sentir y pensar. De acuerdo a esta perspectiva, jamás seremos capaces de tomar conciencia plena de aquello que influye en nuestras ideas y emociones.

De la misma forma, el psicoanálisis sugiere que la inspiración es producto de un desconocido íntimo y entrañable: el inconsciente. Si la inspiración surge a partir de sueños, de fantasías o de las relaciones que establecemos con ciertos objetos, es porque los investimos con material psíquico inconscientemente transferido. Así, si a un artista le surgen ideas sobre su obra, es porque el inconsciente se ha dejado entrever, y de esta forma el síntoma del artista aflorará en su creación.

Examinaremos a detalle la posición del psicoanálisis ante el arte en el siguiente apartado, pero por ahora conformémonos con decir que desde la postura psicoanalítica la inspiración es producto de las voces del inconsciente y eso impide también que la persona tome un papel autónomo y conciente de lo que le acontece.

Lo que se ha dejado pasar por alto en todas estas perspectivas es que la inspiración no es un evento ajeno a nosotros, cierto es que existen factores externos que potencializan nuestro actuar, pero en ello podemos ser selectivos. La inspiración no actúa independientemente de nuestra conciencia, tampoco es una emisión extraña proveniente de entidades místicas; la inspiración es la relación significativa de un acontecimiento que funge como estructurador de nuestras cualidades emotivas e intelectuales, lo cual a su vez permite encontrar nuevas formas de aproximarnos al objeto creativo; la inspiración es una transformación de pensamientos y sentimientos no organizados a acciones más o menos concretas. Parfraseando a Veraldi, *“la inspiración nace dentro de uno, de la propia experiencia y facultades, de un contacto íntimo con el universo intelectual, estético y sensible en el que esté inmerso cada cual.”* La inspiración es un factor que da sentido al evento creativo, pero no es un suceso incidental, esotérico, ajeno o inaprensible; es producto de nuestras experiencias, nuestras emociones y nuestra capacidad de expresión. También puede ser puesta en práctica, ya que es posible comprender la manera en que ciertos agentes suscitan pensamientos y sentimientos significativos a través de reflexiones sobre nosotros mismos y nuestra interacción con el entorno.

Concluamos diciendo que la inspiración y la creatividad son actitudes que permiten generar alternativas, posibilidades a algo que parecía ya definido o resuelto, o que por el contrario, no parecía solucionable, o ni siquiera figuraba como algo existente. De igual forma, creatividad e inspiración son características esencialmente humanas que engloban múltiples facultades psíquicas y emocionales. Ambas pueden verse influidas por el contexto histórico y social en el

que la persona se desarrolla y a su vez pueden ser dirigidas hacia una o varias de las diversas áreas de acción y de conocimiento del ser humano. Cuando son síntesis de un discernimiento plenamente consciente, derivan en la transformación de aquello que parecía agotado. Por lo tanto, ambas actitudes nos brindan posibilidades para transformarnos a nosotros mismos y nuestros contextos.

### **3.2. PSICOANÁLISIS.**

El siguiente apartado pretende ser una descripción del estrecho vínculo existente entre el psicoanálisis y el arte. Tanto el impacto histórico causado por el psicoanálisis como sus repercusiones en los distintos ámbitos de la psicología han causado discusiones y controversias a lo interno y a lo externo del aparato crítico psicoanalítico. Aún existen cuestionamientos y dudas inherentes al psicoanálisis y su desciframiento no es la intención del presente trabajo. Por lo tanto, a sabiendas de que una crítica profunda del psicoanálisis requiere de un conocimiento profundo del mismo, me limitaré a dar una visión panorámica de las maneras en que el psicoanálisis se ha aproximado al arte, centrándome en la visión freudiana, la cual resulta ser la más conocida y familiar entre aquellos que se autodenominan psicoanalistas. Así que a riesgo de parecer somera en lo que a los conceptos psicoanalíticos se refiere, solo señalaré aquellas partes del psicoanálisis que tengo a bien entender. No obstante he de decir a mi favor que el interés fundamental de mi investigación responde a otras perspectivas y el psicoanálisis es abordado sólo de manera ilustrativa, no con la intención de crear polémicas innecesarias relativas a la teoría o a la práctica psicoanalítica.

El psicoanálisis desde sus inicios ha estado vinculado estrechamente al arte. Sigmund Freud, el fundador del psicoanálisis, siempre se interesó en las manifestaciones artísticas. Aunque en un principio se tratara quizá de un interés personal, fue volviéndose cada vez más importante en su labor científica y en la conformación de la teoría psicoanalítica. Los testimonios más trascendentes de sus teorías, que fueron las revelaciones privadas de sus pacientes y el análisis

profundo de sus sueños y recuerdos, no lograban suministrarle ninguna prueba contundente, objetiva y repetible por la que se pudiera determinar la verdad o falsedad de sus ideas, como lo exigía su formación médica. Comprendió entonces que las obras de arte podrían llenar hasta cierto punto esas deficiencias. Miguel Ángel Quemain menciona al respecto:

*“No es un secreto que uno de los aspectos fundamentales del pensamiento de Freud consiste en su cercanía, en su pasión por la literatura. Shakespeare, Molière, Goethe, Cervantes, y por supuesto, el mundo clásico griego y latino son los miradores privilegiados donde encontró muchas de las respuestas sobre la condición humana. Una cadena enorme de lecturas que correspondían a su época se eslabonan para explicar procedimientos y constantes en el abordaje de la sexualidad, la sexualidad infantil, los celos, en fin, la exposición de los principales conflictos de lo humano que se expresan tanto en el amor como en la muerte, en las ansiedades de separación y apoderamiento de los objetos del mundo.”<sup>6</sup>*

Freud sostenía que todos los pensamientos ocultos respecto a la sexualidad (contenidos en el inconsciente) son determinantes en la vida de las personas, incluso en aquellas que no dan muestras de desequilibrios o patologías. Por lo tanto, para entender a un paciente hay que tomar en cuenta los pensamientos sexuales inconscientes, latentes en todos los aspectos que conforman las áreas de acción del sujeto, incluyendo dentro de estos rubros al artístico. De acuerdo a Freud, todo aquel que desee analizar cabalmente el significado de una obra de arte, debe atender los pensamientos sexuales inconscientes del autor y de los espectadores. Tal como Quemain menciona, la mitología griega, latina y hebrea, interpretadas por Freud sustentaron los conceptos y postulados más representativos de la teoría psicoanalítica y el padre del psicoanálisis también retomó distintas obras de arte para validar a través de los personajes o de las representaciones sus hipótesis sobre el inconsciente. De los análisis realizados a

---

<sup>6</sup> Quemain, M.A. Literatura y psicoanálisis. En: El financiero. México D.F. Miércoles 24 de septiembre 2004.

obras literarias, pictóricas y musicales (y en consecuencia a los creadores de las mismas) Freud concluyó que el arte brinda al artista un medio de sublimación de los impulsos sexuales y de las vivencias infantiles reprimidas, permitiendo así expresar sus fantasías de maneras socialmente aceptables.

A más de un siglo de su creación, el psicoanálisis se ha convertido en los psicoanálisis y cada uno de éstos reinterpreta y aborda al arte desde sus singulares posturas. Otto Rank, Carl Jung, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Julia Kristeva y los psicoanalistas latinoamericanos contemporáneos como Daniel Gerber, Néstor Braunstein, Susana Bercovich, Helí Morales, Frida Saal, Juan Alberto Limantovich, (además de un largo etcétera que reúne a todos los omitidos y hasta a los olvidados), han establecido líneas diferenciadas de acción, (re)construcción y pensamiento psicoanalítico y en consecuencia, formas distintas de (re)interpretar al arte. Describir a detalle cada una de estas vertientes psicoanalíticas implicaría un desvío de los objetivos planteados para la presente tesis. Por lo tanto, contentémonos con saber que la importancia del arte para el psicoanálisis se distingue desde sus inicios y hasta nuestros días.

Pero no solamente el psicoanálisis se ha interesado en el arte, también el arte se ha apoyado en el psicoanálisis. Muestra de ello fue el movimiento surrealista. André Bretón en el Manifiesto Surrealista sustenta que el arte es una forma de acceder al inconsciente y es el contenido inconsciente la materia prima de cualquier manifestación artística. Descrito por el propio Bretón: *“El surrealismo es un automatismo psíquico puro, a través del cual una persona se propone expresar, ya sea verbalmente, por escrito, o de cualquier otra forma, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, del cual está ausente cualquier control de la razón y ajeno a toda preocupación estética o moral.”*<sup>7</sup> Sin embargo, el psicoanálisis estará siempre en deuda con el arte, porque éste surge a partir de las interpretaciones artísticas hechas por Freud, mientras que el arte no le debe su existencia al psicoanálisis, sólo le debe una nueva forma

---

<sup>7</sup> Breton, A. (1988) El manifiesto surrealista. La Habana: Editorial Unión.

de comprensión que puede ser un arma de dos filos, ya que después de que Freud caracterizó a los artistas como neuróticos, muchos de ellos han asumido ese papel de manera radical y ahora es frecuente pensar que un artista es una especie de inadaptado social que se encuentra en constantes pugnas consigo mismo, situación que mi experiencia (tanto en la psicología como en las artes) me permite refutar.

Cabe aquí mencionar que existen algunos (sobre todo psicoanalistas) que consideran que hacer psicoanálisis es hacer arte<sup>8</sup>, suposición bastante arriesgada a mi parecer, pero que no será puesta en tela de juicio precisamente porque considero que el psicoanálisis hace uso del conocimiento y la intuición para desprender significados del sujeto (de manera análoga a la que hace el arte). Además, a diferencia de las ciencias, el psicoanálisis no posee una lectura unívoca, sino que de él se realizan múltiples interpretaciones, tal como en las artes.<sup>9</sup> Pero no nos confundamos con las apariencias, es cierto que existen personas que se desarrollan en varios ámbitos y son capaces de ejercerlos y aun de conjugarlos. Así nos encontramos con pintores con grandes conocimientos en historia universal, administradores con nociones musicales y hasta actores con carrera política (o políticos con habilidades histriónicas), y da la casualidad que han coincidido artistas con conocimientos sobre psicoanálisis y psicoanalistas con dotes artísticos. Esto no quiere decir que el psicoanalista no pueda valerse del arte, pero tampoco implica la obligatoriedad de ambos rubros en una sola actividad.

Pero retomemos la discusión del abordaje psicoanalítico sobre el arte: lo que resulta cuestionable es que de acuerdo a lo ya expuesto en el primer capítulo, el

---

<sup>8</sup> Rosario Herrera Guido señala que tanto en Freud como en Lacan existen un cúmulo de referencias artísticas, literarias y poéticas que sugieren que hay una especie de dimensión poética en el psicoanálisis tanto en su discurso como en su práctica. Así mismo, considera que la condensación y el desplazamiento son estructuras que pertenecen a la dimensión poética, correspondientes a la metáfora y a la metonimia respectivamente. Por lo tanto, de acuerdo a esta autora, el inconsciente está estructurado como una poética. Para detalles complementarios recomiendo la lectura de Morales, H. (1996) *Escritura y Psicoanálisis*. México: Siglo Veintiuno Editores.

<sup>9</sup> Siendo más específicos, considero al igual que Daniel Gerber, en el capítulo "Del significante a la letra: un destino de escritura" (Ibid. P. 27) que el psicoanálisis es una forma de lectura y de interpretación, un abordaje hermenéutico del sujeto.

arte es una expresión de libertad y de voluntad consciente, mientras que el psicoanálisis (en el amplio sentido del término, que conjuga las distintas voces de quienes lo ejercen) considera que el arte siempre estará vinculado con el inconsciente y aunque se presenta como un medio de sublimación, está atado a la patología desde su definición originaria.<sup>10</sup> Dicha definición ha sido interpretada, contrapuesta, releída, transformada y reinterpretada tanto por los seguidores como por los disidentes del psicoanálisis freudiano; incluso el mismo Freud cambió de parecer tantas veces como le fue posible, de manera que leer a Freud en sus distintos momentos es como leer a distintos Freud. Sucede entonces que desentrañar las paradojas psicoanalíticas (en cualquier ámbito, incluido el artístico) es similar a querer comprender textualmente la Biblia. Los psicoanalistas modernos adolecen en sus interpretaciones de lo mismo que los apóstoles del nuevo testamento. Cada uno traduce las ideas de formas divergentes y hasta contradictorias, a grado tal que terminan siendo otros conceptos, otras teorías y otras formas de hacer psicoanálisis.

No obstante, el factor loable del psicoanálisis subyace en considerar al arte, y en particular a la literatura, como una forma de aproximación a su campo de primordial interés. Traduzcamos el sentido psicoanalítico de sublimación a nuestras propias palabras; podemos interpretarlo como un medio por el cual la persona objetiva, accede y se libera de aquello que desconocía de sí misma y que también le completa (es decir, el inconsciente como una alteridad, como una verosimilitud, posibilidad de ser y de hacer, no como un síntoma). Conciliemos nuestra postura con el psicoanálisis considerando que éste se apropia del estudio del arte como la manifestación de la necesidad de trascendencia del ser humano y en esas condiciones se asemeja a nuestros fines. La diferencia esencial radica en que la prioridad de nuestra postura está asentada en lo consciente, en la voluntad,

---

<sup>10</sup> De acuerdo al Psicoanálisis, el artista es por definición *“un introvertido próximo a la neurosis. Animado de impulsos extraordinariamente enérgicos, quisiera conquistar honores, poder, riquezas, gloria y amor. Pero le faltan los medios para procurarse estas satisfacciones y por lo tanto, vuelven la espalda a la realidad y concentra todo su interés y también su libido, en los deseos creados por su vida imaginativa, actitud que fácilmente puede conducirlo a la neurosis [...] numerosos son los artistas que sufren de inhibiciones parciales de su actividad creadora a consecuencia de afecciones neuróticas. Su constitución individual entraña seguramente una gran aptitud de sublimación y una cierta debilidad para efectuar las represiones susceptibles de decidir el conflicto.”* Freud, S. (1969) Introducción al psicoanálisis. Madrid: Alianza Editorial.

en la trascendencia que implica apropiarse de un proceso que nos pertenece, que no es un complot del enemigo fantasmal, ajeno a nuestras acciones y nutrido de lo que nos resulta ominoso, sino que es una parte potencial que existe en la dialéctica del ser y del no ser.

### 3.3. TERAPIA NARRATIVA

Es momento de hablar de la terapia narrativa, la cual es hasta ahora la postura más aproximada a la labor terapéutica que en el presente trabajo se pretende elaborar. Los fundamentos teóricos en los que la terapia narrativa se sustenta corresponden a precedentes específicos, tales como los supuestos de Foucault, en cuanto a los usos del conocimiento y los discursos del poder, al igual que a investigaciones típicas de las ciencias sociales, las cuales utilizan el método interpretativo cuando estudian los procesos con los que desciframos el mundo. La terapia narrativa sostiene que *“puesto que no podemos conocer la realidad objetiva, todo conocimiento requiere de un acto de interpretación.”*<sup>11</sup>

La terapia narrativa se basa en el supuesto de que hay distintas formas de concebir y comprender la realidad, dichas formas provienen de la clase de pensamiento que se esté utilizando. Jerome Bruner, uno de los principales exponentes de esta teoría, explica que *“hay dos modos de funcionamiento cognitivo y cada uno de ellos aporta diferentes formas de ordenar la experiencia y de construir la realidad.”*<sup>12</sup> Los dos tipos de funcionamiento cognitivo que distingue Bruner son el lógico-científico y el narrativo. La mayoría de las terapias psicológicas están basadas en el primero, lo cual permite ciertas clases de aproximaciones a la problemática de la persona, sin embargo, la terapia narrativa utiliza predominantemente el funcionamiento cognitivo narrativo,<sup>13</sup> el cual es más

---

<sup>11</sup> Epston, D. y White, M. (1993) *Medios Narrativos para fines terapéuticos*. España: Paidós

<sup>12</sup> Bruner, J. (1986) *Realidad mental y mundos posibles*. Argentina: Paidós.

