



UNIVERSIDAD
DEL
ACONCAGUA

FACULTAD DE PSICOLOGIA

TESINA DE LICENCIATURA:



**CREATIVIDAD
ARTISTICA:
Un recurso
para la Salud
Mental**

DIRECTORA:
LIC. ESTELA
LABAL

ALUMNA: MA.
CELESTE FUNES.

Mendoza, Marzo de 2011

HOJA DE EVALUACIÓN

TRIBUNAL

PRESIDENTE:

VOCAL:

VOCAL:

PROF. INVITADO:

RESUMEN

El presente trabajo de investigación desarrolla la temática de la creatividad aplicada al arte, intentando comprender de qué modo ésta puede contribuir al estado de salud y bienestar de las personas. A este propósito se han elaborado siete capítulos, cuya secuencia lógica se establece de la siguiente manera:

El capítulo uno presenta una revisión histórica sobre la concepción de *Salud Mental*, desde la Antigüedad hasta la contemporánea definición de la OMS. Se establecen algunas de las críticas más frecuentes a la misma, para exponer luego, su inevitable contraposición con la idea psicoanalítica de Salud.

El segundo capítulo, dividido en dos apartados y complementado por el Anexo I, está dedicado al tema del *arte*. Un primer momento, lo constituye el análisis etimológico del término y el intento por establecer parámetros de diferenciación con otros aspectos de la vida humana como la ciencia, la técnica y la religión. El apartado dos, establece las líneas de investigación psicoanalítica sobre el tema, esto es: análisis de la obra, biografía del autor y, saberes psicoanalíticos sobre la creatividad.

El capítulo tres, presenta la *creatividad* como un todo constituido por tres elementos: capacidad-proceso-producto. Cada uno de ellos es abordado en función de la bibliografía existente y traducido luego, en base a la línea psicoanalítica de pensamiento.

El cuarto capítulo, combina los precedentes enlazando las actividades creativas artísticas con la salud. En esta vinculación se retoma el mecanismo de *sublimación* como proceso psíquico específico tendiente a la salud del sujeto, además se perfilan líneas generales de la influencia física, psicológica y social de las actividades creativas sobre la salud.

El capítulo quinto, es dedicado a la *opinión de los artistas*. Se presenta el análisis y resultados del trabajo de campo realizado.

El sexto capítulo, destaca los *aspectos metodológicos* del trabajo.

Por último, el capítulo siete, establece un *análisis y articulación* entre el material teórico desarrollado y la visión de los artistas en torno al tema.

Finalmente se perfilan *conclusiones y propuestas* sobre la función del psicólogo; como también para futuras investigaciones.

ÍNDICE

PÁGINA DE EVALUACIÓN.....	3
RESUMEN.....	4
ÍNDICE.....	5
AGRADECIMIENTOS.....	8
INTRODUCCIÓN.....	9
CAPÍTULO I: EL CONCEPTO DE SALUD MENTAL.....	12
1. DIFICULTADES DE CONCEPTUALIZACIÓN.....	12
2. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL CONCEPTO “SALUD MENTAL”.....	14
2.1. El concepto de salud en el mundo antiguo	
2.2. El concepto de salud de la edad media	
2.3. El concepto de salud en la edad moderna	
2.4. El concepto contemporáneo de salud	
3. SALUD MENTAL: DEFINICIÓN DE LA OMS.....	21
4. SALUD MENTAL Y PSICOANÁLISIS: UNA TENSIÓN IRREDUCTIBLE.....	24
CAPÍTULO II: ARTE.....	28
APARTADO I.....	30
1.1. ETIMOLOGÍA DEL TÉRMINO ARTE.....	30
1.2. ¿QUE CLASE DE ACTIVIDAD ES LA ARTÍSTICA?.....	31
APARTADO II.....	37
2.3. EL ARTE EN FREUD.....	37
2.3.1. EI INTERÉS POR LA BIOGRAFÍA DEL AUTOR.....	38
2.3.2. ANÁLISIS DE LA OBRA INDEPENDIEMENTE DE SU AUTOR.....	38
A. El delirio y los sueños en la <Gradiva> de Jensen (1907)	
B. El Moisés de Miguel Ángel (1913)	
2.3.3. SABER PSICOANALÍTICO SOBRE LA CREATIVIDAD.....	40

CAPÍTULO III: CREATIVIDAD.....	46
1. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL CONCEPTO CREATIVIDAD.....	46
1.1.1. Empezando por el principio: historia remota del concepto	
1.1.2. Breve señalamiento de la historia reciente	
2. CREATIVIDAD ¿DE QUÉ SE TRATA?.....	54
3. LA CREATIVIDAD COMO <i>CAPACIDAD-PROCESO-PRODUCTO</i>	56
3.1. LA CREATIVIDAD COMO CAPACIDAD.....	56
3.1.1. La importancia de “poner en juego” el cuerpo.	
3.1.2. Juego ¿origen de la capacidad creadora?	
3.1.3. ¿Qué dicen los teóricos sobre el juego y la capacidad creadora?	
3.1.4. Creatividad ¿vs educación formal?	
3.2. LA CREATIVIDAD COMO PROCESO.....	71
3.2.1. La propuesta de Wallas.	
3.2.2. “La falta” como motor del proceso creativo. Mirada desde el Psicoanálisis	
3.2.3. El proceso creativo como mecanismo de reparación.	
3.3. EL PRODUCTO CREATIVO.....	80
3.3.1. De los objetos y los sujetos.	
3.4. LA PERSONALIDAD CREATIVA.....	84
 CAPÍTULO IV: CREATIVIDAD ARTÍSTICA: ¿un recurso para la salud mental?.....	87
1. SUBLIMACIÓN: LA TRANSFORMACIÓN DEL DESEO.....	87
2. LA CREATIVIDAD ARTÍSTICA COMO ALIADA DE LA SALUD, ALGO MÁS QUE SUBLIMACIÓN.....	89
3. DISTINTAS ACTIVIDADES, DIFERENTES MATERIALES, DIVERSAS POSIBILIDADES.....	93
3.1 El papel de la música en la salud.	
3.2 Danza: La “magia” del movimiento.	
3.3 De las artes gráficas, escritas y visuales.	
 CAPÍTULO V: MÉTODO.....	104
 CAPÍTULO VI: PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE RESULTADOS.....	108

CAPÍTULO VI I: ANÁLISIS Y ARTICULACIÓN DE CONCEPTOS.....	108
--	-----

SÍNTESIS.....	171
---------------	-----

ANEXO 1: EL ARTE EN FREUD

- 1- EI INTERÉS POR LA BIOGRAFÍA DEL AUTOR.
 - A.- Leonardo Da Vinci.
 - B.- El recuerdo infantil.
 - C.- Identificaciones con el padre.
 - D.- Conclusiones.

- 2- ANÁLISIS DE LA OBRA INDEPENDIENTEMENTE DE SU AUTOR.
 - A- El delirio y los sueños en la <Gradiva> de Jensen (1907)
 - a. La novela: "Gradiva, una fantasía pompeyana"
 - b. El interés de Freud por la novela.

 - B- El Moisés de Miguel Ángel (1913)
 - a. "El Moisés"
 - b. Conclusiones del análisis de Freud
 - c. La sublimación en Miguel Ángel
 - d. "El Moisés" la identificación de Freud

ANEXO 2: MODELO DE ENTREVISTA.

ANEXO 3: TABLAS DE ENTREVISTAS.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE INFORMACIÓN

AGRADECIMIENTOS

Dedico esta tesina a mis padres, Elba y Miguel, por brindarnos –a mí y a mis hermanos- el mejor lugar para crecer y creer en nosotros mismos. Que me dieron la posibilidad de estudiar, la confianza y libertad para ser yo misma.

A mis hermanos, Mariela y Facundo, que además son mis primeros mejores amigos. A mis cuñados, Rubén y Cinthia, por su compañía y apoyo.

A mi sobrina, Magalí que llena mi vida con aire de infancia casi adolescente, imprimiéndole toda su vitalidad.

A Carina y Soledad, mis incomparables hermanas y colegas, junto a las cuales descubrí el maravilloso y apasionante mundo de la Psicología. A sus familias, por acompañarnos materia a materia.

A mis amigas, hermanas elegidas: Fernanda, Carina, Romina, Belén, Valeria y Romina, por estar siempre presentes, dándome su apoyo y amistad.

A Estela Labal, cuya guía siempre excede lo estrictamente académico. Por tu dedicación, compromiso y enseñanza, gracias!!

A Daniel y Paula, que modificaron sus horarios de trabajo ayudarme con los últimos detalles de mi tesina.

A los artistas, cuya participación forma parte esencial de mi tesina.



INTRODUCCIÓN

Dos objetivos resumen nuestro compromiso en el área de la Salud Mental. Ellos son, por un lado, la ausencia de enfermedad y, por el otro, el que las personas logren el mayor nivel de bienestar posible en lo físico, lo psíquico y lo social.

Aún cuando estos propósitos son ampliamente aceptados, los profesionales de la salud, suelen estar tan preocupados por los problemas inmediatos de las personas que tienen una enfermedad, que no se les permite prestar atención a aquellas que están “bien”, “sanas”.

Este modo de proceder, se refleja en una capacitación del Psicólogo -y de otros especialistas- como “Profesional de la Salud” centrada -paradójicamente- en el entrenamiento para la detección de los aspectos “enfermos” del sujeto y la búsqueda de explicaciones sobre el desencadenante de su enfermedad. Cuando el problema ya está instalado, se intenta producir cambios que brinden una “mejor calidad de vida” al paciente. Algo así como emprender un trabajo marcha atrás desde la enfermedad hacia la salud o bien, hacia el mayor estado de bienestar posible.

Sin dudas, el alivio del malestar del paciente es un fin noble; aunque sostener la Salud no sólo como ausencia de afección, es una invitación a los Psicólogos como profesionales del área, a realizar acciones tendientes a que las personas adopten y mantengan estilos de vida saludables, como también a que creen condiciones de vida y ambientales que apoyen la salud.

Es por este motivo y considerando que para alcanzar un estado adecuado de bienestar físico, mental y social, las personas, deben ser capaces de identificar y realizar sus aspiraciones, de satisfacer sus necesidades y de cambiar o adaptarse al medio ambiente, que este trabajo de investigación se introduce en el mundo del arte, intentando comprender de qué modo, la creatividad aplicada al área, puede contribuir a tal fin, de salud y bienestar.

El abordaje de la temática reconoce la vinculación histórica entre arte-salud que tiene sus antecedentes en los pueblos de la antigüedad, manifestada no sólo en obras materiales con significación particular, sino además en forma de rituales de sanación en

los que se entremezclaban las creencias religiosas con prácticas tales como la música, la pintura y la danza.

Sin embargo, no es sino hasta después de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) que la investigación sobre el tema cobra auge, momento en que diferentes formas artísticas, básicamente la pintura, son utilizadas en hospitales de campaña, como instrumento de canalización de los pesares sufridos en aquella situación adversa.

Los trabajos en materia de creatividad, se acrecientan desde 1950. Las aproximaciones a la temática hacen énfasis en tres categorías, estas son: capacidad, proceso y producto. En el presente trabajo, se da a estas tres clases el estatuto de inseparables y necesarias para la comprensión del fenómeno en cuestión, pues sería un intento vano hablar de un proceso sin hacer mención a quién lo realiza acorde a sus recursos, tal como sería imposible obtener un resultado/producto sin recurrir a un proceder determinado tendiente a alcanzarlo.

Hablar de la creatividad como *capacidad-proceso-producto*, necesariamente lleva a tener en cuenta la comprensión del desarrollo del sujeto como miembro de una realidad socio-cultural que lo determina, esto es, tener en cuenta su condición de "sujeto sujetado" cuya producción será por un lado, manifestación de su capacidad de hacer y, por el otro, reflejo de su condición de sujeto del inconciente.

La creatividad artística como recurso para el bienestar de las personas, no se agota en el dinamismo psíquico, tiene implicancias a nivel físico, social y personal. No es únicamente una cuestión de crecimiento personal equilibrado, es también una posibilidad para el afrontamiento de situaciones, una alternativa de protección y desempeño exitoso frente a las vicisitudes de la vida cotidiana.

Siendo éstas las premisas que en el cuerpo de la presente investigación tomarán forma y fundamentación, se procederá al esclarecimiento de las nociones de "salud mental", "arte" y "creatividad" para establecer luego, algunas conexiones que apuntalen las afirmaciones realizadas precedentemente.

CAPÍTULO I

I. EL CONCEPTO DE SALUD MENTAL

1. DIFICULTADES DE CONCEPTUALIZACIÓN.

En 1969 Bohoslavsky¹ afirmaba que cualquier psicólogo o médico abocado a definir qué es lo saludable, podría enunciar una larga lista de índices para la categorización de la conducta, pero todos ellos estarían precedidos por palabras tales como: "relativamente", "habría", "podría", "tendría", términos que esconden bajo una aparente dialéctica, una rotunda ambigüedad.

Sus palabras señalan la difícil tarea de lograr consenso respecto al concepto de Salud Mental, siendo algunos de los problemas de conceptualización los siguientes:

Frecuentemente, para definir la Salud Mental se utilizan términos como "bienestar/malestar psíquico", "felicidad" o "satisfacción", que son igualmente abstractos o difíciles de operativizar.

Suele sostenerse y aceptarse que el constructo Salud Mental tiene múltiples componentes, sin embargo, la cuestión empieza a complicarse al tratar de indicar cuántos y cuáles son esos componentes.

Otro punto de dificultad gira en torno a la pregunta ¿Salud o Salud Mental? La Organización Mundial de la Salud (1948) sostiene que la Salud Mental no debe considerarse como algo independiente de la salud general. Tal planteo implica una concepción global e integral de la persona, que contempla los aspectos físicos, psicológicos y sociales de forma interrelacionada. Adhieren a esta idea autores como Font, Goldenberg y Lubchansky; Lluch, Vázquez, y Tizón. Este último señala (Tizón 1996)² algunas razones que desaconsejan la dicotomía entre salud física y salud mental: cuando hay una enfermedad física, las capacidades psicológicas y las formas de relación se ven alteradas; también muchos problemas psicológicos suelen manifestarse a través de síntomas somáticos tales como insomnio, cefalea, taquicardia,

¹ Bohoslavsky, R. (1969). "*Reflexiones en torno al concepto de salud mental*". Síntesis de un grupo de discusión. Universidad de la Provincia de Mar del Plata. Facultad de Humanidades. Bs. As. (73-89).

² Tizón, J.L (1996). "Componentes psicológicos de la práctica médica. Una perspectiva de la atención primaria". Barcelona: Ed. Biblaria. En: Lluch Canut, M. (1999). "*Construcción de una escala para medir la Salud Mental Positiva*". Universidad de Barcelona.

etc. Además, los estados emocionales y afectivos conllevan reacciones fisiológicas que pueden generar problemas psicosomáticos. Desde esta perspectiva, la salud mental se concibe como un componente de la salud general (Ugalde y Lluch, 1991)³.

En contraposición, Sánchez⁴ (1991) piensa que sería estratégico tratar la salud mental como entidad independiente, pues permitiría trabajar de forma diferenciada y específica reduciendo la preponderancia del modelo médico sobre el psicológico.

No menos importante en este problema es la concepción de cada cultura o sociedad frente a la salud y la enfermedad mental. Ampliamente reiterada es la frase: "lo que en un lugar se considera como normal y sano, en otro contexto o momento socio-cultural puede ser tomado por anormal o patológico". Gracia y Lázaro⁵ (1992) minimizan este problema cuando se habla de trastornos mentales severos o con base orgánica, admitiendo que el mismo se agudiza cuando se intentan establecer los límites de los trastornos psíquicos que tienen una fuerte influencia psicosocial.

En esta misma línea, Belloch, Sandín y Ramos⁶ (1995) reconociendo la influencia sociocultural en los conceptos de normalidad y patología, advierten que dar excesivo énfasis al contexto va en detrimento de la consideración individual y de la capacidad de autodeterminación de la persona. Sin embargo, como indica Seva⁷(1983), el medio cultural puede generar sufrimientos psíquicos. Barcia⁸ (1997) pone de manifiesto que las connotaciones sociales de la enfermedad van más allá del concepto teórico que tiene cada cultura y que quedan reflejadas, por ejemplo, en el rol del enfermo, en los derechos y deberes del mismo o en las responsabilidades del Estado para organizar la sanidad.

Resulta difícil establecer límites claros entre la salud y la enfermedad mental. Generalmente se definen como polos opuestos de un continuo, siendo que la enfermedad se encontraría en el extremo opuesto de la salud. Sin embargo, la mayoría de las personas se sitúan en un espacio intermedio, donde existen múltiples combinaciones cuali y cuantitativas.

Al respecto, Font (1983), concibe la salud-enfermedad mental como dos entidades con carácter propio y señala que la salud es un concepto global, mientras que la enfermedad es un

³ Rigol y Ugalde (ed.). *"Enfermería de la salud mental y psiquiátrica"*. Barcelona. (p. 47-56)

⁴ Sánchez, A. (1991). "Psicología Comunitaria. Bases conceptuales y operativas. Métodos de intervención". Barcelona: Ed. Promoción y publicaciones universitarias, SA. En: Luch Canut, M (1999). Op.cit.

⁵ Gracia, D. y Lázaro, J. (1992). "Historia de la psiquiatría". En: Ayuso y Salvador (Comp.). *"Manual de Psiquiatría"*. Madrid: Ed. MacGraw- Hill. (p.17-31)

⁶ Belloch, A. (1995). *"Manual de Psicopatología"*. (1). Madrid: Ed. Mac Graw- Hill.

⁷ Seva, A. (1983). "Salud mental Evolutiva". España: Ed. Pórtico. En: Luch Canut, M. (1999). Op.cit.

⁸ Barcia, D y López- Ibor, J (1997). *"Manual de psiquiatría"*. (vol. 2). Madrid. Ed. MacGraw- Hill.

concepto parcial y, por tanto, puede existir salud a pesar de la enfermedad. Es más: *"si la salud es buena, las enfermedades serán más fácilmente vencidas"*.

Dentro de la psiquiatría clásica, predomina la idea de diferenciar entre salud y enfermedad mental. Aplicando los criterios de la medicina general, se considera que las verdaderas enfermedades mentales son las que tienen una base fundamentalmente biológica y requieren tratamientos farmacológicos. El resto de los problemas mentales que tienen una etiología psicosocial, requieren de tratamientos psicológicos y pueden entenderse como variaciones del modo de ser psíquico.⁹

A pesar de las diferentes perspectivas, parece estar oficialmente aceptado usar el término salud mental para hacer alusión tanto a la salud como a la enfermedad mental. En la práctica, buena parte de las intervenciones en esta área, están dirigidas a superar los efectos de la enfermedad, un hecho que en cierto modo enmarca el concepto de salud mental. Quizá este uso casi indiscriminado de un término por otro, se deba a que, como dice Henri-Francois Becque, *"La libertad y la salud son condiciones semejantes: el hombre sólo percibe su presencia cuando están ausentes"*.

Se entiende así que la salud nunca es permanente sino un proceso que incluye la modificación cada vez que las circunstancias internas y/o externas de las personas cambian. La salud como proceso constante de adaptación y equilibrio genera un movimiento progresivo de crecimiento personal (Seva)¹⁰. Es por esto que Jahoda y Tizón¹¹, describen la salud como una utopía o meta a alcanzar. Es decir, como una tendencia hacia un nivel de salud inalcanzable pero deseable y direccionalmente orientador.

2. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL CONCEPTO "SALUD MENTAL".

En pos de una mejor comprensión del concepto, se analizan las ideas, creencias y percepciones documentadas en la historia de las culturas dominantes en el mundo oriental y occidental.

A tal fin, se exponen contribuciones de filósofos, médicos y pensadores, respecto a las sustancias, fuerzas y/o aspectos biológicos que interfieren en la vida y el destino del hombre.

⁹ Vallejo Ruiloba, J. (1992). *Introducción a la Psicopatología y la Psiquiatría*. Barcelona: Ed. Salvat.

¹⁰ Lluch Canut, M. op.cit.

¹¹ Jahoda, M. (1980). *Algunos conceptos de Salud Mental Positiva*. New York: Ed. Arno Press

El análisis de estas contribuciones permite reconocer que en diversas culturas se ha definido la salud con términos cuyo significado equivale a las palabras: equilibrio, armonía, equidad, mientras la enfermedad se ha descrito con vocablos opuestos.

2.1. EL CONCEPTO DE SALUD EN EL MUNDO ANTIGUO

En los mitos de las culturas antiguas se hace alusión a una “Era Dorada”, un paraíso libre de todo malestar. Según relatan, aquellos tiempos fueron seguidos por un periodo difícil en el que la humanidad tuvo que esforzarse por mantener su salud:

El relato bíblico describe: Eva le dio a Adán la manzana del árbol del conocimiento y tuvieron que abandonar el paraíso, castigados por desobedecer la ley de Dios.

En la mitología griega, Zeus tras ser engañado por Prometeo, quitó el fuego a los hombres. El Titán decidido a favorecer a los humanos, entró a hurtadillas en el Olimpo, robó el fuego sagrado, y lo entregó a sus protegidos. Al no poder ya confiscar el fuego y en busca de venganza, Zeus envía, al mundo de los hombres, a Pandora de cuya caja salieron todos los males y dolores que hoy asechan a la humanidad.

Textos sagrados de la Antigua India, El Atharva Veda, declara que su recitación produciría una larga vida, la curación de todas las enfermedades y generaría la ruina de los enemigos. Las enfermedades mentales, causadas por el Diablo, podían ser aliviadas a través de oraciones a Dios.

Las culturas del antiguo Egipto y la Mesopotamia tuvieron una percepción muy similar: En el Antiguo Egipto la vida terrenal era considerada una visión fugaz de lo que sería la vida eterna. La salud y la enfermedad sólo eran manifestaciones de un drama metafísico, se creía que la enfermedad estaba mediada por seres vivos mal intencionados o espíritus demoniacos. La creencia egipcia era que “el soplo de la vida entraba por la oreja derecha y el soplo de la muerte por la oreja izquierda”; con el soplo de la muerte se rompía la armonía entre la parte material y espiritual del hombre. Entre estos dos extremos, la salud estaba subordinada a la interacción armónica de las fuerzas de la materia y del espíritu, en tanto que la gravedad de la enfermedad dependía del grado en que la armonía era trastocada.

En las culturas mesopotámicas, prevalecía la idea de que las enfermedades eran el castigo que los dioses imponían a los hombres que transgredían sus normas, aunque también algunas enfermedades podían ser causadas por maleficio de alguna persona o por el capricho de demonios errantes. Por eso, para recuperar la salud era necesario restablecer la armonía entre el dios ofendido y el hombre pecador, y según fuese la causa de la enfermedad el paciente era objeto de ritos religiosos o bien, expuesto a exorcismos y magia.¹²

En la cultura grecolatina, Pitágoras (Siglo VI-V a.C.) defendía la idea de la salud como armonía o equilibrio individual; en caso de enfermedad, se prescribía: higiene (basado en riguroso ejercicio físico), el empleo curativo de la música (melanoterapia) y una dieta de marcado carácter vegetariano. Este filósofo y matemático tenía el convencimiento de que *la salud se encuentra en la medida, por lo que el precepto de mesura en todos los actos de la vida era una condición indispensable para conservar la armonía corporal, o para rescatarla si ésta se llegara a perder*¹³.

Durante la *primera mitad del Siglo V a. C.*, Empédocles (490-430 a. C.) señalaba que los principios elementales del Cosmos- y del cuerpo humano- eran: fuego, aire, agua y tierra. Asignaba al amor y al odio un papel esencial; creía que la mezcla íntima que une a los cuatro elementos se daba porque el amor ha dominado al odio. Pensaba que la esfera primitiva del amor es la que mantiene la cohesión y la armonía de las sustancias esenciales, pero cuando el nexo se pierde por predominio o por deficiencia (eklipsis) de alguna de ellas, la salud se altera.

A los conceptos de Alcmeón, de que la salud es producto de la mezcla armoniosa de cualidades asimétricas, y a los de Empédocles, con respecto a la isonomía de los cuatro elementos, Pólibo (a quien se atribuye el libro "De la naturaleza del hombre", del *Corpus hipocraticum*) incorporó la vieja creencia de la participación de los humores corporales en el proceso de salud-enfermedad. Este protomédico pensaba que el cuerpo humano contiene sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra y estos son los elementos que entran en su constitución y explican sus dolores y su salud. La salud es, primariamente, el estado en el cual estas sustancias se encuentran, cada una, en su correcta proporción, en intensidad y cantidad, bien mezcladas.

¹² Zaragoza JR. (1976). La medicina de los pueblos mesopotámicos. En: Entralgo, L. "Historia universal de la medicina". Tomo 1. Barcelona: Ed. Salvat. 67-93. Citado por: Vega-Franco, L. (2002). "Ideas creencias y percepciones acerca de la salud. Reseña Histórica". *Salud Pública de México*. 44 (3), 258-265.

¹³ Lasso de la Vega JS.(1982)." Pensamiento presocrático y medicina". En: Entralgo, L. "Historia universal de la medicina". Tomo 1. Barcelona: Ed. Salvat. 67-93. Citado por: Vega-Franco, L. op.cit.

Siglos después de haber nacido la doctrina hipocrática, durante el apogeo del imperio romano *en el siglo II d. C.*, los estoicos, en voz de Marco Aurelio, pensaban que la naturaleza del universo dispone que el hombre enferme

[..] a pesar de que el médico pretenda conducirlo a la salud, por eso, lo que le pase a cualquiera es porque se le ordena como a una más de las cosas subordinadas a la naturaleza [...] Aceptemos entonces alegremente lo que pase, por duro y desagradable que esto sea, con ello contribuiremos a la salud y bienestar del universo [...].

De acuerdo con esta corriente filosófica, interpretada por el sentir de este emperador guerrero, lo que importa es la armonía del universo, aunque ésta se logre a expensas de la salud o la vida de los seres humanos.

En ese mismo siglo Galeno reafirmó y divulgó la manera de pensar de Pólibo, enriqueció con ideas originales la doctrina hipocrática y con experiencias propias acrecentó los viejos conocimientos de la Escuela de Cos fundada por Hipócrates, a quien se le atribuyen más de 50 tratados médicos; sus textos ejercieron una influencia significativa en el ejercicio de la medicina por 1500 años, cimentando la identidad de la medicina occidental.

2.2. EL CONCEPTO DE SALUD DE LA EDAD MEDIA

Al desaparecer el Imperio Romano de Occidente, médicos árabes, persas y judíos, resguardaron e impulsaron los conocimientos de la medicina griega durante la Edad Media.

Sigerist considera que la teoría de los cuatro humores ejerció entre los médicos mayor influencia en la Edad Media que en la época antigua, debido a que ilustraba de manera gráfica la interpretación filosófica de la salud y la enfermedad. Señala que a partir del siglo XII, cuando se conoció en occidente la literatura árabe, estas ideas influyeron en el pensamiento médico y en el ejercicio de las prácticas de salud.

Los médicos árabes y judíos continuaron siendo líderes en la medicina occidental hasta la fundación de la Escuela (médica) de Salerno, la que retomó la idea grecolatina de fomentar la salud mediante preceptos higiénicos, lo cual divulgó en un manual de salud conocido como *Regimen Sanitatis Salernitanum*, (Poema didáctico dedicado fundamentalmente a la dieta)

publicado por primera vez en el siglo XIII. El Régimen de Salerno es una serie de prudentes consejos sobre higiene, dietas y modo de vida, fruto de experiencias de los maestros salernitanos, de gran influencia entre los médicos por muchos siglos. Sus primeros versos son famosos y dicen: "Si te faltan médicos, sean tus médicos estas tres cosas: mente alegre, descanso, dieta moderada" ("mens laeta, requies, moderata dieta")

Cabe suponer que entre los médicos formados en ese lapso histórico permanecieron vigentes los conceptos hipocráticos de higiene, aunque se puede pensar que la opresión del régimen feudal, las epidemias recurrentes, las guerras, el hambre y otros infortunios, hicieron de la salud un ensueño. Todas estas calamidades contribuyeron a la expansión del cristianismo y con ello nació la firme creencia de que la salud, la enfermedad, el bienestar, la infelicidad y que todo lo concerniente al hombre es designio de Dios.

2.3. EL CONCEPTO DE SALUD EN LA EDAD MODERNA

Entre 1453 y 1789, el saber y el ejercicio de la medicina continuaron sustentados en las ideas de Hipócrates y Galeno. Sin embargo, en el umbral del Renacimiento, contagiado por los descubrimientos de nuevos continentes, por la revolución de las ideas y por el resurgimiento de las artes, Bombasto de Hohenheim (1492-1541), conocido como Paracelso, intuyó otros horizontes en la medicina después de observar cierta analogía entre los procesos fisiológicos y patológicos con algunas reacciones químicas observadas en su rudimentario laboratorio alquimista. Se preguntaba si era posible explicar los mecanismos de las enfermedades en términos químicos. Así, poco a poco fue dando forma a una teoría en la que incorporó conceptos de la química: creía que en los órganos corporales se encontraban tres principios físicos: el combustible, el volátil y el incombustible.

A estos principios les dio el nombre simbólico de azufre (porque arde), mercurio (porque echa humo) y sal (porque permanece en las cenizas). Supuso que estas sustancias eran los elementos químicos que integran el cuerpo humano, pero además conjeturo la existencia de un principio vital al que llamó *archaeous*.

Para explicar el mecanismo por el cual los hombres adquieren una enfermedad, Paracelso desarrolló un sistema integrado por cinco entes. Acorde con estas ideas, estaba convencido de

que para que el hombre conserve o recupere su salud es preciso un “alquimista” hábil que separe los principios buenos de los malos que hay en el medio ambiente, pero además requiere contar con el favor de los astros, con la constitución natural de cada ser humano y con su espíritu, todo esto en consonancia con el pensamiento escolástico que dominó el pensamiento durante el Medioevo: con el consentimiento de Dios, de quien depende la alquimia de la salud que preserva la vida.

Tres siglos después de que William Harvey (1578-1657) desarrolló las investigaciones que permitieron comprender la circulación de la sangre, en el siglo XIX Claudio Bernard¹⁴ introdujo la medicina al mundo de la ciencia. Entre las reflexiones acerca de la salud que documenta en su libro: “Introducción al estudio de la medicina experimental”, está lo siguiente:

La condición necesaria para la vida (sana) no se encuentra ni en el organismo ni en el ambiente externo, sino en ambos. Si suprimimos o alteramos alguna función del organismo, la vida cesa, aún cuando el ambiente permanezca intacto; por otro lado, si modificamos los factores del ambiente que se asocian con la vida, ésta puede desaparecer, aún cuando el organismo no haya sido alterado [...] En los seres vivos el ambiente interno, que es producto del funcionamiento del organismo, preserva la relación necesaria de intercambio y equilibrio con el ambiente externo.

Desde la perspectiva de Bernard, la salud depende del funcionamiento armónico de los órganos y los sistemas corporales. Señala que la “relativa constancia” del medio interno, a pesar de las variaciones del medio externo, se traduce en el funcionamiento de los órganos y sistemas corporales dentro de un margen de normalidad. Por eso, consideraba que la salud del hombre depende de una “relación necesaria de intercambio y equilibrio” al interactuar con fuerzas físicas, objetos materiales, sustancias químicas y seres biológicos del ambiente externo.

2.4. EL CONCEPTO CONTEMPORÁNEO DE SALUD

En el siglo XIX, en todos los campos del conocimiento, se desarrolla un proceso de clasificación, surgen los grandes ordenamientos. En el campo de la Salud Mental la clasificación nosográfica más importante fue la de Kraepelin. Cabe destacar que el modelo que organizaba la

¹⁴ Bernard C. (1994). *“Introducción al estudio de la medicina experimental”*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (197-201).

mirada clasificadora era el llamado "orgánico - mecanicista", por lo que en caso de haber enfermedad mental esta sería resultante de algún tipo de lesión cerebral.

Este modo de mirar se refleja en conceptualizaciones como la de Bernard (1938) quien entendía la salud como "un estado de relativo equilibrio de la forma y función corporal, que resulta del ajuste dinámico del organismo ante las fuerzas que tienden a alterarlo. Y añadía, *"no es, pues, el resultado de la interrelación pasiva entre las sustancias del organismo y los factores que pretenden romper la armonía con el medio externo, sino la respuesta activa de las fuerzas corporales que funcionan para establecer los ajustes para preservar la vida"*.

Con esta misma idea René Dubos¹⁵ interpretó el concepto de salud en un sentido ecológico: pensaba que la vida implica la interacción y a la vez la integración de dos ecosistemas: el medio interno y el medio externo. Por un lado, el organismo, cuyas células, fluidos y estructuras están relacionadas entre sí mediante una compleja red de mecanismos de equilibrio, y por el otro, el medio externo está sujeto a cambios que acontecen en ocasiones de manera impredecible; muchos de estos cambios que ocurren en el ambiente externo pueden causar efectos dañinos en el hombre, por lo que en el organismo se generan cambios adaptativos para funcionar de manera eficiente y conservar la vida. Cualquier factor que rompa el equilibrio entre estos dos sistemas ecológicos puede ser causa de enfermedad.

Desde comienzos del siglo XX el aspecto orgánico o anatomopatológico entra en declinación, a la luz de las concepciones psicodinámicas.

Freud produce una auténtica ruptura epistemológica, al plantear un modo de abordar y pensar la enfermedad mental. Los descubrimientos acerca del inconsciente y su papel patógeno, acortan las distancias entre el supuestamente sano y el supuestamente enfermo: entre ambos sólo hay una diferencia de grado, una diferencia cuantitativa; los mismos mecanismos están operando en la tanto patología como en la salud.

Además, la inclusión del pensamiento freudiano, pone en evidencia que la salud mental no obedece solamente al funcionamiento de estructuras cerebrales, también el medio, las experiencias concretas de interacción con los otros y la historia del sujeto. La salud mental en consecuencia, no es sólo dependiente del nivel físico, sino que incluye factores psicológicos, antropológicos y sociales.

Paul Ricoeur, señala a Freud como uno de los tres pensadores que más han influido a lo largo del siglo XX (los otros dos serían Nietzsche y Marx), sus aportes contribuyeron a que se

¹⁵Dubos R. (1975) *"El hombre en adaptación"*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica. (303-306).

fuera produciendo una especie de disolución del concepto de "enfermedad mental" para reemplazarlo progresivamente por "*trastorno mental*". Este cambio es importante si consideramos que *enfermedad mental* hace referencia al conjunto de signos y síntomas que tienen igual evolución y proceden de una causa específica generalmente conocida; mientras que *trastorno mental* es una alteración de una función física o psíquica.

A modo de ejemplo, puede citarse a René Dubos¹⁶ quien expresó: "*Salud es un estado físico y mental razonablemente libre de incomodidad y dolor, que permite a la persona en cuestión funcionar efectivamente por el más largo tiempo posible en el ambiente donde por elección está ubicado*".

También en la década de 1950 Herbert Dunn aportó una descripción de la salud de la que incluía tres grandes aspectos de la misma: orgánico o físico, psicológico y social.

Actualmente la Salud Mental es entendida como parte del concepto de salud general, cuya definición más aceptada en el medio científico es la de la OMS, plasmada en su Constitución, que abordaremos en el siguiente apartado.

3. SALUD MENTAL: DEFINICIÓN DE LA OMS.

El recorrido realizado muestra el modo en que muchos han definido el concepto de salud o han expresado alguna opinión acerca de este atributo.

A pesar de las discrepancias, probablemente todos han coincidido –los que han expresado alguna definición, los que disienten de éstas y los que callan su opinión– en el viejo anhelo latino de tener una mente sana en un cuerpo sano (*mens sana in corpore sano*).

Podemos sostener que en todas las lenguas hay vocablos afines a lo que en nuestro idioma se entiende como *bienestar* y que en este fonema las diversas culturas resumen la compleja percepción de quienes disfrutan una vida cómoda, con sus necesidades básicas satisfechas y en buen estado físico, por lo que esta palabra también se usa para expresar el concepto que implica "estar sano".

Con esta connotación un grupo de expertos de la Organización Mundial de la Salud (OMS) definió la salud como:

¹⁶ Dubos, R. (1975). "El espejo de la Salud". México: Ed. Fondo de Cultura Económica. En: Borrella, G. (2003). "Aspectos que configuran la Salud Mental". *Medware. Revista electrónica*. (vol. 8)

“El completo estado de bienestar físico, mental y social y no sólo la ausencia de enfermedad o afección”.

Esta definición ha sido tomada por casi todos los países, pues resultó sumamente innovadora, ya que abría las puertas a una concepción más subjetiva y menos “normativa” de la salud. Su idea directriz es holística y progresista, es decir, considera aspectos básicos del desarrollo humano: físico, mental y social; además, busca una expresión en términos positivos, partiendo de un planteamiento optimista y exigente. Considera la salud como un fenómeno complejo que debe ser abordado a través de la interdisciplinariedad.

A pesar de su gran aceptación, esta conceptualización no ha estado exenta de crítica. Es así que algunos consideran que en esta definición se equipara la salud con alguna noción de felicidad, lo que la hace excesivamente utópica y poco realista. Otros toman positivamente este carácter utópico, como tendencia hacia un nivel de salud inalcanzable, pero deseable y direccionalmente orientador. En este polo, se encuentran Rodríguez y Goldman (1996) quienes expresan *“es una meta que hay que tratar de alcanzar, más que un estado que se pueda alcanzar, es útil porque proporciona un marco para establecer objetivos de salud”*¹⁷

Otro de los puntos de desencuentro es su carácter subjetivo, que hace que la definición de la OMS no ofrezca criterios de medición para cuantificar la salud. Reduciendo su capacidad operativa, ya que, por ejemplo, todo aquel afectado – incluso aunque no sea personalmente - por la tiranía, la injusticia, la desigualdad, o la marginación social, no puede ser incluido en la definición y debería ser etiquetado como insano. Según San Martín y Pastor (1989) hablar de bienestar es subjetivo y funcional, dificultándose *“su medición y la producción de indicadores económicos- sociales adecuados para su representación”*.¹⁸

En el mismo sentido, Briceño- León¹⁹ (2000) consideran que la idea de “completo bienestar” introduce una noción de “normalidad” en la salud. Lo normal como lo que se acostumbra, lo que sucede en forma corriente, puede no necesariamente ajustarse a la realidad biológica- ecológica y social, porque el hombre y su entorno están sometidos a constante variación. Surgen en este punto las mencionadas dificultades del relativismo espacio-temporal de las diferentes culturas.

¹⁷ Rodríguez, R. y Goldman, A. (ed.). (1996). *“La conexión salud-desarrollo”*. Washington. DC: Organización Panamericana de la Salud.

¹⁸ San Martín, H. y Pastor, V. (1989). “Economía de la salud. Teoría social de la Salud”. Madrid: Ed. Mac Graw- Hill. En: Moreno, G. (2008). “La definición de la Organización Mundial de la Salud y la interdisciplinariedad”. *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*. (9)1.

¹⁹ Briceño- León, R. De Souza, M.; Coimbra, C. (coord.). *“Salud y equidad: una mirada desde las ciencias sociales”*. Brasil: Ed.: Fio-Cruz. (p.15-24)

También Navarro²⁰ (1998) hace referencia a la cualidad a-histórica y a-política de la definición, pues según él, da por sentado que hay un consenso universal sobre lo que significan los términos clave –salud y bienestar-. Considera que la OMS se estaría librando de la responsabilidad de clarificar quién decide lo que es bienestar y salud, soslayando la controversia política que estas definiciones acarrearán, al tiempo que deja ver que la Salud es un concepto científico que “se aplica a todos los grupos sociales y todos los periodos históricos por igual”.

La voz de Milton Terris²¹, viene a decir que la definición de la OMS tiene dos aspectos: uno subjetivo que se refiere al “sentirse bien” y uno objetivo que implica “la capacidad para funcionar”. Sobre esta base cuestiona el sentido absoluto de “bienestar” que incorpora la definición de la OMS y propone la eliminación de la palabra “completo” de la misma. Según Terris, en la salud como en la enfermedad, existen diversos grados de afectación y no debería ser tratada como una variable dicotómica. Una propuesta alternativa, respetuosa con los logros de esta definición, propugnaría un enunciado del tipo: “La salud es un estado de bienestar físico, mental y social, con capacidad de funcionamiento, y no sólo la ausencia de afecciones o enfermedades”.

Existen otras relecturas que definen la salud como “El logro del más alto nivel de bienestar físico, mental, social, y de capacidad de funcionamiento que permiten los factores sociales en los que viven inmersos el individuo y la colectividad”.

Queda de manifiesto la difícil tarea de dar una definición acabada de salud mental. Si aceptamos como buena la definición de la OMS, la entendemos como un proceso dinámico, que según sostienen Megías y Serrano (2000) *“se manifiesta por un equilibrio de la personalidad, la integración, siempre renovada a tendencias contradictorias que permiten establecer relaciones significativas entre el individuo y el mundo, que a la vez preserva la identidad del Yo y favorece la adaptación al medio...La salud mental, lejos de ser la ausencia de enfermedades y problemas mentales y psíquicos, es por el contrario la percepción y conciencia de ellos y la posibilidad personal y/o colectiva de tratar de solucionarlos, de modificarlos, interviniendo sobre ellos”*.²²

²⁰ Navarro, V. (1998). “Concepto actual de la Salud Pública”. México: Ed. Mac Graw- Hill. En: Moreno, G. (2008). Op.cit.

²¹ Terris, M. (1980). *“La revolución epidemiológica y la medicina social”*. México: Ed. Siglo XX. En: Borrella, G. (2003). “Aspectos que configuran la Salud Mental”. *Medware*. (2003). Núm. 8.

²² Megías, F. y Serrano, M. (2000). *“Enfermería en psiquiatría y salud mental”*. Madrid: Ed. DAE.

La Salud mental es la capacidad para mantener relaciones armoniosas con los demás, satisfacer necesidades instintivas potencialmente en conflicto, sin lesionar a los demás y ser capaz de participar en las modificaciones positivas del ambiente físico y social. (OMS)

Tal como lo señala la Federación Mundial para la Salud Mental, la salud mental tiene que ver con tres aspectos: cómo nos sentimos con nosotros mismos, cómo nos sentimos con los demás y cómo respondemos a las demandas de la vida.

Estos aspectos incluyen múltiples indicadores entre los que se encuentran: el sentido del humor, auto-aceptación, funcionamiento psíquico superior, satisfacción de necesidades, desarrollo físico- psíquico- social y espiritual, capacidad de aprender de la experiencia propia y la de los otros, reconocimiento y expresión de emociones, autonomía, capacidad de trabajo y para asumir responsabilidades, confianza, establecimiento de relaciones duraderas, tolerancia a la frustración, efectancia, resonancia afectiva, manejo del estrés, etc.

Como puede verse, estos ítems incluyen tanto al sujeto con su interioridad, como a su mundo de relaciones. Considerado esto, podría afirmarse que quienes cuentan con estos indicadores en grado positivo y en tanto no aparezcan como discordantes en su medio ambiente contarían con un buen grado de salud mental.

4. SALUD MENTAL Y PSICOANÁLISIS: UNA TENSION IRREDUCTIBLE.

La definición de Salud Mental que propone la OMS cuya lógica es la del bien y la felicidad; es casi incompatible con la lógica psicoanalítica del deseo.

La idea de "completo bienestar" -como ya se planteo- es ideal pero además, no se corresponde con el funcionamiento del aparato psíquico, según lo propone el psicoanálisis.

Freud en *"Mas allá del principio del placer"* (1920), plantea una fuerza en el aparato que no se rige bajo las normas del principio de placer, estableciendo de este modo que psíquicamente no se alcanza el bienestar deseado. Y si así fuera, no lo es de modo continuo, dado que el psicoanálisis postula al síntoma como un malestar que insiste.

Es preciso decir, que el síntoma no solamente tiene relación con el padecimiento, sino también con lo ineliminable, en tanto es un malestar estructural, propio de la vida humana. Por lo

tanto, el síntoma, es aquello que estorba, que molesta, y por ende, está en las antípodas de todo bienestar completo.

Ahora bien, ¿Cómo entiende Freud el bienestar?, uno de los modos en que Freud lo piensa es en relación a la idea de felicidad. En "El malestar en la cultura", se interroga: "*¿Qué es lo que los seres humanos mismos dejan discernir por su conducta, como fin y propósito de su vida? ¿Qué es lo que exigen de ella, lo que en ella quieren alcanzar? No es difícil acertar con la respuesta: quieren alcanzar la dicha, conseguir la felicidad y mantenerla.*"²³ Empero la felicidad sólo es lograda por momentos, en tanto el sujeto en busca de su felicidad vuelve a encontrarse con su síntoma una y otra vez.

Héctor Ferrari²⁴ (2001) hace un análisis de las fuentes de malestar del sujeto, parte del prolongado desvalimiento y dependencia del niño que dejan una profunda marca de desamparo de la que el hombre no se liberará jamás. Según esta idea, el bienestar deseado es matizado por el malestar, surgido de la inserción del hombre en la cultura y por la distancia infranqueable que se da entre la satisfacción que busca y la que efectivamente logra, la dinámica de sus deseos inconcientes introducen un elemento de malestar sólo atenuado por su renuncia y la aceptación de fuentes sustitutivas de gratificación.

No importa el grado de madurez que alcance el sujeto, lo infantil, lo irracional y los modos primitivos de funcionamiento siempre estarán al asecho y se manifestarán en los sueños, en los síntomas, en los vínculos y en la vida cotidiana.

En otras palabras, la búsqueda de la felicidad y el síntoma configuran una tensión ineludible. El síntoma nos recuerda que la homeostasis no es lo que reina en el mundo humano. Desde la mirada psicoanalítica -y como lo propuso Terris- quizá deberíamos eliminar la palabra "completo" de la definición de la OMS, haciendo responsable al síntoma de romper con la ilusión de una "salud mental completa", en tanto quiebra con la ilusión de unidad, de una salud alcanzable.

Si bien es cierto que el síntoma es una constante en la vida anímica, es también desde el psicoanálisis que se sostiene al deseo como motor de la vida y de existencia del sujeto.

Esta falta, "falla" como modo en que se expresan los síntomas, lapsus y demás manifestaciones psíquicas que no posibilita la perfección de la salud, es al mismo tiempo, condición de ser para el sujeto.

²³ Freud, S. (1920). "Más allá del Principio del Placer". *Obras Completas*. Bs. As. Amorrortu Editores. Tomo XVIII.

²⁴ Ferrari, H. (2001). "¿Qué es la Salud Mental? Una experiencia en medicina". En: "*Aportes para un cambio curricular en Argentina*". Bs. As. Facultad de Medicina. UBA.

Pero entonces, ¿Qué es la salud en psicoanálisis? La salud es según Freud, la capacidad de amar, de trabajar y de crear. Esto es, la capacidad de transformar la realidad que conocemos, la capacidad del sujeto de sustituir. Tal capacidad tiene como base el mecanismo inconsciente de sublimación que Freud entiende como:

“proceso en el que las fuerzas instintivas sexuales son desviadas de sus fines sexuales y orientadas hacia otros distintos, proporcionando poderosos elementos para todas las formaciones culturales”.

Laplanche y Pontalis²⁵ refieren que Freud describió como actividades de sublimación, principalmente a la actividad artística y la investigación intelectual.

Analizan éstos autores el término *sublimación* y señalan que evoca a la palabra *sublime*, utilizada en bellas artes y que designa una producción que reviste caracteres de grandeza y elevación. Una segunda lectura del vocablo, se hace descomponiéndolo: “*su*” significa *hasta* y “*blimación*” significa *dintel* coincidiendo su etimología con la idea de elevación.

Por último, se destaca en el uso del término sublimación en química, disciplina en que distingue al proceso por el cual un cuerpo pasa del estado sólido al estado gaseoso; lo cual puede tomarse como indicio de que no arbitrariamente, Freud, tomó este término para explicar la sublimación desde el punto de vista económico y dinámico del psiquismo.

Considerando entonces, que no es casual el hecho de que la palabra “sublimación” que denomina al proceso del cual depende la salud tal como lo propone el psicoanálisis, evoque al vocablo “sublime” utilizado en los círculos artísticos y; entendiendo así, al arte como uno de los ámbitos que otorga al individuo la posibilidad de transformación y sustitución, de mantener el relativo equilibrio de sus instancias psíquicas -y por ende, de su salud- en los capítulos siguientes se intentará entender de qué manera la creatividad se convierte en fuente de salud y bienestar.

²⁵ Laplanche, J. Y Pontalis, J.B. (1996). *“Diccionario de psicoanálisis”*. Bs. As. Ed. Paidós. pp 415-417

CAPITULO II

II. ARTE

Los distintos autores, filósofos, artistas, psicólogos, incluyendo a Freud, han procurado delinear y perfilar tanto al sujeto que realiza las acciones consideradas como creativas como la producción final, enmarcándolo en tiempos y épocas determinadas.

A fin de poder analizar con mayor precisión en qué consiste el arte y quiénes son los que realizan las obras artísticas es que se desarrollarán en este capítulo dos apartados.

En el apartado uno se trabaja sobre la etimología del término arte y su intento de delimitación como área del hacer humano, diferenciándola -por ejemplo- de la ciencia y la religión. Se establecen además, elementos específicos del fenómeno artístico que permiten su diferenciación respecto de otras manifestaciones del hombre.

El apartado dos, se liga netamente a lo elaborado por Freud sobre el tema, donde se visualizan cambios en relación a la comprensión del sujeto artista y a lo considerado como arte, con sus implicancias socio-culturales. Se aborda la temática en base a las tres grandes categorías de investigación del arte desde Psicoanálisis: la biografía del autor, el análisis de la obra independientemente de su creador y, el saber psicoanalítico sobre la creatividad.

Es en esta última donde se focaliza la investigación, por ser la más pertinente a la hora de establecer qué se entiende por arte. El presente capítulo se complementa con el Anexo 1, donde el lector encontrará en detalle el análisis de las dos primeras áreas.

CAPITULO II
APARTADO I

APARTADO I

1.1. ETIMOLOGÍA DEL TÉRMINO ARTE

Se suelen atribuir varias etimologías al término español "arte".

Una de ellas, quizá la menos mencionada, alude al vocablo pre-helénico "*artao*" que viene a significar "aquello que debe ser juntado, unido" o "algo que une". De esta manera, "arte" sería todo aquello que tiende a ligar partes separadas. En primera instancia, hace referencia a la unión del creador con su obra, con él mismo y con todo aquel que accede a la misma. Del mismo modo, refiere a lo que llamamos "componer" (del latín *componere*) cuyo resultado es la composición, que se manifiesta en expresiones actuales como "composición musical" (sonidos reunidos) o "composición arquitectónica" (elementos edilicios reunidos).

Se dice también que "arte" es la traducción del término griego "*poiesis*" "acción, fabricación, creación", denominador de todo lo que el hombre hace. De éste término griego derivaron poesía y poética. Cabe hacer una salvedad respecto de "*poiesis*" que, para algunos, alude a un accionar fabricativo y rutinario, de base fundamentalmente empírica, mientras que para otros, remite a un accionar creativo mucho más intelectualizado e imaginativo.

Considerablemente más difundida es la idea de que, etimológicamente, "arte" deriva de la voz latina "*ars, artis*", que significa "habilidad (no innata, sino adquirida por el aprendizaje), destreza, o disposición para hacer algo" y que sería equivalente al término griego *tekné*, del que derivó también el término latino "*technica*", del cual proviene nuestra palabra técnica. De arte también derivan artefacto (del latín *arte factum*), esto es, algo hecho con arte, y artificial (del latín *artificialis*), lo que significa algo no natural por ser de factura humana, y diferente, por ello, de todo lo generado por la naturaleza.

1.2. ¿QUÉ CLASE DE ACTIVIDAD ES LA ARTÍSTICA?

Bajo multiplicidad de miradas, el arte, ha sido considerado como medio para descargar energías; como una actividad placentera; como una forma de evadirse de la vida; como la posibilidad de alcanzar un orden, una integración armoniosa y equilibrada ante elementos contradictorios o ininteligibles de la realidad; como la posibilidad de lograr un aprendizaje emocional motivador o como una forma de cuestionar lo establecido...

Sin resolver el problema de su delimitación, suele aceptarse la idea de que el arte es una *manifestación de la actividad humana cuya finalidad es estética y/o comunicativa; mediante la cual se expresan ideas, emociones o en general, una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros.*

Sin embargo, las actividades artísticas son tan múltiples y variadas que ni siquiera es posible establecer un denominador común de ejecución: pintar y dibujar, tocar un instrumento musical, componer música, modelar una estatua, interpretar un papel, bailar una danza, componer un poema o escribir una novela, son tareas de tan diferentes técnicas, fundadas en tan diferentes conocimientos y tan dispares aptitudes, que nos llevan a preguntarnos si como actividades artísticas tienen algo de parecido. Nos preguntamos entonces: ¿Qué clase de actividad es la artística?

La palabra "artista" provoca en el ánimo de las personas, un sentimiento admirativo. Ello se debe a que la obra de arte, tiene siempre un sello más o menos personal, es decir, un carácter individual que hace que el artista aparezca como el misterioso iniciado en una labor, que únicamente él puede realizar.

Según esta mirada, la palabra arte parece adquirir, connotaciones elitistas que aluden al *conocimiento, don y talento natural* de unos pocos privilegiados. Una visión donde el producto del arte es "sacralizado" en galerías que -por lo general- inhiben al público que las considera "sólo para entendidos".

No pasa lo mismo, pongamos por caso, con la tarea científica: un sabio, por eminente que sea, no puede poseer conocimientos que ignore el resto de los hombres de ciencia. La razón de

la *extravagancia* de algunos artistas, reside precisamente en que su acento personal excede estas limitaciones.²⁶

Es por ello que decimos que *el arte es una actividad autónoma, diferente de la ciencia*, pues no busca el conocimiento de leyes mediante la experimentación y la investigación como lo hace la ciencia.

También es distinto de *la filosofía, la religión y la técnica*: no indaga sobre el principio y fin de las cosas cual la filosofía, no busca la "salvación del alma" como la religión. Como tampoco intenta el dominio del mundo mediante la modificación de sus elementos como lo hace la técnica.

El mundo del arte es un mundo ficticio, en cierto modo opuesto al de la naturaleza. Si el hombre lo ha creado, quiere decir que es un hacer de éste, un trabajo, una utilización de materiales diversos. Y entonces, de determinada forma, *el arte es una modificación de la naturaleza*. Ahora bien, aquella actividad que sirvió para modificar la naturaleza y objetivar su obra no es otra cosa que la técnica, el procedimiento.

