



UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Campus León

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Doctorado en Cultura y Arte

PROCESOS CREATIVOS Y TRANSFORMACIONES
SUBJETIVAS. LA RESIGNIFICACIÓN DE LA IDENTIDAD A
TRAVÉS DE LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA DIRIGIDA

TESIS

Para obtener el Título de

Doctora en Cultura y Arte

Que sustenta

MPE Guadalupe de la Cruz Aguilar Salmerón

Director

Dr. Luis Fernando Macías García

“Cualquier cosa es un camino entre cantidades de caminos. Por eso debes tener siempre presente que un camino es sólo un camino; si sientes que no deberías seguirlo, no debes seguir en él bajo ninguna condición. Para tener esa claridad debes llevar una vida disciplinada. Sólo entonces sabrás que un camino nada más es un camino, y no hay afrenta, ni para ti ni para otros, en dejarlo si eso es lo que tu corazón te dice. Pero tu decisión de seguir en el camino o de dejarlo debe estar libre de miedo y de ambición [...] Mira cada camino de cerca y con intención. Pruébalo tantas veces como consideres necesario. Luego hazte a ti mismo, y a ti solo, una pregunta [...] ¿Tiene corazón este camino? Todos los caminos son lo mismo: no llevan a ninguna parte. Son caminos que van por el matorral. ¿Tiene corazón este camino? Si tiene, el camino es bueno; si no, de nada sirve. Ningún camino lleva a ninguna parte, pero uno tiene corazón y el otro no. Uno hace gozoso el viaje; mientras lo sigas, eres uno con él. El otro te hará maldecir tu vida. Uno te hace fuerte; el otro te debilita.”

(Castaneda, 1968, p. 171-172)

Agradecimientos

A Dios, en Quien reside el poder de la intención.

A mis padres, Octavio y Lupita, por recordarme el amor incondicional.

A mis hijos, Jesús Miguel y José Mario por ser mis mejores maestros.

A mi director, el Dr. Luis Fernando Macías García, por su acompañamiento siempre ascendente, por compartirme su sabiduría a través de los seminarios, los cursos y una vastísima bibliografía.

A mi codirector, el Dr. Luis Ramos Gómez-Pérez q.e.p.d., por su amistad y por llevarme a creer que esto era posible.

A mi Coordinadora y profesora, la Dra. María Eugenia Rabadán, por los seminarios impartidos y las referencias bibliográficas que fueron insumos importantes para ésta tesis.

A la Dra. Vanessa Freitag por coordinar la última parte del Doctorado y su sensibilidad para ver lo importante.

A mi director, mi codirector, las coordinadoras, la Dra. María Luisa González Aguilera, el Dr. Alejandro Klein y el Dr. Fernando Zarco, por tomarse el tiempo para leerme y aportar sus conocimientos en el mejoramiento de la tesis.

A mis compañeros, Sara, Christian y Erika por esa complicidad que se convirtió en una gran amistad.

A mis hermanos y amigas que son hermanas y a todas y cada una de las personas con las que transito caminos con corazón.

Índice

Introducción	15
Antecedentes	15
El problema de estudio	16
La propuesta	20
Nuestro modo de proceder	23
Bibliografía y otras fuentes	28

CAPÍTULO I

El estado de la cultura en la formación de la identidad

1.1 Introducción	35
1.2 Antecedentes a la concepción simbólica del concepto de cultura y sus relaciones con la identidad	39
1.2.1 La identidad en la fase concreta de la formación del concepto de cultura	41
1.2.2 La identidad en la fase abstracta de la formación del concepto de cultura	48
1.3 La cultura como proceso simbólico	59
1.4 El plano simbólico	62
1.4.1 El plano simbólico como proceso	64
1.4.1.1 La percepción	64
1.4.1.2 La exteriorización	65
1.4.1.3 La intuición	67
1.4.1.4 La representación	67
1.4.1.5 La significación	69

1.4.2 La identidad como proceso simbólico en el marco de la cultura simbólica	71
1.4.2.1 El marco psicoanalítico en Freud	71
1.4.2.1.1 Lo consciente	75
1.4.2.1.2 Lo preconscious	75
1.4.2.1.3 Lo inconsciente	78
1.4.2.5 El marco psicoanalítico en Lacan	84
1.4.3 La psicoterapia Ericksoniana como proceso simbólico	86
1.4.3.1 El fenómeno hipnótico	87
1.4.3.2 Los principios epistemológicos de la Psicoterapia Ericksoniana	88
1.4.5.3 La psicoterapia Ericksoniana y la creación de significado	88
1.4.4 El arte contemporáneo: Un proceso simbólico	90
1.5 Conclusiones	94
Bibliografía	98

CAPÍTULO II

El proceso creativo en la formación de la identidad

2.1 Antecedentes para llegar al campo	101
2.2 La sublimación: un fenómeno de transformación	104
2.2.1 La función pulsional para la realización del deseo	105
2.2.1.1 El esfuerzo	107
2.2.1.2 La meta	108
2.2.1.3 El objeto	108

2.2.1.4 La fuente	110
2.2.2 La pulsión de muerte	110
2.2.3 La función pulsional y sus relaciones con el sistema anímico	113
2.2.4 La sublimación	119
2.3 Las pautas creativas presentes en los planos biológico, material, intelectual y trascendente interpretados como procesos de creación	124
2.3.1 El universo orgánico	125
2.3.2 El hombre y la creación artificial en la transformación de su entorno	128
2.3.3 Los cambios de paradigma de la ciencia en Thomas Kuhn	134
2.3.3.1 Las pautas creativas de la ciencia	135
2.3.4 Las pautas creativas en el análisis y la solución de conflictos humanos, de la teoría de los grupos y de los tipos lógicos en Paul Watzlawick	141
2.3.4.1 La teoría de grupos	143
2.3.4.2 La teoría de los tipos lógicos	144
2.4 Los procesos creativos en el arte	147
2.4.1 Las pautas creativas en los procesos de creación artística	147
2.4.2 Los procesos creativos desde la experiencia de algunos creadores	151
2.4.2.1 Max Pechstein (1881-1955)	151
2.4.2.2 Henri Bergson (1859-1941)	154
2.4.2.3 Wassily Kandinsky (1866 - 1944)	157
2.4.2.4 Andre Breton (1896-1966)	160
2.4.2.5 Jackson Pollock (1912-1956)	164
2.4.2.6 Marcel Duchamp (1887-1968)	166
2.4.2.7 Joseph Beuys (1921-1986)	169

2.4.2.8 Lea Vergine (1938-)	172
2.5 El arte como dispositivo de transformación en Gregory Bateson (1914-1980)	182
2.6 Conclusiones	185
Bibliografía	189

CAPÍTULO III

La propuesta: El Taller de Creatividad

3.1 Antecedentes	191
3.2 El Taller de Creatividad	193
3.3 La sistematización del Taller de Creatividad	193
3.3.1 El análisis del discurso a través del modelo de Hymes (1972)	195
3.3.2 El modelo de Hymes (1972) como dispositivo del Taller de Creatividad	197
3.3.2.1 Situación	198
3.3.2.2 Participantes	199
3.3.2.3 Finalidades	200
3.3.2.4 Secuencia de actos	201
3.3.2.5 Clave	203
3.3.2.6 Instrumentos	203
3.3.2.7 Normas	203
3.3.2.8 Género	205
3.4 Las Sesiones del Taller de Creatividad	208
3.4.1. Sesión 1: Introducción al Proceso Creativo	
<i>Dibujo y Collage</i>	

3.4.1.1 Situación	208
3.4.1.2 Participantes	208
3.4.1.3 Finalidades	209
3.4.1.4 Secuencia de actos	209
3.4.1.5 Clave	211
3.4.1.6 Instrumentos	211
3.4.1.7 Normas	212
3.4.1.8 Género	216
3.4.1.9 Fotos	219
3.4.2. Sesión 2: El Yo, principio de realidad. El cuerpo: posibilidades y límites	
<i>Actividad lúdica con globos e impronta</i>	
3.4.2.1 Situación	220
3.4.2.2 Participantes	220
3.4.2.3 Finalidades	220
3.4.2.4 Secuencia de actos	221
3.4.2.5 Clave	222
3.4.2.6 Instrumentos	223
3.4.2.7 Normas	223
3.4.2.8 Género	225
3.4.2.9 Fotos	226
3.4.3 Sesión 3 Auto-curación. Asociación de las disociaciones	

Collage y pintura

3.4.3.1 Situación	227
3.4.3.2 Participantes	227
3.4.3.3 Finalidades	227
3.4.3.4 Secuencia de actos	228
3.4.3.5 Clave	229
3.4.3.6 Instrumentos	229
3.4.3.7 Normas	230
3.4.3.8 Género	231
3.4.3.9 Fotos	233

3.4.4 Sesión 4 La responsabilidad del autocuidado y el bienestar

Anti-gimnasia, exploración de sensaciones y modelado en barro

3.4.4.1 Situación	234
3.4.4.2 Participantes	234
3.4.4.3 Finalidades	234
3.4.4.4 Secuencia de actos	235
3.4.4.5 Clave	236
3.4.4.6 Instrumentos	236
3.4.4.7 Normas	237
3.4.4.8 Género	240
3.4.4.9 Fotos	241

3.4.5 Sesión 5: La estructura de la conciencia: Hemisferios izquierdo y derecho

Mapas mentales

3.4.5.1 Situación	242
3.4.5.2 Participantes	242
3.4.5.3 Finalidades	242
3.4.5.4 Secuencia de actos	243
3.4.5.5 Clave	244
3.4.5.6 Instrumentos	244
3.4.5.7 Normas	245
3.4.5.8 Género	247
3.4.5.9 Fotos	248

3.4.6 Sesión 6: La estructura anímica: El trabajo con las emociones

Dibujo, pintura y drama

3.4.6.1 Situación	249
3.4.6.2 Participantes	249
3.4.6.3 Finalidades	249
3.4.6.4 Secuencia de actos	250
3.4.6.5 Clave	251
3.4.6.6 Instrumentos	252
3.4.6.7 Normas	252
3.4.6.8 Género	254
3.4.6.9 Fotos	255

3.4.7 Sesión 7: Fluir para soltar expectativas

Baile y pintura

3.4.7.1 Situación	256
3.4.7.2 Participantes	256
3.4.7.3 Finalidades	256
3.4.7.4 Secuencia de actos	257
3.4.7.5 Clave	258
3.4.7.6 Instrumentos	258
3.4.7.7 Normas	259
3.4.7.8 Género	260
3.4.7.9 Fotos	261

3.4.8 Sesión 8: Crear a partir del caos

Música y escultura

3.4.8.1 Situación	262
3.4.8.2 Participantes	262
3.4.8.3 Finalidades	262
3.4.8.4 Secuencia de actos	263
3.4.8.5 Clave	264
3.4.8.6 Instrumentos	264
3.4.8.7 Normas	265
3.4.8.8 Género	266
3.4.8.9 Fotos	268

3.4.9 Sesión 9: Lo que es adentro es afuera

Fotografía

3.4.9.1 Situación	269
3.4.9.2 Participantes	269
3.4.9.3 Finalidades	269
3.4.9.4 Secuencia de actos	270
3.4.9.5 Clave	271
3.4.9.6 Instrumentos	271
3.4.9.7 Normas	271
3.4.9.8 Género	273
3.4.9.9 Fotos	274

3.4.10 Sesión 10: Visualizar para resignificar la experiencia

Escritura

3.4.10.1 Situación	275
3.4.10.2 Participantes	275
3.4.10.3 Finalidades	275
3.4.10.4 Secuencia de actos	276
3.4.10.5 Clave	277
3.4.10.6 Instrumentos	277
3.4.10.7 Normas	278
3.4.10.8 Género	280
3.4.10.9 Fotos	281

3.4.11 Sesión 11: La conciencia de grupo

Pintura en gran formato

3.4.11.1 Situación	283
3.4.11.2 Participantes	283
3.4.11.3 Finalidades	283
3.4.11.4 Secuencia de actos	284
3.4.11.5 Clave	285
3.4.11.6 Instrumentos	285
3.4.11.7 Normas	285
3.4.11.8 Género	287
3.4.11.9 Fotos	288

3.4.12 Sesión 12: Sesión de despedida

Ritual

3.4.12.1 Situación	289
3.4.12.2 Participantes	289
3.4.12.3 Finalidades	289
3.4.12.4 Secuencia de actos	290
3.4.12.5 Clave	291
3.4.12.6 Instrumentos	291
3.4.12.7 Normas	292
3.4.12.8 Género	293
3.4.12.9 Fotos	294

3.5 Conclusiones	295
Bibliografía y otras fuentes	300
Consideraciones finales	
4.1 Introducción	301
4.2 Antecedentes que orientaron este trabajo	302
4.3 La identidad en la fase concreta de la cultura	304
4.4 La identidad en la fase abstracta de la cultura	305
4.5 La identidad en la fase simbólica de la cultura	306
4.6 Los procesos de creación	308
4.7 El Taller de creatividad	311
Anexos	313

PROCESOS CREATIVOS Y TRANSFORMACIONES SUBJETIVAS.
LA RESIGNIFICACIÓN DE LA IDENTIDAD A TRAVÉS DE LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA DIRIGIDA

Introducción

Antecedentes

La presente investigación nació de la inquietud por crear un producto de investigación que tuviera la función de orientar e integrar en una sola propuesta diferentes marcos de referencia de la realidad provenientes de una formación multidisciplinaria, por lo que surgió la tesis definida como: *Procesos creativos y transformaciones subjetivas. La resignificación de la identidad a través de la experiencia artística dirigida.*

Para ello, nos dimos a la tarea de comprender el proceso creativo a través de diferentes propuestas de creación, contextualizado por el marco del proceso de formación de la cultura simbólica en el que está implícita la configuración de la identidad, así como sus manifestaciones y representaciones, por lo que nos centramos en las del orden artístico, para conocer y analizar sus pautas con las que creamos un modelo de resignificación de la identidad a partir de la experiencia artística dirigida.

Mi educación formal fue siempre paralela a la educación artística, desde el kínder me inicié en la danza clásica por la Royal Academy of Dance, de Londres, hasta la mitad de la carrera como diseñadora industrial, dicha formación me permitió, entre otras cosas, desarrollar una conciencia estética, a través de la exploración del espacio mediante la expresión corporal, de la misma manera, la apreciación del lenguaje visual, me introdujo al ejercicio de la pintura y otras artes plásticas.

Más adelante me formé como maestra en psicoterapia Ericksoniana, marco en el que encontré aproximaciones psicoanalíticas que explican la formación de la identidad, los aspectos que la promueven y otros que la bloquean, así como el uso de técnicas y la creación de procesos en la búsqueda del bienestar. Dicha escuela tiene como supuesto central que todo sujeto es susceptible de transformación mediante el uso de diferentes técnicas de sugestión que trabajan en el inconsciente.

Por los antecedentes mencionados, la práctica clínica y otros que han enriquecido mi experiencia personal, he podido descubrir, observar, experimentar y reflexionar sobre algunos puntos de encuentro entre los procesos de creación y aquello que sucede en la interioridad del sujeto, en su configuración, en su desarrollo y sus objetivaciones, pues mientras crea, le es posible transformar su subjetividad, tramitar afectos y crear estrategias de solución.

El problema de estudio

Por dichos motivos, para plantear nuestro problema de estudio hemos pretendido profundizar en el concepto antropológico de cultura simbólica como marco categorial y sus implicaciones en la formación de la identidad desde el que hemos desplegado y contextualizado nuestros objetos de estudio, de tal manera que mostramos a través de la presente investigación nuestras indagaciones acerca de los diferentes estadios de la formación de la cultura simbólica y cómo ésta define la configuración de la identidad, así también cómo el papel del arte y los procesos de creación dan cuenta de algunas pautas e inciden en ciertas transformaciones subjetivas en el individuo, por lo que nuestros cuestionamientos nos han llevado a proponer un modelo de resignificación de la identidad a través de la experiencia artística dirigida, lo que llamaremos más adelante proceso creativo.

Es entonces que hemos considerado abordar el análisis de la realidad desde la multidisciplinariedad. Por ello elegimos el concepto de cultura simbólica, como operador de un marco categorial que permite articular dentro del campo antropológico que plantea Giménez (2007)¹, algunos conceptos fundamentales que corresponden a la filosofía, a ciertas aproximaciones al psicoanálisis y a la psicoterapia Ericksoniana y a algunos estudios del arte.

¹Tomamos como referencia ordenadora a Gilberto Giménez (2007), para construir la estructura conceptual que nos lleva de lo general a lo particular.

Dirigiendo nuestra búsqueda, hemos planteado en el Capítulo I las relaciones entre los conceptos de cultura e identidad, de tal manera que planteamos el objetivo el cual estuvo orientado en comprender cómo la construcción de la identidad depende del marco de la cultura; en este sentido llegamos hasta la propuesta de la formación histórica del concepto de cultura simbólica de Giménez (2007)² desde la tradición antropológica, quien propone tres fases diacrónicas sucesivas en las que señala tres estados de orden cultural como identitarios, derivados de un concepto específico: “- la fase concreta, la fase abstracta y la fase simbólica- caracterizadas respectivamente por otros tres conceptos clave: costumbres, modelos y significados.” (Giménez, 2007 p. 26), para lo cual consideramos importante abordar los diferentes estadios en términos de proceso, definido por el Diccionario de la lengua española como: “(Del lat. *processus*). 1. m. Acción de ir hacia adelante. 2. m. Transcurso del tiempo. 3. m. Conjunto de las fases sucesivas de un fenómeno natural o de una operación artificial.” (RAE, 2014) Pues sus implicaciones generan un ordenamiento centrado en los diferentes estados sucesivos que atraviesa la formación de la cultura, así como la construcción de la identidad del sujeto, lógica mucho más adecuada para nuestros fines que un ordenamiento cronológico. No sólo porque Giménez (2007) desde la visión antropológica simbólica de Geertz (1973) propone la formación histórica del concepto de cultura como una serie de fases, es decir, definidas en términos de proceso, sino porque además en su carácter histórico ha ordenado la última parte del devenir del mundo occidental y ha marcado nuestros referentes culturales en el presente, sin embargo, por las mismas razones no es universal, como sabemos, en pleno siglo XXI las distintas representaciones culturales así como grupos sociales coexisten y/o evolucionan o no de manera sincrónica en toda la extensión de sus propias fases.

Además, hemos considerado importante establecer algunos antecedentes a la concepción simbólica del concepto de cultura de las fases concreta y abstracta y sus respectivos referentes artísticos relativos a las etapas del romanticismo, del modernismo, así como de

² Consideramos la teorización del concepto de Cultura de Gilberto Giménez (2007) como lo más cercano a nuestro objeto de estudio, además de la lógica de sus planteamientos y sus aproximaciones a los conceptos de identidad.

la contemporaneidad, con lo que hemos profundizado algunos aspectos de la expresión artística implícitos en la formación de la identidad, pues al encontrar pautas significativas entre la formación del concepto de cultura, sus manifestaciones artísticas y la formación del concepto de identidad, hemos podido ampliar la comprensión de los procesos de individuación.

Abordamos la fase simbólica, no sólo como referente de un estadio de la cultura sino también como marco conceptual, pues observamos en Cassirer (2003) que además de ser el terreno común para las expresiones artísticas, esta misma categoría amplía para el psicoanálisis la comprensión de la formación de la identidad: idea central que desarrollamos en el primer capítulo; no obstante, cabe aclarar, que si bien algunos filósofos excluyen al psicoanálisis de su campo de estudio por considerar al inconsciente ajeno al pensamiento objetivo, de acuerdo con Assoun (1982), Freud explica en su momento que la filosofía se ha ocupado ya del problema del inconsciente; así mismo, el análisis positivo de los procesos psíquicos comprende de forma simultánea los procesos conscientes e inconscientes, de esta manera la conciencia opera en orden de la percepción orientada hacia objetivos inconscientes; además, el psicoanálisis tiene por objeto responder a las relaciones del alma y del cuerpo, las cuales son en sí mismas un terreno filosófico, aunque la propuesta psicoanalítica del inconsciente va más allá, al pretender generar mecanismos modificadores y/o adaptativos.

Es importante referir ahora que tanto algunas propuestas filosóficas, como las manifestaciones artísticas de las vanguardias y las aportaciones del psicoanálisis a la definición de su objeto, manifestaron sus particularidades antes que otras disciplinas y por lo mismo sirvieron como base para la comprensión de la cultura al inicio del S XX.

Queremos destacar que los modos de comprensión que siguieron esta pista plantean iniciativas de transformación cultural y por lo mismo forman parte de nuestro campo de interés. Lipovetsky (2003) da cuenta de esta realidad en el marco de la percepción de la cultura moderna, cuando lo expresa: “[...] -sólo las esferas artísticas y psicoanalíticas [...] anticiparon algunos decenios- [...]” (Lipovetsky, 2003, p. 6)

Esto se vincula con una tradición de pensamiento que remitimos en Freud (1930) cuando considera que la cultura es representada por actividades psíquicas superiores³, en ese sentido nos parece que su aportación consiste en distinguir de entre las actividades psíquicas, aquellas que tienen la función de señalar el rumbo hacia el que se orienta la cultura y la expresan en sí mismas. Esas actividades psíquicas constituyen las características que atribuye precisamente al trabajo artístico, científico e intelectual, además nos parece que facilitan el vínculo entre lo que Freud (1930) atribuye a la cultura como procesos superiores y lo que estamos abordando:

“Pero en ningún otro rasgo creemos distinguir mejor la cultura que en la estima y el cuidado dispensados a las actividades psíquicas superiores, las tareas intelectuales, científicas y artísticas, el papel rector atribuido a las ideas en la vida de los hombres.”
(Freud, 1930, p. 25)

Si las manifestaciones artísticas, intelectuales y científicas son portadoras de vínculos que llevan la iniciativa en cuanto a propuestas de transformación, y éstas a su vez son consideradas como actividades psíquicas superiores y representantes de un contexto cultural, nos parece que al analizar dichas actividades surge la certeza de su vigencia así como la importancia de lo cultural, ya que hemos buscado establecer un diálogo entre las mismas, lo que nos permite conocer ¿cómo la cultura, entre otras funciones, es el marco en el que se conforma la identidad del hombre?, ¿cómo a través de la experiencia creativa es posible comprender ciertos rasgos de la identidad?

Es entonces que para tales comprensiones abordamos en el Capítulo II el proceso creativo construido desde el punto de vista del psicoanálisis y definido en términos de sublimación, como proceso simbólico y sus implicaciones en la resignificación de la identidad, lo que nos llevó a observar transformaciones subjetivas en los sujetos; de la misma manera realizamos un estudio comparativo para comprender cómo este fenómeno está implícito en diferentes procesos de transformación, que van desde el marco evolucionista en el que la evolución

³ No significa que no esté tomada en cuenta cualquier otra manifestación cultural. Estamos considerando las que se caracterizan por tener un papel que define el rumbo de la cultura.

está condicionada por la necesidad de adaptación, mismo que más adelante aparece como proceso para la creación de objetos como una expansión antropomórfica; más adelante lo abordamos como marco de los cambios de paradigma en la ciencia; así como dispositivo para el análisis y la resolución de conflictos y finalmente concluimos con la concepción que tienen algunos artistas sobre sus propios procesos de creación. En este orden, cuando planteamos los procesos de resignificación de la identidad o transformación subjetiva lo hacemos porque nos interesa comprender el proceso en el que el sujeto pone a prueba su propia configuración en relación con la expectativa que tiene de sí y de hacer consciente una voluntad de ser, con el propósito de objetivarse; en este sentido, al hablar de proceso creativo, nos referimos a todos aquellos que suceden por mediación de la experiencia artística, no como proceso psicoterapéutico para estructurar la personalidad.

En el Capítulo III concentramos un modelo de construcción de la identidad que hemos definido en términos de Taller de Creatividad, el cual a través de un proceso dirigido mediante dispositivos específicos propician en el sujeto imágenes de solución y facilitan la resignificación de la experiencia, a partir de devolver formas conscientes procesadas de manera simbólica, por lo que se hace posible la reorientación del sentido, de la percepción, la resignificación, la reconstrucción y reconceptualización en una estructura coherente, tanto en el orden individual como social, en donde la creatividad es el resultado de un esfuerzo que nos devuelve a la historia y que se convirtió en nuestra propuesta.

La propuesta

El Taller de Creatividad es una estructura con sentido, sistematizada con la metodología del análisis del discurso de Calsamiglia, Helena y Tusón, Amparo (2007) en *Las cosas del decir*, a partir de la utilización del dispositivo “Componentes del evento comunicativo” (Calsamiglia, Helena y Tusón, Amparo, 2007, p. 5), de Hymes (1972).

El Taller de Creatividad tiene como fundamento teórico la articulación de dos naturalezas opuestas, la racional y la emocional como componentes del campo simbólico, para generar el fenómeno de sublimación: “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis J., 2004, p. 407) presentes en todo fenómeno creativo y de los cuales dieron cuenta

la discusión de nuestros autores. Desde esta perspectiva se desarrollaron las acciones que facilitaron los procesos creativos y la búsqueda de la propia objetivación, cortados a la medida de cada participante, los cuales se desarrollaron en cada una de las 12 sesiones:

Durante la Sesión 1 *Introducción al proceso creativo*, utilizamos las técnicas de Dibujo y collage para reflexionar el concepto de creatividad, sus bloqueos y la recuperación creativa con Waisburd (2003) en *Creatividad y transformación*, con la teoría de los dos cerebros en Robles (2008) en *Concierto para cuatro cerebros* y con un video de la Dra. Bolte (2008) *Un derrame de iluminación* en Youtube, formato TED.

Durante la Sesión 2 *El Yo, principio de realidad. El cuerpo. Posibilidades y límites*, facilitamos una actividad lúdica grupal con globos y el dibujo de la propia impronta, exploramos los límites del yo cuerpo como principio de realidad con Freud (1923) en *El yo y el ello* y lo complementamos con algunas reflexiones de Bertherat (2002) en *El cuerpo tiene sus razones*, quien hace énfasis en la importancia de la realidad corporal y la trascendencia de ser habitada.

Durante la Sesión 3 *Auto-curación. Asociación de las disociaciones*, utilizamos las técnicas de collage con material de primeros auxilios y pintura en acuarela, para reflexionar sobre la impronta de la sesión anterior, algunas condiciones que contribuyen a propiciarnos bienestar, con Freud (1923) en *El yo y el ello*, con Bertherat (2002) y con Robles (2005) en *Grupo de crecimiento*, quien a través del trance hipnótico propone cómo sanar heridas.

Durante la Sesión 4 *La responsabilidad del autocuidado y el bienestar*, trabajamos con técnicas de Anti-gimnasia, con la exploración de sensaciones para terminar con modelado en barro. Expusimos los supuestos sobre la naturaleza corporal y la promoción del bienestar con Bertherat (2002) en *El cuerpo tiene sus razones*, así como la promoción de la importancia del cuidado personal con aportaciones de Foucault (2010) en *Historia de la sexualidad. La inquietud de sí*.

Durante la Sesión 5 *La estructura de la conciencia: Hemisferio izquierdo y hemisferio derecho*, trabajamos con la técnica del *Mapa mental*, con la finalidad de resolver un

problema concreto. Analizamos algunas posturas teóricas referentes a la estructura de los dos hemisferios cerebrales en *Concierto para cuatro cerebros en psicoterapia*, de Robles (2005) y lo complementamos con estudios de neurofisiología y creatividad de Waisburd (2004) en *Creatividad y transformación*, las *Estructuras de la mente* y sus relaciones con la creatividad de Gardner (2012) y el concepto de *Mapas mentales* de Busan (2004).

Durante la Sesión 6 *La estructura anímica: El trabajo con las emociones*, trabajamos con las técnicas de *dibujo, pintura y drama* para comprender algunos conceptos centrales sobre la naturaleza de las emociones basados en Freud (1915) y (1923) en *Pulsiones y destino de pulsión* y *El yo y el ello*, respectivamente, así como la importancia de reconocerlas y darles nombre para manejarlas, en Robles (2005) en *Grupo de crecimiento*, por medio del esquema de emociones de Zinker (1997) del *El proceso creativo en la terapia gestáltica*, concluimos el trabajo con representaciones escénicas haciendo énfasis en el cuerpo como instrumento de expresión, en Waisburd, G. y Sefchovich, G. (1999) en *Expresión corporal y creatividad*.

Durante la Sesión 7 *Dejar surgir, soltando expectativas*, trabajamos con las técnicas de *Baile libre* con telas y un ejercicio final con *pintura*; para expresar la naturaleza del despliegue de las emociones y su objetivación, es decir, la importancia del cuerpo como instrumento de expresión y de integración, basadas en Freud (1923) en *El yo y el ello*, en Waisburd, G. y Sefchovich, G. (1999) en *Expresión corporal y creatividad*.

Durante la Sesión 8 *Crear a partir del caos*, trabajamos con *Música y escultura*. Reflexionamos sobre la naturaleza del caos con material de desecho industrial con el que nos armonizamos a través del sonido y construimos esculturas. Discutimos algunos conceptos con el objetivo de centrar la atención en las percepciones no visuales con Bertherat (2002) en *El cuerpo tiene sus razones*, así como la naturaleza de las emociones basadas en el placer-displacer con Freud (1923) en *El yo y el ello*.

Durante la Sesión 9 *Las formas como un espejo*, trabajamos con la técnica de la *Fotografía*. Reflexionamos a través de la exploración fotográfica sobre el fenómeno de proyección con Laplanche, J. y Pontalis, J. (2004) del *Diccionario de Psicoanálisis*; así como algunos aspectos fenomenológicos relacionados con el mito, como acto creador que se encuentra directa e

inversamente representado en el origen de lo que creamos. Definido como representación simbólica por Lévy-Strauss (2006) en *El pensamiento salvaje*.

Durante la Sesión 10 *Resignificar la experiencia con visión de futuro* trabajamos con la *Escritura*. Con las fotografías de la sesión 9 y algunas otras proporcionadas en el taller; reflexionamos con las introyecciones definidas como realidad interior, la cual es proyectada en lo que vemos externamente, con Zinker (1997) en *El proceso creativo en la terapia gestáltica*, y con la naturaleza del pensamiento salvaje del que Lévy-Strauss (2006) supone un funcionamiento holístico y simbólico en donde son condensados los contenidos de manera simultánea.

Durante la Sesión 11 *La conciencia de grupo*, trabajamos con la técnica de *Pintura en gran formato*. Con pliegos de papel de 5 metros, en equipos de trabajo, elaboramos una reflexión pictórica bajo algunos supuestos de la teoría de los sistemas de *Ludwig von Bertalanffy (1901-1972) A Pioneer of General Systems Theory*, en Weckowics, (2000) y de la visión social del arte de Joseph Beuys, en Bernárdez Sanchís (2003).