<sup>13</sup> El pensamiento narrativo es explicado por la hermenéutica como la capacidad de conocer no sólo las relaciones inmediatas entre uno mismo y otras personas, sino también las interacciones humanas multidimensionales. Para detalles complementarios: Ramírez, M.T. (2003) *De la razón a la praxis*. México: Siglo XXI Editores.



accesible a la persona en el momento de plantear sus necesidades dentro de la terapia y puede ajustarse y a adaptarse a cualquier clase de discurso identificado como dominante dentro del trabajo terapéutico a realizar. De acuerdo a las explicaciones que Epston y White elaboran en torno a la terapia narrativa, ésta se distingue por:

1. Dar la máxima importancia a las vivencias de las personas.
2. Favorecer la percepción de un mundo cambiante mediante la colocación de las experiencias vividas en la dimensión temporal.
3. Invocar el modo subjuntivo al desencadenar presuposiciones, establecer significados implícitos y generar perspectivas múltiples.
4. Estimular la polisemia y el uso del lenguaje coloquial y pintoresco en la descripción de vivencias y en el intento de construir nuevos relatos.
5. Invitar a adoptar una postura reflexiva y a apreciar la participación de cada uno de los actos interpretativos.
6. Fomentar el sentido de la autoría y la re-autoría de la propia vida y de las relaciones de cada persona al contar y volver a contar la propia historia.
7. Introducir consistentemente los pronombres “yo” y “tú” en la descripción de los eventos.

Su principal herramienta es la escrituración de la vida, es decir, la narrativa. Para ello se vale de documentos escritos, tales como la correspondencia entre el terapeuta y las personas involucradas en terapia, anotaciones de sucesos y acontecimientos significativos para ambas partes, construcción de relatos compartidos (en terapia de pareja y familiar), contra documentos y certificaciones.

La terapia narrativa sostiene que las personas dan sentido a sus vidas y a sus relaciones relatándolas —y al interactuar con otros en la representación de estos relatos, transforman los significados de sus experiencias—. La noción fundamental en la que se sustenta este método terapéutico es que las personas

expresan aspectos escogidos de su experiencia en la construcción de las narraciones que los involucran, es decir que estos relatos son constitutivos y significativos. Las significaciones de las personas se obtienen a través de la estructuración de las experiencias en forma narrada y en las representaciones escritas de estos relatos. Como es de esperarse, tales narraciones dependen del lenguaje,<sup>14</sup> y de esta manera no estamos comprometiéndonos en una actividad neutral o ajena a la cultura, ya que existe una reserva de discursos socialmente asequibles que se consideran apropiados y relevantes para la expresión o representación de determinados aspectos de la experiencia. Por lo tanto, la identificación de los discursos que influyen en las construcciones personales es crucial para el trabajo terapéutico.

De acuerdo a este método, las personas experimentan problemas cuando las narraciones (en las que cuentan su experiencia y/o en las que su experiencia es narrada por otros) no los representan lo suficiente. En estas circunstancias habrán aspectos significativos de sus vivencias que contradigan la narración que ha sido dominante en su trayectoria de vida. A través de la externalización escrita de las experiencias significativas y de los problemas que los aquejan, las personas se apropian de un sentimiento de agencia personal y se consideran capaces de intervenir en sus vidas y sus relaciones. Identificar aquellos acontecimientos que mantienen la existencia de un problema ayuda a redefinir las vivencias y atribuirles significados distintos a los que el relato dominante, a veces ajeno a ellos, ha formado. La externalización del problema permite identificar los “discursos de verdad”<sup>15</sup> que someten las narraciones y por ende las vidas de las personas, y así es posible liberarse de ellos. Al describir la influencia del problema, los discursos ajenos que resultan contradictorios con la experiencia significativa pueden ponerse en evidencia alentando a las personas a identificar ciertas creencias acerca de

<sup>14</sup>Parece ser que la terapia narrativa comparte con la hermenéutica la perspectiva del lenguaje. Señala Mario Teodoro Ramírez (ibíd.) que el lenguaje es constitutivo del pensamiento y es condición de la conciencia, igualmente es constitutivo de la experiencia social, de la interacción humana. Articula nuestra comprensión del mundo, es por la propia palabra que hay mundo. Gracias al pensamiento y gracias al lenguaje, la existencia humana adquiere una estructura constitutivamente narrativa.

<sup>15</sup> Estos conceptos son propios de Foucault, adaptados a la terapia narrativa y son los conocimientos científicos con pretensiones globales y unitarias de verdad. Para detalles consultar a Michael White y David Epston (Op. Cit)

ellas mismas, los otros y sus relaciones. A través de este proceso las personas adoptan una perspectiva reflexiva respecto de sus vidas y pueden considerar nuevas opciones para cuestionar las “verdades” que experimentan como definitivas y especificadoras en ellas mismas y en sus interacciones. Esto les ayudará a negarse a la “cosificación” de sus experiencias y de sus cuerpos a través del conocimiento.

El desenlace deseable de la terapia consiste en poder crear un relato alternativo que incorpore aspectos vitales y conocimientos electivos anteriormente negados. Re-escribir y reestructurar las experiencias es entonces un punto crucial dentro la terapia narrativa, la cual considera al espacio terapéutico como un contexto apropiado y permisivo para la resignificación de las vidas y las relaciones. Esta es por lo tanto, “*una terapia del mérito literario.*”<sup>16</sup>

La tradición escrita es un punto clave en la comprensión de la terapia narrativa. A diferencia de otras clases de terapias en las que el diálogo es la principal herramienta, la terapia narrativa considera que en nuestra cultura prevalece un mecanismo que refuerza la importancia de la dimensión escrita, la cual en muchas circunstancias adquiere un papel de insuperable autoridad, por el hecho de que no sólo se oye, sino que se ve. Y ya que en el mundo occidental existe una marcada tendencia a privilegiar la vista sobre los otros sentidos, esta actitud oculo-centrista debe considerarse a lo interno de la terapia y sacar el mejor provecho de ella.

La tradición escrita brinda a las culturas recursos intelectuales con características peculiares; no es nuestra intención saber si esta tradición es mejor o peor que otras (por ejemplo, la tradición oral), sino identificar los rasgos que influyen en nuestra sociedad y en la forma en la que nos aproximamos a los fenómenos que nos afectan. A saber, los sistemas de escritura:

---

<sup>16</sup> Epston y White. *Ibíd.*

1. Facilitan a las nuevas generaciones la apropiación de conocimientos provenientes de distintas culturas y/o épocas.
2. Permiten la acumulación de conceptos definitorios para una civilización, una cultura, una sociedad, un momento histórico, un lugar o una persona.
3. Permiten que los descubrimientos asequibles al ser humano sean registrados y considerados críticamente, y ello a su vez conduce a más descubrimientos.

Se puede argumentar que estas supuestas ventajas son al mismo tiempo relativas y dependientes de la cultura. Sin embargo, en el ámbito de la terapia narrativa, la tradición escrita promueve la formalización, legitimación y continuidad de los conocimientos populares locales, la autoridad independiente de las personas y la creación de un contexto para el surgimiento de nuevos descubrimientos y posibilidades.

Para percibir el cambio en su vida, una persona necesita mecanismos que le ayuden a organizar los eventos de su experiencia en el contexto de secuencias coherentes en el tiempo, a través del presente, el pasado y el futuro. Dicho de otro modo, la detección del cambio es vital para la representación de significados y para experimentar agencia personal en la propia vida y esta es dada por la concepción lineal del tiempo. Uno de los elementos que conforman a la terapia narrativa es su función temporal, descrita por Bruner de la siguiente manera: *“La estructura narrativa tiene una ventaja sobre otros conceptos afines porque destaca el orden y la secuencia en un sentido formal y es más adecuada para el estudio del cambio, el ciclo vital y cualquier otro proceso de desarrollo. El relato como modelo tiene un interesante aspecto dual: es tanto lineal como instantáneo”*.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Bruner, J (1990) Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva. Madrid: Alianza Editorial.

La lengua escrita no sólo libera a las personas de las restricciones impuestas por la “limitada capacidad temporal e informacional de la conciencia focal”<sup>18</sup>, sino que proporciona también el mecanismo mediante el cual puede incrementarse significativamente el contenido informacional de las ideas<sup>19</sup>. La tradición escrita permite la organización más deliberada de los recursos lingüísticos, es decir, puede sostenerse que la escritura proporciona un mecanismo por el cual las personas pueden participar más activamente en la determinación de la organización de la información y la experiencia.

Sin embargo, la terapia narrativa comprende sus limitantes. Bruner sostiene que no es posible que las narraciones abarquen toda la riqueza de nuestra experiencia:

*“La experiencia vital es más rica que el discurso. Las estructuras narrativas organizan y dan significado a la experiencia, pero siempre hay sentimientos y experiencias vividas que el relato no abarca del todo”<sup>20</sup>.*

Al respecto es posible argumentar que en todo proceso terapéutico hay situaciones inaprehensibles o complejas en su abordaje y explicación. Por lo tanto, es necesario insistir en que este método terapéutico debe ir suscrito a análisis profundos de la persona y del problema en el que se ve envuelto. Lo que no es posible abarcar en las narraciones, puede ser accesible por otros medios, para ello el terapeuta debe tener cierta orientación que le permita distinguir las limitantes del proceso y a su vez aproximarse a la problemática mediante alternativas congruentes y pertinentes.

---

<sup>18</sup> *Ibíd.*

<sup>19</sup> Citando a Foucault, “*Es en el lenguaje en donde el tiempo se manifiesta a sí mismo, y es en el lenguaje donde se convertirá en consciente de sí mismo como historia. El lenguaje como logos ha tenido siempre como función suprema conservar el tiempo, velar por el tiempo, mantenerse en el tiempo y mantener el tiempo.*” Foucault, M. (1996) De lenguaje y literatura. México: Paidós.

<sup>20</sup> Bruner, J. (1990) *Op. Cit.*

La orientación terapéutica consiste en saber los peligros y las limitaciones que se implican en la clínica y que están relacionados con nuestras propias prácticas y creencias. Es decir, en vez de pensar que la terapia nada tiene que ver con el control social, debemos suponer que esta posibilidad está siempre muy presente. Por lo tanto, es necesario tratar de identificar y criticar aquellos aspectos de nuestro trabajo que podrían vincularse con las técnicas de control social y con los discursos de poder.

En síntesis podemos señalar que la terapia narrativa hace del lenguaje escrito un método de reestructuración de la experiencia personal que promueve la apropiación de prácticas y significados individuales y sociales. Considera a la tradición escrita no como una limitante, sino como un factor que define a nuestra cultura y que orienta cierta parte de nuestro pensamiento. Asimismo, la terapia narrativa considera que los relatos están matizados por acontecimientos significativos para el narrador y en ese sentido es posible incidir analítica y terapéuticamente. De igual forma, la terapia narrativa introduce a mi parecer dos aspectos novedosos en el trabajo terapéutico: por una parte utiliza el discurso de la persona como una herramienta integral y significativa, lo cual es una aproximación “hermenéutica de la existencia”, y por otra parte enfatiza la cualidad temporal de los escritos, lo cual hace al individuo partícipe directo de su “existencia y construcción histórica”. Aunque tales conceptos no son definidos de esta manera en el enfoque desarrollado por la terapia narrativa, es necesario identificarlos, ya que serán desarrollados con ayuda de la postura existencial en la propuesta terapéutica a la que nos aproximamos.

### **3.4. EXISTENCIALISMO**

A continuación haremos un esbozo teórico de la propuesta existencialista. Dicha perspectiva toma lugar en este trabajo hasta ahora y no en un inicio, cuando fueron planteados los conceptos del arte, debido a que esta postura será examinada con mayor detalle y puesto que ha estado relacionada directamente

con la psicología, requiere ser colocada en este lugar. Aunado a ello, es necesario comprender algunas posturas previas al análisis de lo que la perspectiva existencial nos puede brindar.

Nos referiremos al existencialismo no sólo como una corriente filosófica o como un enfoque terapéutico, sino que la utilizaremos como una perspectiva que matiza la propuesta planteada. Esto se debe a que el existencialismo rebasa los límites de una teoría, ya que se integra a aquel que hace uso de sus supuestos como una forma de comprensión de los fenómenos humanos. Antes de profundizar en los supuestos existencialistas es necesario remitirnos a las corrientes filosóficas que influyeron en su conformación.

### **3.4.1. FENOMENOLOGÍA, NIHILISMO, EXISTENCIALISMO**

El existencialismo tiene varios referentes teóricos previos a su consolidación como postura filosófica. La fenomenología y el nihilismo fungieron como antecedentes y como paralelos de la corriente a la que hacemos referencia. Ambas filosofías se caracterizan por cuestionar aquello que las doctrinas clásicas denominaron realidad objetiva, y que se centran en el estudio de las cosas sin tomar en cuenta al sujeto que las aprehende. Describiremos brevemente ambas posturas para poder comprender en qué se relacionan con el existencialismo. Su descripción no corresponde a ningún orden cronológico, sino que se debe a la sucesión de ideas a analizar.

Edmund Husserl (1859-1938) es el fundador y principal exponente de la fenomenología del siglo XX; con sus obras influenció a muchos de los pensadores y filósofos de su época (entre ellos a Martin Heidegger). La fenomenología contempla y refiere tanto al mundo objetivo como al mundo subjetivo, pero en una estrecha relación en la cual la conciencia juega un papel determinante, ya que a través de la intencionalidad (del latín *in-tendere*, que significa tender hacia) se logra un punto de fusión entre ambos, logrando así trascender la distinción hecha

entre el sujeto y el objeto desde las teorías clásicas del conocimiento. Así, el mundo existente es el mundo pensado. La conciencia para la fenomenología no es una substancia, es una relación, es un estar lanzado hacia un objeto. Por lo tanto, la conciencia siempre es conciencia-de. Al respecto Husserl desarrolla dos conceptos que fundamentan la fenomenología, esto es la *noesis*, o el aspecto subjetivo del acto de conocer, y el *noema*, el cual es el polo objetivo captado en este acto cognoscitivo. A través de la *epojé*, es posible acceder a las reducciones fenomenológicas que dan sentido a lo que ordinariamente se nos presenta. La *epojé* consiste en poner entre paréntesis la existencia, las ideas, o los acontecimientos para poder enfocar lo esencial del fenómeno y llegar a la *noesis* buscada, a la conciencia esencial y trascendental<sup>21</sup>. En síntesis, la fenomenología es una filosofía de la reflexión y de la interpretación.

El nihilismo es descrito como una doctrina de la nada (por su referente latino, nihil = nada). El término se dio a conocer entre las sociedades conservadoras de Europa y se aplicó el calificativo de nihilistas a todos aquellos que luchaban en contra de las convenciones sociales y morales, y acabaron aplicando este término a los anarquistas y socialistas revolucionarios. En la filosofía a menudo se asocia al nihilismo con las doctrinas de corte pesimista, como la de Schopenhauer, y a las corrientes que niegan la existencia de valores morales, como la filosofía Nietzscheana.

El nihilismo puede ser entendido desde dos posturas. Por una parte, designa el largo proceso de decadencia de la cultura occidental que se acentuó con la ideología judeo-cristiana y sus valores de sometimiento y de culpabilidad, que atentan contra la noción de la supervivencia del más fuerte. Esta decadencia es fruto de una inversión de valores, pues se ha puesto la vida en función de la razón en lugar de poner la razón en función de la vida. El fruto de todo ello ha sido la pérdida de sentido del devenir, la formación de una moral esclavista y de una ética

---

<sup>21</sup> Lo anterior es descrito a detalle en: Gutiérrez, R. (2001) Historia de las doctrinas filosóficas. México: Esfinge.



de verdugos. De esta manera, el nihilismo es la consecuencia lógica de la decadencia de occidente.

Pero, por otra parte, el nihilismo tiene un sentido encarnado en el método genealógico de Nietzsche, que desenmascara los falsos valores y proclama que “Dios ha muerto”, lo que significa que la existencia humana adolece de sentido, y que aquellos que habían sido considerados los valores supremos de la humanidad, se desmoronan dejando en ruinas a las sociedades. Por lo tanto el nihilismo, entendido como la destrucción de la moral tradicional, aparece como el estado en que los hombres con fortaleza de voluntad niegan de manera activa los falsos valores hasta entonces vigentes y preparan el camino para el advenimiento del “superhombre”<sup>22</sup>.