El artista necesita de un procedimiento para elaborar sus creaciones. Pero al hablar de "técnica" en el mundo de la creación artística no le damos el mismo significado que tiene en los demás campos del quehacer del hombre, pues no se trata de una ciencia aplicada, ni de un saber, de dominio, ni de una transformación provechosa de la realidad exterior en beneficio de la vida humana. Dentro del arte, la técnica es un procedimiento hábil e ingenioso (*artificium* del latín), para realizar algo que no se vincula con la naturaleza. Es lo artificial puro, lo que más se aleja de la naturaleza: El arte es una forma de arreglar las cosas, de sacarlas del plano de lo natural y llevarlas a un plano que precisamente por eso, llamamos artificial: hecho por el arte.

El arte no es copia de la naturaleza sino imitación, tal como lo resuelven Aristóteles y Platón, copia e imitación son cosas diferentes: copiar es hacer que una cosa resulte igual a otra. Imitar es hacer una cosa diferente de la otra, pero que sin embargo, resulte lo mismo. El artista busca producir efectos semejantes a los de la naturaleza, pero sin cometer el desatino de pretender dar la sensación de que ha reproducido exactamente lo natural.

Puede agregarse además, que *el arte no es una actividad didáctica ni utilitaria*: no es su propósito desarrollar una enseñanza en sentido estricto de la palabra, sin que esto quiera decir que en forma indirecta, no nos dé una imagen del mundo, de la vida y del hombre.

Al no tener el carácter de una actividad utilitaria, el arte no busca el dominio del mundo; hasta podría decirse que tiene el carácter de algo "absolutamente desligado de la vida práctica" y

²⁶ Calderaro, J. D. (1961). "La dimensión estética del hombre". Bs. As. Ed. Paidós. (p.17)

que sólo aparentemente tiene una finalidad práctica: un cuadro para decorar, una estatua para ornamentar una plaza, una música para entretener a la gente que espera un espectáculo.

Mucha gente piensa que la función social del arte es la de emocionar, es decir, provocar en el ánimo del espectador los mismos fenómenos psíquicos que provoca la realidad en el ánimo del artista.

Al referirnos a la vida afectiva, frecuentemente hablamos de emoción y sentimiento, cuya significación según Ribot es cuantitativamente diferente: emoción es un sentimiento fuerte y pasajero, el sentimiento es una débil emoción que perdura en el tiempo; en la pasión, la fuerza, la duración e intensidad alcanzarían su máxima expresión. Emocionar a través del arte, sería entonces, crear un sentimiento fugaz: alegrar, entristecer, enojar, enternecer, asombrar. Sin ser nuestro propósito estudiar el proceso emotivo, bástenos recordar que, biológicamente la emoción tiene una finalidad vital; es una fuerza psíquica que se convierte en conducta. Como la palabra misma lo indica, emoción es motor. En el arte, la emoción se agota en la contemplación: no pasa a la vida práctica.

Hablar de emoción y arte, hace pensar en la teoría aristotélica de la catarsis, que puede traducirse como purga de las pasiones por medio de las manifestaciones artísticas, principalmente, la tragedia griega. La catarsis es pues, una liberación de las pasiones, lograda por derivación sobre objetos ficticios, en este caso artísticos.

El psicoanálisis tomó el término dándole significación terapéutica: volver conciente lo inconciente. El arte se convertiría así en un mundo ficticio o imaginario donde descargaríamos nuestras más bajas pasiones, instintos de crueldad, sentimientos indignos, para poder actuar en la sociedad libres de los complejos heredados de las tremendas experiencias psíquicas de la humanidad.

Así tomado el asunto, el artista tendría la misión de llevar a sus obras, los problemas eternos y profundos de la humanidad, no para la contemplación sino para hacer vivir a los hombres ficticiamente sus miserias morales, de manera de no necesitar luego vivirlas en la realidad.

Bajo esta perspectiva, se dice que en el contenido del arte está encerrado el drama del hombre: Para evadirse de su mundo cotidiano, donde la repetición de los mismos hechos, la realización de las mismas tareas y el cumplimiento de las mismas ceremonias en los acontecimientos sociales, han introducido el hastío y el fastidio, el hombre utiliza todos los recursos que le permiten sus posibilidades: lecturas que ofrezcan ficticias impresiones, viajes

que den la sensación de vagabundear por mundos desconocidos, espectáculos que reemplacen a los ensueños; creaciones artísticas que transforman el aspecto habitual del mundo.

La riqueza de las creaciones artísticas esta siempre en directa relación con la riqueza de las vivencias de su creador. Ningún hombre ha sacado nada de su alma sino hasta tanto ésta ha sido poblada por los sucesos y vicisitudes de su vivir en el mundo y de la existencia del universo que es anterior a él.

El arte es precisamente una tentativa de enriquecimiento de un mundo que parece no satisfacer; por eso, la manifestación estética se ha convertido en la más importante dimensión del hombre. Y por eso también medimos el grado de humanidad en relación al grado de adhesión al quehacer artístico, valorando las civilizaciones y las culturas por su arte.

El fenómeno artístico es pues, un producto cultural emanado de la actividad del hombre, una manifestación de un fenómeno psíquico, y por tanto, debe ser estudiada en sus auténticas bases psicológicas y en todos sus despliegues culturales. El arte de los pueblos salvajes no puede comprenderse ni apreciarse, si se desconoce la estructura psíquica del primitivo y de los elementos sociales integrantes de su cultura: el dibujo del niño es incomprensible, si no se tiene en cuenta la realidad de su psiquismo y el panorama de su mundo infantil y lo mismo si se trata del arte griego o de la estatuaria de Miguel Ángel.

Lo anímico y lo cultural no pueden separarse en ninguna de las expresiones de la vida individual y social, y mucho menos de las expresiones artísticas.

Hablar de cultura nos abre también el campo de las normas que amenguan lo que en la creación artística podría ser excesivamente personal, y hacen que los grandes artistas, por más singulares y personales que sean, se inscriban a pesar suyo, en la corriente histórica y cultural de su época; por el contrario ausencia de estilo y norma exacerba lo personal que caracteriza al loco y sumerge su obra en un autismo que la aísla de todo contorno personal y cultural, le da apariencia de extraña, ilógica e incomprensible.

Sin embargo la dificultad para establecer límites netos y precisos que separen lo normal de lo patológico, entre los cuales se encuentra siempre una indefinida zona de suposiciones, nos plantea en casos concretos la incertidumbre de la duda. Casos como el de Van Gogh suscitan la polémica tendiente a esclarecer si el gran pintor era genial, un gran creativo o simplemente un esquizofrénico o un epiléptico, una mentalidad crepuscular, cuya producción era bien aceptada por su entorno.

Con frecuencia tiende a considerarse el arte como la actividad creadora del ser humano, por la cual produce una serie de objetos singulares y cuya finalidad pudiendo ser estética, es fundamentalmente comunicativa; bajo esta postura el arte se convierte en accesible para todos, al encontrar su fundamento en la capacidad humana denominada creatividad.

Lowenfeld señala el arte como un medio de expresión, una forma de transmitir sentimientos, percepciones y una particular interacción con el medio; quedando el producto final subordinado al proceso creador. De modo que, en el arte -para el autor- no hay respuesta acertada o equivocada. La expresión lograda será reflejo del individuo en su totalidad, independientemente de cuánto tenga que ver con la "belleza".

Éste último es el sentido que tomaremos como referencia para esta investigación: el arte como accesible para todos, como actividad creadora del ser humano, mediante la cual produce objetos singulares que son reflejo de sí mismo como totalidad y que expresan el modo de interacción con su medio.

CAPITULO II
APARTADO II

APARTADO II

2.1. EL ARTE EN FREUD

El arte es un tema que moviliza al psicoanálisis desde sus orígenes, tal es así que en más de una veintena de trabajos Freud alude a lo cultural, lo artístico y la creatividad.

En función de sus escritos podrían establecerse tres grandes áreas de investigación:

- *Interés por la biografía del autor*: considera la obra como expresión de la persona del creativo. Su producto presenta, según la teoría analítica, censuras, proyecciones, desplazamientos, fantasías, entre otros procesos psíquicos que estarían sujetos a interpretación de igual modo en que lo están los sueños.
- *Análisis de la obra con independencia de su autor*: a este orden responden los ensayos en que Freud realiza el análisis de la Gradiva de Jensen y el análisis de una escultura; el Moisés de Miguel Ángel.
- La tercer área, refiere al *saber psicoanalítico sobre la creatividad*: cuya piedra angular se encuentra reflejada en el artículo "El creador literario y el fantaseo" de 1907.

En función del objetivo de este capítulo -delimitar qué clase de actividad es la artística- se desarrollará en profundidad ésta última área, referida al saber psicoanalítico sobre la creatividad, mientras que se harán algunos señalamientos de las dos primeras (el interés por la biografía del autor, y el análisis de la obra independientemente de su autor) cuyo desarrollo se encuentra en el Anexo 1: "El arte en Freud", al que el lector interesado puede recurrir para conocer la Novela de Jensen y las ideas de que se sirve Freud para sus teorizaciones; así como también el análisis que hace el psicoanalista en torno a la estatua de Miguel Ángel, y dos interpretaciones complementarias: una referida Miguel Ángel y otra, referida al propio Freud.

2.1.1. EI INTERÉS POR LA BIOGRAFÍA DEL AUTOR.

A.- Leonardo Da Vinci:

La obra de Freud presenta un análisis minucioso sobre la vida de Leonardo, para luego señalar de qué modo su obra es reflejo de aquella. Es así, que el psicoanalista genera un apasionante retrato de la vida del artista que abarca aspectos como la configuración familiar del mismo, su sexualidad y la multiplicidad de intereses del personaje, elementos éstos que -según la lectura freudiana- emergen disfrazados en obras como "La Gioconda" y "Santa Ana, la Virgen y el Niño".

El recorrido realizado por Freud, lejos de oscurecer la brillante luz del creador, sirve para comprender cómo la vida inconciente moviliza y determina la vida de la criatura humana. La comprensión de la dimensión humana del artista, nos acerca al hombre, sujeto a las mismas leyes que rigen en todos. Un Leonardo que en su genialidad no se distancia del hombre "común".

El ensayo cobra relevancia en el marco de este estudio si se tiene en cuenta que, en el estudio de la creatividad, el enfoque teórico que nos brinda el psicoanálisis amplía el entendimiento sobre los factores que pueden influenciar esta capacidad, potenciándola como en el caso de Leonardo o interfiriendo en su plena manifestación. Es asimismo, un camino para buscar en las creaciones artísticas indicios de las proyecciones del mundo interno del creador, que lo anima y mueve a ser, producto de las relaciones establecidas en su historia (novela) personal.

2.1.2. ANÁLISIS DE LA OBRA INDEPENDIENTEMENTE DE SU AUTOR:

A. El delirio y los sueños en la <Gradiva> de Jensen (1907)

La literatura, cuya esencia es la de ficcionalizar el mundo, muchas veces ha sido utilizada para afianzar postulados científicos, esto es, suele interpretarse la vida común del ser humano

según caracteres y comportamientos de personajes o historias que sólo existen en la imaginación de su creador.

Freud, no ha estado exento a este hecho. Sin ser el único caso en que se vale de la invención poética, la novela de Jensen "Gradiva, una fantasía pompeyana"; publicada en 1903, le sirve para demostrar y ejemplificar que las leyes psíquicas son las mismas tanto en los sueños del personaje real, como en el sueño del personaje creado por el poeta, es decir; todos los elementos particulares de las leyes psíquicas se cumplen con la misma precisión en ambos casos.

El psicoanalista escribe a este fin, *"surgió un día la curiosidad de examinar los sueños que no han sido nunca soñados; esto es, aquellos que el artista atribuye a los personajes de su obra y no pasan, por tanto, de ser una pura invención poética"*.

En su texto sobre esta novela, Freud encuentra una analogía sorprendente entre los conocimientos de Jensen sobre la subjetividad, los delirios y fantasías del personaje y los descubrimientos del psicoanálisis. Escribe: *"Todos los poetas dignos de tal nombre...han considerado como su misión verdadera la descripción de la vida psíquica de los seres humanos, llegando a ser, no pocas veces, precursores de la ciencia psicológica, con obras que poseen un valor estético."*

Algunos de los puntos que emergen del análisis de la novela son:

- *El nombre "Gradiva" que el protagonista asigna al bajo relieve, obedece a estímulos inconcientes, siendo un modo desfigurado decir "Bertgang" apellido de la mujer a quien dirigía su amor juvenil.*
- *Se explica el modo sublimado, por el cual el protagonista, en el ejercicio de su profesión -la arqueología- desplaza su interés de las mujeres vivas a las mujeres de piedra y bronce.*
- *Una vez más se establece la conocida comparación del Psicoanalista con el arqueólogo, ya que no hay mejor metáfora de la represión como sepultamiento y de la tarea del analista como investigador que busca qué es lo que está oculto, bajo represión.*
- *Un último punto a destacar -y quizás el más importante al propósito de esta investigación- es el siguiente: ¿Cómo ha sido posible que Jensen "supiera" todo esto si - como él mismo le dice a Freud en respuesta a su carta- no tenía ningún conocimiento de la teoría psicoanalítica? Lo que sucede, dice Freud, es que "tanto el artista como el psicoanalista trabajan con el mismo material, aunque empleando métodos diferentes, y*

la coincidencia de los materiales es la prueba de que han trabajado con acierto. El psicoanalista trabaja en la observación consciente de los procesos psíquicos patológicos. El poeta, en cambio, dirige su atención a lo inconsciente de su propio psiquismo, espía allí las posibilidades de desarrollo de tales elementos y les permite llegar a la expresión estética en lugar de reprimirlos". Se trata de la sublimación.

B. El Moisés de Miguel Ángel (1913)

En "El Moisés de Miguel Ángel" Freud abre el interrogante sobre el efecto que las obras de arte producen en el espectador. Este planteo lo lleva a preguntarse por los motivos del artista detrás del contenido de la obra, sus intenciones, sus deseos.

Recurriendo a las interpretaciones de diversos críticos, el psicoanalista -mediante un análisis de los gestos y la postura que Moisés, y el particular modo en que sujeta las tablas- se aleja de las consideraciones que indican que el Moisés creado por Miguel Ángel se corresponde con el Moisés bíblico, que en su ira quiebra las Tablas de la Ley.

Para Freud, Moisés no está pronto a pasar a la acción, sino que permanecerá en esa posición domoñando su cólera, para él Miguel Ángel ha querido representar a Moisés en el momento en que recupera la compostura exterior no cediendo a la emoción interior y que, refrenando la pasión, salva las Tablas de la Ley. Según su interpretación, es la representación de un Moisés que ha sublimado.

Lo que ha de destacarse aquí es que el valor de la obra excede el de la composición artística; la obra impacta porque encuentra repercusión en los deseos más profundos del espectador: mientras que la desobediencia al texto sagrado permite a Miguel Ángel la satisfacción de deseos coartados, la creación de la estatua, lo enmarca dentro de lo permitido socialmente.

2.1.3. SABER PSICOANALÍTICO SOBRE LA CREATIVIDAD.

Freud explica al hombre a partir de su sexualidad. Para él, la sexualidad es el núcleo de la vida humana, motor y pilar fundamental de la actividad del hombre, gracias a la cual forma

comunidades y desarrolla cultura: el ser humano renuncia a la satisfacción pulsional en aras de la cultura, y gracias a ella logra ser, es decir, la cultura le da el ser. El autor afirma:

*"...en términos universales, nuestra cultura se edifica sobre la sofocación de pulsiones. Cada individuo ha cedido un fragmento de su patrimonio, de la plenitud de sus poderes, de las inclinaciones agresivas y vindicativas de su personalidad; de estos aportes ha nacido el patrimonio cultural común de bienes materiales e ideales." Y agrega: "dicha renuncia fue progresiva en el curso del desarrollo cultural."*²⁷

Tal renuncia, le da al hombre la posibilidad de vivir, organizarse y relacionarse de manera más civilizada. En otro sentido, la ganancia que obtiene de la vida organizada y en comunidad le permite utilizar sus fuerzas y recursos en otras proezas, proporcionándole así las condiciones para evolucionar²⁸. *"La cultura se edifica sobre la renuncia...que se basa en la no satisfacción de poderosas pulsiones"*²⁹

Si el ser humano puede resignar un cierto número de sus pulsiones trasladando la meta a otros fines, es gracias al proceso psíquico inconsciente llamado sublimación, por medio del cual el objeto original del impulso se sustituye por otro culturalmente más aceptable. La sublimación de las pulsiones, dice Freud,

*"es un rasgo particularmente destacado del desarrollo cultural; posibilita que actividades psíquicas superiores —científicas, artísticas, ideológicas— desempeñen un papel tan sustantivo en la vida cultural"*³⁰

En el proceso de sublimación, a las excitaciones hiperintensas que vienen de las diversas fuentes de la sexualidad se les procura drenaje y empleo en otros campos, de suerte que el resultado de la disposición en sí peligrosa, es un incremento no desdeñable de la capacidad de rendimiento psíquico.

Según este planteo, en la sublimación ha de discernirse una de las fuentes de la actividad artística.

Sin embargo, cuando las ataduras que la sociedad impone al individuo sobrepasan los límites necesarios para un buen desarrollo el sujeto enferma. Freud sostuvo que la cultura —y

²⁷ Freud, S. (2004) "La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna". Obras completas. Amorrortu. Tomo IX, 167-168.

²⁸ Palacios, L. (2007). "Sublimación, arte y educación en la obra de Freud". *Revista Intercontinental de Psicología y Educación*. 2(9), 13-24.

²⁹ Freud, S. "El malestar en la cultura". *Obras completas*. Amorrortu. Tomo XXI, p.98

³⁰ Freud, S. "La metamorfosis de la pubertad". *Obras completas*. Amorrortu. Tomo VII p.219

más precisamente, la moral que sobre la sexualidad primaba en la sociedad del siglo XIX — era la causante de las neurosis.

Es decir, *“las fuerzas pulsionales que han servido a la creación artística, al desarrollo científico, la formación de complejas instituciones sociales, son las mismas que están en la base de las neurosis de algunos individuos”*.³¹

En este orden de las cosas, pareciera que la obra de arte se convierte en algo cargado de significación, como una solución de compromiso más sana que el síntoma, pero que de la misma forma, podríamos decir, hace referencia al encuentro entre las pulsiones que pugnan por salir al exterior y hacerse concientes, y una parte del sujeto que lucha por no saber nada de ello; recurriendo a tal fin a la “magia” del arte que convierte lo intolerable en hermoso, como leemos en Tótem y Tabú (1912):

“el arte es el único dominio en el que la <omnipotencia de las ideas> se ha mantenido hasta nuestros días. Sólo en el arte sucede que el hombre atormentado por los deseos cree algo semejante a una satisfacción y que este juego provoque —merced a la ilusión artística— efectos afectivos, como si se tratase de algo real. Con razón se habla de la magia en el arte y se compara al artista con un hechicero”

El artista presenta realizadas sus fantasías, *“mediante una transformación que mitiga lo repulsivo de tales deseos, encubre el origen personal de los mismos y ofrece las más atractivas primas de placer”*³². Logra convertir aquello que en la realidad provoca displacer, en algo placentero y es en este punto donde nos dice Freud:

*“el poeta —tal como artistas de otras ramas— hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo fantástico y lo toma muy en serio, se siente íntimamente ligado a él aunque sin dejar de diferenciarlo resueltamente de la realidad (...) mucho de lo que, siendo real, no podría procurar placer ninguno, puede provocarlo como juego de la fantasía y muchas emociones penosas en sí mismas pueden convertirse en fuente de placer para el auditorio del poeta”*³³.

Por tanto, se puede enunciar que el arte logra reconciliar los dos principios del funcionamiento psíquico: forma un dominio intermedio, entre la realidad, que nos niega el

³¹ Freud, S. “El interés por el psicoanálisis”. *Obras completas*. Amorrortu. Tomo XXI. P.189-190

³² Freud, S. (1913) “Múltiple interés del psicoanálisis”. *Obras completas*.

³³ Freud, S (1098) “El creador literario y el fantaseo”. *Obras completas*

cumplimiento de deseos y el mundo de la fantasía, que nos procura satisfacción, dominio en el que conservan toda su energía las aspiraciones omnipotentes de la realidad primitiva.

Este efecto del arte, como mitigador de deseos insatisfechos, se produce tanto en el artista como luego en el espectador de la obra de arte. Es así que el Psicoanalista se pregunta:

"...de dónde extrae el poeta sus temas (...) y cómo logra conmovernos con ellos tan intensamente y despertar en nosotros emociones de las que ni siquiera nos juzgábamos capaces." En el mismo trabajo concluye diciendo "a mi juicio, todo el placer estético que el poeta nos procura entraña este carácter del placer preliminar, y el verdadero goce de la obra poética procede de la descarga de tensiones dada en nuestra alma. Quizá contribuye no poco a este resultado positivo el hecho de que el poeta nos pone en situación de gozar en adelante, sin avergonzarnos ni hacernos reproche alguno, de nuestras fantasías".³⁴

En un trabajo posterior nos acerca la siguiente afirmación: *"...sus creaciones realzan los sentimientos de identificación que tanto necesita todo círculo cultural; lo consiguen dando ocasión a vivenciar en común sensaciones muy estimadas."*³⁵

Retomemos entonces, el hecho de que ciertas obras capturan la atención del espectador y lo emocionan, como si algo de la verdad del espectador también se expresara en su emoción, por identificación. Algo de sí mismo participa en la obra y goza o sufre, lo estremece o asusta. Al decir de Castellano: *"el diálogo que se establece entre el sujeto y una obra de arte permite canalizar tensiones internas despertando identificaciones muy profundas que alivian la represión (...) este movimiento proyectivo y de identificación ante la obra de arte levanta la censura y anula, en parte, lo reprimido".*

Un punto más a indicar, es el pensamiento de Freud respecto de la belleza, el autor enfatiza en *"el caso interesante de que la felicidad de la vida se busque ante todo en el goce de la belleza, dondequiera sea accesible a nuestros sentidos y a nuestro juicio: ya se trate de la belleza en las formas y gestos, en los objetos de la naturaleza, los paisajes o en las creaciones artísticas y aún científicas. Esta orientación estética de la finalidad vital nos protege escasamente contra los sufrimientos inminentes, pero puede indemnizarnos por muchos pesares sufridos. El goce de la belleza posee un carácter emocional, ligeramente embriagador. La belleza no tiene utilidad evidente ni es manifiesta su necesidad cultural, y, sin embargo, la cultura no podría prescindir de ella".*³⁶

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ Freud, S. (1927) "El porvenir de una ilusión". Obras completas. Amorrortu. Tomo XXI p. 13

³⁶ Freud, S. "El malestar en la cultura". Obras completas. Amorrortu. Tomo XXI.

El arte es una herramienta para la vida, una posibilidad de creación y transformación de sí mismo por parte del sujeto y del medio que le rodea; implica una función que va más allá de una cuestión ornamental o puramente estética.

A lo largo de su obra, el maestro del Psicoanálisis, nos propone una comprensión del arte, como actividad humana cargada de significación vital, que encuentra origen en el proceso psíquico llamado sublimación. Destaca el arte como producto humano, que aleja al sujeto de los fines primitivos para introducirlo en el mundo cultural.

Reflexiona sobre los estados afectivos que el arte provoca y nos dice que la sublimación de los instintos contribuye a evitar el sufrimiento inherente a la vida en sociedad, aunque las satisfacciones de esta clase, como las que experimenta el artista en la creación, en la encarnación de sus fantasías, más nobles y más elevadas, tienen intensidad atenuada comparada con la satisfacción de los impulsos groseros y primarios, y de ningún modo llega a conmovernos físicamente.

El arte es, sin duda alguna, un aspecto fundamental en la vida del ser humano. Las artes constituyen formas de pensamiento, modos diversos de simbolizar la realidad, representan un elemento fundamental en el desarrollo individual y social. Por medio del lenguaje artístico el hombre ha podido objetivar y plasmar sus fines, ideas, sentimientos y emociones.

Las formas simbólicas creadas en el arte han permitido al sujeto la interacción y la comunicación con sus semejantes en el presente y a través del tiempo. Además destaca que tanto el creador como el espectador están sujetos a los mismos principios y leyes psíquicas.

En el desarrollo de este capítulo, se ha visualizado que el sujeto, a través del proceso de sublimación, puede producir obras artísticas ya sean, literarias, esculturas que transmiten y representen belleza en el mundo que los acoge y que también hará que sus obras continúen existiendo no sólo entre ellos, sino que también producirán historia.

CAPITULO III

III. CREATIVIDAD

1. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL CONCEPTO CREATIVIDAD.

Para lograr comprender el concepto de creatividad se hace necesaria una mirada retrospectiva en torno a él. Esta perspectiva, ha de compararse luego con las aproximaciones contemporáneas que proponen modos diversos de abordaje.

El recorrido histórico se realiza siguiendo principalmente a WLADYSLAW TATARKIEWICZ³⁷, filósofo polaco, cuyo análisis vincula el término "creatividad" a la evolución del arte.

1.1. Empezando por el principio: historia remota del concepto.

En la antigüedad el concepto "creatividad" no existió en forma explícita. La cultura griega no tuvo ningún término que corresponda con relativa exactitud a los de crear y creador...hay quienes afirman que por entonces, tampoco hubo necesidad de ellos, como veremos bastó con la expresión "fabricar".³⁸

En este momento histórico, plantea Tatariewicz, los artistas se limitaban a imitar las cosas existentes en la naturaleza, sus trabajos no se consideraban bajo el prisma de la creatividad, sino que eran una interpretación de un mundo perfecto, "ex nihilo". Acorde a este planteo, toda creación provenía de los dioses y por lo tanto, "nada surgía de la nada". El artista era considerado un medio y su creación, un producto de la "mimesis".

El concepto de **mimesis** -aún cuando no fue unívoco- señala que el artista no crea sus obras sino que "imita la realidad". Complementariamente, el predominio de esta «teoría mimética», hacía necesario buscar y descubrir los cánones que sirvieran de guía a la producción

³⁷ Wladyslaw Tatariewicz: (1886-1980) filósofo polaco. Investigador de la historia de la filosofía, el arte y la estética.

³⁸ "ποίησις" = Poiesis: raíz de nuestra moderna "poesía", en un principio era un verbo, una acción que transforma y otorga continuidad al mundo

artística, su énfasis estaba en descubrir y no en crear. En ningún caso se trataba de la visión personal del artista, sino de las leyes eternas de la belleza que se encuentran presentes en la naturaleza.

A modo de ejemplo, podría citarse a Aristóteles, quien afirma en su *Poética* que un artista debería borrar las huellas personales reflejadas en su obra, pues la originalidad no fue un objetivo del artista griego; en cierto modo imperaba el tradicionalismo, y toda innovación se consideraba un atentado.

Recordemos además a Platón, que observaba con desconfianza a los poetas, precisamente porque los consideraba responsables de transfigurar las cosas y producir ficciones y engaños, que atentaban contra una educación justa y virtuosa.

Desde el comienzo, el poeta fue considerado distinto al resto de los artistas. De hecho, la palabra poeta viene de "poiesis" que puede traducirse como fabricar o inventar, lo que los ubicaba distantes de la pura imitación y atribuía a su quehacer un sello más personal. En el "Estado ideal" que diseña Platón en *La República*, se establecen prohibiciones precisas sobre muchas obras poéticas, y severas restricciones a la actividad de los poetas.

En estos términos, el concepto de creatividad parece no haber surgido en el mundo griego, baste destacar que el propio artista no se percibía a sí mismo como un creador, sino como una suerte de instrumento de expresión de los dioses. Es esta concepción la que orienta su búsqueda y determina la naturaleza y límites de su producción.

Casi podría afirmarse que el mundo griego se negó a sí mismo la posibilidad de crear, aún cuando ante la mirada actual, parezca que todo su legado está traspasado de creatividad.

En latín -a diferencia de la lengua griega- existían los términos "*creatio*" y "*creare*". Incluso, se les daba un uso muy habitual a estos términos, pero en un sentido muy distante al que poseen contemporáneamente. Así por ejemplo, "creator" era sinónimo de padre y "creator urbis" del fundador de una ciudad.

En la antigüedad tardía, los materialistas³⁹ y no materialistas negaron la creatividad, siendo partidarios de la "emanación"; sustituyeron el principio "ex -nihil" por "ex - nihil nihil"; "nada puede surgir de la nada". Esta visión se reemplaza como lo declara Lucrecia⁴⁰ por "nihil posse creari de nihil", "...no existe algo que se produzca a partir de la nada".

³⁹ El **materialismo** es una corriente filosófica que postula que el mundo está compuesto exclusivamente por cosas. El mundo es material y existe objetivamente. Sostiene, además, que la materia no ha sido creada de la nada, que existe en la eternidad y que el mundo y sus regularidades son cognoscibles.

⁴⁰ La intención de Lucrecia era liberar al hombre del miedo a los dioses y a la muerte, causas, según él, de la infelicidad humana. Representa el cosmos como un conjunto fortuito de átomos que se mueven en el vacío: "Nada nace de la nada, nada vuelve a la

El sentido más profundo de los términos "creatio" y "creare" apareció realmente en el período cristiano (edad media). Usado para designar el gran acto de creación de todo lo existente, el acto que Dios protagoniza creando a *partir de la nada*. Este acto fundamental es el que se designa con la expresión "creatio ex nihilo".

De este uso terminológico se desprende una consecuencia, sin duda de sensible valor para el pensamiento religioso, que consistió en privar completamente al hombre de la posibilidad de crear. En otras palabras, nadie que no fuese Dios podría hacer algo partiendo de la nada. Es así que, durante muchos siglos la creación fue por excelencia un acto divino, y por consecuencia no accesible a los seres humanos.

Dice Tatariewicz: *"...en los periodos indicados, Antigüedad y Medioevo, la creatividad como concepto bajo la perspectiva histórica, era interpretada como divina...el concepto no existió en filosofía, ni teología, ni en el arte..."*⁴¹

No sin dificultades, el concepto creatividad continúa su evolución acercándose a su sentido actual. Tímidamente hacia el siglo XVII y con mayor claridad en el siglo XVIII, comienza a aparecer ligado a las reflexiones sobre el arte. En esos momentos, separándose de la interpretación estrictamente religiosa, connotados artistas y pensadores intentaron aclarar los mecanismos que estaban tras sus obras:

*"El filósofo Marsilio Ficino dijo que el artista "inventa" (excogitato) sus obras, el teórico de la arquitectura y pintura Alberti, que "pre-ordena" (preorganizacione); Rafael que conforma el cuadro a su idea, Leonardo que emplea formas que no existen en la naturaleza"*⁴²

Hasta entonces nadie había denominado al artista como creador, salvo en el ámbito de la poesía. En el rastreo hecho por Tatariewicz, se señala que, el poeta y filósofo polaco del siglo XVII, Marciej Kazimierz Sarbiewski no sólo escribe que

*"el poeta "inventa", "construye según su estilo", sino que también dijo, finalmente invocando la expresión, que el poeta "crea algo nuevo". Él fue el único que se aventuró a emplear la expresión. Añadió incluso que el poeta crea... "tal y como lo hace Dios"..."*⁴³

nada". El alma es material y no sobrevive al cuerpo. Los fenómenos tienen causa natural. Si existen los dioses, estos no intervienen en los asuntos de los mortales.

41 Tatariewicz, W. (2002). "Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética.". Madrid. p.279

42 p.282

Esta visión de la creatividad de Kazimierz sobre la poesía que vincula al hombre con la posibilidad de crear, se circunscribe a los poetas, estando alejada del alcance de otros artistas.

Fue en ese mismo siglo (XVII) cuando mayor resistencia hubo en torno a la incorporación del término creatividad entendido como productividad humana. A modo de ejemplo baste mencionar a Batteux quien afirma *“la mente humana, estrictamente hablando, no puede crear; todos sus productos llevan el estigma de su modelo...”*

La resistencia a aceptar que la creatividad fuere posible a todos, se debía, según Tatarkiewicz, a tres aspectos:

- 1- *Un origen era lingüístico: la expresión creación, estaba reservada en el uso contemporáneo a la creación ex-nihilo que era inaccesible al hombre.*
- 2- *La segunda fuente era filosófica: la creación era un acto misterioso, y la Ilustración no admitía misterios.*
- 3- *Finalmente, el tercer origen era artístico: los artistas de la época estaban sujetos a reglas, y la creatividad parecía irreconciliable con ellas.*

Ya en el siglo XVIII, la creatividad declara residencia en el mundo de lo humano, inicialmente, fuertemente vinculada con el concepto de imaginación en el campo del arte, hasta que finalmente en el siglo XIX el arte revirtió todas las resistencias mencionadas y se extiende nítidamente a los asuntos humanos, *“no sólo se reconoció la creatividad, sino que el concepto “creador” fue considerado de forma unitaria para el artista y el poeta”*.

Hasta este punto del recorrido histórico y desde el punto de vista conceptual, el hecho fundamental lo constituye la renuncia a pensar que toda creación debe surgir de la nada. Eliminada esta condición los seres humanos también pueden ser creadores, pero esta vez, a partir de los elementos existentes. Los términos creador y creatividad se incorporan inicialmente al lenguaje del arte y prácticamente se convierten en su propiedad exclusiva; es por ello que, durante mucho tiempo (incluso hasta hoy en muchos ámbitos) “creador” ha sido tomado como sinónimo de “artista”.

Un nuevo hito de debate se abre entonces a principios del siglo XX, cuando en las ciencias comenzó a usarse este concepto, que hasta el momento era propio del arte. Puede

citarse a Henri Bergson con “la evolución creadora”, que generó la imaginería de que se trataba de transferir a la ciencia y a la naturaleza conceptos propios del arte.

El concepto de creatividad cobra, por aquel entonces, toda su fuerza y extensión, produciendo un paulatino abandono de la creencia que otorga el patrimonio de la creación a los artistas, y asumiéndose una perspectiva que permite hablar de creación y creatividad en todas las personas, y con respecto a cualquier actividad y a todos los campos de la cultura.

A modo de síntesis vale tomar la propuesta de Wladyslaw Tatarkiewicz de dividir esta historia en cuatro fases:

- a. Durante mil años, el concepto de creatividad no existió en filosofía, teología, ni en el arte. Los griegos no tuvieron tal término en absoluto; mientras que los romanos, teniéndolo, nunca lo aplicaron a ninguno de estos tres campos.*
- b. Durante los siguientes mil años, el término se utilizó exclusivamente en teología: “creator” era un sinónimo de Dios, quien creaba de la nada. Tal empleo continuó hasta una época tan tardía como la Ilustración.*
- c. Es en el siglo XIX cuando el término “creator” se incorporó al lenguaje del arte; convirtiéndose en sinónimo de artista. Se forman nuevas expresiones, que anteriormente se habían considerado superfluas, como el adjetivo creativo y el sustantivo creatividad.*
- d. En el siglo XX la expresión “creator” empezó a aplicarse a toda la cultura humana; se comenzó a hablar de la creatividad en las ciencias.*

Esta singular historia nos lleva por pasajes sinuosos y de un extremo a otro. Primero, la creatividad es ajena a la experiencia humana, y en su versión más radical nadie puede ser creativo, dado que tal posibilidad sólo está reservada a Dios. Finalmente, en el otro extremo, todas las personas son creativas, aunque de diferentes maneras y en diferentes grados.

Hasta aquí, se ha trazado un análisis con mirada retrospectiva sobre la palabra creatividad. Sin embargo, es posible una segunda mirada, pues aunque en principio lo parezca, la creatividad no estuvo ajena a la reflexión en la antigüedad, sólo que envuelta en otros ropajes.

En efecto, una antigua tradición filosófica identificó al “ingenium” como una importante facultad del espíritu humano. El modo como se comprendió al ingenio, según se podrá observar más adelante, no difiere sustancialmente del significado actual de la creatividad:

“CICERÓN (106 a.C. - 43 d.C.), por ejemplo, atribuía al ingenio la capacidad «de apartar el espíritu de los sentidos y de liberar al pensamiento de lo acostumbrado»⁴⁴

GIAMBATTISTA VICO (1668 - 1744), algunos siglos después, dará una definición del ingenio que perfectamente podría utilizarse hoy para creatividad: «La facultad de reunir cosas separadas y diversas», agregando que corresponde al ingenio la capacidad de «percibir, entre cosas sumamente distantes y diversas, alguna relación similar en la que se vinculan»⁴⁵

Así, el concepto de ingenio, desaparecido de la terminología filosófica hacia el siglo XVII, parece contener algo de la esencia del fenómeno creativo, que es justo rescatar y reconocer. Pero además ha de destacarse que, la misma tradición que popularizó este concepto, interpretó que efectuar “metaphora”⁴⁶ era una función específica del ingenio.

“Metaphorá” significa traslado, de manera que puede entenderse como llevar una cosa de un ámbito a otro. Dicho de otro modo, transferir el nombre de una cosa al ámbito propio de otra, logrando que la significación contenida en ese nombre se desplace a otro sector diferente del real.

Quizá no es aventurado sugerir ahora que una reflexión incipiente sobre creatividad estuvo presente en la antigüedad, pero implícita bajo la forma conceptual de la metáfora y el ingenio.

Realizada esta salvedad, el foco de atención se pondrá en la historia reciente de la creatividad.

1.2. Breve señalamiento de la historia reciente.

En 1950, con el discurso pronunciado por J.P. Guilford ante la *Asociación Americana de Psicología*, se produce un cambio fundamental en las aproximaciones a la creatividad. En esta intervención, el autor establece con gran énfasis que la creatividad ha sido un tema descuidado por los investigadores, independientemente de que su importancia se hallara fuera de duda.

44 Barceló, J. (1992) “Persuasión, Retórica y Filosofía”. Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas. Universidad de Chile.

45 Idem

46 Actualmente se sostiene que la metáfora es uno de los recursos más importante del pensamiento creativo

En este discurso, Guilford incluye un planteamiento de carácter teórico, bajo la forma de hipótesis relativas a los factores que intervienen en el pensamiento creativo, y se ha convertido en un verdadero hito en la biografía de la creatividad. En general, la literatura especializada le asigna un valor destacado en la evolución de la temática, particularmente en relación a la psicología y a la educación.

Estudios de Sikora (1979) y Marín (1984), señalan que a partir de ese momento se produce un sensible interés por el estudio de la creatividad, hecho que se expresa de inmediato en un aumento de las publicaciones especializadas.

A pesar de que Guilford, es señalado como pionero en el tema, hay hechos significativos previos a 1950. Por ejemplo, se puede señalar a Robert Crawford, profesor de la Universidad de Nebraska, quien inicia en 1931 el primer curso sobre creatividad que concluirá luego en la técnica *Listado de Atributos*. En 1938, Alex Osborn comienza a dar forma a su célebre *Brainstorming*, como parte de su trabajo en una agencia de publicidad de Nueva York. Finalmente, William Gordon para llegar al método de la *Sinéctica*, trabajó desde 1944.

Esto en relación a métodos, pero también es posible rescatar antecedentes de la discusión centrada en las etapas del proceso creativo. El psicólogo John Dewey, en 1910, fue el primero en ofrecer un análisis riguroso de los actos del pensamiento en relación a la creatividad, distinguiendo cinco niveles diferentes:

1-Encuentro con una dificultad; 2-Localización y precisión de la misma; 3- Planteamiento de una posible solución; 4-Desarrollo lógico del planteamiento propuesto; 5-Ulteriores observaciones y procedimientos experimentales.

Tres años después, el matemático Henri Poincaré propone representar el proceso de la invención de manera muy semejante, pero a través de cuatro etapas sucesivas: Preparación, Incubación, Iluminación y Verificación.

Luego, en 1926, Graham Wallas recoge esta última conceptualización para caracterizar el proceso creativo en forma global, generando con ello un marco de referencia que según el criterio de Sikora y Ulmann es material obligatorio para quien pretenda abordar esta problemática.

Independientemente de cuántos aportes anteriores se encuentren, todo parece indicar que la postura cognitiva de Guilford, representa la expresión más lúcida de un movimiento intelectual que ya daba pasos firmes. Con una credibilidad fuera de toda duda, este autor da el impulso decisivo a un proyecto que ya se prefiguraba.

Es importante señalar también, las teorizaciones de Freud al respecto, que ligan la creatividad con el mecanismo inconsciente llamado sublimación. Desde la postura humanista-existencial Roger (1986) y Maslow (1968) conciben a la creatividad como búsqueda de la autorealización.

A fines de los años '70 Torrance propuso la inclusión no sólo de aspectos cognitivos sino también emocionales en los métodos de evaluación de la creatividad.

Actualmente universidades y centros de estudio en varios continentes, investigadores y un número importante de publicaciones, son testimonio de la creciente valoración asignada a la creatividad. A lo que se suman, la aparición de especialistas en el tema; la demanda creciente por creatividad aplicada, métodos y técnicas para la solución de problemas, y talleres de entrenamiento creativo.

Este autor, Tatarkiewicz, quien realiza un recorrido histórico del concepto creatividad en relación a las artes, concluye que la evolución del término creatividad ha estado sujeto a las vicisitudes de todo progreso "...gradualmente supera la resistencia, el prejuicio y la ceguera". Destaca que arte –no sólo la poesía- tiene al menos dos valores básicos:

- 1- *"la búsqueda de la verdad, la estructuración de la naturaleza, el descubrimiento de las reglas, de las leyes que gobiernan la conducta humana y*
- 2- *otro, la creatividad, la creación de nuevas cosas que no han existido anteriormente, de cosas que han sido inventadas por el hombre".*

De manera más sintética resume así: *"el arte y la poesía tienen lemas: ley y creatividad, o: reglas y libertad: destreza e imaginación"*

A través de su evolución ha ido ampliándose el uso del concepto en diversos campos de las producciones humanas, pero existen distinguos a la hora de hacer referencia a la pertinencia del término ya sea en el campo del arte, la ciencia y la técnica. En definitiva se abre una pregunta acerca de: ¿en qué consiste la creatividad?, ¿Cuál es su esencia y origen?, ¿qué rasgos hacen que sean diferentes las actividades y las obras creativas de las aquellas que no lo son?

2. CREATIVIDAD ¿DE QUÉ SE TRATA?

Como se ha señalado, la creatividad no fue abordada sino hasta épocas recientes, incluso podría señalarse como importante el hecho de que el término no aparecía en el Diccionario de la Real Academia Española sino hasta la vigésimo primera edición, de 1992 (p.593) donde se la define como "facultad de crear, capacidad de creación". En esa misma edición, "crear" adquiere cinco connotaciones posibles:

- Producir algo de la nada.
- Establecer, fundar, introducir por vez primera algo; hacerlo nacer o darle vida, en sentido figurado.
- Instituir un nuevo empleo o dignidad.
- Hacer, por elección o nombramiento, a alguien lo que antes no era. Especialmente referido a dignidades eclesiásticas y vitalicias.
- Criar.

Se volverá, más adelante, especialmente sobre el sentido "producir algo de la nada" y aquel que alude al "criar".

Si bien no hay respuesta acabadas sobre el tema, actualmente existe gran variedad de nominaciones acerca de la creatividad, esta realidad es destacada por Saturnino de la Torre (1999) del siguiente modo: *"si definir es rodear un campo de ideas con una valla de palabras, creatividad sería como un océano de ideas desbordado por un continente de palabras"*.

Sin embargo, la multiplicidad de definiciones y aproximaciones a la temática pueden enmarcarse en categorías, así sobresalen básicamente tres: "capacidad", "proceso" y "producto".

A los fines de destacar el particular énfasis que los autores hacen en alguno de estos elementos, se citan algunas definiciones:

Guilford 1952: *"la creatividad, en sentido limitado, se refiere a las características de los individuos creadores, como la fluidez, la flexibilidad, la originalidad y el pensamiento divergente"*⁴⁷

⁴⁷ Guilford, J. (1952). En: Strom, R.D. (1983) comp. *"creatividad y educación"* España. Ed. Paidós.

Thurstone (1952) *"es un proceso para formar ideas o hipótesis, verificarlas y comunicar los resultados, suponiendo que el producto sea algo nuevo"*

Getzels y Jackson (1962) *"la creatividad es la habilidad de producir formas nuevas y reestructurar situaciones estereotipadas"*

Bruner (1963) *"la creatividad es un acto que produce sorpresas al sujeto, en el sentido que no lo reconoce como producción anterior"*

Piaget (1964) *"la creatividad constituye la forma final del juego simbólico de los niños, cuando éste es asimilado por el pensamiento"*

Torrance (1965) *"la creatividad es un proceso que vuelve a alguien sensible ante los problemas, deficiencias, grietas o lagunas en los conocimientos, y lo lleva a identificar dificultades, buscar soluciones, hacer especulaciones, o formular hipótesis, aprobar y comprobar estas hipótesis, a modificarlas si es necesario además de comunicar los resultados"*

Gutman (1967) *"el comportamiento creativo consiste en una actividad por la que el hombre crea un nuevo orden sobre el entorno"*

Arieti (1976) *"es uno de los medios principales que tiene el hombre para salir de los grilletes, no sólo de sus respuestas condicionadas, sino también de sus decisiones habituales"*

Pereyra (1999) *"ser creador no es tanto un acto concreto en un momento determinado, sino un continuo "estar siendo creador" de la propia existencia en una respuesta original"*

De este modo, ha de reconocerse, en el escenario de la creación, a un sujeto con capacidad de crear, que realiza un proceso, que lo lleva un resultado/producto determinado; estos tres elementos son partes indisolubles de un todo denominado "creatividad".

En este capítulo se harán señalamientos respecto de las tres categorías, entendiendo que son complementarias, y necesarias para la comprensión del fenómeno en cuestión.

3. LA CREATIVIDAD COMO “CAPACIDAD-PROCESO-PRODUCTO”

3.1. LA CREATIVIDAD COMO CAPACIDAD

Se toma como punto de partida al sujeto, para hablar de su capacidad de crear. Esta concepción de la creatividad como capacidad, lleva indefectiblemente a tres ideas básicas:

- 1- Que ésta es un componente estructural de la personalidad, y que por tanto ha de ser susceptible de desarrollo.
- 2- Que tiene bases biológicas, y
- 3- Que posee características sociales.

Entonces, los seres humanos comparten la capacidad creadora y las habilidades que la componen, no importa la edad del sujeto, ni el campo en el que se desarrolle, tampoco es determinante el medio socio- económico- cultural en que esté inmerso cuando la misma aparece, aunque sí en su posterioridad.

En este sentido, todos los seres humanos son *potencialmente* creativos, y con la experiencia -y el consecuente conocimiento que ella genera- llegan a construir productos que cumplen con criterios de novedad, que dan soluciones nuevas para sí mismos o para la sociedad, y que sirven a los fines de salvar las situaciones que se les presentan.

Como se destaca en el párrafo precedente, hablar de “capacidad” nos remite al mundo de *lo que puede ser*, al mundo de las *potencialidades*. En efecto, la creatividad como capacidad, sería como un músculo: si no se usa...se atrofia.

Tanto en el desarrollo como en la puesta en práctica de una capacidad, se pone en juego toda la personalidad; es por esto que se afirma que los procesos cognitivos, afectivos, volitivos, concientes e inconcientes desempeñan su papel en la creatividad.

Es así que, según Rendón, la eficacia del sujeto en materia de creatividad varía en función del empleo de su energía mental, y de su motivación para transformar y generar resultados o productos que le permitan solucionar problemas, crear nuevos productos (materiales o espirituales) que enriquezcan su vida personal y social.

Contrariamente para este autor, la posibilidad de que esta capacidad no se desarrolle y quede puramente en potencialidad, aumenta cuando los sujetos se sumergen en la rutina y la inercia, cuando se dejan llevar solamente por lo establecido y "no se aventuran a pensar y hacer de modo diferente".⁴⁸

Esto no quiere decir que la capacidad creadora tenga un desarrollo netamente individual, más bien todo lo contrario: la creatividad tiene un desarrollo social y como todas las capacidades es facilitada o limitada por la estimulación del medio. Esto es, un sujeto desarrolla su creatividad en un medio, influido por la educación formal e informal, construyendo un conocimiento que le permite la comprensión de su mundo a partir de las experiencias que el mismo le ofrece. Por ello se afirma que, el medio, la calidad de las experiencias del sujeto y las actividades que realiza determinan el desarrollo de su creatividad.⁴⁹

Destaca esta superposición de la creatividad y el contexto, Csikszentmihalyi (1998) con su modelo de los sistemas, diciendo que "*la creatividad es una actividad que no ocurre sólo al interior del sujeto*", sino que se da en la interrelación del sujeto y el contexto sociocultural, resultando ser un fenómeno sistémico más que individual.

Continuando con esta idea, cabe decir que el juicio social es un elemento importantísimo de la creatividad, por eso es necesario especificar el contexto en que existe lo "nuevo y relevante". En palabras de Penagos y Aluni (2000)

*"lo nuevo y relevante debe ser una aportación. Esto se traduce en que alguien vio una manera de enriquecer algo, y si algo se enriquece es porque no estaba terminado o necesitaba mejoras. No basta con hacer algo nuevo y útil; es necesario que exista una contribución al: 1- ver una oportunidad, un problema. 2- dar una respuesta o solución. 3- Enriquecer o mejorar la oportunidad."*⁵⁰

Ahora bien, se ha reconocido al sujeto como poseedor de la *potencialidad* creadora y al medio que le rodea como aspecto importante de su desarrollo, pero entonces ¿de qué modo el sujeto, en su medio, comienza a desarrollar esta capacidad?, y ¿de qué manera el medio limita las posibilidades de creación?

⁴⁸ Rendón, M.A. (2003). "*Propuesta pedagógica para el desarrollo de las habilidades creativas en los niños de preescolar*". La Habana. ICCP

⁴⁹ Penagos Corzo, J. (s/f) "*Creatividad. Capital humano para el desarrollo social*". Universidad de las Américas. México.

⁵⁰ Penagos Corzo, J. y Aluni, R. (2000). "Creatividad una aproximación". *Revista psicología*. Ed. Especial. (P.3- 11)

3.1.1. La importancia de “poner en juego” el cuerpo.

Hay un aspecto que, al hablar de un sujeto, es imprescindible recordar: *El ser humano es esencialmente corpóreo: nace y muere con su corporeidad.*

El cuerpo y el juego, como elementos inherentes al ser humano, resultan fundamentales para la comprensión de la realidad. Vivencia, percepción y movimiento establecen los primeros mecanismos de adaptación a la realidad. El juego permite integrar (crear) y aprender a usar el propio cuerpo en el mundo, creado también como realidad, a partir de la experiencia.

Aceptada como una de las características propias del juego su relación con el placer, y entendiendo como “placer” a la “representación de lo agradable”, es necesario determinar qué es lo agradable.

Lo agradable es una sensación y, como todas las sensaciones, nace en el cuerpo, de ellas se irá conformando una imagen mental asociada a otros estímulos; por ejemplo, al mamar el niño no sólo registra la satisfactoria sensación de saciedad sino también, el olor, calor, la textura, etc. Esto en el caso de las sensaciones despertadas por el contacto con el otro.

Existe también, un placer ligado al movimiento por el movimiento mismo, que es necesario para el desarrollo, y que genera la sensación de dominio del propio cuerpo y, posteriormente, de los objetos. En este caso se trata, por ejemplo, del placer de dominar la gravedad, la verticalidad, la pérdida momentánea del contacto, la recuperación del mismo...más adelante, de dominar el cuerpo en el espacio, maniobrar los objetos que lo rodean.

Es el placer ligado a la posibilidad de “transformar”, y al mismo tiempo “transformarse”, gracias a la cual el niño conoce y se apropia de las características de los objetos y de sí mismo como separado de los otros.

Puede afirmarse, por tanto, que el niño conoce a través de la manipulación que hace sobre el mundo. Si los objetos existen y es capaz de reconocerlos y asociarlos a distintas situaciones, es por un proceso vivencial, donde su cuerpo y movimiento son el soporte dinámico de las futuras representaciones mentales.

Entonces, ese cuerpo que “se pone en juego”, puede verse desde dos perspectivas:

Hacia adentro, hacia el sujeto, el cuerpo guarda los enigmas de la historia personal, en tanto es el continente simbólico de un sujeto, que guarda la historia de su estructuración como tal, que guarda partes de sí que le gustan más o menos, que conoce, desconoce y más aún,

crea desconocer. El cuerpo guarda experiencias primitivas aparentemente olvidadas de su historia y de su relación con los demás.

Hacia afuera, el cuerpo permite el contacto con la realidad y sus objetos. Es mediatizador de lo social y un elemento de comunicación que permite transmitir sentimientos por ejemplo, alegría y tristeza, dolor o satisfacción.

Dicho esto, es evidente que desde el inicio, este placer-jugar corporal, *involucra a otro* (madre/cuidador), pues las primeras percepciones del infante son "pedazos", "pedazos" de su cuerpo: una mano, un pie, que en esos momentos, ignora son partes propias que le pertenecen. Pero también, son "pedazos" del otro: un seno, una boca, una cara. Todo ello asociado a experiencias de placer/displacer como el calor, el afecto, el hambre, el dolor... Un todo confuso y desorganizado para el bebé, cuya organización estará regulada por este agente externo encargado de su cuidado.

Estos fragmentos acosan y angustian siempre, porque refieren a un continente desconocido de uno mismo, partes que no han sido descubiertas, cosas que se saben e ignoran, que no se reconocen como propias, secretos que amenazan... una historia que cada uno tiene y suele reaparecer "infiltrada" en situaciones actuales, a pesar de datar de viejos tiempos.

No puede entonces pasarse por alto, la dependencia y necesidad del otro (madre-cuidador) en estas vicisitudes del desarrollo, dadas la indefensión e inacabamiento de la criatura humana.

Esta importancia de la madre o cuidador, es destacada como "complejo del prójimo" en psicoanálisis, como creación de un "espacio transicional" en Winnicott, para otros su función es requisito indispensable en la consecución de la "confianza básica" que permitirá al individuo la exploración del medio circundante.

La importancia de poner el cuerpo al jugar puede resumirse como dice Da Fonseca (1989) quien postulaba: *"Por la motricidad utilizadora, exploratoria, inventiva y constructiva, el hombre y el niño, socializando el movimiento, adquirirá el conocimiento"*

Pero entonces, también se puede afirmar que, cuando una persona deja de "jugar", de moverse libre y creativamente, está perdiendo la posibilidad de enfrentar nuevos retos y vivenciar situaciones que permitan nuevos conocimientos y experiencias en otros campos del saber y hacer humano.

3.1.2. Juego ¿origen de la capacidad creadora?

Uno significados atribuidos a la palabra "crear", es el de "criar". Esta vinculación no es fortuita, tiene orígenes lexicológicos y semánticos.