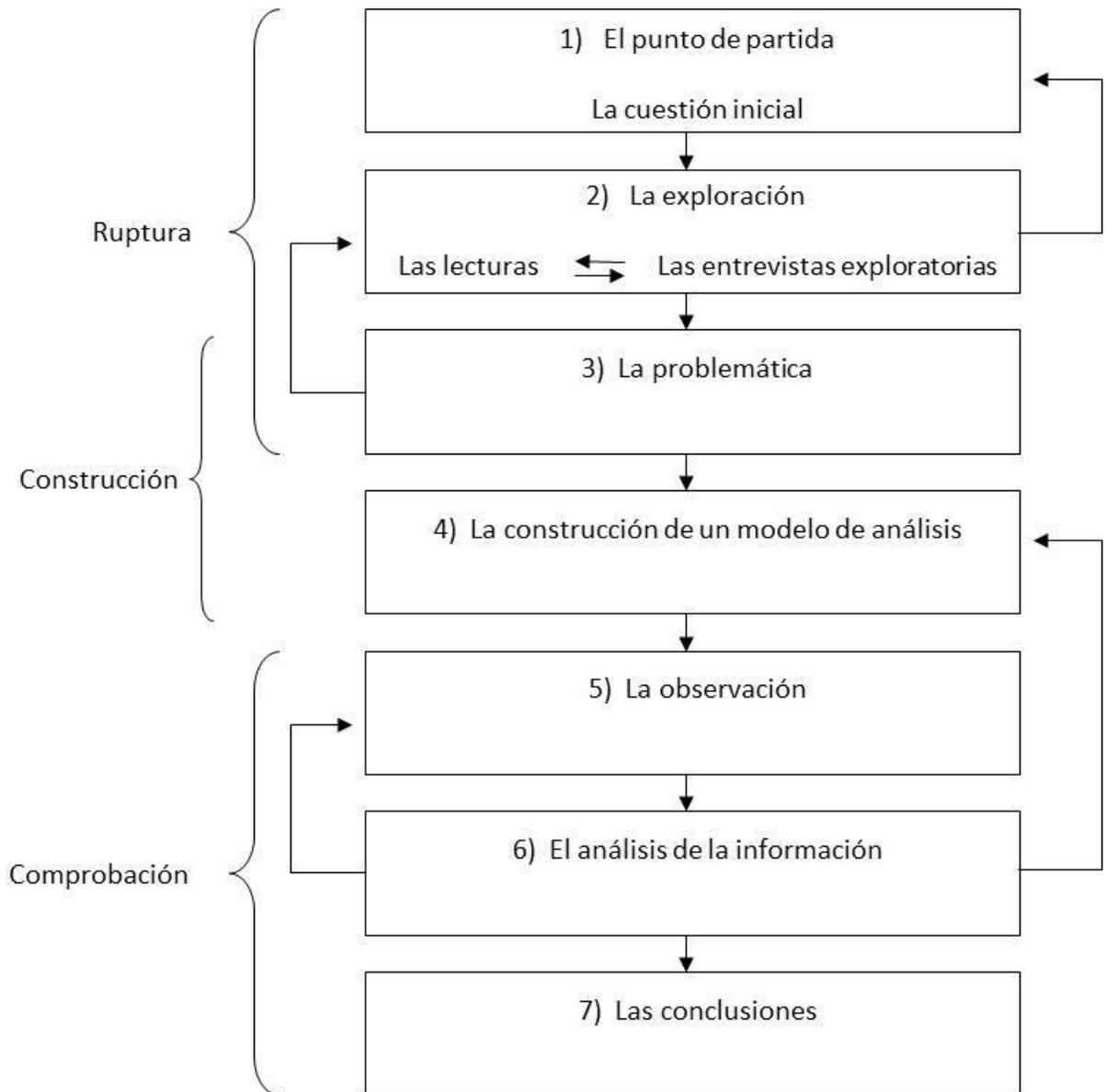
Durante la Sesión 12 *Sesión de cierre, la despedida* elaboramos un *Ritual*, al distribuir y exponer libremente los trabajos elaborados en el Taller y reflexionar sobre los aprendizajes más significativos, basados en la naturaleza de los rituales y sus funciones en Imber-Black, E., Roberts, J. y Whiting, R. (1997) en *Rituales terapéuticos y ritos en la familia*.

Proceso que promovió la resignificación de la experiencia, en términos de desarrollo integral, en los planos físico, cognoscitivo, emocional y espiritual.

Nuestro modo de proceder

Hemos tomado dos referencias metodológicas, la primera como hilo conductor del procedimiento científico para estructurar las etapas de la investigación, tomado del *Manual de Investigación en Ciencias Sociales* de Campenhoudt, Q. (2005), y la segunda metodología, sobre el análisis del discurso en *Las cosas del decir* de Calsamiglia, H. y. (2007), para

sistematizar la propuesta del Taller de Creatividad. A continuación hemos expuesto el esquema metodológico del procedimiento científico; el segundo modelo está planteado hasta el Capítulo III:



(Campenhoudt, Q., 2005, p. 26)

Desde este esquema metodológico, trabajamos con los tres actos del procedimiento científico que podemos observar como la ruptura, la construcción y la comprobación.

La ruptura está constituida por el punto de partida que surgió de la investigación de los supuestos que constituyen el proceso creativo y los cambios que suceden en el ser individual y el ser social. Éstas dos primeras etapas demandaron exploración, lectura y aproximaciones que nos regresaron al punto de partida y se retroalimentaron entre sí, hasta que encontramos en *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales* de Giménez (2007) la representación teórica que se constituyó en marco categorial, ya que sus indagaciones sobre el proceso de formación de cultura simbólica dieron sustento a nuestros objetivos, específicamente las etapas que la configuran y sus respectivas formas de pensamiento, las características más representativas de las identidades en cada etapa, así como a la comprensión de los procesos artísticos propios de cada una de sus fases, y que permitió en un segundo capítulo crear un análisis profundo sobre los procesos de creación desde una visión psicoanalítica.

Para la construcción, como resultado de la ruptura, la problemática nos llevó a estructurar el modelo de análisis a partir de la búsqueda exhaustiva de los conceptos definidos en términos de cultura concreta, abstracta y simbólica, modelos de pensamiento, identidades y procesos creativos, como una serie de fases orientadas a propiciar transformaciones; todos, conceptos contextualizados en el marco de cultura. Lo que nos permitió precisar el proyecto.

Es importante enfatizar que esta investigación se construyó entre la reflexión teórica y el trabajo empírico realizado en el Taller de creatividad, por medio de las hipótesis planteadas en el proyecto de investigación y que también nos proporcionaron un criterio para la selección de la información⁴.

⁴ “ **5. Hipótesis principal**

La realidad actual demanda espacios en los que se facilite la reflexión, el cuidado y el crecimiento del ser individual y del ser social; en este sentido, el proceso creativo es una respuesta en términos de dispositivo que procura la exploración, el conocimiento, la construcción, la reconstrucción y la resignificación de la experiencia.

Esto significa que la estructuración ha tenido una lógica tanto inductiva como deductiva, es decir, inductiva respecto del Taller con el análisis de los hechos y deductiva en relación al análisis abstracto del planteamiento general de la tesis con los hechos.

De ésta manera pasamos a la comprobación, que según el entendido de Campenhoudt, Q. (2005), una propuesta tiene derecho a establecerse como categoría científica siempre y cuando se verifique con hechos, por lo que comparamos las hipótesis con lo observado, así mismo podemos explicar también algunas desviaciones relativas a la propuesta original.

Finalmente, para redactar nuestras conclusiones, hemos tomado en cuenta los resultados, los conocimientos obtenidos y las consecuencias prácticas, por lo que hemos planteado conclusiones al final de cada capítulo, además de las consideraciones finales como una visión holística de la tesis y un archivo de anexos.

Citamos al final de cada capítulo la bibliografía utilizada para su construcción, además incluimos en la presente Introducción bibliografía y otras fuentes revisadas y visitadas, muy valiosas para llegar a la ruptura, orientar el marco teórico y proponer el dispositivo de Taller de Creatividad, las cuales no aparecen después. Estos incluyen tesis, documentos, trabajos de investigación en los campos de la psicoterapia, la creatividad, la terapia del arte, la

6. Hipótesis secundarias

- Los procesos de formación de la cultura simbólica como los procesos de la formación de la identidad son procesos simbólicos.
- La creatividad es un proceso en el que se establece una relación dialéctica entre opuestos, “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche J. y Pontalis J., 2004, p. 407), entre la realidad sensorial-emocional y cognitiva-racional.
- A partir del proceso creativo se generan cambios en la experiencia, en el orden de la percepción, de la reconstrucción, de la resignificación.
- El proceso creativo es factor de desarrollo y transformación en el ser individual y el ser social.” (Aguilar Salmerón, 2011)

estética, la antropología, la teoría del arte y algunos marcos filosóficos; también consultamos bases de datos en bibliotecas de otras universidades, como en West Virginia Libraries, Universidad de Guanajuato, Universidad Iberoamericana, archivos visuales en museos como el MoMa, el Guggenheim, el Met, en Nueva York, The National Gallery of Art y el Hirshorn en Washington D. C., el Muac, el MuNal, entre otros, la participación en cursos sobre estudios de psicoanálisis, arte y pintura, así como cursos de idiomas ofrecidos por otras universidades e instituciones, participación en congresos con ponencias en torno a la cultura y estudios del arte, en exposiciones, intervenciones y performances en galerías o en nuevos espacios en el papel tanto de observadora como actora; además, la asistencia a espectáculos de danza, música, ópera; la visita a asociaciones, centros terapéuticos, culturales, todo ello con la finalidad de obtener información relevante del tema.

Por último procedimos a la redacción.

Bibliografía y otras fuentes

Abramovic, M. (2012). The Talks. *I've always been a soldier*. On line interview magazine

<http://the-talks.com/interviews/marina-abramovic/>

Aguirre, Y. (2004). *La psicoterapia, un proceso de autoconstrucción. La propuesta*. México: Alom.

Aguirre, Y. (2004). *La psicoterapia, un proceso de autoconstrucción. Los cimientos*. México: Alom.

Assoun, P.-L. (1982). *Freud. La filosofía y los filósofos*. Buenos Aires: Paidós.

B. Chipp, H. (1995). *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal.

Bachelard, G. (2010). *La poética de la ensoñación*. México: FCE.

Bachelard, G. (2010). *La poética del espacio*. México: FCE.

Bateson, G. (1998). *Pasos hacia una ecología de la mente. Una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre*. Buenos Aires: Lolhé-Lumen.

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

Baudrillard, J. (2000). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.

Berger, J. (1995). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bernárdez, C. (2003). *Joseph Beuys*. Madrid: Nerea.

Bertherat, T. (2002). *El cuerpo tiene sus razones*. México: Paidós.

Beuys, J. (1986). *What is art ?*. Stuttgart: Clairview books.

Beuys, J. (1990). *Energy plan for de western man*. USA: Four walls eight windows.

Boden, M. A. (1996). *Dimensions of creativity*. USA: The MIT Press.

Bolte Taylor, J. (2008). *El derrame de iluminación*. EU: TED2008

www.youtube.com/watch?v=wsvlhmdFulU

Burke, E. (1807). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Alcalá: Oficina de la Real Universidad.

Busan, T. (2004). *Mapas mentales creativos*. México: Grupo Editorial Patria.

Calsamiglia, H. y. (2007). *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel.

- Campenhoudt, Q. (2005). *Manual de Investigación en Ciencias Sociales*. México: Limusa
- Cassirer, E. (2003). *Filosofía de las formas simbólicas III*. México: FCE
- Castaneda, Carlos. (1968) *Las enseñanzas de don Juan*. México: FCE
- De Bono, E. (2009). *El pensamiento creativo*. México: Paidós Plural.
- De la Maza, L. M. (2005). *Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer. Teología y vida*, 122-138.
- De Micheli, M. (2009). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza forma.
- Duchamp, M. (1975). *La novia puesta al desnudo por sus solteros, mismamente (la "Caja Verde")*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Duchamp, M. (1978). *En Marcel Duchamp du Segné. Colección comunicación visual. El proceso creativo*. Madrid: Gustavo Gili.
- Erickson, M. H. (1958). *Seminarios de introducción a la hipnosis. California*. México: Alom.
- Erickson, M. y. (2001). *El hombre de febrero. Apertura hacia la conciencia de sí y la identidad en hipnoterapia*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Erikson, E. (1950). *Childhood and society*. US: A Pelican book.
- Española, R. A. (2001). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 17 de noviembre de 2013, <http://www.rae.es>
- Fernández, F. (2008). *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. Barcelona: Educatio Siglo XXI.
- Fernández Gaos, C. (2006). *El cuerpo y sus afecciones, reflexiones psicoanalíticas*. México: Círculo Psicoanalítico Mexicano.
- Figueroa Díaz, M. E. (2006). *Cultura y Desarrollo humano*. México: CONACULTA, Intersecciones.
- Fiorini, H. J. (2007). *El psiquismo creador*. Vitoria Casteis: Agruparte.
- Foucault, M. (1981). *Esto no es una pipa*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, M. (2009). *Historia de la sexualidad: La inquietud de sí*. México: Ediciones Gandhi.
- Foucault, M. (2010). *Las palabras y las cosas: Una arqueología de la ciencias humanas*. Madrid: S XXI.
- Freud, S. (1891). *Nuevos estudios sobre hipnotismo, sugestión, psicoterapia*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. I

- Freud, S. (1900). *La interpretación de los sueños*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. IV
- Freud, S. (1905). *Tres ensayos de teoría sexual*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. VII
- Freud, S. (1907). *El creador literario y el fantaseo*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. IX
- Freud, S. (1907). *El delirio de los sueños en la "Gradiva" de J. Jensen*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. IX
- Freud, S. (1913). *El interés por el psicoanálisis*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. XII
- Freud, S. (1915). *El inconsciente*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. XIV
- Freud, S. (1915). *La represión*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. XIV
- Freud, S. (1915). *Pulsiones y destinos de pulsión*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. XIV
- Freud, S. (1916-17). *Doctrina general de las neurosis. 18a conferencia. La fijación al trauma, lo inconsciente*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. XVI
- Freud, S. (1917). *Un recuerdo de infancia en poesía y verdad*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. XVII
- Freud, S. (1919). *Lo ominoso*. Colección digital. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. XVII
- Freud, S. (1920). *Más allá del principio del placer*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. XXIII
- Freud, S. (1923). *El yo y el ello*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. XIX
- Freud, S. (1928). *Dostoievski y el parricidio*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. XXI
- Freud, S. (1930). *El malestar en la cultura*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. XXI
- Freud, S. (1937). *Análisis terminable e interminable*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. XXIII.

- Freud, S. (1937). *Carta a Marie Bonaparte*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol XXII
- Freud, S. (1938). *La escisión del yo en el proceso defensivo*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol XXIII
- Gadamer, H.-G. (1998). *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H.-G. (1999). *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme.
- Gardner, H. (2011). *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona: Paidós.
- Gardner, H. (2011). *Mentes flexibles*. Barcelona: Paidós.
- Gardner, H. (2012). *Estructuras de la mente*. México: FCE.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures, selected essays*. New York: Basic Books, Inc., Publishers.
- Gellner, E. (1998). *Cultura, identidad y política*. Barcelona: Gedisa.
- Gergen, K. J. (2006). *El yo saturado*. Barcelona: Paidós.
- Giménez, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: Conaculta.
- Gombrich, E. H. (1983). *Imágenes simbólicas*. Alianza editorial: Madrid.
- Gombrich, E. H. (2012). *La historia del arte*. China: Pahidon.
- Gómez Vargas, H. (2012). *La invención de la cultura. Patrimonio histórico y cultural: La ciudad de León, Gto.* León: Promoción de la cultura y la educación superior del bajío. UIA.
- Grondin, J. (2003). *El legado de Gadamer*. Granada
http://mapageweb.umontreal.ca/grondinj/pdf/Grondin_El_Legado_de_Gadamer_2003.pdf.
- Habermas, J. (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
- Harrison, C. a. (1999). *Art in Theory 1900-2000, An anthology of changing ideas*. USA: Blackwell Publishing.
- Hegel, G. W. (2006). *Filosofía del arte o estética (Traducción)*. Madrid: ABADA Editores-UAM Ediciones.
- Imber-Black, E. R. (1997). *Rituales terapéuticos y ritos en la familia*. Madrid: Gedisa.
- Jung, C. G. (2007). *Psicología y alquimia*. México: Grupo Editorial Tomo.
- Jung, C. G. (2008). *Simbología del espíritu. Estudios sobre fenomenología psíquica*. México: FCE

- Jung, C. G. (2009). *Psicología y educación*. Barcelona: Paidós.
- Kandinsky, V. (2003). *Punto y línea sobre el plano*. México: Coyoacán.
- Kandinsky, V. (2010). *De lo espiritual en el arte*. México: Coyoacán.
- Kandinsky, V. (2010). *El jinete azul*. Barcelona: Paidós estética.
- Keeney, B. P. (1987). *Estética del cambio*. Buenos Aires: Paidós.
- Krauze, G. (2006). *Tejiendo sueños y realidades*. México: Alom.
- Kuhn, T. (2007). *La estructura de la revoluciones científicas*. México: FCE.
- Lacan, J. (1954). *El yo en la teoría de Freud. El universo simbólico, Seminario 2, Clase 3*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro.
- Lacan, J. (1954). *La tópica de lo imaginario, Seminario 1, Clase 7*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro.
- Lacan, J. (1954). *Una definición materialista del fenómeno de conciencia, Seminario 2, Clase 4*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro.
- Lacan, J. (1955). *Introducción al gran otro, Seminario 2, Clase 19*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro.
- Lacan, J. (1964). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, Seminario 11, Clase 1*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro.
- Lacan, J. (1954). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. El inconsciente freudiano y el nuestro, Seminario 11, Clase 2*: Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro.
- Laplanche, J. (2002). *La sublimación, Problemáticas III*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Laplanche, J. y. (2004). *Diccionario de Psicoanálisis*. México: Paidós.
- Lévy-Strauss, C. (2006). *El pensamiento salvaje*. México: FCE.
- Lévy-Strauss, C. (2010). *La alfarera celosa*. México: Paidós.
- Lipovetsky, G. (2003). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Lorenzano Ferro, C. (1982). *La estructura psicosocial del arte*. México: Siglo XXI.
- Márquez Barradas, M. L. (2007). *Metodología cualitativa o la puerta de entrada de la emoción en investigación científica*. Jalapa: Instituto de investigaciones psicológicas, Universidad Veracruzana.

- Maslow, A. H. (2011). *La personalidad creadora*. Barcelona: Kairós.
- O'Hanlon, W. H. (1993). *Raíces profundas. Principios básicos de la terapia y de la hipnosis de Milton Erickson*. Barcelona: Paidós.
- Oury, J. (2011). *Creación y esquizofrenia*. Guadalajara: Casillas & Figueroa ediciones.
- Prado, G. (2002). Estudios culturales, hermenéutica y crítica literaria. *Ciencias del lenguaje, número 25*, 113-134.
- Quesedo L., R. y. (2002). Introducción a la metodología de investigación cualitativa. *Revista de psicodidáctica número 14*.
- Ricard, A. (1982). *Diseño. ¿Por qué?* Barcelona: Gustavo Gili.
- Ricoeur, P. (2003). *El sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2006). *Teoría de la interpretación*. Madrid: Siglo XXI.
- Robles, T. (2003). *Introducción a la psicoterapia Ericksoniana*. México: Centro Ericksoniano de México.
- Robles, T. (2004). *Grupo de Crecimiento*. México: Alom.
- Robles, T. (2004). *Introducción a la práctica clínica. Cuaderno de trabajo*. México: Centro Ericksoniano de México
- Robles, T. (2004). *Terapia cortada a la medida*. México: Alom.
- Robles, T. (2006). *La magia de nuestros disfraces*. México: Alom.
- Robles, T. (2008). *Concierto para cuatro cerebros*. México: Alom.
- Rogers, C. (2007). *El proceso de convertirse en persona*. México: Paidós.
- Rosen, S. (2005). *Mi voz irá contigo. Los cuentos didácticos de Milton H. Erickson*. Barcelona: Paidós.
- Vattimo, G. (2000). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. México: Gedisa.
- Waisburd, G. (2003). *Creatividad y transformación*. México: Trillas.
- Waisburd, G. y. (1997). *Expresión plástica y creatividad*. México: Trillas.
- Waisburd, G. y. (1998). *Hacia una pedagogía de la creatividad*. México: Trillas.
- Waisburd, G. y. (1999). *Expresión corporal y creatividad*. México: Trillas.

Watzlavick, P. (2003). *Cambio*. Barcelona: Herder.

Weckowics, T. (2000). *Ludwing von Bertalanffy (1901-1972) A Pioneer of General Systems Theory*.
Canada.

Wölfflin, H. (1985). *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Madrid: Espasa.

Zinker, J. (1997). *El proceso creativo en la terapia gestáltica*. México: Paidós.

CAPÍTULO I

EL ESTADO DE LA CULTURA EN LA FORMACIÓN DE LA IDENTIDAD

“Mientras que el hombre respire en la tierra, seguirá fiel a su vocación de conocimiento, de construcción, de fraternidad, inepto a negarse, se obstinará en afirmarse, inventando, creando, anhelando, sirviendo, amando, siendo”.

Jean Rostand

1.1 Introducción:

En el primer capítulo hemos pretendido profundizar en el concepto antropológico de cultura simbólica como marco categorial y sus implicaciones en la formación de la identidad, para crear la plataforma desde la que se desplieguen y contextualicen nuestros objetos de estudio, de tal manera que mostremos a través de la presentación de la presente investigación cómo hemos indagado diferentes procesos de creación que nos dan cuenta de ciertas transformaciones subjetivas en el individuo y nos lleva a proponer un modelo de construcción de la identidad a través de la experiencia artística dirigida, a lo que llamaremos más adelante proceso creativo.

Nos parece imposible tener un sistema homogéneo para el análisis de la realidad, consideramos que es necesario abordarla desde la multidisciplinariedad. Por ello hemos elegido el concepto de cultura simbólica, como operador de un marco categorial que permite articular dentro del campo antropológico que plantea Giménez (2007)⁵, algunos conceptos fundamentales que corresponden a la filosofía, los estudios del arte, así como algunas aproximaciones al psicoanálisis y a la psicoterapia Ericksoniana.

Es importante referir ahora que tanto algunas propuestas filosóficas, como las manifestaciones artísticas de la modernidad y las aportaciones del psicoanálisis a la

⁵Tomamos como referencia ordenadora a Gilberto Giménez (2007), para construir la estructura conceptual que nos lleva de lo general a lo particular.

definición de su objeto, manifestaron sus particularidades antes que otras disciplinas y por lo mismo sirvieron como base para la comprensión de la cultura al inicio del S XX.

Queremos destacar que los modos de comprensión que siguieron esta pista plantean iniciativas de transformación cultural y por lo mismo forman parte de nuestro campo de interés. Lipovetsky (2003), da cuenta de esta realidad en el marco de la percepción de la cultura moderna, cuando expresa lo siguiente: “[...] -sólo las esferas artísticas y psicoanalíticas [...] anticiparon algunos decenios- [...]” (Lipovetsky, 2003, p. 6)

Esto se vincula con una tradición de pensamiento que se remite a Freud (1930) cuando considera que la cultura es representada por actividades psíquicas superiores⁶, en ese sentido nos parece que su aportación consiste en distinguir de entre las actividades psíquicas, aquellas que tienen la función de señalar el rumbo hacia el que se orienta la cultura y la expresan en sí mismas. Esas actividades psíquicas constituyen las características que atribuye precisamente al trabajo artístico, científico e intelectual, además nos parece que facilitan el vínculo entre lo que Freud atribuye a la cultura como procesos superiores y lo que estamos abordando:

“Pero en ningún otro rasgo creemos distinguir mejor la cultura que en la estima y el cuidado dispensados a las actividades psíquicas superiores, las tareas intelectuales, científicas y artísticas, el papel rector atribuido a las ideas en la vida de los hombres.”
(Freud, 1930, p. 25)

Si las manifestaciones artísticas, intelectuales y científicas son portadoras de vínculos que llevan la iniciativa en cuanto a propuestas de transformación, y éstas a su vez son consideradas como actividades psíquicas superiores y representantes de un contexto cultural, nos parece que al analizar dichas actividades surge la certeza de su vigencia así como la importancia de lo cultural, ya que hemos buscado establecer un diálogo entre las mismas, lo que nos permite conocer: ¿cómo la cultura, entre otras funciones, es el marco

⁶ No significa que no esté tomada en cuenta cualquier otra manifestación cultural. Estamos considerando las que se caracterizan por tener un papel que define el rumbo de la cultura.

en el que se conforma la identidad del hombre?, ¿cómo a través de la experiencia creativa es posible comprender ciertos rasgos de la identidad? Lo que finalmente nos abre la posibilidad de concentrar un modelo de significación y resignificación de la identidad a través de la experiencia artística dirigida, lo que en el capítulo II hemos definido como proceso creativo.

Es entonces que orientando nuestra búsqueda, encontramos las relaciones entre los conceptos de cultura e identidad, de esta manera definimos el objetivo del presente capítulo que consiste en observar cómo la construcción de la identidad está implícita en la cultura; cuando consideramos esta frase, estamos pensando llegar hasta la propuesta de la formación histórica del concepto de cultura simbólica que aborda Giménez (2007)⁷ que de acuerdo a la tradición antropológica define tres fases cronológicas sucesivas en las que señala tres cualidades tanto culturales como identitarias, correspondientes a un concepto específico: “[...] - la fase concreta, la fase abstracta y la fase simbólica- caracterizadas respectivamente por otros tres conceptos clave: costumbres, modelos y significados.” (Giménez, 2007, p. 26); para esto, hemos decidido abordar dichas fases en términos de proceso, definido por el Diccionario de la lengua española como: “(Del lat. *processus*). 1. m. Acción de ir hacia adelante. 2. m. Transcurso del tiempo. 3. m. Conjunto de las fases sucesivas de un fenómeno natural o de una operación artificial.” (RAE 2014) Pues sus implicaciones generan un ordenamiento centrado en los diferentes estados sucesivos que atraviesa la formación de la cultura, asimismo y de manera paralela la construcción de la identidad del sujeto, como ya lo mencionamos, lógica mucho más propicia para nuestros fines que un ordenamiento cronológico.

Además, hemos considerado importante establecer algunos antecedentes a la concepción simbólica del concepto de cultura con las fases concreta y abstracta, pues al encontrar pautas significativas entre la formación del concepto de cultura, la formación del concepto de identidad y sus manifestaciones artísticas, hemos podido ampliar la comprensión de los

⁷ Consideramos la teorización del concepto de Cultura de Gilberto Giménez (2007) como lo más cercano a nuestro objeto de estudio, además de la lógica de sus planteamientos y sus aproximaciones a los conceptos de identidad.

procesos de individuación. Por lo que finalmente, abordamos la fase simbólica, no sólo como referente de un estadio de la cultura sino también como marco conceptual, que incluye además aspectos filosóficos y psicoanalíticos con los que observamos un terreno común para las expresiones artísticas, especialmente en Cassirer (2003); esta categoría amplía para el psicoanálisis la comprensión de la formación de la identidad por ser la idea central que desarrollamos en el presente capítulo; cabe aclarar, de acuerdo con Assoun (1982) que si bien para la filosofía el psicoanálisis puede ser un objeto filosófico interesante entendido como una perspectiva de la realidad históricamente determinada, como técnica o como campo de estudio, su relación con Freud quedó relegada debido a las circunstancias positivistas de la época. No obstante la filosofía ya se había hecho cargo de los estudios del inconsciente: “[...] el inconsciente es ya un capítulo importante en el discurso filosófico.” (Assoun, 1982, p. 39) de esta manera, continúa, el análisis positivo de los procesos psíquicos comprende de forma simultánea los procesos conscientes e inconscientes, en donde la conciencia opera en orden de la percepción orientada por objetivos inconscientes; además, el psicoanálisis tiene por objeto responder a las relaciones del alma y del cuerpo, las cuales son en sí mismas un terreno filosófico. Ahora nosotros sabemos que la propuesta psicoanalítica del inconsciente va más allá, al pretender generar mecanismos modificadores y/o adaptativos. Es entonces que al extender nuestra visión con respecto a la construcción de la identidad, desde diferentes propuestas de la teoría de la cultura, la filosofía, así como de los modelos psicoanalíticos de Freud (1915) en *El inconsciente*, Freud (1915) en *La represión*, Freud (1923) en *El yo y el ello*, Freud (1930) en *El malestar en la cultura*, Lacan (1954) en *El universo simbólico*, Lacan (1964) en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, y Milton H. Erickson⁸ en Erickson (1958) en *Seminarios de introducción a la hipnosis*, en O’Hanlon (1993) en *Raíces profundas. Principios básicos de la terapia y de la hipnosis de Milton Erickson*, en Rosen (2005) *Mi voz irá contigo. Los cuentos didácticos de Milton H. Erickson* y algunas aproximaciones a los estudios del arte moderno con De Micheli (2009) en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Gombrich (2012) en *La historia del arte y*

⁸ Es importante tener en cuenta que Milton H. Erickson no escribió, lo escriben.

Vattimo (2000) en *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, hemos establecido la base para crear el modelo de construcción de la identidad a partir de la experiencia artística dirigida, que hemos definido en términos de proceso creativo, como el hilo conductor de la temática que desplegaremos en los siguientes capítulos.

1.2 Antecedentes a la concepción simbólica del concepto de cultura y sus relaciones con la identidad

Los distintos aspectos de la formación histórica de las fases concreta y abstracta como procesos y etapas antecedentes a la fase de cultura simbólica son centrales para la comprensión tanto de la cultura, como de los elementos que han ido conformando los referentes de las nuevas concepciones sobre la identidad.

Desde esta nueva visión, es importante entonces destacar que antes de la fase concreta de la formación del concepto de cultura, los aspectos individuales no formaban parte de la conciencia colectiva, y los sujetos solamente se representaban en los modos de pensamiento, formas de vida, ideales y valores del grupo social en el que nacían y al que pertenecían “[...] la lógica de la vida consistía en sumergir al individuo en reglas uniformes [...]” (Lipovetsky, 2003, p. 7) En tales términos podemos decir que la identidad estaba al margen de la cultura, definida por leyes externas al sujeto. Sin embargo, en este mismo periodo y gracias al Romanticismo, surge una nueva reflexión sobre la realidad interna del sujeto en términos de emociones. Esto significó que al surgir un estado emocional, el sujeto buscó explicarlo y darle nombre, lo que condujo al enriquecimiento del lenguaje y propició un conocimiento más amplio de sí, de acuerdo con Gellner (1998) “Nuestras ideas se basan en nuestra costumbre verbal.” (Gellner, 1998, p. 170-171) Con base en tales comprensiones, podemos explicar que la ampliación del lenguaje configura nuestra realidad, el concepto que el sujeto construye de sí mismo se realiza a través del uso del lenguaje.