Ahora es posible distinguir las aproximaciones y divergencias entre el existencialismo, la fenomenología y el nihilismo. En primer término, el existencialismo, al igual que la fenomenología, propone que el ámbito de estudio fundamental es el de la conciencia y de la subjetividad que hace posible el conocimiento de los objetos. La subjetividad es el reconocimiento de los estados mentales de uno mismo y de los otros en tanto subjetividades, tal reconocimiento abre la puerta a la introspección y a la reflexión en los actos de conciencia.<sup>23</sup> Es por ello que Heidegger cree que las nociones de mundo y de “realidad humana” (Dasein = Ser Ahí<sup>24</sup>) son inseparables, ya que la realidad humana está compuesta de subjetividad. Aunado a ello, toda conciencia existe en la medida exacta en que es conciencia de existir, en el momento en el que se sitúa en sí misma, se apropia

---

<sup>22</sup> “¡Los débiles y los fracasados deben perecer! Es la primera proposición de nuestro amor a los hombres, y se les debe ayudar a morir... ¿qué tipo de hombre se debe educar, se debe querer? ¿Cuál tendrá más valor, cuál será más digno de vivir? La respuesta para Nietzsche consiste en crear una nueva raza que no se asemeje al “animal domesticado”, engendro de los valores y la moral judeo-cristiana; esa raza será superior “por su fuerza, por su temple... por su desprecio”. Ese es el superhombre nietzscheano, el que ocupa el lugar más alto de la evolución porque es más fuerte, más astuto y más apto. Para más a este respecto remito al lector a Nietzsche, F. (2000) *El Anticristo*. México: Ediciones Leyenda.

<sup>23</sup> Olson, D. (1998) *El mundo sobre el papel*. Barcelona. Gedisa.

<sup>24</sup> El Dasein es un concepto Heideggeriano que significa que somos en cada caso nosotros mismos; el dasein —el que decide— no es más que el sujeto “ontológicamente bien comprendido”. Heidegger, M (1999) *El ser y el tiempo*. México: FCE.

de sí y asume su ser. Tal proceso es idéntico al descrito por Kahler, cuando nos plantea que es necesario “Discernir y trascender” y a su vez es posible llegar a ello a través de la reducción fenomenológica, ya que poner entre paréntesis no es otra cosa más que enfocar aquello que se nos plantea como existencia para cuestionarla, analizarla, apropiarla y trascenderla a través de la conciencia. Por último, podemos mencionar que tanto para la fenomenología como para el existencialismo todo hecho de conciencia es por esencia significativo. En el contexto existencialista, significar es indicar posibilidades; y es a través de la conciencia como damos cuenta de nuestra existencia, significándola entre las múltiples posibilidades de ser-en-este-mundo y así es como somos capaces de escogernos, en la misma medida en la que somos responsables del proyecto del que somos parte, porque el ser humano es el único capaz de discernirse y trascenderse en razón de su conciencia. Por lo tanto, el existencialismo y la fenomenología están estrechamente vinculadas, ya que ambas son posturas reflexivas que dan sentido a la realidad a través de la apropiación de la experiencia.

Por otra parte, se suele confundir al existencialismo con el nihilismo debido a que existen dos corrientes existenciales. La primera corriente es la Cristiana, y tiene como representantes a Sören Kierkegaard, a Karl Jaspers y a Gabriel Marcel. La segunda corriente es fundamentalmente Atea, y de ésta forman parte Martin Heidegger (aunque éste mismo haya preferido situarse como fenomenólogo), Jean Paul Sartre y otros filósofos franceses. Se cree entonces que el existencialismo ateo y el nihilismo parten de los mismos supuestos: la negación de Dios y la consideración del ser humano en aislado. De ordinario se piensa que tales supuestos conducen al hombre al vacío existencial, al caos moral y a la disolución de las sociedades; sin embargo, esta confusión puede ser aclarada si definimos de modo más preciso al existencialismo, y para ello nos basaremos en la filosofía existencial de Jean Paul Sartre.

### 3.4.2. EL EXISTENCIALISMO DESDE SARTRE

El existencialismo es una doctrina que hace posible la vida humana, declarando que toda verdad y toda acción implican un medio y una subjetividad humana.<sup>25</sup> La doctrina existencial deja al ser humano en la posibilidad de elegirse en razón de su compromiso consigo mismo. La pregunta obligada a tal declaración es: ¿cómo puede suceder que el ser humano se elija? Para ello es necesario mencionar que en primer término, el ser humano desde el existencialismo no es definible, ya que empieza por no ser nada. Sólo será después, y será tal y como se haya hecho. Por lo tanto, el ser humano es el único que no es sólo tal como él se concibe, sino tal como él se quiere.

Esta es la razón por la cual el ser humano nunca está terminado, ya que es un proyecto que se vive subjetivamente. El primer paso del existencialismo es poner al hombre en posesión de lo que es, y el segundo paso es asentar sobre él la responsabilidad total de su existencia. Al decir esto no sólo nos referimos a la responsabilidad de su estricta individualidad, sino que cada ser humano es profundamente responsable de los demás, ya que “su proyecto también es MI proyecto.”<sup>26</sup> Dicho de otra manera, hay universalidad en todo proyecto humano,<sup>27</sup> ya que aunque cambien las condiciones históricas y los contextos humanos, lo único que no cambia es la necesidad de estar en el mundo. Lo anterior corta de raíz la idea de que el existencialismo sólo considera al ser humano en solitario, ya que en la misma medida en la que nos pensamos y nos definimos, también descubrimos a los otros como condición de nuestra existencia. Este es precisamente el mundo de la intersubjetividad, y en este mundo el ser humano se decide y se elige a sí mismo y a su vez, a los otros.

---

<sup>25</sup> Sartre, J.P. (1998) El existencialismo es un humanismo. México: Ediciones Peña Hermanos.

<sup>26</sup> Sartre, J.P. (1981) Bosquejo de una teoría de las emociones. Madrid: Alianza Editorial.

<sup>27</sup> La universalidad de un proyecto humano se plantea en razón de que sea comprensible para los otros, aún si existen diferencias en el espacio y en el tiempo; sin embargo esto no significa que la universalidad sea estática o que esté perpetuamente construida.

Además, el existencialismo considera que el ser humano está condenado a ser libre. Condenado porque no se ha creado a sí mismo, libre porque una vez arrojado al mundo es responsable de todo lo que hace. Estamos, sin ningún apoyo, condenados a crear a cada instante al ser humano, nuestro destino está escrito en nosotros mismos. Pero este destino es siempre consecuencia de una elección. Para que esto quede en claro pongamos un ejemplo. Supongamos a una persona que ha sido privada de su libertad por sus ideas políticas. Ciertamente no ha sido su elección que lo hagan preso, ni tampoco que lo torturen para que declare aquello que sus verdugos le solicitan; sin embargo, puede elegir aún en las situaciones más adversas. Puede elegir declarar y traicionar sus ideales, puede elegir soportar estoicamente su tortura y no revelar ninguna información, puede elegir huir, si tiene los medios para lograrlo; incluso puede elegir el suicidio. La elección que haga será buena o mala en la estricta medida en la que esta persona asuma las consecuencias que le traerá su decisión. Si declara y traiciona a su grupo político, asumirá las consecuencias de dicha traición. Probablemente considerará como una mala obra su traición, pero en ese momento la mejor opción será mantenerse con vida. Si decide soportar los castigos y no traicionar sus ideales, podrá sentirse mal por el daño que le están causando, pero le parecerá valioso mantenerse firme. En todo caso, es la propia persona la que decide si un acto es bueno o malo, y en ese acto se define al mismo tiempo que define lo que son los otros: enemigos o aliados, verdugos o salvadores. Los valores no son mucho más que el simple sentido que se elige para cada acción.

De este ejemplo podemos concluir que toda elección es posible; lo que no es posible es no elegir, ya que aun cuando no elegimos estamos decidiendo no elegir. Es por ello que la corriente existencial procura que el ser humano sea consciente de que es libre en cuanto a su decisión y que cada elección está orientada por su voluntad de libertad. Dicha libertad se consigue en circunstancias particulares, únicas e irrepetibles para cada persona. Su obtención y sus consecuencias son responsabilidad de aquel que las vive. Precisamente la vida y la muerte son aspectos centrales en la postura existencial. A continuación se

analizarán las ideas que circundan la vida, la muerte y el tiempo desde el existencialismo.

### 3. 4. 3. LA VIDA, LA MUERTE Y EL TIEMPO

Otro aspecto controvertido del existencialismo es su posición ante la muerte. Una lectura somera la literatura existencial puede parecer pesimista, oscura, sombría y fatalista, puesto que considera a la muerte como parte fundamental del sentido existencial. Es necesaria la muerte para dar sentido a la vida; y esto es una realidad, tan cierta como el hecho de que todos hemos de morir. La religión judeo-cristiana promete una vida espiritual eterna después de la muerte corpórea, donde hemos de encontrar la recompensa o el castigo a las acciones que realizamos en el mundo terrenal. Hasta este momento no hay ningún argumento que afirme o refute esta idea, pero lo que sí sabemos es que la muerte ha de llegar. Lo que pretende el existencialismo es que nos adelantemos a los hechos: no tenemos la certeza de un cielo, un infierno, o un purgatorio; lo único que poseemos es la certeza de la muerte, debemos pues obtener la libertad a través de la conciencia de nuestra finitud. Heidegger lo explica de la siguiente manera: *“Sólo el ser en libertad para la muerte da al “ser ahí” su meta pura.”*<sup>28</sup> Esta afirmación es reveladora, ya que sin la conciencia de finitud no hay proyecto posible. La muerte, lejos de ser asumida como un destino negativo, evitable a toda costa, es comprendida por el existencialismo como una posibilidad de construcción. Esta no es una perspectiva fatalista, que niegue el valor de la vida, todo lo contrario; resulta que solamente cuando hemos comprendido que la muerte es tan real como la vida, somos capaces de arrojarnos totalmente a nuestro “destino individual” y trascenderlo. No serán las buenas obras las que nos conducirán al paraíso prometido; pensarlo de esta manera es mantenernos en expectativa, situarnos en un futuro incierto, construido por otros y no en razón de nuestro propio proyecto existencial. Al comprender la inminente llegada de la muerte la primera reacción será la angustia, pero esta angustia no sólo es una

---

<sup>28</sup> Heidegger, M (1999)Op. Cit.

reacción de negación ante la muerte, o de sentido de conservación, también es una angustia de responsabilidad, la responsabilidad que implica hacernos cargo de nuestra propia existencia, del impacto que tendrá para las demás y viceversa en esa porción temporal que llamamos vida. Cuando esta angustia se traduce a acción, lo que obtenemos es una actitud ante la vida, una actitud que conduce a transformar la realidad y hacerla —como diría Sartre— tal y como la queremos.

Por otra parte, comprender la muerte también es trascenderla, tanto en temporalidad como en alteridad. Comprender la muerte es comprender la finitud, y por ello, también implica una redefinición, una reinención personal y temporal. Si hablamos de un principio y un fin estamos hablando de un lapso de tiempo. Una perspectiva ordinaria del tiempo se contentaría con decir que nacemos, crecemos y morimos. Este es el tiempo “del sentido común”, que influye según se cree, de manera lineal del pasado al presente y de ahí al futuro. En estos conceptos están implicadas las nociones de irreversibilidad, duración y periodicidad. Pero si hacemos uso de lo descrito por Einstein, *“el tiempo y el espacio son esquemas con arreglo a los cuales pensamos, y no condiciones en las que vivimos...”*<sup>29</sup> ¿qué significa lo anterior? Significa que el tiempo, antes que nada, es pensado. Lo que conocemos como segundos, minutos, días, meses, años, siglos, son intervalos arbitrarios que hemos designado para mantener organizada nuestra historia y que a fuerza de repetición hemos llegado a hacer convencionales. Pero el tiempo es organizado por nuestro pensamiento. Por lo tanto, el tiempo no nos sucede, nosotros construimos al tiempo, transcurre de la manera en la que nosotros lo vivenciamos. Nosotros le damos sentido al tiempo con respecto a nuestra experiencia y a las condiciones en las que nos encontramos. Heidegger plantea que el flujo del tiempo, más allá de ser continuo, es relativo, puesto que depende del ser que lo experimenta, por lo cual, el tiempo es inseparable de la existencia. Así, el pasado y el futuro dejan de estar “atrás” o “adelante”: el tiempo confluye y

---

<sup>29</sup> En: Cereijido, F (2002) *La vida, el tiempo y la muerte*. México: FCE. Este libro ilustra de manera sencilla los conceptos de temporalidad desde la física, la filosofía y la psicología y sus efectos en la manera de comprender la vida y la muerte.

toma forma en lo que este autor denomina “el advenir, el sido y el presentarse.”<sup>30</sup> A través de estas temporalidades, es posible trascender el concepto cuantificable del tiempo; ya no tendrá el mismo valor preguntar: ¿hace cuánto tiempo que sucedió?, ¿en cuánto tiempo sucederá? Obtendremos como respuesta simples datos, a diferencia de preguntar: ¿cómo es que ha llegado a suceder?, ¿cómo podría suceder? De estos cuestionamientos obtendremos un proceso que contempla la temporalidad en sus posibilidades.<sup>31</sup>

En la clínica, este tipo de preguntas revelan información en sumo importante, ya que las repuestas a tales cuestionamientos se estructuran de acuerdo al sentido narrativo que la persona otorga a su vida. Heidegger menciona en uno de sus escritos que *“la palabra —el habla— es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y los poetas son los vigilantes de esta morada. Su vigilar es el consumir la posibilidad de manifestación del ser.”*<sup>32</sup> Lo mismo es dicho por Foucault:

*El lenguaje como logos ha tenido siempre como función suprema conservar el tiempo, velar por el tiempo, mantenerse en el tiempo y mantener el tiempo [...] Escribir para no morir, decía Blanchot. Escribir es situarse en el espacio virtual de la autorrepresentación, escribir y hablar para que los demás hablen de ello hasta el infinito.*<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> La temporalidad de Heidegger está situada, a mi parecer, no en un eterno presente, ni en un futuro constante que impide la acción actual, tampoco está situada en la remembranza pasada, sino que hace coincidir al presente, al pasado y al futuro; porque somos lo que nos hemos hecho históricamente, pero al mismo tiempo seremos lo que estamos haciendo. Un texto que favorece la comprensión de estos conceptos es: Tamayo, L. (1989) La temporalidad del psicoanálisis. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

<sup>31</sup> Sucede lo mismo con la pregunta hermenéutica, es aquella que implica la obtención de un discurso, de un conjunto de entidades llamadas oraciones. El discurso ciertamente es el acontecimiento del lenguaje que se realiza temporalmente, pero el sistema de lenguaje es virtual y atemporal. Al respecto remito al lector a la siguiente obra: Ricoeur, P. (1995) Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido. México: Siglo XXI Editores.

<sup>32</sup> Heidegger, M. (1998) Carta a Jean Beaufret. México: Ediciones Peña Hermanos.

<sup>33</sup> Foucault, M. (1996) Op. Cit.

La palabra hablada y escrita trasciende el tiempo por una razón: la palabra hace al tiempo, la palabra lo construye, lo formula y lo trasciende cada vez que lo reconstruye. Esa es la causa por la cual el existencialismo toma tan en serio la temporalidad y la palabra.

#### **3.4.4. DEL EXISTENCIALISMO AL ARTE**

En razón de lo anterior podemos afirmar que es posible realizar un trabajo existencial por medio de la literatura. Tomemos en cuenta para ello cómo se relaciona la perspectiva existencial con el arte, tomando como referencia los diez puntos distinguidos en el primer capítulo de este trabajo:

1. El existencialismo declara que toda verdad y toda acción implican un medio y una subjetividad humana. Al ser el arte una actividad humana matizada por la subjetividad, es materia de análisis para el existencialismo.
2. El arte surge como una necesidad humana de explicarse a sí mismo. Dicha necesidad parte de una pregunta existencial; por lo tanto, el existencialismo es una manera de dar sentido a las respuestas que el arte arroja sobre nosotros mismos.
3. El existencialismo es una doctrina basada en la libertad, al igual que el arte. Ambas buscan liberar por medio de la apropiación de la experiencia de la persona. Tanto el arte como el existencialismo promueven la creación de mundos posibles.
4. El arte es producto de la reflexión y la experiencia, las cuales son herramientas fundamentales para el existencialismo.