De la palabra latina *creare* se formaron, crear y criar, ambos términos hacen referencia a una cualidad humana educable que puede ser desarrollada como cualquier otro comportamiento.

De la palabra latina *iocari*, se forma la palabra castellana jugar, que significa hacer algo para entretenerse o divertirse; en este sentido, Juego (*iocus*) se entiende como ejercicio *recreativo* sometido a reglas. (RAE, 2007)

Si los términos crear, re-crear, recreativo, juego, jugar se encuentran vinculados, esta relación no ha de limitarse sólo a sus orígenes terminológicos.

Aún cuando no son pocos los estudiosos que afirman que para entender la capacidad creativa es preciso comprender el juego y las pautas de desarrollo infantil, uno de los temas menos explorados es, precisamente, el del origen de la creatividad y su desarrollo a lo largo del ciclo vital.

Resumidamente podría decirse que, durante los dos primeros años de vida, el infante, llega a conocer el mundo circundante en forma directa, a través de sus sentidos y la actividad motriz. A partir de esa edad, comenzará la adquisición progresiva de símbolos de la cultura, particularmente lingüísticos a partir de los cuales podrá interactuar de modo diferente con los demás.

Paralelamente al desarrollo del lenguaje, el niño, irá aprendiendo a usar otros símbolos, como los dibujos y gestos corporales, hasta llegar a combinar estas diversas vías de comunicación.

En cierto sentido, es posible afirmar que estos logros del desarrollo han de constituirse en la actividad principal del niño, es decir, en un juego. Más tarde las "circunstancias de la vida", las "normas" han de poner coto al mismo en pos de lograr un comportamiento "normal" o "socializado".

Dice una antigua reflexión: "el juego es el trabajo del niño". Para comprender lo que es un "verdadero juego", se deben tener en cuenta estas características:

- 1- El juego es fundamentalmente placentero. El que juega disfruta.

- 2- La finalidad del juego, es el juego mismo, no busca concretarse en otras áreas, no tiene fines utilitarios, ni relacionados con la productividad (aunque de modo secundario lo logre).
- 3- El juego es espontáneo, se elige libremente. No se puede obligar a otro a jugar.
- 4- El juego, en especial el simbólico, al hacer "como si", tiene una significación indirecta que posibilita que, mediatizado por el símbolo, se dé cauce a la imaginación.
- 5- Todo juego es social por definición, prepara al niño para los roles sociales y para comprender el mundo en que vive y crece.

Ahora bien, ¿qué importancia reviste esta apreciación para comprender la capacidad creativa?

El juego, que inicia con y en el propio cuerpo, le sirve al niño para explorar el entorno que le rodea, para descubrirse a sí mismo y a los demás; lo prepara para desempeñarse en ese mundo, con su cuerpo, en espacio y tiempo.

Durante los primeros tiempos de vida, el juego puede considerarse de tipo exploratorio-espontáneo, es el juego que Piaget llama "de ejercicio", cuya característica es la repetición de un placer funcional, y sirve a la adaptación de los esquemas sensorio-motrices. Este tipo de juego sienta las bases para el jugar simbólico; en el que el niño usa una serie de significantes propios, "construidos" por él y que se adaptan a su deseo. Su característica fundamental es el "como sí...", que permite -por sustitución- rellenar, inventar, modificar o adaptar lo desconocido a las necesidades infantiles. Se internalizan así los roles sociales al tiempo que se canalizan conflictos, tensiones y angustias que enfrenta el niño. Es el tipo de juego que sin dejar de ser corpóreo, plantea el paso a la realidad externa y convierte al sujeto en elemento activo en la modificación de la realidad. Con el tiempo va dando lugar -imperativos sociales y desarrollo psico-biológico mediante- a un tipo de juego reglado, con esta transformación del juego en "aceptado y pautado socialmente" se produce poco a poco, en la mayoría de los sujetos, un abandono de lo lúdico bajo la supuesta premisa de "socialización"⁵¹.

⁵¹ Tema este que se aborda en el subtítulo: creatividad y educación formal

3.1.3. ¿Qué dicen los teóricos sobre el juego y la capacidad creadora?

I. Las actividades mentales reproductivas y creativas de Vigotsky

Para Vigotsky, el cerebro no sólo es el órgano que conserva y reproduce nuestra experiencia anterior, sino que además, es el órgano que combina, transforma y crea, a partir de los elementos de esa experiencia, las nuevas ideas y la nueva conducta.

Es por tal motivo que diferenciaba entre dos tipos de actividad mental/ imaginativa: *una reproductiva* resultado de la experiencia, y otra *combinatoria o creativa*, resultado de la combinación de la experiencia en formas o actividades nuevas. Desde su perspectiva, es posible apreciar procesos de creación desde la más temprana infancia:

Los orígenes de la actividad imaginativa se encontrarían en las manifestaciones tempranas del juego del niño: bien conocido es el papel que en los juegos de los niños desempeña la imitación. Con mucha frecuencia los juegos son sólo un eco de lo que los niños vieron y escucharon de los adultos, no obstante estos elementos de su experiencia anterior nunca se reproducen en el juego absolutamente igual a como se presentaron en la realidad.

El juego no es el recuerdo simple de lo vivido, sino la transformación creadora de las impresiones vividas, la combinación y organización de estas impresiones para la formación de una nueva realidad que responda a las exigencias e inclinaciones del propio niño.⁵²

Así pues, Vigotsky (1990) explica el origen y desarrollo de la creatividad desde un análisis psicológico en el que la imaginación siempre se estructura con elementos tomados de la realidad, y depende directamente de la riqueza y la diversidad de la experiencia anterior.

Mientras más rica sea la experiencia del hombre, mayor será el material con que contará su imaginación, de ahí la conclusión pedagógica sobre la necesidad de ampliar la experiencia del niño si queremos crear bases suficientemente sólidas para su actividad creadora. Mientras más haya visto, escuchado y vivido el niño; mientras más conozca, asimile y mayor cantidad de elementos de la realidad tenga en su experiencia, más importante y productiva, será la actividad de su imaginación, en otras condiciones una vez que crezca.

⁵² Limiñana Gras, R. (2008). "cuando crear es algo más que un juego: creatividad, fantasía e imaginación en los jóvenes". Cuadernos FHyCS-UNju. Universidad de Murcia. España.

Vigotsky (1990) llamó la atención también sobre la diferente forma de organizar y representar la realidad *al llegar a la adolescencia: el juego y el dibujo dan paso a nuevas formas de imaginación y a una actividad creativa cualitativamente distinta*, como lo son la escritura y la música, más influenciada por la experiencia subjetiva y relegada a un ámbito más personal y privado. El desarrollo del pensamiento conceptual y abstracto permite el acceso a una intensa y rica actividad imaginativa que, lejos de traducirse en una mayor productividad, es puesta al servicio de la maduración personal, emocional y social, y del progresivo desarrollo del razonamiento y de la inteligencia (Garaigordobil, 1995)

Este progresivo desarrollo intelectual convierte a los adolescentes en sujetos críticos de sus propios productos creativos, lo que puede originar mayores inhibiciones y bloqueos. El acceso a formas más maduras de imaginación y pensamiento creativo dependerá de estos procesos de transición, y de la vinculación de la imaginación y el desarrollo intelectual con procesos de desarrollo social y emocional, vitales para el acceso a la adultez. Es por ello que Vigotsky (1986) diferenció entre dos tipos de creatividad:

- 1- *una creatividad subjetiva*, que sirve principalmente a la vida emocional y a los conflictos personales, permite la emergencia de una vida interior, el desarrollo psico-afectivo y la resolución de los conflictos de identidad propios de esta etapa. Suele ser una actividad creativa propia del ámbito secreto, íntimo y privado del adolescente.
- 2- *una creatividad objetiva* que se desarrolla paralelamente a la subjetiva, pero a través de la cual el adolescente crea imágenes, ideas, conceptos y esquemas nuevos para explicar la realidad. La creatividad objetiva, depende mucho de las experiencias sociales del individuo, y contribuye a la generación de nuevas formas de adaptación y al desarrollo intelectual.

Así pues, la libertad y confianza que se observa frecuentemente en la actividad creativa de un niño no sólo no se pierde con los años, sino que se integra con el desarrollo de habilidades y destrezas cognitivas y sociales, y con la maduración psicoafectiva, haciendo emerger nuevas formas de imaginación y generando otro tipo de actividad creadora, diferente a la del niño, que hará posible el acceso a un pensamiento creativo maduro y más productivo en la adultez.⁵³

⁵³ Idem.

II. Winnicott y el "espacio transicional"

Para este psicoanalista, el juego es el espacio privilegiado en que se forma la creatividad. Considera que el juego tiene un lugar y un tiempo, que sigue una serie de secuencias vinculadas con el proceso de desarrollo infantil, en el que la presencia de la figura materna participa activamente.

Según su planteo, la madre está presente en el ir y venir del niño, que oscila entre lo que tiene y la capacidad de encontrar y esperar. La experiencia con la madre genera confianza porque da lugar a un espacio de relación, el espacio transicional, intermedio entre lo real y lo imaginario en que se desarrolla el juego. *"Yo lo denomino campo de juego, porque el juego empieza en él... es un espacio potencial entre la madre y el hijo, o que los une"*⁵⁴ (Winnicott 1992).

La madre da sostén adecuado y así, posibilita los pasajes desde estados de menor integración a otros de mayor integración y viceversa: de la vigilia al sueño, del sueño al despertar, de la excitación a la quietud, de transición de lugares conocidos a desconocidos...

La madre construye un espacio, una zona de ilusión donde el infante crea un objeto que ya estaba en la realidad (no hay objeto-seno que él fantasea y otro objeto-seno real, que la madre da). Se construye un objeto que para el bebé no proviene de su interior, ni de su exterior, sino que corresponde a su creación y será símbolo de unión y separación de la madre. Lo que suceda a partir de esta experiencia, será la matriz por la cual el sujeto irá creando una vida a partir, tanto de sus deseos como de la resignación que implica compartir los deseos de los demás, ya que el bebé sólo podrá construir ese objeto en la medida en que la madre lo presente oportunamente, y en ese proceso siempre habrá desfasajes.

"El juego es siempre una experiencia creadora, y es una experiencia en el espacio y el tiempo. Una forma básica de vida... en el juego, y sólo en él, pueden el niño y el adulto crear y usar toda su personalidad, y el individuo descubre su persona sólo cuando se muestra creador" (1982).

Esta expresión pone de manifiesto que para Winnicott, la creatividad es parte de la experiencia vital de una persona; es decir, que cada uno es creativo en el origen, en el sentido del despliegue de lo más personal de uno mismo, lo más incuestionable, lo más propio y oculto de sí.

⁵⁴ Winnicott, D. (1982). *"Realidad y Juego"*. Bs.As. Ed. Gedisa.

Vivir creativamente implicaría mantener ese núcleo intacto, sin embargo, es preciso resignar una cuota de individualidad, pues como ya se hizo mención, en el espacio transicional de la creación se genera una tensión entre lo más espontáneo y propio del sujeto y la adaptación al deseo ajeno. Adaptación a un soporte (figura materna) a partir del cual se construye el psiquismo, la confianza, la exploración, del cual puede aparecer lo creativo.

Para Winnicott, el jugar es un movimiento, un proceso que se está realizando, y del cual no importa el contenido, sino la capacidad de jugar como testimonio de la creatividad de la persona. Señala además que toda la experiencia cultural es heredera del jugar, en tanto el juego es símbolo de la confianza del niño en el ambiente y le permite hacer suya una parte de la realidad exterior. Si la experiencia cultural comienza con el vivir creador, cuya primera manifestación es el juego, puede decirse que entre el jugar de la infancia y el de los adultos no existe ruptura, sino transición.

III. El jugar en Freud

Si bien la visión de Freud en relación al juego y la creatividad ha sido desarrollada en el capítulo anterior, vale rescatar algunas ideas del psicoanalista al respecto.

El psicoanálisis Freudiano, entiende al juego como actividad preferida y prioritaria del niño. Nos dice Freud en "El creador literario y el fantaseo":

"...el niño diferencia muy bien la realidad de su mundo del juego, a pesar de toda su investidura afectiva; y tiende a apuntalar sus objetos y situaciones imaginados en cosas palpables y visibles del mundo real..."

En este mismo texto, se equipara el juego infantil con la creación literaria, el ensueño diurno y el humor: *"La creación poética, como el ensueño diurno, es continuación y sustituto de los antiguos juegos del niño"*⁵⁵.

Ha de afirmarse que la fantasía es la heredera del juego infantil, y reviste un aspecto sustitutivo del mismo, en tanto, el ser humano no renuncia al placer que provocaba el juego, sino que sólo lo permuta por una actividad sin apuntalamiento en lo real.

⁵⁵ Freud, S. (1908). "El creador literario y el fantaseo". *Obras Completas*. Amorrortu editores. Bs.As. p. (127-128)

"...el adulto, cuando cesa de jugar, sólo resigna el apuntalamiento en los objetos reales; en vez de jugar, ahora fantasea. Construye castillos en el aire..."⁵⁶

"...el adulto puede acordarse de la gran seriedad con que otrora cultivó sus juegos infantiles y, poniéndolos en un pie de igualdad con sus ocupaciones, que se suponen serias, arrojar la carga demasiado pesada que le impone la vida y conquistarse la elevada ganancia de placer que le procura el humor"⁵⁷

Se ha destacado el juego como la actividad prioritaria del niño, vinculada con su desarrollo, con el conocimiento de sí, del lenguaje, del mundo fuera de él. En "el Chiste y su relación con lo Inconciente" Freud nos dice:

"El juego -atengámonos a esta designación- aflora en el niño mientras aprende a emplear palabras y urdir pensamientos. Es probable que ese juego responda a una de las pulsiones que constriñen al niño a ejercitar sus capacidades (Groos [1899]); al hacerlo tropieza con unos efectos placenteros que resultan de la repetición de lo semejante, del redescubrimiento de lo consabido, la homofonía, etc., y se explican como insospechados ahorros de gasto psíquico"⁵⁸

De tales palabras se desprende que juego, pensamiento y lenguaje se homologan, en relación a los efectos placenteros de la repetición, un jugar que da placer y que da lugar a mayor nivel de estructuración psíquica, es decir que esta actividad cumple un papel fundamental en la subjetivación del pequeño.

El niño que juega va incorporando el entorno a su psiquismo a la vez que va insertándose él en dicho entorno. A través del juego el niño siente, se expresa, disfruta, elabora situaciones, crea, recrea, se inventa a sí mismo, aprende, aprehende, se alegra, duele, se entretiene, en fin, vive.⁵⁹

En el Cap. II de "Más allá del principio de placer", Freud define el juego infantil como "una de las prácticas normales más tempranas del aparato anímico", crucial en este punto es el análisis del "juego del carretel" o "el juego del "Fort-Da", que describe así:

"Este buen niño exhibía el hábito, molesto en ocasiones, de arrojar lejos de sí, a un rincón o debajo de una cama, etc, todos los pequeños objetos que hallaba a su alcance (...) y al hacerlo profería, con expresión de interés y satisfacción, un fuerte y prolongado o-o-o-o, que, según el juicio coincidente de la madre y de este observador, no era una interpretación, sino que significaba FORT ("se fue", en alemán). Al fin caí en la cuenta de que se trataba de un juego y que el niño no hacía otro uso de sus juguetes que el de jugar a que SE IBAN. Un día hice la observación que corroboró mi punto de vista. El niño tenía un carretel de madera atado con un piolín (...) con gran

⁵⁶ Ídem.

⁵⁷ ídem

⁵⁸ Freud, S. (1986). "El chiste y su relación con lo inconciente". *Obras Completas*. Amorrortu editores. Bs.As. tomo VIII. p.123

⁵⁹ Ferreyra, L. (2006). "El juego, una mirada posible". *Globo Rojo*.

destreza arrojaba el carretel, al que sostenía por el piolín, tras la baranda de su cunita con mosquitero; el carretel desaparecía ahí dentro, el niño pronunciaba su significativo o-o-o-o, y después, tirando del piolín, volvía a sacar el carretel de la cuna, saludando ahora su aparición con un amistoso DA ("acá está", en alemán). Ese era, pues, el juego completo, el de desaparecer y volver. Las más de las veces sólo se había podido ver el primer acto, repetido por sí solo incansablemente en calidad de juego, aunque el mayor placer, sin ninguna duda, correspondía al segundo".⁶⁰

Llegado este punto Freud plantea: *"...se advierte que los niños repiten en el juego todo cuánto les ha hecho gran impresión en la vida; de ese modo abreaccionan la intensidad de la impresión y se adueñan, por así decir, de la situación (...). También se observa que el carácter displacentero de la vivencia no siempre la vuelve inutilizable para el juego"*⁶¹.

Pero entonces ¿cómo se concilia lo displacentero, con el principio del placer?

En primer lugar, **el juego le permite al niño descargar fantasías agresivas y de amor sin riesgo alguno.**

En segundo lugar, la **repetición de vivencias displacenteras**, permite al niño la sensación de dominio de la situación, de repetir activamente lo que sufrió pasivamente.

Un tercer punto, está relación a la repetición, el juego responde a "un más allá del principio del placer" y remite a aquello que insiste y que no puede ser ligado (pulsión). Entonces la repetición de la primer parte del juego

"...se debió únicamente a que la repetición iba conectada a una ganancia de placer de otra índole, pero directa".

Por un lado, esa repetición trata de una pérdida, ya que siempre habrá diferencia entre lo buscado y lo encontrado y, por otro lado, hay recupero de goce, ya que se obtiene un plus de goce. Es decir, la satisfacción no es total, pero la pulsión se va satisfaciendo en el recorrido mismo de la búsqueda del objeto que colme.

Así, se encuentran en Freud dos visiones del jugar: por un lado, como instrumento de canalización de los deseos inconcientes ligado al placer, la creación y el crecimiento; por el otro, el juego como repetición, ligado a la pulsión de muerte. Esta no es una diferencia tajante, pues, toda creación tiene inevitablemente algo de repetición y toda repetición algo de creación.

El juego es creador de subjetividad, posibilita tomar contacto con lo más auténtico y verdadero de la persona, su creatividad. El niño se busca y encuentra a sí mismo jugando.

⁶⁰ Freud, S. (1920). "Más allá del Principio del Placer". *Obras Completas*. Amorrortu editores. Bs.As

⁶¹ Freud, S (1986) "Más allá del principio del Placer". Tomo XVIII. *Obras Completas*. Amorrortu editores. Bs. As. (16-17)

Desde esta teoría, se puede también adicionar que según lo que se observa en la actualidad, los niños que no juegan durante su infancia, o lo han lo hacen muy escasamente, al llegar a la adolescencia y más aún a la adultez presentan un tipo de conducta que puede pensarse como no del todo adaptativa, con ciertas dificultades en su relaciones y más aun con fallas en jugar con su imaginario y plantear supuestas situaciones en dicho nivel, tornándoseles dificultoso el poder planificar acciones y tolerar la frustraciones en sus interacciones.

IV. El planteo de Melanie Klein

*"El juego es el mejor medio de expresión del niño"*⁶²

Klein comparte con Freud la hipótesis de la sexualidad infantil, para esta autora el juego reviste carácter sexual.

Para Klein, sólo en el espacio de la ausencia, en la posición depresiva, se da la condición de juego acompañada de la posibilidad de simbolizar.

La función estructurante del juego está relacionada con los objetos que se le ofrecen al niño, ya que éstos le permiten la articulación de la fantasía inconciente. El juego además, se relaciona con la sublimación. La sublimación primaria, el placer del movimiento y la palabra, serían la transformación de la pulsión sexual ligada a la escena primaria recreando fantasías sádicas de pelea o unión.

El niño juega para repetir, elaborar, simbolizar y desplazar experiencias a través de externalizaciones y personificaciones de imagos. Los distintos personajes representados en el juego son comprendidos como aspectos del ello y el superyó.

Desde la escuela inglesa, en las primeras fases de desarrollo temprano, la capacidad de simbolización se pone al servicio de la elaboración de duelos: el niño se da cuenta de que su madre es un ser separado de él, con vida propia, le preocupa que este objeto amoroso, pueda sufrir algún daño y se siente culpable de que sus acciones pudieran causarlo. No obstante, se da cuenta de que su objeto se preserva y descubre que en esta introyección de un objeto con vida

⁶² Klein, M. (1990). *Fundamentos psicológicos del análisis del niño*. Tomo II. Obras completas. Bs.As. Ed. Paidós. p.28

propia, en este aceptar la separación del objeto, se encuentra su propia identificación como ser autónomo.⁶³

El jugar permite al niño un clivaje entre sí mismo y las identificaciones primarias, así como discernir diferentes identificaciones del Superyó. A través de mecanismos defensivos como la disociación y la proyección, el niño puede diferenciar las identificaciones parentales, expulsarlas al mundo exterior, logrando así aliviar la crueldad superyoica.

El juego despliega deseos, ideas latentes, pensamientos y espacios, trabajados a través del proceso primario de condensación y desplazamiento.

Arminda Aberasturi, basada en la obra de Melanie Klein, postula que al jugar se dominan miedos primitivos a través de mecanismos proyectivos. La función catártica de crear situaciones le permite al niño elaborar situaciones traumáticas, haciendo activo lo sufrido pasivamente. Al jugar desplaza miedos, angustias y tensiones internas dominándolas mediante la acción, el desplazamiento sobre elementos que él domina y que son reemplazables, deja fuera de peligro a los objetos originarios.

Este importante proceso de maduración del yo, no sólo incluye una capacidad de simbolización elaborada, sino que posibilita la formación de símbolos para la creatividad y el arte.⁶⁴

3.1.4. Creatividad ¿vs educación formal?

"Pasamos los primeros doce meses de las vidas de nuestros hijos enseñándoles a andar y hablar, y los doce años siguientes diciéndoles que se sienten y se callen"
Phyllis Diller

"Es un milagro que la curiosidad sobreviva a la educación reglada"
Albert Einstein

Al hablar del juego se puso de manifiesto cómo, mediante éste, el sujeto realiza un complejo proceso en el cual reúne elementos de su experiencia para formar (crear) un conjunto nuevo con significado. En este proceso se destacó como resultado la exploración del entorno, el descubrimiento de sí mismo y de los demás, y el aprendizaje de roles para el desempeño en el mundo, entre otras cosas.

⁶³ Segal, A (1992). *"Introducción a la obra de Melanie Klein"*. México: ed. Paidós.

⁶⁴ Monroy Solís, R (2006). "Arte, Creatividad y aprendizaje. La imaginación como vehículo de la movilidad interior: duelo y simbolización artística". *Reencuentro*. N° 46. México: universidad Autónoma Metropolitana.

Del mismo modo, se afirmó que evolutivamente, el juego pasa por diferentes estadios hasta llegar a un juego "aceptado y pautado socialmente" que, poco a poco, va dando paso al abandono de lo lúdico bajo imperativos sociales y la hipotética premisa de "socialización".

En este sentido, diversas investigaciones en el ámbito educativo, destacan cómo la experiencia creativa se ve coartada por un sistema educativo en el cual sólo en el pre-escolar se tiende a lo lúdico y expresivo, pues en los siguientes niveles esta finalidad se pierde al tiempo que se da prioridad a pautas curriculares que se dirigen a nivel del pensamiento, en detrimento de las esferas afectivas y de acción del sujeto.

En nuestro sistema educacional formal se da más importancia al rendimiento académico, a la homogeneidad, que a la creatividad y la diversidad.

Parece reducirse *la función de la enseñanza a formar gente capaz de coleccionar partes de información y repetirla ante una situación dada...esa habilidad de repetir información puede tener muy poca relación con aquello de miembro útil y bien adaptado que se cree estar formando.*⁶⁵

De las formulaciones de Lowenfeld al respecto se desprende que la inteligencia -tal como es medida hoy- no abarca el amplio rango de aptitudes intelectuales para la supervivencia, pues no se consideran la capacidad de interrogar, hallar respuestas, de descubrir formas y orden, de pensar, reestructurar y encontrar nuevas relaciones.

Si bien algunos han defendido la postura de que para poder producir obras creadoras es necesario poseer un alto nivel de inteligencia, lo cierto es que un elevado CI, no garantiza mayor creatividad. Gardner por ejemplo, postula que si se toma la inteligencia como la habilidad para resolver una situación determinada, se advierte que una persona puede hacerlo sin que necesariamente lo haya llevado a cabo creativamente, es decir de modo innovador.

Ser intelectualmente brillante también puede ser un obstáculo a la creatividad, algunos sujetos con un CI elevado son capaces de aprender de la experiencia y jugar exitosamente con las reglas existentes del medio en que se desenvuelve, permitiéndole esto un funcionamiento sin inconvenientes, sin embargo, esto no significa que la persona tenga incentivo para interrogar, cuestionar y mejorar los conocimientos ya existentes⁶⁶.

⁶⁵ Lowenfeld, V. (1973). "*Desarrollo de la Capacidad Creadora*". Buenos Aires. Ed: Kapelusz.

⁶⁶ Contini de González, N. (). "La creatividad como recurso de afrontamiento en la vida cotidiana". *Psicología, Cultura y Sociedad*. 1, 19- 25.

Recordemos que Piaget y Ginsburg sostenían que los niños deben hablar entre sí, discutir y defender sus opiniones, cualidades que generalmente no se fomentan en los colegios, y aún peor, hasta se sancionan como “faltas de disciplina”, “problemas de atención”, entre otros rótulos que se dan a la situación.

Una concepción rígida de la “disciplina escolar”, puede ser obstáculo a la capacidad creativa. Siendo esta capacidad un potencial de todas las personas, puede quedar inhibido si no es objeto de estimulación y educación adecuada, tanto en la familia como en centros educativos.

Tras esta breve reseña, se pretende hacer énfasis en que la creatividad debe constituirse en un proceso de descubrimiento personal en lugar de un mero acto de transmitir información, de generar imitaciones, de formar desde los conceptos.

Los aprendizajes de creatividad ayudan a una apertura sensorial, personal y social, por ello, la tarea docente no puede olvidar potenciar el pensamiento creativo, ayudado por una seleccionada planificación de actividades, con sus correspondientes procedimientos y objetivos.⁶⁷

De este modo, la educación creativa con los beneficios que aporta a los individuos en el desarrollo de diferentes aspectos, se encuentra en estrecha coincidencia con los objetivos que plantea Piaget para la educación: *“el principal objetivo de la educación es crear hombres que sean capaces de hacer cosas nuevas, no solamente repetir lo que han hecho otras generaciones; hombres que sean creativos, inventivos y descubridores. El segundo objetivo de la educación es formar mentes que puedan criticar, que puedan verificar y no aceptar todo lo que se les ofrezca”*⁶⁸

3.2.LA CREATIVIDAD COMO PROCESO.

Como antecedentes de la concepción de la creatividad como proceso, se ha destacado el aporte del psicólogo John Dewey, quien en 1910, entiende que los actos del pensamiento en relación a la creatividad, siguen cinco niveles diferentes:

1. Encuentro con una dificultad;

⁶⁷ Moya, M.; y Bravo, R. (2009) “Creatividad y música para todos: una experiencia musical creativa con personas mayores”. *Creatividad y Sociedad*. 13. Pág. 212- 236.

⁶⁸ Martín del Campo Ramírez, S. (s/f). “El papel de la educación artística en el desarrollo integral del educando”

2. Localización y precisión de la misma;
3. Planteamiento de una posible solución;
4. Desarrollo lógico del planteamiento propuesto;
5. Ulteriores observaciones y procedimientos experimentales.

Tres años después, el matemático Henri Poincaré propone representar el proceso de la invención de manera muy semejante, pero a través de cuatro etapas sucesivas: Preparación, Incubación, Iluminación y Verificación.

Luego, en 1926, Graham Wallas recoge esta última conceptualización para caracterizar el proceso creativo en forma global. Siendo éste un planteo que engloba los anteriores, es que se procede a su desarrollo.

3.2.1. La propuesta de Wallas.

a) Preparación:

Es la fase en que se percibe/plantea el problema y se reúne información, que se extrae de la propia experiencia y del entorno de la tarea. Consiste en la "inmersión (conciente o no) en un conjunto de cuestiones problemáticas que resultan interesantes al sujeto y que suscitan la creatividad" (Sátiro, 2005).

Siendo el período en que se reúnen conocimientos, Irving-Taylor (1959) hablan de acopio de la «materia prima», lo que ocurra con este acopio, determinará la calidad de la creatividad.

Es así, que un individuo creativo recoge durante esta fase todo tipo de experiencias vitales y de saberes, sin previa censura, es decir, sin ponderar lo que puede ser importante y lo que no. Esto crea una base amplia sobre la que es posible montar el verdadero proceso creativo.

Por el contrario el resultado será menos creativo si él categoriza según determinados estereotipos, recogiendo por ello mucho menos experiencias y desde luego quedándose con las más simples.

Dos son las características que condicionan esas fases: la sensibilidad en la percepción del entorno y la ingenuidad en la manera de interpretar esa percepción.

- **Sobre el planteo del problema.**

Se plantea un problema cuando el individuo quiere alcanzar una meta determinada, pero no sabe cómo llegar a la misma; con otras palabras, cuando no puede reclamarse a procedimientos específicos o a técnicas y operaciones específicas que le sean bien conocidas y familiares.

Cuando el organismo puede responder sin vacilaciones, por estar preparado de antemano para la situación, no cabe hablar de un verdadero problema.

Por consiguiente, cualquier situación de estímulo que encuentra el organismo sin estar preparado para una inmediata reacción adecuada representa un problema, cuya solución conlleva una cierta novedad, por mínima que sea.⁶⁹

Todo proceso creativo es análogo al proceso de solución de un problema; *se trabaja con la información que se tiene a mano, se ponen en juego las experiencias anteriores, se las combina y traslada a las nuevas estructuras, que en su nueva configuración resuelven un problema*, el cual satisface alguna necesidad del individuo (Arnold 1964).

El paralelismo entre cualquier situación en que se pretende resolver un problema y el pensamiento creativo está en que en ambos casos el individuo o tiene que desarrollar y aplicar una nueva estrategia o tiene que transformar el estímulo inadecuado en otro adecuado al caso y aplicarlo. Así, toda solución de problemas constituye un proceso creativo (Guilford 1967, p. 435)

b) Incubación

En esta fase se distrae la atención conciente del asunto, dirigiéndola a otro tipo de problema o simplemente relajándose. Es un tiempo de espera, donde la mente busca involuntaria e inconscientemente una solución. Por lo general, suele acompañarse de “miedo a quedarse en blanco”, ansiedades y sensación de que no se conseguirá lo que uno se ha propuesto.

Esta fase, representa para el individuo un tiempo de inquietud y frustración en sumo grado, que a menudo va acompañada de sentimientos de inferioridad y que exige una notable tolerancia de la frustración.

⁶⁹ Guilford (1967). Citado por: Landau, E. (s/f). “*El vivir creativo*”. Barcelona. Ed. Herder.

Cuanto más desligadas permanecen las experiencias, tanto más creativo resulta el proceso. Cuando se ordenan conforme a unos estereotipos, no se llega a ninguna fase de incubación ni a ningún proceso creativo.

Poincaré (1952) piensa que esta fase se desarrolla por completo en el inconsciente, mientras que Woorworth y Schiossberg (1954) sólo la ven como un «distanciamiento de problema»; la subsiguiente visión según ellos surge porque, tras el distanciamiento, se aborda el problema con nuevas fuerzas.

c) Iluminación

La fase de iluminación está constituida por la vivencia del «¡Ajá!» y del «¡Eureka!». Es un momento totalmente ajeno a la libertad; en él el material acumulado durante la fase anterior, se transforma en un conocimiento claro y coherente que aflora de forma repentina.

Irrumpe de repente la solución y las partes se unen en un todo ordenado. Hay sensación de placer que justifica el esfuerzo de incubación.

d) Verificación.

La última fase de este proceso consiste en examinar la solución encontrada por medio de razonamientos lógicos, para saber si merece la pena dedicarse a lo que se ha intuido. Si se aprueba la decisión, esta etapa conlleva dos momentos más:

- **Elaboración:** Es el trabajo de transformar la idea o intuición en un producto, encontrando los caminos adecuados para viabilizar el proyecto. “Según Edison, tratándose de una relación entre el proceso creativo y el producto, es bueno pensar en un 1% de inspiración y un 99% de transpiración” (Sátiro, 2005)
- **Comunicación:** Este es -según diversos autores- el cometido más difícil, la socialización del trabajo, transmitir a otras personas el producto personal.

La comunicación de los descubrimientos, facilita la aparición de nuevas búsquedas, de suma importancia para la cultura y para llevar "adelante el progreso de la humanidad" ⁷⁰

La importancia de la comunicación es señalada por Stein (1962), para quien, si lo último es la comunicación del individuo creativo con el mundo exterior, la formación de las hipótesis es la comunicación con su mundo interno. Esa comunicación hacia adentro puede hablar al intelecto o a las emociones. Para el proceso creativo es imprescindible la interacción de ambos.

A este respecto, también Freud (1938) cita a Schiller, el cual escribía a un amigo suyo que se lamentaba de su personal falta de creatividad y le decía que se dejaba dominar demasiado por el intelecto, lo cual no es conveniente para el trabajo creativo. El intelecto debería deponer su actitud de «perro guardián» a las puertas del espíritu durante el proceso creativo, para que las ideas puedan afluir.

También Kris habla de esta necesidad de deponer el intelecto, postulando el concepto de "regresión al servicio del yo" como proceso nuclear de la actividad creativa, en éste el yo controla el proceso primario y lo pone a su servicio; se trataría de una regresión parcial, acotada y controlada por el yo. (Opuesta a la regresión psicótica en que el yo es controlado por el proceso primario). Este tipo de regresión sería funcional y tendría un carácter de logro. Kris explica que ésta (la regresión funcional) no se limita a la esfera del chiste y la caricatura, sino que se extiende a un vasto dominio de la creación estética en general; válida entonces para todo el ámbito del arte y la formación de símbolos⁷¹

3.2.2. "La falta" como motor del proceso creativo. Mirada desde el Psicoanálisis

En el capítulo primero, se ha señalado como el prolongado desvalimiento y dependencia del niño dejan una profunda marca de desamparo de la que el hombre no se libera jamás⁷².

Del mismo modo, se ponía de manifiesto que el bienestar que anhela el sujeto es matizado por el malestar, surgido de la inserción del hombre en la cultura y por la distancia que

⁷⁰ Albarracín & Kemelmajer (2002) citado por: Basco, M.E. (2008). *"Desarrollo de la creatividad en niños en edad escolar"*. Mendoza. UDA

⁷¹ Kris, E. (1964). *"Psicoanálisis del arte y el artista"*. Bs. As. Ed. Paidós.

⁷² Ferrari, H. (2001). "¿Qué es la Salud Mental? Una experiencia en medicina". En: *"Aportes para un cambio curricular en Argentina"*. Bs. As. Facultad de Medicina. UBA.

se da entre la satisfacción que busca y la que efectivamente logra, un elemento de malestar sólo atenuado por su renuncia y la aceptación de fuentes sustitutivas de gratificación.

Se indicó al síntoma como una constante en la vida anímica, y al deseo como motor de la vida y de existencia del sujeto. Se dijo entonces:

“Esta falta, “falla” como modo en que se expresan los síntomas, lapsus y demás manifestaciones psíquicas que no posibilita la perfección de la salud, es al mismo tiempo, condición de ser para el sujeto”

Por último, se expresó que para Freud la salud depende de la capacidad de amar, de trabajar y de crear. Esto es, la capacidad de transformar, la capacidad del sujeto de sustituir, cuya base es el proceso de sublimación.

Es justamente esta idea de la vivencia y el sentimiento de vacío la que guía este intento de comprensión del proceso creativo según el psicoanálisis.

A este propósito, se retomará una de las acepciones de la Real Academia Española respecto de la palabra “crear”, esta dice: “producir algo de la nada”. Se cuestionará esta acepción bajo el interrogante ¿De qué manera se produce y cuál es el origen definido como “nada”?

Cotidianamente entendida, la “nada”, parecería ser algo esencial, el vacío, como si no existiese algún punto de partida previo.

Sin embargo, “la nada”, pensada desde la constitución subjetiva y en tanto punto de partida, debería referir a *una situación psíquica –emocional primitiva- que sufrió un proceso de transformación, mediante el cual, se concretó en una forma que el observador externo denomina “creación”*.⁷³

Al hablar de constitución subjetiva, al pensar sobre la existencia del hombre, surge la gran dificultad de hallar algo que le dé identidad única y permanente. Baste recordar la indefensión de la criatura humana para entrar en conciencia de que el sujeto es, precisamente, porque esta “sujeto” a otros. Es un “sujeto sujetado”.

En el campo de lo intersubjetivo, su existencia es paradójica: la humanización del niño es su paso a la alteridad, al reconocimiento del Otro, al sentimiento de que su existencia como ser individual le viene dada por el Otro.

Así, lo creado, como medio de construcción del yo, parecería no ser otra cosa que la necesidad de organizar algo que le permita diferenciarse en esa semejanza y deseo de fusión

⁷³ Minuchin, L. (s/f). *“Psicoanálisis, arte y creatividad”*. Foro de la Asociación Latinoamericana de Historia del Psicoanálisis.

inicial. Parafraseando a Lacan: *"el acto creador, es al mismo tiempo, creador de una obra y creador del sujeto"*

Así planteado el asunto, algunos sostienen que la experiencia de vivir es para el hombre la experiencia de crear y crear-se; puesto que *la sensación del ser, la conciencia del Yo, el deseo, tal como lo describía Freud no es algo que se da de una vez y para siempre. Más bien todo lo contrario, es algo que el sujeto ha de ir construyendo paulatinamente a lo largo de toda la vida desde un fondo de vacío.*⁷⁴

En la creatividad, la realidad se pierde para ser recuperada y aportarnos un sentimiento de potencialidad y de *significación para los otros*. Viene a ocupar ese lugar, a intentar llenar ese vacío que nos constituye y que da forma a nuestro ser.

Para hacer referencia a la dinámica psíquica del proceso creativo, se dirá que esta parte de una fase inicial en la que el sujeto se enfrenta al vacío, momento en que se pone en juego la capacidad para enfrentar la tarea, en el que surgen las dudas y conjeturas, y que tiende a "atrapar" alguna cosa. Esta fase supone un cierto equilibrio entre suficiente angustia como para iniciar la tarea y capacidad para contener la angustia que supone la percepción de la falta, la castración.

Sigue un momento de exploración y búsqueda de soluciones que parte de las estructuras conocidas, pudiendo generar otras nuevas. Se caracteriza por la sensación de atemporalidad. Esto no es sin dificultades, puesto que en la búsqueda de formas el sujeto puede sentirse inclinado a la repetición de experiencias conocidas por temor a lo desconocido.

Pero esto no es todo: para el creador, *lo más difícil no es el inicio de la obra, sino determinar el momento final, el momento de dar por concluida su participación en ella*⁷⁵; esta es una tercer etapa, una vez más el sujeto se contacta con la vivencia de pérdida, pues le resulta espinoso ver la obra como independiente y susceptible de crítica.

Como cuarta etapa, es preciso que el sujeto logre desprenderse de su producto, de los significados del mismo, para permitir que otros vean (en ese producto) otra cosa, o bien, no vean nada. Se trata del distanciamiento de la obra y su ofrecimiento a la mirada del otro y de sí mismo.

⁷⁴ Coll Espinosa, F.(2004). "El desarrollo de la subjetividad desde la creatividad y arte-terapia". *Educación Social*. 28. pp. 41-54.

⁷⁵ *Ibíd.*

Aquí ha de hacerse una salvedad, si bien el sujeto tiene que permitirse perder la totalidad de esa obra para poder dar lugar a otra, esta pérdida es relativa en un punto: el de la interpretación de la obra.

La interpretación de la obra es eso indeterminado, que hace imposible cerrar el proceso, pues la obra tiene múltiples significaciones tanto para su creador, como para cada uno de los observadores; su sentido va cambiando también acorde al momento en que se observe. Esto es lo que hace relativa y positiva la pérdida, el vacío sufrido por el sujeto.

La pérdida se vuelve relativa y positiva en la medida en que la obra produce en su autor una sensación de especular unidad, desintegración y reintegración, como si le dijese que no es del todo conseguida pero podría serlo, o que uno es capaz de crear algo con más significaciones. La obra le devuelve una visión de lo inconcluso, le devuelve la pregunta y lo invita al diálogo con algo que va más allá del ser, esta sensación no es otra cosa que lo inaprehensible del deseo.

En otras palabras: el acto creador, parte de la vivencia de vacío, que el objeto creado no logrará colmar y que por tanto, abre nuevos vacíos que han de posibilitar nuevas creaciones. Crear es crear y re-crearse, estar dispuesto a la pérdida nos garantiza la circulación del deseo y es, por tanto, garantía del ser.

3.2.3.El proceso creativo como mecanismo de reparación.

Desde la escuela inglesa, Melanie Klein expresa que el sujeto utiliza su creatividad para reparar un objeto dañado permitiéndose fantasear y crear símbolos. Este sería un logro de quien hizo los duelos correspondientes alcanzando la posición depresiva.

Su planteo hace necesaria la comprensión de procesos íntimamente relacionados: simbolización, sublimación, reparación y elaboración de duelos.

El proceso de simbolización que es, en la obra kleiniana, considerado motor del desarrollo y evolución mental, la base del interés por la realidad psíquica y externa, y el fundamento de la capacidad de reparación y sublimación.

Estructuralmente se inscribe la simbolización como función basada en la capacidad yoica para establecer relaciones simbolizantes. Esta función es promovida por la angustia tanto persecutoria como depresiva, tiene por finalidad la resolución de estas situaciones de ansiedad ⁷⁶

Es así, que todo símbolo adquiere sentido y significado dentro de contextos emocionales, de relaciones vinculares específicas. Por tanto, todo objeto-símbolo supone la simbolización de una relación vincular.

El símbolo es entendido como todo objeto, representación plástica, abstracta o verbal que adquiere la capacidad representativa de otros objetos, representaciones y experiencias emocionales (simbolizado) sin confundirse con estos, en base a una ligazón constante de significado (relación simbolizante).

El símbolo sintetiza en sí mismo, un contexto de significado y adquiere la capacidad de representar o rememorar, condensa un largo proceso de múltiples y variadas experiencias de contacto con la realidad y abstrae aquellos elementos emocionales comunes a diversos vínculos con diversos objetos y en distintos tiempos y espacios.

Evolutivamente la actividad lúdica y la formación de símbolos tiene un papel importante en tanto el niño busca sustitutos representativos de los objetos internos con la finalidad de desplazar sobre éstos los impulsos hostiles de los que necesita preservar a sus objetos, al tiempo que le permitan elaborar los temores depresivos y la culpa.

De este último párrafo se desprende la relación con el proceso de sublimación, que tal como se ha dicho es resultado de la renuncia exitosa a un fin instintivo, que sólo puede darse a través de un proceso de duelo, de aceptación de una falta o vacío. La sublimación entonces, supone una actividad simbólicamente reparatoria de los objetos originales.

La reparación pone límite a la destrucción, e implica *una respuesta del yo ante el llamado de objetos internos dañados que piden, exigen, imponen, sugieren, ser reparados por el yo.*⁷⁷

La reparación del objeto interno se basa en la capacidad de reconocerlo como objeto total, valioso y necesitado, pero autónomo, y el mantenimiento de una relación de amor, aún frente a experiencias de frustración y pérdida. (Simbolizarlo).

En otras palabras, el yo debe ser capaz entonces, de aceptar la realidad, de tolerar el dolor, hacerse responsable de su odio respecto del objeto que simultáneamente ama y por

⁷⁶ Grassano de Piccolo, G.

⁷⁷ Bohoslavsky, R. (1984) "Orientación Vocacional. La estrategia clínica". Bs.As. Ed. Nueva Visión

último, ha de ser capaz de instrumentar conductas en la fantasía o la realidad que intenten "reconstruir" ese objeto dañado.

En esta relación de mecanismos, puede decirse que el objeto creado por el sujeto, se convierte en depositario del objeto interno que pide ser reparado.⁷⁸

3.3. EL PRODUCTO CREATIVO

Según se postuló la creatividad correspondía a una capacidad, que mediante un proceso se objetiva o concreta en un producto o resultado.

Tal como se ha dicho, pionero en este sentido fue Guilford, quien propusiera en los años 50 un modelo, según el cual, el producto creativo reúne las siguientes características: Fluidez, Flexibilidad, Originalidad y Elaboración.

Si bien el autor refería particularmente al plano intelectual, la bibliografía especializada, generaliza estos atributos tanto a los productos (objeto/idea/respuesta) como a los individuos.

1. Fluidez.

Refiere a la producción de gran número de productos, ideas, asociaciones válidas como respuestas a un problema.

La validez del producto refiere a su utilidad, es decir, a su valoración positiva y su reconocimiento como aporte. Debe tenerse en cuenta que el término valioso no refiere únicamente al ámbito material, de utilidad social, sino además en el de producir cambios en la personalidad, en actitudes del ser humano.

⁷⁸ Louise Bourgeois, reconocida escultora y artista francesa relata en una entrevista: "me sentí atraída por el arte porque me aislaba de las difíciles conversaciones de la mesa, donde mi padre se jactaba de lo bueno y maravilloso que era...tomé un pedazo de pan blanco, lo mezcle con saliva y moldeé una figura de mi padre. Cuando estaba hecha la figura, empecé a amputarle los miembros con un cuchillo. Considero esto como mi primera solución escultórica. Fue apropiada para el momento y me ayudó. Fue una importante experiencia y determino ciertamente mi dirección futura."

Es por ello que, muchas veces la mejor idea, el mejor producto, no es el más original sino aquel que deriva del avance, del sentido común, el que resulta más práctico y mejor se adapta a las necesidades que requieren respuesta.

2. Originalidad.

Es preciso que el producto creativo sea, además de válido, novedoso. El descubrimiento de lo nuevo puede ser en el ámbito social o personal.

Así, la originalidad no implica necesariamente que la respuesta o producto sean inéditos en la historia de la humanidad, basta que con que sean nuevos para el sujeto. Aparece, por ejemplo, lo novedoso, cuando la persona halla una conexión, una relación que antes en su experiencia no había obtenido o vislumbrado.

Barron señala que lo original o novedoso, no sólo ha de ser impredecible o poco frecuente, sino que además ha de responder a cierto realismo, debe adecuarse contextualmente.

3. Flexibilidad.

Tiene que ver con la capacidad de cambio, evitando caminos o procedimientos habituales. Supone la capacidad de pensar de modo no tradicional y modificar las ideas, superando la rigidez. Alude a la diversidad, la posibilidad de abarcar diferentes categorías.

Cabe pensar aquí sobre la ambivalencia que, generalmente, el ser humano siente respecto de los cambios: por una parte los aprecia porque le ha permitido adaptarse a los entornos donde se mueve, pero además muestra resistencia puesto que siempre el cambio es asociado a incertidumbre, inestabilidad, desorden y dificultan la predicción y el control.

3.3.1. De los objetos y los sujetos.

"Cuando empiezas una pintura, es algo que está fuera de ti.
Al terminarla, parece que te hubieras instalado dentro de ella"
Fernando Botero

Numerosos estudios antropológicos, indican que la construcción de objetos ha precedido, en casi 35.000 años, a la aparición de los primeros rastros del lenguaje como forma de expresar y comunicar a otros las sensaciones e impresiones que los estímulos de la realidad circundante provocaron a los antepasados humanos.

Caruso, cita a modo de ejemplo, que el instrumento musical más antiguo que se conoce es una flauta, cuya antigüedad se calcula en unos 40.000 años, se trata de *un hueso de oso, de un poco más de 30 cm de largo, con una secuencia de agujeros separados por una distancia demasiado regular como para ser casual.*⁷⁹ La Venus de Willendorf, hallada en Austria tiene una antigüedad estimada de aproximadamente 30.000 a 25.000 años. Las pinturas rupestres de cuevas de Altamiranda en España datan de entre 25.000 y 20.000 años a. de C. En Cambio, expresa el autor, *el primer registro conservado en lenguaje escrito, data, aproximadamente, de entre 5.000 y 3.000 años a. de C. son tablas de la civilización sumeria, que dan cuenta de una venta de ovejas (...) la expresión de contenidos emocionales, como forma de expresarse, es anterior a la expresión de contenidos racionales...*⁸⁰

Más adelante, en su trabajo expone cómo el desarrollo de la comunicación en el ser humano, ocurre de modo similar: *"los niños para representar la realidad, primero dibujan y después aprenden letras y reglas gramaticales para hacerlo por medio de la escritura...mucho antes de comprender la primer palabra articulada y con significado, los niños cantan"*

Los productos creados por el hombre, son respuesta ante ciertos estímulos tanto internos como externos, constituyen por tanto, modos de expresión de sus vivencias.

El objeto o producto creativo, es representante de ideas y fantasías, es un objeto que en tanto símbolo, es portador de significados, y está vinculado con las impresiones más íntimas de los sujetos, transformadas y presentadas de modo socialmente aceptado o "correcto".

⁷⁹ Caruso, C. (2002). "El arte en la promoción de la salud y prevención de la enfermedad". Bs.As. pp 245.

⁸⁰ Ibid.

La obra, tanto para el creador como para el espectador, centraliza deseos, proyecciones y sublimaciones. Esto es, les permite expulsar de sí y localizar en el otro –persona o cosa– cualidades, sentimientos, deseos, incluso objetos que no reconoce o rechaza de sí mismo⁸¹.

En 1913 ⁸² Freud, explica: todo artista, al proyectar su conflicto interior en su obra, ésta viene a ser como su propio yo, en tanto el sujeto se identifica con su producto. En este sentido, la obra es a imagen y semejanza del sujeto.

En "*Personajes psicopático en el teatro*", Freud explica este doble mecanismo, de proyección e identificación, facilitado por el producto creativo diciendo:

"El espectador del drama es un individuo sediento de experiencia (...) hace ya mucho tiempo que se encuentra obligado a dirigir en otro sentido su ambición de ocupar una plaza central en la corriente del suceder universal; anhela sentir, actuar, modelar el mundo a la luz de sus deseos (...) los actores del drama le posibilitan todo esto al ofrecerle la oportunidad de identificarse con un protagonista. Pero de este modo le evitan también cierta experiencia, pues el espectador bien sabe que si asumiera en su propia persona el papel del protagonista debería incurrir en tales pesares, sufrimientos y espantosos terrores que le malograrían por completo, o poco menos, el placer implícito. Sabe, además, que sólo tiene una vida que vivir, y que bien podría perecer ya en la primera de las múltiples batallas que el protagonista debe librar con los hados. De ahí que su goce dependa de una ilusión, pues presupone la atenuación de su sufrimiento merced a la certeza de que, en primer término, es otro, y no él, quien actúa y sufre en la escena y en segundo lugar trátase sólo de una ficción que nunca podría llegar a amenazar su seguridad personal. Es en tales circunstancias cuando puede permitirse el lujo de ser un héroe y protagonista, cuando puede abandonarse sin vergüenza a sus impulsos coartados, como la demanda de libertad en cuestiones religiosas, políticas, sociales o sexuales, y cuando puede también dejarse llevar dondequiera sus arrebatos quieran llevarlo, en cuanta gran escena de la vida se represente en el escenario. Todos estos prerequisites del goce, empero, son comunes a varias otras formas de la creación artística."

Podemos también encontrar referencias de estos procesos en Lacan cuando señala: "*Si una obra de teatro nos emociona, es en razón del lugar que ofrece a lo que de problemático entraña nuestra propia relación con nuestro propio deseo*".

En este punto ya se ha señalado que, en el proceso creativo, la obra invita al sujeto a un diálogo consigo mismo, evoca y permite un recorrido alrededor de una falta. La obra transmite al sujeto la idea de que si bien no está acabada, puede estarlo y de este modo, moviliza nuevas producciones/creaciones en el sujeto haciendo circular su deseo.

⁸¹ Laplanche, J y Pontalis, J.B. (1996). "*Diccionario de Psicoanálisis*". Bs. As. Paidós.

⁸² Freud, S. (1913) "Múltiple interés del psicoanálisis". *Obras Completas*. Bs As. Amorrortu. Tomo V.

En este último punto encontramos la característica “enigmática” de la obra, en tanto es portadora de un saber no sabido por el sujeto, y en tanto escapa de una interpretación acabada, en tanto siempre es susceptible de modificación. La obra es entonces, “un modo de organización alrededor de un vacío”⁸³.

Así pensado el asunto, el circuito vuelve a iniciar, pues por un lado, el ser humano se conoce por su expresión, por sus manifestaciones individuales y colectivas en tanto es miembro de una sociedad; por el otro lado, el objeto requiere para su realización del acceso a los patrones de acción y de la toma de contacto con el mundo...*capacidad-proceso-producto forman parte de un todo denominado creatividad.*

3.4. LA PERSONALIDAD CREATIVA.

“El creador es un sujeto que se asombra”
Julio Cortázar

Teniendo en cuenta estas tres miradas sobre la creatividad, muchos han tratado de establecer las características de personalidad que distinguen a los sujetos creativos.

Si bien como expresan Penagos y Aluni *“no existen conclusiones suficientes sobre la posibilidad de elementos comunes en todos los creativos”* hay ciertas características que se suelen atribuir a la persona del creador, si bien no son requisito excluyente, tenerlas sería un aspecto favorable para la creatividad.

Rodríguez⁸⁴ (1985) destaca que a **nivel afectivo** la creatividad supone:

- Un nivel adecuado de autoestima: lo que se traduciría en un sujeto no conformista en demasía e independiente de lo que otros piensen, sientan y hagan.
- Libertad, soltura: en este aspecto, Rodríguez señala que el creador conserva algo del niño: el sentido lúdico de la vida, que distancia de la rutina.
- Audacia y paciencia: como capacidad de afrontar riesgos. Apartarse de caminos conocidos. A veces es visto como una cuota de rebeldía, de descontento productivo, y de valor, esta característica podría desatar la hostilidad de quienes disfrutaban del statu quo.

⁸³ Lacan, J. (1995) “La ética del Psicoanálisis”. Bs. As. Ed. Paidós. pp160

⁸⁴ Rodríguez, E. (1985). “Manual de creatividad”. Citado por: Alfaro Malatesta, S (2006). “Procesos de innovación tecnológica del proceso y el producto”. Universidad de Cataluña. Barcelona.

- Profundidad: la facilidad de ir más allá de la superficie de un asunto y reflexionar.

En el nivel volitivo:

- Tenacidad: es decir, la constancia, disciplina y trabajo.
- Tolerancia a la frustración: el hombre creativo debe resistir la ambigüedad y la indefinición. Maneja la tensión inherente a que su material sea ambiguo, evasivo e imprevisible.
- Capacidad de decisión: moverse y definirse en situaciones de incertidumbre y riesgo.