Durante la fase abstracta de la formación del concepto de cultura y la identidad, encontramos con Giménez (2007) un desplazamiento en el énfasis de su interés, el cual va de las costumbres a los modos de comportamiento, a los modelos normativos y la explicación de la conducta; por lo que la racionalización sobre los fenómenos emocionales construyó una nueva reflexión sobre la identidad. Todos estos aspectos son representados ya por los individuos quienes definen ahora para la colectividad nuevos sistemas de valores, modelos normativos, formas de organización y orientación social. Van más allá de los sistemas homogéneos, toman iniciativas e inciden en la colectividad y sus formas de vida, a partir de la nueva conciencia de sí, lo que Lipovetsky (2003) define como “[...] procesos de personalización.” (Lipovetsky, 2003, p. 8), con lo que se va legitimando el concepto de individualidad, y promueve la posibilidad de que el sujeto defina sus propias condiciones de vida.

Podemos ampliar con Gellner (1998), que antes de la fase concreta, la cultura no era algo de lo que se tuviera conciencia y es durante las fases concreta y abstracta que se va tornando perceptible e importante. El sujeto anterior veneraba su cultura, el clan o el grupo social al que pertenecía, al no diferenciarlos, relacionaba uno como signo de lo otro, entonces la cultura, clan o grupo social se convertían en lo mismo; poseía una cultura sin ser consciente de su significado y en este sentido determinaban de manera absoluta al sujeto. Al observar los procesos de formación de las fases concreta y abstracta, a las que Giménez (2007) se refiere en términos de costumbres y conducta, respectivamente, se vuelve evidente cómo el sujeto puede ir diferenciando la cultura del clan, del grupo social de lo religioso y establecer relaciones entre éstos por separado, procesos que facilitan la capacidad para comprenderlos, diferenciar sus significados y optar. Frente a dichos aspectos en el sujeto nace otra forma de conciencia de sí, pues al tomar distancia es capaz de comprender, diferenciarse y elegir. Durante el proceso de desarrollo de dichas fases, es como el sujeto puede ir determinando a la cultura.

Es importante distinguir cómo a partir de los antecedentes a la concepción simbólica de la cultura en Giménez (2007), podemos dar cuenta de una nueva manera de reflexionar la identidad, el sí mismo. Durante la fase concreta de la formación de la cultura, son las

costumbres y los aspectos emocionales las características que definen la identidad; durante la fase abstracta de la formación de la cultura, la conducta y los aspectos racionales, se vuelven relevantes; como lo veremos más adelante, ambos son aspectos fundamentales de la tanto de la cultura como de la identidad, por los que a través de una relación dialéctica es posible dar lugar a la formación de la cultura simbólica y a la formación de la identidad en términos de significado.

1.2.1 La identidad en la fase concreta de la formación del concepto de cultura

Siguiendo a Giménez (2007), la fase concreta de la formación del concepto de cultura tiende a definirse en términos de costumbres, formas y modos de vida manifestados por un pueblo. Afirma con Carla Pasquinelli (1993) que la introducción del concepto en su momento fue escandaloso, pues por un lado el ámbito cultural era considerado un terreno elitista y por el otro, en la concepción de la cultura previa a la modernidad, los aspectos individuales no estaban contemplados, la cultura se regía por valores universales. En esta fase de la historia, la cultura solamente contempla manifestaciones expresadas en lo colectivo, válidas para la religión, los ideales políticos, las normas sociales, los cánones artísticos y que por las mismas razones, las costumbres, al referir los aspectos más particulares de las personas, están lejos de ser reconocidas como valor social, dado que en los modos de pensamiento, formas de vida, ideales y valores, la individualidad está siempre detrás del sistema organizado previamente reconocido:

“<<Si bien el conocimiento, las creencias, el arte, la moral y el derecho habían sido considerados siempre como partes de la cultura, las costumbres eran su antítesis más radical. En efecto, mientras el arte y la moral son universales, las costumbres – los mores- representan lo particular concreto, los escenarios locales dentro de los cuales las personas tejen la trama de la existencia cotidiana. >>” (Giménez, 2007, p. 27)⁹

⁹ De Pasquinelli, Carla. 1993. *Il concetto di cultura tra moderno e posmoderno*.

Además, las funciones y los roles de los individuos en las sociedades pre-modernas estaban preestablecidos por nacimiento, por una posición específica inicial que definía sus condiciones de por vida; estos también fueron factores que contribuyeron a propiciar cierta estabilidad cultural y en su conjunto daba espacio para la existencia de una limitada diversidad; la visión general anterior a la fase concreta de la cultura era la idea de una integración social, con cierta interdependencia y cooperación humanas, lo que contribuyó a la comprensión de la identidad en términos de tipificación: “[...] era el hombre primitivo quien estaba estandarizado.” (Gellner, 1998, p. 41)

La fase concreta de la formación del concepto de cultura coincide con lo que en arte llamamos *romanticismo*, surge como reacción ante la racionalidad de la Ilustración. De acuerdo con Gellner (1998), el término *romanticismo* tiene muchas significaciones, entre las que nos interesan sostiene que toda manifestación de carácter cultural o étnico, basada en la tierra, con todas sus idiosincrasias, deberían ser no sólo protegidas sino también veneradas, como fenómenos altamente valiosos en sí mismos. En esta etapa, se hace evidente la relevancia en torno a la expresión de la interioridad, postura que se defiende de la frialdad de una cultura que honra lo racional: “[...] la tradición romántica de la cultura contra la razón estaba bien preparada [...] en su lucha contra la frialdad cerebral.” (Gellner, 1998, p. 98) Tal comprensión posibilitó la apertura hacia una nueva perspectiva en los modos de conocer e interpretar la identidad y corresponde a lo que Gergen (2006) afirma: “En los siglos XVIII y XIX se cuestionó la supremacía de la razón y la observación, y se creó un nuevo mundo: el de la *interioridad oculta*, que yacía bajo la capa superficial de la razón consciente.” (Gergen, 2006, p. 44) Para los románticos, la *interioridad oculta* es precisamente lo que va distinguiendo una identidad de otra, al descubrir el alma y sus contenidos, lo emocional, aquello de lo que está constituida, ésta se rige por una fuerza apasionada connotada por un cierto potencial de peligro que podía precipitar en el individuo incluso la muerte o el suicidio, lo que contribuyó a integrar en el lenguaje nuevos conceptos que fueron dando cuenta de la realidad interior del hombre, tales como el amor,

la imaginación y la genialidad, la moral, la religión y el misticismo, todos modos distintos del nuevo discurso¹⁰ que se han integrado a nuestro lenguaje actual para definir el ser, el sentir y el hacer del individuo, así como su relación con los otros:

“[...] el vocabulario de los sentimientos morales, la solidaridad y el goce interior deriva, en buena medida, de una concepción *romántica* del yo, que si bien alcanzó su apogeo en el siglo XIX, sigue vigente ahora. Esta perspectiva pone el acento en lo que no se ve y aun en ciertas fuerzas sacras que moran en las honduras de cada ser, confiriendo a la vida y a las relaciones humanas la importancia que tienen.” (Op. cit., p. 42).

Por lo anterior, de acuerdo con Gellner (1998), el *romanticismo*, el *realismo* y el *naturalismo*, como corrientes artísticas del siglo XIX, significaron una apertura consciente hacia otros ámbitos, capaces de generar mayores satisfacciones y de enriquecer la vida, tanto en lo personal como en lo social, en contraste con los ideales de la ilustración, rígidos e impersonales. De esta manera la identidad en el sujeto empieza a desplegarse hacia otras esferas. Es también el momento en que Freud (1920) está elaborando la Teoría psicoanalítica, con la que propone nuestra orientación natural hacia la búsqueda del placer, esto significa que los procesos anímicos tienen su base en el deseo y por el displacer dispara la búsqueda de su satisfacción hasta resolver la necesidad:

“Vale decir: creemos que en todos los casos lo pone en marcha una tensión displacentera, y después adopta tal orientación que su resultado final coincide con una disminución de aquella, esto es, con una evitación de displacer o una producción de placer.” (Freud. 1920. p. 1).

Es así que las manifestaciones culturales y artísticas ponen énfasis en la obtención del placer en lo referente a la expresión de la *interioridad oculta*, para exaltar las pasiones ya sea en su expresión más virtuosa o más ruin.

¹⁰ Aspecto que trataremos en el punto 1.4 Lo simbólico, ya que ante la comprensión de un nuevo concepto se abre todo un campo de conocimiento y significación que consideramos conveniente analizar.

Este espíritu está presente durante todo el periodo romántico, los artistas hacen énfasis en dichos atributos, destacan el uso del color, generan contrastes en el manejo de la luz y los detalles sombríos, dejan atrás el trabajo por el detalle y lo sustituyen por la expresión emocional. El paradigma artístico de la época está definido por la filosofía del arte o estética de Hegel (2006) donde *lo bello artístico* es el concepto central -en oposición a la estética de la *Ilustración*- como la manifestación de la vida infinita y lo es por la intervención del espíritu absoluto y que sólo se podía explicar desde una filosofía del arte, en este sentido *lo bello natural* significa la imitación de la naturaleza y tiene un papel subordinado. Lo que conlleva a la transformación del sentido estético y que Hegel (2006) definió como *el fin del arte*, término con el que se refiere a las manifestaciones que rebasan los cánones tradicionales centrados en la exaltación de la belleza y fuera de ella se vuelve indescifrable:

Por su parte, para Rosenkranz (1992) el arte romántico abre el camino a una naturaleza pandemónica, pluriforme que traspasa los límites y se dirige hacia el horror, lo informe, lo deforme o desarmónico. En este sentido, el devenir del arte decimonónico exige urgentemente una modificación de la estética que, para seguir en condiciones de afrontar la nueva experiencia, había de asumir su transformación en una filosofía del arte: “Toda criminalidad estética que, como la del naturalismo decimonónico, no esté sometida a esta sublimación es anatémizada como arte obsceno, frívolo o brutal.” (Rosenkranz, 1992, p. 14) Esta idea la podemos observar en obras de Goya, Delacroix, Friedrich, lo mismo sucede con la música de Beethoven, Mozart, Hyden y otros.

Para tales concepciones encontramos pertinentes las lecciones de estética de Hegel (2006) pues definen al arte desde un punto de vista fenomenológico dentro de un proceso histórico. Además tiene la intención de promover la educación del hombre, de formarlo para el uso adulto de la razón, como un modelo dedicado al conocimiento, por lo que cumple con su función en el aprendizaje, en el mantenimiento y transmisión de la cultura.

Y aunque Rosenkranz (1992) asegura que se trata de una ideología que evita y modera lo fundamental de la expresión artística. La estética de Hegel (2006) es el marco conceptual que define el paradigma de la época y comprenderlo sienta las bases para la comprensión

del arte en épocas posteriores. Independientemente de lo normativo que pudiera ser Hegel (2006) en sus concepciones estéticas, y de la determinación de la historicidad del *ideal* como la apariencia de lo sensible, como el contenido cambiante expresado en la forma estética en un determinado momento histórico, y que por su función diacrónica y cultural, al otorgarle continuidad al espíritu que se devela en el antes y el después, define las formas artísticas simbólica, clásica y romántica¹¹. Así mismo, el contenido del arte, *la idea*, se reconoce en la acción histórica del hombre en su relación al devenir del tiempo:

“<<La *Idea* para sí es lo verdadero como tal, en su universalidad; pero el *Ideal* es esta verdad, la idea simultáneamente con su realidad efectiva, individualidad, subjetividad. Podemos, con esto, distinguir dos determinaciones: 1) Idea en general, 2) su figura; y ambas al mismo tiempo constituyen el ideal, esto es, la idea configurada>>”¹² (Gethamm-Siefert A. y Collenberg-P, B., 2006, p. 32-33)

En el *romanticismo* entonces encontramos el arte como experiencia, como un dispositivo por el que se expresa la *interioridad oculta*, la individualidad; para nuestro autor, el arte conmueve los sentimientos, genera experiencias de vida, nos traslada a espacios poéticos y a diferentes estados anímicos, sensibiliza profundamente tanto nuestras relaciones como la forma en que las circunstancias externas influyen en esas sensaciones:

“Observamos que a través del arte se conmueve cada sentimiento del pecho humano en su multiplicidad, <<nihil humani a me alienum puto>>¹⁴, produce el arte en nosotros, engendra en nosotros las experiencias de nuestra vida efectivamente real; nos traslada a todos los modos poéticos, a todos los estados de ánimo y, mediante la familiaridad con ello, nos capacita también para, en particulares

¹¹ Para Hegel (2006) la *forma artística simbólica* es el primer nivel de representación de lo absoluto mediante figuras abstractas, naturales, característico del arte de Oriente y Egipto. La *forma artística clásica* toma del arte griego la perfección del cuerpo en completa armonía con el espíritu, alcanza el ideal, la armonía entre forma y contenido. En la religión cristiana, el ideal es la representación de Cristo espiritual y simultáneamente sufriente. La *forma artística romántica*, inicia desde el fin de la antigüedad hasta principios del XIX; el contenido infinito modifica la forma bella del arte clásico (en el arte cristiano) o genera múltiples formas que correspondan a las infinitas representaciones de lo absoluto.

¹² De (Aachen, 1826, p. 27)

situaciones de nuestras relaciones en general, sentir las circunstancias más a fondo, más profundamente, o nos capacita para que las circunstancias exteriores estimulen esas sensaciones, cosa que nos es posible por la ejercitación previa que hemos tenido en las intuiciones artísticas.” (Gethamm-Siefert A. y Collenberg-P, B., 2006, p. 69)

Durante la segunda mitad del siglo XIX, las condiciones culturales se caracterizaban por un estado de profunda unidad de los pueblos con sus sistemas de gobierno, se formó un vínculo cultural entre las fuerzas “burguesas-populares” en donde la conciencia de unidad ligó al arte y a la sociedad, lo que generó la búsqueda por la sinceridad de expresión, de verdadero apego a la realidad de las cosas; el arte puso énfasis en la idea de que el hombre se gobernara a sí mismo; la propuesta romántica declinó hacia un propósito mucho más real, solamente un *romanticismo* basado en los acontecimientos podía ser aceptado, así, la profundización del alma dio lugar al estudio de la realidad y ésta fue el tema central en la producción artística: “[...] el arte consiste sólo en <<saber hallar la expresión más completa de la cosa existente.>>” (De Micheli, 2009, p. 22), ya que la idea fundamental del *realismo* consistía en poner al hombre al centro del universo relacionado directamente con todos los aspectos de la vida, por lo que la mitología, las reminiscencias históricas y los ideales de belleza quedaron fuera de las posibilidades de la nueva estética, de esta manera la realidad histórica formó el contenido de la obra. Este movimiento se fractura al final de las revoluciones en Europa, propiciado por el estado de la violencia, el surgimiento de nuevas ideologías y las diferencias entre los intelectuales:

“La discordia entre los intelectuales y su clase se agudiza, las fracturas subterráneas afloran a la superficie; el fenómeno se generaliza: la ruptura de la unidad revolucionaria del S. XIX es un hecho consumado. Durante largos años hasta nuestra época, sus consecuencias dominarán los problemas de la cultura y el arte.” (Op. cit., p. 26)

Esto es importante ya que después del *realismo*, de manera simultánea, el devenir del arte abrió dos rutas de manifestación distintas, caminos de transición, de expresión, que la

historia del arte ha llamado vanguardias artísticas y que en el orden de proponer una nueva concepción de la realidad generó una nueva estética; el primero, que originó la transición del *romanticismo* al *realismo* y que más adelante dio lugar al movimiento *expresionista*, en el que el artista buscó la intensidad de la expresión, la profundidad de su sentir y se distinguió por su naturaleza particularmente emocional, nace como protesta opuesta al positivismo,¹³ y, el segundo, que tras la invención de la fotografía en 1839 creó un nuevo código visual, una nueva gramática que amplió las formas de mirar, un lenguaje de luz y color que se vuelve modelo de imitación y que dio origen al *impresionismo*¹⁴, de ésta manera, a través de las exploraciones que realiza el artista entre las facetas del espacio real y el espacio pictórico va configurando un arte más pensado y racional, con lo que aparece el *cubismo* y posteriormente el *futurismo*: “En efecto, mientras el cubismo, el futurismo y el abstraccionismo constructivista tienen una base positivista, el dadaísmo, como el expresionismo, se apoya en la base contraria.” (Op. cit., p. 141)

De acuerdo con Gergen (2006) Sigmund Freud fue una figura de transición por su capacidad para establecer un diálogo entre dos discursos opuestos, parte de las manifestaciones anímicas o emocionales para después observarlos y desarrollar el psicoanálisis lo que en un momento posterior se convirtió en ciencia y en método.

Como podemos reconocer, durante la fase concreta de la formación del concepto de la cultura, tanto los procesos culturales como artísticos son análogos a los procesos de individuación; la cultura en sí misma configura el contexto en el que la expresión artística se materializa y es vehículo de expresión de la realidad interior. Las conceptualizaciones con que se definió a la cultura y sus respectivas nociones de identidad antes de la fase concreta, son determinadas por las características que corresponden a grupos sociales homogéneos; al plantear la cultura en términos de costumbres, aparece en el individuo una nueva forma de saberse a sí mismo, - a partir de reconocer la existencia de una realidad interior- con respecto de sí y de sus interrelaciones e interacciones dentro del grupo social al que

¹³ Lo que más tarde se transformó en dadaísmo y posteriormente dio lugar al surrealismo.

¹⁴ Expresionismo e Impresionismo son términos antagónicos, dice Gombrich (2012)

pertenece. Cabe agregar aquí, retomando nuestra propuesta sobre la cultura como proceso, afirmamos que el individuo a través de las fases de individuación, va adquiriendo la conciencia de sí, y en el orden de la presente reflexión, significa que existe una diferencia entre ser consciente de sentir o no serlo.

Por todo lo anterior y por otros argumentos que hemos desarrollado más adelante, consideramos pertinente nuestra propuesta de modelo de reconstrucción de la identidad a través de la experiencia artística dirigida, que hemos definido en términos de proceso creativo, ya que afirmamos con Hegel (2006): “[...] la determinación del hombre, de la vida, del individuo, es expresar su individualidad, llevarse a expresión fenoménica, y es así como el hombre realiza efectivamente su interior.” (Gethamm-Siefert A. y Collenberg-P, B., 2006, p. 89)

1.2.2 La identidad en la fase abstracta de la formación del concepto de cultura

Durante la fase abstracta de la formación del concepto de cultura, planteada por el modelo antropológico de Giménez (2007) encontramos que entre 1930 y 1950 la comprensión de la cultura pasó de las costumbres hacia los modelos de comportamiento y el análisis de la conducta, esto es, el interés de la cultura se centró en los modos, formas, patrones y límites en el actuar de los individuos que forman parte de un mismo sistema y pone el énfasis en valores y normas: “[...] el concepto de cultura se restringe circunscribiéndose a los sistemas de valores y a los modelos normativos que regulan los comportamientos de las personas pertenecientes a un mismo grupo social.” (Giménez, 2007, p. 27) Durante la indagación de la fase abstracta de la cultura, hemos ampliado las explicaciones de ésta como proceso histórico así como la configuración de la identidad del sujeto moderno; al observar los valores de la época, como la importancia del sentido del cambio, la idea del progreso, el interés por la ciencia, las actividades intelectuales y artísticas, los ideales nacionalistas y revolucionarios, la división social del trabajo, los comprendemos como factores que configuraron la nueva conciencia colectiva y propiciaron los procesos de individuación. Dichos factores son ahora asumidos y representados por individuos, quienes definen los

sistemas de valores y los modelos normativos, las formas de organización y orientación social, al ir más allá de los sistemas homogéneos, toman iniciativas e inciden en la colectividad y sus formas de vida, a partir de la nueva conciencia sobre la propia identidad, lo que Lipovestky (2003) define como procesos de personalización, con lo que se va legitimando el concepto de individualidad.

Para Gellner (1998) el nuevo concepto de cultura, si bien se circunscribe al grupo social que representa, es evidente que adquiere un valor que se va tornando incluso en motivo de orgullo y de placer pues la cultura se convierte en objeto de culto, y por lo mismo se torna importante orientar los intereses sociales y particulares en torno a ésta, la cultura es la actividad rectora del mundo.

En esta fase se retoma del *iluminismo* la posibilidad de observar y razonar; por dichos principios las actividades artísticas, intelectuales y científicas orientan al mundo. Así tuvieron su origen las ciencias sociales, la psicología y otras disciplinas, como un esfuerzo por entender la realidad social, la naturaleza del yo y su comportamiento: “[...] para el modernista [...] la persona está allí, puede ser observada [...], y si se le aplican los poderes sistemáticos de la razón y la observación, se puede saber cuál es su carácter.” (Gergen, 2006, p. 66).

En el orden de explicar la presente visión, Gergen (2006) afirma que desde de la etapa anterior de la cultura concreta, fue apareciendo un discurso que permitió al sujeto explicarse los fenómenos de la realidad interior, que continuó durante la cultura abstracta con la ciencia, que por su parte daba fe de aspectos que anteriormente eran inexplicables, por lo que el lenguaje se convirtió en un vehículo que condujo al sujeto a la objetivación de sus modos de pensamiento. Es entonces que va surgiendo el sujeto consciente, capaz de saberse a sí mismo en relación con otros semejantes a él, en un contexto determinado, con una visión histórica de la realidad que le permite tomar distancia de ésta para volver a elegir, orientarse hacia algo nuevo y establecer un orden diferente que lo ubica de frente al modelo colectivo del que forma parte. De esta manera y de acuerdo con Lipovetsky (2003), el proceso de personalización se configura a partir de una perspectiva comparativa e

histórica, pues define un hilo conductor, el significado de lo que acontece y las formas de organización social. Es decir, el sujeto como ser consciente de sí, se configura en un orden disciplinario: “El proceso de personalización surgió en el seno del universo disciplinario [...]” (Lipovestky, 2003, p. 8)

De tal suerte que llegamos a una de nuestras fuentes más importantes, Freud (1930) quien explícitamente en *El malestar de la cultura* hace un replanteamiento sobre el “principio de realidad”, como concepto que refiere al proceso de la formación del Yo¹⁵, y que consiste diferenciar la experiencia interna de la externa mediante la percepción, a través de la acción de los sentidos, es decir, de la experiencia corporal:

“[...] mediante una guía intencional de la actividad de los sentidos y una apropiada acción muscular, permite distinguir lo interno -lo perteneciente al yo- y lo externo – lo que proviene de un mundo exterior-. Con ello se da el primer paso para instaurar el principio de realidad, destinado a gobernar el desarrollo posterior [...]” (Freud, 1930, p. 18)¹⁶

Esto es relevante porque consideramos al psicoanálisis de particular importancia, ya que por su mediación podemos abordar dos realidades distintas, la emocional y la científica, como afirma Gellner (1998), es una oposición positivista-hegeliana y no sólo eso, también suscita una relación dialéctica, que se convierte en el punto central de esta investigación, ya que además de ser una forma cultural que explica la transición del romanticismo a la modernidad de acuerdo con Gergen (2006), también establece una línea fronteriza, no pasiva, que aunque parecería establecerse en medio de una gran oposición, abre por otro lado la posibilidad al diálogo entre ambos y el lugar en donde se realiza dicha relación es el campo simbólico, lo cual nos posibilita ampliar la comprensión de la configuración de la identidad y esto significa entre otras cosas, la expansión de la conciencia del sujeto ¹⁷.

¹⁵ Concepto desarrollado en el apartado 1.6: La Identidad como aprendizaje.

¹⁶ Este proceso también nos acerca a la concepción simbólica, tanto de la cultura como de la identidad y lo planteamos en el punto 1.4.

¹⁷ Tema que tratamos en el apartado 1.4 Lo simbólico, del presente capítulo.

“Las teorías e interpretaciones del psicoanálisis participan al mismo tiempo del esoterismo técnico de la ciencia y de la fortuita inmediatez de las experiencias más personales. En suma, el vigor ideológico y la intensa fuerza de atracción que ejercen las doctrinas que ocupan esta particular línea fronteriza atestiguan elocuentemente la importancia de esa gran oposición que se registra en nuestra vida intelectual.”
(Gellner, 1998, p. 188)

Según Gellner (1998), el surgimiento de la modernidad como nuevo orden social e intelectual, tuvo un carácter único en Europa occidental, de manera que existía la conciencia de la diferencia entre ésta y el resto del mundo. Con esta lógica, la concepción de *lo malo* era sinónimo de *atraso*. Como sabemos, las actividades intelectuales, científicas y artísticas tuvieron el papel rector de la cultura y el desarrollo no sólo dependió de una vigorosa actividad productiva, ni de la división o movilidad en la ocupación laboral sino del avance de la tecnología, su perfeccionamiento y ésta a su vez de la ciencia. El leitmotiv del modernismo, afirma Gergen (2006) son la racionalidad, la observación y el progreso, como elementos esenciales.

De acuerdo con Gellner (1998), la cultura obliga a los individuos a desempeñar funciones que la organización del trabajo demanda, así como aprender otros roles, que ocurre tan frecuentemente como para imponer una igualdad formal a los trabajadores, eso le confiere flexibilidad al sistema y diversidad de posibilidades de acción a los individuos. La movilidad, la división entre la vida laboral y la vida personal, la educación y el tiempo libre son los elementos característicos de la vida colectiva y sus respectivas dinámicas contribuyeron a definir los procesos de individuación.

Esta división entre la vida laboral y la vida personal significa que ambas están separadas, el ideal general es un empleo seguro en el que la vida privada y familiar le son ajenos, no obstante, una vida familiar estable y una formación moral son fundamentales por lo que un sujeto idealmente moderno es previsible y honorable: “ [...] una persona [...] apropiadamente modelada por la familia y la sociedad sería <<autosuficiente>>, <<sólida>>,”

<<digna de confianza>>, <<congruente>> consigo misma a lo largo del tiempo.” (Gergen, 2006, p. 73)

Al referirse a la educación Gellner (1998) destaca cómo la modernidad considera la educación el tema fundamental para acceder a los derechos más elementales que tiene el hombre en cuanto al reconocimiento de su identidad ciudadana, dignidad y pertenencia social. No en vano afirma Gergen (2006) aparece una gran relevancia en torno a los campos de estudio como productores de conocimiento y generadores de verdades lógicas. Gellner (1998) añade que el avance de la ciencia promueve el desarrollo tecnológico por lo que se diversifican las funciones que los individuos pueden desempeñar, las cuales requieren ser ocupadas por sujetos educados formalmente y cada vez más, en determinados perfiles y/o niveles de especialización:

“La sociedad moderna resulta interesante por cuanto contiene una elevada proporción de puestos para desempeñar en los cuales se espera un nivel intelectual y formativo tan elevado que sencillamente dichos puestos no pueden llenarse al azar.” (Gellner, 1998, p. 119)

En cuanto a la utilización del tiempo libre, debemos destacar que la oferta en el consumo, la nueva conciencia de sí y la posibilidad de disfrutar la vida, son elementos que promovieron en los individuos una mayor libertad de desarrollo de entre un amplio campo de posibilidades y por tales razones también se convirtieron en agentes de diferenciación: “La oferta abismal del consumo [...] exacerba el deseo de ser íntegramente uno mismo y de gozar de la vida, transforma a cada uno en un operador permanente de selección y combinación libre, es un vector de diferenciación de los seres.” (Lipovetsky, 2003, p. 108) Estos mismos factores, más adelante también van unificando prácticas que se convirtieron en elementos que desarrollaron otro tipo de fenómenos sociales e individuales, que dieron origen a la posmodernidad y a la aparición del sujeto contemporáneo, mismo que observado desde ésta óptica es fundamentalmente narcisista y hedonista.

Durante la etapa abstracta de la cultura, el arte se alinea a la nueva fuerza de la historia, opuesto a la burguesía se dispone a poner su objeto al servicio del pueblo, postura de gran

trascendencia ya que si observamos tales manifestaciones son un tema recurrente entre artistas e intelectuales y parece que siempre, en los momentos más críticos de la historia, aparece la urgencia de la expresión como manifestación de lo más esencial en el hombre y como forma de contención para momentos difíciles.

Es entonces que el arte da un vuelco como nunca antes a través de las *vanguardias artísticas* y se convierte en un dispositivo de transformación y experimentación de nuevas propuestas de significación derivadas de la oposición hacia los movimientos revolucionarios de finales del siglo XIX, de sus propuestas ideológicas y de los acontecimientos sociales a los que dieron lugar y por lo que se manifestaron contra los valores preestablecidos de la sociedad. De acuerdo con Lipovetsky (2003) el modernismo es el modelo revolucionario de la esfera artística, la negación de la tradición, el culto a la novedad y a los cambios:

“[...] el modernismo prohíbe el estancamiento, obliga a la invención perpetua, a la huida hacia adelante, esa es la << contradicción >> inmanente al modernismo: << es una especie de autodestrucción creadora... el arte moderno no es sólo el hijo de la edad crítica, sino el crítico de sí mismo >>” (Lipovetsky, 2003, p. 81).

Por el lado de la objetividad y de la racionalidad, aparece el *cubismo*, para lo cual es importante retroceder hasta el discurso visual *realista* que se observa en todas las expresiones modernas en esta línea, el trabajo de Manet supo descubrir una gran cantidad de posibilidades en los objetos comunes para ser descritos en la obra. Después de él, el *realismo*, como sabemos, se divide en dos manifestaciones importantes: el primero es un impulso superficial, y el segundo un realismo profundo. El impulso superficial es lo que conocemos por *impresionismo*, inspirado en el efecto fotográfico en cuanto al manejo de la luz y las sombras, buscando plasmar la realidad por la diversidad del color con un consecuente cambio en el lenguaje figurativo. El *realismo* profundo está representado por Cézanne, quien al penetrar la realidad fija el antecedente sobre el estudio del volumen, sobre cada una de las diferentes facetas de los objetos sin línea de contorno, que definía al modificar el color de cada plano, con lo que también modifica su estructura, sin Cézanne no hay *cubismo*: “Cézanne se convirtió en el padre del arte moderno.” (Gombrich, 2012, p.

543). Más adelante, la exploración de esas facetas como un todo, como volumen en movimiento, inspirado en la máquina, da lugar al *futurismo*.