5. Toda persona es capaz de crear, y por lo tanto está dentro de las posibilidades del arte. Las posibilidades son el sustrato del existencialismo; la verosimilitud del arte es la misma verosimilitud de la existencia.
6. No hay ninguna condición restrictiva para el arte; la edad, el género, la posición socioeconómica no merman la necesidad artística, cuando es concebida como aquí lo hacemos. Por lo tanto, es labor del existencialismo mostrar que las condiciones restrictivas son sólo relativas, promoviendo la conciencia, la apropiación y la libertad.
7. El arte pone en juego la intersubjetividad, rompiendo esquemas espaciales y temporales. No cabe duda de que esto también es materia de interés y de trabajo para el existencialismo.
8. La multiplicidad de sentidos y de significaciones del arte, son las posibilidades de las que el existencialismo hace uso.
9. La multidimensionalidad del arte hace posible trascender los sentidos y las formas de comprender la realidad. Dicha multidimensionalidad es semejante a lo que el existencialismo describe con los conceptos de advenir, sido y presentarse.
10. El existencialismo considera que no hay nada estático en la humanidad, al mismo tiempo, el arte está sujeto a cambios constantes que lo transforman de un lugar y de un momento a otro. Un análisis existencial del arte demandará por lo tanto tener la certeza de que no hay certezas; tal actitud evitará posiciones dogmáticas para el arte y para el existencialismo.

Partiendo de lo anterior, es posible ahora comprender cómo define el existencialismo al arte. Para Heidegger, el arte significa verdad. La esencia del arte es poner en operación la verdad del ente, la verdad del ser, y la verdad es algo intemporal y supratemporal, es algo que se muestra y se oculta, es apertura y esencia de la libertad.<sup>34</sup> Arte, verdad y libertad son conceptos que de acuerdo a Heidegger van de la mano, necesarios entre sí, tanto para el artista como para su obra y para el espectador; por otro lado, Sartre describe que el arte construye al hombre, mientras el hombre construye al arte. De igual manera que con Heidegger, el concepto de libertad aparece para Sartre al momento de hablar del arte. La invención de una obra de arte es la invención de un mundo, del mundo del artista, del mundo de la obra, del mundo del espectador, del mundo que aprecia al arte y del mundo de quien no lo aprecia. Volvemos con esto al punto crucial del existencialismo, el arte es una posibilidad que abre posibilidades. Picasso dijo: *“el arte es una mentira que nos hace ver la verdad”* y no encuentro mejor manera de explicar lo que ambos autores existenciales plantean, porque el arte es una verosimilitud, una posibilidad de ser que plantea lo que somos en realidad y lo que podemos ser. Víctor Frankl, el mayor representante de la logoterapia, la cual está sustentada en los argumentos del discurso existencial, menciona que el arte es la unidad en la multiplicidad,<sup>35</sup> y como tal, requiere de lo múltiple para unificarlo, mas no para volverlo unívoco. Con la literatura sucede igual; y lo explica bien Alfonso Reyes al distinguir los usos del lenguaje. Las denominaciones unívocas corresponden al lenguaje científico, pero las palabras de la literatura irradian una cierta clase de indeterminación subjetiva, irradian ficción.

Por lo tanto, la literatura descrita de una manera existencial es una realidad subjetiva, es *“una mentira práctica, pero una verdad psicológica [...] la literatura es la verdad sospechosa”*<sup>36</sup>. En el siguiente capítulo hablaremos más de la literatura, ahora desde una nueva óptica.

---

<sup>34</sup> Heidegger, M. (2002) Arte y poesía. México: FCE

<sup>35</sup> Frankl, V. (2002) Psicoanálisis y existencialismo. México: FCE.

<sup>36</sup> Alfonso Reyes ha distinguido de una manera ejemplar los caminos existenciales desde el análisis y la creación literaria. Ayuda a la comprensión de los conceptos literarios desde una óptica existencial su escrito “El Apolo de la Literatura” en: Reyes, A (2003) Antología. México: FCE

## **CAPÍTULO 4. EXISTENCIALISMO Y LITERATURA**

*“La literatura conforta y libera,  
multiplicando en otra zona mejor  
nuestras posibilidades de  
existencia.”*

*Alfonso Reyes.*

### **4.1. CONSIDERACIONES SOBRE LA LITERATURA Y EL LENGUAJE**

El apartado anterior nos ha brindado una perspectiva de cómo el existencialismo aborda las cuestiones artísticas. Por lo tanto, no perdamos de vista este enfoque, ya que a partir de esta postura comprenderemos cómo la literatura actúa en la persona.

Pero antes de proseguir es necesario considerar ciertos factores que influyen en la manera como comprendemos a la literatura. Para ello, partamos desde sus orígenes. La tradición literaria se encuentra estrechamente ligada a la aparición de la imprenta de Gutenberg y la popularización del libro en Europa. Sin embargo sus precedentes históricos se encuentran en la antigüedad, con los primeros sistemas de escrituración que datan aproximadamente desde el año 3000 a. de C. Uno de los primeros sistemas de escritura fue el fenicio, que en sus últimos estadios se conformó como el tipo de escritura hoy conocida como cuneiforme. Ésta no fue la única forma de escrituración conocida, ya que también encontramos precedentes con los escritos sobre arcilla, adaptados de la cultura sumeria, que fue absorbida por los Babilonios en el año 1750 a. de C. También existen antecedentes en los papiros egipcios donde los escribanos anotaban mediante grafos datos de interés para la comunidad. En Mesopotamia se

realizaban graffas que se relacionaban con los registros de propiedad; en Oriente con la Imprenta China surgió un método de escrituración sofisticado, con herramientas que facilitaban la trascripción de códigos religiosos.<sup>1</sup>

Aunado a lo anterior, la comunicación oral de distintas civilizaciones se encargaba de transmitir conocimientos, tradiciones, historias y eventos de relevancia social. En las comunidades existían personas encargadas de transmitir oralmente los conocimientos, creencias y costumbres de los pueblos. Pero en el transcurso de la historia las culturas acumularon una mayor cantidad de conocimientos, los cuales tenían que ser transmitidos a un número cada vez mayor de personas. Fue entonces necesario plasmar los conocimientos de la tradición oral en un documento imperecedero, capaz de mantenerse a través del tiempo y al cual amplias poblaciones tuvieran acceso. Las personas que conocieran el sistema de signos y el lenguaje utilizado, tendrían acceso directo a la información escrita.

Es claro que la literatura en la antigüedad difería de la que conocemos actualmente debido a que la escritura de los pueblos estaba en desarrollo, además los materiales en los que plasmaban sus escritos, tales como el tallado en piedras, las pieles tratadas de animales, la arcilla y las cortezas de árboles y plantas, impedían su fácil manejo. Por otra parte, los usos que se le daban a la escritura en general estaban asociados a la recolección de datos, al conteo de los ciclos de cosecha y cultivo o a la transmisión de historias, leyendas, tratados entre comunidades, códigos religiosos y morales, etcétera. Sin embargo, es imposible declarar que la literatura en la antigüedad no existía. Si fuese de esta forma no consideraríamos los poemas de Nezahualcóyotl como un legado literario del pueblo precolombino. Esto se debe a que la oralidad también es una parte de la literatura. Aun entre los pueblos prehispánicos, los cuales poseen una tradición iconográfica sumamente marcada, se encuentran usos líricos y poéticos del lenguaje, lo cual es entendido como literatura. De ordinario ésta es considerada

---

<sup>1</sup> La síntesis histórica realizada se puede obtener mediante la lectura de Olson, D. (1998) Op. Cit.

sólo en su cualidad gráfica, no obstante, la literatura trasciende el terreno impreso. La literatura es tanto oral como escrita. El carácter gráfico se refiere a la palabra hablada y en ella cobra sentido<sup>2</sup>. Bajo este supuesto la literatura comprende sus características habladas y escritas como partes que interactúan simultáneamente, necesarias la una a la otra. Por lo tanto, la historia de la literatura es la historia del lenguaje y de las sociedades que en sus usos las mantienen vigentes.

Para favorecer esta explicación partamos de lo descrito por Lévi-Strauss, en el apartado relativo a las concepciones del arte. La materia prima de la literatura es el lenguaje articulado, el cual representa una de las mayores abstracciones que ha logrado el ser humano y que conjuga el entramado cultural en el que se origina y al que da vida constantemente. Susanne Langer<sup>3</sup> amplía este concepto señalando que el lenguaje constituye el más asombroso y perfeccionado artificio que haya desarrollado la humanidad. Mediante el lenguaje podemos concebir esas cosas intangibles e incorpóreas que denominamos nuestras ideas y los elementos igualmente poco ostensibles de nuestro mundo perceptual que llamamos hechos. En virtud del lenguaje podemos pensar, recordar, imaginar y finalmente concebir un universo de hechos. Podemos describir cosas y representar sus relaciones, expresar las reglas de sus interacciones, especular, predecir y proseguir un dilatado proceso de simbolización conocido con el nombre de razonamiento; y sobre todo, podemos comunicarnos produciendo una ceñida agrupación de palabras audibles o visibles, dentro de un molde conocido por todos que se entiende fácilmente para reflejar nuestros variadísimos conceptos, preceptos y sus interconexiones. Además, el poder de la palabra es trascendental; si queremos nombrar algo que es demasiado nuevo para tener un nombre o queremos expresar una relación para la que no hay verbo u otro vínculo verbal, recurrimos a la metáfora; lo mencionamos o lo describimos como si fuera alguna otra cosa, algo análogo. El principio de la metáfora consiste sencillamente en decir una cosa y dar a entender otra, esperando que se entienda que uno se refiere a la otra. Una

---

<sup>2</sup> Reyes, A. (1984) El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria. México: COLMEX.

<sup>3</sup> Langer, S. (1986) Los problemas del arte. Buenos Aires: Editorial Infinito.

metáfora es una idea expresada mediante lenguaje, una idea que a su vez funciona como símbolo para expresar algo, formulando una nueva concepción para nuestra aprehensión imaginativa directa. La literatura usa la metáfora como una herramienta para acceder a aquello que no posee nombre, a la gama de sentimientos más complejos e intrincados que habitan en una persona, a los conceptos jamás expresados, a las ideas más vagas e intangibles. Además, con ellas se elaboran las declaraciones más estéticas.

Visto de esta forma, es fácil caer en la trampa Lacaniana del significado, remitido a otro y otro significado, cada vez más alejado del objeto. Pero la palabra y en particular la metáfora se compenetran con el objeto cada vez que ejecutamos el lenguaje y lo exteriorizamos. Cada vez que escribimos estamos objetivando a la palabra, a la idea, al sentimiento, a la emoción, convertimos al conjunto de letras que significan algo en una imagen mental que puede ser objetivada. Pongamos un ejemplo. Yo envío una carta a un carpintero. En dicha carta escribo: “Estimado Señor Carpintero, solicito a usted que realice una mesa de caoba para mí. He visto una en casa de una amiga y quiero que sea igual a esa. Necesito que esta mesa sea cuadrangular y que mida un metro de largo por un metro de ancho. La altura de la mesa debe ser de 80 centímetros. Las cuatro patas de la mesa deben ser firmes, ya que pienso colocarla en mi sala y debe sostener el juego de té que me ha regalado mi abuela”. En este ejemplo han sucedido varios procesos. Primero, yo he establecido una relación sensorial con el objeto —he visto la mesa de mi amiga—, después he expresado por medio del lenguaje escrito la forma en la que la percibí, y no sólo eso, le he delegado un sentimiento a ese objeto, ya que planeo colocar sobre ella el juego de té que me ha regalado mi abuela, por la cual siento un gran cariño; posteriormente, el carpintero leerá mi carta y representará mentalmente la mesa que le he descrito y por último, objetivará mis palabras y las convertirá en la mesa que he solicitado.

A pesar de que los sentimientos no pueden objetivarse de la misma manera que una mesa, si pueden ser objetivados a través de las palabras. El objeto mismo

de un sentimiento puede ser la propia palabra que lo define, o cualquier otra que le signifique a la persona. Ya que, si bien es cierto que el lenguaje se caracteriza por ser una forma convencional de comunicación, donde el significado y el significante son entendidos por todos aquellos que hagan uso de ese sistema lingüístico; también es cierto que cada persona es capaz de establecer significados personales, que pueden o no corresponder a los usos convencionales que se le dan a las palabras, tomando como punto de referencia el lenguaje al que pertenecen. Es entonces que nos encontramos con los múltiples y variados significados que puede abarcar una sola palabra.

Para ejemplificar lo dicho hagamos un ejercicio sencillo con una palabra bastante ordinaria: Manzana. Repita la palabra en su mente, ahora imagine a esa manzana, pregúntese cómo es esta manzana, qué tamaño tiene, en qué posición está, qué puede percibir de esta manzana. Ahora piense en otra palabra que se relacione con la manzana, puede ser un adjetivo, un verbo, un color, una acción, cualquier palabra que se relacione con manzana. La gama de relaciones resultantes puede ser tan amplia como el número de personas y el número de manzanas en el mundo. La manzana que usted pensó en inicio pudo ser un fruto rojo, ya que en la enseñanza básica se utiliza frecuentemente a la manzana como un ejemplo para el aprendizaje de los colores, sin embargo, puede suceder que usted no apetezca una manzana roja, sino una manzana verde, amarilla, etcétera. Más allá del color nos encontramos con la forma, usted pudo haber imaginado esta manzana redonda y grande, pero también la pudo haber representado cortada en rebanadas, y así la tarea se hace más compleja, porque de todas las palabras que usted conoce escogió una en particular: ¿por qué esa palabra y no otra? Usted seleccionó determinada palabra para relacionarla con la manzana que imaginó influido por múltiples condiciones, entre las que destacan las experiencias que ha tenido con las manzanas y a su vez, por el significante cultural que posee esa fruta.

En el ejercicio anterior difícilmente encontramos un factor artístico, sin embargo es posible detectar mediante este ejemplo el principio por el cual reaccionamos artísticamente, ya que por medio de nuestras experiencias y sus significados creamos ideas que interaccionan; esto es comprendido como lo literario, es decir, un ejercicio de la mente anterior a la literatura. No sólo los literatos, no sólo los creadores no literarios, toda mente humana opera literariamente sin saberlo. Cuando ello precipita en literatura, la tenemos en estado elaborado. Pero el asunto para la literatura propiamente, se refiere a la experiencia pura, a la experiencia humana. La literatura expresa al hombre en cuanto es humano.<sup>4</sup> Por lo tanto, como todas las demás formas del arte la literatura posee una virtud humanizadora. No obstante, los usos dados a la misma no siempre se han prestado para favorecer la condición humana en el más amplio sentido. En el siguiente apartado exploraremos las razones por las cuales la literatura no ha ocupado el lugar que merece en nuestra cultura y por ende en nuestra individualidad.

## **4.2. USOS DE LA LITERATURA**

En nuestro repertorio cultural (matizado por la herencia de las tradiciones precolombinas y por las enseñanzas y aportaciones de otros países, en conjunto con la tecnología que se introduce y se arraiga en nuestros hábitos y necesidades fundamentales, así como por la tendencia mundial hacia la globalización) ubicamos a la literatura como una actividad cada vez menos favorecida. Cuando nos remitimos a las cifras nos encontramos con un bajo índice de lectores; resulta alarmante saber que es más caro adquirir un libro que comprar cien gramos de droga. Y la dificultad a la que se enfrenta la literatura no sólo es del orden adquisitivo, ya que bien podríamos tener un librero abarrotado de hermosas publicaciones finamente empastadas, llenas de polvo porque nunca nadie las ha leído. Poseemos entre nuestros objetos de uso cotidiano plumas, lápices y hojas de papel, con un poco más de recursos podemos adquirir una máquina de escribir

---

<sup>4</sup> Reyes, A. (2003) Op. Cit.



o incluso una computadora con tecnología de punta. Contamos con todo lo necesario para poder escribir lo que nuestra voluntad e inspiración nos dicte, y aun así nos limitamos a escribir lo estrictamente necesario para el trabajo, para las tareas escolares o para la acumulación de datos secos y llanos.

Distingamos entonces que el lenguaje escrito se divide en múltiples ramas y que cada una posee peculiaridades, distinciones y matices que pueden o no interrelacionarse. Separemos en el primer orden los textos encargados de informar (entre los cuales se encuentran las notas periodísticas), los textos encargados de recolectar datos (tales como los textos históricos o estadísticos), los textos científicos-tecnológicos (en ellos se hace uso de un lenguaje particular dirigido a un segmento que posee conocimientos de ramas específicas) y los textos artísticos. Dentro de los textos artísticos existen una gran cantidad de categorías, tales como novela, cuento, poesía, y cada una de ellas cuenta con diversas subcategorías, tales como la novela histórica, la poesía erótica o el cuento corto, por mencionar algunas. Aunado a ello cada género se matiza con una amplia gama de tendencias, tales como la sátira, el romanticismo, el realismo mágico, y un largo etcétera<sup>5</sup>.