En el plano cognitivo:

- Fineza de percepción: es buen observador, capta detalles y totalidades al mismo tiempo.
- Capacidad intuitiva: es la percepción instantánea de realidades complejas.
- Imaginación: moldea y re-moldea materiales que ingresaron a su psique. Es una imaginación que está ligada a la realidad.
- Capacidad crítica: distingue información y fuente, es opuesta al conformismo y sometimiento intelectual a una autoridad. Paradójicamente, habla de receptividad, disposición al aprendizaje y al cambio de opinión en caso de ser necesario
- Curiosidad intelectual: apertura a la experiencia, flexibilidad. Una mente que no se deja encerrar por la rutina, lo ya conocido o sabido.

A lo largo de este capítulo se procuró un análisis de la Creatividad en tanto capacidad inherente al ser humano, se abordó la temática comprendiéndola bajo una triada indisoluble, denominada "*Capacidad-Proceso-Producto*". Esta idea directriz tomó como punto de partida el desarrollo biopsicosocial infantil, llevando al planteamiento de un sujeto sujetado, cuyo proceso creativo parte del vínculo con otros, siempre incompleto, siempre inacabado, y por el cual, su producto, no sólo será reflejo de su ser, sino también condición de nuevas producciones.

Llegado este punto, surge la pregunta ¿Puede la creatividad contribuir a la salud y bienestar de los sujetos?

CAPÍTULO IV: CREATIVIDAD ARTISTICA: UN RECURSO PARA LA SALU MENTAL?

IV. CREATIVIDAD ARTÍSTICA: ¿un recurso para la salud mental?

En el recorrido trazado a lo largo de este trabajo, se ha destacado a la creatividad como una de las fuentes de salud del sujeto en tanto permite la sublimación, es decir, la transformación de los impulsos libidinosos originarios mediante una modificación de su meta orientándola hacia fines socialmente aceptados, así mismo, se ha dejado entrever a grandes rasgos, sus incumbencias a nivel físico y social.

Se destacará aquí también, el énfasis de investigaciones actuales sobre los beneficios que aporta, en relación a la salud, la realización/contemplación de productos artísticos, entendiendo que sus potenciales como recurso para la vida cotidiana comprenden no sólo este dinamismo psíquico sino que, además, tiene connotaciones físicas, personales y sociales.

1. SUBLIMACIÓN: LA TRANSFORMACIÓN DEL DESEO

El concepto de sublimación, surgido en la obra freudiana, proporciona al hombre la llave para entrar al mundo de la cultura, expresa el dinamismo de un deseo que se modifica y transforma para hacer posible la adquisición de los valores culturales.

La sublimación, supone la base para comprender la unión entre las pulsiones y la cultura, pues es precisamente a través de ella como se posibilita la resolución del conflicto que surge entre los deseos pulsionales del individuo y las exigencias de la civilización.

El concepto de sublimación abre la posibilidad de aclarar toda una serie de hechos importantes de la dinámica afectiva humana y sirve para comprender cómo el hombre es capaz de poner en ciertos actos de cultura tanta pasión, tanta energía y tanto trabajo, encontrando en ellos satisfacción, placer y deleite...desde el disfrute que experimenta el niño que juega, hasta el ingeniero que se emociona viendo un camión atravesar por primera vez el puente que levantó...desde el estremecimiento de la escultora que se aleja extasiada al constatar la vida que inyectó a una pieza de mármol, hasta la conmoción que experimenta el hombre religioso que llora invadido por la felicidad y el convencimiento de estar recibiendo la visita de su Dios.

Se ha manifestado, que la sublimación fue definida por Freud como un cambio en el objeto y en el fin de la pulsión. Un proceso psíquico que, extrayendo su fuerza de la energía libidinal, acierta a desplazarse hacia un conjunto de actividades (creación literaria, artística, intelectual) que no serían propiamente sus objetos primitivos más directos, sino otros más valorados y aceptados socialmente.

Desde las aportaciones de Melanie Klein, se entiende el proceso como resultado de la capacidad de trascender los objetos más primitivos de la pulsión, mediante unos procesos de simbolización que se van haciendo posibles a lo largo del desarrollo humano (particularmente a partir de la posición depresiva) y que abren camino a significaciones diferentes y más amplias. Estos procesos de simbolización que conllevan un trabajo de duelo por lo primeros objetos investidos son, pues, los que abren el camino al proceso llamado por Freud sublimación. Este modo de comprender el proceso evita una concepción excesivamente física de la terminología freudiana que pareciera considerar la transformación de la pulsión a modo de un proceso químico o de una alquimia misteriosa⁸⁵.

Un aspecto común a estos planteamientos, es el de la obligada renuncia a los objetos pulsionales más primitivos para que la sublimación tenga lugar. *Sin renuncia no hay sublimación ni simbolización posible*. La transformación de las pulsiones libidinales en procesos de creación supone un duelo por lo primeros objetos investidos con el deseo confiado de reencontrarlos ante sí en el mundo de los otros.

El mismo Freud lo entrevió cuando afirmaba en 1907 que *una progresiva renuncia a pulsiones constitucionales, cuyo quehacer podría deparar un placer primario al yo, parece ser una de las bases del desarrollo humano*⁸⁶.

Tan sólo en el vacío que deja la renuncia, en el espacio libre, el de la carencia, emerge lo simbólico. Y es mediante la simbolización, como la actividad sublimatoria va teniendo lugar. Tan sólo el duelo por la realización efectiva de unas pulsiones sádicas, podrá abrir la posibilidad de una sublimación mediante actividades tales como una dedicación a la cirugía. Sólo en la renuncia a cumplir unos deseos de curiosidad sexual se podrá abrir paso a una "pulsión de saber"; sólo en el vacío que deje un deseo de contemplar o de exhibirse, podrá dejarse paso a una sublimación en forma de placer estético en artes plásticas, fílmicas o audiovisuales o en una sublimación a enseñar a otros. En todas estas actividades y en otras múltiples que se podrían

⁸⁵ Segal, H. (1992). "Introducción a la obra de Melanie Klein".

⁸⁶ Freud, S. (1907). "Los actos obsesivos y las prácticas religiosas". Citado por: Dominguez, C. (2001). "*El deseo que se transforma: sublimación*". España. Ed. Bilbao. pp 241-267.

citar, lo más importante quizás no sea la "transformación" (*Umsetzung*) de la pulsión, sino la apertura a otro tipo de significación, que sólo se hace posible por la superación de los fines más primitivos del deseo pulsional.

Aún cuando la mirada del psicoanálisis conduce a una buena comprensión de la relación entre creatividad y salud, no agota el tema. La creatividad como recurso para la vida cotidiana, no sólo se refiere a este dinamismo psíquico, sino que tiene connotaciones físicas y sociales.

2. LA CREATIVIDAD ARTÍSTICA COMO ALIADA DE LA SALUD, ALGO MÁS QUE SUBLIMACIÓN...

Las creaciones artísticas han precedido al lenguaje verbal como modo de expresión del hombre y, desde la antigüedad, se han vinculado a la promoción y restablecimiento del estado de salud humana.

En los pueblos primitivos, arte y religión se entramaban teniendo como función asegurar la supervivencia de los grupos; así las obras cumplían roles específicos como curar o proteger. Estas elucidaciones están consignadas también en la obra de Freud, en textos como "El porvenir de una ilusión" y "El malestar en la cultura", donde toma a la religión como creación del hombre, equiparable a la ciencia y el arte que, por un lado da respuesta a los enigmas de la vida, y por otro, le asegura que *"una solícita Providencia guardará su vida y recompensará en una existencia ultraterrena las eventuales privaciones en ésta"*⁸⁷

Datos antropológicos señalan que, la conexión entre curación y arte, se remonta a los pueblos primitivos, por ejemplo, a las tradiciones chamánicas y de los indios navajos.

En el primer caso, la tradición cuenta que cuando un integrante de la tribu caía en depresión y enfermaba, lo llevaban al chamán quien hacía cuatro preguntas al enfermo: *¿Cuándo dejaste de bailar?, ¿Cuándo dejaste de cantar?, ¿Cuándo no quisiste escuchar más los cuentos que te contaban?, y ¿Cuándo comenzaste a sentirte incomodo en el dulce territorio del silencio?*

Los indios Navajos por su parte, tenían un ritual de curación en el cual los hombre-médico, danzaban, rezaban y dibujaban pinturas en la arena. El enfermo se colocaba en el centro para recibir los poderes de las figuras pintadas con pigmentos naturales en el suelo, que

⁸⁷ Freud, S. (1929). "El malestar en la cultura". *Obras completas*. Bs. As. Amorrortu editores

representarían el lugar donde los dioses van y vienen. La tradición explica que los ancianos indicaban los colores y formas a realizar, que eran destruidas al finalizar la ceremonia.

Las creencias egipcias (2000 a. C.) consideraban que las danzas y la música contribuían a disipar estados melancólicos. Antiquísimos papiros médicos de esta civilización atribuían a la música una influencia favorable sobre la fertilidad de la mujer⁸⁸.

También en la antigua Grecia, Aristóteles hablaba de los efectos terapéuticos de los diferentes modos musicales sobre el estado del ánimo, y sobre la catarsis en la tragedia griega.

Aun existiendo antecedentes desde la antigüedad en relación al binomio arte/salud, no es sino hasta la Segunda Guerra Mundial que el mundo científico se aboca al tema.

En esa época moderna, la creación artística empieza a verse como herramienta para buscar el equilibrio general del ser humano, esta mirada respecto al arte se debió en parte a la experiencia de Adrian Hill, un artista inglés que liberaba su nostalgia y angustia realizando pinturas, las que luego compartía con otros enfermos en el hospital de campaña donde se encontraba.

Otros artistas célebres del siglo XX como Matisse, San Francis y Tapies se dedicaron al arte tras una larga enfermedad, la creación artística -decían- les ayudo a aliviar el dolor.

En la actualidad, son diversas las investigaciones que destacan los beneficios del crear, que refieren al dinamismo psíquico, al tiempo que combinan elementos de las esferas física y social del hombre. Este curso es el que seguirá el presente apartado, a fin de conocer las múltiples implicaciones del arte en la vida de la humanidad.

El primer señalamiento de las investigaciones sobre el tema que nos convoca, indica que la creatividad artística *permite reforzar las capacidades expresivas, como parte inherente de la búsqueda y manifestación personal y contribuye a fortalecer la comunicación con el exterior.*⁸⁹

Permite al sujeto expresar su vivencia y comunicarla a otros. Lo que comunica está vinculado a sus sensaciones e impresiones más íntimas, lo que realmente siente y piensa independientemente de lo que "debería pensar y sentir". Esta vía de comunicación es un modo socialmente aceptado y de acuerdo con la cultura.

Puede desprenderse entonces que el arte cumple funciones importantes en el plano individual y socio-cultural. En lo social, cumple la misma función que en lo individual cumple el

⁸⁸ Martínez Gonzales, H. y otros. (2004). "Arte, salud y comunidad". *Revista del hospital Psiquiátrico de la Havana*.1(1).

⁸⁹ Ruis, A.(s/f). "Efectos del arte en la adolescencia". *Comunidad Madrid*. España.

sueño: es una satisfacción de deseos, pero sublimada, permite ejercer la omnipotencia y negar las restricciones socio-culturales por un rato sin cambiar, en casi nada, la realidad.

Caruso destaca así al arte como herramienta para soportar la vida, soportar infortunios, limitaciones y la monotonía de la vida. *Con el arte nos engañamos y engañamos a otros como niños que juegan a que el mundo es como desean y quieren que sea. Es decir que, nos permite soportar una realidad adversa cuando ésta no puede ser cambiada, y eso es positivo: es una manera de "irnos" aún teniendo que quedarnos.*⁹⁰

En esta doble vinculación entre lo individual y lo social, *el arte es un elemento constitutivo de la identidad de los pueblos y las personas*. Los pueblos crean cultura a lo largo de su desarrollo y el arte es una parte de ella que otorga al grupo identidad, *da sentimiento de pertenencia y unidad* como pueblo. Las personas nacen y crecen en un lugar en el que van conformando su identidad, su forma de ser, percibir, sentir y expresarse, con las imágenes, sonidos, colores, gustos, y estilos que le rodean, elementos éstos que ejercen su influencia sobre el hombre aún antes de nacer. *El mundo fuera de él forma parte de su ser.*⁹¹

Socorro Martín del Campo⁹² sostiene que las actividades creativas artísticas:

- Por la puesta en escena del cuerpo, favorecen y estimulan el *desarrollo de la psicomotricidad fina y gruesa*, lo cual redundará en *mayor control-dominio del cuerpo*. Aspectos estos destacados precedentemente, al abordar la creatividad como capacidad.
- Promueven el *desarrollo perceptivo*, poniendo en marcha y entrenando los sentidos. El espacio, las formas, colores, texturas, sonidos, las sensaciones kinestésicas, la experiencia visual, constituyen una variedad de estímulos para la expresión y apreciación de las semejanzas/diferencias de los estímulos.
- Influyen en el *desarrollo estético*. La estética entendida como medio de organización del pensamiento, los sentimientos y percepciones en una forma que sirva para comunicar a otros. No se trata de reglas o patrones fijos, sino de la aptitud para integrar experiencias en un todo cohesivo. Lo estético en cuanto armonía y orden para el sujeto. Lowenfeld, en este sentido sostiene que el crecimiento estético consiste en el desarrollo logrado desde lo caótico hasta la organización armoniosa de la expresión, que integra sentimiento, pensamiento y acción.

⁹⁰ Caruso, C. (2002). "El arte en promoción de la salud y prevención de la enfermedad". Bs.As.

⁹¹ Idem.

⁹² Martín del Campo, S. (2000). "El papel de la educación artística en el desarrollo integral del educando". *Educar*. 15.

- Beneficia el *desarrollo psico-emocional*. Las actividades creativas propician la *aceptación de sí mismo, el reconocimiento de capacidades y limitaciones*, tanto en el transcurso de la creación como en la evaluación de resultados. Proporciona al sujeto seguridad en sus propios poderes, y *aumenta la autoconfianza*. "*Poder conseguir lo que uno se propuso, aunque sea muy modestamente, es además, una satisfacción de logro, un triunfo, que fortalece el autoestima y favorece su desarrollo. El logro en un campo, fomenta la esperanza de tener logros en otros ámbitos de la realidad y por ello, contribuye a generar proyectos*".⁹³
- Motivan el *desarrollo mental y de las funciones psíquicas superiores*. A lo largo del proceso se ejercita la atención, concentración, memoria, imaginación, operaciones mentales de reversibilidad, la observación, la iniciativa, etc.
- Al crear se ponen en juego capacidades de selección, análisis y síntesis de las experiencias y conocimientos, lo cual da lugar a un nuevo producto, por voluntad y actividad del sujeto.
- La autora de la mano de Piaget, habla de un *desarrollo moral*. Su planteo se basa en la idea de que las actividades artísticas enfrentan al sujeto a situaciones de interrelación en las que se conjugan el dar y recibir, el pedir y ceder, dirigir y seguir, compartir, cooperar y comprender individualidades, diferencias y necesidades.
- La creatividad favorece enormemente *el desarrollo creador*. Se motiva la flexibilidad, la fluidez, la originalidad, la independencia, la crítica y autocrítica. Lowenfeld, afirma que el propósito de la expresión plástica es desarrollar la creatividad para conseguir individuos cada vez más creativos en otros niveles. Dice: "*el mismo acto de creación proporciona nuevos enfoques y conocimientos para desarrollar una acción en el futuro...entonces parece ser que la mejor preparación para crear sea la creación misma*"⁹⁴

María Luisa Vecina, dilucida a la creatividad como "*antídoto ante el aburrimiento en la vida diaria*". A este propósito cita a Csikszentmihalyi (1996), quien afirma que aunque la creatividad no conduzca a la fama o la fortuna puede hacer algo que, desde el punto de vista del individuo es incluso más importante, puede hacer más vivas, gratificantes y agradables las experiencias cotidianas.

⁹³ Caruso, C. (2002). "*El arte en promoción de la salud y prevención de la enfermedad*". Bs.As.

⁹⁴ Lowenfeld, V. (1973). "*Desarrollo de la Capacidad Creadora*". Buenos Aires. Ed: Kapelusz

Agrega la autora que desarrollar la creatividad en un campo cualquiera supone contrarrestar automatismos, condicionamientos, procesos de conformidad y de obediencia que llevan a hacer siempre lo mismo, a lo rutinario, a lo predecible.

Sin lugar a dudas, estos señalamientos no agotan los efectos de la creatividad, más bien funcionan como disparador para comprender que, en termino generales y al decir de Socorro Martín del Campo: *"el artista al realizar su obra, se conoce así mismo, reencuentra el placer del juego, crea un universo propio, exterioriza y controla la afectividad y produce un objeto nuevo. Así, el arte es de vital importancia en la existencia de los seres humanos, como una actividad que trasciende el momento mismo de la creación, ya que si no perdura la obra, el trabajo interior del artista lo habrá enriquecido y de cierta forma, transformado"*.

3. DISTINTAS ACTIVIDADES, DIFERENTES MATERIALES, DIVERSAS POSIBILIDADES...

En los párrafos precedentes se realizó un bosquejo de las implicancias generales de la actividad creadora artística respecto de la salud mental. Sin embargo, sería injusto dar igual tratamiento a la multiplicidad de formas de expresión en el arte.

A continuación se expondrán los resultados de estudios realizados en torno a los efectos específicos de determinados tipos de manifestación artística.

Por ser las formas de expresión artística que desde los inicios de la historia acompañan al hombre en esta relación arte/salud, en este análisis específico, el primer lugar lo tomarán la música y la danza como manifestaciones artísticas con beneficios para la salud.

3.1. El papel de la música en la salud.

*"Dentro de tu útero que es mi primer hogar, me siento muy bien.
Escucho el latido de tu corazón, el murmullo de la sangre que corre por tus venas
y el suave sonido del aire que entra en tus pulmones"*
Newman L.H.

*"Desde la cuna a la tumba, jamás nos abandona, no eluden sus efectos ni los sordos,
capaces de sentir en su cuerpo la transmisión de la vibraciones sonoras..."*
Brea Fejoo, J.

Las funciones terapéuticas de la música han sido reconocidas y ejercidas desde la antigüedad, variando su aplicación según la cosmovisión, las creencias religiosas y los conceptos de salud y enfermedad de cada época y contexto cultural.

Se ha mencionado ya su inclusión en los rituales chamánicos, en las acciones terapéuticas de la antigua Grecia y de Egipto, donde la música y los instrumentos musicales formaban parte del repertorio curativo. También en el Antiguo testamento se cita el uso terapéutico de la música en la historia de David, quien fue llamado a la corte para curar, con la música de su arpa, al Rey Saúl quien padecía un severo estado depresivo, Homero cuenta cómo Ulises calma sus heridas sangrantes a través de cantos...éstos entre tantos otros ejemplos vinculan la música con la salud.

Independientemente de estas referencias específicas, lo cierto es, que a lo largo de la historia, las diferentes sociedades han sostenido prácticas que indican la creencia en el poder intrínseco de la música para curar.

Este poder reside, según Juliette Alvin (músico-terapeuta inglesa) en el hecho de que los ritmos y secuencias musicales están estrechamente ligados a ciertas funciones físicas. *"En la música existe, lo mismo que en cualquier organismo vivo, una actividad y un descanso, aún en las vibraciones de un sonido simple. Los esquemas rítmicos y la melodía musical se corresponden con características similares del organismo humano"*.⁹⁵

Benenzon, entiende que existe un conjunto de sonidos o fenómenos sonoros que caracteriza e individualiza al sujeto, resumiendo sus arquetipos sonoros, sus vivencias sonoras intrauterinas, de nacimiento, infantiles, y presentes, es decir, que engloba la percepción pasada y presente. Agrega que existe una *identidad sonora universal* que identifica a todos los seres humanos independientemente de su contexto social, cultural, histórico y psico-fisiológico particulares; se refiere al ritmo cardíaco, los sonidos de inspiración y expiración, o la voz de la madre en los primeros momentos del nacimiento.

Diversas investigaciones demuestran la relación existente entre la expresión artística musical y el sistema nervioso, la neurofisiología y las emociones. Está comprobado que existe una respuesta vegetativa, fisiológica e involuntaria de la respiración, la frecuencia cardíaca ante la audición de diferentes composiciones musicales, también que la música puede influir en la conductividad eléctrica del cuerpo humano, así como tiene efectos de tipo afectivo y mental.

⁹⁵ Alvin, J. (1984). "Musicoterapia". Barcelona. Ed. Paidós. (213-220). Citado por: García, C y otros. (1997). "Musicoterapia. Una modalidad terapéutica para el estrés laboral". *Revista Cubana de Medicina General Integral*. 6 (13). La Habana.

Pero entonces, ¿Cuáles son estos efectos que produce la música, que la enmarcan como una actividad con beneficios para la salud?

El ritmo actúa como generador de energías⁹⁶. Es por su capacidad de inducir a la acción que se recomienda la música en tratamientos psicomotrices de minusvalías o deficiencias físicas. El ritmo musical tiene influencias sobre el ritmo cardiaco, la frecuencia respiratoria, la tensión arterial y la función endócrina, aumenta por tanto el rendimiento corporal y el riego sanguíneo cerebral.

Pilar Almansa, expresa que el ritmo facilita la integración de una persona a un grupo. *“la comunicación a través de la música es más profunda e inmediata que la palabra lo que le confiere alto poder socializador. Permite así, superar bloqueos en la comunicación a nivel social: timidez, mutismo, temor al contacto, dificultad de expresión”*⁹⁷.

En relación al lenguaje y la comunicación, la música ayuda mejorando al inteligibilidad del habla, incorporándole elementos de ritmo, la melodía la acentuación y entonación. A su vez, desarrolla la expresividad vocal, enriquece las posibilidades de expresión gestual y corporal y ayuda a expresar conflictos a través de un lenguaje no verbal.

Al estimular el tálamo y la corteza, permite el contacto con personas que carecen de contacto verbal a causa de un episodio confusional, autista, alucinatorio o depresivo.

La música es una forma de lenguaje simbólico que por su forma y estructura permite la expresión de emociones, facilita el equilibrio emocional y mejora la afectividad. Promoviendo el desarrollo de sentimientos de autoestima, independencia y autonomía.

La formación musical estimula el desarrollo cognitivo, la atención, memoria y la concentración. Recientes tratamientos experimentales han demostrado que el uso de la música en vivo ayuda a detener el proceso degenerativo de los enfermos de Alzheimer.

Contribuye a desarrollar la creatividad, al estimular la expresión y la imaginación, siendo un método eficaz de distracción.

Desarrolla la motricidad, al contribuir con la coordinación motora, la orientación temporo-espacial, todo esto con sus consecuentes beneficios en la organización del esquema corporal. Nótese aquí, que la musicalidad –presente ya desde la vida intrauterina- se manifiesta en los juegos infantiles de golpeteo que buscan repetir y redescubrir la vibración generada por los

⁹⁶ Brea Feijoo, J. (2008). “El poder de la música”. *Cuadernos de atención primaria*. 15 (343-344). Universidad de la Rioja.

⁹⁷ Almansa Martínez, P. (2003). “La terapia musical como intervención enfermera”. *Enfermería Global*. 2. Universidad de Murcia.

objetos, en el intento de chasquear los dedos, en los golpes de palmas, el arrojar objetos característico de determinada etapa infantil, genera esquemas mentales de distancia, profundidad, espacialidad, nociones estas necesarias para el reconocimiento y dominio del cuerpo en el mundo circundante.

Fisiológicamente, el sonido provoca cambios en el metabolismo, y la biosíntesis de variados procesos enzimáticos. Determinados sonidos, hacen vibrar por resonancia la Hipófisis, encargada de controlar la síntesis de numerosas hormonas y relacionada con la orientación temporo-espacial; y la glándula Pineal que coordina el ritmo respiratorio, cardíaco.

Actualmente se habla de *audioanalgesia*, para referir a la efectividad del sonido musical para aumentar el nivel de resistencia al dolor. Ya hace veinte siglos, el médico griego Asclepiades aliviaba su dolor tocando la trompeta, la explicación a tal fenómeno es la siguiente: el prolongado sonido hace vibrar las fibras nerviosas, produciendo la cesación del dolor. En esta misma línea, Martínez indica el efecto tranquilizante de la música, en salas de espera, quirófanos, y demás intervenciones médicas.⁹⁸ Al disminuir la presión arterial y frecuencia cardíaca disminuye la necesidad de analgésicos, al tiempo que genera una disminución de las hormonas relacionadas con el estrés.

En relación a este último punto, está demostrado que, el hilo musical en fábricas u oficinas donde se realizan trabajos mecánicos, aumenta el rendimiento y disminuye la fatiga de los empleados.

Basados en estos beneficios muchos terapeutas e investigadores recomiendan, en términos generales, la música en niños y adultos, en una gran variedad de trastornos emocionales, sensoriales, en la discapacidad física y diversas enfermedades, incluyendo las psiquiátricas. En casos muy específicos como reducción de estrés y del dolor, en enfermedades terminales, Alzheimer, adicciones, embarazadas, recién nacidos y tercera edad.⁹⁹

Se considera un eficaz medio para llegar al mundo cerrado de niños autistas, niños sordos, con deficiencias mentales, síndrome de Down y problemas emocionales o de aprendizaje¹⁰⁰.

⁹⁸ Martínez, J. (2001). "Música y salud". *Salud, esfinge*. 15.

⁹⁹ Asoc. Uruguaya de Musicoterapia. (2005). "*¿Qué es musicoterapia?*". II Congreso Latinoamericano de Musicoterapia. Montevideo. Uruguay.

¹⁰⁰ Almansa Martínez, P. (2003). Op.cit.

3.2. Danza: La “magia” del movimiento.

Musicalidad y movimiento son dos elementos unidos íntimamente, la percusión, los latidos del corazón y el propio oído produjeron el movimiento domesticado: la danza, que desde fechas inmemorables se ha ligado con rituales y celebraciones humanas, convirtiéndose en una forma de expresión colectiva e individual.

Dado su arraigo en los ritmos más elementales del cuerpo, la danza puede desempeñar un papel importante como instrumento principal o auxiliar en aproximaciones terapéuticas, de carácter preventivo o curativo.

Se señalará por esto, la importancia de la danza como actividad lúdica y eficiente para ejercitar el cuerpo y la mente. Al bailar se obtienen los mismos beneficios que se logran con cualquier otro ejercicio, adicionalmente se estimula la interacción social, la coordinación y el disfrute del ritmo.

Desde el inicio de la vida, el baile, puede ser un valioso instrumento de estimulación temprana, favoreciendo el buen desarrollo de la propiocepción (percepción del propio cuerpo). El ritmo musical favorece el conocimiento y dominio del cuerpo en los niños, lo cual se traduce en una adecuada percepción del cuerpo en el espacio que permite un buen desenvolvimiento de la motricidad, y un mejor desempeño futuro tanto en actividades motoras gruesas como en las finas: correr, nadar, saltar, realizar deportes, recortar, utilizar herramientas de precisión.

Cuando la danza es un hábito regular, se posibilita que el organismo funcione en mejores condiciones: reduce la presión arterial, mejora el control metabólico de carbohidratos y grasas y se aumenta el gasto energético, facilitando la disminución de peso graso; factores estos, que mejoran la inmunidad y disminuyen la propensión a la enfermedad. Se minimizan las posibilidades de sufrir infartos y enfermedades cardiovasculares, previene la aparición de diabetes

Fortalece los músculos y huesos, mejora la postura. Al relajar y liberar tensiones, reduce la posibilidad de sufrir estrés y contracturas. Al tiempo que se mejoran cualidades físicas como la fuerza, resistencia, potencia y movilidad, se eleva la destreza en cuanto equilibrio y flexibilidad

Los bailes se convierten en herramientas para la socialización, mejorando las relaciones interpersonales, ayuda a superar la soledad, la timidez. Fortalece la confianza en sí mismo, fomenta la autoestima, y eleva el ánimo. Por canalizar la adrenalina, reduce la ansiedad y ayuda

a expresar emociones, el mayor conocimiento y convivencia con la emociones, permite que este se relación mejor consigo mismo y con los demás.

Sin dudas estos y otros beneficios, conllevan un aumento en la calidad de vida de los sujetos, extendiendo el bienestar desde lo físico hacia lo mental y su vida relacional. La danza no tiene sólo un papel protagónico dentro de las rutinas cotidianas que pueden prevenir problemas físicos, emocionales y mentales, sino también en tratamientos psiquiátricos, psicológicos, sociológicos o de desarrollo personal.

3.3. De las artes gráficas, escritas y visuales.

“En un principio no hubo letras, alfabetos ni palabras; había imágenes, dibujos, formas aparentemente sin sentido, pero indudablemente con una significación. El hombre quería decir algo y necesitaba decirlo por escrito”

Señalan éstas palabras que un paso decisivo en la evolución del Homo sapiens fue la adquisición de un vínculo entre el pensamiento y los símbolos materiales. Es así, que la actividad gráfica, puede entenderse como extensión de las facultades cognitivas del ser humano, que sirve a los efectos de comunicar/se determinadas impresiones.

El sujeto se comunica consigo mismo al escribir aquello que piensa, vive y/o siente, pues se obliga a tomar cierta distancia sobre su propia vivencia, acción ésta que le permite reflexionar sobre aquello que le ocurre.

Escribir implica ver la situación desde otro ángulo e invita a una introspección que es beneficiosa para tratar de encontrar una solución o, al menos, para poner un orden a aquello vivido. Tania Petelski¹⁰¹ explica: *Indefectiblemente el cerebro ordena las palabras antes de volcarlas al papel, y al hacer eso, organiza también los conceptos abstractos que les dan origen. Por eso, después de escribir sobre una determinada situación, no sólo se la comprende más profundamente sino que también se descubren varios puntos de vista.*

Según la doctora Susan Bauer-Wu,¹⁰² la escritura supone una liberación y organización mental de asuntos que estaban reprimidos, además de la aceptación de algunos de esos puntos.

¹⁰¹ Petelski, T. (2010) "Beneficios de escribir en un diario".

¹⁰² Directora del Centro Cantor de investigación en enfermería y atención al paciente del Instituto contra el cáncer Dana-Farber de Boston, en Estados Unidos.

En palabras de Mónica Bruder, doctora en Psicología y experta en cuestiones de escritura terapéutica *“Cuando escribimos, liberamos lo que llevamos dentro. Hay un desbloqueo emocional intenso, en el que se comprometen el pensamiento, la emoción y la palabra escrita. Así, descubrimos lo inconsciente, revertimos miedos, descubrimos las causas de tantos dolores, sufrimientos y limitaciones.”*

Escribir posee el beneficio añadido de que puede ayudar a recordar y realizar tareas de memoria y agilidad mental. Bajo la premisa de que quien escribe adquiere, recuerda y asocia información, en varios tratamientos específicos (amnesias, ACV, estrés post traumático, etc.) se sugiere al paciente la escritura de “un libro diario” que sirva de testimonio y “ayuda-memoria” de las actividades realizadas en el día para favorecer el conocimiento intelectual que estimula la autonomía y la independencia.

A su vez, esta actividad, desarrolla la concentración, ejercita la precisión, la observación, el orden, y la coordinación viso- motriz.

Brunder, destaca también que la escritura puede reducir la tensión arterial e incrementar el nivel de linfocitos circulantes en el torrente sanguíneo; es decir que aumentan las células responsables de la respuesta inmunitaria. *“El pensamiento es más lento que la emoción -explica Bruder-; así como escribir es más lento que pensar. En este cruce de tiempos del sentir-pensar-escribir la escritura, el cerebro y el sistema inmunológico se triangulan en busca del bienestar”*

En 1999, un estudio de la Revista de la Asociación Médica Americana, de EE.UU., fue el primero en examinar los efectos de la escritura en enfermos. Los investigadores encontraron que los pacientes con asma que habían escrito sobre experiencias tales como accidentes automovilísticos, divorcio o sexualidad habían logrado mejorar su función pulmonar en promedio en un 19 por ciento. Por otra parte, en pacientes con artritis reumatoidea los síntomas mejoraron en un 28 por ciento.¹⁰³

Nuevos estudios, destacan que la acción de escribir durante diez minutos antes de un examen es capaz de reducir los niveles de ansiedad que sienten los alumnos, clarificando los conocimientos y apaciguando la mente. De este modo, ingresan a rendir más relajados y enfocados, y, por ello, los rendimientos son mejores.

Los trabajos psicoanalíticos, han señalado cómo los diferentes personajes sobre los que escribe un sujeto, representan al autor. Es decir que, (los personajes) son los distintos aspectos

¹⁰³Chaktoura. E. (2010) “Escribir: esa saludable tarea (terapéutica)”. Diario la Nación.

de ese Yo que escribe. Este juego persona/personaje se presenta a sí mismo en el lector, que se identifica con cada uno de ellos.

De estos saberes, se ha valido la Psicología para elaborar técnicas que permitan el acceso al mundo interno del sujeto. Sin ir más lejos, el conocidísimo test HTP, enfrenta al sujeto a la situación gráfica del dibujo y la escritura. El Test de Apercepción Temática postula que *"en los personajes el sujeto se representa a sí mismo (figuras de identificación) y a las personas de fundamental incidencia en su mundo psicológico presente..."*¹⁰⁴ de este modo, señala que el sujeto creará un "héroe" en su relato, cuyos rasgos permiten captar la imagen -real o fantaseada- que el sujeto tiene de sí mismo. En la caracterización de los personajes se presentan motivaciones, conflictos entre instancias psíquicas, ansiedades y defensas, etc.

La identificación con el héroe ficticio se señaló ya a partir de la obra de Freud, diciendo que: *"El espectador del drama es un individuo sediento de experiencia (...) los actores del drama le posibilitan...identificarse con un protagonista...de este modo le evitan cierta experiencia, pues el espectador bien sabe que si asumiera en su propia persona el papel del protagonista debería incurrir en tales pesares, sufrimientos y espantosos terrores que le malograrían por completo, o poco menos, el placer implícito (...)en primer término, es otro, y no él, quien actúa y sufre en la escena y en segundo lugar trátase sólo de una ficción que nunca podría llegar a amenazar su seguridad personal. Es en tales circunstancias cuando puede permitirse el lujo de ser un héroe y protagonista, cuando puede abandonarse sin vergüenza a sus impulsos coartados, como la demanda de libertad en cuestiones religiosas, políticas, sociales o sexuales, y cuando puede también dejarse llevar dondequiera sus arrebatos quieran llevarlo, en cuanto gran escena de la vida se represente en el escenario..."*

Este efecto de identificación, al presentar al sujeto alternativas en la percepción de diferentes situaciones sirve a modo de ejercitación de la inteligencia emocional y práctica. Algo así como un ejercicio de ensayo-error ideativo se pone en juego según las aventuras del "héroe", brindado al sujeto un repertorio de respuestas que en oportunidades futuras podría utilizar. Piénsese en cuánto más rica podría ser la ficción que permite el teatro a partir del guión escrito, para el ensayo de roles, para lograr la empatía con otros, etc.

Independientemente de que lo leído pueda constituir un potencial aprendizaje conductual, lo cierto es que el ser humano tiene una necesidad de comunicar aquello que vive con el resto de sus semejantes. Actualmente, muchas personas han optado por escribir lo que les sucede en sitios de dominio público como blogs, Facebook o Twitter. De ese modo, reemplazan el diario personal que recomiendan algunas terapias, por la computadora o la notebook, y hacen

¹⁰⁴ Murray, H. (2004). *"Test de Apercepción Temática (TAT). Manual para la aplicación"*. Bs. As. Ed. Paidós. 66-67.

partícipes a muchas personas de aquello que postean. Otros, en cambio, se guardan para sí lo que escriben, pero eligen un documento virtual en un block de notas o Word en lugar de un cuaderno de papel, algunos más aventurados se encargan de ir imprimiendo y guardando lo que deciden escribir.

Sea cual fuere el caso, los beneficios generales de escribir/leer se mantendrían. El debate sobre la riqueza o pérdida que ocasiona la tecnología en esta experiencia es un punto que no corresponde tratar aquí. Mientras que para algunos es beneficioso el poder compartir con miles de sujetos opiniones sobre un asunto, para otros es grave el nivel de "impersonalidad" que se genera al postear información. Baste recordar que los procesos psíquicos no dejan de funcionar, aún cuando no tengamos conciencia de ellos, por tanto, la opinión de un sujeto sobre la publicación de otros no es casual sino causal.

Hasta aquí se trabajó con la palabra escrita pero, ¿Qué sucede cuando la persona dice sin palabras?

Expresaba Margaret Naumberg (1958) *"la persona empieza a proyectar en imágenes lo que no podía expresar en palabras. Tales imágenes pueden escapar a la prohibición de la censura de un modo en que no pueden hacerlo las palabras. Cuando un conflicto alcanza forma fuera de la psique del sujeto, éste logra un distanciamiento que a menudo lo capacita para examinar sus problemas con creciente objetividad...sus producciones artísticas pueden ser consideradas como un espejo en el que devela sus propias motivaciones."*

Podría decirse que el cuadro es una creación dinámica hecha a base de pinceladas, siempre tomará la forma de lo que necesita ser expresado, su poder siempre va más allá de la capacidad verbal.

Emilia Epelde¹⁰⁵, explica que quienes utilizan la pintura como herramienta para la terapia se basan en la idea de que las representaciones visuales objetivadas a través del material plástico, contribuyen a la construcción de un significado de los conflictos psíquicos, sería un proceso de construcción del pensamiento.

Su planteo no resulta novedoso, si se recuerdan algunos de los textos en que Freud trabaja sobre este "poder" de la imagen. Entiéndase por tales "Estudios sobre la histeria", los famosos casos "El hombre de los lobos" y el pequeño Hans, que mayormente identificamos como "Juanito". También el trabajo sobre los recuerdos infantiles y encubridores, "Múltiple interés del Psicoanálisis" y "La interpretación de los sueños".

¹⁰⁵ Malpartida, D. (2003). "historia y Fundamentos de la psicoterapia psicoanalítica a través del arte". *Revista actualidad Psicológica*, 11.

Sólo por exponer un caso, se lee en "Estudios sobre la histeria":

"...Una vez que ha emergido la imagen del recuerdo, se puede oír a los enfermos decir qué se desmorona y se vuelve indistinta a medida que se avanza en la pintura (Schilderung) que de ella se hace. El enfermo la suprime a medida que la convierte en palabras. Para hallar la dirección en que deberá avanzar, entonces la labor se guía por la propia imagen mnésica: -"Mire otra vez la imagen. ¿Ha desaparecido?", -"el conjunto sí, pero aún veo ese detalle-", -"Entonces quiere decir algo. O bien usted verá algo nuevo, o bien le aparecerá una asociación a partir de ese resto"... Pero a veces la misma imagen continúa manteniéndose testarudamente ante el ojo interior del enfermo, aunque ya lo haya descrito, y eso es para mí la señal de que aún tiene algo importante que decirme sobre el tema de la imagen. Apenas lo ha hecho, la imagen se desvanece, de la misma manera que un espíritu redimido halla por fin su descanso completo".

No siempre el sujeto traduce sus imágenes a palabras, sin embargo, a través de las creaciones que va generando y, a partir de ir cambiando, transformando la propia producción, se genera un proceso de transformación del sujeto. Dando salida a las imágenes puede apropiarse de ellas y mediante ellas responsabilizarse de su producción interna.

A través de la creación de imágenes plásticas -en el hacer- se evoca conflicto. Al trabajar sobre la imagen que lo representa -al corregirla- se produce una modificación, una transformación de lo que ella representa internamente. De esta manera la creación plástica puede llevar al sujeto que se encuentra con malestar, a vivenciar de otro modo, a distanciarse del malestar para transformarlo en otras cosas.

Es importante destacar, antes de cerrar este capítulo, que las diversas actividades artísticas se convocan mutuamente: la danza necesita del ritmo musical, el teatro del guión...los beneficios de cada una de ellas se aúnan en el desarrollo de las capacidades y potencialidades de los sujetos, haciéndolas valiosas como herramientas para la salud.

Establecida la conexión de la creatividad aplicada al arte y la salud, es momento de conocer las opiniones de los artistas en relación al tema, el capítulo siguiente presenta las opiniones de creativos artísticos en torno al tema del arte, la creatividad y la salud.

CAPITULO V: MÉTODO

V. MÉTODO

1. OBJETIVOS

a. Objetivos generales.

Adquirir conocimiento de los procesos psicológicos implicados en el acto creativo artístico: sublimación, simbolización, reparación, proyección, identificación, entre otros. Su evolución e importancia para el desempeño del sujeto en la vida cotidiana.

b. Objetivos específicos.

- 1- Subrayar la diferencia en la conceptualización de Salud Mental a través de la historia.
- 2- Determinar la posible influencia de la creatividad artística sobre la Salud Mental y el bienestar del sujeto creador.
- 3- Conocer la importancia de la creatividad artística dentro de la economía psíquica.
- 4- Discriminar la concepción de los artistas sobre Salud Mental y su relación con la Creatividad.

2. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.

- 1- ¿Qué se entiende por Salud Mental hoy?
- 2- ¿Cuál ha sido la evolución histórica del término "Salud Mental"?
- 3- ¿Qué se entiende por creatividad artística?
- 4- ¿Es la creatividad una capacidad exclusiva de unos pocos privilegiados?
- 5- ¿Qué provecho brinda, en relación a la economía psíquica, la creatividad artística?
- 6- ¿Puede la creatividad artística contribuir a la Salud Mental y bienestar del creador?
- 7- ¿Es la capacidad creativa, susceptible de "entrenamiento"?
- 8- ¿Cómo definen "Salud Mental" y "creatividad" los artistas?
- 9- Los artistas, ¿Consideran que la Creatividad contribuye a un mayor bienestar del sujeto?
¿Tienen esas razones, correspondencia con lo que dicen los expertos en el tema?
- 10- ¿Es posible señalar características comunes entre los sujetos creativos?

3. DISEÑO METODOLÓGICO.

Esta investigación ha utilizado un diseño no experimental de tipo transversal y descriptivo. Esto es, no se han modificado intencionalmente variables, sino que se han observado los fenómenos tal y como se dan en su contexto natural, para proceder luego a su análisis.

El análisis tiene una perspectiva psicodinámica, y explora la relación entre creatividad artística y Salud Mental; buscando especificar propiedades importantes de tales fenómenos.

El estudio de tipo cualitativo, consta de una parte teórica en la que se aborda la temática de la Salud Mental, el arte y la creatividad, los estudios realizados sobre el tema y aportes psicoanalíticos al respecto, para enfatizar luego en su importancia para la vida cotidiana, esto es, la búsqueda de indicadores saludables de tal actividad.

La segunda parte presenta un trabajo de campo, consistente en la realización de una entrevista semi-dirigida, cuyos datos serán analizados para dar pie a las conclusiones de esta investigación. Estas últimas sólo son válidas para el grupo de sujetos investigados, no siendo representativas ni generalizables a otra población.

4. DESCRIPCIÓN DE LA MUESTRA

La muestra de 44 sujetos con la que se realiza este trabajo es de tipo no probabilística, seleccionada de forma intencional. Es decir, los sujetos han sido seleccionados por realizar actividades en diversas ramas artísticas.

Si bien, por tratarse de una muestra no probabilística, las conclusiones que deriven del trabajo no son generalizables, sí podrán ser base para el abordaje de nuevos grupos, con la finalidad de ampliar el conocimiento existente acerca de la vinculación arte-salud, e indicar el ámbito artístico como campo posible de trabajo del Psicólogo en Salud.

De este modo, la validez a la que apunta este estudio es una validez interna, representativa del conjunto de personas que integran la muestra y no de otro grupo.

5. PARTICIPANTES.

La muestra está compuesta por 44 artistas del Gran Mendoza. Se entiende por tales a personas que realizan actividades en diferentes ramas artísticas, ya sea profesional o recreativamente. Las edades de los mismos están comprendidas entre los 18 y los 76 años.

De lo dicho, se desprende que los sujetos han sido elegidos arbitrariamente en función de los objetivos de la investigación. De este modo, la validez interna, representativa del conjunto de personas que integran la muestra y no de otro grupo. Es así que, por tratarse de una muestra no probabilística, las conclusiones a que se llegue en este trabajo no son generalizables, aunque sí podrán ser base para el abordaje de nuevos grupos, con la finalidad de ampliar el conocimiento existente acerca de la vinculación arte-salud, y de indicar el ámbito artístico como posible campo de trabajo del Psicólogo.

6. INSTRUMENTOS.

Entrevista semi-dirigida: Para José Bleger (1975) la entrevista es el instrumento fundamental del método clínico y una técnica de investigación científica en psicología. La entrevista logra la aplicación de conocimientos científicos y al mismo tiempo obtiene o posibilita llevar la vida diaria del ser humano al nivel del conocimiento y la elaboración científica.

Corresponde al tipo semi-dirigida, dado que las preguntas están establecidas previamente, son preguntas concretas sobre el tema a investigar, pero la forma de responder deja abierta la posibilidad de que el entrevistado exponga el tema de manera libre y espontánea.

7. PROCEDIMIENTO

El estudio constará de una parte teórica en la que se abordará la temática de Salud mental según diferentes momentos históricos, el arte como campo específico de desempeño humano y de la creatividad en tanto *capacidad-proceso-producto* del hombre, sus aspectos evolutivos, estudios sobre el tema. En cada caso se destacaran los aportes del psicoanálisis al respecto, para enfatizar, por último, en la búsqueda de indicadores saludables para la salud.

En una segunda parte, se presentara el trabajo de campo, su análisis y resultados correspondientes.

Ambas partes serán la base sobre la que se elaboren las conclusiones del trabajo de investigación.

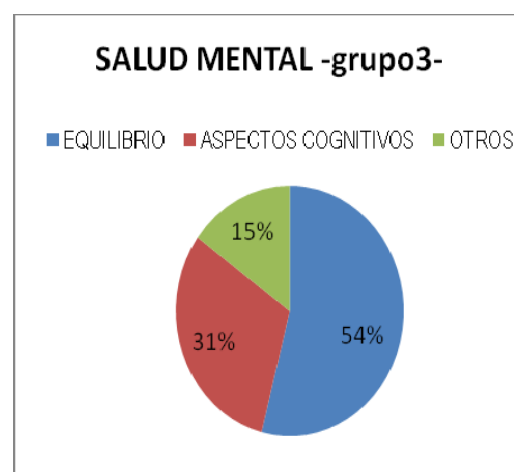
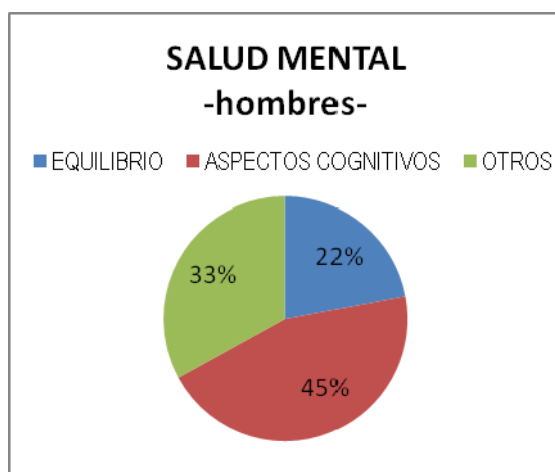
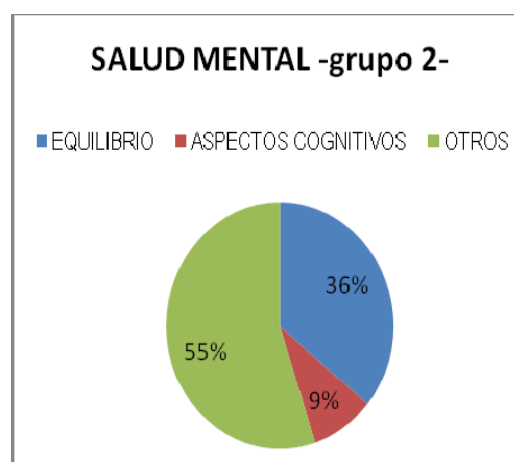
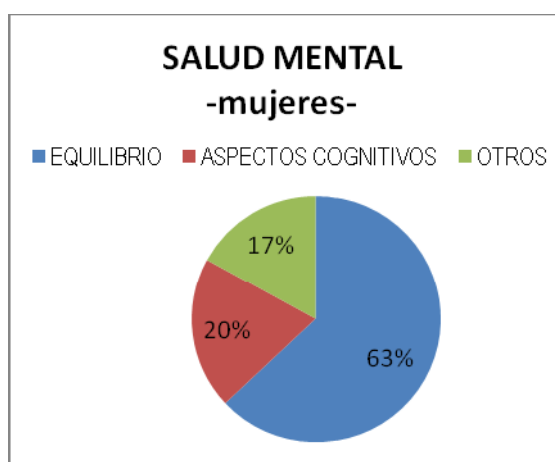
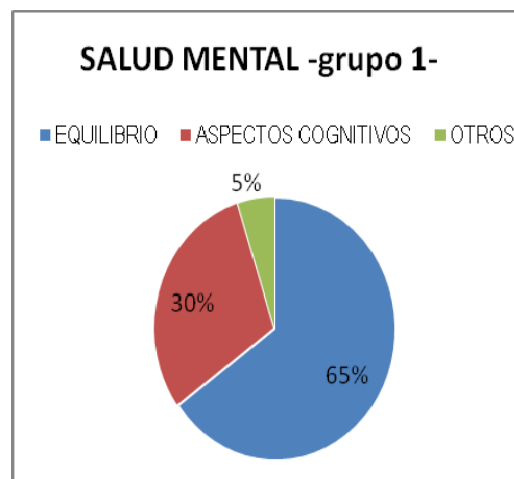
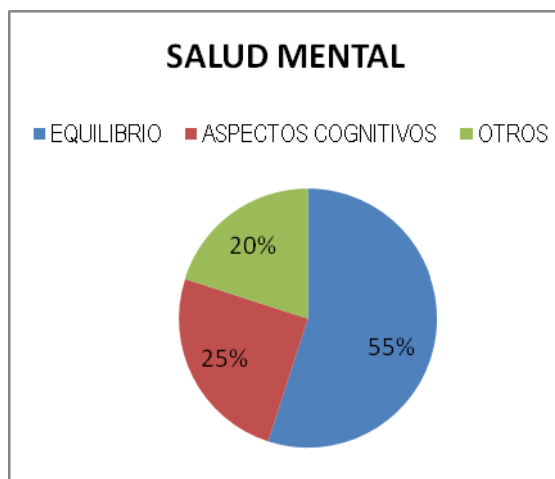
CAPITULO IV: PRESENTACION Y ANALISIS DE RESULTADOS.

VI. PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE RESULTADOS.

PREGUNTA 1-A: ¿QUÉ ENTIENDES POR SALUD MENTAL?

SALUD MENTAL		GRUPO 1	GRUPO 2	GRUPO 3	TOTALES	% Especific según sexo	% general	
HOMBRES	EQUILIBRIO	1		1	2	22.2 %	4.5 %	
	ASPECTOS COGNITIVOS	Cerebro	1			4	44.5 %	9%
		Pensamiento		1	1			
		Actividad mental	1					
OTROS	Comunicación aceptación/ disfrutar	1	2		3	33.3 %	6.8 %	
MUJERES	EQUILIBRIO	Físico	1		1	22	62.8 %	50%
		Psíquico	2		1			
		Social	5					
		Emocional	/	1				
		Combinación de los anteriores	4	3	4			
	ASPECTOS COGNITIVOS	Cerebro	2			7	20%	16%
		Pensamiento	2		2			
		Mental			1			
	OTROS	Diversión /reír/animo		2	1	6	17.1 %	13.6 %
		Vida cotidiana		2	1			

SALUD MENTAL	Muestra de 44 suj		GRUPO 1		GRUPO 2		GRUPO 3	
	TOTALES	% general	N	% Especific	N	% especific	N	% especific
EQUILIBRIO	24	54.5%	13	65%	4	36%	7	54%
ASPECTOS COGNITIVOS	11	25%	6	30%	1	9%	4	31%
OTROS	9	20.5%	1	5%	6	55%	2	15%



El concepto de Salud Mental en el grupo estudiado aparece ligado con dos ideas básicas: Por un lado, la de *equilibrio*, que históricamente se ha usado para conceptualizar a la Salud Mental, por otro, la del *funcionamiento cognitivo*, esto es, ideas, pensamiento, haciéndose referencias también al funcionamiento cerebral y neurológico específicamente.

El concepto de equilibrio, es destacado por la mayor parte de las mujeres de la muestra, mientras que los hombres priorizan el aspecto cognitivo en su respuesta.

En menor medida, el grupo entiende que "Salud Mental" denota un estado de disfrute y buen ánimo para la realización de actividades cotidianas.

Si se toman estas dos grandes ideas que dividen al grupo, es preciso decir que:

1. Las personas que entienden que la Salud Mental se vincula con aspectos cognitivos, señalan que se trata de un pensamiento coherente, sin condicionamientos y orientado hacia un objetivo o decisión.
2. Suele hacerse referencia a la coherencia del pensamiento, y la adecuación entre ideas y sentimientos, pero en ningún caso se hace referencia específica al aspecto social, aunque este puede considerarse implícito. (hablar de coherencia o adecuación lleva a preguntarse por algún parámetro comparativo).
3. En algunos casos, se destaca la influencia posible de una mente enferma sobre el cuerpo, pudiendo mencionarse a modo de ejemplo las frases "*...tener una mente sana y tranquila...sin una buena salud mental te podés enfermar, ya sea de gastroenteritis o diversas cosas*" y "*...creo en la fuerza de la mente, si está enferma, el cuerpo también lo va a estar*".
4. Un tercer punto a mencionar respecto del aspecto cognitivo es que parece equipararse la Salud Mental con el estado de los hemisferios cerebrales y su adecuada actividad.
5. Si se toma la noción de *equilibrio*, destacada básicamente por la muestra femenina, sale a la luz que para la mitad de ellas, ese equilibrio tiene que ver con lo físico, lo psíquico, lo social o emocional separadamente. Mientras que la otra mitad de las mujeres, entiende que el equilibrio se da entre dos o más de estos aspectos.
6. Si bien el 54% de la muestra total, habla de equilibrio, es importante decir que sólo una baja proporción menciona los tres aspectos que se consideran fundamentales al hablar de salud mental, esto es, sólo unos pocos combinan los aspectos psíquico, social y físico en su definición.

En relación al comportamiento de los grupos, es muy similar entre los grupos 1 y 3, diferenciándose la franja que comprende las edades de 31 a 50 años, que da prioridad al aspecto emocional y de adaptación al vivir cotidiano, en detrimento de los aspectos cognitivos.