Por el lado de la subjetividad y de la emocionalidad, el *expresionismo* se manifestó principalmente en Alemania, como uno de los lenguajes con el que fue representado el gran descontento: “El artista expresionista transfigura [...] no mira: ve; no cuenta: vive; no reproduce: recrea; no encuentra: busca. La concatenación de los hechos [...] es sustituida por su transfiguración.” (De Micheli, 2009, p. 82), el artista expresionista se involucra a tal grado con su obra que se siente parte de ella, y la realiza con el propósito de llegar al fondo de la imagen del objeto, a su naturaleza más profunda y característica, a la representación de su esencia, en una progresiva disolución de la forma hasta llegar a su aspecto más esencial, que incluso suele dar lugar a la deformación; lo que finalmente dará un salto hacia la *abstracción*: “La cosa es indagada en su característica esencia hasta llegar a su aspecto más íntimo.” (De Micheli, 2009, p. 83), dice nuestro autor, así mismo parafrasea a Kandinsky quien afirma: “<<Cuanto más espantoso se vuelve este mundo (como lo es precisamente el mundo de hoy), tanto más el arte se vuelve abstracto, mientras que un mundo feliz crea un mundo realista>>.” (Op. cit., p. 97)

El movimiento *expresionista*, comprende una gran diversidad de elementos¹⁸, por lo que se vuelve el movimiento más rico del modernismo, una gran producción artística de las *vanguardias* forma parte de éste, el motivo fundamental se debe a que representa el sentir de la época, de la cultura y que por lo mismo los artistas buscan manifestarse en representaciones auténticas, lo que les permite expresar su ser más esencial, es decir, su identidad; esto es importante para realizar el objetivo de nuestra investigación, porque dichos contenidos no se agotan mientras haya algo que decir, que evadir o por lo cual protestar, los cuales seguirán formando parte de la función principal del artista:

“La función principal del artista consiste en indagar sus movimientos más profundos y su significado fundamental, en recrearlo. Cada hombre ya no es un individuo

¹⁸ Entre ellos el Fauvismo, que en 1905, en París, un grupo de jóvenes es bautizado como *fauves* por la reproducción descuidada de la forma y por la utilización violenta del color.

vinculado al deber, a la moral, a la sociedad o a la familia. En este arte el hombre es solo una cosa, la más grande y la más mísera: es hombre” (Op. cit., p. 83)

Más adelante aparece el *dadaísmo*, *dadá* es la rebelión de la rebelión, tiene por objeto definir la identidad del sujeto en términos morales, como una forma de exigencia ética, con la necesidad de expresar profundamente al sujeto como centro del universo espiritual y subrayando su importancia por encima de cualquier condición humana planteada en términos de convencionalismos, sin considerar su historia, educación, cultura, honor, compromisos, familia, arte, saber, religión; su interés está puesto en el gesto, en la manufactura más que en la obra y ese gesto se puede expresar en cualquier dirección con tal de que sea una provocación, rompa reglas y genere un escándalo: “Así pues, Dadá es antiartístico, antiliterario y antipoético. Su voluntad de destrucción tiene un blanco preciso, que es, en parte, el mismo blanco del expresionismo.” (Op. cit., p. 138). Y así *dadá* necesita destruir a *dadá*, encontrar su libertad en la práctica de la negación. De tal suerte que aparece el *surrealismo* dando paso a la afirmación, esto es, aquello que le permita al hombre expresar una libertad realizable.

La lógica *surrealista*, afirma De Micheli (2009), reproduce la ruptura, entre el arte y la sociedad, entre el mundo exterior y el mundo interior, entre la fantasía y la realidad. Tiene sus razones en la influencia trascendental de Freud con relación al inconsciente y los procesos del sueño, quien representanta la libertad individual, así como de Marx, quien representa la libertad social, las dos almas del *surrealismo*, una heredada de la tradición *romántica* y la otra que le da la bienvenida a la revolución socialista. El propósito *surrealista* es abrirse un lugar en la historia para crear condiciones de libertad espiritual y material en el hombre, propósito que busca ir más allá de la crisis, a un terreno creativo en donde la ruptura quede restaurada: “El surrealismo nunca quiso otra cosa; su esfuerzo pretende resolver dialécticamente esta oposición.” (De Micheli, 2009, p. 156). Así, nos estamos acercando al pensamiento simbólico, a la posibilidad del diálogo entre opuestos.¹⁹ Cabe

¹⁹ Lo anterior es fundamental, se trata de ampliar nuestras comprensiones sobre los movimientos artísticos de transición hacia los procesos simbólicos del arte en la cultura simbólica, no obstante, estamos en el entendido de que independientemente de la fase de la cultura, todos los procesos artísticos son simbólicos, tema que hemos desarrollado en el punto 1.4 del presente capítulo.

agregar que por los motivos anteriores, es un arte figurativo en el que no cabe la abstracción, necesariamente está comprometido con la representación.

El *arte abstracto* como tal adquirió una forma específica entre 1910 y 1914; nace simultáneamente al *conceptualismo*²⁰, poseen los mismos principios, ya que la idea fundamental consiste en plantear la cosa, de la cual se tiene un conocimiento previo, haciendo a un lado su concepción formal y representándola en su característica más esencial; la primera forma de *abstraccionismo*, como ya lo hemos mencionado, parte del *expresionismo* de Kandinsky, que por influencia *romántica* es entendida como manifestación del espíritu. La otra forma de *abstracción* es racional, de reglas y geometría, representada por Mondrian, ambas de origen idealista, sin embargo fundamentalmente opuestas: Kandinsky le tiene aversión al positivismo y Mondrian manifiesta una clara inclinación científicista. Por consiguiente, el objeto dejó de ser prioridad en la pintura para ceder su lugar a las formas fundamentales, de la misma manera que el pigmento pasó a ser objeto: “[...] la obra de arte era una esencia en sí misma.” (Gergen, 2006, p. 62). Así, la obra artística se convierte en un mundo con leyes propias, ya que no representa un contenido preexistente sino que es en sí misma un contenido nuevo y autónomo, en la que se manifiesta el sentir y el pensar de su creador.

Debemos incluir el *movimiento nacionalista* que de fondo y entre otras cosas, manifiesta procesos de definición de las identidades colectivas, en este sentido, José Clemente Orozco (2007) afirma que ninguna cultura carece de un teatro nacional, un museo nacional, una universidad nacional. La visión *nacionalista* define la estructura social formada por las dos grandes áreas de la división del trabajo: la sociedad agraria y la sociedad industrial, ambas ampliamente complejas lo que a su vez genera grandes diferencias en sus implicaciones con la cultura. El primero fomenta la diversidad cultural, la diferenciación entre los sujetos, lo que propicia procesos de individuación, al mismo tiempo promueve el fortalecimiento de

²⁰ Aunque se manifiesta más tarde como tal, al representar al objeto artístico como “idea” o “concepto”, enmarcado en otro contexto.

las identidades y se convierte en objeto de nuestro interés; el segundo favorece la homogeneidad cultural:

“Uno de estos tipos que podríamos llamar civilización avanzada agraria, promueve gran diversidad cultural y despliega esa diversidad para marcar situaciones diferentes, económica y políticamente, de las varias subpoblaciones que se encuentran en dicha civilización. El otro tipo, que podría llamarse sociedad industrial orientada hacia el crecimiento, está vigorosamente empujado hacia la homogeneidad cultural.” (Gellner, 1998, p. 29)

El *movimiento nacionalista* crea del *muralismo* en nuestro país, como modelo revolucionario de la esfera artística, surge de la práctica de la pintura de jóvenes en donde el estilo de cada estudiante facilitó el nacimiento de una nueva conciencia personal, social y de identidad nacional, sumados al objetivo de democratizar el arte:

“[...] teníamos una personalidad propia que valía tanto como cualquier otra. Debíamos tomar lecciones de los maestros antiguos y de los extranjeros, pero podíamos hacer tanto o más que ellos. No soberbia, sino confianza en nosotros mismos, conciencia de nuestro propio ser y de nuestro destino.” (Orozco, 2007, p. 22)

Las *vanguardias artísticas* entonces, independientemente del momento y diversidad de sus manifestaciones, sea que tengan su origen dentro del marco *expresionista* o *impresionista*, tienen por objeto la búsqueda de la libertad, la expresión de la identidad del artista por encima de los ideales nacionalistas y revolucionarios, de las estructuras sociales, de los convencionalismos, de los modelos normativos, del afán del progreso a ultranza que estaban depositados ahí, con la esperanza de propiciar cambios en lo individual y lo social.

Ahora si, podemos situar la categoría del *conceptualismo*, ya presente desde la aparición del *cubismo* como camino hacia la *abstracción*, el cual se fundamenta en la idea de representar un objeto por lo que se sabe de él; donde observamos un arte salir de los formatos tradicionales y formar parte del todo posible cotidiano. Los objetos metaforizan

conceptos, la espontaneidad de su uso y su reubicación funcional es la propuesta: descontextualizar al objeto y volver a contextualizarlo como otra cosa. Así Marcel Duchamp crea el *ready made* y define la obra artística como: “Objeto usual ascendido a la dignidad de objeto artístico por simple decisión del artista.” (Duchamp, 1975, p. 82)²¹ A él lo siguen Joseph Beuys, en Alemania, quien sostenía haber ampliado la noción del arte y Jackson Pollock, en Nueva York, suscitó un gran interés por su modo de aplicar la pintura, así como muchos otros. Más adelante los estudios del arte también pueden dar cuenta del *happening*, el *performance*, las *intervenciones* y más.

Por tales observaciones, podemos precisar que el arte tiene la misma lógica de su cultura y por lo mismo lo convierte en factor de individuación, de manera paralela el individuo busca experimentar por sí mismo nuevas formas de significarse a sí mismo en la búsqueda de su propia esencia: “[...] el arte moderno, definido como expresión del yo y rebelión contra todos los estilos reinantes, es antinómico con las normas cardinales de la sociedad, la eficacia y la igualdad.” (Lipovetsky, 2003, 86)

Es entonces que durante la fase abstracta de la formación del concepto de cultura fue posible para el sujeto ampliar la conciencia de sí, ya que además de la conciencia sobre las costumbres y los aspectos sensibles de la fase concreta anterior, puede razonar y explicar sus afectos y condicionamientos, esto le permite tomar distancia con una nueva visión y ampliar su mirada de la realidad, de la que se vuelve consciente y lo conduce a optar, lo hace capaz de influenciar su entorno y construir la cultura misma. Aspectos que hemos podido observar a través de la comprensión del papel de la cultura en sus diversas facetas, en cuanto al psicoanálisis con lo que Freud (1923) supone sobre la construcción del sistema anímico, el surgimiento de las ciencias sociales entre otras ciencias, las manifestaciones artísticas de las *vanguardias*, las cuales generaron un cambio de paradigma en el quehacer del arte y su conceptualización, los ideales nacionalistas y revolucionarios y la división social del trabajo con todo aquello que derivó, así como el ideal del progreso, convirtieron al

²¹ Aunque a Duchamp se le ha considerado dadaísta por excelencia, específicamente por la “fabricación” de objetos de 1917 en Nueva York. (De Micheli, 2009)

sujeto en una identidad más compleja, que definió los procesos de personalización una vez que siente y razona, y, en la medida en que se permite establecer un diálogo entre ambas realidades ha ampliado su conciencia.

Por todo lo anterior y por otros argumentos que hemos desarrollado a lo largo de la presente investigación, consideramos conveniente nuestra propuesta de modelo de resignificación de la identidad a través de la experiencia artística dirigida, pues afirmamos con Lipovetsky (2003) que el sujeto que capaz de reflexionar sobre sí mismo y distanciarse de lo propio, de romper con el pasado, con la tradición y cuando se sabe libre, deja de obligarse a venerar aquello que lo limita ser él mismo:

1.3 La cultura como proceso simbólico

Después de plantear los antecedentes a la concepción simbólica del concepto de cultura y sus relaciones con la identidad a través de las fases concreta y abstracta, llegamos a la definición del concepto de la cultura como proceso simbólico que plantea Giménez (2007) y que nos lleva a entender que dentro del marco de un momento histórico y en un determinado contexto, los significados de la cultura son acordados por consenso, objetivados en formas simbólicas. Es importante establecer que tomaremos el siguiente concepto de cultura como proceso simbólico a manera de referente de la comprensión que buscamos:

“[...] la cultura es la organización social de significados, interiorizados de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivados en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados.” (Giménez, 2007, p. 46)

Para comprender la cultura como proceso simbólico, dice nuestro autor, es importante designar un campo autónomo para la cultura, entendido como extensión de la vida social en la que se consensan y se organizan los significados, los cuales son representados de forma compartida en la realidad concreta. Para ello es necesario hacer una distinción entre

las *formas objetivadas* y las *formas subjetivadas* de la cultura, esto es, hacer la diferenciación entre la cultura material y las estructuras cognitivas que la definen, con la finalidad de comprender y explicar sus relaciones. Las *formas objetivadas*, tangibles o materializadas de la cultura son todas aquellas que podemos experimentar por medio de la percepción y son reconocidas por la organización social como tales, sin embargo, al no tener sentido por sí mismas, le corresponde al sujeto hacer la interpretación de los contenidos y al generar significaciones subjetivas las convierte en *formas subjetivadas* de la cultura²².

Al ampliar el horizonte de cultura simbólica, encontramos a Gómez Vargas (2012), quien interpreta la cultura no solamente como un sistema de símbolos, sino como la definición de un orden y la organización de la realidad concreta por medio de individuos, prácticas y objetos cuya articulación se establece a través de la dimensión tecnológica, lo que nos lleva a considerar a la tecnología como el leitmotiv de la cultura simbólica, entendida como un sistema de *saberes, agentes, ambientes y entornos* que configuran el imaginario colectivo y son aquello que facilita la vivencia de la vida colectiva por medio de una forma de *sensibilidad, memoria y vínculo* tanto con lo particular como con lo social.

Como lo podemos observar en nuestro contexto, la concepción simbólica de la cultura niega toda la sistematización y la coherencia de las concepciones culturales anteriores y al abandonar antiguos patrones estructurados, se ha transformado por nuevas prácticas sociales, que Giménez (2007) define como “cultura en acción”, para explicarla en términos de prácticas emergentes que surgen de manera inconexa, con sus propios códigos y significados: “[...] entender la cultura como un conjunto de prácticas simbólicas, dispersas y descentradas [...] como repertorio simbólico de estrategias de acción.” (Giménez, 2007, p. 29) y en donde la tecnología, la comunicación electrónica y las representaciones virtuales inciden generando nuevas prácticas, y aunque nuestro énfasis está puesto en la organización social de significados por las representaciones compartidas de los sujetos, es importante considerar a la tecnología como el factor vinculante de dichas relaciones y también como agente de cambio.

²² Concepto que retomaremos ampliamente en el apartado 1.4 El plano simbólico.

En el marco de nuestro interés por entender la cultura simbólica y definir la identidad contemporánea, aparece en un proceso análogo y simultáneo en la concepción de un nuevo sujeto, y que si bien, afirma Lacan (1954), el orden de lo humano se caracteriza porque la función simbólica está presente en todos los grados de existencia, este nuevo orden, lo establece lejos de aquel sujeto característico de la modernidad que habita al interior de un orden disciplinario, el cual se manifiesta en el presente universo simbólico como identidad simbólica, emergente, dispersa, descentrada, disociada, y que se convierte en nuestro objeto de interés.

Para esto, es importante distinguir y volver a hacer énfasis en el abordaje de la cultura en términos de proceso, ya que al encontrar que las dinámicas culturales son análogas a los procesos de individuación, tenemos que destacar que el estado de la cultura determina el estado del sujeto y que si bien Giménez (2007) describe la cultura en un orden antropológico y la subdivide en fases-procesos, mencionados anteriormente como fase concreta, fase abstracta y fase simbólica y las caracteriza por otros tres conceptos especificantes: costumbres, modelos y significados, respectivamente; podemos afirmar entonces que los procesos de individuación pasan por las mismas fases; es decir, que existe en el sujeto una fase de conciencia concreta, una fase de conciencia abstracta y una fase de conciencia simbólica definidas por tres conceptos que corresponden a las costumbres, los modelos y los significados.

Cuando hablamos de proceso significa que el sujeto que se encuentra en la fase concreta de su propia evolución, ha adquirido una conciencia centrada en sus costumbres, el sujeto es sus costumbres, sus sensaciones, sus creencias, sus valores, su clan, su grupo social, su deidad; no conoce su voluntad, tampoco la libertad por lo tanto el sujeto es determinado por agentes externos a él.

El sujeto en la fase abstracta de su propia evolución está regido por una conciencia basada en los modelos de comportamiento, en la conducta, en la norma, ha construido una distancia con respecto a las propias costumbres, es capaz de razonar acerca de ello y relacionar lo que siente con lo que cree, con lo que valora, con aquello a lo que pertenece

ya sea el clan, el grupo social o su deidad; conoce su voluntad y aunque dichos rasgos le permiten adquirir un cierto marco de libertad con lo que incide en su contexto, todavía lo rige un deber ser que lo mantiene dentro de los márgenes de la “buena conducta”.

En un sentido virtual, el sujeto que se encuentra en la fase simbólica de su evolución, posee una conciencia simbólica, esto significa que ha introyectado las formas objetivadas y subjetivadas de la cultura, y aunque conserva algunas relaciones con sus costumbres y modelos de comportamiento de las etapas anteriores, lo hace porque ha optado por éstas al considerarlas significativas, situación que le permite ejercer su voluntad y ser libre; el sujeto con una conciencia simbólica, no sólo reconoce sus posibilidades en cuanto a sentir y razonar, sino que ha establecido una relación dialéctica entre ambos aspectos que lo sitúan ante lo significativo para él y lo que él representa en una lógica con sentido. Sin embargo, esta dinámica está siempre expuesta a ciertos riesgos que podemos observar muy frecuentemente en el sujeto contemporáneo, cuando ante diferentes circunstancias no puede elaborar una configuración simbólica, entonces surgen características como el desdibujamiento de los propios límites, las personalidades emergentes, dispersas, descentradas, disociadas, y que son nuestro objeto de interés, pues es en este punto es donde encontramos la pertinencia de nuestra propuesta de modelo de resignificación de la identidad a través de la experiencia artística dirigida, lo que significa que el sujeto al vivir la experiencia artística, le es posible generar una nueva conciencia de sí, objetivarse, al restablecer el diálogo entre el sentir y el razonar y diferenciarse de sus representaciones. Por todo lo anterior afirmamos que en la construcción de dichas relaciones y vínculos, el sujeto es “sujeto” por la cultura y simultáneamente creador de cultura: “El concepto de identidad es inseparable de la idea de cultura, debido a que las identidades solo pueden formarse a partir de las diferentes culturas y subculturas a las que pertenece y en las que participa.” (Giménez, 2007, p. 54)

1.4 El plano simbólico

Para ampliar el concepto de la cultura como proceso es necesario explorar la función simbólica; cuando Giménez (2007) se refiere con Geertz (1973)²³ al concepto de lo simbólico, está explicando que el mundo de las representaciones sociales concretas, tales como los objetos, acontecimientos y sus respectivas cualidades y relaciones son la expresión material del universo simbólico, significa que integra al plano simbólico la totalidad de los procesos sociales de significación y de comunicación: “[...] es el mundo de las representaciones sociales materializadas en formas sensibles también llamadas formas simbólicas, y que pueden ser expresiones, artefactos, acontecimientos y alguna cualidad o relación.” (Giménez, 2007, p. 32).

Por su parte Laplanche, J. y Pontalis, J. (2004) proponen el concepto de forma simbólica -el cual utilizaremos de ahora en adelante para referirnos a los procesos simbólicos- como: “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407) como aquello que resulta evidente respecto a la conducta, las ideas, las palabras, los objetos y sus respectivas relaciones. Esto nos lleva a considerar, lo que tratamos en el punto anterior con respecto de la formación de la identidad y que nos remite a las etapas de formación de la cultura simbólica, planteadas en términos del sujeto concreto basado en costumbres y del sujeto abstracto en normas de comportamiento; pues queremos destacar con Laplanche, J. y Pontalis, J. (2004) al sujeto simbólico capaz de *establecer relaciones que unen los contenidos* de su naturaleza concreta y su naturaleza abstracta, como aquel que tiene la posibilidad de establecer una relación dialéctica entre las formas subjetivadas y las formas objetivadas, entre emociones y razones, entre la mente inconsciente y la mente consciente y por éstas crear significados. Lo que se torna fundamental para la presente investigación ya que es el camino por el que pretendemos sustentar nuestro objetivo de investigación: la resignificación de la identidad a través de la experiencia artística dirigida, ya que desde los posicionamientos simbólicos de nuestros campos categoriales tanto de las

²³ Geertz, Clifford, 1973, *The interpretation of cultures, selected essays*, Basic Books, Inc., Publishers, New York.

aproximaciones al psicoanálisis y a la psicoterapia Ericksoniana, así como a los estudios del arte, es posible establecer en el sujeto los diálogos que le permitirán objetivarse.

Es entonces que abordamos el tema con *Las formas simbólicas*, de Cassirer (2003), porque su comprensión nos permite identificarlas tanto en los procesos culturales, de configuración de la identidad, así como en los procesos de creación; ya que según nuestro autor son aquellas formas que se pueden observar en lo concreto y al mismo tiempo en el contenido oculto detrás del lenguaje, el mito y el arte: “[...] se designan al lenguaje, al mito y al arte como formas simbólicas [...]” (Cassirer, 2003, p. 12), las cuales están integradas por dos dimensiones opuestas, una externa, con la que explica su configuración lógica, como forma objetivada y otra interna definida por su significación, como forma subjetivada, mismas que al establecer “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407), surgen como modalidades espirituales de configuración, como configuración de las formas simbólicas. Dicho proceso según Cassirer (2003) se desarrolla mediante las siguientes fases: percepción, exteriorización, intuición, representación y significación.

1.4.1 El plano simbólico como proceso

1.4.1.1 La percepción

Es necesario establecer como punto de partida el papel de la *percepción*, para ello hemos tomado el modelo psicoanalítico con Freud (1923), en el que propone dos concepciones fundamentales, la primera consiste en definir la percepción en términos de conciencia, cuya función lleva implícita la recepción momentánea de cualidades sensibles “«Ser consciente (3)» es, en primer lugar, una expresión puramente descriptiva, que invoca la percepción más inmediata y segura.” (Freud, 1923, p. 2) De esta manera, la percepción funciona como el límite entre lo externo objetivo y lo interno subjetivo, con lo que establece una especie de posición de realidad que propicia el desencadenamiento del proceso simbólico determinado previamente por la intuición del sujeto. El cuerpo es el objeto de la percepción, la cual es recibida en la superficie y por cada uno de los cinco sentidos que

operan simultáneamente con la conciencia: “El cuerpo propio y sobre todo su superficie es un sitio del que pueden partir simultáneamente percepciones internas y externas.” (Op. cit., p. 5) Así nuestro autor define como “percepciones sensoriales” todo aquello que experimentamos con los sentidos, y como “sensaciones y sentimientos” lo que experimentamos desde el interior: “[...] todas las percepciones que nos vienen de afuera (percepciones sensoriales) y, de adentro, lo que llamamos sensaciones y sentimientos.” (Op. cit., p. 3)

La otra visión es considerar la relación percepción-conciencia, como dispositivo que libera una serie de procesos biológicos-anímicos, pues se constituye como la primera fase para la formación del proceso simbólico, al ser el primer paso para la comprensión y la construcción del objeto, además, es el terreno de la subjetividad:

“[...] la esencia de la percepción [...] le corresponde en esas dos esferas, como un evento psíquico que está sujeto a determinadas reglas, y la conceptuamos, por otra parte, como base, como primer elemento de la constitución del objeto.” (Cassirer, 2003, p. 76)

1.4.1.2 La exteriorización

Y si bien, como afirma Freud (1923) la percepción se vincula con sensaciones y sentimientos de procesos provenientes de las más diversas y profundas esferas del aparato anímico; su función dice Cassirer (2003), deberá orientarse hacia la exteriorización, ya que es a través de su expresión que pueden obtenerse los rasgos y características reales de las cosas, producir su objetivación, para aproximarse a su representación y generar significado: “Esta “exteriorización” va aumentando a medida que el mundo de la expresión adopta otra forma, a medida que se aproxima al mundo de la “representación” y, finalmente, al mundo de la pura “significación.” (Cassirer, 2003, p. 106-107) Esto lleva implícito a la percepción que hace las veces de filtro entre lo externo objetivo y lo interno subjetivo, al establecer aquella posición de realidad, definida por el sujeto no por la realidad misma, ya que todo lo que comúnmente llamamos realidad no puede determinarse por lo que observamos, sino

por la significación que le atribuimos; de ésta manera, podemos decir que en la medida en que se establecen *relaciones que unen los contenidos* se hace posible la exteriorización, la objetivación, la creación de significados, por lo que se vuelve susceptible de definirse concepto a través del signo, del objeto o de la síntesis: “Lo que en definitiva parece separar al concepto [...] es que aquél puede atenerse a meros signos representativos” (Cassirer, 2003, p. 34) Por consiguiente, de acuerdo con nuestro autor, la relación armónica que existe entre el mundo ideal y el mundo real, conecta el mundo de los signos con el mundo de las significaciones objetivas, pues analizar lo real nos conduce al análisis de las ideas, lo que a su vez nos conduce al análisis de los signos, de tal manera que el concepto de símbolo se convierte así en “foco espiritual” en la síntesis, es entonces que: “el concepto de símbolo puede ser considerado como constitutivo del concepto de conocimiento exacto.” (Op. cit., p. 64)

Como lo hemos mencionado, para construir el significado, es necesario establecer “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407), entre el mundo ideal y el mundo real, entre el mundo de los signos y el de las significaciones, por lo que se hace necesario el uso del lenguaje: “El lenguaje es de suyo, una forma de relación.” (Gergen, 2006, p. 219); debemos aclarar que es importante considerar no sólo al lenguaje articulado, sino también los lenguajes del arte, el lenguaje corporal y otros. Ya que a través de establecer una relación dialéctica, el lenguaje tiene la función de separarnos del objeto y hacer que aparezca un cambio de actitud interna frente a éste, pues surge una nueva relación entre el sujeto y el objeto, ya que no sólo se separan y distinguen, significa también que el objeto puede ser “conocido”, es decir, reflexionado, intuido de forma objetiva:

“[...] los objetos que antes actuaban directamente sobre los afectos y la voluntad: se retiran hasta una distancia en que pueden ser “intuidos”, en que pueden ser tenidos presentes en sus perfiles espaciales y en sus determinaciones cualitativas independientes.” (Cassirer, 2003, p. 138)

Dicha intuición, que podríamos llamar reflexión, implica que el sujeto ha orientado su atención voluntariamente sobre el objeto, lo observa y le da la posibilidad de diferenciarse

de otros, de ésta manera además de abstraer su esencia lo distingue haciéndolo “representante” de un todo, significándolo.²⁴

1.4.1.3 La intuición

De acuerdo con Cassirer (2003), el campo de la intuición se expande antes y después del lenguaje articulado, lo que en términos psicoanalíticos correspondería a la reflexión en forma de “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407) entre el consciente y el preconscious²⁵ con la finalidad de comprender el significado de la representación, de la imagen sensible; ya que por un lado toda experiencia imprime en el sujeto un carácter propio, con lo que configura un background, un sustento conceptual que le permite tener cierto conocimiento empírico de la realidad, por otro lado a través del lenguaje el sujeto se explica la experiencia, la define, la elabora y crea la representación, la “imagen del mundo”, en una dinámica que se retroalimenta de manera constante:

“La capacidad básica de reflexión obra en cada uno de sus actos lo mismo hacia “adentro” que hacia “afuera”: salta a la luz [...] en el lenguaje [...] en la diferenciación y puntualización cada vez más aguda del mundo de la representación. Un proceso repercute constantemente en el otro: y de esta interrelación viva y dinámica surge paulatinamente un nuevo equilibrio de la conciencia a partir del cual se constituye una “imagen del mundo” estable.” (Cassirer, 2003, p. 139-140)

1.4.1.4 La representación

Según Cassirer (2003), la representación concentra dos elementos distintos, por un lado aprehende su esencia en el instante en que se manifiesta y actúa con ella y por el otro,

²⁴ Este es un estado autohipnótico que veremos más adelante en Milton H. Erickson y que nos servirá para argumentar el objetivo general de la presente tesis.

²⁵ Que en Freud (1923) corresponde a las funciones del sistema anímico y en Lacan (1954) están explicitados en *La tópica de lo imaginario*, conceptos que se han desarrollado más adelante

durante su actuación no expresa la totalidad de su ser. Es a través de su imagen que revela la totalidad de su fuerza, y aunque esté por detrás de una gran diversidad de formas, su esencia permanece intacta, está presente y se hace aprehender por todas sus formas: “La representación en tanto que presencia, es al mismo tiempo un hacer presente.” (Op. cit., p. 132) Esta imagen de la representación corresponde en Freud (1923) a la conciencia, la percepción del momento presente y que no permanece, lo usual es que sucede rápidamente y vuelve a aparecer una vez que esté expuesta a las mismas condiciones. No sólo eso, también se pregunta cómo el contenido del inconsciente es susceptible de percibirse preconscious o incluso consciente, a lo que responde: por asociación de las representaciones-palabra, aquellas que alguna vez fueron percepciones, las cuales regresan a la conciencia cuando se suscitan las condiciones, es así como recordamos:

“« ¿Cómo algo deviene preconscious?». Y la respuesta sería: «Por conexión con las correspondientes representaciones-palabra» Estas representaciones-palabra son restos mnémicos; una vez fueron percepciones y, como todos los restos mnémicos, pueden devenir de nuevo conscientes.” (Freud, 1923, p. 3)

Siguiendo a Freud (1923), dichas conexiones representaciones-palabra, son asociaciones de imágenes-signos auditivas, visuales o kinestésicas de percepciones que pueden devenir de nuevo conscientes porque significan y solo por eso. En este orden, es importante comprender que aunque la conciencia es un hecho momentáneo, también es de gran trascendencia, ya que, como lo hemos citado más adelante²⁶, tiene su origen en las percepciones internas o externas, que una vez conscientes, son contenidos que descargan al inconsciente; con esto queremos decir que el sujeto va modificando su experiencia, de ninguna manera queda intacto, sino que genera cambios en su postura subjetiva a través de los procesamientos simbólicos. En este orden, dice Cassirer (2003) el hombre, sensible a imágenes e impresiones corporales, genera un movimiento expresivo casi siempre

²⁶ En la función de la conciencia del aparato anímico en Freud, como proceso simbólico.

conectado a los contenidos que representan su intuición. Podríamos deducir entonces que la representación es una “imagen sensible con significado”.

1.4.1.5 La significación

Las formas simbólicas del mito y del arte son universos totales, cada una está centrada en su propia forma y para *ser* se encuentran en cambio constante, ya que están forzados a narrarse a sí mismas en un plano espacio-temporal, la diferencia respecto al lenguaje radica en que éste tiene la función de contener y sostener aquellas configuraciones. Esto es importante, porque el lenguaje es “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407) y construye de manera concreta las diferencias entre el mundo ideal y el mundo real, por el lenguaje se elaboran los conceptos generando asociaciones en distintos niveles de consciencia al crear significado; en este orden, explica Cassirer (2003) “[...] el lenguaje [...] se convierte en vehículo de la recognición en el concepto” (Cassirer, 2003, p. 132), sin el cual las formas simbólicas no tendrían consistencia, menos la posibilidad de permanecer. De acuerdo con Lacan (1954), en *La tópica de lo imaginario*, la palabra opera mediante el sistema simbólico que se ha configurado previamente y se presenta específico y significativo “[...] el acto de la palabra es un funcionamiento coordinado con un sistema simbólico ya establecido, típico y significativo.” (Lacan, 1954, p. 40) Sin la palabra, las formas simbólicas no tendrían la posibilidad de objetivarse, tienen la intención de ir más allá de la experiencia sensible y afectiva para concentrarse en una imagen o representación.