El uso del lenguaje, en particular de la escritura y la lectura, se ha visto restringido a lo funcional (es decir, a los tres primeros rubros del lenguaje escrito), dejando en un segundo plano a los textos artísticos. Nuestro repertorio lingüístico se ha empobrecido puesto que ponemos en práctica solamente una limitada parte del mismo. Hemos delegado a las instituciones académicas la labor de desarrollar en los estudiantes el hábito de la lectura y el ánimo creativo, siendo que un buen hábito comienza desde el hogar. Para empeorar las cosas resulta ser que en las

---

<sup>5</sup> Alfonso Reyes describe una fenomenología literaria, donde distingue para su estudio los usos del lenguaje, los cuales son: el uso coloquial, el uso poético (literario) y el uso científico. Del uso literario derivan las funciones, las cuales son el drama, la novela y la lírica; al igual que las maneras (prosa y verso). Los géneros son modalidades accesorias, estratificaciones de las costumbres de una época, predilecciones de las pasajeras escuelas literarias, y en todo caso, quedan circunscritos dentro de las funciones. Para comprender mejor este tema remito a la mencionada obra de Reyes, A. (2003) op.cit.

escuelas los métodos enseñados no siempre propician un acercamiento exitoso a la literatura. Al respecto, Juan Domingo Argüelles menciona:

*“La obligatoriedad de la lectura desde las aulas ha llevado a resultados contraproducentes porque se fundamenta, implícita y a veces explícitamente, en la creencia de que leer es aburrido, lo cual se ejemplifica también con el ejercicio asalariado de quienes imponen la lectura como tarea, pero ellos mismos no la disfrutan y en el peor de los casos ni siquiera la practican<sup>6</sup>.”*

En efecto, los métodos pedagógicos orientados a la literatura continúan en menor o mayor medida basados en la creencia de que “la letra con sangre entra”. La literatura revisada en las escuelas está en su mayoría orientada hacia lo funcional, o en otros casos se usa con la intención de aplicar el nivel gramatical, ortográfico o semántico al escrito, pero pocas veces se exhorta al alumnado a leer por el placer de leer, haciéndolos partícipes activos del proceso de enseñanza seleccionando sus propias lecturas y mucho menos favoreciendo la veta creativa que un estudiante puede poseer y potencializar realizando un escrito literario.

En todos los niveles educativos nos encontramos que los usos de la lectura y la escritura se delimitan a la asimilación de datos, fechas, cantidades, fórmulas, leyes, nombres, lugares y sucesos aislados. El lector formado por vocación propia encuentra difícil contrastar los conocimientos adquiridos por su cuenta en una empresa escolar que, de acuerdo a Vaneigem,<sup>7</sup> ha obedecido casi exclusivamente a la preocupación de mejorar las técnicas de adiestramiento “para que el animal sea rentable”. De ello resulta que el común de la gente perciba a la lectura y la escritura no academizadas como hábitos ociosos, con los cuales nos distraemos de las actividades que nos formarán como “personas productivas”.

---

<sup>6</sup> Argüelles, J.D. (2003) *¿Qué leen los que no leen?* México: Paidós

<sup>7</sup> Vaneigem, R. (2001) *Aviso a escolares y estudiantes*. Barcelona: Debate.

La formación centrada en proporcionar al educando habilidades que en el futuro podrá (con suerte) aplicar dentro de un área laboral, no es capaz a la fecha de propiciar acercamientos a la creación y a la autogestión literaria, y a su vez impide que posteriormente una persona pretenda adquirir habilidades en esta rama, ya que el acelerado ritmo de vida al que estamos sujetos cotidianamente nos predispone a pensar que no hay tiempo para nada, y de toda la gama de cosas por hacer, la menos urgente es aproximarse al arte literario.

Sin embargo, existe una actitud ambivalente ante la literatura, ya que a su vez es valorada como una actividad propia de la “gente culta”, de los pocos privilegiados que ostentan el don místico de dar vida a las letras. Los que asumen este arrogante papel de concededores absolutos de la literatura, usan a la misma como una herramienta de exclusión y el mayor riesgo consiste en que éstos pueden llegar a considerarse superiores tanto intelectual como culturalmente sobre aquellos que no han tenido oportunidad de aproximarse al ámbito literario. El origen de tal hegemonía cultural radica en creer que el simple hecho de decodificar letras los hace mejores personas, siendo que la experiencia literaria se enriquece cuando somos capaces de integrar aquello que leímos o escribimos con nuestra experiencia real como seres humanos<sup>8</sup>. Desafortunadamente, esta tendencia a considerar que sólo un exclusivo círculo de iniciados puede acceder a la literatura, ha dado el control a grupos de personas que monopolizan los medios de difusión y distribución de las obras escritas, cerrando las puertas de las editoriales a escritores con nuevas propuestas y haciendo inaccesible a los lectores la adquisición de obras literarias. Podemos encontrar entonces altos costos de títulos literarios, poca difusión a obras de escritores brillantes pero poco patrocinados y una exacerbada petulancia de aquellos que se denominan críticos literarios, quienes desechan escritos en función de juicios infundados o por el contrario, fuertemente fundados en una exagerada línea técnica.

---

<sup>8</sup> Castro, R. (2002) La intuición de leer, la intención de narrar. México: Paidós

También es necesario considerar que una obra literaria debe ser valorada por voluntad propia. Son muy pocos los medios de difusión de una obra escrita, y de ellos la gran mayoría promocionan la obra en función del renombre del autor, la cantidad de libros vendidos o la inversión en promoción que haga la editorial. Las recomendaciones literarias en los medios de comunicación suelen ser superficiales y propician que el “best seller” del mes venda más y que los libros poco conocidos sigan en los estantes de la librería que poco a poco irá desplazando esas obras por su escasa difusión. Recomendar un libro es entonces una tarea que no debe tomarse a la ligera, ya que conlleva siempre un juicio personal, pero hay que saber que lo que para mí es bueno puede no serlo para los demás; por lo cual, tenemos que evitar prejuicios de cualquier índole al hablar de un escrito. El modo de generar en las demás personas interés por la obra es interesándonos nosotros mismos en ella, y de igual manera nos corresponde mantenernos abiertos a otras propuestas literarias, ya que decir que un libro es bueno o malo antes de haberlo leído, basándonos en juicios ajenos, impide que formemos un bagaje literario propio, congruente con nuestras experiencias vividas.

Para lograr esto conviene apropiarnos del arte escrito por otros medios, es decir, considerando a la literatura en una dimensión que trascienda lo funcional, que rebase el desempeño dentro de las aulas o el trabajo, que se funde en un interés genuino y no en un juicio enajenado. De esta manera, los usos dados a la escritura y a la lectura cambiarán, haciéndose paulatinamente menos automatizados y más reflexivos y creativos. La labor consiste entonces en lograr que la literatura nos haga discernir y trascender, leyendo y escribiendo a partir de nuestras posibilidades, poniéndonos en juego dentro del texto, el cual es un arte dúplice: “*es saber y es realización.*”<sup>9</sup>

Es imposible acallar el hecho de que el arte escrito es una de las habilidades humanas más extraordinarias y complejas, por lo tanto, generar dimensiones alternativas de interacción humana a través de la literatura no es una

---

<sup>9</sup> Della Volpe, G. (1972) Op. Cit.

labor insensata. La tarea no es sencilla, pero la psicología puede ofrecer múltiples opciones en este sentido, siempre y cuando tome en cuenta las dimensiones reales de la problemática a nivel nacional.

Es evidente que la literatura es un campo difícil de abordar a nivel social y cultural, y a pesar de los bienintencionados intentos gubernamentales de hacer un país de lectores, nos encontramos que México ocupa el penúltimo lugar en competencias de dominio de lectura —en la evaluación que se hizo entre 40 países adscritos a la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE)— y que el 16 por ciento de sus jóvenes de 15 años no tienen el nivel más elemental para la comprensión lectora.<sup>10</sup> Está claro que los procesos que intervienen en que México sea un país con un bajo índice de lectores, tienen relación con diversas cuestiones, no obstante, hay que dimensionar el problema de manera tal que no caigamos en exageraciones de ninguna clase; es decir, no pensemos que no existe oportunidad alguna de reivindicar al país en su actitud ante la literatura, pero tampoco minimicemos el problema a grado tal que parezca irrelevante<sup>11</sup>.

Si solamente consideramos como factores determinantes el índice de población analfabeta, o la poca cantidad de bibliotecas en el país, o la escasez de títulos publicados, perdemos de vista la problemática más intrigante; es decir, la gente que posee habilidades de lecto-escritura, que incluso ha tenido o tiene acceso a un grado superior de estudios y que tiene los recursos necesarios para adquirir un libro por diversos medios, aún así no le concierne la literatura. Este fenómeno es considerado por Juan Domingo Argüelles como Analfabetismo

---

<sup>10</sup> Avilés, K. *México en penúltimo lugar de la OCDE en dominio de lectura*. En: La jornada. México D.F. Martes 06 de agosto de 2002.

<sup>11</sup> El mismo Subsecretario de Educación Básica y normal de la SEP aseguraba que los resultados de la evaluación realizada por la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico ¡no eran para nada alarmantes!

Cultural. Antonio Viñao Frago<sup>12</sup> acuña y utiliza el término Neoanalfabetismo y distingue sus rasgos definitorios:

El neoanalfabetismo caracteriza a sus afectados por:

- Los usos pobres y escasos otorgados a la lectura y, aun más, a la escritura.
- La dificultad de relacionarse con lo escrito, cuando no el rechazo o la aversión.
- La carencia de habilidades necesarias para hacer uso de la lectura y la escritura en aquellas situaciones en las que la sociedad en la que vive lo requiere desde el punto de vista personal, cívico o laboral.
- La carencia de un discurso “secundario” que les permita analizar, someter a crítica, a los discursos ajenos y el propio, ya sean de índole oral, escrita o audiovisual.
- Un discurso oral atrofiado, hecho de retazos e incompleto, sin una tradición o base en la que apoyarse.
- Unas prácticas lectoras extensivas y superficiales, reducidas a lo estrictamente indispensable y a publicaciones periódicas con información intrascendente.
- La restricción de los usos de la escritura a llenar formularios impresos, a redactar notas y listas de cosas por hacer u otros de índole telegráfica.
- La pérdida de modos de leer compartidos, familiares, en voz alta, públicos, intensivos, o de los usos epistolares de la escritura.
- La indefensión —ausencia de capacidad selectiva, de análisis y respuesta— frente a la sobre información de los discursos de los medios de comunicación.
- Una escritura y un modo de operar mentalmente conformados por el discurso televisivo: atención dispersa y fugaz, dificultad de concentración,

---

<sup>12</sup> Viñao Frago, A. (1999) Leer y escribir. historia de dos prácticas culturales. México: Fundación Educación.

conversaciones en las que predomina la información trivial, consumismo visual, pérdida del sentido de la realidad, etc.

A favor de los analfabetas culturales o neoanalfabetas, podemos objetar que nadie tiene la obligación de adscribirse a algo que no le causa el mínimo interés, pero aun así resulta digno de mencionar que si el gobierno se preocupa por hacer de México un país de lectores, debe empezar a indagar porqué la población que puede hacerse lectora no lo hace, antes de pensar en crear bibliotecas que nadie visitará. Previamente al acto de alfabetizar se deben considerar los medios más efectivos para que esos que sabrán leer y escribir realmente lo hagan por vocación propia, y de esta forma no repetir los errores del pasado. Por lo tanto, las cuestiones a resolver trascienden el nivel cuantitativo; las respuestas no se encuentran en saber cuántos libros se deben leer a la semana, al mes o al año, o cuántos libros se necesitan escribir en toda una vida, las soluciones tampoco consisten en ordenarle a la gente qué lecturas hacer o qué escritos manufacturar, asesinando así la libertad creadora. Basta con preguntarnos de origen: ¿para qué acercarnos a la literatura y cómo hacerlo? Estas consideraciones son fundamentales para comprender la actitud literaria de una persona, de una comunidad o incluso de una nación tan grande y heterogénea como la nuestra.

Lograr que la literatura ocupe una dimensión distinta a la que hemos hecho referencia en este apartado implica en gran medida un cambio actitudinal complejo y requiere de la sincronía de múltiples variables; pero como ya se ha mencionado, la labor de la psicología es invaluable en este sentido. El psicólogo educativo posee las herramientas necesarias para generar propuestas que integren al arte y en particular a la literatura como una forma de conocimiento válida dentro del ámbito académico formal, sin que el placer se vea supeditado a una calificación. Debemos también proponer a un psicólogo rehabilitador dentro del área literaria, quien detectará los hábitos erróneos en la lectura y en la escritura de los que ya Argüelles ha denominado analfabetas culturales. Consideremos de igual forma a

un psicólogo social que identifique los factores que determinan que una comunidad tenga mayor o menor contacto con la literatura y cómo lograr cambios sociales significativos sobre las actitudes hacia la literatura. Concibamos también una psicología del arte orientada hacia los procesos que intervienen en la génesis de la actitud artística y no solamente al análisis de algunas obras. Y por último, pero no por ello menos importante, propongamos una psicología clínica que haga de la literatura un área inagotable de trabajo por medio de la cual sea posible acceder, comprender y transformar la subjetividad humana. La propuesta que a continuación planteo, se fundamenta en la perspectiva existencial orientada al ámbito clínico, y esta propuesta pretende que por medio de la aproximación a la lectura de géneros literarios y la creación de productos artísticos escritos, la persona realice cambios significativos en su vida.

#### **4.3. PROPUESTA INTEGRATIVA DE LA LITERATURA Y LA PERSPECTIVA EXISTENCIAL EN EL ÁMBITO CLÍNICO**

La propuesta que es tema central de este trabajo consiste en integrar al ámbito clínico el uso de la literatura como una herramienta para la búsqueda de significados existenciales. Lo dicho se fundamenta en varios supuestos, a saber:

*“El arte y la poesía son interpretados como una mimesis, lo cual es sinónimo de verosimilitud, por lo tanto de posibilidad.”<sup>13</sup>*

*“La literatura, al no estar constreñida por los límites convencionales de tiempo y lugar, hace posible una verosimilitud mucho más variada y sólida.”<sup>14</sup>*

---

<sup>13</sup> Della Volpe, G. (1972) Op. Cit.

<sup>14</sup> Ibíd.



*“La literatura artística siempre es poética, la poética es el arte aplicable a toda ejecución verbal. El origen de la palabra proviene del latín “POIESIS”, la cual se refiere a la creación pura de la mente.”<sup>15</sup>*

*“La literatura se refiere siempre a la experiencia humana.”<sup>16</sup>*

*“La literatura se dirige al hombre en su carácter general, al hombre en su carácter de ser humano.”<sup>17</sup>*

*“El estudio del fenómeno literario es una fenomenología del ente fluido.”<sup>18</sup>*

*“La experiencia psicológica vertida en una obra literaria puede o no referirse a un suceso real, pero a la literatura tal experiencia no le importa como hecho real, sino por su valor atractivo llamado significado.”<sup>19</sup>*

*“Al llegar a la operación literaria muda el régimen de conciencia.”<sup>20</sup>*

*“Lo que está descrito en un texto depende de lo que el autor y el lector puedan aportar. Los textos pueden leerse e interpretarse de varios modos, lector y autor tienen una variedad de dispositivos para especificar cómo debe tomarse el texto.”<sup>21</sup>—intersubjetividad—*

*“El lenguaje literario es constitutivo del pensamiento y es condición de la conciencia; igualmente es constitutivo de la experiencia social y de la interacción humana, ya que articula nuestra experiencia y nuestra comprensión del mundo.”<sup>22</sup>*

---

<sup>15</sup> Reyes, A (2003) Op. Cit.

<sup>16</sup> Ibíd.

<sup>17</sup> Ibíd.

<sup>18</sup> Ibíd.

<sup>19</sup> Ibíd.

<sup>20</sup> Ibíd.

<sup>21</sup> Veraldi, B. (1979) Op. Cit.

<sup>22</sup> Ramírez, M.T. (2003) Op. Cit.

*“La literatura implica una síntesis de temporalidad, gracias a la cual sabemos a cerca de nosotros mismos y de lo que nos acontece y rodea. Adquirimos así no sólo un saber del pasado, presente y futuro; sino de nuestra finitud y nuestros límites, una sabiduría que es eterna.”<sup>23</sup>*

Lo anterior se refiere a las razones por las cuales la literatura es una manera de acceder a la problemática existencial y de entablar relaciones subjetivas e intersubjetivas como hechos de conciencia. Dichos supuestos se articulan entre sí y fundamentan las ideas que a continuación se desarrollarán.