Quizás las apreciaciones sobre el concepto de Salud Mental, ligado al funcionamiento cognitivo del ser humano, se deban esencialmente a la palabra “mental” que acompaña al vocablo Salud.

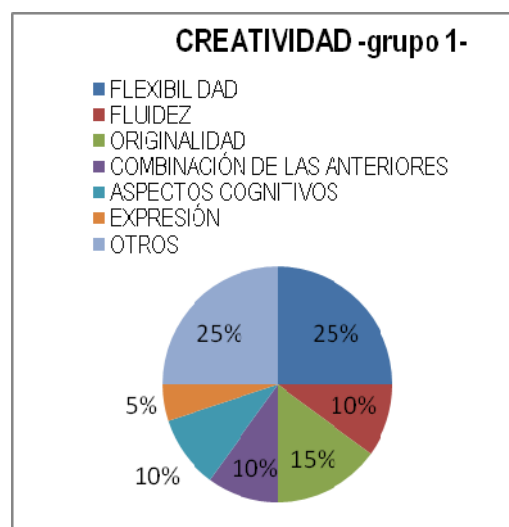
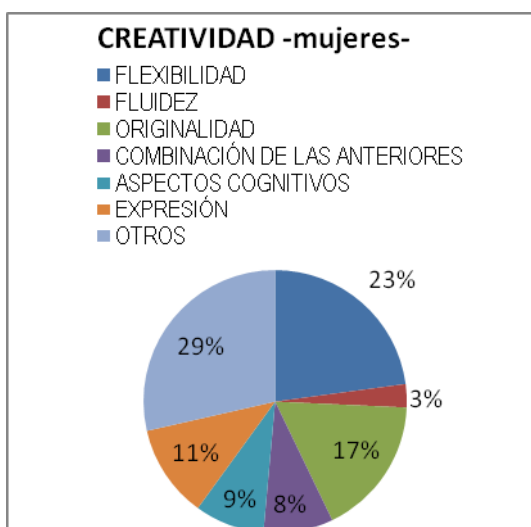
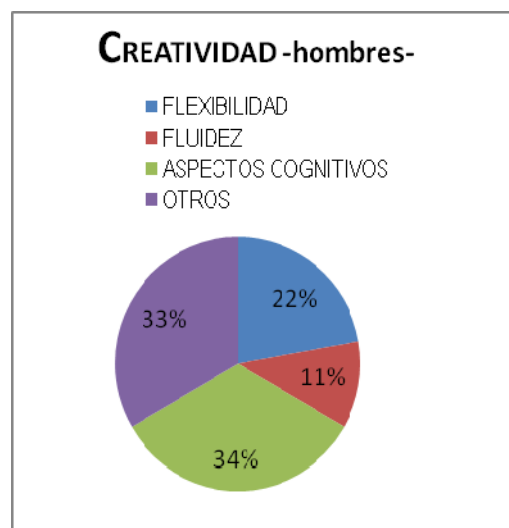
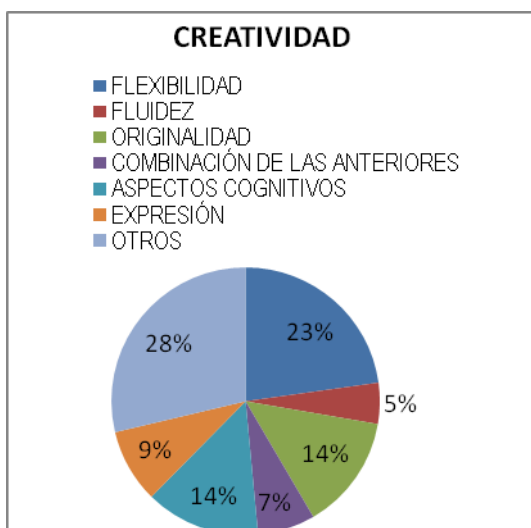
Sin lugar a dudas, vincular la salud mental con aspectos exclusivamente cognitivos, no es sólo una concepción reduccionista y errónea de la misma, sino también del Psicólogo y los destinatarios de su intervención: una representación del Psicólogo como aquel que trabaja -pura y exclusivamente- con “la mente/psiquis y las ideas”, y el destinatario de su intervención como el sujeto “loco”, de la representación social, cuyo diálogo es incoherente o delirante, el sujeto que pierde contacto y está “fuera” de la realidad.

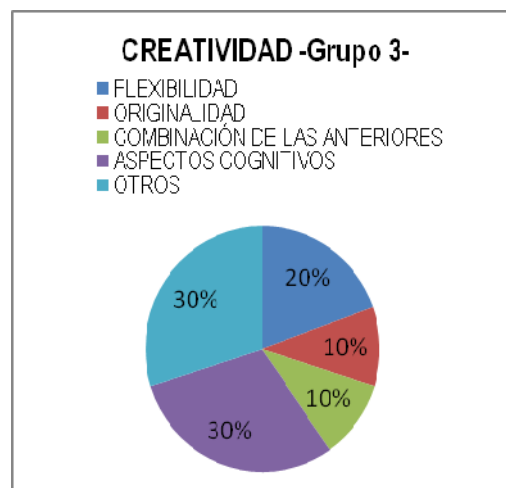
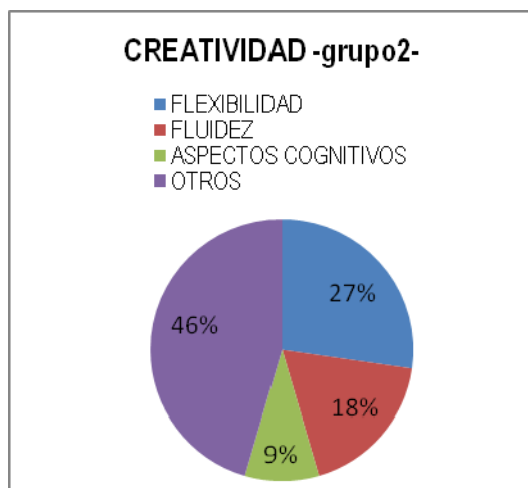
Si se tiene en cuenta que menos del 15% de la población estudiada menciona las tres esferas de la vida humana (física, psíquica, social) al expresar su concepción de Salud Mental, se puede decir que la muestra posee una comprensión inacabada de los alcances del concepto, pero además -y esto es quizá lo más importante- que si la población no está adecuadamente informada respecto de lo que se considera un buen estado de salud mental, difícilmente pueda realizar acciones tendientes a promover y/o restablecer acciones que la apuntalen, ya sea en busca de un profesional, o realizando modificaciones circunstancias tanto en el plano individual como grupal.

PREGUNTA 1-B: ¿QUÉ ENTIENDES POR CREATIVIDAD?

CREATIVIDAD		GRUPO 1	GRUPO 2	GRUPO 3	TOTAL	% ESPECIF s/ sexo	% GENERAL
HOMBRES	flexibilidad	2			2	22.2%	4.5%
	fluidez	1			1	11.1%	2.3%
	aspecto cognitivo		1	2	3	33.3%	6.8%
	otros	1	2		3	33.3%	6.8%
MUJERES	flexibilidad	3	3	2	8	22.8%	18.2%
	fluidez	1			1	2.17%	2.3 %
	originalidad	3	2	1	6	17.1%	17.1%
	combinación de las anteriores	2		1	3	8.6%	5
	aspectos cognitivos	2		1	3	8.6%	6.8%
	expresión	1		3	4	11.4%	9%
	otros	4	3	3	10	28.6%	22.7%

CREATIVIDAD	Muestra de 44 sujetos		GRUPO 1		GRUPO 2		GRUPO 3	
	TOTALES	% general	N	% Especif grupo	N	% especific grupo	N	% especific grupo
flexibilidad	10	22.7%	5	25%	3	27%	2	15%
fluidez	2	4.5%	2	10%	X	X	X	X
originalidad	6	13.63%	3	15%	2	18%	1	8%
combinación de anteriores	3	6.8%	2	10%	X	X	1	8%
aspectos cognitivos	6	13.63%	2	10%	1	9%	3	23%
expresión	4	9%	1	5%	X	X	3	23%
otros	13	29.5%	5	25%	5	45%	3	23%





Al procurar dar su concepción de "creatividad" los artistas hacen énfasis en gran variedad de aspectos de la misma.

En relación a la muestra total, el primer lugar lo ocupan verbalizaciones referidas a lo que se denominó "flexibilidad", se trata de la apertura al cambio, la evitación de caminos o procedimientos habituales y la capacidad de pensar de modo no tradicional. El grupo utiliza expresiones tales como "tener una visión diferente", "transformar una cosa en algo diferente" o "tener una amplia perspectiva de la realidad".

Siguen luego, expresiones que aluden a la "originalidad" y, en igual proporción, las que refieren a los *aspectos cognitivos* cuyo exponente es la imaginación, que tan frecuentemente se equipara con la creatividad.

La "fluidez" es un aspecto casi no mencionado, podría decirse que, para el grupo, la cantidad, utilidad o valoración positiva del resultado de la creatividad no es un aspecto constitutivo de la misma.

Una pequeña parte de la muestra entiende que la creatividad se trata de un medio de expresión tanto de sentimientos como del mundo interno, también de un lenguaje expresivo distinto que otorga libertad.

Si se compara la respuesta a esta pregunta de mujeres y hombres se obtiene que:

1. La muestra masculina concentra su respuesta en tres ítems fundamentalmente, estos son: aspectos cognitivos, flexibilidad y fluidez, mientras que el sector femenino extiende la variabilidad de ítems comprendiendo que flexibilidad, originalidad, expresión, aspectos cognitivos y fluidez son conceptos pertinentes a la hora de hablar de creatividad.

2. Para los hombres de la muestra la creatividad se asocia en primera instancia con la imaginación, y el pensamiento. Es decir que sigue siendo el aspecto cognitivo aquel más relevante para el grupo. El segundo lugar lo tienen las referencias a la flexibilidad.
3. El grupo femenino, da escasa importancia a la imaginación, para prestarle máximo interés a la flexibilidad y originalidad.
4. Sólo la muestra de mujeres habla de la creatividad como modo de expresión.

Si se trata del comportamiento de los grupos, el análisis de ellos permite decir:

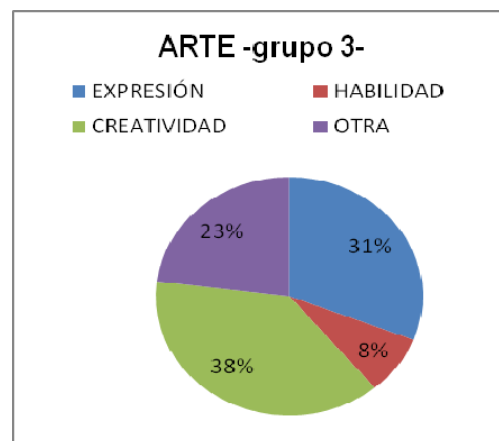
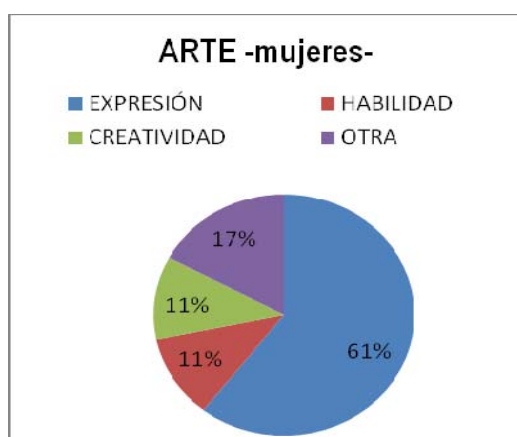
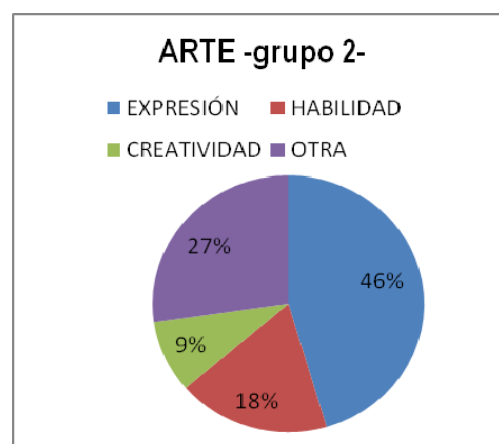
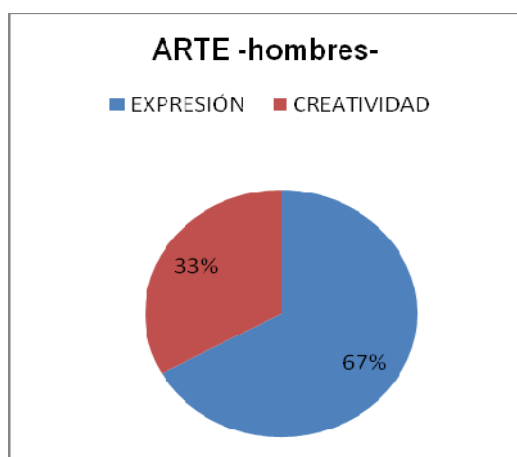
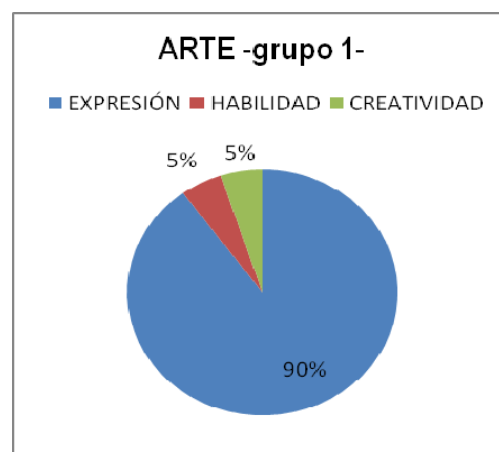
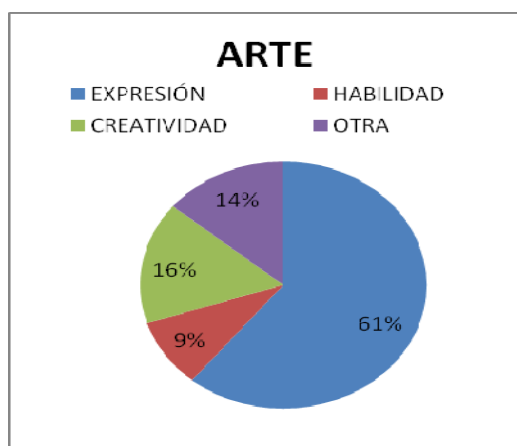
1. Los tres grupos etarios dan gran importancia a la capacidad de cambio, y al proceder fuera de lo habitual como elemento básico de la creatividad. Manejándose
2. semejantes proporciones en los tres grupos.
3. Mientras que para el grupo 1 el segundo ítem más importante es la originalidad, para el grupo 2 lo es la fluidez, y para los mayores de 50 años, la creatividad se asocia al pensar, la imaginación e intuición.
4. Sólo los grupos 1 y 3, combinan en su respuesta la flexibilidad, con originalidad y/o fluidez.

Es importante señalar que las apreciaciones de creatividad en la población estudiada, giran en torno al producto creativo, casi sin considerarla una capacidad humana y un proceso.

PREGUNTA 1-C: ¿QUÉ ENTIENDES POR ARTE?

ARTE		GRUPO 1	GRUPO 2	GRUPO 3	TOTALES	% Especific según sexo	% general	
HOMBRES	COMUNICACIÓN- EXPRESIÓN	3	2	1	6	66.7%	16.63%	
	CREATIVIDAD	1	1	1	3	33.3%	6.8%	
MUJERES	EXPRESIÓN	Mundo interno	3		2	21	60%	47.7%
		Sentimientos	1	1				
		Idea/ pensamiento	2					
		Con sentido estético	3					
		Combinación de los anteriores	2					
		otra	4	2	1			
	HABILIDAD	1	2	1	4	11.4%	9%	
	CREATIVIDAD			4	4	11.4%	9%	
OTRA		3	3	6	17.1%	16.63%		

ARTE	Muestra de 44 sujetos		GRUPO 1		GRUPO 2		GRUPO 3	
	TOTALES	% general	N	% Especific grupo	N	% especific grupo	N	% especific grupo
EXPRESIÓN	27	61.4%	18	90%	5	45%	4	31%
HABILIDAD	4	9%	1	5%	2	18%	1	8%
CREATIVIDAD	7	16%	1	5%	1	9%	5	38%
OTRA	6	14%	X	X	3	27%	3	23%



Es quizás en la conceptualización de "arte", donde los artistas presentan mayor concordancia en su respuesta. La mayoría considera que *el arte es una forma de expresión*, una parte bastante menor entiende *el arte como resultado de la creatividad* y sólo unos pocos hacen referencia a "lo hecho con *habilidad*".

La expresión de sentimientos, pensamientos, ideas, mundo interno o la combinación de estos, son las manifestaciones que se repiten en las diferentes edades y en ambos sexos. Otros solamente hablan de "forma de expresión".

Resulta significativo el hecho de que muy pocos aluden a la habilidad, o a la expresión con sentido estético. Pareciendo que para el grupo estudiado, hacer arte va más allá de lo técnico, la facilidad o el perfeccionamiento en la actividad. Coinciden en que es expresión del ser humano, es comunicación, agregándose también que el arte es lo que conmueve.

Para otros, el arte se trata del resultado de la creatividad, es darle forma a ésta y, en última instancia -la creatividad- es el medio por el cual se manifiesta el arte.

En estos puntos hombres y mujeres, presentan semejanza. La diferencia entre ambos grupos es que las mujeres agregan la idea de habilidad, diciendo que arte es lo "realizado con habilidad" o "la expresión de una habilidad".

El análisis según edad posibilita decir:

1. Las personas más jóvenes de la muestra, en un 90% entienden el arte como forma de expresión ya sea del mundo interno, de ideas y pensamientos, o de la combinación de estos.
2. Es este mismo grupo el que introduce la noción de sentido estético, que no representaría puramente a "lo bello".
3. El grupo 2, sostiene por un lado, el arte como expresión, pero además agrega que éste es un modo de desarrollar a creatividad, o bien, que por medio de esta última el hombre se manifiesta en el arte.
4. El tercer grupo es el que, a diferencia de los anteriores, da prioridad a la creatividad para definir el arte, ya que entiende que por medio del éste se da forma a la creatividad. Es el arte -para estas personas- el resultado o realización de la capacidad humana de crear.

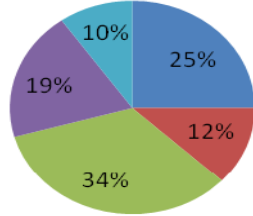
PREGUNTA 2: ¿CONSIDERAS QUE LA CREATIVIDAD INFLUYE EN LA SALUD MENTAL?

LA CREATIVIDAD INFLUYE EN LA SALUD MENTAL?			GRUPO 1	GRUPO 2	GRUPO 3	TOTAL	% ESPECIF según sexo	% GENERAL
HOMBRES	ASPECTOS EMOCIONALES	disminución de tensión/ liberación/ despreocupación	3	2	1	6	66.7%	13.63%
	OTROS	Ns/nc- Afirmativo sin fundamentación.	1	1	1	3	33.3 %	6.8 %
MUJERES	ASPECTOS COGNITIVOS	cerebro activo				10	28.6%	22.8%
		pensamiento positivo	5	3	2			
		agilidad mental						
	INTERACCION	comunicación/ expresión/ compartir/	4	X	1	5	14.3%	11.4%
	ASPECTOS EMOCIONALES	Catarsis/ calma/ placer/ autoestima	X	4	3	11	31.4%	25%
		despreocupación/ liberación	4	X	X			
	OTROS	satisfacción por producto / NS/NC	3	1	1	5	14.3%	11.4%
	afirmativo sin fundamentación	X	X	4	4	11.4%	9%	

La creatividad contribuye a la salud mental?		Muestra de 44 sujetos		GRUPO 1		GRUPO 2		GRUPO 3	
		total	% general	N	% Especific grupo	N	% especific grupo	N	% especific grupo
ASPECTOS COGNITIVOS	cerebro activo	10	22.7%	5	25%	3	27%	2	15%
	pensamiento positivo								
	agilidad mental								
INTERACCION	comunicación/ expresión/ compartir/	5	11.4%	4	20%	X	X	1	8%
ASPECTOS EMOCIONALES	Catarsis/ calma/ placer/ autoestima/despreocupación liberación	17	38%	7	35%	6	55%	4	31%
OTROS	satisfacción por producto / NS/NC	8	18%	4	20%	2	18%	2	15%
	afirmativo sin fundamentación	4	9%	1	X	X	X	4	31%

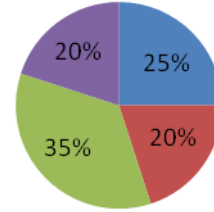
LA CREATIVIDAD CONTRIBUYE A LA SALUD MENTAL

- ASPECTOS COGNITIVOS
- INTERACCIÓN
- ASPECTOS EMOCIONALES
- OTROS
- AFIRMATIVO S/FUNDAMENTACIÓN



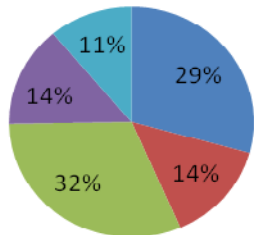
creatividad/ salud mental - grupo 1-

- ASPECTOS COGNITIVOS
- INTERACCIÓN
- ASPECTOS EMOCIONALES
- OTROS



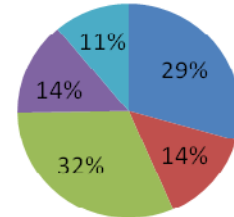
La creatividad influye en la salud mental -mujeres-

- ASPECTOS COGNITIVOS
- INTERACCIÓN
- ASPECTOS EMOCIONALES
- OTROS
- AFIRMATIVO S/FUNDAMENTACIÓN



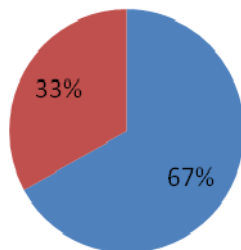
creatividad / salud mental - grupo 2-

- ASPECTOS COGNITIVOS
- INTERACCIÓN
- ASPECTOS EMOCIONALES
- OTROS
- AFIRMATIVO S/FUNDAMENTACIÓN



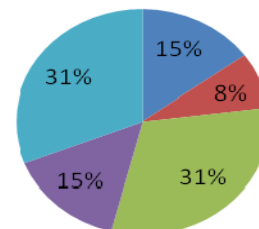
La creatividad influye en la salud mental -hombres-

- ASPECTOS EMOCIONALES
- AFIRMATIVO S/FUNDAMENTACIÓN



creatividad/salud mental - grupo 3-

- ASPECTOS COGNITIVOS
- INTERACCIÓN
- ASPECTOS EMOCIONALES
- OTROS
- AFIRMATIVO S/FUNDAMENTACIÓN



La totalidad de la muestra considera que la creatividad contribuye a un buen estado de Salud Mental, los motivos de su apreciación abarcan el aspecto emocional, social y mental del ser humano.

1. Los aspectos emocionales adquieren una connotación catártica, al considerar que la creatividad ayuda la “descarga” o liberación de estados de tensión, estados de nervios, entre otros. Así mismo se asocia con la sensación de calma y despreocupación, como también con la sensación de logro.
2. Otros refieren que la creatividad es positiva para la salud mental en tanto, mantiene y agiliza la mente, mejorando las condiciones cognitivas en general. Se le atribuye también la posibilidad de dispersar pensamientos negativos, elevando los positivos.
3. Por último, quienes ligan ambas ideas (creatividad- Salud Mental) en función de los aspectos sociales, mencionan el hecho de la expresión tal como de destacó precedentemente, incluyendo el aspecto comunicativo y de compartir con otros.
4. Muy pocos de los que dan sentido positivo a esta relación, no establecen alguno de estos parámetros para fundamentar su respuesta.

La comparación de las respuestas según el sexo de los participantes del estudio, resulta muy significativa en tanto:

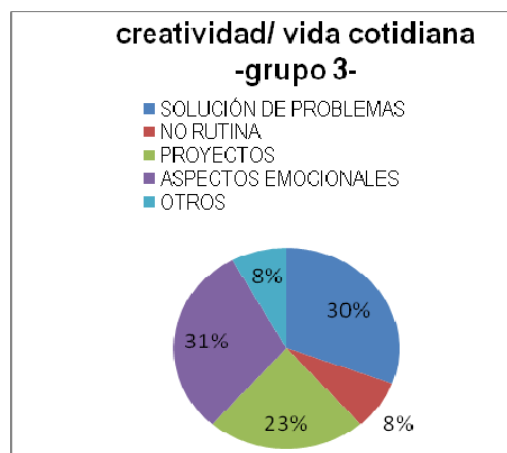
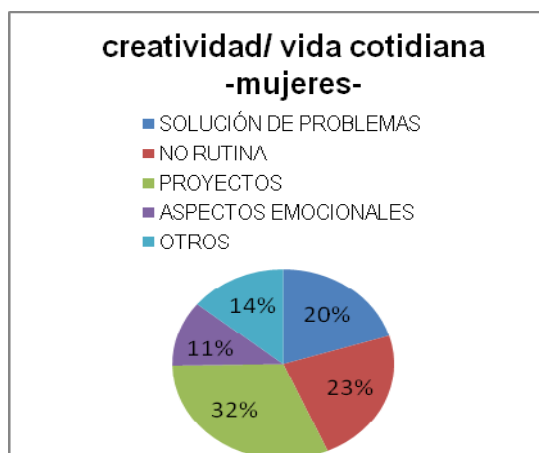
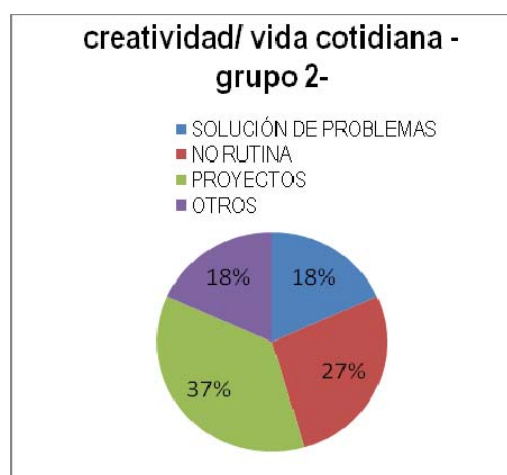
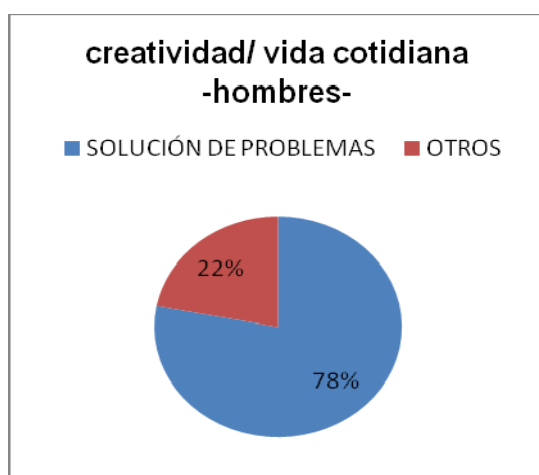
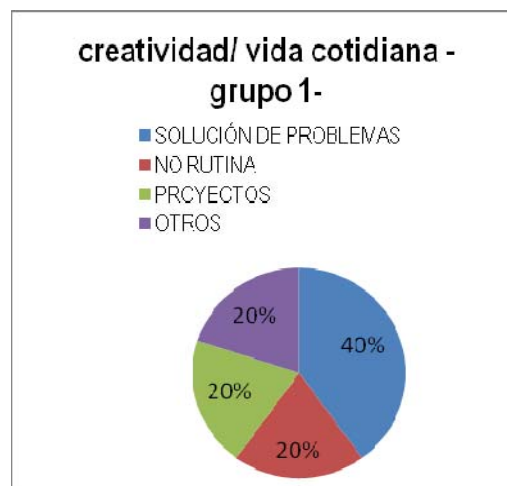
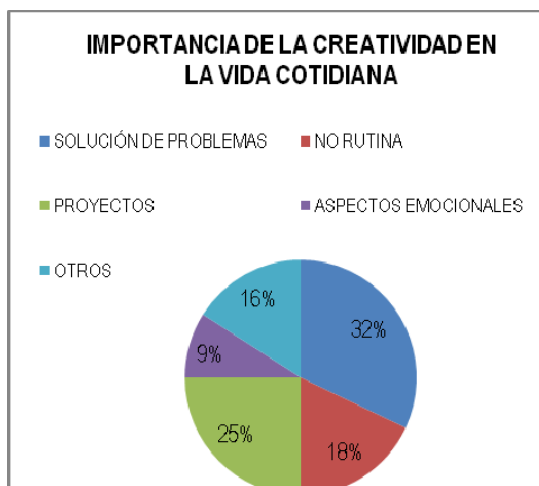
1. la mayoría de los hombres considera que creatividad y salud mental se relacionan en base a los beneficios en la vida afectiva de las personas, ligándola básicamente con la idea de liberación y descarga de tensiones.
2. La tercera parte de ellos, afirmando la posibilidad de influencia de la creatividad sobre la Salud Mental, no fundamenta su respuesta.
3. El grupo de hombres no hace alusión a las esferas social y cognitiva.
4. En el caso de las mujeres, análogamente a los hombres la mayoría liga la relación sobre la base de la afectividad, agregando este sector de la muestra, las referencias al estado anímico de calma, tranquilidad y despreocupación.
5. Los aspectos cognitivos y relacionales tal como han sido mencionados más arriba son, en su totalidad, expresados por la muestra femenina.

El funcionamiento de los grupos según edad, es homólogo entre sí, y siguen el patrón que se explicitó para la muestra general.

PREGUNTA 3: ¿QUÉ IMPORTANCIA TIENE LA CREATIVIDAD EN LA VIDA COTIDIANA?

importancia de la creatividad en la vida cotidiana			GRUPO 1	GRUPO 2	GRUPO 3	TOTAL	% ESPECIF SEGÚN SEXO	% GRAL
HOMBRES	SOLUCIÓN DE PROBLEMAS	Aptitud/ facilidad/ economía de recursos	3	2	2	7	77.8%	16%
	OTROS	aprendizaje/ motor de cambio/ ns-nc	1	1	x	2	22.2%	4.5%
MUJERES	SOLUCIÓN DE PROBLEMAS	disponibilidad de recursos/ mejora resultados/	5	x	2	7	20%	16%
	NO RUTINA	No monotonía/ no rutina/ vida más interesante	4	3	1	8	22.8%	18%
	PROYECTOS	nuevas metas/ objetivos/ proyectos progreso/ desarrollo personal	4	4	3	11	31.4%	25%
	ASPECTOS EMOCIONALES	tranquilidad/ alegría	x	x	4	4	11.4%	9%
	OTROS	Motor de Cambio y avance social	3	1	1	5	14.3%	11.4%

importancia de la creatividad en la vida cotidiana		Muestra de 44 sujetos		GRUPO 1		GRUPO 2		GRUPO 3	
		total	% general	N	% Especific grupo	N	% especific grupo	N	% especific grupo
SOLUCIÓN DE PROBLEMAS	aptitud/ facilidad /disponibilidad de recursos/ mejora resultados/	14	31.8%	8	40%	2	18%	4	31%
NO RUTINA	No monotonía/ no rutina/ vida más interesante	8	18%	4	20%	3	27%	1	8%
PROYECTOS	nuevas metas/ objetivos/ proyectos progreso/dllo personal	11	25%	4	20%	4	36%	3	23%
ASPECTOS EMOCIONALES	Tranquilidad /alegría/	4	9%	x	x	x	x	4	31%
OTROS	Motor de cambio/	7	16%	4	20%	2	18%	1	8%



Evaluando la importancia de la creatividad en el diario vivir, los sujetos de la muestra consideran que:

1. En primer lugar está al servicio de la *solución de problemas*:
 - a. pudiendo deberse esto a una mayor aptitud o facilidad para una tarea determinada, o bien,

- b. por considerar que, el sujeto creativo tiene un pensamiento más práctico o variado que le permita economizar los recursos disponibles, mejorándose por tanto también los resultados.
 - c. Al desarrollar las aptitudes o condiciones de una persona, al dotarla de nuevo conocimiento con que enfrentar futuras situaciones.
 - d. Por permitir al sujeto cotejar diferentes alternativas de resolución de una misma situación, para elegir la mejor entre ellas.
2. El segundo punto que se consideró relevante es aquel que establece una ligazón entre la creatividad y los proyectos:
- a. Siendo una herramienta para realizar cosas nuevas.
 - b. Asociándose con la sensación de logro en el avance y fin de aquello emprendido.
 - c. Siendo motor e incentivo para establecer o proponerse nuevas metas y objetivos; conllevando al progreso y desarrollo personal y grupal.
3. Un tercer punto es salir de la rutina, no caer en la monotonía, haciendo más llevaderas las obligaciones diarias.
4. En cuarto lugar, se considera que la creatividad es importante en virtud de sus efectos a nivel emocional:
- a. Relacionándose con alegría y satisfacción.
 - b. Considerando que su ejercicio tiene como efectos la disminución del estrés, la dispersión de estados de aburrimiento o desgano.

Para los hombres de la muestra la importancia de la creatividad radica en que es una herramienta para solucionar diversas situaciones a las que se enfrenta el ser humano.

Para las mujeres lo primordial es la característica asociada al establecimiento de objetivos, o consecución de metas y proyectos. Esto no quiere decir que la muestra femenina desestime la resolución de problemas como indicador importante, pues este ítem cobra relevancia junto a la idea de romper con lo cotidiano, de romper con la rutina por medio de la creatividad.

La mayor parte del grupo 1, que comprende las edades de 18 a 31 años, enfatiza en la solución de problemas como aspecto esencial de la importancia de la creatividad para la vida diaria. Da una importancia menor y equivalente al salir de la rutina, y a los aspectos emocionales.

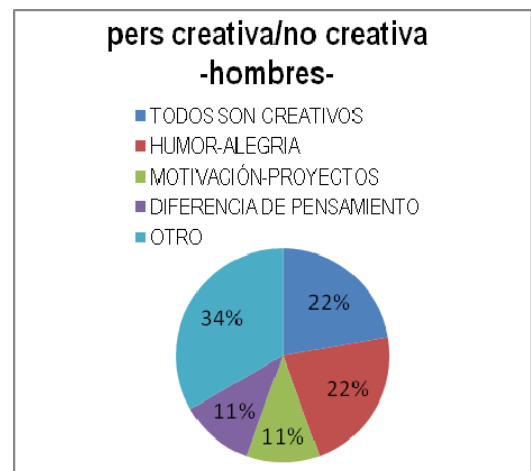
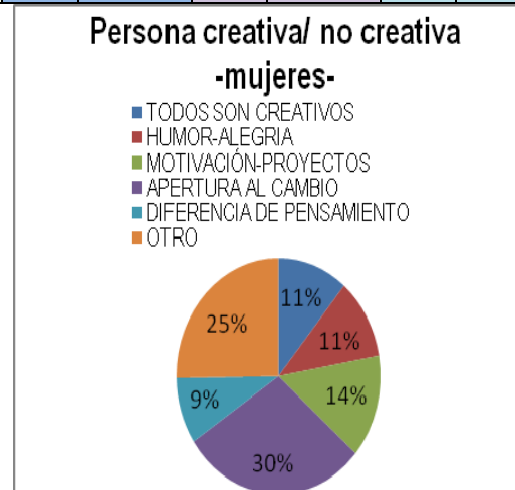
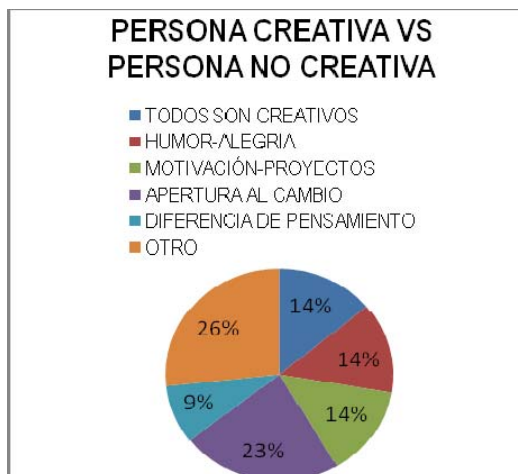
Mientras el grupo 2 exalta en la idea de proyecto y la salida de la cotidianeidad, dando menor valor a la solución de situaciones.

El tercer grupo, jerarquiza la faceta emocional y de solución de problemas, con escasa referencia al interés de salir de lo pautado de la actividad diaria.

PREGUNTA 4: ¿QUÉ DIFERENCIA A UNA PERSONA CREATIVA DE AQUELLA QUE, SEGÚN VOS, NO LO ES?

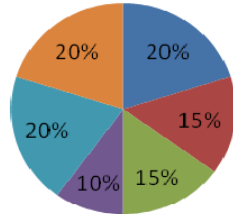
SE DIFERENCIA POR...		GRUPO 1	GRUPO 2	GRUPO 3	TOTAL	% ESPECIF SEGÚN SEXO	% GRAL
HOMBRES	TODOS SON CREATIVOS PERO... Diferente desarrollo, desarrollo en diferentes áreas, diferente educación, no todos lo han descubierto,	X	1	1	2	22.2%	4.5%
	HUMOR- ALEGRIA	2	X	X	2	22.2%	4.5%
	MOTIVACIÓN, VOLUNTAD/ENTUSIASMO PROYECTOS/ OBJETIVOS	X	X	1	1	11.1%	2.3%
	DIFERENCIA DE PENSAMIENTO/ IMAGINACIÓN	1	X	X	1	11.1%	2.3%
	OTROS/ ns-nc	1	2	X	3	33.3%	6.8%
MUJERES	TODOS SON CREATIVOS PERO... Diferente desarrollo, desarrollo en diferentes áreas, diferente educación, no todos lo han descubierto.	4	X	X	4	11.4%	9%
	HUMOR- ALEGRIA	1	X	3	4	11.4%	9%
	MOTIVACIÓN, VOLUNTAD/ENTUSIASMO PROYECTOS/ OBJETIVOS	3	2	X	5	14.3%	11.4% %
	APERTURA AL CAMBIO/ NO SE ESQUEMATIZA O ESTRUCTURA	2	4	4	10	28.6%	22.7%
	DIFERENCIA DE PENSAMIENTO/ IMAGINACIÓN	3	X	X	3	8.6%	6.8%
	OTROS/ ns-nc	3	2	4	9	25.7	20.4%

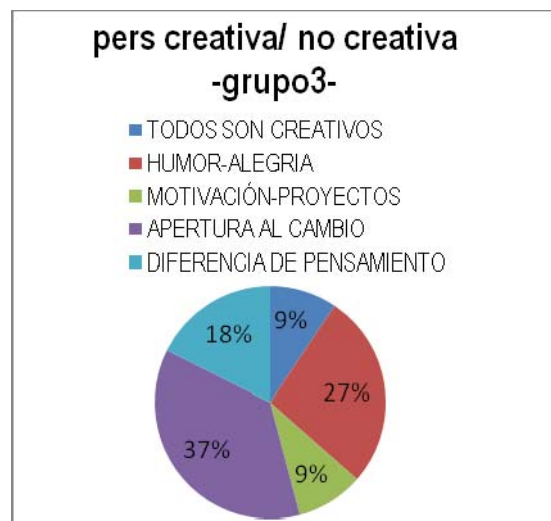
SE DIFERENCIAN POR..		Muestra de 44 sujetos		GRUPO 1		GRUPO 2		GRUPO 3	
		total	% general	N	% Especific grupo	N	% especific grupo	N	% especific grupo
TODOS SON CREATIVOS PERO...	Diferente desarrollo, desarrollo en diferentes áreas, diferente educación, no todos lo han descubierto,	6	14%	4	20%	1	9%	1	8%
HUMOR- ALEGRIA		6	14%	3	15%	X	X	3	23%
MOTIVACIÓN, VOLUNTAD/ENTUSIASMO PROYECTOS/ OBJETIVOS		6	14%	3	15%	2	18%	1	8%
APERTURA AL CAMBIO/ NO SE ESQUEMATIZA O ESTRUCTURA		10	23%	2	10%	4	36%	4	31%
DIFERENCIA DE PENSAMIENTO/ IMAGINACIÓN		6	14%	4	20%	X	X	X	X
OTROS/ ns-nc		8	18%	4	20%	4	36%	2	15%



**pers creativa/ no creativa
-grupo 1-**

- TODOS SON CREATIVOS
- HUMOR-ALEGRIA
- MOTIVACIÓN-PROYECTOS
- APERTURA AL CAMBIO
- DIFERENCIA DE PENSAMIENTO
- OTRO





Si hay algo que caracteriza a una persona creativa es –según la muestra estudiada- la *apertura al cambio* y la *flexibilidad* por sobre la rigidez. Se trataría de una persona capaz de actuar espontáneamente, rompiendo o modificando patrones de funcionamiento en los quehaceres diarios.

Un segundo elemento en esta caracterización es la *motivación y voluntad*, junto con el *sentido del humor*. En el primer caso, se asocia al sujeto creativo con la actitud entusiasta, de búsqueda, con la intencionalidad de descubrir o generar algo diferente, de ir más allá de los parámetros establecidos; al mismo tiempo se destaca en esta actitud la voluntad, el esmero, es decir, que no se trata sólo de la intención sino además la perseverancia para el logro de un cometido. En el segundo caso, se habla de sentido del humor, de actitud positiva, se considera que quien es creativo es una persona feliz y más alegre que aquella que no desarrolla su creatividad, la cual es vista como falta de vitalidad o negativista por el grupo estudiado.

Otro aspecto que menciona una pequeña porción de la población es *una diferencia de pensamiento*, se trata de dar curso a la imaginación, de una amplitud de intereses; un pensamiento más libre de los condicionamientos y capaz de comprender diferentes perspectivas.

Cabe destacar a que una parte de la población considera que *todos los sujetos son creativos*, entendiendo que la creatividad es una cualidad inherente a todas las personas, la diferencia (si pudiera establecerse) radicaría en factores de desarrollo en diversos sentidos: mientras unos sostienen que trata del desarrollo de la inteligencia, otros creen que se trata del desarrollo en diferentes áreas de interés, para algunos es la educación el factor que cobra

relevancia, por último están quienes establecen que todas las personas son creativas pero no todos han descubierto esta capacidad en sí mismos, o no son concientes de su posesión.

Este último punto es señalado sobre todo por los individuos más jóvenes de la muestra analizada, en tanto los grupos 2 y 3, lo hacen en muy baja proporción.

Continuando la comparación de grupos según la edad, se dirá que los grupos 2 y 3 dan mayor importancia a la apertura al cambio, mientras que el grupo 1 se la otorga a la diferencia ideativa del sujeto considerado creativo. Los aspectos motivacionales cobran semejante proporción en las respuestas de los grupos.

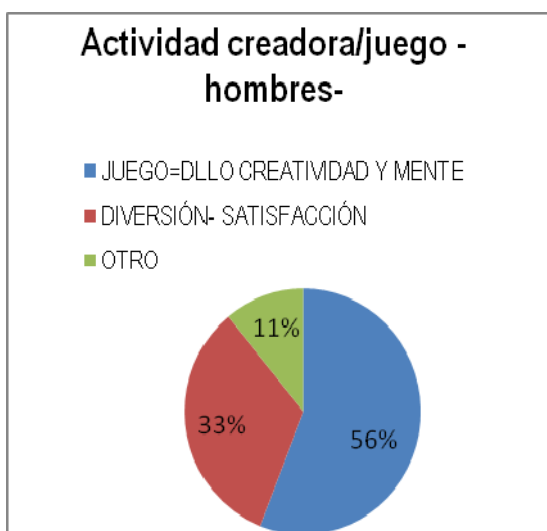
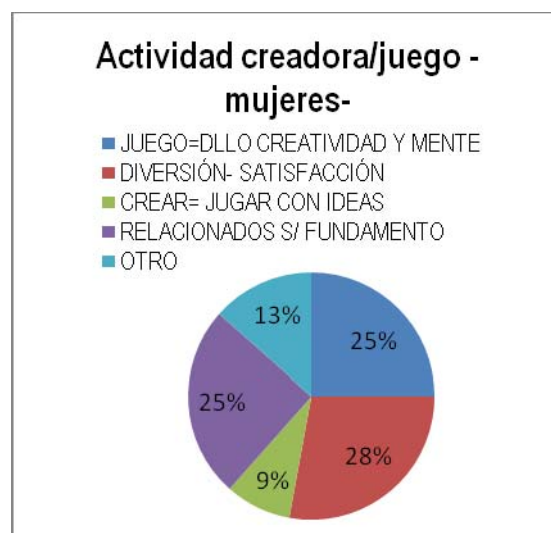
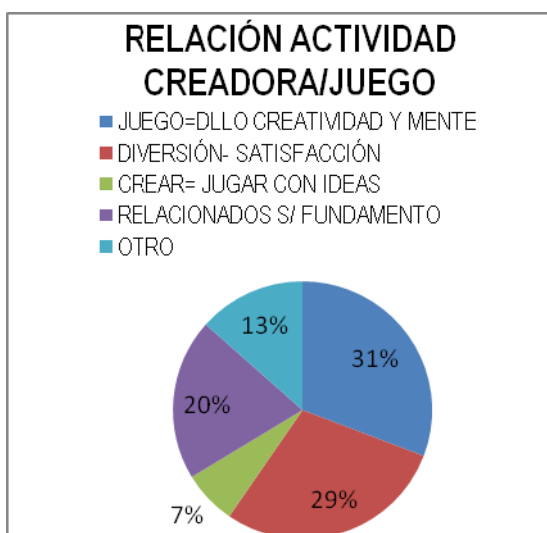
El grupo de 31 a 50 años (grupo 2), no menciona el sentido del humor como cualidad necesaria para esta diferenciación, como tampoco aparecen las referencias a las cualidades del pensamiento. Otro aspecto interesante de este grupo es que sus respuestas están expresadas en relación a la persona no creativa, contrariamente los grupos 1 y tres, responden por la persona creativa.

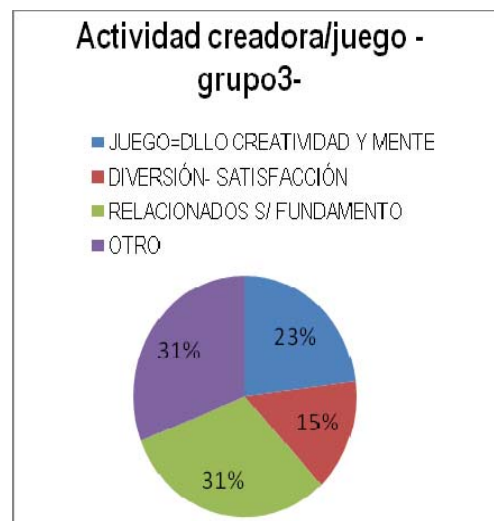
Los hombres de la población estudiada dan mayor importancia al sentido del humor y la motivación como puntos diferenciadores, mientras que las mujeres resaltan la flexibilidad y apertura al cambio.

PREGUNTA 5: ¿ENCUENTRAS RELACIÓN ENTRE LA ACTIVIDAD CREADORA Y EL JUEGO?

RELACIÓN ACTIVIDAD CREADORA- JUEGO		GRUPO 1	GRUPO 2	GRUPO 3	TOTAL	% ESPECIF SEGÚN SEXO	% GRAL
HOMBRES	SATISFACCION	3	X	X	3	33.3%	6.8%
	JUEGO DESARROLLA LA CREATIVIDAD	1	2	2	5	55.6%	11.4%
	OTROS	X	1	X	1	11.1%	2.3%
MUJERES	JUEGO DESARROLLA LA CREATIVIDAD Y MENTE	8	X	1	9	25.7%	20.4%
	DIVERSION/ SATISFACCION/	3	5	2	10	28.6%	22.7%
	CREAR ES JUGAR CON IDEAS	1	2	X	3	8.6%	6.8%
	RELACIONADOS S/ FUNDAMENTACION	4	1	4	9	25.7%	20.4%
	OTROS	x	X	4	4	11.4%	9%

Relación actividad creadora- juego	Muestra de 44 sujetos		GRUPO 1		GRUPO 2		GRUPO 3	
	total	% general	N	% Especific grupo	N	% especific grupo	N	% especific grupo
JUEGO DESARROLLA LA CRATIVIDAD Y MENTE	14	32%	9	45%	2	18%	3	23%
DIVERSION/ SATISFACCION/	13	30%	6	30%	5	45%	2	15%
CREAR ES JUGAR CON IDEAS	3	7%	1	5%	2	18%	x	x
RELACIONADOS S/ FUNDAMENTACION	9	20%	4	20%	1	9%	4	31%
OTROS	5	11%	1	5%	1	9%	4	31%





Al indagar sobre la percepción de relaciones entre actividad creadora y juego, algunos casi parafraseando a Freud defienden la idea de que la creatividad es al adulto lo que el juego al niño, siendo aquella la continuación del juego infantil.

Otros consideran al juego al modo de un paso previo del acto creativo, algo así como si el juego permitiera que "decante la idea" generadora de la producción.

Sin embargo, dos vinculaciones cobran casi idéntico peso y engloban las relaciones que los sujetos de la muestra realizan entre estas dos actividades. Por un lado, se sostiene que tanto las actividades creadoras como el juego están al servicio del *desarrollo de la creatividad y la mente*. Por el otro, se establece una relación que une a estas actividades por *el estado de disfrute y divertimento de quien las realiza*.

Cuando se habla de que el juego desarrolla la creatividad y la mente, se hace mención al hecho de que por medio del juego se adquieren ciertas destrezas, habilidades y conocimientos que en un momento posterior sirven a un desempeño favorable, mejorado el rendimiento del sujeto en su medio externo, pero también al hecho de que ambas actividades ponen en ejercicio la imaginación y son modos de expresión del ser humano.

Las ideas así manifiestas, son bastante concordantes con lo planteado en el apartado "la creatividad como capacidad", donde se sostuvo que ésta es un componente esencial del sujeto humano, motor de su desarrollo, en tanto permitía el conocimiento de sí, de los otros y de formas específicas de adaptación al mundo en que está inmerso. El juego como base para el desarrollo de los esquemas mentales, la generación de relaciones, etc.

Por el lado del disfrute y el divertimento, apreciaciones que -como se dijo- parecen del mismo Freud, "el arte materializa el juego, y es su continuación", "la creatividad es para el adulto, lo mismo que el juego para un niño...". Se pone de manifiesto también, la "ausencia de miedo" de quien juega y de quien crea, pues se entiende que quien realiza estas actividades comprende la distancia que las separa de la realidad, y por tanto se permite experimentar, probar, sin temor a equivocarse pues no hay respuesta acabada, ni correcta para quien crea ya sea en el juego o en el arte una nueva realidad.

En semejante planteo algunos sujetos de la muestra hacen una combinación de estas palabras diciendo que quien crea esta "jugando" con ideas, colores, etc. Pareciera tomarse la expresión "jugando" como equivalente a "manipulación", "manejo" u otras, lo que deja entre ver la posibilidad de combinar, modificar u establecer un nuevo orden de las cosas (palabras, objetos, colores, sonidos, movimientos, etc), a fin de crear algo nuevo con significado. Idea semejante fue trabajada al abordar el concepto de creatividad.

Más de la mitad de los hombres de la muestra estudiada son defensores de la primera relación explicada, esto es, el juego desarrolla la creatividad y la mente. Aunque no hay gran diferencia con quienes enlazan estas acciones por medio del placer y la diversión. Las mujeres en cambio, dan igual peso a estas relaciones.

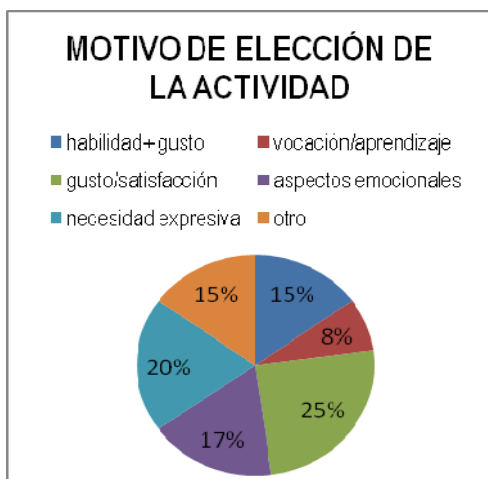
Los más jóvenes de la población, remarcan el desarrollo creativo por medio del juego, lo mismo sucede con el grupo 3, en tanto el grupo de sujetos de 31 a 50 años, señala la relación basada en el placer fundamentalmente. El grupo dos es el que además de entender afirmativamente la posibilidad de relación entre estas actividades del hombre, puede establecer un fundamento a su toma de posición, en menor medida lo hacen los más jóvenes y por último, el grupo tres.

En términos generales el grupo denota las relaciones que se establecieron en el cuerpo teórico de este trabajo, respecto del juego como actividad creadora inicial, esencial para el desarrollo bio-psico-social de la criatura humana.

PREGUNTA 6: ¿POR QUÉ ELEGÍS ESTA ACTIVIDAD?