Podemos decir entonces que por mediación del lenguaje la consciencia se expande y como resultado genera una consciencia simbólica, cuando el sujeto establece “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407) tiene la posibilidad de concentrar elementos que amplían su intuición (reflexión) y su capacidad para crear configuraciones de orden superior, representaciones (imágenes sensibles con significado). Cuanto más se recorra el camino hacia la representación y la recognición, tanto más revelará su esencia y será posible conceptualizarla por medio del lenguaje y definirla de manera objetiva: “El desarrollo sólo se produce en la medida en que el sujeto se integra al sistema simbólico, se ejercita en él, se afirma a través del ejercicio de una palabra verdadera

[...] Sin duda no cualquier palabra.” (Lacan, 1954, p. 39) Cabe aclarar que aunque nuestro autor se refiere al ejercicio asertivo del uso de la palabra en cuanto a que manifiesta procesos de desarrollo en el sujeto, también lo ampliamos con Cassirer (2003) al mito y al arte. Pues por tales argumentos es posible afirmar con Freud (1930), lo que distingue respecto a las actividades artísticas, intelectuales y científicas al plantearlas como funciones superiores de la cultura y que al mismo tiempo justifica los objetivos de la presente investigación.

Como podemos observar, se hace necesario evolucionar para construir una conciencia simbólica; que en teoría es una facultad universal, sin embargo solo es posible realizarla a través de un proceso ascendente en la relación dialéctica entre la fase concreta y la fase abstracta del sujeto, esto es, establecer “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407), entre el sujeto de las costumbres y el de las normas de comportamiento, entre las condiciones emocionales y racionales, ya que no basta con estar expuestos a la percepción, no es suficiente la pura racionalización de la experiencia sensible, se hace menester la relación para crear significados.

Conocer el plano simbólico en términos de proceso nos permite identificar cada una de sus fases y en este orden generar procesos simbólicos como dispositivos que nos permitan hacer intervenciones y propiciar procesos de transformación, así como realizar el objetivo de la Tesis. Cuando decimos plano simbólico, nos referimos a todos los procesos simbólicos que estamos tratando a los campos de la cultura, de la configuración de la identidad, del psicoanálisis, de la psicoterapia Ericksoniana, del arte, éstos son el espacio que hemos elegido para crear nuestra propuesta, ya que creemos es el lugar propicio en el cual las percepciones son susceptibles de exteriorizarse a partir de los contenidos intuitivos y convertirse en representaciones, en representaciones de algo nuevo y por lo tanto se vuelve factible resignificar, cuando la percepción es simbolizada y entendida en su significación es posible alcanzar un nuevo nivel de conciencia: “El momento en que una impresión sensible cualquiera es empleada simbólicamente y entendida como símbolo es como el comienzo de una nueva era.” (Cassirer, 2003, p. 137)

1.4.2 La identidad como proceso simbólico en el marco de la cultura simbólica

1.4.2.1 El marco psicoanalítico en Freud

Considerar al psicoanálisis como plano simbólico por el que queremos explicar la configuración de la identidad del sujeto contemporáneo significa afirmar con Freud (1913) una relación significativa, “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407) entre las funciones psíquicas, tanto del individuo como *formas subjetivadas*, como de la cultura como *formas objetivadas*, mismas que se realizan en una misma fuente dinámica, la identidad. Por lo que consideramos fundamental entender la dinámica de la configuración de la identidad desde el marco psicoanalítico porque se trata un campo integrador, es decir, puede explicar cualquier otra propuesta teórica relativa la construcción de identidad en términos de proceso simbólico, lo que nos permitirá ampliar la comprensión de nuestro objeto de estudio.

Queremos explicar con Freud (1923) en *El yo y el ello*, la estructura anímica conformada por las relaciones que se establecen entre el ello, el yo y el superyó: “[...] la esencia del alma en un ello, un yo y un superyó.” (Freud, 1923, p. 9). En este orden, el ello, representa el origen del deseo más fundamental, su naturaleza es inconsciente y está regido por el principio del placer; al yo le corresponde representar el principio de realidad y hace las veces de mediador entre las percepciones del ello como del mundo exterior, es decir, la conciencia del cuerpo: “[...] el yo se encuentra bajo la particular influencia de la percepción, y que puede decirse, en líneas generales, que las percepciones tienen para el yo la misma significatividad y valor que las pulsiones para el ello.” (Op. cit., 9)

El superyó da forma al yo con criterios asumidos en forma de deber ser, define la conciencia moral y constituye lo que denominamos carácter: “[...] participa en considerable medida en la conformación del yo, y contribuye esencialmente a producir lo que se denomina *su carácter*.” (Op. cit., 6)

Entonces, podemos afirmar con Freud (1923), que el yo es el representante del mundo exterior, de la realidad y el superyó del mundo interior quien hace la función de abogado del ello, de ésta manera los conflictos entre el yo y el superyó reflejarán la oposición entre

el mundo interno y el mundo externo del sujeto, situación que en el mejor de los casos supone establecer una relación dialéctica, de tal suerte que “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407) promueva la aparición de nuevos significados. Así es más fácil comprender que el ideal del yo representa las más altas exigencias planteadas en torno a valores superiores del hombre, hacia los que se orienta.

Sin embargo, dice Freud (1923), durante la estructuración del sistema anímico para la formación del superyó, no es posible encontrar distinciones entre las investiduras de objeto y las identificaciones, lo único que podemos observar es que las investiduras de objeto nacen del ello como pulsiones eróticas en forma de necesidad y el yo, aun débil, las recibe y bien les presta atención o las reprime; por lo que cuando la energía libidinal proveniente del ello es orientada hacia el objeto sexual cambia de meta, el yo sufre alteraciones y realiza una sustitución, misma que nuestro autor denomina como institución de ese objeto en yo: “[...] erección del objeto en yo [...]” (Freud, 1923, p. 6) Esto significa que mediante ésta introyección, a manera de regresión -en este caso a la etapa oral-, cuya función agrega Lacan (1960), es fundamental para la reparación simbólica de las lesiones imaginarias producidas en la imagen del cuerpo de la madre, se genera la resignación del objeto, de tal suerte que por medio de dicho mecanismo el ello somete sus objetos.

Por ser un proceso muy frecuente en las primeras etapas del desarrollo, establece la siguiente concepción: la estructuración del yo es una infinita sucesión de investiduras de objeto resignadas, así el yo contiene todo el registro de las elecciones de objeto: “[...] el carácter del yo es una sedimentación de las investiduras de objeto resignadas [...]” (Freud, 1923, p. 6). Además, alterar el orden normal de la elección erótica de objeto es una forma en la que el yo puede dominar y profundizar su relación con el ello, aunque a expensas de una gran docilidad hacia su propia experiencia. Cuando el yo representa los rasgos del objeto resignado, busca reparar la pérdida del ello y se distingue a él mismo como objeto de amor. La institución de libido de objeto en libido narcisista implica momentáneamente la renuncia de las metas sexuales, en términos de desexualización, sin embargo no significa que desaparezcan, la pulsión sexual siempre sigue activa.

Los efectos de las primeras identificaciones de objeto serán universales y duraderas, dice Freud (1923), podemos reconocer el origen del ideal del yo tras el superyó, en donde se esconden las primeras y más valoradas identificaciones del individuo, es decir, la identificación con la figura parental, primordialmente la figura de la madre. Además, la formación del superyó o el ideal del yo, no solamente es aquello que quedó de las primeras elecciones de objeto del ello sino también su formación reactiva, es decir, como el padre o lo opuesto a él: “Su vínculo con el yo no se agota en la advertencia: «Así (como el padre) *debes ser*», sino que comprende también la prohibición: «Así (como el padre) *no te es lícito ser [...]*” (Freud, 1923, p. 7). De ésta manera, afirma Freud (1923), el superyó contiene el carácter del padre; mientras más fuerte es la vivencia del complejo de Edipo y más rápido se le reprime, más riguroso será su imperio como conciencia moral, como sentimiento de culpa frente al yo.

En la conformación de la identidad del sujeto contemporáneo, esto es cada vez más frecuente, porque los dispositivos de crianza también son cada vez más dispersos, de acuerdo con Lipovetsky (2003), “[...] el inconsciente abre camino a un narcisismo sin límites.” (Lipovetsky, 2003, p. 55), en este sentido aparece un sujeto con el objeto de significarse a sí mismo el yo se convierte en un proceso interminable de autoobservación y de reinterpretación, antes de convertirse en simbólico y con la posibilidad de nunca lograrlo, pues al pretender liberarse de toda estructura se somete a una búsqueda de personalización sin fin por lo que obstaculiza su continuidad histórica.

Una de las funciones del psicoanálisis es llevar al sujeto a la realización de su deseo, aligerar la tensión nacida de su necesidad y solucionarla a partir de la satisfacción, de aquí que es posible crear un proceso distinto para hacer pasar la energía libidinal a otro estado y en su caso construir con el sujeto cierto tipo de andamiaje que le permita aceptar o resignificar su experiencia: “La misión del terapeuta consiste en restablecer en el individuo un sentimiento pleno de aceptación de su yo.” (Gergen, 2006, p. 69) Este objetivo según Lacan (1954) en *El universo simbólico* consiste en llevar al sujeto al orden simbólico, donde la identidad también se resignifica:

“[...] el orden simbólico, por cuanto se plantea siempre como un todo, como algo que forma por sí sólo un universo-y que incluso constituye el universo como tal, en tanto que distinto del mundo-, debe estar igualmente estructurado como un todo, vale decir que forma una estructura dialéctica acabada, completa.” (Lacan, 1954, p. 14)

Esto significa generar un proceso a través del cual aquello que el sujeto no ha elaborado, esto es, explicar mediante la palabra, adquiere por el psicoanálisis un carácter simbólico a través de la imaginación, lo que le permite integrarlo a la experiencia.

Como vemos, tales funciones solamente pueden llevarse a cabo en el plano simbólico, en “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407), lo que para Freud (1923) implica desplegar los procesos anímicos y sus relaciones: la conciencia, el preconscious y el inconsciente y para Lacan (1954) corresponde a las relaciones entre realidad, imaginario y simbólico como sistemas de referencia del yo.

No está por demás revisar con Freud (1915) en *El inconsciente* la condición patológica general, que consiste en la desarticulación de los sistemas consciente e inconsciente, cuando poseen una inadecuada o nula relación, por lo que propone la cura a partir de influir el inconsciente desde la conciencia. Esto es importante pues al reflexionar sobre los estados disociativos, el narcisismo, el hedonismo, los trastornos de la personalidad, así como en las afecciones mentales del sujeto contemporáneo, encontramos la autonomía de estos dos sistemas. Para no ir más lejos, el simple hecho de tener una postura puramente racional que evite el diálogo con las emociones o estar expuesto a un estado de sensibilidad tal que no permita el acceso un razonamiento lógico, indica un estado en mayor o menor grado de desarticulación del yo:

“[...] la investigación de casos patológicos muestra a menudo en el Icc un grado de autonomía y de ininfluenciabilidad apenas creíbles. Un total aislamiento recíproco de las aspiraciones, una desagregación absoluta de los dos sistemas, he ahí en general la característica de la condición patológica. No obstante, la cura psicoanalítica se edifica sobre la influencia del Icc desde la Cc, y en todo caso muestra que, si bien ella es ardua, no es imposible. Los retoños del Icc que hacen de

mediadores entre los dos sistemas nos facilitan el camino para este logro, como ya se dijo.” (Freud, 1915, p. 47)

Para profundizar un poco más en esta condición, encontramos en Lacan (1964) en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, que la dificultad para simbolizar significa la deficiencia en la articulación de la palabra y por lo que hemos venido comprendiendo, la dificultad para articular el deseo con el lenguaje, “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407): en donde: “El síntoma es, en primer lugar, el mutismo en el sujeto que se supone que habla. Si habla, se curó de su mutismo, por supuesto.” (Lacan, 1964, p. 6) Esto es importante, pues nos permite reconocer la condición saludable en la capacidad para simbolizar, la cual es posible alcanzar por medio de la palabra, siguiendo a Cassirer (2003), por el lenguaje artístico, o el terreno mítico, supuestos que iremos dilucidando mediante la propuesta de la presente investigación, que consiste en restablecer la relación entre los dos sistemas, a través del proceso simbólico, de “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407), por la relación dialéctica del sujeto concreto con el sujeto abstracto, de la realidad emocional con la realidad racional, de la mente inconsciente con la mente consciente, esto es, acceder al plano simbólico y propiciar la resignificación de la identidad a través de la experiencia artística dirigida.

Como vemos, todos los procesos simbólicos los podemos explicar desde los tres niveles del sistema psíquico definidos por Freud (1923) en *El yo y el ello*: lo consciente, el preconsciente y el inconsciente en los que están implícitos. Por lo que a continuación desarrollaremos su pertinencia en esta indagación.

1.4.2.2 Lo consciente

Es importante establecer desde un principio lo que comprendemos por conciencia y consciencia, con independencia de cómo nuestros autores manejen los términos, nosotros nos ceñiremos a la propuesta de Robles (2002), en *Introducción a la psicoterapia Ericksoniana*, para quien la *conciencia* es “[...] la capacidad para estar despiertos, alertas al

mundo con los cinco sentidos” (Robles, 2002, p. 5) y *consciencia* significa la capacidad para reflexionar sobre nosotros mismos diferenciando lo que ocurre en nuestro interior de lo que ocurre afuera, así como la relación de lo interno y lo externo a través de procesos.” (Op. cit., p. 5) Para el psicoanálisis, los procesos anímicos son inconscientes, aunque tienen el potencial de ser comprendidos por la conciencia a través de la percepción del mundo por medio de los órganos sensoriales. Lo consciente para Freud (1923), significa que la atención se centra en la percepción del instante presente. Cualquier fenómeno psíquico, como puede ser una representación, no tiene la posibilidad de establecerse de forma permanente, ni tampoco puede ser consciente de forma constante, es y pasa con rapidez y no puede volver a serlo, sino hasta que se reproduzcan las “mismas” condiciones que lo suscitan:

“«Ser consciente (3)» es, en primer lugar, una expresión puramente descriptiva, que invoca la percepción más inmediata y segura. En segundo lugar, la experiencia muestra que un elemento psíquico, por ejemplo una representación, no suele ser consciente de manera duradera. Lo característico, más bien, es que el estado de la conciencia pase con rapidez; la representación ahora consciente no lo es más en el momento que sigue, sólo que puede volver a serlo bajo ciertas condiciones que se producen con facilidad.” (Freud, 1923, p. 2)

Así mismo Lacan (1954) en *Una definición materialista del fenómeno de conciencia*, especifica como ese algo que se produce en cualquier lugar y tiempo, aquí y ahora, en la superficie, en forma de representación, es decir, una imagen sensible con significado: “[...] la conciencia es algo que se produce cada vez que tenemos -y esto sucede en los sitios más inesperados y más distantes entre sí- una superficie tal que pueda producir lo que llamamos una imagen.” (Lacan, 1954, p. 24)

En resumen, el sujeto, en la conciencia, libera contenidos del inconsciente a través del preconscious, lo que le permite generar cambios en la postura subjetiva y ampliar su comprensión simbólica; esto nos lleva a afirmar con respecto a la conciencia que hace las veces de llave de acceso por la que el sujeto entra en un orden superior: “[...] se estima que todo lo que es superior implica conciencia.” (Op. cit., p. 23), además, ésta misma se posiciona como un centro organizador, añade Lacan (1954).

1.4.2.3 El preconscious

El preconscious para Freud (1923) es el estado intermedio entre la conciencia y el inconsciente. Dicho estado pertenece al inconsciente en condiciones de posibilitar el acceso de contenidos susceptibles de emerger a la conciencia: “Llamamos *preconscious* a lo latente, que es inconsciente sólo descriptivamente, no en el sentido dinámico, y limitamos el nombre *inconsciente* a lo reprimido inconsciente dinámicamente, de modo que ahora tenemos tres términos.” (Freud, 1923, p. 2)

De acuerdo con Freud (1915), el preconscious como el inconsciente, está determinado por aquello que puede tener su origen tanto en la vida pulsional como en la percepción: “El contenido del sistema Prec (o Cc) proviene, en una parte, de la vida pulsional (por mediación del Icc) y, en la otra, de la percepción.” (Freud, 1915, p. 47) Esto significa, que la vida pulsional se manifiesta como estímulo que se desplaza en ambos sentidos, desde lo somático hacia lo anímico y viceversa, desde las sensaciones provenientes de la percepción que mueven el alma, como las pulsiones originadas en los estados anímicos que impactan al cuerpo: “El cuerpo propio y sobre todo su superficie es un sitio del que pueden partir simultáneamente percepciones internas y externas.” (Freud, 1923 p. 5)

Cuando afirmamos con Freud (1915) que el preconscious tiene su origen tanto en la vida pulsional como en la percepción, estamos deduciendo que realiza el mismo papel de la intuición al plantear una analogía con el proceso simbólico, la cual, se expande antes y después de producirse el lenguaje articulado. Además, al analizar cómo es que ciertos contenidos se vuelven preconscious, cómo es que existen conceptos anteriores y posteriores para ser expresados por la palabra, nuestro autor lo explica cuando afirma que dicho proceso se produce por la asociación de las palabras con sus correspondientes representaciones (imágenes sensibles con significado), a lo que denomina huellas mnémicas, definidas como reminiscencias que tuvieron su origen en la percepción y se conservaron en archivos que guardan la posibilidad de manifestarse conscientes:

“« ¿Cómo algo deviene preconscious?». Y la respuesta sería: «Por conexión con las correspondientes representaciones-palabra». Estas representaciones-palabra son

restos mnémicos; una vez fueron percepciones y, como todos los restos mnémicos, pueden devenir de nuevo conscientes.” (Freud, 1923, p. 3)

Por lo tanto, es importante recordar que uno de los objetivos del psicoanálisis es tornar conscientes los contenidos inconscientes, que sucede al volver a ligar los eslabones, por medio de la intuición, al permitir restablecer asociaciones con las representaciones-palabra que al contener sus propios significados es posible la creación de un diálogo donde sostener “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407) -estamos hablando del plano simbólico, lo que significa también un plano de conciencia más elevado- y que genera una nueva percepción en la experiencia del sujeto, que a su vez restablecerá la cura y en este mismo sentido, resignificará su experiencia.²⁷

“Si tal es el camino por el cual algo en sí inconsciente deviene preconscious, la pregunta por el modo en que podemos hacer (pre)consciente algo reprimido {esforzado al desalojo} ha de responderse: restableciendo, mediante el trabajo analítico, aquellos eslabones intermedios prcc. Por consiguiente, la conciencia permanece en su lugar [...]” (Freud, 1923, p. 4)

Observamos entonces que la función del preconscious consiste en manifestar a la conciencia los contenidos que contribuyen a la expansión del campo simbólico del sujeto, ligarse a este universo estructurado, unificado, acabado y completo mediante “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407).

1.4.2.4 Lo inconsciente

Lo inconsciente es para Freud (1915) el espacio más amplio y también el más complejo de todo el sistema anímico, ya que el elemento central del inconsciente se constituye por un conjunto de agentes representantes de pulsiones que tienen la necesidad de expresarse en mociones de deseo: “El núcleo del lcc consiste en agencias representantes de pulsión que quieren descargar su investidura; por tanto, en mociones de deseo.” (Freud, 1915, p. 45)

²⁷ Este es el fundamento Psicoanalítico del trabajo en Hipnosis de Milton H. Erickson, y que retomaremos en el punto 1.4.4

Define lo inconsciente como un sistema estructurado en dos niveles fundamentales, uno de ellos se manifiesta por actos latentes y temporales, y el otro se refiere a los procesos reprimidos: “Vemos, pues, que tenemos dos clases de inconsciente: lo latente, aunque susceptible de conciencia, y lo reprimido, que en sí y sin más es insusceptible de conciencia.” (Freud, 1923, p. 2) Esto lo explica cómo los procesos anímicos pasan por dos estados entre los cuales opera la censura como agente que filtra los contenidos, toda vez rechazados, permanecen en el inconsciente en forma de represión, sin embargo, si les es posible pasar a la segunda fase forman parte del sistema consciente y como deduce nuestro autor, la cura se logra al llevar a la conciencia lo reprimido: “El efecto terapéutico se liga con el hacer consciente lo reprimido [...]” (Freud, 1937, p. 68)

Es importante notar, que la comprensión de nuestro autor lleva implícita la premisa de que el inconsciente posee un lenguaje, para Freud (1915) los procesos inconscientes pueden observarse bajo las formas de los sueños y de las neurosis, por los actos fallidos y el chiste, nosotros agregaríamos el lenguaje de las emociones, las sensaciones, las somatizaciones y las relaciones interpersonales: “Los procesos inconscientes sólo se vuelven cognoscibles para nosotros bajo las condiciones del soñar y de las neurosis, [...]” (Freud, 1915, p. 45), esto es significativo para los objetivos de la presente investigación y será retomado más adelante.

Las cualidades que Freud (1915) le atribuye a los procesos del inconsciente son la ausencia de contradicción, la movilidad de sus investiduras que posee un carácter primario, así como su destino depende de su fuerza, sus procesos son atemporales y no responden a las exigencias de la realidad, se rige por los límites que le imponen los principios y las regulaciones del placer-displacer. Por su parte Lacan (1964) en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* difiere de Freud (1915), en cuanto al inconsciente como una cualidad romántica de la creación imaginante, y no es que no lo sea, sino que se orienta y está delimitado por esos ámbitos: “Freud está imantado por esos fenómenos, y es ahí donde buscará el inconsciente.” (Lacan, 1964, p. 10)

De ésta manera amplía la concepción del inconsciente y lo trata como *causa*, al tomar de Lévy-Strauss²⁸ la función totémica, como idea fundamental sobre la que descansa toda experiencia, toda síntesis cultural y personal, aquello preexistente que define su origen y lo organiza todo: “Desde antes de que se establezcan relaciones propiamente humanas ya están determinadas ciertas relaciones.” (Lacan, 1964, p. 9) A tal *causa* le otorga las características de un concepto indefinido, la cual por un lado nos presenta un aspecto racional, inteligible y por el otro un vacío (hiancia) que después de un profundo análisis él mismo define carente explicación y lo define como aquello no realizado: “Algo perteneciente al orden de lo "no realizado”.” (Op. cit., p. 10) Podríamos decir que es ese algo que se contiene, se detiene, no se realiza, en términos freudianos pertenece al orden de la represión. Por las mismas razones, dice Lacan (1964) en *El inconsciente freudiano y el nuestro, los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, el inconsciente, lo no realizado se manifiesta en forma discontinua, como vacilación, también como hendidura, como ruptura, no como la ausencia de concepto sino como el concepto de la carencia, como silencio.

Según Freud (1915), la represión es fundamentalmente un proceso que opera sobre las representaciones, sobre las imágenes sensibles con significado, justo en la frontera de los sistemas inconsciente, preconscious y consciente. Considera que funciona como mecanismo de defensa antes de establecerse la diferenciación entre la actividad consciente e inconsciente del sistema anímico, su trabajo consiste en rechazar ciertos contenidos y mantenerlos alejados de la conciencia. Establece el término de *represión primordial*, para definir una primera fase de la represión, en que al representante psíquico de la pulsión, al denegarse la admisión a la conciencia genera una *fijación*, y es, a partir de este momento que ese representante psíquico se establece inmutable, rígido y la pulsión permanece ligada a éste. El segundo momento de la represión, que es la *represión propiamente dicha*, aparece sobre algún retoño de huellas anteriores del representante psíquico, por la dinámica del pensamiento o proveniente de algún otro lugar del sistema anímico, que por alguna

²⁸ En *El pensamiento salvaje*.

actividad asociativa se han vinculado a tales representaciones y se manifiestan igual que lo *reprimido primordial*.

De acuerdo con Freud, (1915), en *El inconsciente*, para hacer posible la cancelación de la represión, es necesario que la representación, la imagen sensible con significado del consciente pueda vencer las resistencias y conectarse con la huella mnémica, con las representaciones-palabra del inconsciente, para construir un proceso simbólico, “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407) y establecer un diálogo con las representaciones que en juego entre el consciente y el inconsciente, con la finalidad de que el sujeto asocie, ligue, restablezca los propios significados, realice lo no realizado al permitir que los contenidos susceptibles de emerger a la conciencia la alcancen, lo que ampliará su conciencia simbólica. Es importante comprender que las representaciones, las imágenes sensibles con significado, conscientes e inconscientes, independientemente de los modos de expresión y de su aparente ausencia de relación, son elementos que pertenecen al campo simbólico.

“En realidad, la cancelación de la represión no sobreviene hasta que la representación consciente, tras vencer las resistencias, entra en conexión con la huella mnémica inconsciente. Sólo cuando esta última es hecha consciente se consigue el éxito. Por tanto, para una consideración superficial parecería comprobado que representaciones conscientes e inconscientes son transcripciones diversas, y separadas en sentido tópico, de un mismo contenido.” (Freud, 1915, p. 41)

Esto es porque en Freud (1915), las pulsiones solo pueden ser objetivadas y convertirse en elementos de la conciencia por medio de sus representaciones (de sus imágenes sensibles con significado), las cuales son aprehendidas en el momento en que se manifiestan y observables como huellas mnémicas, representaciones-palabra, cargadas de un estado afectivo (emociones y sensaciones):

“Una pulsión nunca puede pasar a ser objeto de la conciencia; sólo puede serlo la representación que es su representante. Ahora bien, tampoco en el interior de lo inconsciente puede estar representada si no es por la representación. Si la pulsión

no se adhiriera a una representación ni saliera a la luz como un estado afectivo, nada podríamos saber de ella.” (Freud, 1915, p. 42)

Los procesos que hemos descrito son fundamentales para la comprensión de los principios de la Psicoterapia Ericksoniana, pues nos permite explicar la resignificación, ésta sucede cuando generamos cambios en los registros de las representaciones, en las imágenes sensoriales al asociarlas con otros afectos por medio de la sugestión hipnótica, no en los hechos, sino en las formas de registro de las huellas mnémicas, en los símbolos. El mismo Freud (1915) en *El inconsciente*, afirma que el movimiento pulsional debe esperar hasta encontrar una representación sustitutiva en el sistema consciente, después aparece el afecto que se hace posible por la representación consciente y cuya naturaleza es definida por la cualidad del afecto; por lo que deduce que en la represión existe un divorcio entre el afecto y su representación y por lo que sus dinámicas buscan caminos opuestos, sin embargo, si facilitamos un cambio en la representación y a su vez la volvemos a ligar a la pulsión, el registro afectivo de la imagen habrá cambiado ²⁹ y habremos resignificado la experiencia:

“[...] la moción pulsional tiene que aguardar hasta encontrar una representación sustitutiva en el interior del sistema Cc. Después el desarrollo del afecto se hace posible desde este sustituto consciente, cuya naturaleza determina el carácter cualitativo del afecto. Hemos afirmado que en la represión se produce un divorcio entre el afecto y su representación, a raíz de lo cual ambos van al encuentro de sus destinos separados. Esto es incontestable desde el punto de vista descriptivo; empero, el proceso real es, por regla general, que un afecto no hace su aparición hasta que no se ha consumado la irrupción en una nueva subrogación {*Vertretung*} del sistema Cc.” (Freud, 1915, p. 43)

Es entonces que el efecto de hacer consciente lo reprimido nos conduce a conocer lo desconocido de nosotros mismos, al sujeto ignorado del yo, agrega Lacan (1954), motivo

²⁹ El cual sucede por “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407), al que accedemos por el psicoanálisis, por la psicoterapia Ericksoniana, por la experiencia artística dirigida: que es la propuesta de la presente Tesis.

necesario para llevar a cabo la resignificación y propiciar un cambio en la postura subjetiva, lo que a su vez es susceptible de generar en el sujeto un efecto terapéutico o la cura. Sin embargo, es importante agregar con Freud (1937) en *Análisis terminable e interminable*, que tal objetivo se obtiene mediante interpretaciones y construcciones. Esta última es una idea que es necesario enfatizar, los efectos no surgen sin razón, es necesario construir un andamiaje, la definición de una estructura concreta fundamentada en objetivos específicos y llevarlos a cabo, con esto también queremos decir que la experiencia artística, contrario a lo que se suele creer, carece de un efecto sanador por sí misma, puede propiciar incluso, como lo observamos en el *Body-art*, efectos neuróticos o perversos que ponen en juego la integridad del artista. Para generar una significación en el orden ético y/o terapéutico, es necesario crear la estructura y construir con base en dichos objetivos. Finalmente al cliente es quien realizará la labor de interpretación.

Por todo lo anterior, es importante destacar que el inconsciente desarrolla una función protectora para el sujeto, pues le permite reservar contenidos que no han podido vincularse a la conciencia, y como parte del sistema anímico opera como el proveedor de la información que comunica por medio del lenguaje simbólico – por medio del mito, por la imaginación creadora, por la expresión artística, por las representaciones-palabra, por los sueños, el chiste, por los actos fallidos y las neurosis, por las emociones, por las sensaciones, por las somatizaciones, por las relaciones interpersonales -, es el espacio en donde se realiza la síntesis del proceso simbólico, por lo mismo es el generador de símbolos, el cual archiva y administra y de manera automática los libera o reserva en forma, lugar y tiempo conveniente para la conciencia. El inconsciente es también un gran sabio. ¿Podríamos pensarlo en términos de fuente de sabiduría? ¿O como dispositivo de sanación?, por lo pronto son suposiciones que se plantean como posibles líneas de investigación pues las observamos muy interesantes.

Finalmente podemos considerar que el inconsciente en la relación con los otros dos sistemas del aparato anímico realiza la función simbólica para el sujeto, es el dispositivo en el que la dinámica del proceso simbólico de Cassirer (2003) la percepción, la exteriorización, la intuición, la representación y los significados se articulan para establecer “[...] la relación

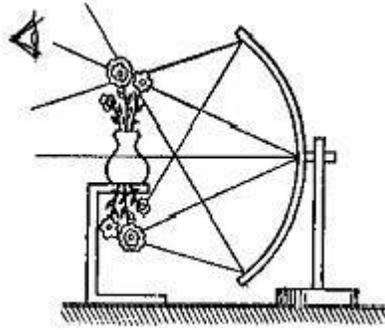
que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407), lo que amplía en el sujeto la visión de la realidad. Con esto queremos destacar la pertinencia del objetivo del presente trabajo de investigación: la resignificación de la identidad a través de la experiencia artística dirigida.

1.4.2.5 El marco psicoanalítico en Lacan

Abordaremos también los sistemas de referencia del yo con Lacan (1954) en *La tópica de lo imaginario* y sus relaciones con el campo simbólico pues encontramos conveniente comprender su propuesta en cuanto a la configuración de la identidad en términos de procesamiento simbólico, para ampliar nuestra visión así como justificar los objetivos de nuestra investigación.