Para realizar esta propuesta primeramente se analizarán los conceptos más representativos, requeridos para una terapia literaria y existencial.

1. La propuesta terapéutica planteada está enfocada en los fenómenos de conciencia; esto es, *“los fenómenos significativos activos, que dan cuenta de la realidad humana y del propio existir.”<sup>24</sup>* Por lo tanto, no pretenderá saber si los productos artísticos provienen del inconsciente. Solamente privilegiará los significados otorgados a la creación hechos de manera consciente y desde esta perspectiva identificará aquellos que se presentan de manera implícita o explícita, de manera reflexiva o irreflexiva (es decir, que no dan cuenta inmediata de lo que pasa).
2. La conciencia está inmersa en el plano de la subjetividad, ya que no se encuentra materializada en el plano de los objetos, mas no por ello deja de existir. Cuando Sartre afirma que el ser humano es un proyecto que se vive subjetivamente, está hablando del reconocimiento y la apropiación de los estados mentales que dan sentido a la existencia. Asimismo, la subjetividad

---

<sup>23</sup> *Ibíd.*

<sup>24</sup> No olvidemos que la conciencia es “la conducta de las conductas [...] y hemos de admitir que todo lo que ocurre dentro de la conciencia sólo puede recibir explicación de la propia conciencia”. Sartre, J.P. (1981) *Op. Cit.* Las cursivas son mías.

se reconoce y se define ante otras subjetividades. Esta es la intersubjetividad que la propuesta terapéutica literaria considera de manera activa, ya que promueve el autodescubrimiento conciente de nuestra subjetividad, lo cual implica también descubrir a los otros, tan indispensables en nuestra existencia como nosotros mismos.

3. Los otros, mencionados en el punto anterior, son las otras subjetividades: es decir, nos referimos por una parte a las subjetividades que están fuera de nosotros, pero con las cuales establecemos contacto (directo o indirecto); por otro lado encontramos a los otros como posibilidades; es decir, las potencialidades de ser que habitan en nosotros mismos, aquellos otros que pudimos ser y no fuimos, porque así lo elegimos o porque las circunstancias externas evitaron que fuéramos. Es fundamental para esta propuesta descubrir los proyectos personales posibles. A través de los escritos literarios podemos encarnarlos en uno o varios personajes, en un narrador, en un objeto poético, o entretejerlos en la metáfora.
  
4. Sobre lo anterior también se propone la creación de mundos posibles. Un escrito literario puede convertirse en todo un universo, hecho de la experiencia de la persona, pero también hecho de aquello que no conoce, de intuición, de posibilidades. Esos mundos reflejan la manera en la que la persona asume su ser en este mundo —denominémosla “realidad”— pero también refleja la manera en la que puede transformar ese mundo del que forma parte, es decir, la posibilidad de ser-en-este-mundo.<sup>25</sup> Puede también recrear un espacio o un fragmento de su vida y revivirlo con la misma fuerza, pero al estar exteriorizado, se convierte en un material único, genuino, original e imperecedero. Al trascender los límites temporales y espaciales, la persona se apropiará de una manera novedosa de ese episodio. La intención es que por medio de la actitud artística la persona

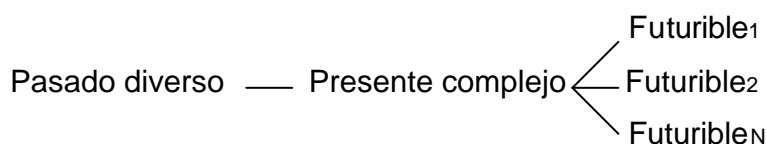
---

<sup>25</sup> *In-der-welt-sein*. El significado de la existencia según Heidegger es el “ser-en-este-mundo”.

libere la gama de posibilidades de comprensión de la existencia y pueda otorgar nuevos sentidos a su propia experiencia vital.

5. A través de la actitud artística se pretende promover el sentido de autoría de la construcción personal, es decir, si yo puedo crear un mundo, un personaje, un poema o una situación, ¿qué me impide entonces crearme a mi mismo?, ¿con qué elementos puedo crear y transformar mi propio mundo? Esta es una actitud dinámica, que rompe los esquemas de pasividad con los que en ocasiones las personas asumen su propia existencia.
  
6. Por medio de la creación literaria se pretende que la persona descubra las múltiples posibilidades de existencia puestas a su disposición y que con ello sea capaz de construirse históricamente. La construcción histórica requiere de la apropiación y reinterpretación de lo que nos ha acontecido y de lo que posiblemente nos acontecerá, porque el futuro humano es *“un puente caleidoscópico que se va construyendo y se va transformando con el avance de cada actor social.”*<sup>26</sup> La construcción histórica propuesta está basada siempre en las alternativas. Tomemos como referencia el esquema propuesto por Víctor M. Peralta en cuanto a los futuros posibles:

**Futuros Posibles:** puedo y debo elegir cómo vivir.<sup>27</sup>

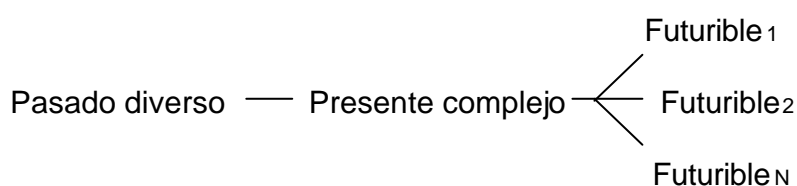


<sup>26</sup> Peralta, V. (2005) Dialéctica de la identidad y el poder. En prensa

<sup>27</sup> Víctor M. Peralta desarrolla los conceptos de Bertrand Jouvenel en lo relativo a los futuros posibles, a los que denominó futuribles debido a que nunca hay un futuro inmodificable o determinado y por el contrario son las acciones humanas las que al articularse generan múltiples posibilidades para su futura objetivación. Para detalles complementarios remito al lector a Peralta, V. (Ibíd.)

La descripción de este esquema detalla la existencia de múltiples posibilidades de construcción existencial —algunas más probables de concretar que otras—, sin embargo el ámbito artístico, y en caso más concreto el literario, es un espacio que puede permitir la objetivación de esos futuros posibles —futuribles—, que podrán ser obstaculizados por las circunstancias impuestas, pero también podrán ser concebidos como potencialidades que permitan la comprensión y la transformación de las opciones de vida de la persona que construye un trabajo literario. De esta manera nuestro destino (aquello que concebimos como una ruta azarosa o como un camino previamente trazado por una entidad ajena a nuestros actos o como una consecuencia irrevocable de la que somos víctimas), se convierte en una posibilidad construida por nuestra propia cuenta y así queda potenciada la voluntad de transformación. Esa es la responsabilidad a la que se refiere el existencialismo y vemos aquí que tal responsabilidad puede ser objetivada por medio de la literatura.

Al esquema agrego la multidireccionalidad de las flechas, a razón de que en la construcción de un futurible también construimos una reinterpretación del pasado, por lo tanto la temporalidad de esta nueva representación confluye en direcciones diversas:



Surge entonces la necesidad de partir desde lo que la persona conceptualiza como su presente, su pasado y su futuro. Comprendiendo ésto, se vuelve más sencilla la tarea de identificar las líneas de tiempo en las que se desarrolla la existencia, y del mismo modo será posible transformar a las representaciones multidimensionales y a los espacios sociales de objetivación. Así, el pasado diverso es entendido como un

momento de constante resignificación, mientras que el presente complejo siempre está compuesto de posibilidades y los futuribles serán alternativas de existencia para el ser.

7. Los productos literarios obtenidos de acuerdo a esta propuesta siempre tendrán una doble connotación: por una parte son obras artísticas, únicas y originales, no es necesario que el terapeuta trate de adherirlas a corrientes y estilos específicos, esa es labor de la persona que las haya creado, y en última instancia no se requiere de su categorización si la persona así lo decide. Sin obligatoriedad, recomiendo identificar por lo menos las dos caracterizaciones propuestas por Alfonso Reyes para una fenomenología literaria:

- a) **Funciones:** drama (ejecución de acciones por personas presentes), novela (referencia a acciones de personas ausentes) o lírica (desarrollo de la interjección o exclamación).
- b) **Maneras:** prosa o verso.

La identificación de estos rubros favorecerá la comprensión de las caracterizaciones artísticas de la persona y la manera en la que construye relatos relacionados a su experiencia y sus gustos literarios.

A su vez, los escritos artísticos se distinguen por la inagotable gama de interpretaciones a las que están sujetos; por lo cual, la mirada del lector juega un papel crucial en la acción interpretativa que le dará sentido al texto. Esta propuesta considera que todo acto interpretativo es por sí mismo significativo; y si a ello se agrega la identificación de la(s) intencionalidad(es) que el autor imprime en su escrito, es posible potencializar los espacios intersubjetivos y las funciones terapéuticas de la literatura. A continuación se describen algunas de las posibles intencionalidades literarias con repercusiones terapéuticas:

- **Intencionalidad reflexiva:** presente en aquellos escritos que invitan al autor o al lector a reflexionar sobre una situación particular y que conllevan a una transformación significativa en la forma de pensar o de actuar de la persona que se involucra en el texto. La reflexión originada por medio de la literatura puede dirigirse, integrarse y repercutir en la experiencia presente, la resignificación del pasado y/o la concreción del(los) futuro(s).
- **Intencionalidad confesional:** consiste en la escrituración o lectura de un texto que revela situaciones que la persona haya sido incapaz de revelar bajo otras circunstancias. Dichas situaciones pudieron haber sucedido en la realidad material o en la ficción, pero en ambos casos resulta significativo indagar cómo se relacionan las confesiones con la experiencia personal del autor o del lector.
- **Intencionalidad testimonial:** cuando un texto hace referencia a un evento que sucedió o está sucediendo y requiere ser recuperado por otras personas en lo posterior. El testimonio puede consistir en declarar el lugar, el momento, la experiencia o el sentir de una persona en circunstancias determinadas, pero busca su trascendencia en lugar y tiempo, como legado de su momento a otros momentos.
- **Intencionalidad posibilitadora:** se refiere a la clase de textos que se realizan como medios de concreción para sucesos no ejecutables. En estos textos podemos transformar las leyes sociales y naturales o cambiar el curso de los hechos que imposibilitaron a la persona en su actuar.

- **Intencionalidad conversativa múltiple:** en aquellos textos que contienen uno o varios interlocutores dentro del cuerpo del texto (por ejemplo, en las interacciones de los personajes) o fuera de él (por ejemplo, en los usos epistolares), la conversación puede realizarse en varias temporalidades y a múltiples interlocutores.

Cabe aclarar que ninguna de estas categorías es excluyente o unívoca. Además, pueden existir otras clases de intencionalidades no contempladas; en todo caso, debemos tomar en cuenta que la intencionalidad es única para cada persona y que las distinciones hechas son sólo un esbozo inicial, no una guía interpretativa.

8. Los productos literarios son una construcción existencial y contienen un efecto terapéutico en todo su proceso. En su inicio, en su desarrollo y en su conclusión está presente la subjetividad del creador y la del terapeuta. Este último tendrá la labor de realizar una “hermenéutica existencial”<sup>28</sup> de los escritos de la persona involucrada en el proceso terapéutico-artístico. En ambas connotaciones hay una búsqueda común, la búsqueda de respuestas del acaecer humano y de su trascendencia por medio de esas respuestas.
9. A riesgo de sonar repetitivos, es necesario recalcar que la literatura permite un espacio de construcción no convencional, que trasciende tiempo y espacio, que libera de los constreñidos límites a los que creemos estar sujetos. Este espacio promueve la creación de “egos experimentales”, es

---

<sup>28</sup> Desarrollo este concepto a partir de Paul Ricœur y de Martin Heidegger. El primero menciona que “*la hermenéutica pone en juego el problema general de la comprensión y comprender es para un ser finito, transportarse a otra vida*”. El segundo señala que “*la hermenéutica y la crítica son disciplinas filológicas y doctrinas del arte. La primera es el arte del bien comprender al otro, principalmente en el discurso escrito; la segunda es el arte de juzgar correctamente la autenticidad de textos y extractos de textos, verificándolos a partir de testimonios e indicadores suficientes*”. Por lo tanto, **una hermenéutica existencial consiste en la comprensión de los sentidos existenciales a partir de las enunciaciones escritas**. Es posible encontrar más al respecto en: Heidegger, M. (1979) De camino al habla. España: Grafos. Y en: Ricœur, P. (1975) Hermenéutica y estructuralismo. Buenos Aires: Ediciones Megápolis.



decir, una alteridad compuesta de verosimilitud. Kundera se refería a los personajes de sus novelas como egos experimentales, pero este concepto puede ser aplicado a cualquier forma literaria. Así, la literatura terapéutica puede promover un cambio sustancial de la existencia, ayudándonos a discernir y trascender nuestra conciencia y nuestra realidad.

Bajo estos lineamientos generales, podemos dar paso a la descripción de situaciones más específicas con respecto a las posturas teóricas y terapéuticas a las que se puede adaptar este tipo de trabajo, así como algunos requerimientos metodológicos que se consideran necesarios para su realización.

#### **4.4. RECOMENDACIONES TEÓRICO-METODOLÓGICAS**

Para poder realizar una terapia literaria existencial son necesarios ciertos factores que delimitan el trabajo terapéutico y artístico; dichos factores no son exclusivos de esta propuesta, pues forman parte de metodologías probadas en otros ámbitos y contextos. Lo que aquí se pretende es conformar un modo de proceder flexible, pero coherente con las ideas sustanciales que a lo largo de este texto se han expuesto.

En primer término se recomienda que la terapia se realice con una orientación declarada hacia las artes. Como ya se ha dicho, todo ser humano posee la facultad artística en mayor o en menor grado. Por lo tanto, siempre y cuando el terapeuta esté interesado en las artes, podrá llevar a cabo esta propuesta. No se requiere de una formación académica en las artes, ya que nuestro objetivo no es establecer lineamientos estilísticos formales en la creación de la persona. Además, si el terapeuta declara desde un inicio que la terapia consiste en la creación artística, podrá romper las creencias que circundan la labor terapéutica, tales como: “en la terapia nada más se va a hablar”, “en la terapia sólo uno es el que dirige”, “el terapeuta me va a decir qué hacer y cómo hacerlo”, “el

terapeuta me va a dar consejos”, etcétera. De esta manera, la actitud de la persona es totalmente activa dentro de la terapia.

Se recomienda que el terapeuta tenga un cierto conocimiento literario. Es imposible declarar cuántos y qué libros debe conocer, pero claro está que para una terapia literaria el terapeuta debe poseer una inclinación hacia la literatura, con el fin de que pueda invitar (nunca imponer) a la persona a leer y escribir artísticamente. Asimismo, si los productos terapéuticos a obtener son creaciones escritas, el terapeuta debería tener un gusto por la literatura, porque de otra forma esto se convertiría en una labor tediosa y poco práctica para ambas partes.

Si bien es cierto que la propuesta terapéutica descrita es de corte existencial, ésta puede ser adaptada a cualquier enfoque de trabajo, siempre y cuando no se contradiga práctica o teóricamente. No olvidemos que el existencialismo no es sólo una corriente filosófica, es una forma de comprensión humana y por lo tanto, se integra a la vida de quien la profesa.

Como ya se ha mencionado, esta forma de trabajo no debe ser impuesta, sino que funge como una de las múltiples opciones dentro de la terapia y por lo tanto, debe ir acompañada de otra clase de herramientas, las cuales están a consideración de los métodos, conocimientos y experiencias de cada terapeuta.

La inclusión de una terapia literaria existencial debe ser analizada de acuerdo a las características específicas de cada caso. El momento de la inclusión de este método puede ser variable, siendo propuesto desde un inicio o por medio de acercamientos paulatinos.

Es viable considerar que la terapia literaria existencial puede ser funcional en diversas problemáticas, siempre y cuando la persona esté dispuesta y posea las herramientas básicas para poder realizarlo; esto es la lecto-escritura. Aun al nivel más elemental de lecto-escritura es posible realizar un escrito literario. Si la

persona no posee esta condición básica, podrá realizarse esta terapia en otra modalidad, por ejemplo: la persona puede realizar de manera oral una composición artística mientras el terapeuta transcribe o graba la conversación (bajo la aprobación del narrador) y al terminar el terapeuta leerá la transcripción del discurso, para que la persona pueda corregir o agregar elementos al escrito, hasta que sea de su total aceptación.