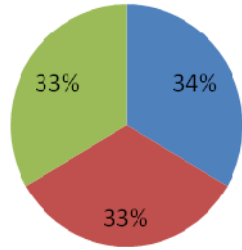
Por qué elegís esta actividad?		GRUPO 1	GRUPO 2	GRUPO 3	TOTAL	% ESPECIF SEGÚN SEXO	% GRAL
HOMBRES	Habilidad-facilidad + gusto	1	1	1	3	33.3%	6.8%
	Necesidad expresiva	2	1	X	3	33.3%	6.8%
	Otros	1	1	1	3	33.3%	6.8%
MUJERES	Habilidad-Facilidad + Gusto	1	1	1	3	8.6%	6.8%
	Vocación / Aprendizaje Familiar	3	X	X	3	8.6%	6.8%
	Gusto / Satisfacción	2	2	6	10	28.6%	22.7%
	Aspectos Emocionales (Tranquiliza-Alegra- Desinhibe)	2	4	1	7	20%	16%
	Necesidad Expresiva	3	1	1	5	14.3%	11.4%
	Otro	1	X	2	3	8.6%	6.8%

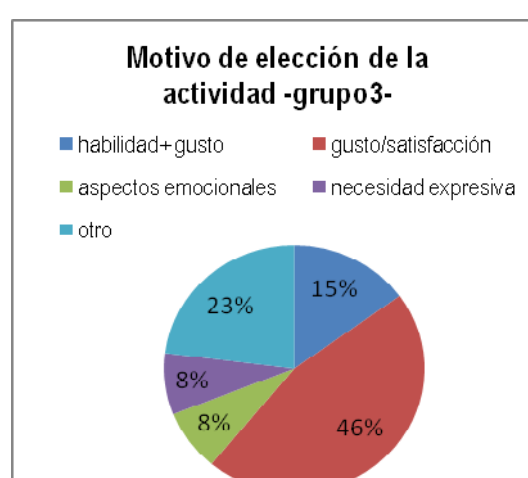
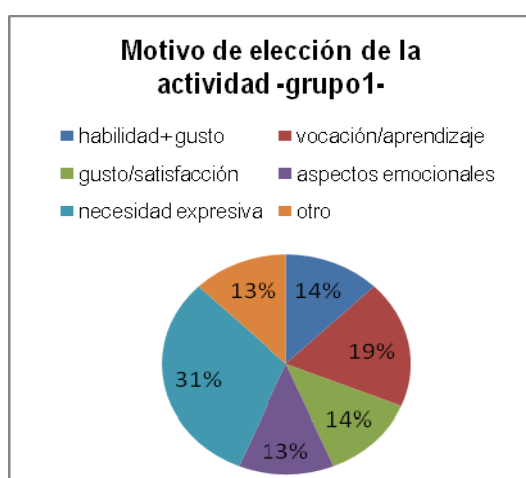
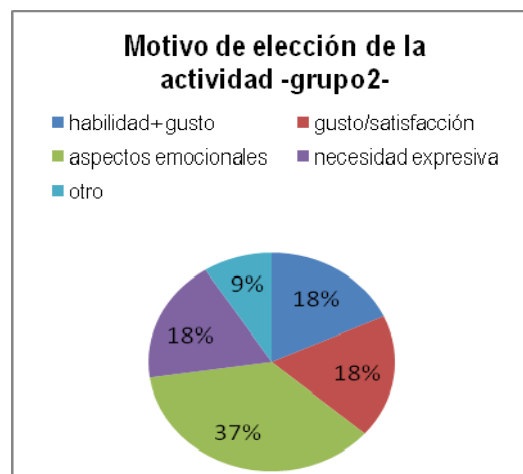
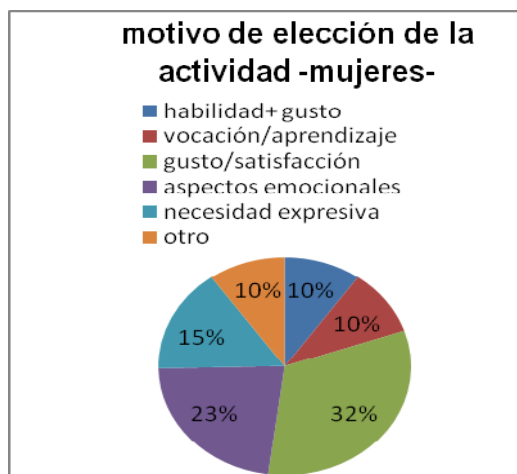
Por qué elegís esta actividad?	Muestra de 44 sujetos		GRUPO 1		GRUPO 2		GRUPO 3	
	total	% general	N	% Especific grupo	N	% especific grupo	N	% especific grupo
Habilidad-Facilidad + Gusto	6	13.63%	2	10%	2	18%	2	15%
Vocación / Aprendizaje	3	6.8%	3	15%	X	X	X	X
Gusto / Satisfacción	10	22.7%	2	10%	2	18%	6	46%
Aspectos Emocionales	7	16%	2	10%	4	36%	1	8%
Necesidad Expresiva	8	18.2%	5	25%	2	18%	1	8%
Otro	6	13.63%	2	10%	1	9%	3	23%



motivo de elección de la actividad -hombres-

- habilidad+gusto
- necesidad expresiva
- otro





Entre los motivos de la elección de actividades artísticas, los sujetos de la muestra citan el *agrado por las mismas y las satisfacciones obtenidas* en y por su realización, sólo una parte de ellos hace referencia a la *habilidad/ facilidad* en el área como motor de la elección, por supuesto una destreza que -dicen- se acompaña del interés en el área. Es este un punto relevante porque muestra concordancia como la definición de arte del grupo, en la que se hizo escasa alusión a la "técnica" o al "sentido estético" como cualidad importante del mismo, entendiéndolo básicamente como forma expresiva de los sujetos. La idea que se pretende destacar es que el grupo estudiado, no elige la actividad por sentirse los "más aptos" para ella sino por otras causas.

Surgen así, como desencadenante de esta elección, también la *necesidad de expresión*, - para algunos- de su particular modo de ver el mundo, para los más jóvenes de lo que rechazan de la realidad social, y para unos cuantos, expresión de sus potencialidades, de su personalidad, afectos e ideas. Asociado a la necesidad expresiva, se destacan *factores emocionales*, como la

idea de liberación y descarga; una realización de estas actividades impulsada por la sensación de tranquilidad, disminución de la tensión y vitalidad percibidas por los artistas.

Una muy baja proporción considera que la elección tiene que ver con la vocación y el aprendizaje transmitido por otros significativos, ambos como “eso que se trae de chico”. Es importante decir que sólo el grupo 1, refiere el tema de la vocación y el aprendizaje, curiosamente sujetos que se están iniciando en el ámbito (como estudiantes o en un emprendimiento económico). Se abren así preguntas básicamente por aquellos que han hecho del arte su actividad profesional y laboral, personas de los grupos 2 y tres que enfatizan en otros puntos como motores de elección, quienes están entre los 31 y 50 años dan valor a lo emocional, mientras que los mayores de 50 años se lo dan, esencialmente, al gusto. La necesidad expresiva, primordial para los jóvenes, es cosa secundaria para estos dos grupos.

Una diferencia significativa que sale a la luz al comparar los grupos según sexo, es que los hombres hablan de una elección basada –además del gusto- en la habilidad, facilidad en la tarea, en igual medida que en una necesidad de expresión. Las mujeres en cambio, basan la elección en el gusto y otros aspectos emocionales.

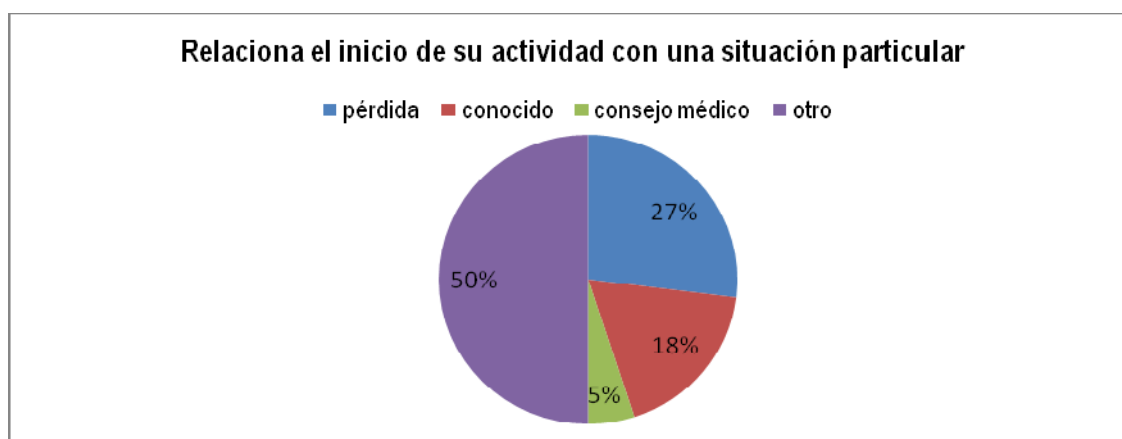
PREGUNTA 7: ¿CUÁNDO EMPEZÓ? ¿LO RELACIONA CON UNA SITUACIÓN EN PARTICULAR?

Cuándo empezó? Lo relaciona con una situación en particular?			GRUPO 1	GRUPO 2	GRUPO 3	TOTAL	% Especific según sexo	% general
HOMBRES	SI RELACIONA	Dejar de trabajar	1			3	33.3%	6.8%
		Conocido		1				
		otro		1				
HOMBRES	NO RELACIONA	otro	3	1	2	6	66.6%	13.63%
MUJERES	SI RELACIONA	Conocido	2	1		19	54.3%	43.2%
		Perdida afectiva	2		3			
		Consejo medico			1			
		otro	2	4	4			
	MUJERES	NO RELACIONA	Gusto + aprendizaje temprano	7	2		16	45.7%
		otro	3	1	3			

Cuándo empezó, relaciona con situación particular?		Muestra de 44 sujetos		GRUPO 1		GRUPO 2		GRUPO 3	
		total	% general	N	% Especif grupo	N	% especific grupo	N	% especific grupo
Si relaciona	Pérdida/ Conocido/ otro	22	50%	7	35%	7	64%	8	62%
No relaciona	Gusto + aprendizaje otro	22	50%	13	65%	4	36%	5	38%

Sujetos que relacionan el inicio de su actividad con una situación particular (% sobre 22 sujetos que responden afirmativamente)	pérdida	27%
	conocido	18%
	consejo médico	5%
	otro	50%





Si bien los hombres lo hacen en menor medida que las mujeres, lo cierto es que *la mitad de la población relaciona el inicio de su actividad con diversos hechos concretos*, entre ellos, dos resultan particularmente llamativos:

1. *la vivencia de pérdida en diversos ámbitos*: afectivas tales como, muertes o separaciones de personas significativas; y de roles sociales entre los que se encuentran los de ingreso a la vida universitaria, los laborales y los roles parentales.
2. El otro evento que con mucha frecuencia se consideró determinante para el inicio de las actividades, tiene que ver con la recomendación u observación de conocidos que se desempeñen en este ámbito, así como también es muy referido el hecho de la transmisión generacional de la habilidad o interés en el área.

Son las personas que forman parte del grupo 1, que comprende edades entre 18 y 30 años, quienes menos vinculan el comienzo de su actividad con situaciones específicas. Sin embargo, aunque no sea referido explícitamente por ellos, sale a la luz una introducción en el terreno artístico desde épocas tan tempranas como la infancia, tornándose un factor importante el aprendizaje que (en la mitad de los sujetos) puede ser tomado desde el punto de vista de

aquello que constituye al sujeto y forma parte de su ser, en tanto el sujeto no es sino en referencia a lo externo. Esto es, para el sujeto es algo sentido como propio, como parte de lo que él es, sin embargo, la iniciación en la infancia tiene que ver con los aprendizajes tempranos que son diferentes de un individuo a otro; es por tal motivo que en este apartado, serán considerados como “determinantes” o “desencadenantes” de la elección e inicio de la actividad artística por parte del sujeto.

A diferencia del grupo anterior, en el grupo 2, se establecen experiencias de búsqueda interna, la necesidad de independencia y de desarrollarse en otros ambientes como posibles puntos de partida para inmiscuirse en el arte.

Por último, el grupo de mayores de 50 años, se divide en dos según el motivo de inicio: situaciones de alto impacto emocional como son muerte, la jubilación y la crisis familiar conocida como “nido vacío”; del otro lado, el inicio aparece como desafío del sujeto consigo mismo, con la necesidad de probarse a sí mismo en un terreno desconocido que captura su interés.

A los fines planteados en este trabajo es altamente relevante destacar que sólo una persona de la muestra estudiada (constituida por 44 sujetos), inicia su desempeño en “comedia musical” por consejo de un profesional Psiquiatra. Este no resulta un dato menor, teniendo en cuenta la creciente difusión sobre los beneficios que estas actividades generan (en grupos específicos de investigación, la propagación de las terapias alternativas como método complementario a la terapia tradicional).

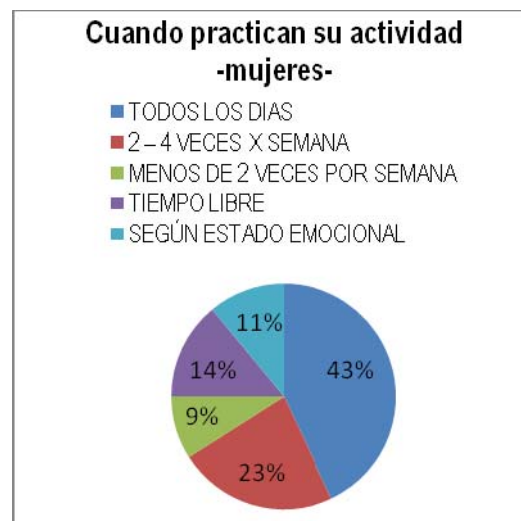
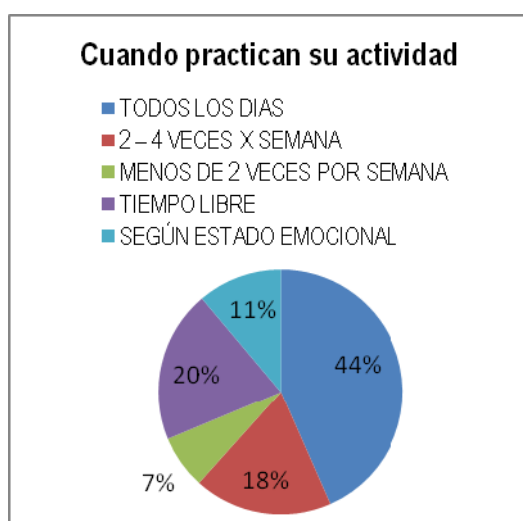
Otro aspecto digno de subrayar es la importancia del aprendizaje temprano para el desenvolvimiento futuro de las personas en su medio específico. Hace pensar en la necesidad de propagar la necesidad de incentivar y fomentar el ejercicio de actividades creativas desde la corta edad y en diversos espacios, llámense familia, escuela, institutos, clubes, etc. Como fortalecedores de un buen hábito como es el creativo, útil como medio expresivo-comunicativo de lo personal y a nivel social, de fundamental interés para el desarrollo de los sentidos (inclúyase el kinestésico, casi siempre olvidado!), para el desarrollo de habilidades sociales, etc.

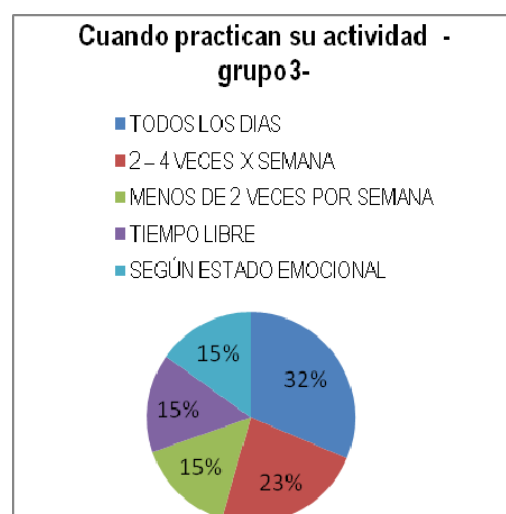
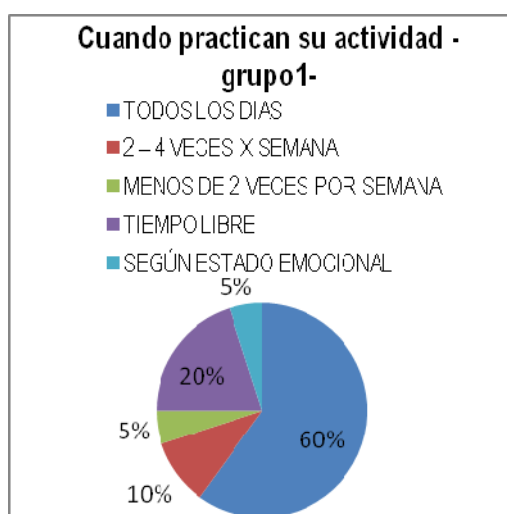
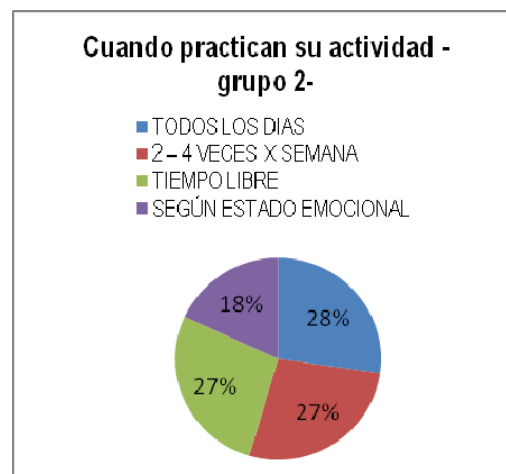
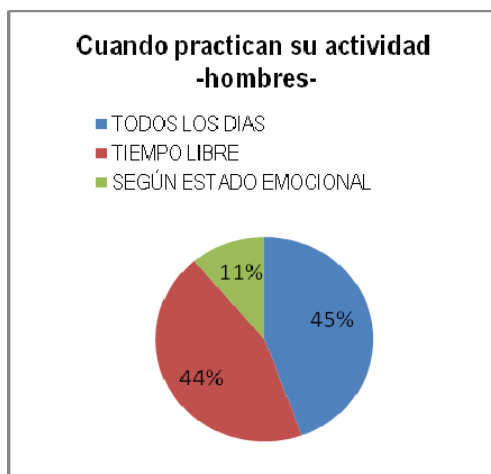
En el caso de las pérdidas, el arte parece ser una muy buena herramienta para la elaboración de duelos. En primer lugar, desde la economía libidinal, ya que una vez replegada sobre el yo -la libido- ha de volver a invertir nuevos objetos, la investidura de un objeto artístico - y particularmente de uno creado por el propio sujeto- no sólo favorece este circuito libidinal, sino que además potencia el mecanismo de simbolización, posibilitando al significación y resignificación, mecanismos indispensables para los mecanismos reparatorios del yo.

PREGUNTA 8: ¿EN QUÉ MOMENTOS LA PRACTICAS?

CUÁNDO PRACTICA SU ACTIVIDAD		GRUPO 1	GRUPO 2	GRUPO 3	TOTAL	% ESPECIF SEGÚN SEXO	% GRAL
HOMBRES	Todos los días	3	X	1	4	44%	9%
	Tiempo libre	1	2	1	4	44%	9%
	Otros: estado emocional	X	1	X	1	22%	2%
MUJERES	Todos los días	9	3	3	15	43%	34%
	2 – 4 veces x semana	2	3	3	8	23%	18%
	Menos de 2 veces por semana	1	X	2	3	9%	20%
	Tiempo libre	3	1	1	5	14%	11%
	Según estado emocional	1	1	2	4	11%	9%

CDO PRACTICAN SU ACTIVIDAD	Muestra de 44 sujetos		GRUPO 1		GRUPO 2		GRUPO 3	
	total	% general	N	% Especific grupo	N	% especific grupo	N	% especific grupo
Todos los días	19	43.2%	12	60%	3	27%	4	31%
2 – 4 veces x semana	8	18.2%	2	10%	3	27%	3	23%
Menos de 2 Veces por Semana	3	6.8%	1	5%	x	X	2	15%
Tiempo libre	9	20.5%	4	20%	3	27%	2	15%
Según estado emocional	5	11.4%	1	5%	2	18%	2	15%





La frecuencia diaria es la que mayoritariamente refleja el espacio temporal que los sujetos de la muestra dedican a su actividad creativa. Este alto porcentaje, es explicado sobre todo desde el lado del grupo 1, cuyos miembros -por un lado- son estudiantes de carreras artísticas (la exigencia académica los lleva a dedicarse cotidianamente a estos menesteres). Por otro lado, se encuentran aquellos quienes encuentran en el arte una forma de ingreso económico. Sin embargo, es importante señalar que, la mayor parte de ellos, refieren no sólo realizar actividades concernientes a su estudio o proyecto económico sino que las complementan con otras de la rama artística.

No sólo quienes se dedican académica o laboralmente a la realización diaria de propósitos creativos, llegan a considerar su ejercicio creativo parte de un "modo/estilo de vida", es decir, que también muchos de quienes tienen un horario de ensayo o clases en algún espacio-taller, trasladan y entremezclan lo aprendido por medio del arte a sus actividades rutinarias.

De modo semejante, al considerar las manifestaciones artísticas como una necesidad personal, surge el grupo que les dedica a éstas sus espacios de tiempo libre, habitualmente luego –o en el receso- de las obligaciones diarias. Frecuentemente, se subrayan las horas de la noche como las más propicias para trabajar en estas tareas, por ser el horario de distensión luego de una jornada diaria de trabajo o estudio.

En similar proporción, están aquellos que pueden abocarse al ejercicio creativo artístico entre dos y cuatro veces a la semana, aquí se encuentran sobre todo quienes asisten a talleres o clases específicas para el aprendizaje o ejercicio de determinada actividad. Algunos sujetos en este grupo, destacan que cuando les es posible ensayan individualmente, solos en sus domicilios, esa u otra actividad artística.

Por último, es importante destacar al grupo de sujetos que se siente movido a realizar su actividad artística al percibir un estado anímico negativo. Específicamente, se mencionan la tristeza, el enojo y la sensación de estrés.

Entre mujeres y hombres no se aprecian diferencias significativas en cuanto al porcentaje de sujetos que se aboca diariamente o bajo el influjo de un estado emocional a la creatividad artística.

Los hombres dan casi idéntico peso a la realización en el tiempo libre que a la diaria, mientras las mujeres que no se dedican diariamente, procuran realizar su actividad entre 2 y 4 veces semanales.

En los grupos 2 y 3, donde se encuentran personas que básicamente se dedican a las actividades artísticas de forma paralela a una obligación -laboral/profesional o familiar- cuando no es diariamente, la frecuencia más valedera es entre dos y cuatro veces semanales. Esto se debe fundamentalmente a que muchos de estos sujetos forman parte de talleres artísticos.

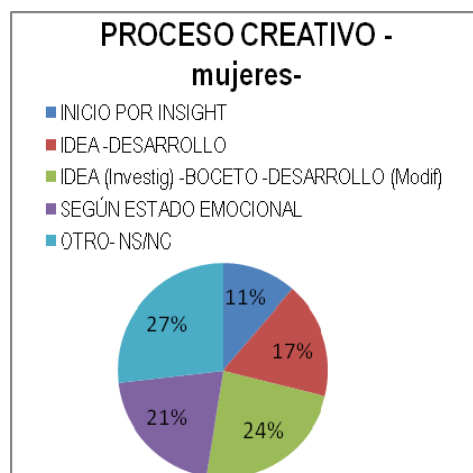
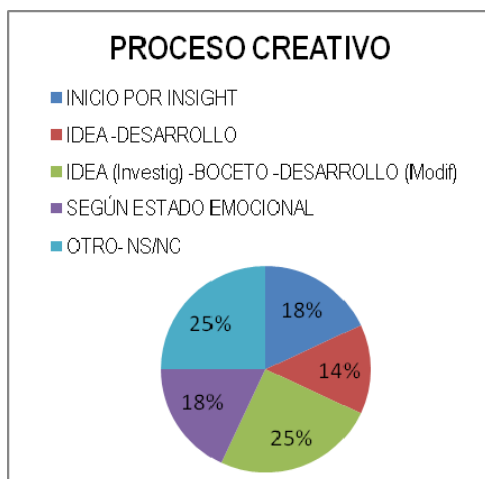
La influencia del estado emocional adquiere importancia también en estos dos grupos, siendo casi nula en el sector más joven de la muestra.

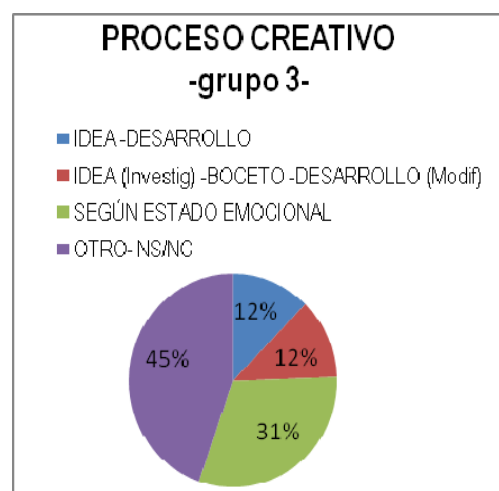
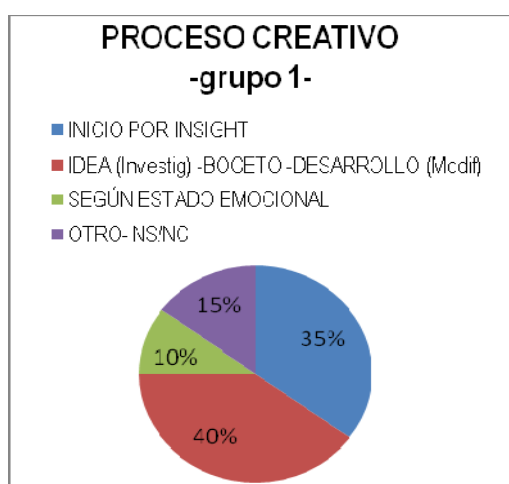
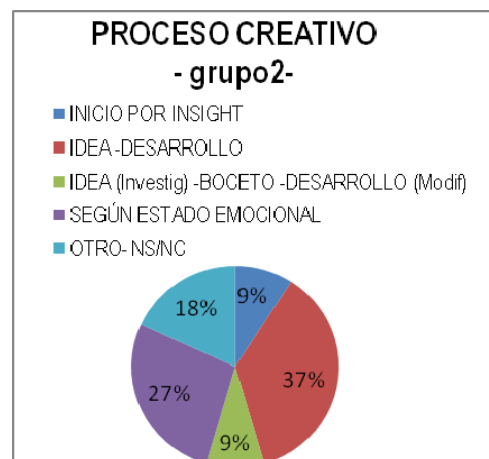
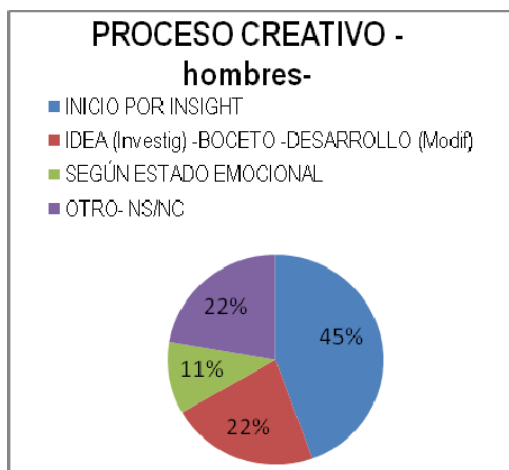
Parecería importante destacar en este punto, el hecho de que una vez que el sujeto inicia este tipo de actividades, éstas tienden a convertirse en hábito. Un hábito que, por los motivos señalados en el cuerpo de esta tesis, es saludable mientras permita al sujeto desarrollar sus potencialidades, fomentar su crecimiento e inserción en su medio.

PREGUNTA 9 ¿CÓMO DESCRIBIRÍAS EL PROCESO DE TU PRODUCCIÓN / ACTIVIDAD?

CÓMO DESCRIBIRÍAS EL PROCESO DE TU PRODUCCIÓN / ACTIVIDAD?		GRUPO 1	GRUPO 2	GRUPO 3	TOTAL	% ESPECIF SEGÚN SEXO	% GRAL
HOMBRES	Inicio por insight	3	1	X	4	44%	9%
	Estado emocional	1	1	X	2	22%	5%
	Idea- boceto-desarrollo	X	X	1	1	11%	2%
	Otro	X	1	1	2	22%	5%
MUJERES	Inicio por insight	4	X	X	4	11%	9%
	Idea – desarrollo	X	4	2	6	17%	14%
	IDEA (C/S investigación)- BOCETO- DESARROLLO (C/S modificación)	6	X	2	8	23%	18%
	Según estado emocional	2	3	2	7	20%	16%
	Otro - ns/nc	3	1	5	9	26%	20%

CÓMO DESCRIBIRÍAS EL PROCESO DE TU PRODUCCIÓN / ACTIVIDAD?	Muestra de 44 sujetos		GRUPO 1		GRUPO 2		GRUPO 3	
	total	% general	N	% Especif grupo	N	% especific grupo	N	% especific grupo
Inicio por insight	8	18%	7	35%	1	9%	X	X
Idea – desarrollo	6	14%	X	X	4	36%	2	15%
Idea (c/s investigación)- boceto- desarrollo (c/s modificación)	11	25%	8	40%	1	9%	2	15%
Según estado emocional	8	18%	2	10%	3	27%	3	38%
Otro - ns/nc	11	25%	3	15%	2	18%	6	55%





Las respuestas de los artistas respecto de su proceso de creación, podrían diferenciarse según el grado de conciencia que tiene cuando el sujeto crea. Como se destacó en “la creatividad como proceso”, este mecanismo adquiere características más o menos concientes, y es este un factor que ha interferido en la respuesta de los sujetos. Véase por qué:

En el 25% de los casos, los sujetos de la muestra, pueden establecer una secuencia que - con otras palabras- se asemeja al proceso descrito por Wallas, esto es:

1. un proceso que *inicia con una idea* pudiendo acompañarse o no por una investigación en torno a ella. En la propuesta de Wallas corresponde a la fase de *preparación*, conteniendo esta idea el planteo del problema, y llevando al sujeto al acopio de información, de conocimientos concientes e inconcientes.
2. Un segundo momento planteado por los artistas es la *elaboración de bocetos* hasta conseguir plasmar su idea. Este aspecto mencionado por ellos, parecería ser un equivalente a dos momentos que plantea el teórico, estos son *incubación- iluminación*

momentos en que se pone en funcionamiento un circuito que desencadena en el insight, en la idea acabada. Algo así como un proceso en el cual estas personas fueran desmenuzando un material que emerge desde lo interno para pasar a ser representado en el exterior. La cantidad de bocetos podría compararse con la cantidad de modificaciones del "disfraz" que necesita el contenido psíquico para hacerse conciente.

3. El tercer gran momento indicado es el de *desarrollo*, donde los artistas manifiestan ocuparse de lleno para conseguir su cometido, en este caso algunos agregan la idea de modificación o retoques en el trabajo. Vendría a ser éste el momento de "*elaboración*" del que habla Wallas. Aunque son menos los artistas que lo manifiestan explícitamente, se puede hablar del momento de "*comunicación*", por expresiones como "exposición", "si le gusta al destinatario...", "sale a la venta", etc.

Estas ideas tal como se han descrito precedentemente no son representativas de todo el grupo, en tanto otra parte de la muestra sólo hace referencia al momento inicial de su trabajo con expresiones que aluden al "Eureka", es decir, que para ellos su producción tiene inicio en una imagen que aparece espontáneamente, al modo de las ocurrencias en sentido psicoanalítico, una idea que se cruza en un momento dado pudiendo emerger de un proceso intencionalmente provocado o sin relación aparente a otro estímulo (asociación).

También hay quienes luego de reconocer esta idea, sin previo boceto, y basándose en la representación mental de la misma, inician el trabajo de elaboración.

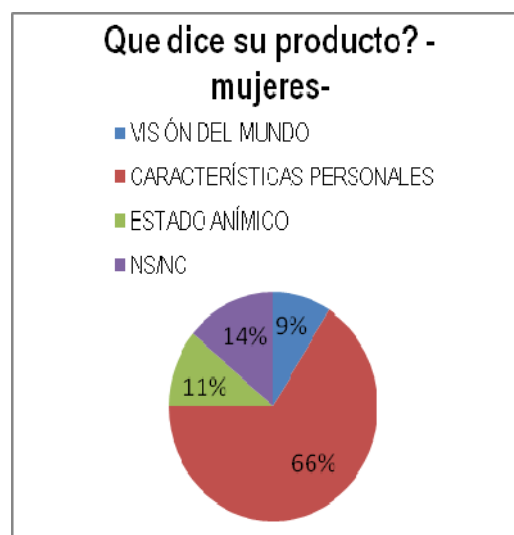
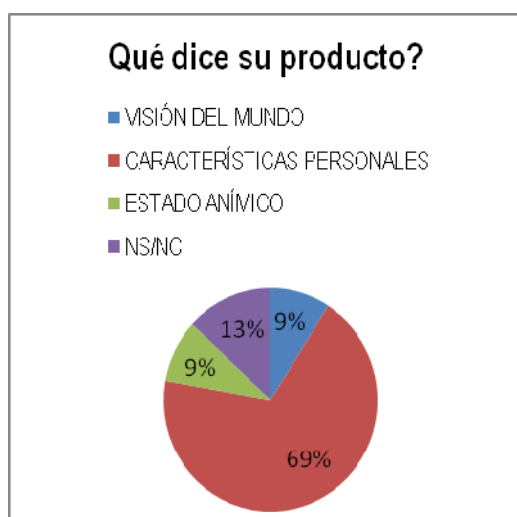
Hasta aquí se hizo alusión a un proceso secuencial de producción, que parte básicamente de una idea/ocurrencia; sin embargo, una porción del grupo estudiado relaciona su proceso creativo a un estado emocional.

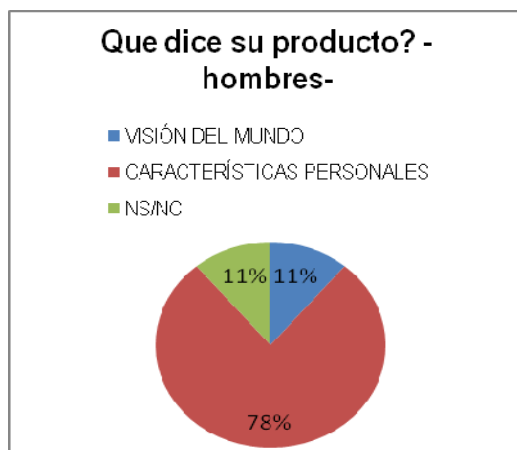
Las referencias emocionales tienen que ver con el estado de incertidumbre, duda, extrañamiento, entre otras expresiones que podrían ser enmarcadas dentro de lo que se ha denominado falta, y que refiere a lo desconocido del propio sujeto que lo mueve a la búsqueda, que intenta colmar, aquello imposible de ubicar, y que también se puede inferir de respuestas que hacen referencia a las expectativas y entusiasmo asociados al trabajo.

PREGUNTA 10: ¿QUÉ DICE DE VOS TU PRODUCTO?

¿QUÉ DICE EL PRODUCTO?		GRUPO 1	GRUPO 2	GRUPO 3	TOTAL	% ESPECIF SEGÚN SEXO	% GRAL
HOMBRES	Visión del mundo	X	1	X	1	11%	2.3%
	Características personales	4	2	1	7	77%	16%
	Ns/nc	X	X	1	1	11%	4.5%
MUJERES	Visión del mundo	3	X	X	3	9%	7%
	Características personales	8	7	8	23	66%	52%
	Estado anímico	3	1	X	4	11%	9%
	Ns/nc	2	X	3	5	14%	11%

QUÉ DICE EL PRODUCTO?	Muestra de 44 sujetos		GRUPO 1		GRUPO 2		GRUPO 3	
	total	% general	N	% Especif grupo	N	% especific grupo	N	% especific grupo
Visión del mundo	4	9%	3	15%	1	9%	X	X
Características personales	30	68%	12	60%	9	82%	9	54%
Estado anímico	4	9%	3	15%	1	9%	X	X
Ns/nc	6	13%	2	10%	X	X	4	31%





Coinciden los artistas en que su producto transmite características personales, muchos refieren que expresa su alegría, entusiasmo y gusto por hacerlos. Otros, que son reflejo de características de tipo obsesivo como la meticulosidad, la prolijidad y el perfeccionismo con que se trabajó para que el resultado sea el mejor posible a los ojos propios y ajenos.

En otros casos, el producto es portador de un mensaje no expresado anteriormente, o de una visión particular de los hechos externos. Para algunos, manifiesta un estado anímico, lo interesante aquí es que se refieren siempre a emociones positivas, tales como la seguridad, la alegría y la efectancia.

El producto/objeto se convierte en algo que habla, que denuncia, que permite poner afuera aquello que a veces no se ha dicho con palabras.

Puede destacarse además que una buena parte de la población refiere no saber qué cosa podría decir su trabajo, esto convoca al carácter enigmático de la obra, su sujeción a múltiples significaciones, su inacabamiento.

Lo expresado anteriormente es válido tanto para hombre y mujeres, como también para los diferentes grupos etarios. Sólo el grupo 3, se diferencia del resto al no mencionar al producto como representante de la esfera afectiva.

Lo que interesa destacar es el que se considere que las manifestaciones humanas no son ajenas al sujeto que las produce, sino por el contrario están enraizadas en su personalidad. Es llamativo que quienes asocian su producto con aspectos emocionales lo hagan fundamentalmente con aquellos positivos.

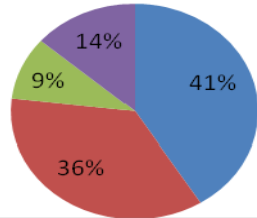
PREGUNTA 11: ¿RECOMEDARÍA A OTRA PERSONA LA REALIZACIÓN DE ACTIVIDADES ARTÍSTICAS?, ¿POR QUÉ?

Recomendaría por...			GRUPO 1	GRUPO 2	GRUPO 3	TOTAL	% ESPECIF SEGÚN SEXO	% GRAL	
HOMBRES	ASPECTOS EMOCIONALES	Liberación/descarga emocional/ canalización de conflictos	1	1	x	3	33.3%	11.4%	
		Felicidad/ bienestar/placer/ Capacidades potenciales/ personal/ cognitivo	1	X	X				
	DESARROLLO	Capacidades potenciales/ personal/ cognitivo	1	1	X	2	22.2%	4.5%	
	OTROS			1	1	2	4	44.4%	9%
MUJERES	ASPECTOS EMOCIONALES	Liberación/descarga emocional/ canalización de conflictos	7	2	1	14	40%	32%	
		Felicidad/ bienestar/placer/ Capacidades potenciales/ personal/ cognitivo	2	2	x				
	DESARROLLO	Capacidades potenciales/ personal/ cognitivo	5	3	5	13	37.1%	29.5%	
	NO RUTINA			2	x	2	4	11.4%	9%
	OTROS			x	1	3	4	11.4%	9%

RECOMENDARÍA POR..	Muestra de 44 sujetos		GRUPO 1		GRUPO 2		GRUPO 3	
	total	% general	N	% Especific grupo	N	% especific grupo	N	% especific grupo
ASPECTOS EMOCIONALES	17	38.6%	11	55%	5	45%	1	8%
DESARROLLO	15	34.1%	6	30%	4	36%	5	38%
NO RUTINA	4	9%	2	10%	x	X	2	15%
OTROS	8	18.2%	1	5%	2	18%	5	38%

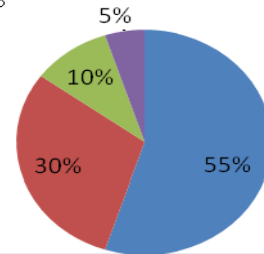
Recomendaría?

- ASPECTOS EMOCIONALES
- DESARROLLO (personal-capacidades-cognitivo)
- NO RUTINA
- OTROS



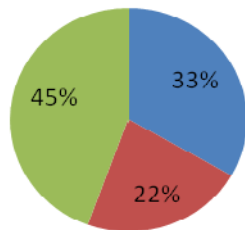
Recomendaría? -grupo 1-

- ASPECTOS EMOCIONALES
- DESARROLLO (personal-capacidades-cognitivo)
- NO RUTINA
- OTROS



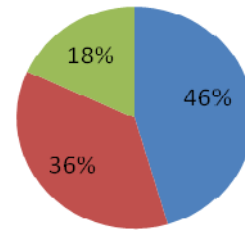
Recomendaría? -hombres-

- ASPECTOS EMOCIONALES
- DESARROLLO (personal-capacidades-cognitivo)
- OTROS



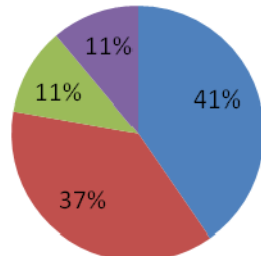
Recomendaría? -grupo 2-

- ASPECTOS EMOCIONALES
- DESARROLLO (personal-capacidades-cognitivo)
- OTROS



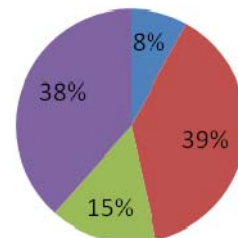
Recomendaría? -mujeres-

- ASPECTOS EMOCIONALES
- DESARROLLO (personal-capacidades-cognitivo)
- NO RUTINA
- OTROS



Recomendaría? -grupo 3-

- ASPECTOS EMOCIONALES
- DESARROLLO (personal-capacidades-cognitivo)
- NO RUTINA
- OTROS



La totalidad de quienes participaron de este estudio recomendaría a otra persona la realización de actividades artísticas, entre las razones de esta posición se destacan particularmente dos: en primera instancia, motivos en la línea de la afectividad y, en segundo lugar, los que consideran que las actividades artísticas fomentan el desarrollo de aspectos de la personalidad, de mecanismos cognitivos y de capacidades/potencialidades de los sujetos. Algunos pocos aconsejarían a otra persona estas actividades basándose en que funcionan como salida de la cotidianeidad.

Por el lado de la afectividad, muchos recomiendan desde la experiencia personal, alegando motivos similares a aquellos por los que han elegido dedicarse a estas tareas. Se reitera además lo expresado al responder por la posible influencia de la creatividad sobre la salud mental, y al señalar la importancia de aquella en la vida cotidiana. Es decir que, quienes sostienen esta postura, lo hacen en función de asociar el arte con un efecto catártico y con sensaciones de bienestar.

Del lado de las condiciones cognitivas, la idea directriz es la de *actividad de las funciones psíquicas superiores, particularmente pensamiento y memoria*.

Todos estos señalamientos son válidos para ambos sexos, con la salvedad de que los hombres no mencionan la salida de la rutina como factor por el cual recomendar estas tareas.

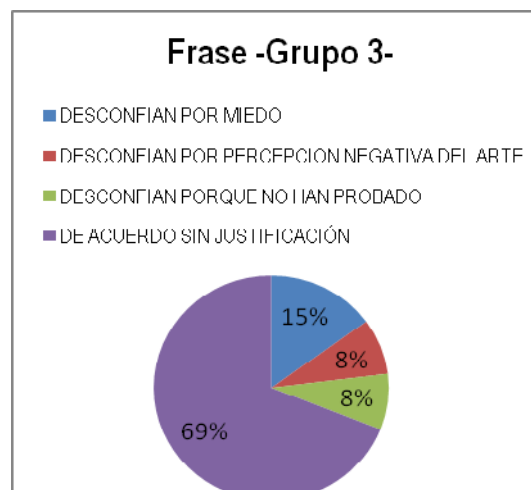
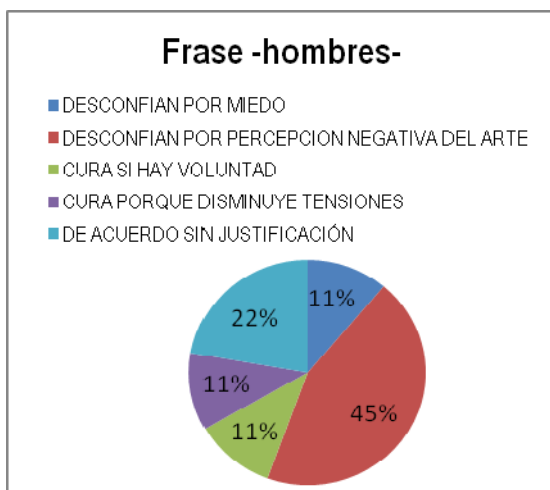
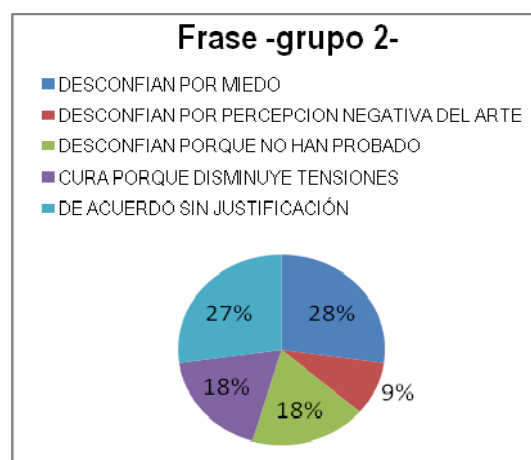
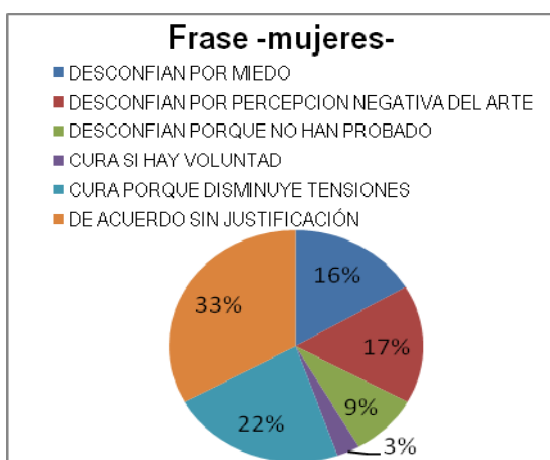
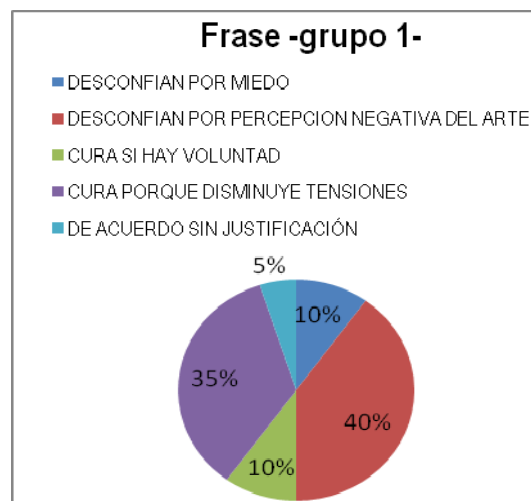
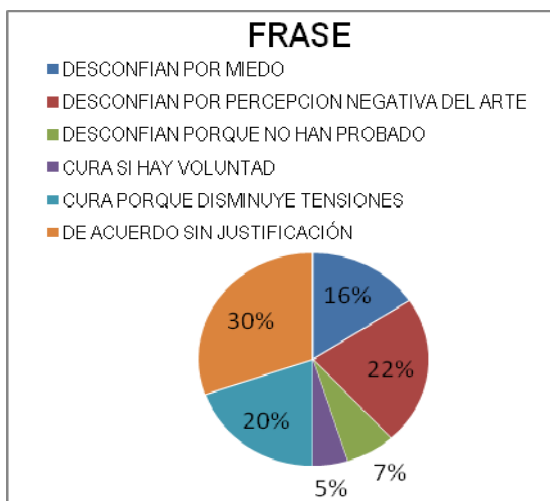
Como diferencias significativas en el funcionamiento de los grupos destacan:

1. Para el grupo de más de 50 años, los aspectos emocionales que son los más importantes para los otros dos grupos, no son un factor importante a la hora de recomendar estas tareas
2. Las posibilidades de desarrollo personal y de destrezas en diversas áreas parece ser un factor relevante para todos los sujetos.
3. Las personas entre 31 y 50 años, no tienen en cuenta la salida de la rutina como una de las posibles razones para recomendar.

PREGUNTA 12: FRASE

FRASE			GRUPO 1	GRUPO 2	GRUPO 3	TOTAL	% ESPECIF SEGÚN SEXO	% GENERAL	
HOMBRES	DESCONFIAN POR...	Miedo	A sentir/a creer o verse a sí mismos/ mostrarse-conocerse	X	1	X	1	11%	2%
		Percepción negativa del arte a nivel social	Por ser "subjetivo" /No genera sensación de trabajo/ diferente a lo impuesto	2	1	1	4	44%	9%
		No han probado		X	X	X	0	X	X
	CURA	Si se está dispuesto/si hay voluntad		1	X	X	1	11%	2%
		Disminuye tensión y nervios desconecta/ liberación-expresión		1	X	X	1	11%	2%
	DE ACUERDO: SIN JUSTIFICACION / OTRO			X	1	1	2	22%	5%
MUJERES	DESCONFIAN POR...	Miedo	A sentir/a creer o verse a sí mismos/ mostrarse-conocerse	2	2	2	6	17%	14%
		Percepción negativa del arte a nivel social	Por ser "subjetivo" /No genera sensación de trabajo/ diferente a lo impuesto	6	X	X	6	17%	14%
		No han probado		X	2	1	3	9%	7%
	CURA	Si se está dispuesto/si hay voluntad		1	X	X	1	3%	2%
		Disminuye tensión y nervios desconecta/ liberación-expresión		6	2	X	8	23%	18%
	DE ACUERDO: SIN JUSTIFICACION / OTRO			1	2	8	11	31%	25%

FRASE		Muestra de 44 sujetos		GRUPO 1		GRUPO 2		GRUPO 3	
		total	% general	N	% Especific grupo	N	% especific grupo	N	% especific grupo
DESCONFIAN POR	Miedo	7	16%	2	10%	3	27%	2	15%
	Percepción negativa del arte a nivel social	10	22.7%	8	40%	1	9%	1	8%
	No han probado	3	6.8%	X	X	2	18%	1	8%
CURA	Si se está dispuesto/ voluntad	2	4.5%	2	10%	X	X	X	X
	Disminuye tensión y nervios / desconecta/ liberación- expresión	9	20.45%	7	35%	2	18%	X	X
De acuerdo: sin justificación / otro		14	31.2%	1	5%	3	27%	9	69%



Las respuestas a la frase del artista británico ponen el énfasis en dos partes de la misma, algunos ponen su atención en la primer parte: "el arte es como una medicina: puede curar", mientras otros enfatizan en las palabras "...cuánta gente cree en la medicina y mira con

desconfianza al arte"; el resto sólo se muestra en concordancia con las ideas de aquél, sin especificar si este acuerdo es total o si se basa en alguna parte de su expresión..

Así puede decirse que quienes aceptan como válida la primera parte de la frase lo hacen considerando que el arte puede curar si es entendido en sentido catártico. Tal como se ha señalado, para la muestra, el arte es un medio que permite la disminución de tensiones diarias, la liberación y expresión de afectos e ideas que son sólo permitidas en el contexto artístico y no en los demás ámbitos de desempeño diario, presenta la posibilidad de "desconexión" (enmarcada en un momento y lugar) al no someterse a pautas sociales sentidas como limitantes.

Hay artistas que, en posición contraria, se inclinan por señalar la desconfianza de otras personas respecto del arte, señalando que éstas adquieren este punto de vista desde el desconocimiento, bien sea por distorsiones en la información sobre el arte, ya sea desde los prejuicios socio-culturales, o por no haberse inmiscuido en el ámbito artístico. A la par, se encuentran los que sostienen que esta posición esconde el miedo de estas personas ante las posibilidades que ofrece el arte.

En este sentido, se destaca lo que podría denominarse la "percepción negativa del arte" donde los sujetos de la muestra se permiten expresar -casi al modo de queja- la falta de difusión de todo lo artístico, los más jóvenes destacan la mirada peyorativa con que son vistos al elegir estas actividades que, según expresan, socialmente son relacionadas con "la vagancia y el ocio...", "el arte no es bien valorado en todos los casos porque no genera la sensación de trabajo, quizás se compara el trabajo con el esfuerzo y con el sentido de que tiene que costar...por lo general el arte no nos cuesta porque es algo que amamos hacer..", "la gente no entiende o desconoce que en el arte también se estudia, y mucho".

Se destaca además el hecho de que "...el arte "deconstruye" lo impuesto... lo desconocido siempre asusta y trae desconfianza" (Martina 18 años). Sería así que, al presentar una mirada nueva de las cosas, el arte es rechazado. Florencia (23 años) dice: "...las personas viven cada vez más con miedo a sentir, de hacer, de expresarse, por eso es más fácil elegir lo que está predeterminado que lo que uno realmente quiere"

Al referir la "desconfianza por temor", las alusiones giran alrededor de la mirada del otro. Por ejemplo: "mucha gente no se atreve a expresarse porque tiene miedo, sobre todo al ridículo. Muchas personas me dicen que cómo es posible que a mi edad haga tales cosas" (Ruth, 73 años. Taller de Comedia Musical). Con semejante tinte, María del Carmen (51 años) expresa "es más fácil tomarse una pastillita que darse, mostrarse, conocerse y conocer a otros". Aníbal,

profesor de este taller alude "el arte sí o sí te enfrenta a un espejo y no todos quieren ver ese reflejo propio".

Estos últimos señalamientos hacen pensar en que el proceso artístico (en tanto proceso creador), supone un primer momento de cuestionamiento de lo instituido (de deconstrucción en palabras de Martina), atravesar las fronteras de lo conocido es un salto al vacío, lleno de incertidumbre e imprevisibles, pero a su vez es la posibilidad de no quedar sujetos en el saber del otro, alienados en su deseo; *la posibilidad de crear es, entonces, la posibilidad de separarse del Otro, pero tampoco es sin el Otro*. El arte como movimiento de construcción de la propia subjetividad, posibilita la emergencia del propio deseo, sin embargo -como destaca el psicoanálisis- el sujeto siempre es en función de Otro, por quien quiere ser mirado y querido, sus producciones se dirigen a aquel en busca de aprobación. Compréndase que al referir "Otro" este puede ser encarnado no solo por los Otros significativos del sujeto, sino además por el sistema socio-cultural en el que está inmerso. Otros con nombre y apellido u Otros anónimos, que devuelven al sujeto la imagen de sí mismo y le dicen que él "es".

Dicho esto, se continúa el análisis con el comportamiento de la muestra de acuerdo a las categorías sexo y edad de los participantes:

- Tanto hombres como mujeres y en todos los grupos etarios, los sujetos estudiados se inclinan por señalar los motivos de desconfianza de las personas que no realizan actividades artísticas hacia el arte.
- A diferencia de las mujeres, que abarcan las razones precedentemente citadas (miedo, percepción negativa del arte y desconocimiento), los hombres señalan casi exclusivamente la percepción negativa del arte como causa del descrédito al mismo. Este comportamiento es semejante al del sector más joven de la muestra, es decir que, los sujetos entre 18 y 30 años, son aquellos que defienden al arte de prejuicios y una mirada desvalorizadora social.
- Desde la consideración "el arte cura", las mujeres, dan crédito a la disminución de tensión, la liberación y la posibilidad de expresión. Idéntica apreciación hacen las personas entre 31 y 50 años (grupo 2). La muestra masculina agrega que por sí sólo esto no alcanza sino que además debe existir por parte del sujeto, la voluntad y predisposición a la mejoría.
- Las personas de mayor edad de la muestra sólo señalan motivos de desconfianza hacia el arte.

CAPITULO VII:
ANALISIS Y ARTICULACIÓN DE CONCEPTOS.