Para nuestro autor, entender los conceptos de lo real, lo imaginario y lo simbólico significa tener una comprensión de la técnica y la experiencia freudianas. En términos generales distingue la *realidad* como “[...] el caos original [...]” (Op. cit., p. 33) como aquello no estructurado, no asimilado y por lo tanto no simbolizado por el sujeto, como aquello necesario de aprehender y que se hace posible por medio de la elaboración de un proceso que liga con lo *imaginario*, definido en términos de “[...] el nacimiento del yo [...]” (Op. cit., p. 33) y que está profundamente ligado a los modos de percepción. Finalmente lo simbólico es la realización de dicho proceso por mediación de la imaginación proceso que posiciona al sujeto de frente a aquello simbolizado significativo y lo define como “[...] las posiciones del sujeto.” (Op. cit., p. 33).

Lacan se auxilia de la óptica para explicar los tres sistemas de referencia, al tratarlos como fenómenos ópticos y para lo cual presenta el siguiente esquema en el que encontramos un objeto real, un objeto imaginario, un espejo cóncavo y un observador:



30

De acuerdo Lacan (1954) en *La tópica de lo imaginario*, las relaciones entre la percepción y la conciencia son tangibles en las imágenes ópticas y sus particularidades, algunas son subjetivas y son llamadas imágenes virtuales, otras son reales y se refiere a los objetos en concreto; lo más simple es generar imágenes virtuales a partir de los objetos reales, sin embargo por tal hecho, el objeto real recibe el nombre de objeto virtual. Esto es debido a un principio fundamental y se refiere a que cada punto en el espacio real le corresponde un punto en otro espacio que es imaginario; esta es la hipótesis estructural de la óptica y sin tal principio no existiría el fenómeno. De la misma manera que si no pudiéramos tramitar la percepción de lo real a través de la imaginación para simbolizar. Además, en dicha relación, como en toda relación simbólica, los fenómenos reales conviven simultáneamente con la subjetividad, el espacio real y el espacio imaginario a veces no se encuentran claramente definidos y se pueden confundir, por lo que se vuelve obligado hacer la diferenciación, ya que es esencial no sólo para la comprensión, sino para la manifestación de un fenómeno; esto es trascendente pues significa crear el fenómeno, y establecer “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407) o dicho de otro modo, la creación de un campo simbólico: “Pues bien, digamos que la imagen del cuerpo -si la situamos en nuestro esquema- es como el florero imaginario que contiene el ramillete de flores real. Así es como podemos representarnos, antes del nacimiento del yo y su surgimiento, al sujeto.” (Lacan, 1954, p. 36)

³⁰ “Experiencia del ramillete invertido” Imagen utilizada por Lacan (1954) en *La tópica de lo imaginario*, p. (36) para explicar la relación entre la percepción y la conciencia de sí.

Es útil ampliar la visión respecto a la complejidad de la distinción entre lo real y lo imaginario, entre objetividad y subjetividad con el ejemplo que nuestro autor nos muestra de un arco iris al que percibimos como real y que no obstante es un fenómeno subjetivo que solamente tiene la posibilidad de objetivarse mediante la percepción; por lo que Lacan (1954) se cuestiona dónde se encuentra lo subjetivo y dónde lo objetivo. A lo que responde que todo depende de la posición del sujeto, porque dicha postura condiciona la constitución del mundo que se caracteriza por su lugar en el mundo simbólico, en el mundo de la palabra, y que si lo ampliamos con Cassirer (2003), implica también los mundos del mito y del arte.

Dice Lacan (1954) en *El universo simbólico* que el desarrollo y la evolución del sujeto está en proporción directa a la medida en que se inserta al mundo simbólico y se consolida en el ejercicio de la palabra, es obvio que no cualquier palabra, sino por medio del discurso organizado y la define en términos de virtud, como una fuerza para causar un sistema simbólico ya establecido, típico y significativo.

Podemos concluir entonces que para construir un plano simbólico y crear significados el sujeto deberá moverse para cambiar su posición entre lo imaginario y lo real, cuando decimos moverse queremos distinguir también la posibilidad que tiene para posicionarse en diferentes perspectivas o desde diferentes lógicas respecto a la misma experiencia, por lo cual logra un cierto dominio de la flexibilidad; esto es importante porque lo simbólico, al llevar implícita un mayor o menor grado de flexibilidad, deducimos que lo opuesto es una postura rígida, lo que impide “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407). Observamos entonces que el crecimiento, la evolución, el desarrollo sólo son posibles en el movimiento, en el ejercicio flexible de ésta relación, por lo que el sujeto es capaz de extender y organizar de manera coherente su mundo: “[...] el sujeto puede hacer jugar lo imaginario y lo real [...] Despliega y articula así todo su mundo.” (Lacan, 1954, p. 39)

1.4.3 La psicoterapia Ericksoniana como proceso simbólico

En nuestras investigaciones sobre el proceso simbólico, abordar a Milton H. Erickson significa plantear la estructura metodológica que articularemos a la conceptualización teórica del proceso simbólico definida anteriormente, lo cual marcará las pautas para el ordenamiento y el despliegue de nuestro modelo de resignificación de la identidad, por medio de la experiencia artística dirigida que estamos proponiendo en el Capítulo III.

Milton H. Erickson desarrolló su trabajo psicoterapéutico a partir de su formación como médico psiquiatra en el campo psicoanalítico. La psicoterapia *Ericksoniana* ha tenido grandes dificultades en el reconocimiento de su ejercicio en el campo de la salud, ya que Erickson al desarrollarla no registró su técnica, salvo por algunas entrevistas grabadas y escritos, la mayor parte de la información con la que contamos se debe a que unos cuantos de sus alumnos y pacientes sistematizaron su trabajo para crear una práctica formal. Sin embargo, se esforzó para que su trabajo clínico fuera reconocido, finalmente logró legitimar a la hipnosis como herramienta terapéutica y médica en la Asociación Psicológica Americana, en 1958. En el presente es reconocido como el padre de la hipnosis moderna y de la terapia breve, las cuales han tomado un lugar importante en la práctica clínica internacional.

Según Erickson (1958), la hipnosis es una técnica, una metodología, una forma de acercarse al paciente. Desarrolló su método por medio de lo que hemos llamado plano simbólico, al utilizar las condiciones de dicho plano y favorecer soluciones en el sujeto, facilitando la creación de representaciones desde la intuición como imágenes de solución o al propiciar nuevas asociaciones. Los cambios en las significaciones de la percepción permiten alcanzar un nuevo nivel consciencia, en este sentido, resignificar la realidad.

1.4.3.1 El fenómeno hipnótico

Es importante saber que en la hipnosis existen diferentes fenómenos naturales inducidos que pueden utilizarse para objetivos distintos, no obstante, nos enfocaremos en los que son útiles para realizar nuestro objetivo de investigación que consiste en hacer propicia la resignificación de la identidad a partir de la experiencia artística dirigida. Según Erickson (1958), la hipnosis es más comprensible cuando la planteamos como dispositivo mediante

el cual hacemos uso de nuestros aprendizajes, esto significa que tales aprendizajes son contenidos interiorizados por medio de procesos simbólicos y a los que podemos tener acceso. Cuando hablamos del fenómeno en hipnótico, nos estamos refiriendo a los fenómenos que aparecen durante dicho estado. Sin embargo, solamente recurriremos a la *atención*, pues en tal estado naturalmente nos concentramos en lo que es importante para el sujeto, su concepción subjetiva y significativa. Además, añade Erickson (1958) esa atención es delimitada, centrada en elementos muy específicos.

1.4.3.2 Los principios epistemológicos de la Psicoterapia Ericksoniana

De acuerdo con O'Hanlon (1993), existe una unidad central subyacente entre la hipnosis *Ericksoniana* y el trabajo terapéutico de Milton H. Erickson, la cual aparece en las técnicas que utiliza, en sus pautas y en sus principios fundamentales y las define como características o principios básicos de la *Psicoterapia Ericksoniana*: orientación naturalista, orientaciones indirecta y directiva, responsividad, orientación de utilización, orientaciones de presente y de futuro. Tales principios sustentan el objeto de nuestra investigación.

La *hipnoterapia Ericksoniana* trabaja con la hipnosis natural, aquella en que la atención del sujeto se torna hacia el interior espontáneamente o de forma dirigida para propiciar soluciones al construir otras realidades y resignificar o crear nuevas experiencias. Analizar el proceso nos permite ampliar nuestros horizontes sobre el plano simbólico y sus implicaciones en la resignificación de la identidad a través de la experiencia creativa dirigida.

1.4.3.3 La psicoterapia *Ericksoniana* y la creación de significado

Para articular los principios de la *Psicoterapia Ericksoniana* con el campo simbólico, es importante retomar con Freud (1915) el sistema anímico. Milton H. Erickson conoce bien este campo, en el que busca orientar sus intervenciones hacia las soluciones.

La resignificación es posible cuando generamos cambios en lo que una vez la percepción imprimió como huellas mnémicas, en las representaciones-palabra, en las imágenes sensoriales. Esto significa que si las representaciones son imágenes sensoriales con significado, ya sean visuales, auditivas o kinestésicas, al generar cualquier cambio en el registro visual, auditivo o kinestésico, también se transformará la cualidad del afecto depositado en la representación, lo que generará una nueva representación y por lo mismo un nuevo significado. Según Erickson en O'Hanlon (1993), no es posible cambiar el pasado, solo podemos cambiar la percepción y la interpretación que tenemos de él.

En nuestro objetivo por comprender los procesos de creación, estamos en el supuesto de proponerlos como procesos análogos al fenómeno hipnótico, como modelo metodológico para la resignificación de la identidad a través de la experiencia artística dirigida, en donde establecemos “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407), pues coincide con todos los principios epistemológicos de la *Psicoterapia Ericksoniana*. Por eso podemos decir que el proceso creativo es un proceso de *orientación naturalista* pues a través de éste el sujeto tiende naturalmente al crecimiento y a la salud, y le facilita el encuentro con sus propias capacidades para resolver problemas, además se torna un proceso de autoconocimiento acompañado. Las *orientaciones indirecta y directiva* funcionan en el taller a partir del planteamiento de objetivos específicos que le permiten encontrar sus propios significados y modos de resolver sus problemas. La *responsividad* considera que los sujetos no están anclados en respuestas fijas, se pueden utilizar a favor de la creatividad y la transformación. A través de la *orientación de utilización* utilizamos las creencias, conductas, exigencias y características del sujeto para la obtención de los objetivos. La *orientación al presente y al futuro* orienta el trabajo en el presente, como oportunidad de cambio con visión de futuro, partiendo de la certeza que nos ofrece pensar en términos de solución ya que es imposible pensar la creatividad como rigidez, estancamiento, inflexibilidad, visión de pasado o limitación.

En resumen, esta es una de las formas de intervención terapéutica de la *hipnoterapia Ericksoniana* que proponemos como base metodológica para la resignificación de la identidad a partir de la experiencia artística dirigida en el Capítulo III, con el que

pretendemos ordenar las intervenciones para hacer posible en el sujeto la generación -a través de intuiciones, reflexiones que se dan entre el consciente y el inconsciente orientadas a la toma de conciencia de sí- de sus propias representaciones, -las imágenes sensibles con significado-, por medio de la creación de símbolos orientados a las soluciones a manera de síntesis, como proceso simbólico, tal y como lo hemos venido configurando en el texto a lo largo del presente capítulo, con proposiciones que le permitan al sujeto encontrar sus propios significados y facilitar el cambio de su postura subjetiva, y cuando finalmente, el sujeto los interpreta por medio de la consciencia, puede resignificar su experiencia.

1.4.4 El arte contemporáneo: Un proceso simbólico

El arte tras de las *vanguardias* se tornó simbólico, después de la segunda guerra mundial se produjo una nueva estética dominante. Como lo hemos descrito arriba, el desarrollo tecnológico, entre otras cosas, ha propiciado el fenómeno de la estetización, lo que implica la expansión de la mirada a otros ámbitos fuera de los convencionales, su función ha reconfigurado los significados, por lo que se desborda hacia una gran diversidad de prácticas y manifestaciones artísticas reproducidas en la cultura.

Desde las *vanguardias*, el arte amplió las posibilidades de sus formatos, éstos se han expandido desde los lienzos a los cuerpos, los objetos, los muros, los espacios, el paisaje; los museos y los teatros dejaron de ser los únicos recintos para albergar objetos o producciones artísticas, ahora también han salido a otros espacios, con lo que se universaliza, se mezcla y aparecen nuevas manifestaciones, desde el *happening*, el *body-art*, el *mapping*, las *instalaciones*, las *intervenciones*, la *danza*, entre otras, hasta el *performance*.

De acuerdo con Gombrich (1983) la visión contemporánea del arte es una visión simbólica, es un lenguaje alterno que busca manifestar abiertamente un sentido estético³¹, con códigos particulares y sociales que se combinan entre sí en diferentes niveles de

³¹ Del griego αἰσθητικός, entendido como cualidad sensible, no como sinónimo de belleza.

intencionalidad y por lo mismo manifiesta contenidos tanto de la conciencia como del inconsciente del creador.

Las manifestaciones artísticas de la modernidad se expresaron como un fenómeno explosivo de la estética, dice Vatimo (2000), rebasaron los límites establecidos por la tradición y se propusieron a sí mismas como modelos de conocimiento privilegiado así como propuestas de provocación y destrucción de estructuras sociales y culturales.

En la contemporaneidad se mantiene este mismo interés aunque menos totalizante y metafísico, más próximo a la experiencia concreta del presente, se procura generar una experiencia inmediata, en un hecho estético integral. Su función consiste en problematizar el ámbito en el que se desarrolla y uno de los criterios para su valoración está en el orden de discernir acerca de la capacidad que tiene la obra de ponerse en discusión dentro de sus propias condiciones.

Lo definitivo en el arte contemporáneo, según nuestro autor, es el impacto de la tecnología, estamos en la época de la reproductividad técnica³², lo que determina la generalización de lo estético, ya que ha hecho posible la reproducción del arte por cualquier medio y en todo ámbito, fenómeno que al mismo tiempo le ha quitado singularidad; además nacen obras en las que la reproductividad es su origen, lo podemos ver claramente en la fotografía y el cine. Este hecho es trascendental para comprender la nueva idea *benjaminiana* de la *muerte del arte*, entendida como cambio de paradigma, no como la planteó Hegel (2006)³³, - dado que esa *muerte del arte* daba paso al movimiento de las *vanguardias* en donde la belleza dejó de ser el ideal del arte- sino como muerte de un hecho específico separado de la existencia y puesta a su vez en una existencia rescatada, esto es, la cultura visual, la estetización como prolongación del dominio de los nuevos medios. Es entonces que el significado utópico de la revolución sobre la *muerte del arte* de las *vanguardias* se transformó en una significación tecnológica que se resuelve en una teoría de la cultura de masas, es decir: “La muerte del

³² De Walter Benjamin, 1936, *La obra de arte en la época de la reproductividad*.

³³ Un arte que ya no se centra en la exaltación de lo bello.

arte es una de esas expresiones que designan o, mejor dicho, constituyen la época del fin de la metafísica [...]” (Vatimo, 2000, p. 50)

En este sentido, agrega Lipovetsky (2003), no significa que el arte haya muerto o que los artistas hayan perdido imaginación, pues ya no tienen la necesidad de crear lenguajes de ruptura, sino que su producción artística se torna subjetiva, artesanal y hasta obsesiva, sin la búsqueda exacerbada por lo nuevo. Es entonces que el arte contemporáneo se revela en la coexistencia pacífica de varios estilos que dialogan, se tocan o se mezclan para dar lugar a obras fantasiosas, despreocupadas, híbridas. Además en la práctica artística ya no es necesario dominar el trazo, ni mucho menos conocer ciertas técnicas pictóricas, escultóricas o fotográficas, toda expresión es posible, por lo que también todo el mundo en mayor o menor grado, dentro de este orden personalizado de la cultura, manifiesta una voluntad de expresarse artísticamente de manera libre y abierta; aunque no debemos descartar que existen también obras de arte en el sentido institucional, como fenómeno alternativo.

De tal suerte, el arte contemporáneo juega entonces en “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407), al plantear según Vatimo (2000), la utopía de la reintegración tanto revolucionaria como metafísica de la existencia, articuladas con el uso de nuevas tecnologías que promueven la producción generalizada de lo estético, ¿No es esto lo que a todo lo largo del presente capítulo hemos llamado procesamiento simbólico? Por eso frecuentemente la percibimos representada como fuera de lugar, paradójica, *kitsch* agrega nuestro autor, motivo por el cual el arte, comete una especie de suicidio de protesta y se convierte en un enorme *silencio* en el que el verdadero arte solo habla callando y la experiencia estética aparece como negación de todas aquellas características que habían sido veneradas por la tradición, sobre todo el placer de lo bello. Es así que el arte contemporáneo es representado como proceso, es decir, como una producción espacio temporal, y también como resultado de un proceso simbólico, como hecho espiritual, como un contenido formado de verdad añade Vatimo (2000), en donde el *silencio*, como hecho espiritual representa la negación de su propia condición; en este orden la técnica también juega el papel de reforzar la idea del silencio. De esta manera, la *muerte*

del arte cobra sentido siempre y cuando los tres elementos: la *utopía*, el *kistch* y el *silencio*, entren en relación con las imágenes de la producción visual de la cultura de masas.

Y bien, por lo anterior, afirmamos que de acuerdo con uno de los axiomas de la teoría del arte y en este caso la teoría de los estilos: “[...] en la obra de arte más que en cualquier otro producto espiritual se revela la verdad de la época.” (Vatimo, 2002, p. 57); la verdad entendida como la base que constituye el trazo de una trayectoria histórica, como la función estética consensada que reconoce la obra en un determinado momento histórico.

Para cerrar, en el contexto actual, el arte no se dirige hacia la búsqueda de la belleza como en el arte romántico, ni hacia la representación de una coherencia que denuncie las problemáticas sociales de principios del siglo XX, sino como una expresión paradójica de los valores dominantes o de los estereotipos de esta época: “[...] unas y otras obras son portadoras de los mitos y valores de una era.” (Gergen, 2006, 180) En este orden, agrega Gergen (2006), las expresiones artísticas son representaciones de la realidad cultural e individual, de esta manera en la medida que constatamos la *muerte del arte*, mediante la contradicción entre la realidad y la ficción, entre la tradición y lo *kistch*, en la arquitectura, las artes plásticas, la música, la danza, somos testigos del desdibujamiento de las fronteras del yo, de sus paradojas y sus fragmentaciones: “Si lo que existe depende de cómo se conceptualiza, se agudiza la conciencia de la construcción [...] se vuelve cada vez más admisible la sustitución de los yoes reales por yoes contruidos.” (Gergen, 2006, 195) Y es aquí donde nuevamente encontramos sentido al objetivo de nuestra investigación: La resignificación de la identidad a través de la experiencia artística dirigida.

1.5 Conclusiones

Hasta aquí, nuestro trabajo ha abordado el concepto antropológico de cultura simbólica donde hemos construido un observatorio, una plataforma categorial; ello ha fortalecido nuestro marco explicativo relativo a la formación de la identidad del sujeto contemporáneo, que se desprende de un diálogo con diferentes autores que abordan desde distintas perspectivas el problema de la configuración de la identidad. Lo que es común a todos esos autores es la comprensión ordenada de las partes que componen los aspectos que dan forma a los sujetos, las cuales están ligadas a las configuraciones estructurales determinadas por el cuadro cultural donde destacan los dispositivos de simbolización como elementos centrales para la conformación de las individualidades y apuntan y se sostienen en la hipótesis que para la comprensión de los universos simbólicos es fundamental, junto con los fenómenos de la conciencia, en la que abordamos una crítica de los procesos culturales, de los procesos de subjetivación y artísticos con una epistemología que considera la hipótesis del inconsciente. En este sentido, hemos analizado cada uno de los puntos de éste capítulo los cuales abarcan básicamente la cultura, la identidad y el arte. Dicho lo anterior, hemos observado a través de cada estadio del proceso cultural, un despliegue de la identidad definido por su función simbólica -aunque restringido por la fase cultural-, así como de sus manifestaciones artísticas.

Al considerar los dispositivos por los que el sujeto es modelado por la cultura, podemos observar que establece relaciones y se vincula con otros en un contexto histórico y socialmente estructurado, además, tales mecanismos son significativos, ya que son parte del orden implícito de todo sistema simbólico que se hace patente a través de cada sujeto y lo convierten al mismo tiempo en creador de cultura.

Encontramos entonces que en la fase concreta de la cultura, la formación del concepto de identidad da lugar a un sujeto restringido en los márgenes de su cultura al que podemos definir en términos de costumbres y que el elemento central que lo rige es una lógica afectiva y tradicional, en la que las manifestaciones artísticas del romanticismo reproducen éstas mismas características.

En la fase abstracta de la cultura, la formación del concepto de identidad está basado en los modelos de normativos, de comportamiento, lo que da lugar a un sujeto racional quien se cuestiona y analiza los fenómenos de su tiempo, por lo que la expresión artística está en búsqueda de dichos valores.

Durante la fase simbólica de formación del concepto de cultura, la configuración de la identidad da lugar a un sujeto conformado por significados, por lo que puede aparecer cualquier representación de sujeto y donde las manifestaciones artísticas se expresan como procesamientos simbólicos.

En los presentes términos, encontramos que en todas las fases de la formación del concepto de cultura, los procesos de configuración de la identidad son procesos simbólicos, donde se articulan los procesos anímicos y racionales gestionados por la conciencia, el preconscious y el inconsciente, actividad que se efectúa en “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407), en la relación dialéctica entre la realidad interior y la realidad exterior del sujeto, es decir, entre las formas subjetivadas como las formas objetivadas de la cultura. Este diálogo nos llevó a la comprensión directa sobre el resultado de la relación del plano simbólico articulado con el paradigma psicoanalítico, lo que nos permitió apreciar que caben todas las posibilidades de construcción de identidad.

En este orden hemos dado cuenta que el sentido de individualidad en Freud (1923) a partir de *El yo y el ello*, es por definición: “[...] la representación de una organización coherente de los procesos anímicos de una persona [...]” (Freud, 1923, p. 3), dicha organización coherente se da en la interacción simultánea entre los tres conceptos fundamentales: el yo, el ello y el superyó: “[...] la esencia del alma en un ello, un yo y un superyó.” (Op. cit., p. 9). En donde el yo es un yo consciente, el cual a partir de la percepción genera un insight, por lo que es capaz de darse cuenta, es decir, tener un conocimiento reflexivo de sí y de su entorno; este concepto es con el que Freud (1923) se refiere a un yo cuerpo, como principio de realidad, esto significa que por la percepción el yo hace el trabajo de diferenciar la experiencia externa de la interna, la primera referida en términos de percepción por medio de los sentidos y la experiencia interna como sensaciones y sentimientos. Este yo, es la única

realidad material de nuestra identidad, quien regula las pasiones y los deseos del ello, por medio de la conciencia moral del superyó, a través del sistema psíquico de la conciencia, del preconscious y del inconsciente.

Por su parte, el *yo* de Lacan (1954) en *El universo simbólico*, es un *yo* imaginario profundamente ligado a los modos de percepción, que se construye a partir de la impresión que nos formamos de nosotros mismos por de la mirada del otro: “El yo, en su aspecto más esencial, es una función imaginaria. Hay aquí un descubrimiento de la experiencia [...] La estructura fundamental, central, de nuestra experiencia [...] (Lacan, 1954, p. 18) El yo cuerpo y su capacidad para la percepción, es un objeto específico en la experiencia del sujeto que cumple con la función imaginaria y en su función imaginaria al procesar la realidad hace posible la elaboración de sus percepciones, por la función simbólica.

En este sentido, encontramos en nuestros autores la función simbólica como el dispositivo creador de la identidad, de acuerdo con Freud (1923) se realiza al interior de lo que suele llamar alma, el aparato dinámico configurado por “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407) de las tres entidades que funcionan simultáneamente en el consciente, preconscious e inconsciente: *ello*, *yo* y *superyó*; lo que supone que las percepciones del *yo* inciden anímicamente en el sistema emocional igual que la experiencia emocional influye en la experiencia corporal, esto significa también que al *yo* y sus percepciones corporales, corresponde una experiencia del *ello* en forma de pulsión, por lo que el *yo* es el representante del sujeto en el mundo exterior, lo cual le da sentido de realidad, en contraste con el *ello* que es la fuente de la energía sexual o libidinal. Así nos acercamos entonces al tercer elemento del sistema dinámico de la identidad definido como *superyó*, el que de la misma manera que el *ello*, son susceptibles de elaborarse, y de cierta manera corresponden al *real* en Lacan (1954) en *La tópica de lo imaginario*; se trata del componente que nos exige la idealización del *yo* a partir de establecer la conciencia moral al reprimir la energía sexual o libidinal procedente del *ello*, con lo que establece cierta tensión con el *yo*; al validar o no lo que considera correcto o incorrecto, como función introyectada desde nuestras figuras de autoridad, así como del ejercicio de sus roles y las identificaciones que de dichas dinámicas aprendemos y

aprehendemos. De ésta manera, para la formación del *superyó* aparece la figura parental más o menos restrictiva que regulará la conciencia moral a través del sentimiento de culpa. Por su parte Lacan (1954) en *Una definición materialista del fenómeno de conciencia*, afirma que el núcleo de nuestro ser no puede ser el yo consciente, el cuerpo, sino solamente al configurarse como identidad cuando su función imaginaria, se consolida como función simbólica. Es decir, a través de “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407). De ésta manera, afirma Lacan (1954), el yo sólo puede ser sujeto en la medida en que se configura como función y como símbolo.

En estos términos, podemos afirmar que el orden simbólico es un dispositivo cuyos procesos se reconstruyen y a su vez se despliegan. En el momento en que se exterioriza se manifiesta lo ya ordenado que es el resultado de una organización y a su vez se ordena en la interacción con lo otro, en un movimiento que construye de manera constante. Por eso arte, mito, palabra, símbolo, son los componentes que están en dicho movimiento que van de la conciencia a la inconsciencia y viceversa. De ésta manera, la distancia implicante entre lo real y lo imaginario abre la comprensión a todas las posibilidades de la construcción del sujeto, esto es el sujeto simbólico, el sujeto contemporáneo.

Bibliografía

- Assoun, P.-L. (1982). *Freud. La filosofía y los filósofos*. Buenos Aires: Paidós.
- Cassirer, E. (2003). *Filosofía de las formas simbólicas III*. México: Fondo de cultura económica.
- De Micheli, M. (2009). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza forma.
- Duchamp, M. (1975). *La novia puesta al desnudo por sus solteros, mismamente (la "Caja Verde")*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Erickson, M. H. (1958). *Seminarios de introducción a la hipnosis*. California: Alom.
- Erickson, M. H. (1958). *Seminarios de introducción a la hipnosis. California*. México: Alom.
- Española, R. A. (2001). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 17 de noviembre de 2013, de <http://www.rae.es>
- Freud, S. (1913). *El interés por el psicoanálisis*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol.XII.
- Freud, S. (1915). *El inconsciente*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. XIV.
- Freud, S. (1915). *La represión*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. XIV.
- Freud, S. (1920). *Más allá del principio del placer*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. XVIII
- Freud, S. (1923). *El yo y el ello*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. XIX.
- Freud, S. (1930). *El malestar en la cultura*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. XXI
- Freud, S. (1937). *Análisis terminable e interminable*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. XXIII
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures, selected essays*. New York: Basic Books, Inc., Publishers.
- Gellner, E. (1998). *Cultura, identidad y política*. Barcelona: Gedisa.
- Gergen, K. J. (2006). *El yo saturado*. Barcelona: Paidós.
- Giménez, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: Conaculta.
- Gombrich, E. H. (1983). *Imágenes simbólicas*. Alianza editorial: Madrid.

- Gombrich, E. H. (2012). *La historia del arte*. China: Pahidon.
- Gómez Vargas, H. y. (2012). *La invención de la cultura. Patrimonio histórico y cultural: La ciudad de León, Gto.* León, Gto.: Promoción de la Cultura y la Educación Superior del Bajío. UIA.
- Hegel, G. W. (2006). *Filosofía del arte o estética (Traducción)*. Madrid: ABADA Editores-UAM Ediciones.
- Lacan, J. (1954). *El universo simbólico, Seminario 2, Clase 3*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro.
- Lacan, J. (1954). *La tópica de lo imaginario, Seminario 1, Clase 7*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro.
- Lacan, J. (1954). *Una definición materialista del fenómeno de conciencia, Seminario 2, Clase 4*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro.
- Lacan, J. (1955). *Introducción al gran otro. Seminario 2, Clase 19*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro.
- Lacan, J. (1964). *El inconsciente freudiano y el nuestro, los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, Seminario 11, Clase 2*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro.
- Lacan, J. (1964). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, Seminario 11, Clase 1*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro.
- Lacan, J. (1964). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. La red de significantes. Seminario 11, Clase 4*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro.
- Laplanche, J. y.-B. (2004). *Diccionario de Psicoanálisis*. México: Paidós.
- Lévy- Strauss, C. (2010a). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de cultura económica.
- Lipovetsky, G. (2003). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- O' Hanlon, W. H.-D. (2011). *En busca de soluciones. Un nuevo enfoque en psicoterapia*. México: Paidós.
- O' Hanlon, W. H. (1993). *Raíces profundas. Principios básicos de la terapia y de la hipnosis de Milton Erickson*. Barcelona: Paidós.
- Orozco, J. C. (2007). *Autobiografía de José Clemente Orozco*. México: Ediciones Era.
- Papalia, D. E. (2004). *Desarrollo humano, novena edición*. México: McGraw-Hill Interamericana.
- Ricoeur, P. (2003). *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI.

Robles, T. (2002). *Introducción a la psicoterapia Ericksoniana*. México, D.F.: Centro Ericksoniano de México.

Rosen, S. (2005). *Mi voz irá contigo. Los cuentos didácticos de Milton H. Erickson*. Barcelona: Paidós.

Rosenkranz, K. (1992). *Estética de lo Feo*. Julio Ollero.

Vatimo, G. (2000). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. México: Gedisa.

CAPÍTULO II

EL PROCESO CREATIVO EN LA FORMACIÓN DE LA IDENTIDAD

“Es a mi entender, de importancia fundamental, contar con un sistema conceptual que nos obligue a ver el “mensaje” (es decir, el objeto de arte) al mismo tiempo como algo internamente dotado de un patrón y como parte de un universo mayor, que también posee un patrón, a saber la cultura o alguna parte de ella.

Se cree que las características de los objetos de arte versan *sobre*, derivan en parte, o están determinadas por otras características de los sistemas culturales y psicológicos.”

Gregory Bateson

2.1 Antecedentes para llegar al campo

Teniendo como referencia el capítulo anterior, en donde hemos dado forma a los supuestos que configuran los procesos simbólicos por los que hemos comprendido la formación de la identidad y los procesos creativos se encuentran implícitos; en el presente capítulo pretendemos profundizar en el análisis de los procesos de creación, en términos de fenómeno de sublimación y sus implicaciones teórico metodológicas, los cuales conducirán nuestra búsqueda hacia el conocimiento de las pautas que los componen para construir relaciones con diversas formas de creación; por tales razones nos dimos a la tarea de investigar diferentes procesos que dan cuenta de los fenómenos de cambio a manera de estudio comparativo, que van desde la biogénesis, que opera en el nivel básico de la vida y la Evolución y lo que más tarde se convertiría en un estado de conciencia superior para dar lugar a la configuración de sistemas de pensamiento con los conceptos que hemos expuesto sobre la producción del mundo artificial por manos del hombre, más adelante, el análisis de un modelo de desarrollo de la ciencia y cambios de paradigma, así como la explicación de

un marco cognitivo para la resolución de conflictos, lo que finalmente nos llevará a un nivel más elevado de conciencia, la producción artística como manifestación de la subjetividad y espíritu humanos. Finalizaremos dándole la voz a quienes desde su propio quehacer artístico han reflexionado la experiencia creativa y plantean algunos conceptos fundamentales que corresponden a los estudios del arte.