Se propone que el terapeuta acompañe a la persona a lo largo del proceso creativo. Si la persona decide realizar una obra extensa o si el proceso dura más de una sesión, será conveniente que comparta los avances con el terapeuta. Este mismo no dará juicios, simplemente hará preguntas para esclarecer el ritmo y el proceso de la creación. Dichas preguntas pueden ser hermenéuticas. Recordemos para ello que *la oración es una entidad, es una totalidad irreductible*<sup>29</sup>, que adquiere sentido por sí misma. Así que las fallas ortográficas, de redacción o de sintaxis no son relevantes en el producto final, sólo en caso de que el terapeuta considere conveniente, hará preguntas para saber si un fallo resulta significativo para el sentido general de la obra.

Los tiempos de creación pueden variar de persona a persona, por lo cual no es posible declarar en cuánto tiempo debe realizarse un escrito. Puede ser que éste sea breve y se concluya en una o dos sesiones, o puede suceder que se construya en un largo tiempo de trabajo que incluya lo realizado en terapia y fuera de ella. Esto dependerá de las intenciones del autor de la obra y de su disposición para realizarla. Si en algún momento siente que ya no puede continuar con la obra, bien puede dejarla a un lado y darle continuidad posteriormente, mientras se trabaja con otra clase de herramientas terapéuticas, o de la misma forma puede decidir abandonar su escrito. En ambos casos será conveniente considerar qué factores se involucraron para la toma de esas decisiones.

---

<sup>29</sup> Ricœur, P. (1975) Op. Cit.

Ya se ha mencionado que las producciones literarias dentro de la terapia no serán analizadas en cuanto a su estilo, ni se intentará definir las ni orientarlas hacia una corriente particular, pero se recomienda que el terapeuta tenga en cuenta qué clase de producción pretende llevar a cabo la persona, tomando como base las funciones y maneras antes mencionadas por Alfonso Reyes para una fenomenología literaria.

El lector debe analizar los textos desprendidos de la terapia de manera hermenéutica, artística y existencial. Deberá reconocer el valor artístico de la creación, motivando a la persona a continuar y reconociendo los méritos de su esfuerzo. Debe mostrarse interesado por la producción literaria. Con la lectura hermenéutica podrá determinar qué sentido le da el autor a la obra y con el análisis existencial podrá determinar la manera en la que el autor comprende su mundo y su ser en el mundo, así como las intersubjetividades involucradas y las potencialidades de ser; es decir, los egos experimentales desarrollados en la obra.

Es importante que este análisis se lleve en conjunto con la persona, y que se le cuestione acerca de los sentidos dados a la obra así como las posibilidades de que los mundos imaginarios, los egos experimentales y los futuribles deseados puedan realizarse, o que auxilien a la persona en el proceso de discernir y trascender su historia y su conciencia. La detección de dichos elementos es sencilla, mas no por ello debe tomarse a la ligera. En la creación literaria siempre debe cuestionarse al autor: ¿en qué se basó para crear este personaje, contexto, poema, metáfora, escenario o relación?, ¿se basó en un hecho real o ficticio?, ¿en qué se relaciona esto con su experiencia?, ¿qué hubiera hecho usted si le pasara lo mismo que ha escrito?, ¿cómo podría usted relacionar su escrito con su propia vida?, ¿qué otras opciones existen para la conclusión de lo que ha escrito?<sup>30</sup> Obteniendo esta información podremos detectar cómo está configurado el mundo interior del autor, su subjetividad y su relación con otras subjetividades, así como

---

<sup>30</sup> Estas preguntas pueden ser entendidas en el orden hermenéutico o al modo que Milán Kundera expresa: "*como interrogación meditativa o como meditación interrogativa*". Kundera, M. (1990) El arte de la novela. México: Editorial Vuelta

el suceder real y ficticio al que se adhiere la persona. De igual forma, en el espacio escrito podrá llevar a cabo aun lo que no cree posible, lo poco probable, lo que el mundo real no permite<sup>31</sup>.

El producto literario es propiedad de quien lo realiza, y por lo tanto, solamente el autor podrá decidir qué hacer con su texto. El terapeuta puede guardar una copia de los escritos, siempre y cuando sea con fines de comprensión de la problemática a tratar, pero jamás con la intención de lucrar con la obra. Si la persona así lo decide, podrá ser publicada o compartida con otras personas, pero el original será de su entera propiedad.

No olvidemos que uno de los valores de los escritos es su perduración, y por otra parte, su impacto como documento tangible. Si el terapeuta le hace saber a la persona que su creación es un documento trascendente que contiene su experiencia, su creatividad y su visión del mundo, es posible que se genere un sentimiento de valía y de importancia en el autor, quien ha dejado un legado humano, una huella imperecedera de su presencia en este mundo. De igual forma podrá sentirse responsable de lo que está haciendo al comprometerse en un proyecto que no sólo quedará asentado en el papel, sino en un proyecto de vida genuino, ya que el autor crea y transforma su obra de la misma manera en la que la obra<sup>32</sup> crea y transforma al autor.

El proceso de la literatura siempre implica lo que se escribe y lo que se lee, por lo tanto se recomienda que la terapia se enriquezca con lecturas. Dichas lecturas deben ser sugeridas, pero nunca impuestas por el terapeuta. Para realizar una sugerencia adecuada deben considerarse varios factores. Los siguientes puntos pueden servir para ubicar las potencialidades de creación y de aprehensión del ámbito literario:

---

<sup>31</sup> Tal y como Kundera (Ibíd.) lo explica: *“la existencia no es sólo lo que ha ocurrido, la existencia es el campo de las posibilidades humanas, todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello de lo que es capaz”*.

<sup>32</sup> Quiero señalar que la obra, según Kundera (Ibíd.) *“está destinada a perdurar, a unir el pasado y el porvenir”*. Es por ello que el autor a través de su obra puede autotrascenderse.

- **Edad y nivel educativo de la persona:** aunque estas no son condiciones restrictivas, pueden ser factores para sugerir una lectura o promover la creación literaria basada en los intereses de la persona y que la labor no le resulte compleja, tediosa ni fuera de sus posibilidades.
- **Experiencias anteriores con la literatura:** es importante conocer cómo se ha relacionado la persona con la literatura. De esta manera podemos determinar si su interés o desinterés está fundamentado en experiencias pasadas o criterios ajenos. Asimismo, podemos elaborar un historial de lectura de la persona, que incluya las lecturas que más ha disfrutado y las que no le han agradado, qué recuerda de tales lecturas y de qué manera han impactado en su vida personal o académica, asimismo se podrá indagar si ha realizado anteriormente escritos artísticos, bajo qué circunstancias y en qué han consistido.
- **Costumbres y habilidades relacionadas con la lecto-escritura:** es relevante indagar acerca de los hábitos y habilidades de lectura y escritura propias de la persona. Si no acostumbra leer, si relaciona las lecturas al ámbito académico, si argumenta falta de tiempo para la lectura recreativa, si tiene dificultades en la comprensión y elaboración de textos, si no se considera apto para crear un cuerpo literario; si solamente se ha relacionado con textos científicos o informativos o si no siente algún interés por la literatura, será necesario hacer intervenciones adecuadas. Habrá que saber si esto se vincula con habilidades no desarrolladas, con malos hábitos tales como la lectura y escritura generados en contextos y situaciones desfavorables o con creencias ajenas y adversas a la literatura.
- **Expectativas literarias:** conocer qué clase de literatura le interesaría a la persona puede servir como orientación al terapeuta para realizar sugerencias apropiadas a cada situación particular. Puede suceder que la

persona conozca y le agrade la poesía, pero a su vez puede estar interesada en conocer e incursionar en otra clase de géneros literarios y es ahí donde cabe hacer las preguntas siguientes: ¿qué es para usted la literatura?, ¿qué cree a cerca de ésta?, ¿qué esperaría usted al leer o crear un texto literario?

Al igual que en los procesos de creación, se recomienda que la persona realice lecturas compartidas, comentadas con el terapeuta o con otras personas allegadas. Si la lectura es compartida y analizada, se entablará una relación intersubjetiva sumamente enriquecedora. El terapeuta puede decidir llevar la lectura en conjunto con la persona, o puede preferir que ésta le narre lo que ha leído. En ambos casos la relación intersubjetiva estará presente. Si la persona no posee las suficientes habilidades para poder llevar a cabo una lectura, puede ser conveniente que el terapeuta ejecute la literatura a nivel oral como una modalidad que sigue siendo literaria, artística y significativa.

No es necesario establecer límites temporales para llevar a cabo las lecturas, cada persona tiene un ritmo particular y en ocasiones los textos requieren de un mayor tiempo para que sean concluidos. En ese mismo sentido, tampoco es obligatoria la conclusión cabal de un libro. La persona puede seleccionar fragmentos, leerlo en distinto orden al convencional o incluso puede desertar de la lectura. Al igual que con la escritura, hay que indagar las razones por las que se decide dejar inconcluso un libro.

Aunque hemos mencionado que la decisión de la(s) lectura(s) a realizar se toma a propia cuenta del lector, puede resultar útil que el terapeuta tenga una noción de libros con temáticas particulares que puedan ser ajustadas y sugeridas para cada caso. Para ello se propone un trabajo multidisciplinario entre literatos y psicólogos, que conforme progresivamente metodologías de análisis comunes para ambos rubros. El objetivo será entonces poder conformar un acervo literario analizado e Interpretado por ambas disciplinas, con el fin de establecer posibles

categorías de intervención por medio de la lectura. No se entienda con ello que se pretende hacer una interpretación unívoca y estandarizada de las obras literarias; lo que se busca es una interpretación compartida y múltiple, que facilite la inclusión de la literatura en el ámbito terapéutico, sin que esto se signifique como una guía de qué leer y cómo leerlo, ya que la obra adquiere sentido cuando el autor y el espectador complementan el proceso. Aunque se tenga una idea de qué trata una obra y qué características psicológicas contiene, esto no será sustituto de la completud intersubjetiva, que sólo se puede gestar entre el autor y el espectador.

#### **4.5. POSIBLES LIMITANTES PARA ESTA PROPUESTA**

Si bien es cierto que hasta ahora no se ha puesto en práctica la propuesta de trabajo, sí es posible suponer algunas limitantes, basándonos en el análisis teórico logrado a lo largo de este escrito.

En primer término, tomemos en cuenta las limitantes impuestas por las creencias que circundan a la literatura. Al inicio de este capítulo se mencionó que los métodos de enseñanza convencionales, la ideología de una cultura que demanda técnicos especializados y que juzga las actividades artísticas como poco productivas y ajenas al común de la gente, la creencia de que la literatura es propia de ciertos círculos de “intelectuales”, además de la tendencia a recibir información fugaz y trivial por parte de los medios de comunicación, no han permitido la apropiación de las artes escritas como actividades propias del ser humano en su amplio sentido y mucho menos como formas de dar cuenta de la existencia del ser. Aunado a ello, las creencias mistificadas acerca de la labor de la psicología, pueden ser un impedimento para llevar a cabo una terapia literaria existencial, aun a pesar de la urgencia en la búsqueda de un sentido existencial— que gran parte de la gente experimenta en distintos momentos de su vida—, de un lugar que nos afirme como personas en una sociedad enajenante, tendiente a la globalización económica, política, así como a la estandarización intelectual y



espiritual.<sup>33</sup> Esta limitante, a pesar de ser enorme, no es imposible de combatir. Siempre hay maneras de aproximarnos al arte, desde la temprana infancia lo seres humanos damos muestra de creatividad, lo necesario en primer orden es poder generar espacios de acercamiento entre las personas y el arte, no en un contexto de consumo desmesurado y explotación del arte, sino en la práctica cotidiana. Es en la praxis común en donde las culturas se gestan y se transforman. Así, esta limitante debe tenerse en cuenta siempre y siendo coherentes con lo que tratamos de evitar, debemos propiciar ámbitos flexibles para la expresión artística y para la invención y reinención humana.

Segundo, no esperemos que esta propuesta genere productos terminados en la inmediatez, porque *“la búsqueda existencial siempre ha terminado en una paradójica insaciabilidad”*<sup>34</sup>; esto se debe a que el ser humano se está creando a cada instante. Cabe aclarar entonces: esta propuesta terapéutica no es el hilo negro ni es un método de soluciones infalibles. Al contrario, considero que puede fungir como un mecanismo alternativo de construcción existencial, tan válido como cualquier otro método que contemple al ser humano y sus múltiples ámbitos de interacción como sistemas dinámicos y trascendentes.

Tercero, esta propuesta toma en cuenta que hay situaciones que no pueden ser representadas a nivel escrito, o incluso a nivel oral. Es ahí cuando puede entrar en función la metáfora, como un medio de expresión alternativo, pero verosímil. Cabe aclarar también que la vida escrita no es la vida entera, y que indudablemente la experiencia activa es mucho más enriquecedora. La intención es complementar la acción con la representación, trasladando elementos significativos encontrados en la literatura a la experiencia real de las personas, con el fin de ampliar las fronteras que de otra forma nos hubieran parecido infranqueables.

---

<sup>33</sup> Muestra de ello es la guerra sucedida entre Estados Unidos de Norteamérica y naciones del Medio Oriente. La clara tendencia no es sólo suprimir el régimen político y económico de esos países, sino lograr la completa eliminación de sus creencias, costumbres e incluso sus convicciones religiosas.

<sup>34</sup> Kundera, (1990) Op. Cit.

En cuarto lugar tomemos en cuenta que esta terapia no podrá ajustarse a todas las personas ni a todas las demandas terapéuticas, ya que nadie está obligado a suscribirse al arte por la fuerza, esto rompería con la premisa de que el arte promueve la libertad. Si la persona no está interesada en el ámbito literario por razones verdaderamente apropiadas, es innecesario imponerle nuestro criterio. De hecho, la imposición de cualquier método dentro de terapia resulta contraproducente para ambas partes.

Otra limitante posible está relacionada con el sistema de signos. Ya se ha señalado que esta propuesta no tiene como fin analizar los dispositivos lingüísticos de las personas, ni tampoco hacer un trabajo centrado en la estilística o la redacción, pero si la persona no posee los códigos lingüísticos necesarios para ser comprendido por el otro, resultará complicado (mas no imposible) realizar un desciframiento de lo que la persona intenta expresar. En ese caso se recomienda tomar en cuenta las explicaciones que la persona haga acerca de su texto y más importante aun, si no se logran avances significativos y resulta ser este tipo de terapia una limitante para la expresión de la persona, será necesario hacer uso de otras herramientas y dejar en segundo término esta perspectiva.

Quinto, esta propuesta puede llegar a confundirse con otras modalidades de trabajo terapéutico, tal como la terapia narrativa, pero la diferencia sustancial consiste en que dicha terapia trabaja primordialmente en la narración de los sucesos de vida. Lo que aquí se pretende es trabajar con las posibilidades, con la ficción y con la existencia multidimensionada por medio del arte escrito.

De igual manera esta propuesta puede ser criticada por los representantes del ámbito literario, pero debo decir que se requiere de su crítica para no fallar ni a la psicología ni al arte, así que toda crítica será bien recibida.

Por último, en virtud de que nuestra propuesta está en construcción, hay factores que pueden ser modificados y reconsiderados al momento de integrarse como una metodología terapéutica. Puesto que la terapia literaria existencial aun no es llevada a la práctica, puede requerir ajustes y adaptaciones que sólo se reflejan en el trabajo terapéutico, pero pretende ser coherente con los referentes teóricos existenciales.

## CONCLUSIONES

***“Hablar para que los demás hablen  
de ello hasta el infinito. Hablar como  
los oradores sagrados para anunciar  
la muerte”***

***Michel Foucault***

En este momento soy yo la que escribe, y al siguiente soy yo la que lee. Mientras escribo y mientras leo suceden una multiplicidad de eventos que confluyen, se ajustan, se estructuran y dan forma a la siguiente palabra que aparece en el papel. No todo es tan simple; cuando escribo escribe mi historia, escriben mis recuerdos, escriben mis aprendizajes, escribe mi cuerpo y escribe mi mente, escribe mi vida y escribe mi muerte. ¿Qué pretendo decir con estas palabras?, ¿será que quiero que mi voz perdure en un eco eterno?, ¿será que quiero ser la deidad del mundo que invento y que me inventa?