VII. ANÁLISIS Y ARTICULACIÓN DE CONCEPTOS.

El recorrido histórico realizado en torno al concepto de Salud Mental, muestra un progresivo corrimiento de la visión del hombre como ser pasivo, sometido a fuerzas naturales y divinas, para ceder paso al reconocimiento de un sujeto activo, que participa interrelacionándose con su medio, modificándolo y modificándose, a su vez, él mismo.

Este avance en la concepción del hombre marca la ruptura de una noción dicotómica sobre la Salud/enfermedad, para considerarla un proceso sistémico que incluye, no únicamente al individuo, sino además a su medio, mediante la consideración de su historia personal y su particular inserción en un grupo social.

Para enmarcar este progreso en la visión del hombre, basta destacar ideas fundamentales de los diferentes períodos históricos:

En la antigüedad, salud y enfermedad se relacionaban con castigos divinos, con la intervención de espíritus demoníacos o la mediación de seres malintencionados. Bajo esta mirada, el restablecimiento de la salud incluía ritos religiosos, que iban desde oraciones a los dioses, hasta exorcismos y rituales mágicos.

Ya en esta época histórica, se registran referencias al equilibrio y la prudencia que continúan- en la actualidad- siendo de los términos favoritos a la hora de definir el concepto. Por ejemplo, la cultura grecolatina, encontró en Pitágoras su máximo exponente, cuyo precepto de medida comparaba la salud con el estado de equilibrio fruto de la higiene, la música y la dieta vegetariana.

En la edad media, el Régimen de Salerno mantiene la concepción de salud unida a los preceptos de higiene, dieta y modo de vida. "si te faltan médicos, sean tus médicos estas tres cosas: mente alegre, descanso y dieta".

Sin embargo, la expansión del cristianismo en el período, tiñe nuevamente de connotaciones divinas todas las esferas de la vida. Es por ello que cobra fuerza la creencia de que la salud y el bienestar -como todo lo concerniente al hombre- quedan bajo el designio de Dios.

En la edad moderna, Paracelso abre nuevos horizontes en el campo de la medicina, estableciendo una analogía entre la fisiología y psicopatología con algunos procesos químicos.

La idea más holística del hombre, se refleja en las ideas de Claudio Bernard, quien en el siglo XIX establece que, la condición de la salud no reside en el organismo, como tampoco en su medio, sino que radica en la "relación necesaria de intercambio y equilibrio" de ambos.

De modo semejante, Dubos, ya **en el mundo contemporáneo**, entiende la salud en sentido ecológico, fruto de una adecuada interrelación e integración de los mundos interno y externo.

La idea más revolucionaria y de mayor relevancia, en la edad contemporánea, se encuentra en las concepciones psicodinámicas. La ruptura epistemológica introducida por Freud con el descubrimiento del inconsciente, lleva a la declinación del paradigma organicista dominante, al establecer que entre lo sano y lo enfermo sólo hay una diferencia de grado. Progresivamente se produce la sustitución de "enfermedad mental" por "trastorno mental", dado que dentro del nuevo paradigma, la salud depende de factores físicos, psicológicos, antropológicos y sociales.

Cotejando la intervención de estos diversos factores, **en la actualidad**, la mayor parte de los países del mundo aceptan y sostienen como integral la definición de la Organización Mundial de la Salud, del año 1946, la misma expresa que la salud *es el estado de completo bienestar, físico, mental y social, y no sólo la ausencia de enfermedad.*

Sin embargo, aunque esta definición comprende las diferentes esferas de la vida humana, ha estado sujeta a críticas de diversa índole que indican que la idea de "salud" está siempre sujeta a factores socio-culturales y cronológicos, como también a aspectos subjetivos, en tanto - como señala la Federación Mundial para la Salud Mental- la salud mental, tiene que ver con cómo nos sentimos con nosotros mismos, cómo nos sentimos con los demás y cómo respondemos a las demandas de la vida.

El curso de esta investigación avanzó un paso más a la luz de la teoría psicoanalítica, planteándose la cuestión en torno a la lógica del deseo, absolutamente incompatible con la idea de "completo bienestar" que plantea la OMS.

Se destacó que el psicoanálisis rompe esta ilusión de completud al reconocer tres fuentes de malestar inherentes a la vida de todo ser humano: el propio cuerpo por su destino de decadencia y finitud, el mundo exterior con sus fuerzas omnipotentes e implacables que el hombre procura someter y, las relaciones con los demás, pues la pertenencia del hombre al medio social tiene como costo la renuncia a las fuerzas pulsionales primitivas. Así, el bienestar

que anhela el sujeto se encuentra asediado por un componente de malestar estructural, inherente a la vida misma.

Así planteadas las cosas, la posibilidad de salud del sujeto dependería de la capacidad de amar, de trabajar y de crear. Esto es, la capacidad de transformar la realidad, la capacidad del sujeto de sustituir, que tiene como base el mecanismo inconsciente de sublimación, en el cual, las fuerzas instintivas sexuales son desviadas de sus fines sexuales y orientadas hacia otros distintos, proporcionando poderosos elementos para todas las formaciones culturales.

Es por esto que, desde bajo el paradigma del psicoanálisis, reconociendo al síntoma como malestar estructural, desde la posición psicoanalítica, se considera necesario eliminar la palabra "completo" de la definición de la OMS.

La salud mental, como parte de la salud general, se manifestaría por el estado de relativo bienestar físico, psíquico y social.

Entendida como un proceso dinámico, puede decirse que, distante de ser la ausencia de enfermedades y problemas mentales o psíquicos, la salud mental, implica por parte de los sujetos, la posibilidad de percibirlos, de tomar conciencia de ellos, e instrumentar posibilidades de solución y/o modificación de los mismos.

La salud se reflejaría en el intento de equilibrio de tendencias contradictorias, el establecimiento de relaciones significativas entre el individuo (como unidad físico-psíquica) y su medio socio-cultural.

Lo expuesto hasta aquí se desprende del marco teórico elaborado para esta investigación. Sin embargo, estudiar lo que significa "salud mental" para los artistas, lleva por caminos diferentes.

Casi un 15% de la muestra -6 de 44 personas- entiende la salud mental como interrelación o equilibrio entre los ámbitos psíquico, físico y social, dato particularmente interesante si se tiene en cuenta que las alusiones a la idea de equilibrio se dan en casi la mitad de los casos (sea éste referido a lo mental, físico, social o, a una combinación de ellos).

La segunda mitad de la población estudiada, liga salud mental –exclusivamente- con funcionamiento cognitivo. En este polo se encuentran dos posturas: la de quienes entienden que, gozar de salud mental, es equivalente a tener un pensamiento coherente, sin condicionamiento y orientado hacia un objetivo. A lo sumo, se establece una conexión con lo emocional, señalando que los componentes ideativos han de estar en concordancia con los afectivos; o con lo físico, estableciendo que la mente enferma puede enfermar al cuerpo. La segunda postura es aún más

llamativa: profesa que, salud mental, indica el estado de los hemisferios cerebrales o su modo de funcionamiento.

Quizás estas apreciaciones sobre el concepto de Salud Mental, ligado al funcionamiento cognitivo del ser humano, se deban esencialmente a la palabra "mental" que acompaña al vocablo Salud.

Sin lugar a dudas, vincular la salud mental con aspectos exclusivamente cognitivos, no es sólo una concepción reduccionista y errónea de la misma, sino también del Psicólogo y los destinatarios de su intervención: una representación del Psicólogo como aquel que trabaja -pura y exclusivamente- con "la mente/psiquis y las ideas", y del destinatario de su intervención como el sujeto "loco", de la representación social, cuyo diálogo es incoherente o delirante, el sujeto que pierde contacto y está "fuera" de la realidad.

Teniendo en cuenta que menos del 15% de la población estudiada menciona las tres esferas de la vida humana (física, psíquica, social) al expresar su concepción de Salud Mental, podría decirse que la muestra posee una comprensión inacabada de los alcances del concepto, pero además -y esto es quizá lo más importante- que si la población no está informada respecto de lo que se considera un buen estado de salud mental, difícilmente pueda realizar acciones tendientes a promover y/o restablecer acciones que la apoyen, ya sea en busca de un profesional, o realizando modificaciones de sus circunstancias, tanto en el plano individual como grupal.

Por lo dicho, ha de comprenderse la urgencia de promocionar y difundir los alcances de la salud mental como parte de la salud general, pues si bien los datos de este estudio -por basarse en una muestra no probabilística- no son generalizables al resto de la población, hacen pensar que: una comunidad que no conoce de qué se trata la salud mental, es una comunidad que dificultosamente podrá velar por su permanencia o recuperación y por tanto, está mucho más propensa a "enfermar".

Es necesario que el psicólogo, colabore para extender la idea de que una buena salud mental no refiere exclusivamente a un adecuado pensamiento, o a la adecuación de éste con lo emocional, sino que se trata de la integración de lo mental, lo social y lo físico.

Así, se destaca la importancia de trabajar en promoción de la salud y prevención de la enfermedad, mediante acciones destinadas a que las personas conozcan, adquieran y sostengan estilos de vida que protejan su salud física, psíquica y relacional, generando condiciones de vida y medio ambientales saludables.

Este planteo deriva sin lugar a dudas, en la urgencia de la incorporación del psicólogo en grupos inter y transdisciplinarios de salud, difícilmente lograda, aunque con avances en la realidad actual.

Convoca a romper con la imagen del psicólogo de consultorio que desconoce la realidad "allá afuera", llamándolo a desempeñarse en el ámbito social, a participar en pos de mejoras ambientales y de estilo de vida de la comunidad en que se desempeña.

Dicho de otro modo, es preciso que –tal como se viene promoviendo en la actualidad- el Psicólogo, se incorpore a equipos de profesionales dedicados a contribuir en la mejora de la calidad de vida de los sujetos.

Así mismo, se señala la importancia de una capacitación que desde los conceptos específicos de la ciencia psicológica, se extienda a las otras esferas inherentes a la vida humana, de modo tal que las intervenciones psicológicas colaboren al objetivo de un estado adecuado de bienestar físico, psíquico y social.

Con estas ideas en mente se abordó la creatividad y el arte, para delimitarlos como actividades humanas relacionadas con la salud.

Es así que se destacó como, en relación al término creatividad, la historia permite establecer el modo en que el concepto nace ligado a las artes, básicamente de la mano de la poesía y, sólo con posterioridad, se extiende a diferentes expresiones artísticas, hasta implicar - en la actualidad- diferentes campos del quehacer humano.

En efecto, la palabra "creatividad" no existió en el **mundo antiguo**. La cultura griega consideró al artista un mero imitador de las cosas existentes en la naturaleza (mimesis), sus trabajos no se consideraban bajo el prisma de la creatividad, dado que toda creación provenía de los dioses y por lo tanto, "nada surgía de la nada".

De igual manera, el cristianismo -en la **edad media**- privó al hombre de la posibilidad de crear. Los términos "creatio" y "creare" se usaron para designar el acto por el cual Dios creó todo lo existente, a *partir de la nada*.

No es sino hasta el siglo XVII, en que el poeta y filósofo polaco Marciej Kazimierz, denomina al poeta como creador, diciendo que *el poeta inventa, crea algo nuevo, crea tal y como lo hace Dios*. Esta visión de la creatividad de Kazimierz sobre la poesía, es sumamente valiosa - porque vincula al hombre con la posibilidad de crear- pero limitada: se circunscribe a los poetas, estando alejada del alcance de otros artistas.

Ya en el siglo XIX, la creatividad declara residencia en el mundo de lo humano y se extiende nítidamente a los diversos asuntos del hombre. No sólo se reconoció la creatividad como posibilidad humana, sino que el concepto "creador" fue considerado de forma unitaria para el poeta y para los demás artistas.

La clave en este recorrido histórico está en la renuncia a pensar que toda creación debe surgir de la nada. Eliminada esta condición, los seres humanos también pueden ser creadores, pero esta vez, a partir de los elementos existentes.

Ya a principios del siglo XX, las ciencias adoptan este concepto, asumiéndose una perspectiva que permite hablar de creación y creatividad en todas las personas, y con respecto a cualquier actividad y a todos los campos de la cultura, como resultado de esta extensión en el uso del término, se generan aproximaciones a la temática que pueden ubicarse en algún punto de una triple categoría: capacidad, proceso y producto. En este trabajo, se sostuvo que éstas no eran más que partes de un todo y se propuso entonces hablar de la creatividad como *capacidad-proceso-producto*, un ciclo nunca acabado en retro-alimentación continua.

Se tomó al sujeto como punto de partida, pues si la creatividad es una capacidad humana, ha de tener un asiento biológico, características sociales y sería susceptible de desarrollo. De este modo, todos los seres humanos son *potencialmente creadores y han de poder recurrir a un procedimiento para elaborar productos*.

El abordaje de esta capacidad, destaca la importancia de los sentidos en el desarrollo de la criatura humana, como elemento primero de conocimiento de sí mismo y del mundo en torno a él, que implica procesos cognitivos, afectivos, volitivos, concientes e inconcientes.

Esto, lleva a comprender que, el desarrollo de la creatividad es tanto individual como social y que -como todas las capacidades- ésta es facilitada o limitada por la estimulación del medio y la educación formal e informal, que sienta bases para la construcción de un conocimiento que permite la comprensión del mundo. Por ello se afirma que, el medio, la calidad de las experiencias del sujeto y las actividades que realiza, determinan el desarrollo de su creatividad.

En este desarrollo, la actividad lúdica, inherente a la criatura humana, tiene un papel privilegiado. Se dijo: *el niño conoce a través de la manipulación que hace sobre el mundo. Si los objetos existen y es capaz de reconocerlos y asociarlos a distintas situaciones, es por un proceso vivencial, donde su cuerpo y movimiento son el soporte dinámico de las futuras representaciones mentales*.

En esta consideración del juego como origen de la creatividad, se repasaron las perspectivas teóricas de Vigotsky, para defender la idea de que el juego de imitación no es el recuerdo simple de lo vivido, sino la *transformación creadora* de las impresiones vividas, la combinación y organización de estas impresiones para la formación de una nueva realidad que responda a las exigencias e inclinaciones del niño.

Junto a Winnicott, se comprendió al juego como espacio transicional, un espacio intermedio entre la madre y el niño en el que se genera una tensión entre lo más espontáneo y propio del sujeto y la adaptación al deseo ajeno. Adaptación a un soporte (figura materna) a partir del cual se construye el psiquismo, la confianza y la exploración, fuentes éstas del quehacer creativo.

Los fundamentos del psicoanálisis Freudiano, permitieron indicar que la creatividad tiene su fuente en la socialización, en la anti-naturalidad, en el pasaje a la cultura de la criatura humana. Recuérdese que según esta mirada, el hombre renuncia a la satisfacción pulsional en aras de la cultura, y gracias a ella logra ser. Tal renuncia es posible por la aceptación de fuentes sustitutivas de placer tales como el arte y la investigación científica. Por otro lado, se comparó al juego con las diferentes actividades artísticas, considerándolas continuación de aquel, estableciendo que sólo se diferenciaban porque el adulto ya no recurría al apuntalamiento en la realidad para dar curso a su fantasía.

Por último, se tomó la perspectiva de Melanie Klein, que liga al juego con la posibilidad de crear para elaborar situaciones traumáticas. Al jugar el niño desplaza miedos, angustias y tensiones internas dominándolas mediante la acción. El desplazamiento sobre elementos que él domina y que son reemplazables, deja fuera de peligro a los objetos originarios. En esta línea de pensamiento, el juego permite simbolizar y reparar a los objetos primarios, mediante el accionar con objetos externos.

Por todo lo expuesto, al hablar de creatividad como capacidad, hemos de remontarnos a la única cosa segura que posee el hombre al llegar al mundo: su cuerpo. Sólo a través de su corporeidad, de sus sentidos, el sujeto adquiere conciencia de sí y de su entorno; por la puesta en juego de su cuerpo se construye a sí mismo como entidad separada de otros, construye su psiquismo y su realidad externa, adquiere conocimientos susceptibles de ser empleados en diversas situaciones, establece roles en su medio social, y es capaz de producir nuevos elementos antes no existentes, ya sea mental, emocional u objetivamente en la realidad.

Estas consideraciones, permiten decir que todo individuo es potencialmente capaz de crear. La calidad de lo creado ya es otra cuestión que no corresponde analizar aquí, sin embargo ha de decirse que, la calidad de lo creado dependerá de la calidad y cantidad de las experiencias disponibles al sujeto a lo largo de su historia, de aquí la importancia de los otros significativos en tanto posibilitadores de la existencia del sujeto como ser de la cultura.

Si el sujeto es creativo ya desde su nacimiento, esto es, si el sujeto es capaz de "transformarse" a sí mismo -mediante su encuentro con el otro persona/objeto- para sostenerse en vida, no ha de resultar extraño que su capacidad creativa sea un recurso para la salud a lo largo de su historia.

Esta capacidad de transformación del sujeto no es posible sino en base a un proceso, que fue abordado desde dos concepciones: la psicoanalítica –que se corresponde a las afirmaciones realizadas más arriba, en relación a la inserción del sujeto en la cultura- y la cognitiva, que constituye el paradigma, el núcleo sobre la que se inician los trabajos sobre el tema de la creatividad.

Desde esta perspectiva –cognitiva- se habla de un proceso dividido en fases: inicia con la "preparación", momento en que se percibe un problema y se realiza el acopio de información, lo importante aquí es que el sujeto coteje todo tipo de material sin censura previa, sin establecer un criterio de relevancia a priori.

Un segundo momento sería el de "incubación", donde se distrae la atención consciente del tema, pero éste continúa latente, "procesándose" de forma no consciente. Para sobrevenir luego la "iluminación", es decir, la vivencia de insight, en la que el material acumulado se organiza en un todo claro y coherente aflorando de forma repentina. A esta vivencia del "eureka" sigue una fase en la que el sujeto, se dedica a la elaboración y comunicación de su proyecto.

Bajo la mirada del psicoanálisis, el motor del proceso creativo se encontraría en "la falta", esa huella del desvalimiento y dependencia de la criatura humana que no deja de acecharla, produciendo malestar.

Ese desvalimiento inicial, que conecta al niño con un Otro de la cultura, que lo obliga a negarse a sí mismo para sobrevivir, que lo convierte en sujeto-sujetado, sería el "punto cero" de la creatividad. El acto mismo de constitución subjetiva, en ese mítico encuentro de la criatura con el prójimo, es el acto creativo inicial, a partir del cual la experiencia de vivir del hombre será la de crear y crear-se.

El proceso creativo, vendría a ser como ese circuito eterno -que busca el completo bienestar que nunca logrará- en el cual algo de lo primitivo anímico encuentra satisfacción. Un circuito que pone en funcionamiento procesos paralelos de simbolización, sublimación y reparación.

Es decir que, la creatividad le permite al sujeto, albergar la esperanza de recuperar aquellos objetos primordiales perdidos, recrearlos, representarlos en objetos externos, al tiempo que alivia la culpa por el odio y destrucción provocados al objeto que al mismo tiempo, ama y necesita.

El objeto externo, representante de un objeto interno, es el resultado de un proceso iniciado por la vivencia de castración; pero también es motor de nuevas creaciones.

La mirada cognitiva, nos habla de un producto que, para considerarse creativo ha de reunir cualidades de fluidez, originalidad y flexibilidad, donde los parámetros sociales cumplen un criterio esencial en relación a la utilidad, adecuación y pertinencia de lo creado. Lejos de esto, la teoría psicoanalítica, pone de manifiesto cómo –en cierto sentido- el producto creativo es el resultado de un intento disfrazado de distanciamiento y evasión de las leyes que la sociedad impone al hombre.

Es así que, se subraya la importancia de la creación para la economía psíquica, pues el producto es representante de un contexto de significado. Rememora y condensa múltiples y variadas experiencias de contacto con la realidad, y abstrae elementos emocionales comunes a diversos vínculos con los objetos, en distintos tiempos y espacios. Recuérdese por ejemplo, los señalamientos acerca de la Gioconda y la pintura de “La Santa Ana, la Virgen y el niño” de Da Vinci.

El producto centraliza deseos, fantasías, proyecciones, sublimaciones y permite la satisfacción de creadores y espectadores, tal como se analiza en los ensayos de Freud, respecto de los efectos que la obra provoca en el espectador, convocándolo a un diálogo interno que al tiempo que modifica la realidad, modifica al sujeto.

Es por ello que se afirma que el valor de la obra excede el de la composición artística; pues la obra impacta al encontrar repercusión en la vida anímica de los sujetos, haciendo eco en sus deseos más profundos, prestándose a la identificación y procurando una satisfacción sublimada a los impulsos más primitivos.

Dicho este, se repasa la mirada de los artistas que conceptualizan la creatividad fundamentalmente en relación a la flexibilidad y la originalidad, esto es, la capacidad de cambio

como disposición del hombre a la transformación de los objetos y la amplitud de perspectivas, que lo llevaría a resultados/productos novedosos. Sin embargo, la valoración positiva, utilidad o cantidad de productos/resultados (es decir, la fluidez) no parecería ser importante para ellos.

Cabe destacar que las verbalizaciones de la muestra se enmarcan en una mirada cognitiva donde la flexibilidad se entiende básicamente del lado del pensamiento, y la "originalidad" se percibe como equivalente a imaginación. De este modo, flexibilidad y originalidad, quedan distantes de la diversidad en la ejecución motriz para la resolución de una situación-problema, como tampoco aluden a la variedad de respuestas en diversos ámbitos de desempeño social, sólo por destacar algunos ejemplos del caso.

Otro punto importante a destacar en la representación de "creatividad" de los artistas es que sólo las mujeres consideran que se trata de un medio expresivo con el que cuenta el ser humano. En ningún caso, se la caracteriza como proceso a la hora de definirla, sin embargo, cuando los artistas focalizan sobre la secuencia en la realización de su actividad, no se distancian demasiado de lo planteado por Wallas.

Si se tiene en cuenta la interferencia de procesos inconcientes en la creatividad, se comprende por qué muchos de ellos refieren el momento del "eureka" y sus sucesivos en la realización de su actividad; como también se puede inferir una causa profunda al "extrañamiento inicial" que refieren otros. Esto es, se puede buscar explicación a tales asuntos por el lado de la falta, que mueve al sujeto a la eterna búsqueda de aquello que no encontrará, pero que le sirve para evolucionar individual y socialmente.

Continuando con esta idea de lo no controlado a voluntad por el sujeto en su creación, muchos refieren el desconocimiento acerca de lo que "dice" su producto, ese carácter enigmático de la obra que señala que su significación encuentra un punto de desconocimiento y que, además, la hace susceptible de múltiples significaciones por parte de él y de los demás.

En este último punto (el de la múltiple significación) radica la razón por la cual, en primera instancia, la obra trasciende a su creador para pasar a ser parte de cada uno de los espectadores que hacen de ella la depositaria de identificaciones, fantasías y deseos, y en segundo momento, la razón por la cual la obra trasciende el momento de la creación, para tener -potencialmente- carácter histórico cultural.

En lo que sí están de acuerdo las personas que constituyen la muestra es que la obra es extensión de sí mismos y que transmite cosas inherentes al sujeto, aspectos de su personalidad.

Ahora bien, al abordar el arte como ámbito creativo específico no puede menos que retomarse el siguiente hecho: los términos creador y creatividad se incorporan inicialmente al lenguaje del arte y prácticamente se convierten en su propiedad exclusiva; es por ello que, durante mucho tiempo, incluso hasta hoy en muchos ámbitos, "creador" ha sido tomado como sinónimo de "artista".

En este punto se destaca, que una de las características del proceso creativo es la de unir elementos en un todo coherente y con significado. Y en este sentido, no se distanciaría demasiado de aquella acepción etimológica del término arte, "artao" que significa "aquello que une/ debe ser unido". Esta expresión hace referencia a la unión creador-obra, obra-espectador que se destacó como fruto de mecanismos conscientes e inconscientes; también al enlace creador-historia personal/social, aquella unión que llevó a mirar a "Leonardo" y a "Freud" más allá del personaje del "genio creador" –de obras artísticas o científicas respectivamente-, esa unión que hace ver al hombre sujetado a principios psíquicos distantes del poder de su voluntad.

Si "creatividad" es un término que nace en relación al arte, simultáneamente, se dice que "arte" deriva de "poiesis" que denomina todo lo que el hombre hace, es decir, refiere a la acción humana de crear. Esta idea sobre el arte, se presenta en los sujetos del grupo tres (de 50 años o más), no así en los sujetos menores de 50 años.

Por último, se encuentra la raíz "ars, artis" que entiende por arte a la habilidad/ destreza para hacer algo. Es quizá ésta, la forma de entender el arte que -en el imaginario social- lo aleja de ser accesible para todos. Es decir, bajo ésta concepción, el término artista, genera en el ánimo de las personas el sentimiento admirativo hacia aquel misterioso sujeto iniciado en una labor que sólo él puede realizar. Cúlpese también a esta concepción (del arte) de las connotaciones elitistas que hacen del arte un don de unos pocos privilegiados. Tales apreciaciones son absolutamente falsas, pues, el arte tiene como base la capacidad humana denominada creatividad, que según se analizó precedentemente es común a todos los hombres. El arte -desde esta perspectiva- debe dejar de ser exclusivamente entendido como el arte de museos y galerías, para entenderse como el arte de la calle, de los lugares públicos o privados de uso multitudinario; de internet y espacios alternativos.

Las apreciaciones de los artistas se corresponden con estos señalamientos. Entienden que el arte va más allá de la técnica usada, de la facilidad o perfeccionamiento en la actividad. Para ellos, el arte es básicamente una forma de expresión (61%) y resultado de la creatividad (16%).

Así, podría decirse que el arte es la actividad creadora del ser humano, por medio de la cual, produce (realiza) objetos (acciones) singulares, que tienen una finalidad estética y fundamentalmente comunicativa, ya que mediante él se expresan ideas, emociones o -en general-una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros.

De esa afirmación han de desprenderse otras que sirvan a la delimitación del arte como actividad humana creativa:

En primer lugar, para la producción de objetos el sujeto recurre a un procedimiento, si bien puede hablarse de técnica en el arte, su uso no se equipara con otros campos del quehacer humano, se usa en sentido de "artificium" que es un procedimiento hábil e ingenioso para realizar algo que se distancia de la naturaleza, lo artificial puro.

Este mundo ficticio creado por el arte, puede mirarse psicológicamente ya sea como modificación de la naturaleza del hombre mismo, esto es, como consecuencia de la inserción al mundo de la cultura, cuyo paso previo es la negación de la animalidad de la criatura humana. Ya sea, en el sentido del juego, que intenta enriquecer un mundo que parece no satisfacer. En todo caso, estas son ideas complementarias pues si el mundo no satisface es precisamente porque limita al hombre, porque el hombre renuncia a parte de sus impulsos para insertarse al mundo cultural.

En segundo lugar, la finalidad estética del arte no está ligada a la valoración social de lo bello, sino de lo armónico. La armonía de las formas, los colores, del mensaje que la obra transmite, se trata de la posibilidad que tiene el sujeto de creación y transformación del medio que le rodea. Implica una cuestión que va más allá de lo ornamental, se trata de la armonía en la transmisión de sus deseos y pasiones, que necesitan ser disimuladas para expresarse socialmente. Esta finalidad es destacada sólo por los más jóvenes de la muestra estudiada.

La finalidad comunicativa del arte, radica en la posibilidad que otorga para la transmisión de emociones, percepciones o ideas y del modo particular de interacción del sujeto con su medio.

Finalmente, el arte expresa una visión personal y desinteresada del mundo, pues el arte no tiene un propósito utilitario, en el sentido estricto de la palabra, no busca una transformación provechosa de la realidad exterior en beneficio de la realidad humana.

Acaso si se le otorgara al arte una utilidad ésta sería anímica: la de mitigación de deseos insatisfechos tanto para el artista como para el espectador. Es que en psicoanálisis, se entiende

al arte como dominio intermedio entre una realidad que niega el cumplimiento de deseos y el mundo de la fantasía que procura satisfacción. Y si ese placer que provoca el arte es extensivo del artista al espectador, es porque moviliza mecanismos psíquicos como la identificación.

De lo dicho puede decirse que la creatividad artística refiere al circuito capacidad-proceso-producto creativo, en un ámbito específico: el del arte, que desde tiempo remotos sirve al hombre como medio de expresión de ideas, afectos y su modo de relación con el mundo.

La creatividad en el arte -aunque muchos se han empeñado en demostrar lo contrario- es una actividad posible para todos los sujetos, pues todos los sujetos son creativos desde su nacimiento. No es necesario poseer un "don" o "talento" o formación especial para desenvolverse en el ámbito artístico.

Los niños tienen un conocimiento natural del medio y lo usan sin prejuicios, luego llega la socialización y se ven inmersos en un sistema que les dirige hacia formas concretas de aprender los conocimientos que se supone les validarán como seres útiles en la sociedad. Integran lectura, escritura y operaciones matemáticas y, poco a poco, se va olvidando lo que desarrollaban de un modo natural. Se "olvida" (entre comillas, porque el cuerpo tiene memoria) el placer del descubrimiento de sensaciones y los logros creativos. En la edad adulta, el sujeto "alfabetizado" es algo así como un "analfabeto plástico" al que se le coartó la posibilidad de profundizar en la gramática de las formas y los colores, por poner un caso... No obstante, es difícil que alguien no haya probado el juego del dibujo y la pintura en sus primeros años, aunque sólo lo haya hecho en el ámbito escolar. Si el sujeto tuviera la posibilidad de volver a realizar tales actividades, seguramente, en poco tiempo, surge de nuevo el placer de la ejecución: no se olvide que el ser humano es corpóreo y sus primeros logros se dan a partir de su corporeidad.

Por ello, es importante que el sistema de educación formal permita y fomente la crítica, la experimentación y la diversidad en lugar de sancionarlas. Que ofrezca a los alumnos un espacio donde la adquisición de los contenidos no se quede en el plano meramente intelectual.

No perdiendo de vista que en el desarrollo de la creatividad es esencial la cantidad y calidad de las experiencias disponibles al sujeto, han de propiciarse espacios "desprejuiciados" donde el sujeto pueda expresarse, manipular información/objetos, etc. Porque aunque diversos autores han propuesto técnicas específicas para "medir" y "desarrollar" la creatividad, lo cierto es que sólo hay un modo de desarrollarla: creando. La actividad creativa, como se ha destacado, implica elementos físicos, mentales y sociales. Muchas de las técnicas elaboradas en el área de

la creatividad, no interpretan a ésta como una totalidad conformada por capacidad-proceso-producto, sino que se centran en alguno de estos componentes.

A la hora de trabajar con la creatividad –en el arte u otro ámbito- lo primero que ha de tenerse en cuenta es que se trata de una actividad que integra todas las esferas de la vida del ser humano. Esto es, ha de considerarse el “cuerpo erógeno” del que habla el psicoanálisis, la sujeción del sujeto a su medio social, y su vida psíquica particular.

Así también, se puede pensar en que el valor psicológico de la creatividad artística es semejante al de los sueños: se trata de un acto psíquico de pleno derecho. La obra de arte es, en primer lugar, una satisfacción de deseo disfrazada, tiene una significación particular dentro de la vida anímica (aunque puede tener múltiples significaciones para el espectador, e incluso para el propio creador en diferentes momentos de su vida).

Al igual que los sueños, la obra presenta -mediante condensaciones y desplazamientos- cierta fantasía inconciente. De este modo, usando una forma simbólica de representar sus conflictos psíquicos, el sujeto, sublima sus impulsos y repara a sus objetos primordiales. Su producción estará por ello, sujeta a diversas interpretaciones considerándose no sólo sus aspectos manifiestos sino también, su contenido latente cuando se trata de introducirla en la corriente socio-histórica del artista. Sin embargo, siempre algo se escapará, planteando el enigma que en sí misma encierra la obra, algo así como el ombligo del sueño, ese punto de un ovillo de asociaciones inasequible a la conciencia. La obra representa un modo peculiar de circulación de deseo, que en tanto busca lo que no encuentra, le brinda al hombre la posibilidad de vivir saludablemente.

Los artistas entienden la posibilidad de salud o bienestar a partir del arte, realizando el sentido catártico Aristotélico que históricamente adquirió el arte, es decir, como vía de descarga de tensiones con su consecuente sensación de alivio. Aspecto éste, que además vinculan con la disminución del estrés o la dispersión de estados de aburrimiento o desgano. Por último, señalan la sensación de logro y alegría al dar por finalizada la obra.

En relación a lo cognitivo, consideran que el desempeño en actividades artísticas sirve al mejoramiento de las funciones cognitivas generales, a la resolución de problemas y planificación de proyectos. Socialmente su valor –en la muestra trabajada- radica en la vinculación del sujeto con el grupo social.

El capítulo IV permitió acercar, percibir algunos efectos más precisos del arte en la salud. Entre ellos sus efectos sobre la memoria, atención y concentración, el habla, la apertura del

pensamiento, efectos metabólicos, inmunológicos, sociales, de identidad, motrices, de orientación espacio temporal, por mencionar algunos de ellos.

Otro dato relevante del análisis de la muestra, es que parecería que una vez que el sujeto inicia este tipo de actividades, éstas tienden a convertirse en hábito. Un hábito que, por los motivos señalados en el cuerpo de esta tesis, es saludable mientras permita al sujeto desarrollar sus potencialidades, fomentar su crecimiento e inserción en el medio.

Así, las diferentes formas de instrumentar la creatividad en diversas actividades artísticas potencian o facilitan el trabajo de otros aspectos del ser humano. Algunos son evidentes –como el ejercicio muscular en la danza- otros no tanto. Sin embargo, lo que importa destacar es que - esas actividades- serán sanas mientras estén del lado del deseo del sujeto y le signifiquen un desafío a su alcance, que se convierta en motor de avance y circulación del deseo.

Saludables en tanto y en cuanto, se basen en las capacidades del individuo tanto mentales como físicas, y se ajusten a sus posibilidades socio-económicas; mientras se considere más importante el proceso que el resultado, puesto que de otra manera se corre el riesgo de la frustración al no lograr el resultado deseado o planteado, de la imposibilidad de continuación por falta de recursos internos o externos, etc.

Estas actividades pueden estar al servicio del bienestar siempre y cuando se tenga en cuenta también el estado de organización interna del sujeto, dado que las diferentes tareas y materiales exigen -dinámica y físicamente- diferentes recursos. Así, ciertas complicaciones físicas hacen menos oportunas determinadas actividades; la pintura no es una tarea recomendable en casos de desborde psicótico por sus características de inconsistencia y falta de límite, actividades muy estructuradas o de exigencia simétrica serían impropias en casos de neurosis obsesivas marcadas, por citar algunos ejemplos.

Como otras actividades, las artísticas, son saludables cuando no están sustentadas, por ejemplo, en exigencias super-yoicas, que aparejen un grado de sufrimiento tal, que impida o inhiba un buen funcionamiento yoico o, le signifiquen al sujeto posicionarse en un lugar de sometimiento a la tarea.

Si el psicólogo pone su ojo clínico en estos asuntos, las actividades artísticas podrían ser usadas como herramientas para la promoción de la salud y prevención de la enfermedad, también como alternativa complementaria al tratamiento terapéutico; por ejemplo, si se usan las producciones y/o actividades que realizara el sujeto como forma de acceso a su mundo interno, como posibilidad de establecer comunicación cuando hay bloqueos a nivel verbal, etc.

A la hora de considerar nuestra posible labor en el área, sale a la luz, la inexistencia de asesoramiento u orientación específica en los lugares donde se desarrollan múltiples talleres artísticos, algo así como "orientación ocupacional" aplicada, específicamente a este fin, en centros culturales e institutos.

La información recopilada en esta investigación da cuenta de modalidades conocidas como "arte-terapia" en las que el sujeto asiste a un encuentro donde el material con el que ha de trabajar, así como la temática, están establecidos de antemano por su organizador. En la mayoría de los casos, no hay un criterio diagnóstico de selección de los integrantes de estos talleres, quienes se inscriben sin entrevista previa. Este método de trabajo hace pensar, cuando menos, en tres asuntos:

No contar con *un diagnóstico de agrupabilidad de los sujetos*, se transforma en un posible riesgo para el trabajo. En la dinámica grupal, la particularidad del sujeto, se pone en juego con la del otro y si esto no es adecuadamente "trabajado" por el psicólogo las posibilidades de iatrogenia se incrementan. Por ejemplo, y esto a groso modo, la incorporación de estructuras no neuróticas cuya interferencia a nivel grupal no ha de ser minimizada, no sólo por sus efectos a nivel de la tarea, sino también por la posibilidad de "desorganizar" al resto de los miembros del grupo. Esto, no quiere decir que no se puedan implementar modalidades de trabajo en estos casos, pero éstas deben estar específicamente elaboradas en función de ellos.

Si bien el grupo heterogéneo puede ser rico en sus producciones, un punto interesante a tener en cuenta, es el establecimiento de ciertos parámetros para la inclusión de las personas a grupos, debido a que conocer a los sujetos en una entrevista previa, ayudaría tanto para "purificar" el grupo, cómo también conocer qué temas comunes presentan, para establecer algunos modos de abordarlos, que siempre -claro está- son susceptibles de modificación.

Establecer un momento para que los sujetos configuren su modo de funcionamiento, para que se establezca el "emergente grupal", sería un factor que posiblemente tenga efectos sobre la pertenencia y la identidad grupal, así como también en la identificación con la tarea.

La temática del encuentro debería surgir del grupo, en lugar de ser establecida con anterioridad. En primer lugar, porque al no contar con una forma de agrupabilidad de los sujetos, el psicólogo no tiene conocimiento –sino hasta tanto avanzado el taller- de las vicisitudes anímicas de cada uno de los integrantes. Si bien es cierto que el sujeto no quedaría nunca excluido, pues la temática de una u otra manera repercute y hace eco en su vida anímica, lo peligroso de establecerlas a priori radica en la posibilidad de que esas temáticas "toquen" puntos

que el sujeto no está preparado para tocar. Por otro lado, en cierta manera se limitan las posibilidades del grupo -en tanto grupo- de establecer por sí mismo el “emergente grupal”, algo así como si el organizador hubiera establecido cuáles han de ser sus fantasías inconcientes. No se descarta aquí que la propuesta de un tema ponga en funcionamiento al grupo, que inevitablemente configurará una modalidad de funcionamiento específica según sus integrantes.

Por último, de manera semejante a la de la temática, los materiales –que presentan diferentes posibilidades de trabajo- pueden convertirse en puntos de dificultad. Por poner el caso: proponer en un material/tarea que no posibilite la flexibilidad o al contrario, sea demasiado desestructurado puede no ser aconsejable en un trastorno obsesivo compulsivo. Materiales como la pintura, que por sus características de inconsistencia y falta de límite, podrían ser dañinas en estructuras psicóticas no compensadas. Es decir que si bien todos los materiales pueden usarse, hay que tener en cuenta cuándo y de qué modo emplearlos.

Otros ámbitos en que el psicólogo, puede intervenir son las instituciones educativas. Por ejemplo, las “clases de plástica”, como se les llama comúnmente, pueden ser un buen espacio para fomentar el desarrollo creativo. Sin embargo, muchas veces, la preocupación por cumplir una planificación general hace que se preste más atención a los tiempos académicos, que a los alumnos en función de los cuales se estableció la planificación.

Pequeñas modificaciones en el modo en que se configuran las clases en esta área, podrían surtir buenos resultados y despertar el interés creativo del niño. Alternativas con esta finalidad son aquellas en que, en lugar de establecer la técnica a trabajar y el tema, se enseñara la técnica y da curso libre a la propuesta temática por el alumno.

De modo semejante, se pueden dar a conocer diferentes técnicas y brindar la posibilidad al niño de combinarlas –o no- según se lo indiquen sus necesidades.

No siempre debe trabajarse sobre un papel, dando otras opciones el profesor puede proponer un tópico a modo de “disparador” y dar libertad para que cada sujeto lo trabaje de la manera que más desee, con límites y al mismo tiempo creativamente.

En diversos niveles educativos, y por qué no laborales, la implementación de modalidades de taller creativo, optativos, a contra turno, etc. podría mejorar la disposición a la tarea y calidad de vida de los participantes. En el área de Salud, por ejemplo, podría comenzar a pensarse que contar con un espacio de canalización de tensiones, de crecimiento personal, etc., es potencialmente beneficioso no sólo para el profesional sino además para el destinatario de su intervención.

Un último punto que interesa destacar es que los estudios que se conocen en relación a la creatividad siguen básicamente esta línea teórica cognitiva, la propuesta de la presente tesis, es que si bien la creatividad como proceso tiene que ver con procesos cognitivos, aun más se relaciona la posibilidad de circulación del deseo, que tiene que ver con la falta y con la posibilidad de simbolización y reparación, es por ello que se sugieren acercamientos específicos a la creatividad bajo la mirada del psicoanálisis. Entre otros elementos interesantes para futuras investigaciones se destacan, las patologías de la creatividad, la repetición en el arte, las posibilidades que determinadas actividades artísticas brindan en casos puntuales como trastornos del desarrollo, de la conducta, etc.

SÍNTESIS

SÍNTESIS

A través del análisis de las temáticas específicas trabajadas en esta investigación se llega a variadas conclusiones que proponen acciones que, desde la función del psicólogo, colaborarían en el desarrollo de mayor creatividad, llevando al sujeto a un mayor nivel de salud.

En primer lugar, al considerar la temática de *Salud*, bajo el paradigma del psicoanálisis, y reconociendo al síntoma como malestar estructural, se ha podido pensar en la necesidad de eliminar la palabra "completo" de la definición de la OMS, ya que la misma hablaría de una imposibilidad del sujeto, quien nunca puede encontrarse en un estado de completud. Eliminar esta palabra tiene sentido si se piensa al sujeto como capaz para reconocer cuáles son las causas de su malestar y cuáles son sus recursos para modificarlo. Lo creativo sería a este fin, una herramienta útil al servicio de la modificación de aquellos comportamientos que posiblemente estén interfiriendo en el logro de un adecuado estado de salud.

Se comprende que la *salud mental*, como parte de la salud general, se manifestaría por el estado de *relativo* bienestar físico, psíquico y social; representaría un proceso dinámico, en el que no necesariamente están ausentes las enfermedades y problemas mentales o psíquicos, sino que más bien implica por parte del sujeto, la posibilidad de percibirlos, tomar conciencia de ellos, e instrumentar posibilidades de solución y/o modificación de los mismos.

Es así que, la salud, se reflejaría en el intento de equilibrio de tendencias contradictorias, el establecimiento de relaciones significativas entre el individuo (como unidad físico-psíquica) y su medio socio-cultural.

Sin embargo, para la mayoría de los artistas encuestados parece ser que "salud mental" significa algo muy relacionado con el aspecto cognitivo del ser humano, con el tipo de pensamiento y el estado o modo de funcionamiento de los hemisferios cerebrales, y no la integración físico-psíquica-social.

Visto de esta manera, se considera necesaria y urgente la promoción y difusión de los alcances de la salud mental como parte de la salud general, pues si bien los datos de este estudio -por basarse en una muestra no probabilística- no son generalizables al

resto de la población, hacen pensar que: una comunidad que no reflexiona acerca de la integridad del sujeto en comunidad ni conoce de qué se trata la salud mental, es una comunidad que dificultosamente podrá tener en claro cómo intentar su permanencia o recuperación y por tanto, está mucho más propensa a “enfermar”.

Siguiendo este camino, se destaca la importancia de trabajar desde ámbitos públicos o privados, en acciones destinadas a que las personas conozcan, adquieran y sostengan estilos de vida que preserven su salud física, psíquica y relacional, generando condiciones de vida y medio ambientales saludables.

Relacionando el ámbito de salud con las posibilidades de producir de los sujetos es posible fomentar acciones que lleven al logro de mayor integración, evitando la separación de las esferas físico-psíquico-social. Se enfatiza en el sujeto, ya que es él quien puede producir creaciones.

Siendo la *creatividad* una capacidad humana, que tiene asiento biológico y características sociales, es posible desarrollarla a fines de ponerla al servicio de la salud, siempre teniendo en consideración que, la forma y el contexto desde donde se produzcan las creaciones humanas dependen de las particularidades subjetivas.

Se destacan los ámbitos educativos, sobre todo los sistemas de educación formal, como lugares donde debería permitirse y fomentar la crítica, la experimentación y la diversidad en lugar de sancionarlas. Es decir que, estos espacios son propicios para ofrecer a los alumnos un lugar donde la adquisición de los contenidos no se quede en el plano meramente intelectual. También es sabido que en el desarrollo de la creatividad es esencial la cantidad y calidad de las experiencias disponibles al sujeto, por esto, han de favorecerse espacios “desprejuiciados” donde el sujeto pueda expresarse, manipular información y objetos, etc.

Quizás, la idea más relevante que se desprende de este análisis es que el único modo de desarrollar la creatividad es creando. Por eso, a la hora de trabajar en el espacio educativo con la creatividad –en el arte u otro ámbito- lo primero que ha de tenerse en cuenta es que se trata de una actividad que integra todas las esferas de la vida del ser humano. Esto es, ha de considerarse el “cuerpo erógeno” del que habla el psicoanálisis, la sujeción del sujeto a su medio social y su vida psíquica particular, en pos de ofrecer multiplicidad de experiencias que permitan la adquisición de información y conductas diversas que serán herramientas posibles de trasladarse a otros ámbitos.

El curso de este trabajo señala que el valor psicológico de la *creatividad artística*, es comparable con el de los sueños: se trata de un acto psíquico de pleno derecho. Tanto el proceso creativo como su resultado, la obra de arte, es una satisfacción de deseo disfrazada y tiene una significación particular dentro de la vida anímica, aunque puede tener múltiples significaciones para el espectador, e incluso para el propio creador en diferentes momentos de su vida.

Al mismo tiempo parece ser que cuando el sujeto inicia este tipo de actividades, éstas tienden a convertirse en hábito, el que puede seguir siendo saludable mientras permita al sujeto desarrollar sus potencialidades, fomentar su crecimiento e inserción en el medio, y en tanto se basen en las capacidades del individuo tanto mentales como físicas, ajustándose a sus posibilidades socio-económicas.

Desde esta perspectiva, la *función del psicólogo* radica en su incorporación en los distintos ámbitos donde se promueve la salud mental y, desde ellos, intervenir a fin de señalar la necesidad de extender la idea de que una buena salud mental no refiere exclusivamente a un adecuado pensamiento, o a la adecuación de éste con lo emocional, sino que propondrá en su labor la integración de lo mental, lo social y lo físico.

Es así que el psicólogo al poner su ojo clínico en la temática de la salud, puede considerar a las *actividades artísticas* como herramientas para la *promoción de la salud* y prevención de la enfermedad, como también una *alternativa complementaria* al tratamiento terapéutico tradicional. Puede incorporarse como asesor u orientador específico en los lugares donde se desarrollan múltiples talleres artísticos, algo así como "orientación ocupacional" aplicada, específicamente a este fin, en centros culturales e institutos; estas entre un amplio abanico de posibilidades.

Se trata básicamente de la necesidad de la incorporación del psicólogo en grupos inter y transdisciplinarios de salud, en ámbitos educativos y laborales. Aún sabiendo que éste es un camino difícil en la actualidad, es un desafío digno de intentar lograr.

ANEXO 1: "EL ARTE EN FREUD"

ANEXO I: "EL ARTE EN FREUD"

El presente anexo complementa al Capítulo II, Apartado II: "El arte en Freud", en el que se destacó al arte como tema que moviliza al psicoanálisis desde sus orígenes, y se delimitaron tres grandes áreas de investigación en base a los textos de Freud. Éstas fueron establecidas como:

- *Interés por la biografía del autor.*
- *Análisis de la obra con independencia de su autor.*
- *Saber psicoanalítico sobre la creatividad.*

Habiéndose abordado, en el capítulo II, únicamente aquella que versa sobre la creatividad, se procede, en este anexo, a la exposición de las dos primeras áreas de investigación.

2.1.4. EI INTERÉS POR LA BIOGRAFÍA DEL AUTOR.

A- Leonardo Da Vinci:

Freud explica la increíble creatividad y pluralidad de intereses de este hombre, como una pulsión hiperintensa hacia la investigación, presente desde su infancia y que se ve reforzada en la sublimación de la pulsión sexual. Esta configuración favorece inicialmente el desarrollo del artista para luego perturbar la capacidad de concluir sus obras.

Leonardo fue un artista de reconocida maestría en la pintura, la escultura y la arquitectura, pero además, científico en áreas como la física, la biología, la anatomía y la aeronáutica. Se le considera uno de los más grandes hombres del Renacimiento italiano aunque también pareció enigmático, en el sentido de lo incomprensible de su conducta al dejar de lado su increíble talento artístico, el cual podría haberle brindado una vida tranquila, llena de fama y lujo, para adentrarse en una búsqueda insaciable de conocimientos, en un tiempo en el que la investigación era tan limitada por los prejuicios religiosos.

Leonardo nació en el pueblo de Vinci, entre Florencia y Pisa. Fue hijo ilegítimo de Ser Piero. Su madre Catalina, es abandonada por este hombre, quien el mismo año que nace el niño, contrae matrimonio, con Albiera di Giovanni Amadori, mujer con la cual no pudo tener hijos. Un único documento indica que Leonardo continúa viviendo con su madre, siendo llevado a vivir con su padre a los cinco años de edad.

Esta condición de hijo ilegítimo estructurará el carácter de Leonardo: los Da Vinci fueron notarios de renombre en la capital florentina, como hijo nacido fuera de matrimonio, no podía aspirar a un ingreso a la universidad, ni a ser miembro de una de las artes mayores: mercaderes, banqueros, médicos, boticarios, jueces y notarios. Leonardo aparece excluido del cuadro familiar legítimo con todas sus prerrogativas y al mismo tiempo, se ve separado de su madre, figura que se funde con la de sucesivas madrasas y su abuela paterna.

Al tratar de comprender la vida anímica del personaje resulta imprescindible revisar también las características sexuales del mismo. Freud describe a Da Vinci como un hombre de escasos apetitos sexuales y explica la pluralidad de intereses a partir de un déficit de su vida sexual, dirigiendo toda esa fuerza pulsional hacia la investigación científica por el mecanismo de sublimación¹⁰⁶.

Freud plantea además, que la sexualidad de Da Vinci se limitó a una homosexualidad ideal: le concibe como un hombre cuya "necesidad sexual" es sumamente escasa *"como si un superior querer alcanzar lo hubiera elevado por encima de la común necesidad animal de los seres humanos", para convertirlos en "ansia de saber"*.

Leonardo sostenía que no se podía amar ni odiar sin antes conocer, afirmación carente de verdad psicológica, pues no es cierto que el hombre reprima toda expresión afectiva hasta tanto ha descubierto la esencia del objeto que despierta tal manifestación. La insistencia de Leonardo en que se debía amar sometiendo el afecto a profunda evaluación intelectual, permite vislumbrar cómo sus afectos se hallaban domados y sometidos al instinto de investigación, Da Vinci había logrado convertir el apasionamiento en ansia de saber y se entregaba al mismo con la intensidad y la devoción que derivan de la pasión.

¹⁰⁶ Todo niño se caracteriza por un instinto de investigación, a veces incomprensible por el adulto y que parece dirigirse con insistencia a la sexualidad y el origen de los niños. Esta pulsión parece haber sido particularmente intensa en Leonardo. Entre los tres y cinco años (la edad en que Leonardo es llevado a vivir con su padre) se desarrolla un intenso proceso de represión sexual que afecta también a este instinto de investigación, planteándose varias posibilidades para su destino ulterior. Freud plantea que Leonardo lograra sublimar la mayor parte de su energía sexual, convirtiéndola en investigación en otros campos, un fin considerado más aceptable y eventualmente más valioso, y que ello constituirá el nódulo y secreto de su personalidad.

B- El recuerdo infantil:

Sólo una vez Leonardo incluye entre sus apuntes algo referido a su infancia, cuando trabaja sobre el vuelo, para comentar un recuerdo infantil:

"Parece como si me hallara predestinado a ocuparme del tema del buitre, pues uno de mis primeros recuerdos de mi infancia es que, hallándome en mi cuna, llegó un buitre y con su cola me abrió la boca, y me golpeó varias veces esa cola, en el interior, y sobre los labios"

A partir de este recuerdo que Freud construye su análisis sobre Leonardo, considerando que éste no constituye en verdad un recuerdo, sino una fantasía posterior transferida por el artista a su infancia.

El buitre¹⁰⁷ según este análisis, es una representación de la madre, relación que deriva de la deidad egipcia andrógina que simboliza a la maternidad. Muy sugerente es además la posibilidad de que Leonardo conociera, como muchos de sus contemporáneos, las explicaciones sobre la concepción del buitre sin la intervención del macho, tema de amplio interés en círculos teológicos por sus implicancias en el apoyo a la maternidad de la Virgen María sin intervención de un hombre.¹⁰⁸

Freud señala la semejanza de esta creencia con la realidad infantil vivida por el artista, en la que su madre abandonada parece procrear y criar sin ayuda del macho ausente. En otras palabras, según esta lectura Leonardo se ve a sí mismo como cría de buitre, que ha tenido madre, pero no padre.

El análisis del recuerdo infantil, destaca la fantasía homosexual. El contenido latente - oculto- de la misma posee notable orientación erótica: sabemos que el pájaro es uno de los más conocidos símbolos sustitutivos del miembro masculino. La situación en que el buitre abre la boca con la cola representaría el acto sexual oral. La investigación psicoanalítica denota que esta situación tiene su origen en otra en la que nos hemos sentido felices y satisfechos, que es cuando hemos sido amamantados. Se comprende así por qué Leonardo transfiere el suceso con el pájaro a la época infantil.

¹⁰⁷ Según traducciones más exactas no se trataría de un buitre sino de un milano. Esta vicisitud no anularía el análisis de Freud, en tanto, el aspecto sexual conserva todo su valor. Es dable señalar además los trabajos realizados por Freud respecto de los lapsus en el lenguaje, en que una sustitución de una palabra por otra no resulta azarosa.

¹⁰⁸ En la tradición egipcia, la imagen jeroglífica del buitre representa a la madre. La religión y cultura del pueblo egipcio no era desconocida para los griegos y romanos. Leonardo poseía gran cantidad de textos con conocimientos de los antiguos y los padres usaban esas leyendas para apoyar la enseñanza de la virginidad de la virgen María. El buitre se convirtió en símbolo de la maternidad a causa de la creencia popular de que no había más que buitres hembras, careciendo esta especie de machos.