De tal suerte que buscamos ampliar nuestras comprensiones con respecto a los procesos de creación, sus relaciones con los procesos de configuración de la identidad, así como con todo proceso de cambio, con lo que esperamos llevar a cabo el objetivo de la presente tesis que consiste en la resignificación de la identidad a través de la experiencia artística dirigida.

Durante el capítulo anterior trabajamos con el concepto de cultura simbólica como operador de un marco categorial que nos permitió articular dentro del campo antropológico planteado por (Giménez, 2007) las tres fases de la formación del concepto de cultura, así como sus respectivas identidades y manifestaciones artísticas. El modelo que tomamos ahora es de la tradición psicoanalítica, por tratarse del fenómeno de sublimación que es central en este capítulo, el cual nos permitirá comprender, construir, organizar, sintetizar, aplicar e intervenir los procesos creativos en la construcción de los sujetos. Si bien es a través de una influencia de Freud, Lacan y Laplanche, también será posible construir una categoría metodológica con rendimientos teórico prácticos que nos permitirán evaluar y utilizar otros conceptos, tanto de la idea de sublimación como sus implicaciones teórico metodológicas en otros autores.

Desde el principio, como una elección de investigadora, para acompañar el concepto del método con la teoría psicoanalítica, a través de la lectura y de una intención práctica, hemos supuesto que tal modelo de significación y resignificación del sí mismo a través de la experiencia artística dirigida es lo que llamamos *Proceso creativo*³⁴, el cual estará construido tanto del punto de vista psicoanalítico, como de algunas técnicas artísticas, podemos decir

³⁴ El término *proceso* ha sido tomado del Diccionario de la Lengua Española (DLE) como: “(Del lat. *processus*). 1. m. Acción de ir hacia adelante. 2. m. Transcurso del tiempo. 3. m. Conjunto de las fases sucesivas de un fenómeno natural o de una operación artificial.” (Española, 2001)

que hacemos esto porque nos interesa comprender el proceso en el que el sujeto pone a prueba su propia configuración en relación con la expectativa que tiene de sí y de hacer consciente una voluntad de ser, con el propósito de objetivarse. Al hablar de *proceso creativo*, nos referimos a todos aquellos que suceden por mediación de la experiencia artística, no como proceso psicoterapéutico para estructurar la personalidad. Como podemos intuir, los procesos creativos son poco explícitos para la conciencia; el campo psicoanalítico ha establecido que los elementos del orden de lo inconsciente están en juego en esa relación; por dichas razones los procesos simbólicos de los que participa el arte no solo se determinan en el plano material de los productos, sino en la reconstrucción de los procesos anímicos, que hacen posible que tanto los objetos simbólicos y los objetos del arte estén vinculados a otros campos del saber, como la estética, que hace posible su propio programa bajo supuestos que le permiten a la razón simbólica vincular al concepto de experiencia al estudio de la naturaleza de los procesos anímicos. Para entender justamente la articulación entre razón y afecto nos es necesario utilizar la categoría de sublimación, porque consideramos que nos dará un buen sustento para intentar comprender teóricamente, así como articular el pensamiento con distintos autores que utilizaremos en función de la producción de nuestro objeto de estudio, nuestro modelo de observación y de las pautas explicativas del proceso creativo.

Cuando decimos que entendemos como eje de la configuración de la identidad al proceso creativo, estamos implicando una hipótesis todavía muy general pero que indica que el concepto de proceso creativo referido a nuestra investigación tiene que ver con indagar sobre las formas en las que la mediación de la experiencia artística dan lugar a una participación del sujeto en la producción de su identidad, es decir, el proceso creativo de sí, de manera que el trabajo de esta investigación consistió más en la observación e interpretación de la asociación que pueden hacer las personas involucradas en experiencias artísticas estableciendo una relación en su proceso creativo y sus procesos de modificación o afirmación identitaria, por eso nuestra metodología tiene que ver más con la producción de una reflexión basada en la participación y reflexión de esta relación, más que en la propuesta psicoterapéutica para la construcción de la personalidad.

Finalmente, para retomar nuestra búsqueda, podemos afirmar que encontramos relaciones centrales entre los conceptos de cultura, identidad, proceso simbólico, proceso creativo y sublimación, con los que hemos orientado el objetivo de este texto.

2.2 La sublimación: un fenómeno de transformación

La sublimación es un fenómeno complejo del que diversos autores solamente hacen referencia, al parecer, aún no se ha generalizado un concepto que lo especifique a partir del desarrollo y análisis del mismo, afirma Laplanche (2002).

En la última etapa de su actividad científica Freud (1930) termina por definir el fenómeno de sublimación como la acción de trasladar las metas pulsionales hacia objetos específicos que se encuentran en un orden superior, mismos que no pueden ser desestimados por el mundo externo y con los que se consigue una ganancia de placer proveniente del trabajo psíquico e intelectual:

“He aquí la tarea a resolver: es preciso trasladar las metas pulsionales de tal suerte que no puedan ser alcanzadas por la denegación del mundo exterior. Para ello, la sublimación de las pulsiones presta su auxilio. Se lo consigue sobre todo cuando uno se las arregla para elevar suficientemente la ganancia de placer que proviene de las fuentes de un trabajo psíquico e intelectual [...]” (Freud, 1930, p. 22)

Por tal motivo, hemos buscado aproximarnos y descomponer diferentes propuestas teóricas, aunque complementarias, para generar un análisis del fenómeno en el orden de concentrar una sistematización para los procesos creativos y sus relaciones con los procesos de configuración de la identidad, lo que nos ha dado la posibilidad de construir nuestra propuesta, un modelo de resignificación de la identidad a través de la experiencia artística dirigida, desarrollada en el tercer capítulo del presente proyecto de investigación y que hemos llamado Taller de creatividad.

Por algunas de las pistas que hemos seguido de Freud sabemos que utiliza el término *Sublimación* desde 1895 en las cartas dirigidas a Fliess³⁵, en 1915 propone en *Pulsiones y destinos de pulsión* algunos elementos fundamentales para la comprensión del concepto; encontramos en este mismo año un tratado sobre metapsicología³⁶ en el que aparecía un texto sobre sublimación que fue destruido por el autor, aunque los demás escritos se publicaron en *Trabajos sobre metapsicología*. Más adelante, en 1920 en *Más allá del principio del placer* plantea una especie de *pulsión* que tiene la función de regular la energía libidinal. La que posteriormente, en 1923 en *El yo y el ello*, definiría en términos de *pulsión de muerte* y retoma el tema de la sublimación al establecer las relaciones de la energía libidinal con el aparato anímico; en 1930 en *El malestar en la cultura*, vuelve a encontrarse frente a la misma problemática que indagó pero siempre quedó inconclusa.

Es entonces que utilizar el orden establecido por Freud, nos ha facilitado tener un acercamiento al concepto de sublimación y generar una discusión mucho más precisa con los elementos que nuestro autor fue integrando durante su actividad científica, y, a su vez, al articularlas con las aportaciones de Lacan y Laplanche hemos podido ampliar nuestra visión.

2.2.1 La función pulsional para la realización del deseo

Para abordar nuestro tema comenzaremos por definir la pulsión con Freud (1915), quien la concibe como: “[...] un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático [...]” (Freud, 1915, p.29), es decir, como un representante psíquico de los estímulos que provienen del cuerpo y llegan al alma. La función que Freud (1915) le atribuye a *la pulsión*, es definida en términos de energía nacida de una fuente interna y movilizadora en el individuo a partir de una necesidad, cuando se logra su satisfacción la pulsión cesa; sin embargo, solo es factible de realizarse al dirigir dicha energía hacia una meta propicia:

³⁵ Citado por (Laplanche J. , 2002) con relación a un informe de Flournoy, O. 1967, La sublimation, Revue Francaise de Psychanalyse, no. 1, págs. 59-99

³⁶ Tratado en el que incluye: *El Inconsciente, La Represión, Pulsiones y destinos de pulsión*, entre otros.

“Será mejor que llamemos «necesidad» al estímulo pulsional; lo que cancela esta necesidad es la «satisfacción». Esta sólo puede alcanzarse mediante una modificación, apropiada a la meta (adecuada), de la fuente interior de estímulo.” (Op. cit., p.28)

Y es que según Freud (1915) toda la dinámica del aparato psíquico está regida por el principio del placer, se regula a través de una serie de momentos organizados en torno al placer-displacer, es decir, la sensación o sentimiento de displacer está relacionado con el aumento del estímulo por la necesidad y la obtención de placer la disminuye. Cuando habla de sensaciones está afirmando que la pulsión es bidimensional, ya que se manifiesta en lo anímico así como en lo somático.³⁷

Además, de acuerdo con Freud (1913), el papel que juega la cultura es determinante, pues entre otras cosas es un marco infinito de posibilidades que permiten al sujeto *ligar* sus deseos y realizarlos, sin embargo, cuando el sujeto genera adaptabilidad a la cultura es susceptible de ser domesticado por ésta, con lo que construye bloqueos para frustrar su realización: “Las fuerzas que originan la limitación y la represión de lo pulsional por obra del yo surgen, en lo esencial, de la docilidad hacia las exigencias de la cultura.” (Freud, 1913, p.57). De ésta manera observamos cómo la influencia que ejerce la cultura en el individuo mediante sus estructuras y demandas sociales es causa de los estados de displacer, insatisfacción y neurosis, así nos lo muestra en los destinos que toman las pulsiones cuando éstas no alcanzan a ser satisfechas.

Para Laplanche (2002), la pulsión es tratada por Freud en términos de *estímulo*, como aquello que detona un acto: “[...] lo que pone en marcha.” (Laplanche, 2002, p. 34), independientemente de que suceda tanto en el organismo como en el aparato psíquico. Así mismo, añade, la pulsión también necesita diferenciarse, por tener un origen a partir de estímulos externos, temporales y de los cuales se puede tener una reacción de huida, o, todo lo contrario, tener origen interno. De ésta manera denomina: “[...] para lo externo los

³⁷ Situación que le confiere a la pulsión la posibilidad de adquirir un carácter simbólico, siempre y cuando se establezca entre éstos un diálogo, una relación con los tres elementos que constituyen el aparato anímico una “relación que une los contenidos” para crear significado y que estaremos definiendo en el punto 2.4 del presente texto.

términos de estímulo o estimulación, y el de excitación para lo interno.” (Op. cit., p. 36) Además, agrega Laplanche (2002), aunque Freud (1915) en *Pulsiones y destinos de pulsión* no desestima la existencia de diversos grupos de pulsiones, esto es, una clasificación distinta con relación a su fuente, opta por generalizarlas como pulsiones sexuales: “[...] afirmando que él ha sostenido siempre la existencia de dos energías sexuales.” (Laplanche, 2002, p. 39) De ésta manera, crea dos dualismos relativos a la energía, en el primero opone la pulsión sexual o libido con la pulsión de autoconservación y en el otro dualismo opone la pulsión de vida con la pulsión de muerte: “[...] está lo sexual dondequiera, pero no está *solamente* lo sexual [...] importa seguir distinguiendo lo que es sexual de lo que no lo es.” (Op. cit., p. 39) En éstos términos Freud (1915) atribuye a todas las pulsiones cuatro diferentes posibles destinos: “El trastorno hacia lo contrario. La vuelta hacia la persona propia. La represión. La sublimación.” (Freud, 1915, p. 30), en donde encontramos la sublimación como el centro de nuestro interés³⁸.

En este sentido, la sublimación no se podría comprender sin considerar las cuatro diferentes fases por las que las pulsiones adquieren su destino final en el que cumplen su función y que Freud (1915) elabora en el siguiente orden: esfuerzo, meta, objeto y fuente de la pulsión.

2.2.1.1 El esfuerzo

Nombra el término *esfuerzo* a la cantidad de fuerza o energía psíquica que se moviliza para su realización: “Por *esfuerzo* {*Drang*} de una pulsión se entiende su factor motor, la suma de fuerza o la medida de la exigencia de trabajo que ella representa {*repräsentieren*}.” (Freud, 1915, p. 29). Y aunque no se puede medir, corresponde a la dimensión del deseo que se quiere alcanzar. Es la pulsión en sí misma, dice Laplanche (2002): “[...] lo que <<impulsa>> a una acción.” (Laplanche, 2002, p. 38)

³⁸ La represión la retomaremos en su momento.

2.2.1.2 La meta

Freud (1915) entiende por *meta* el fin último de la pulsión, en la que se ve satisfecha, lo cual se logra mediante una gran diversidad de posibilidades por las que se realiza el deseo, incluso por metas intermedias, satisfechas parcialmente o como alguna satisfacción desviada: “La *meta* {*Ziel*} de una pulsión es en todos los casos la satisfacción [...] Esta meta última permanece invariable para toda pulsión, los caminos que llevan a ella pueden ser diversos, de suerte que para una pulsión se presenten múltiples metas más próximas o intermediarias, que se combinan entre sí o se permutan unas por otras.” (Freud, 1915, p. 29). Por su parte Laplanche (2002) la explica como una serie de acciones o actos que se van ligando donde el último desencadena la descarga de la energía libidinal. La meta se realiza por la acción, es verbo: “[...] es la acción.” (Laplanche, 1915, p. 35) Nuestro autor afirma estar ante un concepto que puede tener dos interpretaciones, por un lado puede ser un desencadenante de tipo biológico, descrito por los etólogos como una secuencia instintiva y por el otro la acción del inconsciente; esto es importante porque encontramos las mismas formulaciones de Freud (1915).

De cualquier manera el concepto de *meta* es fundamental para comprender la sublimación, como principio debemos reconocer que todo cambio de su trayectoria supone la sublimación de la meta “[...] esta noción de meta es absolutamente capital para la teoría de la sublimación, en la medida en que esta supone una modificación, incluso una mutación de la meta [...]” (Laplanche, 1915, p. 36) Además, entre la satisfacción sexual de la *meta* y la *meta* sublimada se observa una etapa que define como “*inhibición respecto de la meta*” entendida como el estado donde la meta en determinado momento aparece suspendida, lo que implica que la satisfacción de la pulsión puede también ser de orden no sexual: “[...] es esta inhibición respecto de la meta lo que se invoca, y para explicar que ciertas relaciones pueden tomar consistencia aun fuera de toda satisfacción abiertamente sexual.” (Op. cit., p. 36).

2.2.1.3 El objeto

El *objeto* de la pulsión es el elemento en el que o por medio del cual se realiza la meta: “El *objeto* {*Objekt*} de la pulsión es aquello en o por lo cual puede alcanzar su meta. Es lo más variable en la pulsión [...]” (Freud, 1915, p. 29). En este orden, aclara Laplanche (2002), el término *variabilidad* se refiere a una persona o a un objeto específico, es sustantivo, puede ser un objeto externo o alguna parte del propio cuerpo, también algo intangible o materializado en la realidad y por lo mismo el más variable de los elementos que constituyen la pulsión. No obstante, es importante añadir lo que la tradición psicoanalítica señala: el tipo de objeto que cada uno busca, lejos de ser variable es siempre el mismo; lo podemos observar en los patrones de las neurosis, de aquí surge la idea que nos indica que el objeto no es determinado por la pulsión, ni anímica ni biológicamente, sin embargo si está fijado por los antecedentes de la historia de vida del individuo³⁹. Esto es, de acuerdo con Laplanche y Pontalis (2004), lo que se constituye como la “relación de objeto”, que aunque Freud lo plantea no forma parte de su estructura conceptual, es utilizado por la tradición psicoanalítica posfreudiana para definir las relaciones entre el objeto y la meta, en las que la pulsión se encuentra condicionada por el objeto previamente incorporado a la experiencia del individuo, y, cuando se modifica la meta pulsional podemos observar por la relación dialéctica entre meta y objeto, que ambos resuelven su función: “Las modificaciones del fin pulsional aparecen como determinadas por una dialéctica en la que el objeto desempeña también su papel.” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 361) Sin embargo, la meta deja de ser el foco de atención al diluirse por la relación con el objeto en “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407), en un proceso simbólico en el que la “relación objetal” se convierte en el centro de interés, en la incorporación de lo real a través de lo imaginario, donde ha aparecido como significado, como impronta que predomina todas las relaciones del individuo con su mundo, como su visión completa, lo que define los márgenes del desarrollo de su personalidad: “[...] la noción de “relación objetal” aparece a la vez como un concepto global («holístico») y tipificador de la evolución de la personalidad.” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 359).

³⁹ Para los efectos de la sublimación, es en el objeto donde el sujeto al realizar la meta descarga la energía pulsional.

Así mismo, agrega Lacan (1960), el objeto, en cualquiera de sus variaciones, es el lugar fijado por la imaginación que resuelve a la pulsión, el cual puede ser perverso o sublimado: “[...] el objeto es un punto de fijación imaginaria que da, bajo el registro que esté, satisfacción a una pulsión.” (Lacan, 1960, p.61)

2.2.1.4 La fuente

Por último, la fuente a la que refiere el origen somático de la pulsión y cuyo estímulo se experimenta en la naturaleza anímica: “Por *fuernte* {*Quelle*} de la pulsión se entiende aquel proceso somático, interior a un órgano o a una parte del cuerpo, cuyo estímulo es representado {*repräsentiert*} en la vida anímica por la pulsión.” (Freud, 1915, p. 29). Dicho proceso biológico procede de lo que Laplanche (2002) afirma de Freud (1915) y que define como fuentes directas, ubicadas en un punto específico del cuerpo y las fuentes indirectas por otro lado, mismas que detonan por cualquier vía las pulsiones sexuales a manera de fuente: “[...] cualquier proceso somático, aun cualquier modificación difusa, cualquier acción – incluso psíquica- puede devenir en un segundo tiempo, <<fuente>> de la pulsión sexual.” (Laplanche, 2002, p. 36)

2.2.2 La pulsión de muerte

A lo largo de su desarrollo científico, Freud va transformando sus consideraciones teóricas y ampliando sus parámetros; a partir de 1920 deja de considerar el imperio irrestricto del principio del placer, supone que tanto al placer como al displacer son en sí cantidad de energía desplazada o no ligada presente en el sistema anímico: “Nos hemos resuelto a referir placer y displacer a la cantidad de excitación presente en la vida anímica -y no ligada de ningún modo- [...]” (Freud, 1920, p. 1) De esta manera suceden infinidad de pulsiones que buscan realizar su función, pues casi toda la energía que circula en el aparato anímico tiene su origen en las pulsiones congénitas aunque no todas están presentes en las diversas fases de desarrollo del individuo, éstas solo se muestran por sus metas, requerimientos y

por la elección de su objeto, o se las retiene en estados inferiores al no poder acceder al yo y no resolverse por la vía del placer, sino que son desplazadas hacia su destino de represión y se imposibilita su realización: “[...] en el alma existe una fuerte tendencia al principio de placer, pero ciertas otras fuerzas o constelaciones la contrarían, de suerte que el resultado final no siempre puede corresponder a la tendencia al placer.” (Op. cit., p. 2).

En este sentido, podemos observar que el aparato anímico tiene la tarea de regular la energía de las pulsiones, de mantener la excitación bajo ciertos parámetros, esto significa que los procesos que pasan por su mediación son modificados por éste, imprimiéndoles identidad. “[...] el trabajo del aparato anímico se empeña en mantener baja la cantidad de excitación...” (Op. cit., p. 2). También tienen la función de proteger al individuo ante las dificultades del mundo real.

Al ligar lo anterior con las investigaciones de Freud (1923) en *El yo y el ello*, encontramos una nueva denominación para los tipos de pulsión: una del orden del yo⁴⁰ orientada a la autoconservación, existente como lo más fundamental a todo principio de pulsión, que puede manifestarse en la vuelta al estado anterior o en el estado estático de lo inorgánico a la que define como *pulsión de muerte*, y la otra, de orden sexual, eros, impulso, energía libidinal o *pulsión de vida*:

“Sobre la base de consideraciones teóricas, apoyadas por la biología, suponemos una *pulsión de muerte*, encargada de reconducir al ser vivo orgánico al estado inerte, mientras que el Eros persigue la meta de complicar la vida mediante la reunión, la síntesis, de la sustancia viva dispersada en partículas, y esto, desde luego, para conservarla.” (Freud, 1923, p. 9)

Conviene añadir la visión de Lacan (1960), con la que afirma que la pulsión de muerte es un elemento energético al que le confiere valores de intensidad y extensidad y con relación a la energía libidinal, posiciona a ambas como polos opuestos, energía con las que el organismo vivo tiende al equilibrio a diferencia de un organismo que no lo es:

⁴⁰ Ojo, principio de realidad, conciencia: “el yo se encuentra bajo la particular influencia de la percepción, y que puede decirse, en líneas generales, que las percepciones tienen para el yo la misma significatividad y valor que las pulsiones para el ello.” (Freud, *El yo y el ello*, 1923)

“[...] provoca que los dos polos o términos de la ecuación energética, en el sentido en que hay factor de intensidad y factor de extensidad, se vuelvan aquí heterogéneos. Es ésta la distinción del organismo animado con respecto al organismo inanimado [...] tomados en la ecuación energética, en ese retorno al estado de equilibrio.” (Lacan, 1960, p. 129)

Esta es una función complementaria, ambas forman parte de una sola naturaleza y equilibran la vida anímica del individuo, coexisten y se articulan en el mismo nivel al interior del aparato anímico, lo que nos lleva a reconocer que es en el ello donde se llevan a cabo el conjunto de exigencias pulsionales que entran en conflicto con el principio de realidad, el yo, en donde se filtran: “[...] el ello no puede vivenciar o experimentar ningún destino exterior si no es por medio del yo, que subroga ante él al mundo exterior.” (Freud, 1923, p. 8).

De ésta manera, Freud (1923), al especificar que las *pulsiones de vida* de orden erótico, con cierto contenido energético indiferente y desplazable están disponibles tanto en el yo como en el ello, tenemos que enfatizar que dichos elementos que se vuelven trascendentes porque se trata de la *pulsión de vida* vuelta para sí, proceso en el que se desexualiza, (aunque la pulsión sexual no se pierde) se torna narcisista precisamente por la resignación de objeto y por el que observamos una libido movible, más moldeable y flexible de lo que la *pulsión de muerte* nos muestra y la cual sigue trabajando al servicio del principio del placer, misma que buscará ser descargada de una u otra forma, independientemente del modo en que pueda suceder dicha descarga:

“Parece verosímil que esta energía indiferente y desplazable, activa tanto en el yo como en el ello, provenga del acopio libidinal narcisista y sea, por ende, Eros desexualizado. Es que las pulsiones eróticas nos parecen en general más plásticas, desviables y desplazables que las pulsiones de destrucción. Y desde ahí uno puede continuar diciendo, sin compulsión, que esta libido desplazable trabaja al servicio

del principio de placer a fin de evitar estasis y facilitar descargas. En esto es innegable cierta indiferencia en cuanto al camino por el cual acontezca la descarga, con tal que acontezca.” (Freud, 1923, p. 10)

2.2.3 La función pulsional y sus relaciones con el sistema anímico

Al comprender los elementos y las dinámicas que integran la configuración de la identidad en el capítulo anterior, entre éstas las descritas por Freud (1923) en *El yo y el ello*, es pertinente recordar que la estructura anímica está conformada por las relaciones que se establecen entre el ello, el yo y el superyó: “[...] la esencia del alma en un ello, un yo y un superyó.”(Freud, 1923, p. 9) En este orden, el ello, representa el origen de toda pulsión, como sabemos, su naturaleza es inconsciente y está regido por el principio del placer; al yo le corresponde representar el principio de realidad y hace las veces de mediador entre las percepciones del ello como del mundo exterior, es decir, la conciencia del cuerpo: “[...] el yo se encuentra bajo la particular influencia de la percepción, y que puede decirse, en líneas generales, que las percepciones tienen para el yo la misma significatividad y valor que las pulsiones para el ello.” (Op. cit., 9) El superyó da forma al yo con criterios asumidos en forma de deber ser, define la conciencia moral y constituye lo que denominamos carácter: “[...] participa en considerable medida en la conformación del yo, y contribuye esencialmente a producir lo que se denomina *su carácter*.” (Op. cit., 6) En un principio, durante la estructuración del sistema anímico y para la formación del superyó, no es posible encontrar la diferencia entre investidura de objeto e identificación, dice Freud (1923), lo único que podemos observar es que las investiduras de objeto nacen del ello como pulsiones eróticas en forma de necesidad y el yo, aun débil, las recibe y bien les presta atención o las reprime. Cuando la energía libidinal proveniente del ello es orientada hacia el objeto sexual cambia de meta, el yo sufre alteraciones y realiza una sustitución, misma que Freud (1923) denomina como la institución de ese objeto en yo: “[...] erección del objeto en yo [...]” (Op. cit., p. 6) Además, mediante ésta introyección, a manera de regresión, en este caso a la etapa oral, cuya función es fundamental para la reparación simbólica de las lesiones imaginarias producidas en la imagen del cuerpo de la madre, dice Lacan (1960) se genera la

resignación del objeto, ya que por mediación de dicho mecanismo el ello somete sus objetos. Por ser un proceso muy frecuente en las primeras etapas del desarrollo, establece la siguiente concepción: la estructuración del yo es una infinita sucesión de investiduras de objeto resignadas, así el yo contiene todo el registro de las elecciones de objeto: “[...] el carácter del yo es una sedimentación de las investiduras de objeto resignadas [...]” (Freud, 1923, p. 6) Además, alterar el orden normal de la elección erótica de objeto es una forma en la que el yo puede dominar y profundizar su relación con el ello, aunque a expensas de una gran docilidad hacia su propia experiencia. Cuando el yo representa los rasgos del objeto resignado, busca reparar la pérdida del ello y se distingue a él mismo como objeto de amor. La institución de libido de objeto en libido narcisista implica la renuncia de las metas sexuales, en términos de desexualización, este es el comienzo del proceso de sublimación: “[...] una resignación de las metas sexuales, una desexualización y, por tanto, una suerte de sublimación.” (Op. cit., 6)

Este es el camino de la sublimación, señala Freud (1923), que se realiza por intercesión del yo, con lo cual se cuestiona, y nos cuestiona: “¿No es este el camino universal hacia la sublimación? ¿No se cumplirá toda sublimación por la mediación del yo, que primero muda la libido de objeto en libido narcisista, para después, acaso, ponerle *{ksetzen}* otra meta.” (Op. cit., 6) En este sentido, es importante tener en cuenta que la sublimación es ideal en cuanto se establece por la relación entre el objeto y la meta, lo que implica la transformación de la meta sexual en una que no lo es, sin embargo la pulsión sexual es permanente.

Los efectos de las primeras identificaciones de objeto serán universales y duraderas, dice Freud (1923), podemos reconocer el origen del ideal del yo tras el superyó, en donde se esconden las primeras y más valoradas identificaciones del individuo, es decir, la identificación con la figura parental, primordialmente la figura de la madre. Además, la formación del superyó o el ideal del yo, no solamente es aquello que quedó de las primeras elecciones de objeto del ello sino también su formación reactiva, esto es, como el padre o lo opuesto a él: “Su vínculo con el yo no se agota en la advertencia: «Así (como el padre) *debes ser*», sino que comprende también la prohibición: «Así (como el padre) *no te es lícito*»

ser [...]” (Op. cit., 7) De ésta manera, afirma Freud (1923), el superyó contiene el carácter del padre; mientras más fuerte es la vivencia del complejo de Edipo y más rápido se le reprime, más riguroso será su imperio como conciencia moral, como sentimiento de culpa frente al yo. Entonces podemos afirmar con nuestro autor que el yo, es el representante del mundo exterior, de la realidad y el superyó del mundo interior, hace la función de abogado del ello, de ésta manera los conflictos entre el yo y el superyó reflejarán la oposición entre el mundo interno y el mundo externo, una relación dialéctica, “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407) la cual como resultado promueve nuevos significados. Así es más fácil comprender que el ideal del yo representa las más altas exigencias planteadas en torno a valores superiores en el hombre, hacia los que se orienta: “[...] el ideal del yo satisface todas las exigencias que se plantean a la esencia superior en el hombre.” (Op. cit., p. 8)

Es entonces que al integrar las reflexiones anteriores, podemos afirmar que todos los destinos de pulsión se realizan en el sistema anímico, en donde el objeto –el sujeto- es el representante de la pulsión, lo que de alguna manera ha marcado al inconsciente y lo constituye. Ahí, establecen “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407) como proceso simbólico, donde la energía libidinal, en forma de pulsión proveniente del ello expresada como sensaciones y sentimientos, se manifiesta solamente a través del yo, con todas sus respectivas investiduras de objeto resignadas, esto es también la conciencia del cuerpo a través de las percepciones, siendo éste el camino por el que consiguen materializarse y adquirir un estatus de realidad; la energía libidinal, evaluada en el yo por el ideal del yo o superyó, donde se definen uno de los siguientes caminos: se le reprime, se vuelve hacia la persona propia, se dirige hacia un trastorno hacia lo contrario o se sublima, de acuerdo con Freud (1915), en ésta última, la energía libidinal es rechazada y cambia su meta -la acción- de libido de objeto en libido narcisista, pero también cambia el objeto -el sujeto- convirtiendo al yo en el objeto resignado.

Es importante dejar claro que necesitamos dichas comprensiones para integrar al menos desde una lógica más racional, algunos interrogantes de los que nos haremos cargo y que surgen en los procesos creativos. Al buscar congruencia con los supuestos de este trabajo,

será importante por cuanto pretendemos dar cuenta que en el proceso creativo y entre otras de sus múltiples salidas, la producción de la identidad constituye el campo más admisible que tenemos a la mano para sostener que el proceso creativo se trata de la producción de un sujeto, antes que de un objeto. Sin embargo, la producción del sujeto, que es nuestra prioridad, tiene que probar que es posible su primacía como sujeto y su identidad sobre el objeto, eso nos mete en una búsqueda minuciosa porque la teoría que venimos de exponer de una manera cuidadosa, parece sugerir que lo que está determinado naturalmente es justamente que primero fue el objeto y la impronta que este inscribe en el aparato anímico como condición para que pueda existir un sujeto, esto parece ser cierto si observamos las condiciones de posibilidad metapsicológicas del sujeto como el resultado de una síntesis entre el yo, el ello y el superyó.