Es tan breve nuestra estancia en este mundo, pero puede ser tan contundente como nosotros queramos. La vida puede ser medida por una medida convencional llamada tiempo. Así, podemos vivir días, meses, años, décadas. Unos pocos podrán vivir un centenar de años. La vida puede medirse también por la cantidad de eventos vividos, por las experiencias pasadas, por los proyectos faltantes. Pero la vida puede valorarse por medio del infinito. Puedo pensar en mi vida en razón de mis actos y de su contundencia. ¿Qué en mi vida ha dejado marca?, ¿de todos mis actos alguno vivirá más que yo? La memoria de los otros es una medida de vida. No dejo de pensar en la inmortalidad de tanta gente, gente que es recordada por la contundencia de sus actos en este mundo, por el legado humano que dejaron y que será recordado en tanto exista la humanidad. Así, cada vez que leo un libro mantengo vivo al autor, doy vida a sus personajes, a sus mundos, a sus narraciones y le doy vida a mis propias posibilidades, de la misma forma, cada vez que figura el esbozo de los actores sociales de nuestra era se

vive en carne propia su momento, su lugar y su vida. Hay eventos, personajes y momentos que preferimos no recordar, pero que no conviene olvidar. Así, personalidades como Octavio Paz, Agnes Gonxa (Teresa de Calcuta) o Mahatma Gandhi, se convirtieron en inmortales gracias a la contundencia de sus actos, pero su inmortalidad es equiparable a la de Adolf Hitler o Benito Mussolini. Estos últimos también son inmortales porque su actuar fue contundente, aunque atroz para muchos. La pregunta es entonces: ¿cómo queremos llegar a ser eternos? No basta con pretender ser recordados para mantenernos vivos, sino que debemos cuestionarnos acerca de cómo queremos ser rememorados.

Quiero dejar una huella de mi estancia en este mundo. No creo parecer ambiciosa, todos buscamos dejar una marca en los demás de alguna u otra manera. Quiero que mis actos se extingan mucho tiempo después que mi cuerpo, quiero inventar mundos, transformarlos, compartirlos, trascenderlos; quiero apropiarme de mi destino a través de ellos y también quiero explorar otros mundos, saber quién los habita y quién los gobierna.

Puedo suponer que una hoja de papel es muy frágil como para mantenerse infinita, pero lo que hemos escrito en ella es imperecedero cuando se comparte con otros. Se extinguirá cuando el ser humano ya no pueda (o ya no quiera) hablar, cuando olvide la historia que lo ha conformado, cuando el futuro no esté lleno de posibilidades, cuando el arte ya no tenga sentido alguno para nadie, y ese también será el fin de lo que conocemos como humanidad. Cuando la Biblioteca de Alejandría fue destruida, también se destruyó un fragmento de la humanidad, de igual forma, cuando las tradiciones de las etnias son acalladas, también se está exterminando una parte irremplazable para el ser humano. Así que la próxima vez que rompamos una carta vieja o destruyamos un poema inspirado por amores pasados, no olvidemos que estamos poniendo fin a una parte de la historia, que por más insignificante que parezca, fue escrita para perdurar y quizá pueda ser la última marca existencial de una persona.

Al escribir, ponemos en juego nuestra mente, nuestro cuerpo, nuestra subjetividad y la relación particular existente entre ésta y otras subjetividades. De igual manera en un escrito se alterna nuestra historia personal con nuestra historia como civilización, ya que en el acto de escribir, leer y hablar transformamos y mantenemos viva a nuestra lengua. Pero no solamente mantenemos vivo el lenguaje convencional, también inventamos y transformamos el arte cuando por medio de las palabras nos (re)creamos. La libertad que genera el arte es la libertad de ser nosotros mismos, para nosotros mismos. Si bien dije antes que hablar de libertad es tema para otra extensa tesis, puedo por lo menos contentarme con explicar lo que hasta este momento significa para mí la libertad: es el arte de transformar las cadenas en alas, es la voluntad de comprender nuestras limitantes y de trascenderlas.

A lo largo de esta tesis he sustentado que el arte es una actividad humanizadora que genera conocimiento subjetivo y objetivo a cerca de nosotros mismos y del mundo al que pertenecemos. A su vez argumenté que la literatura posibilita la autoconstrucción existencial a través de la creación de alteridades y al mismo tiempo permite la apropiación de las experiencias personales a partir de resignificaciones espaciales y temporales; y cabe aclarar: mi propuesta no es el hilo negro, gran parte de los supuestos de esta tesis se basan en filósofos y pensadores de todas las épocas.

Claro está que no soy ni la primera ni la única persona que cree en el valor de las palabras o del arte, ni tampoco estoy innovando en el terreno de la temporalidad o del sentido existencial. Mi única pretensión consiste en adherir mis pasiones a la práctica profesional para poder compartirlas con otros. Ya he dicho que en esta tesis fue imposible poner en práctica la propuesta de terapia literaria existencial, pero he de confesar que esto es hasta cierto punto parcial.

A lo largo de mi vida me he encontrado con una serie de objetos que al principio no tenían mucho sentido, sólo sabía que eran por lo general

rectangulares y pesados. Luego me fui dando cuenta que unos eran grandes y otros pequeños, algunos tenían ilustraciones llamativas en el exterior, otros parecían menos atractivos. Encontré nuevos detalles en estos objetos, algunos se veían relucientes y brillantes, otros se veían maltratados y amarillentos. Un día abrí uno de estos objetos y en su interior había cosas nuevas y extrañas. No comprendí qué eran ni para qué servían las cosas que estaban ahí dentro, pero otras personas sí sabían su utilidad. A veces, cuando estas personas estaban conmigo abrían uno de esos objetos y me contaban cosas mientras miraban a su interior. Como yo no sabía usarlos de la misma forma que ellos, los utilizaba para dibujar y para jugar, hasta que alguien me dijo que con estos peculiares objetos no se jugaba porque eran “libros”. Cuando empecé a ir a la escuela me encontré con más libros de los que había visto antes, y aprendí algo de su uso al comenzar a leer y a escribir. Después de eso me di cuenta que no todos los libros eran iguales en su interior, y para ser franca muchos me parecieron muy aburridos, otros no me resultaban comprensibles y a otros los odiaba porque me obligaban a leerlos en la escuela.

Por mucho tiempo tuve dudas a cerca de la verdadera función de los libros y los evitaba a toda costa, porque usualmente si leía uno era para complacer a alguien más o para no reprobar una materia. En alguna ocasión, por casualidad y seguramente porque no tenía nada más que hacer comencé a leer un libro por mi propia cuenta, ya que nadie me había obligado a hacerlo ni tampoco estaba en juego una calificación escolar. No fue fácil acabar de leerlo, porque lo abandonaba para hacer otras cosas que en ese momento me parecían muy importantes, sin embargo lo acabé de leer. Luego aparecieron otros libros con temas que me llamaban la atención y casi sin darme cuenta comencé a leer por el sencillo placer que me provocaba hacerlo. Hubo libros que antes no me agradaron y que ahora son mis favoritos. Hubo también libros que me parecieron sumamente importantes pero que ahora no volvería a leer.

Sucedieron cambios drásticos en mi vida y cambié los temas de mis lecturas. A veces comparaba mis problemas con los de algún personaje; incluso llegué a inventar cuentos basados en mi propia historia y en las problemáticas que me aquejaban en esos momentos; luego los tachaba, los rompía y los tiraba a la basura. Algunos sobrevivieron y decidí compartirlos con la gente más cercana y resultó ser que hasta les parecieron interesantes. También en un tiempo escribí prosas y versos y más de una carta poética llegó a las manos del hombre que amo.

Los cambios en mi vida no han cesado, y ahora tengo una lista interminable de libros que me interesa leer y de proyectos escritos por realizar. Pero no puedo olvidar los libros que me han marcado, que me acompañaron en un largo y complejo proceso. No encontraría nada poético en las complicadas relaciones humanas si no hubiera leído *La insoportable levedad del ser*, no poseería el mismo significado la trasgresión si no hubiera leído *La historia del ojo*, no comprendería de la misma forma la soledad si no hubiera leído *La náusea*...mi historia literaria es también la historia de mi vida, he aprendido a compartir mis lecturas y mis creaciones y a la par he encontrado respuestas a mis más profundas interrogantes. Como usted ha de suponer, no es coincidencia que realice esta propuesta terapéutica.

Me es familiar lo descrito por Rosa Krauze, cuando señala que el escritor se enfrenta a diferentes realidades, tales como la realidad material, la realidad social y la realidad transmutada por su propia subjetividad. Todas estas realidades son reinterpretadas y transformadas por la literatura y a su vez el lector complementa el proceso en el que un objeto —un escrito literario— y su contenido subjetivo remodelan sus posibilidades de existencia. Así, el “híbrido subjetivo-objetivo”<sup>1</sup> denominado literatura contiene un valor extraordinario, el valor de lo puramente humano.

---

<sup>1</sup> Krauze, R. (2003) Los seres imaginarios. México: Universidad de la Ciudad de México.



Un valor agregado a un escrito literario y que no había sido señalado hasta ahora es su valor como documento histórico. En la literatura nos podemos encontrar historias, personajes e interpretaciones de la realidad vivida por los escritores de cada momento. De los escritos literarios podemos extraer una cantidad ilimitada de información de las épocas en las que fueron escritas, tal como los cánones artísticos prevalecientes, la realidad social tal y como el escritor la aprehende y la plasma en el texto, las interacciones de las personas con el entorno de acuerdo al escrito, los recursos con los que se contaba en esas épocas, las leyes políticas y morales mencionadas en la obra, los ideales espirituales del autor y de su momento de vida y un eterno etcétera. Pero también se puede encontrar en un texto literario cómo el ser humano se ha vuelto ser humano. En la idea de un análisis longitudinal, los textos pueden revelar mucho de la condición psicológica de la gente de otros tiempos. Aaron Gurevich<sup>2</sup> realiza un estudio de la conformación de la personalidad en el ser humano, en particular en el medioevo. Así, gracias a la interpretación de Gurevich con respecto a la literatura medieval, hoy podemos saber que el concepto de personalidad (una conciencia de ser en lo colectivo pero al mismo tiempo orientada hacia la autonomía) se ha construido y modificado en el transcurso de la historia. A partir de este supuesto podemos sugerir nuevas líneas de investigación, que además de las ya antes señaladas, adhieran una perspectiva histórica más completa.

Precisamente en la búsqueda de una perspectiva amplia y llena de posibilidades, creo firmemente que las aportaciones que otras disciplinas puedan brindar a esta propuesta serán en sumo enriquecedoras. La estructuración y práctica de una terapia literaria existencial requiere de una labor multidisciplinaria entre la filosofía, la psicología, la historia, la sociología, la antropología y las artes. Por ende, la concreción de este trabajo depende de la actitud creativa de quienes participamos en su creación, de la intersubjetividad puesta en juego en la práctica de estas disciplinas y por último de la (re)creación de los conocimientos humanos orientados a la humanización.

---

<sup>2</sup> Gurevich, A (1997) Los orígenes del individualismo europeo. Barcelona: Crítica.

Es momento de concluir, no sin antes aclarar las certezas que presenta este trabajo: en lo relativo al lenguaje queda mucho por decir, en cuestión al arte queda mucho por crear, de la existencia queda mucho por comprender y en el avance de la psicología falta mucho por comenzar.

## BIBLIOGRAFÍA

- Argüelles, J.D. (2003) ¿Qué leen los que no leen? México: Paidós
- Aristóteles. (1997) Arte poética; arte retórica. México: Porrúa
- Avilés, K. *México en penúltimo lugar de la OCDE en dominio de lectura*. En: La jornada. México D.F. Martes 06 de agosto de 2002.
- Breton, A. (1988) El manifiesto surrealista. La Habana: Editorial Unión.
- Bruner, J. (1986) Realidad mental y mundos posibles. Argentina: Paidós.
- Bruner, J. (1990) Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva. Madrid: Alianza Editorial.
- Castro, R. (2002) La intuición de leer, la intención de narrar. México: Paidós
- Cereijido, F. (2002) La vida, el tiempo y la muerte. México: FCE
- Child, I. (1975) Psicología Humanística y la tradición experimental. México: Limusa.
- Croce, B. (1962) Estética como ciencia de la expresión y lingüística general. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión
- Della Volpe, G. (1972) Historia del gusto. Madrid: Visor.
- Epston, D. y White, M. (1993) Medios Narrativos para fines terapéuticos. España: Paidós
- Foucault, M. (1996) De lenguaje y literatura. México: Paidós.
- Foucault, M. (2000) Historia de la locura en la época clásica. Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica
- Frankl, V. (2002) Psicoanálisis y existencialismo. México: FCE.
- Freud, S. (1969) Introducción al psicoanálisis. Madrid: Alianza Editorial.
- Gurevich, A. (1997) Los orígenes del individualismo europeo. Barcelona: Crítica.
- Gutiérrez, R. (2001) Historia de las doctrinas filosóficas. México: Esfinge.

- Hadjinicolaou, N. (1989) Historia del arte y lucha de clases. México: Siglo XXI Editores.
- Hall, E. (2001) La dimensión oculta. México: Siglo XXI Editores.
- Hegel, G.W.F. (2002) Lecciones de estética. México: Ediciones Coyoacán.
- Heidegger, M. (1979) De camino al habla. España: Grafos.
- Heidegger, M. (1998) Carta a Jean Beaufret. México: Ediciones Peña Hermanos.
- Heidegger, M. (1999) El ser y el tiempo. México: FCE.
- Heidegger, M. (2002) Arte y poesía. México: FCE
- Kahler, E. (1981) Historia universal del hombre. México: FCE
- Kant, I. (1990) La crítica del juicio. México: Editores Mexicanos Unidos
- Krauze, R. (2003) Los seres imaginarios. México: Universidad de la Ciudad de México.
- Kundera, M. (1990) El arte de la novela. México: Editorial Vuelta
- Langer, S. (1986) Los problemas del arte. Buenos Aires: Editorial Infinito.
- Lévi-Strauss, C. (1968) Arte, lenguaje, etnología. México: Siglo XXI Editores.
- Marcuse, H. (2001) Razón y evolución. México: Alianza Editores
- Marx, C. y Engels, F. (1979) El origen de la familia, la propiedad privada y el estado. México: Época
- Merani, A. y Merani, S. (1971) La génesis del pensamiento. México: Grijalbo.
- Morales, H. (1996) Escritura y Psicoanálisis. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Morris, C. (2000) Psicología general. México: Prentice Hall.
- Nietzsche, F. (2000) El Anticristo. México: Ediciones Leyenda.
- Olson, D. (1998) El mundo sobre el papel. Barcelona. Gedisa.
- Peralta, V. (2005) Dialéctica de la identidad y el poder. En prensa.
- Platón (2002) Diálogos. Tomo II. México: Porrúa.

- Quemain, M.A. *Literatura y psicoanálisis*. En: El financiero. México D.F. Miércoles 24 de septiembre 2004.
- Ramírez, M.T. (2003) De la razón a la praxis. México: Siglo XXI Editores.
- Reyes, A. (1984) El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria. México: COLMEX.
- Reyes, A. (2003) Antología. México: FCE
- Ricœur, P. (1975) Hermenéutica y estructuralismo. Buenos Aires: Ediciones Megápolis.
- Ricœur, P. (1995) Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido. México: Siglo XXI Editores.
- Robles, M. (1994) Memorias de la antigüedad. México: FCE.
- Sánchez, A. (1978) Textos de estética y teoría del arte. México: UNAM.
- Sartre, J. P. (1981) Bosquejo de una teoría de las emociones. Madrid: Alianza Editorial
- Sartre, J.P. (1998) El existencialismo es un humanismo. México: Ediciones Peña Hermanos
- Tamayo, L. (1989) La temporalidad del psicoanálisis. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Vaneigem, R. (2001) Aviso a escolares y estudiantes. Barcelona: Debate.
- Veraldi, B. (1979) Psicología de la creación. España: Mensajero.
- Viñao Frago, A. (1999) Leer y escribir, historia de dos prácticas culturales. México: Fundación Educación.
- Garzarelli, J. (2001) Diálogos en torno a la psicología del arte. En red. Disponible en Internet en: <http://www.salvador.edu.ar/psic/ua1-9pub02-8-05.htm>
- Lotufo, M. (2002) El Arte y el espacio-tiempo. En red. Disponible en Internet en: <http://www.arteyeducacion.com.ar/temas/tallerdearte.htm>