La lectura de Freud va más allá todavía advirtiéndole que en Homosexuales en análisis es frecuente encontrar un enlace infantil intenso con la madre, que erotiza más de lo normal, favorecido en principio por la ternura maternal y apoyado luego en un padre percibido como lejano o ausente. El amor a la madre no puede seguir el desarrollo consciente por ser algo prohibido e inaceptable, por lo que sucumbe en represión. El niño reprime su amor a la madre sustituyéndose a ella, esto es identificándose con ella, y haciendo su misma elección de objeto erótico, tomándolo como su propia persona. En el futuro se encuentra a sí mismo como su madre, dirigiendo su ternura y deseo a jóvenes que lo representan a él mismo como niño amado. Se vincula esto con la elección de Leonardo de hermosos discípulos a los que atiende y cuida tiernamente. Es esta la explicación de Sigmund Freud a la homosexualidad de Leonardo.

C- La enigmática sonrisa:

Al pensar en Leonardo, evocamos la imagen de la sonrisa fascinante y enigmática de la florentina Monna Lisa del Giocondo; que pareciera contener la esencia de la femeneidad, reuniendo la peligrosa sensualidad al mismo tiempo que la ternura maternal; el recato y la pasión, el pudor y la voluptuosidad. Varios críticos la consideran por ello, la más perfecta representación de la antítesis que domina la vida erótica de la mujer.

Casi a sus cincuenta años, al pintar Leonardo este retrato parece haber caído preso del encanto de esa sonrisa que revive su conflicto infantil, devolviéndole el recuerdo amoroso de su madre, de la cual fue separado. En lo sucesivo, sus cuadros presentarán este rasgo que llegó a distinguirse como "la sonrisa leonardesca".

Al reproducir la sonrisa que contiene al mismo tiempo la maternal ternura, pero también la amenazante sensualidad, es posible recrear la imagen de la madre que a falta del hombre amado, volcó todo su afecto y su insatisfacción en el pequeño, provocando una maduración excesivamente precoz de su erotismo y consecuentemente un déficit en su virilidad.

Una obra casi simultánea, parece condensar el recuerdo infantil con la Gioconda. Se trata de "Santa Ana, la Virgen y el Niño".

Sintetizando la esencia de su historia infantil y de su fantasía, la pintura, reúne aparentemente a la abuela que lo acogió al llegar a la casa paterna, la madre de la cual es desprendido y al niño. La delimitación de una figura con la otra es sumamente confusa, parecen

más bien fundirse las madres, la verdadera y la adquirida cuando es llevado a la casa paterna. Como si Leonardo no contando con imagen clara y diferenciada de su madre, uniera en esta obra la imagen real con otras figuras maternas de las sucesivas madrasas de la infancia.

En relación a la fantasía infantil, como aspecto que destaca el análisis de la obra, se observa que la sombra del vestido de Santa Ana crea la ilusión de un buitre cuya cola reposa sobre los labios del niño.

En obras posteriores se aprecia cómo ha revivido en Leonardo la intensidad del prohibido conflicto. Cuadros como San Juan Bautista y Baco, le permiten recrear la sonrisa, en figuras que son de nuevo andróginas como el buitre:

"...son bellos adolescentes de suave morbidez y de formas afeminadas y que en lugar de bajar los ojos, nos miran con una enigmática expresión de triunfo, como si supieran de una inmensa felicidad cuyo secreto guardan. La conocida sonrisa deja sospechar que se trata de un secreto amoroso."¹⁰⁹

D- Identificaciones con el padre.

Otro aspecto que caracterizó la personalidad de Leonardo es la identificación con algunos aspectos de su padre.

Freud señala que Leonardo se considera el padre de sus obras y al igual que su progenitor, que se desentiende de su hijo, se convierte en un padre que abandona a sus obras luego de crearlas. Posiblemente sea este el camino para entender cómo el artista dejó sin terminar muchas de sus obras y a despreocuparse por su destino ulterior.

Por otra parte, el verse privado del apoyo paterno, marcó su personalidad con una peculiar característica de desafío a la autoridad, representada -por ejemplo- en el poder eclesiástico de la época. El atrevimiento y la independencia de su posterior investigación científica presuponen, según Freud, una investigación sexual infantil no coartada por el padre.

¹⁰⁹ S. Freud,(1909). "Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci". Obras completas. Amorrortu.

E- Conclusiones:

La obra de Freud presenta un análisis minucioso sobre la vida de Leonardo, para luego señalar de qué modo su obra es reflejo de aquella. Es así, que el psicoanalista genera un apasionante retrato de la vida del artista que abarca aspectos como la configuración familiar del mismo, su sexualidad y la multiplicidad de intereses del personaje, elementos éstos que -según la lectura freudiana- emergen disfrazados en obras como "La Gioconda" y "Santa Ana, la Virgen y el Niño".

El recorrido realizado por Freud, lejos de oscurecer la brillante luz del creador, sirve para comprender cómo la vida inconciente moviliza y determina la vida de la criatura humana. La comprensión de la dimensión humana del artista, nos acerca al hombre, sujeto a las mismas leyes que rigen en todos. Un Leonardo que en su genialidad no se distancia del hombre "común".

El ensayo cobra relevancia en el marco de este estudio si se tiene en cuenta que, en el estudio de la creatividad, el enfoque teórico que nos brinda el psicoanálisis amplía el entendimiento sobre los factores que pueden influenciar esta capacidad, potenciándola como en el caso de Leonardo o interfiriendo en su plena manifestación. Es asimismo, un camino para buscar en las creaciones artísticas indicios de las proyecciones del mundo interno del creador, que lo anima y mueve a ser, producto de las relaciones establecidas en su historia (novela) personal.

2.1.5. ANÁLISIS DE LA OBRA INDEPENDIENTEMENTE DE SU AUTOR:

C. El delirio y los sueños en la <Gradiva> de Jensen (1907)

a. La novela: "Gradiva, una fantasía pompeyana"

La novela tiene como protagonista a un joven arqueólogo, Norbert Hanold, fascinado por un bajorelieve clásico en el que se representa a una figura femenina, que en tren de andar,

recoge su vestido con la mano izquierda, de suerte que pueden verse sus pies. Uno de ellos descansa de lleno sobre el piso, mientras que el otro apenas roza el piso con los dedos, estando la planta y el talón casi verticalmente.

Norbert confiere un nombre a la doncella: "Gradiva", que significa "la que avanza". Además, imagina toda una vida para su Gradiva: es una pompeyana de unos veinte años y de familia noble, que ha muerto en la erupción del Vesubio. Absorto por la imagen, sueña con la doncella.

Primer sueño: *El está en Pompeya el día de la erupción. Ve cómo Gradiva, que se recuesta entre dos columnas, es cubierta por las cenizas del Vesubio.*

Prisionero de estos pensamientos cree ver a la Gradiva caminar por la calle; se plasma en él la decisión de emprender un viaje a Italia, que contra toda expectativa y todo deliberado propósito lo lleva visitar las ruinas de Pompeya, viaje en el que se siente incómodo ante la presencia de parejas de recién casados. Durante su estancia en Pompeya se encuentra a una joven que él cree -en su fantasía- es Gradiva, resucitada, que se pasea por las ruinas de Pompeya.

En su hotel, asediado por el calor y las moscas, sigue soñando. A la mañana siguiente Norbert se encuentra por primera vez al mediodía en las ruinas. En esta ocasión, "ve" a su Gradiva que marcha por las piedras de lava para cruzar la calle. Se dirige a ella, hablándole primero en griego y después en latín, cuando ésta le advierte que debe hacerlo en alemán, al tiempo que se va caminando con ese andar por el que Hanold se siente atraído, y desapareciendo por una grieta entre las ruinas.

Antes de encontrarse por segunda vez con Gradiva, Hanold ve unas flores blancas de una planta de asfódelos, la flor de los infiernos, y las toma para regalárselas. En este encuentro, Hanold le cuenta a Gradiva que la ha bautizado así porque no conoce su nombre; agrega que la ha reconocido pues la ha visto en sueños y le cuenta la historia del relieve regalándole las flores. Ella responde que su nombre es Zoe -que quiere decir "vida"-. Al recibir las flores blancas, Zoe dice: "hace mucho tiempo que me acostumbré a estar muerta... me has traído las flores de la tumba para volverme a llevar a ella...". Agrega: "A las más afortunadas que yo en primavera les ofrecen rosas, pero para mí es más apropiado recibir las flores del olvido". Le anuncia que al día siguiente estará en el mismo lugar.

Un nuevo sueño: *Hanold "ve" a Gradiva sentada al sol haciendo una trampa para lagartijas con un tallo de hierba. Ella le dice: "mantente inmóvil, la colega tiene razón, el recurso*

es realmente bueno y ella lo ha empleado con el mejor de los éxitos"; entonces un pájaro invisible se lleva la lagartija en el pico.

En el tercer encuentro, Norbert le lleva a Zoe un ramo de rosas rojas. Ella le pide un cuaderno que había olvidado y le dice: Parece que te gustan las rosas rojas. Él contesta: La gente las regala en primavera. Zoe replica: Quise decir que a otras personas no les regalan flores de asfódelo, sino rosas... parece que ha mejorado la opinión que tienes de mí".

A través de diferentes actos, como compartir un panecillo, y hablarle de la posada donde se hospeda con su padre, Zoe le va mostrando que es una persona de carne y hueso, y le recuerda, de manera equívoca y poética, que "ellos compartieron el pan hace ya dos mil años". Norbert ya no es capaz de distinguir fantasía de realidad, sólo tras espantar de un manotazo una mosca que se ha posado en la mano de Gradiva, siente que ésta es de carne y hueso.

Habiendo espantado la mosca y al tocarle así la mano, Hanold se da cuenta de que Gradiva tiene "una mano humana irrefutablemente real, viva y cálida". Entonces Zoe llama a Norbert Hanold por su nombre y le advierte sobre su locura. Como él no se había presentado, queda muy asombrado. En ese momento llega una amiga de Zoe que está de luna de miel, la reconoce llamándola por su nombre. Esta nueva prueba de la realidad viviente de la Gradiva, desencadena la fuga de Hanold.

Se produce un cuarto encuentro, en que Norbert sale de su delirio, al revelarle Zoe su identidad y explicar que son amigos desde la infancia. El apellido de Zoe es Bertgang, que prácticamente quiere decir en lengua germánica, lo mismo que Gradiva. Que ella vive en el apartamento de al lado, que jugaban cuando eran pequeños, hasta que Norbert fue adolescente y se dedicó solamente a sus estudios. Le dice: *"No sé si yo tenía otro aspecto cuando correteábamos juntos a diario, y nos queríamos, y de vez en cuando nos peleábamos y nos dábamos algún bofetón, pero, si en los últimos años te has dignado echarme una mirada, habrás podido comprobar que mi apariencia es ésta desde hace mucho tiempo"*. Luego agrega: *"te habías convertido en un ser aburrido, seco y tímido, como una cacatúa disecada, y al mismo tiempo, magnífico como un archaeopteryx, que es así, tengo entendido, como se llama el monstruoso pájaro antediluviano"*. Aquí Zoe habla con el discurso de zoólogo de su padre.

En Zoe vuelve a renacer el antiguo amor por su amigo, y Norbert, ya curado de su delirio, también está enamorado, de este modo se resuelve el misterio de la novela.

b. El interés de Freud por la novela:

Tras conocer la historia, uno de los elementos que rápidamente se comprende es el hecho de que, al llamar Norbert "Gradiva" a la mujer del bajorrelieve, obedece a ciertos estímulos inconscientes, pues es este un modo alternativo y desfigurado de decir Bertgang. Reflejo del compromiso, entre la realidad y la fantasía es el hecho de que Norbert crea a una chica que se relaciona con su pasión vocacional: la joven muchacha, de unos 20 años, natural de Pompeya y de familia noble, que ha sido sepultada bajo las cenizas del Vesubio.

Freud explica cómo el interés del protagonista ha sido desplazado de las mujeres vivas a las de piedra o bronce; es así que ha podido sublimar en el ejercicio de su ciencia, en la arqueología. Por ello, parece acertada la manera en que el novelista describe la gestación de las fantasías de Hanold, a partir del momento en que, parecen resurgir su curiosidad y deseos sexuales reprimidos. (reavivados por la imagen de Gradiva). En tal elucidación se subrayan, las frases de Zoe: *"hace largo tiempo que me he acostumbrado a estar muerta"*, y *"para mí es más apropiado recibir de tus manos la flor del asfódelo"*, que indican, dice Freud, el proceso por el que Norbert Hanold ha reprimido su deseo y no quiere saber que la Gradiva que busca es una mujer de carne y hueso. La transformación que se opera en Hanold es el resurgimiento de su erotismo, evidente en el análisis de los sueños del protagonista.

Otro de los elementos que deslindan de la novela de Jensen, es la comparación del psicoanalista con el arqueólogo, ya que no hay mejor metáfora de la represión como sepultamiento y de la tarea del analista como investigador que busca qué es lo que está oculto, bajo represión. La represión hace que algo sea inaccesible a la conciencia, pero como sabemos ello se conserva, lo mismo que las cenizas del volcán hicieron en Pompeya: lo que Hanold ha reprimido son los recuerdos y representaciones de su relación infantil con la joven del bello andar.

Por otra parte, el trabajo de Freud, pone de manifiesto la manera inteligente en que Zoe Bertgang, logra llevar a Hanold a la realidad, por medio de equívocos y de palabras de doble sentido, en un proceso que Freud compara con la cura psicoanalítica.

Los procedimientos que el novelista hace adoptar a Zoe para la curación del delirio de Norbert, muestran identidad con el método psicoanalítico, excepto en una cosa -que luego se convertirá en el elemento teórico central de la cura psicoanalítica- que para Gradiva es más sencillo que para el psicoanalista, ya que no tiene que deshacer la transferencia. En la última

escena es el mismo Norbert Hanold quien interpreta la traducción del nombre Gradiva como Bertgang. Allí desaparecen los últimos restos del delirio.

Todo tratamiento psicoanalítico, dice Freud, es una tentativa de liberar el amor reprimido que había hallado en el síntoma una insuficiente satisfacción. En el psicoanálisis, la pasión que se despierta (amor u odio) se dirige a la persona del analista. Gradiva es un caso ideal, porque es ella misma el objeto del anterior amor reprimido y su persona se ofrece en el acto, a la tendencia amorosa liberada.

Un último punto a destacar de este ensayo psicológico, es el siguiente: ¿Cómo ha sido posible que Jensen “supiera” todo esto si -como él mismo le dice a Freud en respuesta a su carta- no tenía ningún conocimiento de la teoría psicoanalítica? Lo que sucede, dice Freud, es que *“tanto el artista como el psicoanalista trabajan con el mismo material, aunque empleando métodos diferentes, y la coincidencia de los materiales es la prueba de que han trabajado con acierto. El psicoanalista trabaja en la observación consciente de los procesos psíquicos patológicos. El poeta, en cambio, dirige su atención a lo inconsciente de su propio psiquismo, espía allí las posibilidades de desarrollo de tales elementos y les permite llegar a la expresión estética en lugar de reprimirlos”*. Se trata de la sublimación.

D. El Moisés de Miguel Ángel (1913)

Como en otras oportunidades, Freud señala su primordial interés por el contenido de una obra de arte en detrimento de sus cualidades formales y técnicas a las que, sin embargo, el artista suele dar máxima importancia. Nos dice:

“...me he sentido impulsado a considerar muy detenidamente algunas de aquellas obras que tan profunda impresión me causaban, y he tratado de aprehenderlas a mi manera; esto es, de llegar a comprender lo que de ellas producía tales efectos...todo esto ha orientado mi atención hacia el hecho, aparentemente paradójico, de que precisamente algunas de las creaciones artísticas más acabadas e impresionantes escapan a nuestra comprensión. Las admiramos y nos sentimos subyugados por ellas, pero no sabemos qué es lo que representan...”

Descartando que estos efectos sean producto de un déficit en la capacidad comprensiva, conjetura:

“Lo que tan poderosamente nos impresiona no puede ser, a mi juicio, más que la intención del artista, en cuanto él mismo ha logrado expresarla en la obra y hacérsela aprehensible. Sé muy bien que no puede tratarse tan sólo de una aprehensión meramente intelectual; ha de ser suscitada también nuevamente en nosotros aquella situación afectiva, aquella constelación psíquica, que engendró en el artista la energía impulsora de la creación”.

Agrega: “... ¿por qué no ha de ser posible determinar la intención del artista y expresarla en palabras, como cualquier otro hecho de la vida psíquica?”

En pos de responder a esta inquietud, plantea la necesidad de recurrir al análisis de la obra para determinar la intención del artista, esto es, descubrir *el sentido y el contenido de lo representado en la obra de arte*. Sólo después de la interpretación, será posible saber por qué uno ha experimentado una impresión tan poderosa.

Estas formulaciones guiarán su escrito sobre el “Moisés” de Miguel Ángel, en el que Freud desarrollará de forma explícita su método de análisis del arte, resaltando la idea del impacto de la obra sobre el espectador, y la posibilidad de esclarecer dicho afecto interpretando el contenido de la misma.

a) “El Moisés”

Esta estatua marmórea, erigida por Miguel Ángel en la iglesia de San Pietro in Vincoli, de Roma, estaba destinada originariamente, al monumento funerario que había de guardar los restos del soberano pontífice Julio II. La descripción que Freud hace de la misma es la siguiente:

“El Moisés de Miguel Ángel se nos muestra sentado, con el tronco de frente, la cabeza y la mirada vueltas hacia la izquierda; el pie derecho descansa sobre el suelo, en tanto que el izquierdo se alza apoyado solamente en los dedos; el brazo derecho se halla en contacto con las tablas de la Ley y una parte de la barba, y el brazo izquierdo reposa sobre el regazo”

Su trabajo inicia con las contradictorias interpretaciones de críticos del arte, bajo la premisa de que detrás de las dudas y discrepancias suscitadas por tales análisis, se ocultan los

elementos esenciales para la comprensión de la obra. Al repasar las elucidaciones citadas no podemos más que coincidir con él en que la obra es "enigmática", pues *"...Es indudable que representa a Moisés, el legislador de los judíos, con las tablas de la Ley. Pero esto, es lo único seguro"*. En el afán de comprender lo representado en la obra, subordina las interpretaciones de los diversos críticos a un interrogante:

"¿Quiso Miguel Ángel crear en este Moisés una obra de carácter y expresión, ajena al tiempo, o ha representado al héroe bíblico en un momento determinado y muy importante de su vida?"

Y sigue:

"...La mayoría de los críticos se decide por esto último e indica también la escena de la vida de Moisés que el artista ha plasmado eternamente. Tal escena sería aquella en que a su descenso del Sinaí, donde ha recibido de manos de Dios las tablas de la Ley, advierte Moisés que los judíos han construido entre tanto un becerro de oro, en derredor del cual danzan jubilosos. Este cuadro es el que sus ojos contemplan y el que suscita en él los sentimientos que sus rasgos expresan y que habrán de impulsarle, en el acto, a obrar con máxima energía. Miguel Ángel ha elegido el instante de la última vacilación, de la calma precursora de la tempestad. En el instante inmediato, Moisés se eruirá violento -el pie izquierdo se alza ya del suelo-, arrojará de sus manos, quebrándolas, las tablas de la Ley y descargará su ira sobre los apóstatas".

Sin embargo, las observaciones de Thode, uno de los críticos a que alude Freud, hacen referencia a otra tentativa de resolución, para Thode las tablas de la Ley no están en trance de resbalar, sino perfectamente quietas, y hace notar *«la posición resueltamente inmóvil de la mano derecha sobre las tablas, puestas de canto»*. Al considerar Freud ese detalle de la estatua, reconoce que aquel está en lo cierto.

La segunda observación es aún más decisiva, recuerda que *esta figura fue proyectada como elemento de una serie de seis y que aparece representada en posición sedente*. Ambas circunstancias contradicen la hipótesis de que Miguel Ángel quiso fijar aquel momento histórico determinado, el análisis de Freud nos señala entonces, que:

"la pertenencia de la figura de Moisés a un conjunto hace imposible la hipótesis de la estatua hubiera de despertar en el espectador la idea de que iba a levantarse para entregarse a una acción violenta. Si las figuras restantes no aparecían también representadas en igual actitud de preparación a la acción -lo cual es muy inverosímil-, había de hacer pésima impresión que precisamente aquella otra pudiera sugerirnos la idea de que iba a abandonar su puesto y a sus

compañeros, o sea a sustraerse a su misión en el conjunto del monumento. Una figura dotada de tal movimiento sería absolutamente incompatible con el estado de ánimo que todo el monumento funerario debía despertar."

Acorde a lo expuesto, el Moisés no debe querer levantarse; ha de poder permanecer en soberana calma, como las demás figuras y como la proyectada estatua del Papa mismo (que Miguel Ángel no llegó a realizar); no puede representar a un hombre poseído por la cólera. Destacan aquí, dos detalles de la obra antes no tenidos en cuenta: el juego de los dedos de la mano derecha y la barba, y la posición de las tablas, desprendiendo la idea de que lo que se ve en Moisés no es la introducción a una acción violenta, sino el residuo de un movimiento ya ejecutado:

"Poseído de cólera, quiso alzarse y tomar venganza, olvidando las tablas; pero ha dominado la tentación y permanece sentado, domada su furia y traspasado de dolor, al que se mezcla el desprecio. No arrojará ya las tablas, quebrándolas contra la piedra, pues precisamente a causa de ellas ha dominado su ira, refrenando para salvarlas, su apasionado impulso. Cuando en el primer momento se abandonó a su violenta indignación hubo de descuidar su custodia, soltando de ellas la mano con que las sujetaba. Entonces, las tablas empezaron a resbalar y corrieron peligro de quebrarse contra el suelo. Esto le sirvió de advertencia. Pensó en su misión, y renunció por ella a la satisfacción de su deseo. Su mano retrocedió y salvó las tablas, que resbalaban, antes que pudieran caer. En esta actitud permaneció ya quieto, y así le ha eternizado Miguel Ángel"

Estas elucidaciones se visualizan, según el Psicoanalista, del siguiente modo en la imagen: en los gestos del rostro se reflejan los deseos, que llegaron a ser dominantes; en la parte media de la figura aparecen visibles los indicios del movimiento reprimido, y, por último, el pie muestra aún la postura inicial de la acción propuesta.

Resta en este examen psicoanalítico de la estatua, cotejar la imagen plasmada por Miguel Ángel y la del Moisés de la Biblia, el cual se encolerizó verdaderamente y arrojó las tablas contra el suelo, quebrándolas.

Más importante que la infidelidad para con el texto sagrado, parece ser, la transformación introducida por Miguel Ángel, en el carácter de Moisés. Según el testimonio de la tradición, Moisés era un hombre furioso y sujeto a bruscas explosiones de cólera. Pero

“Miguel Ángel ha puesto en el sepulcro de Julio II otro Moisés, superior al histórico o tradicional. Ha elaborado el tema de las tablas quebradas y no hace que las quiebre la cólera de Moisés, sino, por el contrario, que el temor de que las tablas se quiebren apacigüe tal cólera o, cuando menos, la inhiba en el camino hacia la acción. Con ello ha integrado algo nuevo y sobrehumano en la figura de Moisés, y la enorme masa corporal y la prodigiosa musculatura de la estatua son tan sólo un medio somático de expresión del más alto rendimiento psíquico posible a un hombre, del vencimiento de las propias pasiones en beneficio de una misión a la que se ha consagrado”, esta expresión es la que pone fin a la interpretación de Freud respecto de la estatua de Miguel Ángel.

b) Conclusiones del análisis de Freud:

La propuesta de interpretación de la estatua de Miguel Ángel realizada por Freud se basa en los siguientes detalles precisos:

1. La postura de Moisés en su asiento.
2. El juego de los dedos y la ondulación de la barba
3. La inclinación de las tablas.
4. La inclinación de la cabeza y dirección de la mirada.

La reconstrucción que propone, tomando como base tales detalles, de los cuales la mano derecha y la barba son el eje principal, se puede sintetizar en tres momentos- secuencia:

Secuencia primera: Moisés está quieto, sentado en posición de reposo.

Secuencia segunda: Moisés vuelve la cabeza y se da cuenta de la escena. En su ira afloja la presión sobre las tablas, que están a punto de escurrírseles de las manos.

Secuencia tercera: Moisés se da cuenta, se detiene, acerca la mano que tenía sobre la barba a las tablas para sujetarlas, desviando involuntariamente aquella también.

Lo que Freud trabaja podría expresarse sintéticamente diciendo que, Miguel Ángel ha querido representar a Moisés en el momento en que recupera la compostura exterior no cediendo a la emoción interior y que, refrenando la pasión, salva las Tablas de la Ley. Entonces: *EL MOISES HA SUBLIMADO.*

c) La sublimación en Miguel Ángel:

Una segunda interpretación, toma como eje a la persona del artista, entendiendo que Moisés que logra controlar la ira, es reflejo del mismo artista, a quien se define en el texto de Freud casi análogamente a Moisés como "temperamental".

El Papa (a cuyo sepulcro estaba destinada la obra) y Miguel Ángel mantenían una relación tensa debido al fuerte carácter de ambos, por ello es que Freud ve en la escultura la materialización del deseo del artista de dominar sus pasiones, de darles una satisfacción atenuada mediante la sublimación.

Miguel Ángel se procuraría la satisfacción de deseos al transgredir -mediante la obra- el texto bíblico, en una época histórica en que la religión tenía un peso muy importante sobre la vida de los sujetos y la iglesia era sinónimo de poder y autoridad. El Moisés que ha puesto el artista en el sepulcro, es una prueba de la desobediencia al texto sagrado, un medio para superar las limitaciones que las normas y órdenes del mundo cultural imponían a la satisfacción de sus pulsiones.

La obra es indicio de la sublimación de Miguel Ángel, que se permite desobedecer a las normas para alcanzar la satisfacción de sus deseos, al tiempo que responde a la norma de la época, creando escenas religiosas.

El artista presenta satisfecho un deseo más allá de lo possibilitado desde la cultura, y permite a sus contemporáneos participar de tal satisfacción, al observar la obra.

d) "El Moisés" la identificación de Freud:

"...me he sentido impulsado a considerar muy detenidamente algunas de aquellas obras que tan profunda impresión me causaban, y he tratado de aprehenderlas a mi manera; esto es, de llegar a comprender lo que de ellas producía tales efectos...todo esto ha orientado mi atención hacia el hecho, aparentemente paradójico, de que precisamente algunas de las creaciones artísticas más acabadas e impresionantes escapan a nuestra comprensión. Las admiramos y nos sentimos subyugados por ellas, pero no sabemos qué es lo que representan..."

Son éstas las palabras con que Freud inicia su ensayo acerca del Moisés y son ellas, las que permiten aventurar una interpretación -precisamente- sobre los efectos que esta obra de arte producía en él. ¿Por qué Freud se ocupa particularmente de ésta estatua?

La figura de Moisés, en relación a las circunstancias del pueblo hebreo, siempre ejerció una profunda impresión sobre el ánimo del psicoanalista. Su interés se ve reflejado no sólo en la obra de 1913, sino también en "Moisés y la religión Monoteísta", compuesto por tres ensayos escritos entre 1934 y 1938.

La fascinación por la estatua, se traduce en numerosas referencias autobiográficas es por ello que, diversos autores se atreven a expresar "*Freud visualizaba a Moisés como su identificación heroica más significativa, y lo hace cuando, por ejemplo, califica de "formidable hazaña antropológica" el descenso de Moisés del Monte Sinaí para traer la ley a los judíos*".¹¹⁰

Robertis señala que esta figura satisfacía en Freud, una necesidad narcisista de identificación con el profeta y conductor de una multitud de seguidores en la empresa admirable de conducirlos a su destino final. Si Freud se emparenta con Moisés, la tierra prometida -en la identificación freudiana- se hace metáfora de la afirmación del movimiento psicoanalítico. En este sentido una carta a Jung explicita: "...*si yo soy Moisés, (usted) como Josué tomará posesión de la tierra prometida de la psiquiatría que a mí se me ha permitido ver sólo de lejos*"¹¹¹

De forma análoga, Fromm (1959) refiere que, la identificación de Freud con Moisés tiene raíces inconcientes; su tema de interés es que como líder de su pueblo, lo encaminó a la tierra prometida, sin entrar él mismo. Semejante situación sentía Freud sobre la esperanza del psicoanálisis de convertirse en una misión para el alivio del sufrimiento humano, sin que se encontrase el mundo plenamente convencido de sus beneficios curativos. "Freud se identificó íntimamente con Moisés, el profeta incomprendido por su pueblo y, sin embargo, capaz de controlar su rabia y continuar la tarea de conducir a su pueblo hasta la tierra prometida" (Bettelheim, 1991:53).

Cita Martínez Salazar¹¹², "no sería aventurado pensar, haciendo un símil con esta última figura significativa, que Freud haya tenido como destino y misión en la vida traer otra ley a los hombres, proponerles una nueva alianza y señalarles una nueva tierra prometida y una libertad antes no conocida", refiriéndose con ello, por supuesto, al descubrimiento del inconsciente y en

¹¹⁰ Martínez Salazar, F. (2008). "Freud. Algunas de sus contribuciones a lo cultural y lo político". *La lectura de la realidad en el aula*. Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

¹¹¹ Freud S. (1974). Carta de Freud a Jung, Torino.

¹¹² *Ibid.*

consecuencia al cambio de leyes que acarreó para la comprensión de la conducta humana. La nueva alianza sería la que en psicoanálisis hace el médico con su enfermo para abordar el inconsciente. Éste mismo sería la tierra prometida, y una vez que se tomara conciencia se le conquistaría. La libertad sería el logro obtenido por el hombre al librarse del yugo al que lo somete la enfermedad emocional.

Otro punto de identificación se desprende del comentario en torno a las vicisitudes de Moisés, ya antes había surgido la amarga reflexión de Freud, que veía a *“Moisés recompensado (...) con rebeliones, odios e ingratitud por aquel mismo pueblo que él intentaba liberar”* (Freud, 1900, pág. 349). La “traición de los seguidores” es un tema que trae a colación los acontecimientos biográficos de Freud y que hace intervenir su subjetividad ante la dolorosa desilusión padecida. Cuando Freud “espía” a Moisés y escribe el ensayo correspondiente, en aquel periodo de su vida estaba encolerizado por lo que estaba viviendo: apenas terminada la redacción del ensayo, Freud escribía a Ferenczi: *“Estoy invadido por la rabia”* (carta del 12 de enero de 1914). Era un momento candente en la historia de la Institución Psicoanalítica y Freud sufría el abandono de Adler y de Stekel, al mismo tiempo la polémica con Jung estaba en todo su apogeo. Lo que hace pensar en que la motivación que llevó a Freud a inspeccionar en los rasgos del Moisés, es una vivencia emotiva que radica en lo íntimo de sus experiencias personales.

Estas son sólo algunas ideas disparadoras en la comprensión del “Moisés de Freud”, sin embargo, lo que importa destacar aquí es que *el valor de la obra excede el de la composición artística; pues la obra impacta en los sujetos, así como en Freud, porque encuentra repercusión en su vida anímica, en su psiquismo, hace eco en sus deseos más profundos, y se presenta como depositaria de identificaciones, y procura al creador como al espectador una satisfacción atenuada a sus impulsos más primitivos.*

BIBLIOGRAFÍA y FUENTES DE INFORMACIÓN

- **Alcántara Moreno, G.** (2008). "La definición de salud de la Organización Mundial de la Salud y la interdisciplinariedad". *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*. 1. 93-107.
- **Alfaro Malatesta, S** (2006). "*Procesos de innovación tecnológica del proceso y el producto*". Universidad de Cataluña. Barcelona.
- **Almansa Martínez, P.** (2003). "La terapia musical como intervención enfermera". *Enfermería Global*. 2 (2).Universidad de Murcia. Descargado el 02/09/2010 de: <http://revistas.um.es/eglobal/issue/view/57/showToc>
- **Añino, M.** (2003). "Creatividad, arte-terapia y autismo. Un acercamiento a la actividad plástica como proceso creativo en niños autistas". *Arte, individuo y sociedad*, 15, 135-152. Descargado el 04/06/2010 de <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/bba/11315598/articulos/ARIS0303110135A.PDF>
- **Araos, F** (2004). "Psicoanálisis, Rorschach y Creatividad: una condensación integrativa". *Terapia psicológica*, 1(23) ,59-64. Descargado el 04/06/2010 de: http://www.infopsicologica.com/andres/documentos/terapia_psicologica.pdf#page=59
- **Arribas Cabello, G.** (2007). "Arte y Psicoanálisis". *Intersubjetivo*, 2(8), 153-162. Descargado el 11/04/2010 de: http://perso.wanadoo.es/quipuinstitut/quipu_instituto/num_pub/pdf/monograf0.pdf
- **Asoc. Uruguay de Musicoterapia.** (2005). "*¿Qué es musicoterapia?*". II Congreso Latinoamericano de Musicoterapia. Montevideo. Uruguay.
- **Ayuso y Salvador (Comp.)**. "*Manual de Psiquiatría*". Madrid: Ed. MacGraw- Hill. (p.17-31)
- **Azumendi, O.** (2008). "Fotografía y Psiquiatría". *Cuadernos de psiquiatría comunitaria*. 1 (8),63-75.
- **Bareiro, J.** (2009). Transicionalidad, creatividad y mundo: Winnicott y Heidegger. "*Poesis*". 18.
- **Barceló, J.** (1992) "*Persuasión, Retórica y Filosofía*". Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas. Universidad de Chile.

- Basco, M.E. (2008). "*Desarrollo de la creatividad en niños en edad escolar*". Mendoza. UDA
- Bassols, M. (2006). "El arteterapia, un acompañamiento en la creación y la transformación". *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 1, 19-25. Descargado el 20/05/2010 de:
<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/edu/18866190/articulos/ARTE0606110019A.PDF>
- Belloch, A. (1995). "*Manual de Psicopatología*". (1). Madrid: Ed. Mac Graw- Hill.
- Bertolote, J. (2008). "Raíces del concepto de Salud mental". *World Psychiatry*, 7, 113-116. Descargado el 20/04/2010 de: www.contener.org/boletin/be2828.pdf .
-
- Barcia, D y López- Ibor, J (1997). "*Manual de psiquiatría*". (vol. 2). Madrid. Ed. MacGraw- Hill.
- Blázquez Ortigosa, A. (2009). La importancia de ser creativos. "*Innovación y experiencias educativas*". 17.
- Bohoslavsky, R. (1969). "*Reflexiones en torno al concepto de salud mental*". Síntesis de un grupo de discusión. Universidad de la Provincia de Mar del Plata. Facultad de Humanidades. Bs. As. (73-89).
- Boto, A. (2003) "El arte también es curativo". *Medicina integral*.
- Bourdieu, P (2000). "*Sobre el poder simbólico*". En: GUTIERREZ, A. "Intelectuales, política y poder": 65-73. Buenos Aires.- Ed. Eudeba
- Borrella, G. (2003). "Aspectos que configuran la Salud Mental". *Medware*. (2003). Núm. 8.
- Brea Feijoo, J. (2008). "El poder de la música". *Cuadernos de atención primaria*. 15 (343-344). Universidad de la Rioja.
- Briseño- León, R y otros. (coord.). "*Salud y equidad: una mirada desde las ciencias sociales*". Brasil: Ed.: Fio-Cruz. (p.15-24)
- Calderaro, J. D. (1961). "*La dimensión estética del hombre*". Bs. As. Paidós.
- Callejón, M. y Granados, I. (2003). "Creatividad, expresión y arte: terapia para una educación del siglo XXI. Un recurso para la integración". *Escuela abierta*. 6, 129-147. Descargado el 06/06/2010 de:
www.ceuandalucia.com/escuelaabierta/.../callejongranados_ea6.pdf .

- **Campos, E.** (2000). *"Psicosis y arte"*. Mendoza. UDA.
- **Carta de Ottawa para la promoción de la Salud.** (1986). Ginebra. OMS.
- **Caruso, C.** (2002). "El arte en la promoción de la salud y la prevención de enfermedades". En Caruso, C. "Silvando en la oscuridad. Música y psicósomática." 245-253. Buenos Aires. Ed. Topia
- **Caruso, C.** (2002). "El arte en la promoción de la salud y la prevención de enfermedades". En Caruso, C. "Silvando en la oscuridad. Música y psicósomática." 245-253. Buenos Aires. Ed. Topia
- **Chavez, R.; Lara, M.** (2000). "La creatividad y la psicopatología". *Salud Mental*. 5 (23): 1-9. Descargado el 04/06/2010 de: <http://www.medigraphic.com/pdfs/salmen/sam-2000/sam005a.pdf>
- **Clegg, B.** (2001). *"Creatividad al instante"*. México. Ed: Granica
- **Coll Espinosa, F.**(2004). "El desarrollo de la subjetividad desde la creatividad y arte-terapia". *Educación Social*. 28. pp. 41-54.
Consultado: 04/05/2010
- **Contini de González, N.** (s/f). La creatividad como recurso de afrontamiento en la vida cotidiana. *"Psicología, Cultura y sociedad"*. 1. Pag: 19-25.
- **Corominola, S.** (1997). *"Psicoanálisis y arte"*. Mendoza. UDA.
- **Dalahanty, G.** (s/f). "Freud y su pueblo". *Serie Freudiana*. Descargado 5/09/2010 de: www.chasque.net/frontpage/relacion/0306/freud/htm
- **Dea, A; y Cerdá, M.** (2007) "Arte: ¿talento y/o disciplina?". *Revista intercontinental de psicología y educación*, 2(9), 5-10. Disponible en internet: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=80290201>
- **Delgado Pérez, H.** (2007). "La locura Creativa. Una aproximación despatologizante en el genio creador". *Recreate. Revista internacional de creatividad aplicada total*. Descargado el 04/05/2010 de: [http://www.creatividadcursos.com:8000/Revista/recreate/recreate07/Seccion1/1.%20DELGADO%20P%C3%89REZ%20\(2007\)%20-La%20Locura%20Creativa.pdf](http://www.creatividadcursos.com:8000/Revista/recreate/recreate07/Seccion1/1.%20DELGADO%20P%C3%89REZ%20(2007)%20-La%20Locura%20Creativa.pdf)
- **Domínguez, C.** (2001). *"El deseo que se transforma: sublimación"*. España. Ed. Bilbao. pp 241-267.

- Dowmat, L. (2000). "Tres aproximaciones al arte terapia". *Arte, individuo y sociedad*, 12, 311-319. Descargado el 01/04/2010 de:
<http://revistas.ucm.es/bba/11315598/articulos/ARIS0000110311A.PDF>
- Dubos, R. (1975). *"El espejo de la Salud"*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica
- Dubos R. (1975) *"El hombre en adaptación"*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Epelde, E. (2009). "Terapia por la pintura y Psicoanálisis". *Avances en Salud Mental relacional. Revista internacional on-line*, 2(8). Descargado el 01/04/2010 de:
http://www.bibliopsiquis.com/asmr/0802/0802_EpeldePONENCIA_BASURTO.pdf.
- Espina Barrio, J. (2008). *"Poesía y psicodrama. Creación y espontaneidad"*. En: AZUMENDI, O. (Comp.). "Cuadernos de psiquiatría comunitaria". 1, (8): 77-90.
- Ferrari, H. (2001). *"¿Qué es la salud mental? Una experiencia en medicina"*. En "Aportes para un cambio curricular en Argentina" 155-164. Buenos Aires. Editado por la Facultad de Medicina de la UBA.
- Fierro, A. (2000). "Salud (comporta) mental: un modelo conceptual". *Revista de psicología general y aplicada*. 53: 147-164
- Fierro, A. (2004). "Salud Mental, personalidad sana, madurez personal". Ponencia en el congreso Internacional de Psicología "¿Hacia dónde va la psicología?". Santo domingo set 2004.
- Fiorini, H (1995). *"El psiquismo creador"*. Barcelona. Ed. Paidós
- Flores, F. (2006). "Teatro. La batalla del ser". *Revista intercontinental de psicología y educación*, 2 (8), 166-168. Descargado el 04/05/2010 de:
<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/802/80280211.pdf>
- Freud, S. (1900) "La interpretación de los sueños". Obras Completas. Buenos Aires. Amorrortu. Tomo V
 - (1907) "El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen". Obras Completas. Buenos Aires. Amorrortu. Tomo IX
 - (1908) "El creador literario y el fantaseo". Obras Completas. Amorrortu
 - (1909) "Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci". Obras Completas. Buenos Aires. Amorrortu. Tomo XI
 - (1911). "Los dos principios del acaecer psíquico". Obras completas. Buenos Aires. Amorrortu. Tomo XII

- (1912). "Totem y Tabú". *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu, tomo XIII.
 - (1913). "Múltiple interés del Psicoanálisis". *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu, tomo XIII.
 - "El chiste y su relación con lo inconciente". *Obras Completas*. Amorrortu editores. Bs.As. tomo VIII
 - (1914) "Recordar; repetir y reelaborar". *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu, tomo XII.
 - (1914). "El Moisés de Miguel Ángel". *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu, tomo XIII.
 - (1916). "Lo percedero". *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu. Tomo II.
 - (1920) "Más allá del principio del placer". *Obras Completas*. Amorrortu Editores. Tomo XVIII
 - (1927). "El porvenir de una ilusión". *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu. Tomo XXI.
 - (1930) "El malestar en la cultura". *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu, tomo XXI.
 - Freud, S. () "La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna". *Obras completas*. Amorrortu. Tomo IX, 167-168.
 - Freud, S. "La metamorfosis de la pubertad". *Obras completas*. Amorrortu. Tomo VII
 - Freud, S. "El interés por el psicoanálisis". *Obras completas*. Amorrortu. Tomo XXI.
-
- Gandara Martin, J. (2008). "*Psico-neuro-biología de la creatividad artística*". En: AZUMENDI, O. (Comp.). "Cuadernos de psiquiatría comunitaria", 1(8). 29-46
 - García Ríos, A. (2006). "Autonomía en el desarrollo de las capacidades artísticas en adolescentes escolares". *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, 3,69-81. Descargado el 20/05/2010 de: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/874/87400306.pdf> .

- **García, A.** (1998). "*Crónica de una búsqueda: la creatividad emergiendo de la ruptura de una realidad*". Mendoza. UDA.
- **García, Viniegras, C y González Benítez, I.** (2000). "La categoría bienestar psicológico. Su relación con otras categorías sociales". *Revista cubana de medicina general integral*. 16. (6).
- **García, C y otros.** (1997). "Musicoterapia. Una modalidad terapéutica para el estrés laboral". *Revista Cubana de Medicina General integral*. 6 (13). La Habana.
- **González de Rojas, T y González Lobeto, J.** (2004). "Una aproximación psicodinámica al genio creador de Leonardo Da Vinci". *Revista Ciencias de la Educación*. 23(1), 161-179.
- **Guimon, J.** (2008). "*Terapia por el arte*". En AZUMENDI, O. (Comp.). "Cuadernos de psiquiatría comunitaria", 1(8), 9-28
- **Gutiérrez, E.** (2000). "Arte- terapia para grupos de personas sin hogar". *Arte, individuo y sociedad*, 12, 301-309. Descargado el 20/05/2010 de.
<http://revistas.ucm.es/bba/11315598/articulos/ARIS0000110301A.PDF> .
- **Hernández- Hernández, F.** (2008). "La investigación basada en las artes. Propuesta para re-pensar la investigación en la educación". *Educatio Siglo XXI*, 26,85-118. Descargado el 01/04/2010 de:
<http://www.doredin.mec.es/documentos/01820083002551.pdf> .
- **Hernández Merino, A.** (2007). "Las hebras para hilvanar la vida: el dibujo del dolor". *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 1, 79-96.escargado el 09/05/2010 de:
http://www.infopsicologica.com/andres/documentos/terapia_psicologica.pdf#page=59 .
- **Hernández Sampieri R.; Fernández Collado C; Baptista L.** (1998) *Metodología de la Investigación*. México. Mc Garw-Hill Interamericana Editores.
- **Hernández, A.** (2008). "*Locos y artistas creadores heréticos*". En AZUMENDI, O. (Comp.). "Cuadernos de psiquiatría comunitaria", 1(8),47-62.
- **Jahoda, M.** (1980). "*Algunos conceptos de Salud Mental Positiva*". New York: Ed. Arno Press
- Klein, M. (1990). "*Fundamentos psicológicos del análisis del niño*". Tomo II. Obras completas. Bs.As. Ed. Paidós. p.28

- Kris, E. (1964). *"El arte del insano"*. Bs.as. Paidós
- Kris, E. (1964). *"Psicoanálisis del arte y el artista"*. Bs.as. Paidós.
- Lacan, J. (1995). *"La ética del Psicoanálisis"*. Bs. As. Ed. Paidós.
- Landau, E. (s/f). *"El vivir creativo"*. Barcelona. Ed. Herder.
- Laplanche, J. Y Pontalis, J.B. (2001). *"Diccionario de psicoanálisis"*. Bs. As. Ed. Paidós.
- Larotonda, P. (s/f). *"El jugar de Winnicott"*.
- Levin, A. (2000). "Civilización y Barbarie: una mirada Psicoanalítica". *Asociación Escuela Argentina de Psicoterapia para Graduados. (AEAPG)*
- Lewin, M. (2004). "Juego, fantasía: del más allá al espacio transicional". *Psicoanálisis APdeBA*, 2 (26), 351-373. Descargado el 04/06/2010 de:
<http://www.apdeba.org/publicaciones/2004/pdf/Lewin.pdf>.
- Limiñana Gras, R. (2008). *"Cuando crear es algo más que un juego: creatividad, fantasía e imaginación en los jóvenes"*. Cuadernos FHyCS-UNju. Universidad de Murcia. España.
- Livon Grosman, G. (1994). *"Permiso, yo soy creatividad"*. Bs. As. Ed. Macchi.
- Lopez-Bosch, M. (2000). "Simbolización, expresión y creatividad: tres propuestas sobre la necesidad de desarrollar la expresión plástica infantil". *Arte, individuo y sociedad*, 12,41-57. Descargado el 09/06/2010 de:
<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/bba/11315598/articulos/ARIS0000110041A.PDF> .
- Lopez-Neglia, C. (s/f) "El trabajo de la creación". *Proyectos en el aula*. 3,57-60
- Lowenfeld, V. (1973). *"Desarrollo de la Capacidad Creadora"*. Buenos Aires. Ed: Kapelusz.
- Loza, C. (2006). "Psicoanálisis, arte e interpretación". *Anuario de psicología clínica y de la salud*, 2, 57-64. Descargado el 01/04/2010 de:
http://grupo.us.es/apcs/doc/APCS_2_esp_57-64.pdf .
- Lluch Canut, M. (1999). *"Construcción de una escala para medir la Salud Mental Positiva"*. Universidad de Barcelona.
- Malpartida, D. (2003). "El placer de la repetición". *Revista actualidad Psicológica*, 15. Descargado el 20/05/2010 de:
<http://www.sintsys.cl/complexus/revista7/pdf/Malpartida.pdf>

- **Malpartida, D.** (2003). "Psicoanálisis a través del arte: un presente por venir". *Revista actualidad psicológica*. Bs. As.
- **Martin del Campo, S.** (2000). "El papel de la educación artística en el desarrollo integral del educando". *Educar*. 15. Descargado 28/10/2010 de:
<http://educar.jalisco.gob.mx/15/15Martin.html>
- **Martínez Salazar, F.** (2008). "Freud. Algunas de sus contribuciones a lo cultural y lo político". La lectura de la realidad en el aula. Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Descargado 06/06/2010 de:
<http://www.filos.unam.mx/lecturarealidad/freud.algunasdesuscontribucionesaloculturalylopolitico>
- **Martínez, H.; López, L.; y Sánchez, M.** (2004). "Arte, salud y comunidad". *Revista del Hospital Psiquiátrico de la Habana*. 1(1). Descargado el 04/05/2010 de:
http://www.bvs.sld.cu/revistas/hph/hph_1_04/hph12104.htm.
- **Martínez, J.** (2001). "Música y salud". *Salud, esfinge*. 15. Descargado el 02/09/2010 de:
<http://www.editorial-na.com/articulos/articulo.asp?art=68>.
- **Megías, F. y Serrano, M.** (2000). *"Enfermería en psiquiatría y salud mental"*. Madrid: Ed. DAE.
- **Minuchín, L.** (s/f) *"Psicoanálisis, arte y creatividad"*. Foro de la Asociación Latinoamericana del Psicoanálisis. Descargado 04/06/2010 de:
<http://www.alhp.org/foro27.html>
- **Moreno, I.** (2001). "Una mirada a los procesos creativos en arte-terapia: Louis Bourgeois". *Arte, Individuo y Sociedad*. 15,117-134. Descargado el 06/06/2010 de:
<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/bba/11315598/articulos/ARIS0303110117B.PDF>.
- **Moreno, G.** (2008). "La definición de la Organización Mundial de la Salud y la interdisciplinariedad". *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*. (9)1.
- **Monroy Solís, R.** (2006). "Arte, creatividad y aprendizaje. La imaginación como vehículo de la movilidad interior: duelo y simbolización artística". *Reencuentro*. 46, 1-11.
- **Moya Martínez, M.** (2009). "Creatividad y Música para todos: una experiencia musical creativa con personas mayores". *Creatividad y Sociedad*. 10, 212-236. Descargado el 01/04/2010 de:
<http://www.creatividadysociedad.com/articulos/13/Creatividad%20y%20Sociedad.%20Creatividad%20y%20musica%20para%20todos.pdf> .

- Moya, M.; y Bravo, R. (2009). "Creatividad y música para todos: una experiencia musical creativa con personas mayores". *Creatividad y Sociedad*. 13. Pág. 212- 236.
- Pain, S.; Jarreau, G. (1995). "*Una psicoterapia por el arte. Teoría y técnica*". Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.
- Palacios, L. (2007). "Sublimación, arte y educación en la obra de Freud". *Revista intercontinental de psicología y educación*, 2(9) ,13-24. Descargado el 04/05/2010 de: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=80290202>.
- Penagos Corzo, J. (s/f) "*Creatividad. Capital humano para el desarrollo social*". Universidad de las Américas. México.
- Penagos Corzo, J. y Aluni, R. (2000). "Creatividad una aproximación". *Revista psicología*. Ed. Especial
- Porras, M. y Castro, E (2004). "Paradojas de la creatividad". *Huellas...búsquedas en artes y diseño*, 4,104-111. Descargado el 12/06/2010 de: http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/74/12PorrasCastr.pdf.
- Rey, C. (2009). "Las otras lecturas de Freud. Psicoanálisis y Literatura". *Revista de la asociación española de neuropsiquiatría*, 103 (29), 145-155. Descargado el 06/06/2010 de: http://scielo.isciii.es/scielo.php?pid=S0211-57352009000100011&script=sci_arttext
- Rendón, M.A. (2003). "*Propuesta pedagógica para el desarrollo de las habilidades creativas en los niños de preescolar*". La Habana. ICCP
- Rigol y Ugalde (ed.). "*Enfermería de la salud mental y psiquiátrica*". Barcelona. (p. 47-56)
- Rius, A. (s/f). "Efectos del arte en la adolescencia". España. Comunidad de Madrid.
- Robertis, D. (2007). "Moisés, Miguel Ángel y Freud". *Revista del Centro Psicoanalítico de Madrid*. 13. Descargado: 05/09/2010 de: <http://www.centropsicoanaliticomadrid.com/revista/13/art2.html>
- Rodríguez, E. (2008). "*Teatro y bienestar psicológico*". Mendoza. UDA.
- Rodríguez, R. y Goldman, A. (ed.). (1996). "*La conexión salud-desarrollo*". Washington. DC: Organización Panamericana de la Salud.
- Rolnik, S (2001). "¿El arte cura?". Conferencia en el MACBA. Descargado el 04/06/2010 de: http://www.macba.es/uploads/20060531/QP_02_Rolnik.pdf.

- **Romero, J.** (2000). "Creatividad, arte, artista, locura: una red de conceptos limítrofes". *"Arte, Individuo y Sociedad"*, 12,131-141. Descargado el 12/06/2010 de: <http://revistas.ucm.es/bba/11315598/articulos/ARIS0000110131A.PDF>.
- **Romo, M.** (1997). "*Psicología de la creatividad*". Barcelona. Ed. Paidós
- **Salamanca Casado, P. Luengo R.; Carrera González A.; Gallego, A.; y Álvarez, A.** (2009) "*La importancia del proceso creativo en el arte, la ciencia y la ingeniería*". Universidad de Valladolid.
- **Sanchez Moreno, I.** (2001). "Una mirada a los procesos creativos". *Arte, Individuo y Sociedad*. 15. 117-134.
- **Santiago, G.** (2006). "*Arte y Psicoanálisis: el arte como ejemplo de sinthome, Isadora Duncan y la danza*". Mendoza. UDA.
- **Segal, A** (1992). "*Introducción a la obra de Melanie Kleir*". México: ed. Paidós.
- **Sierra, H.** (1998). "*Salud mental y fin de siglo*". Conferencia dictada en la ciudad de Rafaela. Descargado el 12/06/2010 de: <http://www.monografias.com/trabajosmenfins/smenfins.shtml>.
- **Silva, G.** (2006). "*Creatividad: puente a la resiliencia en la adversidad*". Mendoza. UDA.
- **Strom, R.** (1983) comp. "*Creatividad y educación*" España. Ed. Paidós
- **Skiadaresis, R.** *La internación y el psicoanálisis". Breve recorrido histórico sobre la enfermedad y la internación.* (Ficha inédita).
- **Tatarkiewicz, W.** (2002). "*Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*". Madrid
- **Torrance, E** (1977). "*Educación y capacidad creativa*". Madrid. Ed: Marova
- **Trigo Aza, E** (2006). "Juego y creatividad: el re-descubrimiento de lo lúdico". V Congreso Internacional de Actividades Físicas Cooperativas. España.
- **Tripodi, E.** (1999). "*El juego en juego*". Buenos Aires. Ed: Lumen-Hymanitas.
- **Ubilla, E.** (2009). "El concepto de Salud Mental en la obra de Erich Fromm". *Revista chilena de neuro-psiquiatría*. 47 (2):153-162
- **Ungar, V.** (2001). "Imaginación, fantasía y juego". *Psicoanálisis APdeBA*, 3(23), 695-711. Descargado el 01/04/2010 de: <http://www.apdeba.org/publicaciones/2001/03/pdf/032001ungar.pdf>.
- **Vanrell, C.** (2007). "Creación artística en la adolescencia: vinculaciones terapéuticas". *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 2,247-

260. Descargado el 04/06/2010 de:

<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/edu/18866190/articulos/ARTE0707110247A.PDF> .

- **Vallejo Ruiloba, J. (1992).** *"Introducción a la Psicopatología y la Psiquiatría"*. Barcelona: Ed. Salvat.
- **Vega-Franco, L. (2002).** "Ideas creencias y percepciones acerca de la salud. Reseña Histórica". *"Salud Publica de México"*. 44 (3), 258-265.
- **Winnicott, D. (1972).** *"Realidad y juego"*. Barcelona. Ed. Gedisa.