No obstante, esto no delimita las posibilidades del sujeto pues no depende de esa dinámica, todo parece indicar que son comunes tanto al sujeto como a su entorno. Además, hay en él otra instancia, otras posibilidades que parecerían indicar un nivel de conciencia superior y que encontramos en uno de los axiomas de la psicoterapia Gestalt: *El todo es más que la suma de sus partes*. Así, si el sujeto fuera solo una síntesis entre el yo, el ello y el superyó entonces no sería posible ningún tipo de desplazamiento, estaría definido por la huella en el aparato anímico que dejaría marcada la tendencia inevitable a la conversión en lo mismo; sin embargo, sabemos que tiene la función de configurar la pulsión y el destino de la pulsión y la impronta que deja es del orden del inconsciente. Por tales razones y aunque sabemos que Freud es mecanicista y determinista, de acuerdo con sus planteamientos dicho objeto se vuelve algo imposible, deja una impronta no en el sujeto, sino en lo que hace posible que nos expliquemos al sujeto y que hace que el sujeto esté atrapado en todos estos mecanismos, al ser él quien se construye en la tensión determinada por el objeto que siempre está ahí. De ésta manera, sólo en apariencia es más visible el sujeto que el objeto, ya que el objeto duerme cómodamente improntando al inconsciente y estimulando fuerzas y tensiones libidinales que no lo determinan pero que si definen su orientación en función de la impronta misma del objeto como deseo habitando el inconsciente.

Sin embargo, no nos podemos quedar en lo anterior porque empíricamente no podríamos salir del narcisismo, al final no es solo que narciso se contemple, es que no se puede desprender de sí mismo, a menos que se mate o se auto elimine, o bien que se supere antes de pensar en sublimarse a una instancia superior. Esto significa que la creación artística, la investigación o la búsqueda fidedigna de algo, hacen posible descolocar la impronta del objeto y ponerla en otro lado para que entre la impronta A y la impronta B sea posible abrir un campo, tal descolocación cae en lo otro que el objeto, que es el sujeto pueda pasar a ser percibido en varios campos de objetabilidad, improntados por el objeto pero también improntados por el desplazamiento que implica lo que no regula el objeto: crecer, transformarse, relacionarse con los otros, superarse, disfrutar, que con mucha facilidad pueden conducir al objeto al lado de la significación, a la historización, a la conciencia, a otras improntas. Pues no todo tiene el mismo origen ni se dirige hacia lo mismo, pero en tales circunstancias surgen otros lugares posibles para el objeto, otras relaciones que ya no son sólo el sujeto del inconsciente, sino el sujeto consciente de la vida, del azar, de la búsqueda. De suerte que el objeto –sujeto- opta por sí mismo como sujeto o como un nuevo objeto, en un desplazamiento con el que se erige a sí mismo en otra categoría “sublimada”, por la que se posiciona en una condición de crear y de crearse.

Además, la energía libidinal, configurada como la meta –la acción- que se desplaza, no solamente señala lo otro, sino que establece un campo de diferencias, un campo simbólico en el que aquellos elementos instituyen “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407) y si bien no podemos configurarlo completamente en una representación de los nuevos lugares objetuales, tales destinos de meta amplían la perspectiva y adquieren otras connotaciones, ya que al descubrir de manera intuitiva o lógica que puede haber desplazamientos, variaciones que no sólo son de relación sino de situación objetuales y observar que el desplazamiento establece campos distintos. Con esto queda claro que se abre la posibilidad de pensar que la conciencia del sujeto puede expandirse al transformarse y modificarse, puede recrearse y los procesos de esa recreación pueden ser simbólicamente representados; es éste nuestro objeto de estudio.

La pregunta es cómo encontrar una teoría suficiente que nos permita explicar que esos procesos son susceptibles porque ocurren en el adentro- afuera, en la posibilidad de desatraparlos del narcisismo, para incorporarlos ante el entorno, para historizar, para llevarlo a la palabra o a la representación artística desde el estado más originario, ya que el sujeto se construye y evoluciona en función de incorporar lo real, lo otro, al otro, al contexto, la cultura; al procesar lo real a través de lo imaginario y constituirlo significado, lo que hace posible toda creatividad incluyendo al arte antes de definirlo como tal.

En esta teoría hay un denominador común, lo que hace posible y constituye al sujeto es la relación con el objeto, así como la forma y las características que pudieran asumir tanto el desplazamiento de la meta como el campo simbólico abierto por ese desplazamiento. Es importante añadir que los procesos de la ciencia y del arte tendrían la misma naturaleza que estos desplazamientos, ya que tal como lo hemos venido observando, también están implícitos en la naturaleza de los procesos de transformación universales que pasan por fases análogas.

Finalmente y para precisar, encontramos que cuando existe un superyó más fuerte que el yo, generar aquellos desplazamientos se vuelve un conflicto, ya que inhibe e incluso anula la meta –la acción-, por lo que son condicionados los procesos de creación; al quedar fija la pulsión, atrapa al sujeto –el objeto- en los márgenes al interior del ideal del yo, de la represión, del trastorno hacia lo contrario o de la vuelta hacia la persona propia, custodiado por la culpa; sin embargo, cuando el ello rebasa los límites del superyó y transgrede el ideal del yo, que implica traspasar los terrenos de la culpabilidad, despliega al yo en nuevas dimensiones, pues le es posible realizar su deseo por las relaciones que establece entre el objeto –el sujeto- y la meta –la acción- lo que le permite acceder al campo de la transformación y generar nuevos significados. Es entonces que los procesos creativos, como procesos simbólicos necesariamente rebasan al ideal del yo, transgreden el deber ser para generar otra cosa. Por tales razones podemos proponer que todas las expresiones del yo contienen el potencial del sujeto, con el que impronta rasgos de identidad.

2.2.4 La sublimación

Para Freud (1923) el desplazamiento de la energía libidinal, implica el cambio de meta de la pulsión y sus destinos, este cambio de meta conlleva a lo que propone como *sublimación*: “Sí esta energía de desplazamiento es libido desexualizada, es lícito llamarla también *sublimada* [...]” (Freud, 1923, p. 10). Es importante tener en cuenta que los desplazamientos que promueven la transformación de la meta sexual en una que no lo es, también implica un cierto malestar; la sublimación, entre otros mecanismos de defensa, es un método utilizado por los seres humanos para mantener alejado al sufrimiento, dice Freud (1930) en *El malestar en la cultura*, esto significa también que la sublimación tiene dos caras. Además la pulsión sexual, independientemente de su descarga, siempre está activa.

Según Laplanche (2002), una gran parte de la teoría de la sublimación consiste en comprender que la energía pulsional pueda abstraerse de su contexto sexual, como ruta que lleva de una actividad sexual a una no sexual, esto implica tomar distancia tanto de su fuente, de su meta y de su objeto y trasladarlos a otros: “Desexualizarse significaría separarse de su fuente, de su objeto, de su meta y cambiarlos por otros.” (Laplanche, 2002, p. 41) Además, aunque en un principio le atribuye a Freud ciertas vacilaciones pues solo mostró el cambio de meta como el principio de la sublimación: “[...] una pulsión pueda abandonar por completo su meta erótica –primero atenuarla, después inhibirla y finalmente cambiarla por acciones totalmente diferentes- [...]” (Op. cit., p. 41), podemos observar a partir de la tradición posfreudiana que la articulación entre los conceptos de meta y objeto son centrales para la comprensión del fenómeno, ya que al retomar el apartado anterior, podemos recordar que tal relación constituye la “relación de objeto”, en donde las modificaciones de la meta suceden simultáneamente con las modificaciones de objeto, determinadas por la relación dialéctica entre ambos, por lo que cada elemento resuelve su función, pero no en función de sí mismo sino en relación con el otro. Por lo tanto, la meta deja de ser el elemento central al desdibujarse por la relación con el objeto en “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407), en un proceso simbólico del que la “relación objetal” se vuelve central; de ésta manera, tras la incorporación de lo real por lo imaginario que genera el significado, que deviene

significante, dice Lacan (1961), como huella que predomina en todas las relaciones del individuo con su mundo, como visión expandida, y que muestra el desarrollo de su personalidad, agrega Laplanche (2002).

De acuerdo con Lacan (1961), la sublimación consiste en la transformación del objeto en *Cosa*, fenómeno que aporta al objeto una dignidad de la cual antes carecía, esto es, le asigna un nuevo significado y le confiere valor: “[...] la sublimación es ésta: que eleva un objeto [...] a la dignidad de la Cosa.” (Lacan, 1961, p. 60)

Para Lacan (1961), la cosa en su estado esencial constituye la realidad del sujeto, es decir, aquello de lo real que también se trata de lo real del sujeto y es eso real primordial lo que deviene significante, de esta manera en tanto que se suceden elementos significantes, se va constituyendo el sistema psicológico del individuo, que además está sometido al principio del placer y a la homeostasis. Es ésta organización significante lo que domina el aparato anímico, así, el campo primigenio de la cosa es lo real y por lo mismo a partir de la imaginación deviene símbolo, lo que implica un esfuerzo por parte del sujeto para simbolizar: “[...] la constitución de este espacio en lo real, de este lugar central en el que se presenta primero para nosotros como tal el campo de la Cosa.” (Lacan, 1961, p. 63)

Entonces, cuando observamos la función de la energía libidinal que surge en forma de pulsión a partir de una crisis - para realizarse a través de una cierta meta –acción- en un objeto –sujeto-, encontramos que Lacan (1960) define tal necesidad en términos de vacío, siendo aquello que precisamente envuelve al objeto –sujeto- y que al realizar la meta – acción-, establece relaciones con éste como Cosa. El objeto –sujeto- cumple su función al circunscribir a la Cosa –objeto o sujeto-, para contenerla, presentarla y validarla, en estos términos podemos decir que toda creación artística, intelectual o científica siempre es un intento por contextualizar, hacer presente y legitimar la Cosa.

Entonces queremos establecer que la relación entre el objeto -el sujeto- y el sujeto es lo que promueve la aparición de la Cosa, en donde la meta –la acción- es la relación entre ambos. Dicha relación da cuenta de los desplazamientos de la energía libidinal entre la impronta A y la impronta B, entre el objeto –el sujeto- y el sujeto al establecer “[...] la

relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407), un nuevo campo simbólico, en el que por tales desplazamientos se generan diversas asociaciones que resignifican al objeto al elevarlo a la dignidad de la Cosa, representada como actividades superiores, esto es lo que llamamos sublimación; proceso del que afirmamos con Freud (1930), están implícitas las actividades, artísticas, intelectuales y científicas, y que Lacan (1960) deduce como transformación creadora.



Agregaremos que de tal suerte, el fenómeno de la sublimación cumple con la función de restablecer el orden simbólico de aquellas afecciones que lo imaginario no ha podido configurar en el mundo interno del individuo: “[...] una función restitutiva a un esfuerzo siempre más o menos intenso de reparación simbólica de las lesiones imaginarias producidas en este campo [...]” (Lacan, 1960, p. 57) Esto es muy importante porque justifica el objetivo de nuestra investigación, pues confirma nuestra propuesta sobre la resignificación de la identidad a través de la experiencia artística dirigida. Agrega además, que la sublimación corresponde a cualquier manifestación artística, facilita la terapia por

cuanto que tiene la función de aportar placer en el individuo, facilita la resolución de conflictos e incluso propicia su equilibrio:

“[...] en el individuo facilita la terapia por las funciones diversamente ligadas a las artes... pueden aportar satisfacciones al sujeto, un elemento de solución de sus problemas, incluso de su equilibrio, lo que se nota en una serie de observaciones que tienen siempre un valor enriquecedor desde el punto de vista de la observación cuando ésta es correcta” (Op. cit., p. 58)

De éste modo Freud (1913) propone el fenómeno artístico como realidad tangible consensuada, que aunque depende directamente de la imaginación del creador, en la cual lo simbólico y sus representaciones tienen la posibilidad de generar un movimiento anímico real y efectivo, el arte es entonces el campo intermedio, el campo simbólico donde se lleva a cabo “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407), en el que por un lado, la realidad inhibe el deseo, y, por el otro, la fantasía lo realiza:

“Como una realidad objetiva convencionalmente admitida, en la cual, merced a la ilusión artística, unos símbolos y formaciones sustitutivas son capaces de provocar afectos reales y efectivos, el arte constituye el reino intermedio entre la realidad que deniega los deseos y el mundo de fantasía que los cumple [...]” (Freud, 1913, p. 62)

De ésta manera el sujeto, al integrar lo real por la acción de lo imaginario y lograr obtener una empatía simbólica, se vuelve posible la realización de su deseo, añade Lacan (1955)

En este sentido, Gombrich (1983), desde una la visión contemporánea del arte, le atribuye una función simbólica, en donde los contenidos expresados por el creador son subyacentes a la sucesión de elementos y motivos conscientes e inconscientes que surgen desde las intuiciones, posturas y filtros de su percepción particular de la realidad, mismos que son exteriorizados y representados en el objeto artístico con los que manifiesta sus correspondientes significados. Es por eso que queremos subrayar con nuestros autores que el proceso de sublimación en la producción científica, intelectual y artística cumple con una función ética y por dichas razones deben ser promovidos:

“Quiero decir que es allí donde reside el problema de la sublimación en tanto crea un cierto número de formas de las cuales el arte no es la única —se trata de situar las otras— pero donde el arte, y muy especialmente un arte entre otras, tan cercana para nosotros del dominio ético como lo veremos [...] Es en función de éste que debemos juzgar esta sublimación; es en tanto creadora de "valores", ¡y de qué valores!; en todo caso de valores socialmente reconocidos, que tenemos que juzgarla [...] Esta noción de creación, con lo que implica de un saber de la criatura y de su creador, debe ser promovida ahora, llevada, porque es completamente central, no sólo en nuestro tema, el motivo de la sublimación, sino al de la ética en el sentido más amplio, al del problema que conduce en la ética, la cuestión freudiana.” (Lacan, 1961, p. 57-58)

En términos generales, la apreciación de Laplanche y Pontalis (2004) y orientando el interés hacia nuestro objetivo, la “relación objetal” debe estudiarse a nivel de la fantasía, de lo imaginario, de reelaborar la comprensión de lo real y también el resultado de los actos que proceden de tal relación y los nuevos posicionamientos del sujeto, puesto que al tratarse de un proceso simbólico, es posible generar nuevos significados. Ésta dinámica nos permite considerar que al dirigir procesos creativos estamos configurando una nueva “relación de objeto” que deviene en la resignificación de la experiencia, al proponer metas –acciones- y objetos –sujetos- y por los que a través de establecer “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407), sea posible generar otros significados que nos conduzcan a justificar el objetivo de nuestra investigación: la resignificación de la identidad a través de la experiencia artística dirigida: “[...] la relación de objeto debe estudiarse esencialmente a nivel de la fantasía, por cuanto se admite que ésta puede modificar la aprehensión de lo real y, en consecuencia, los actos que de ésta derivan.” (Op. cit., p. 361). Con lo que buscamos propiciar la transformación de la subjetividad mediante la creación de nuevos universos simbólicos, a través de la creatividad.

2.3 Las pautas creativas presentes en los planos biológico, material, intelectual y trascendente interpretados como procesos de creación

Tenemos la intuición de que los procesos creativos están implícitos en un orden que determina la naturaleza de los procesos de transformación universales y que han estado presentes a todo lo largo de la evolución; en esto están implicadas una serie de actividades desde que el hombre es hombre.

Nuestro objetivo es descubrir las pautas creativas subyacentes en los procesos de creativos presentes en la dinámica de la Evolución y que organizan el orden creativo del universo, desde la observación de la gestación del mundo orgánico así como los fundamentos con los que opera la producción del mundo material, la creación del mundo cognitivo a través de las ideas y los cambios de paradigma, la resolución de conflictos humanos y la producción artística como manifestación de la subjetividad, pues intuimos que todos éstos mantienen procesos análogos de transformación. Como lo hemos podido observar, en cada una de éstas pautas se revela un estado posterior que ha sucedido a otro, proveniente de un estado anterior, con lo que se van configurando eras, periodos, etapas, fases, surgimientos, ideas y en las que se encuentran patrones subyacentes a manera de reglas ordenadoras establecidas para todo proceso de transformación: “Así vemos como la <<geogénesis>>, al propiciar una hidrósfera y una atmósfera, posibilita la <<biogénesis>> que en su culminación conduce a la <<psicogénesis>>.” (Ricard, 1982, p.30).

Para tal objetivo, hemos hecho una selección teórica multidisciplinaria que nos aproxime a comprender distintas visiones relativas a las teorías del cambio, empezando con la visión evolucionista de André Ricard (1982) quien nos muestra un acercamiento a la biogénesis así como a los procesos de producción del mundo material; continuaremos con la creación del mundo cognitivo a través de las ideas en la gestación de nuevos paradigmas en *La estructura de las revoluciones científicas* de Thomas Kuhn (2006) así como las teorías de grupos y de los tipos lógicos en la formación y solución de los conflictos humanos que plantea Paul Watzlawick (2003) en *Cambio*; más adelante realizamos una cuidadosa selección de artistas quienes nos comparten sus experiencias en la producción artística y su

visión particular sobre los procesos de creación, para cerrar el capítulo, distinguimos algunas aportaciones antropológicas sobre la naturaleza correctiva del arte en *Pasos hacia una ecología de la mente* de Gregory Bateson (1998), lo que servirá de preámbulo para plantear nuestra propuesta en el tercer capítulo de la Tesis: El Taller de creatividad.

Por todo lo anterior nos dimos a la tarea de identificar los patrones subyacentes a todo fenómeno de transformación en términos de procesos de creación, pues al ser configurados por ciertas constantes y al reconocer las pautas creativas que vuelven a emerger a lo largo de su trayectoria, hemos podido distinguir sus elementos, lo que nos permitió comprender tales procesos con una visión ampliada de su realidad, así como realizar y aplicar el objetivo de nuestra investigación: La resignificación de la identidad a través de la experiencia artística dirigida. Pues queremos subrayar con Ricard (1982) que el individuo se distingue de todas las demás especies por su capacidad creadora para transformar su entorno, quien lo habilita para complementar su propia naturaleza incompleta, con lo que se recrea y resignifica a sí mismo: “El hombre se distingue por una latente y perentoria potencialidad creativa [...] Así, el hombre ha de *crear para ser.*” (Ricard, 1982, p.4)

2.3.1 El universo orgánico

De acuerdo con André Ricard (1982) toda actividad del universo parece estar regida por ciertas pautas inmutables, que aunque la mayor parte nos son desconocidas, muchas de éstas son observables y aplicables a todos los fenómenos que en él se producen. Sin comprender los mecanismos de la evolución, aun podemos afirmar que ésta es una de esas pautas, consubstancial a la propia existencia del universo, en la que se van logrando ciertos estados, de los que cada uno tuviera que pasar por una especie de punto culminante en el que se genera una crisis antes de ir al siguiente nivel, concepto que define nuestro autor como:

“[...] un proceso de superación que va de la elementalidad a la complejidad [...] Parece, además, como si el proceso evolutivo del Universo se fuera cumpliendo por

distintos y sucesivos peldaños [...] y como si cada uno de éstos peldaños tuviera que culminar en una suerte de apogeo antes de que se inicie el siguiente peldaño.”
(Ricard, 1982, p. 30)

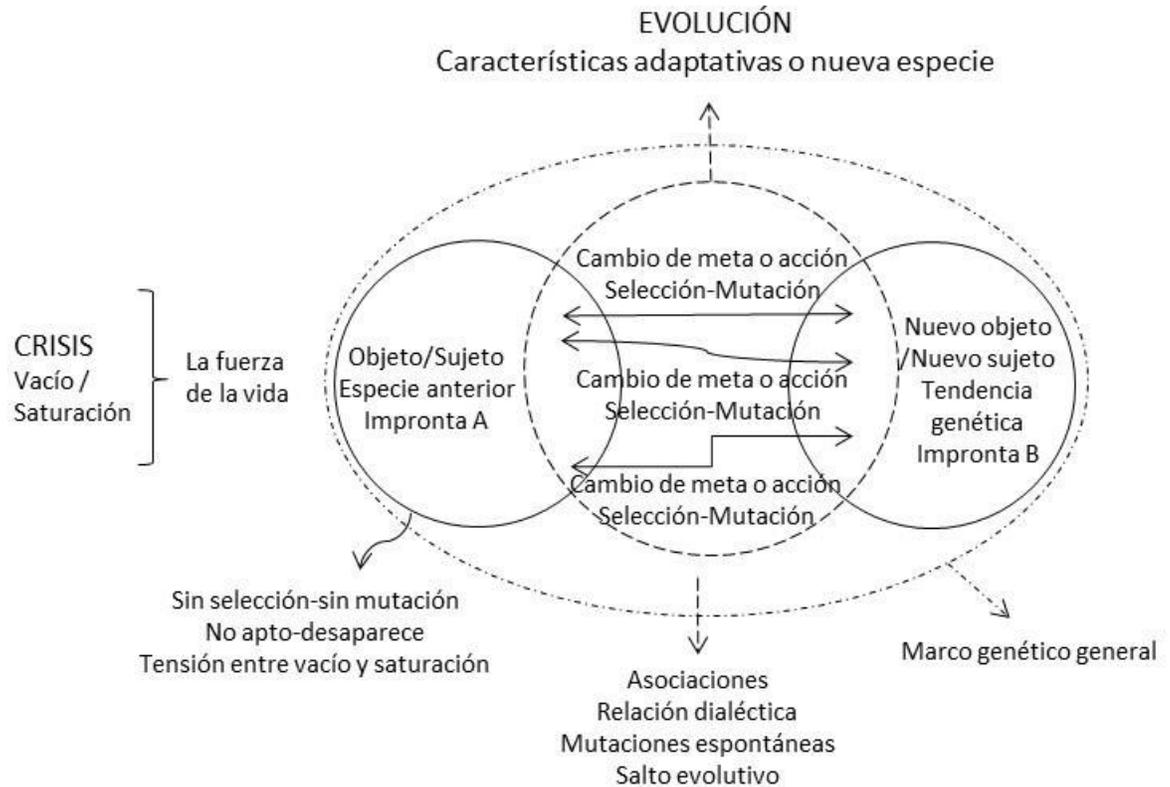
De acuerdo con Ricard (1982), todo el universo orgánico ha seguido un permanente proceso evolutivo como elemento ordenador esencial, el leitmotiv de la vida. Tal proceso existe y persiste precisamente por estar en constante cambio y transformación, por su mediación las cosas y los organismos se están modificando de un estado a otro.

Tales transformaciones ocurren desde el nivel microscópico hasta el macroscópico. Podemos observarlo en los tipos de cromosomas, cada uno posee su propia individualidad que consiste en un gran número de unidades hereditarias dispuestas en un determinado orden. Por tales razones la naturaleza permanentemente produce sujetos distintos, con un número de combinaciones cromosómicas ilimitado: “[...] cada pareja progenitora dispone de un repertorio de más de doscientos ochenta mil millones de genotipos distintos para engendrar a su descendencia” (Ricard, 1982, p. 10), y dentro del margen característico de su propia especie, sin embargo, por ciertas circunstancias en las alternativas surgen cambios notables que se producen como resultado de una mutación aleatoria: “[...] casual y contingente.” (Op. cit., p. 11), esta modificación accidental introduce un nuevo gen que le permite una nueva conducta que mejora su relación con el contexto vigente o lo posibilita para otro nuevo entorno hasta entonces invisible para él.

De ésta manera las especies van dando lugar a nuevas subespecies que devienen de su propio marco genético general. Estas subespecies llegan a romper por sucesivas mutaciones su nexos con la especie matriz de la que proceden hasta constituir una especie nueva con caracteres diferenciales propios, habilitados para adaptarse al ecosistema que los sustenta, de tal modo que el ecosistema es el resultado de un equilibrio en el que las compatibilidades de cada una de las partes se complementan y apoyan mutuamente.

Toda la evolución biológica, dice Ricard (1982), participa de este sistema constituido por dos fases: mutación-selección. La evolución es una sucesión de relevos, en la que solo persisten aquellos que aportan los cambios que posibilitan la continuidad de cada especie.

Las nuevas aptitudes se encontrarán en aquellos sujetos atípicos de cada especie, solo entre las diversas anomalías surgidas al azar será posible adaptar esa nueva forma de vida a las circunstancias: “Sólo entre algunas de esas anomalías, surgidas fortuitamente puede encontrarse la rectificación genética oportuna que permita acomodar mejor esa forma de vida a las nuevas circunstancias.” (Ricard, 1982, p. 13). Estos cambios aparecen precisamente por un cambio de meta - la acción- que con la finalidad de dar continuidad a la especie aparecen mutaciones espontáneas por las que los objetos –sujetos- más aptos posibilitan su permanencia o la modificación de la especie. Dicha relación entre los cambios de meta -las sucesivas mutaciones- y el objeto –el sujeto, la subespecie o la especie - acontece por aquellos desplazamientos planteados en términos de búsqueda por la permanencia en la vida que existen entre las características de la especie anterior definido como impronta A y las tendencias evolutivas de un marco genético general que propicia mutaciones espontáneas como características adaptativas que emergen en la especie o como una nueva especie, definido como impronta B, por las que a través de “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407) se logra un salto evolutivo en el que se reconfiguran, con lo que van conformando la evolución del universo, y, que sin un afán de reducir el orden universal, hemos trabajado con anterioridad en una analogía de creación que en términos psicoanalíticos llamamos sublimación.



Además, agrega Ricard (1982), cuanto más amplio sea el abanico de alternativas ofrecidas y sostenidas, mayores serán las posibilidades de una evolución fecunda y acelerada, no sólo eso, cambiar (se), transformar (se) entonces se convierte en una necesidad de adaptación para sobrevivir:

“La historia de cualquier especie actual es la de una supervivencia lograda mediante la constante ruptura de la norma por la anormalidad, de lo habitual por lo inhabitual, de lo conocido por lo innovador. Sobrevivir es evolucionar: Todo lo que vive se encuentra en un continuo proceso de cambio, *sólo se perpetúa aquello que cambia.*” (Ricard, 1982, p. 13).

2.3.2 El hombre y la creación artificial en la transformación de su entorno

Por lo anterior, podemos afirmar con Ricard (1982) que todo el universo orgánico incluido el hombre, como especie transitoria, está dotado adecuadamente para evolucionar.

Podemos observar cómo el hombre ha guiado su futuro seleccionando las alternativas de su equipamiento, son los individuos quienes crean las condiciones y eligen. Las primeras opciones fueron formuladas por los primeros hombres por la necesidad de cobijarse, abrigarse y nutrirse; en este orden, para que un territorio resultara habitable, el hombre debía modificarlo, de ésta manera la naturaleza artificial ha sido creada y relativamente controlada y sostenida por él, así tuvieron que ir descubriendo y perfeccionando herramientas para ayudarse. Dichas necesidades no han cambiado, lo que ha cambiado es la forma en cómo se han resuelto, ya que a través del tiempo han formado parte de diversos universos culturales y han contribuido a generar satisfactores de acuerdo a los contextos en los que como especie nos hemos visto inmersos.

Estamos buscando conocer la función que los procesos creativos han tenido a través del tiempo, para adquirir una comprensión más amplia de la actividad creadora en lo individual y su impacto en lo social y lo cultural a través de las pautas creativas que podemos encontrar a todo lo largo de la evolución.

La naturaleza ha compensado al hombre quien ante una aparente carencia morfológica, lo ha provisto de la capacidad para para intuir y razonar y que al establecer por su mediación relaciones simbólicas de manera progresiva le han permitido crear. Para Ricard (1982) la postura erguida le facilitó hacer uso libre de las manos, su visión y los demás sentidos, con un cerebro de mayor capacidad y complejidad le han conferido mayores funciones superiores intelectualizadas, y por la condición de tener una infancia prolongada al interior de un contexto adulto ha favorecido su capacidad para aprender y hacer, todas éstas habilidades que como resultado de la evolución lo definen como la especie superior de la naturaleza: "Peculiaridad que halla su máxima expresión en el *homo sapiens sapiens* como ser pensante y consciente, capaz de sentir, de comprender y de crear." (Ricard, 1982, p. 15)

De ésta forma, el hombre pudo establecerse como especie hace más de un millón de años porque comprendió tanto la propia necesidad como su debilidad e intuyó y razonó que debía ganar su lucha por la vida implementando un complemento no natural que equilibrara aquellas necesidades y deficiencias biológicas, por lo que dispuso de su

capacidad creativa para imaginar el equipamiento artificial y desarrolló la destreza para manipularlo.

La práctica entre la intuición y el razonamiento con su habilidad manual estimuló el desarrollo de sus procesamientos simbólicos, que lo llevaron a la creación de un mundo artificial, paralelo y complementario a su mundo natural. A diferencia de la adaptación natural de las especies que es determinada al azar por alguna mutación en sus procesos evolutivos, la evolución del hombre, es una evolución artificial, ya que la configura y le concede ser parte de un progreso controlado por él, relativamente más coherente y menos azaroso: “La inteligencia releva a lo meramente biológico y permite al hombre burlar las pautas establecidas hasta entonces.” (Op. cit., p. 17). Esto significa que el hombre para transformar su realidad realiza innumerables procesos de sublimación en lo que respecta adaptarse y transformar su entorno, los cuales fueron definidos anteriormente, los cuales hemos planteado en los siguientes términos, éstos comienzan con un cambio de meta – acción- que en la relación con el objeto -el sujeto-, promueve la aparición de un nuevo recurso artificial. Dicha relación da cuenta de las intuiciones y razonamientos que se desplazan entre el objeto anterior y sus funciones definido como impronta A y las posibilidades que son planteadas en torno a un complemento no natural o un objeto superior, como impronta B, que al establecer una relación dialéctica, “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407), dichos desplazamientos generan diversas asociaciones que resignifican al objeto, definido como objeto que al elevarlo a la dignidad de la Cosa, según Lacan (1960) finalmente es representada en un nuevo objeto. Tal objeto a su vez va construyendo junto con otros un mundo artificial, por lo que significan y resignifican la realidad del sujeto al configurar nuevos universos simbólicos. De suerte que: “Lo *artificial* no es más que una segunda naturaleza promovida y regida por la propia Naturaleza que delega en el Hombre, la misión de fraguar la evolución de esa <<artificialeza>> que él precisa para vivir.” (Op. cit., p. 16)



Este contexto artificial expresado a través de los objetos, configura los universos simbólicos con sus respectivas intuiciones y cogniciones, adquiridos a su vez de la colectividad, lo que da forma a la cultura, de ésta manera la cultura da cuenta del nivel intelectual y tecnológico del hombre a lo largo de sus diferentes etapas de evolución: “Estas cosas son las huella del hombre y de su cultura.” (Ricard, 1982, p. 20) En este sentido, la selección de alternativas no depende directamente del hombre, sino de un consenso inconsciente entre éste y su cultura, ya que nada llega a insertarse en ésta si previamente el inconsciente colectivo no lo ha aceptado. Las ideas se establecen cuando los individuos las promueven en la colectividad y éstas las dejan prosperar sin oponerse, las secundan y finalmente las asumen; mediante este mecanismo de aceptación y rechazo de aquello que sin comprender intuye y después razona, la especie humana va guiando su propio destino.

Así, este vastísimo parque de objetos, entre utensilios, herramientas y en general todas las cosas que le rodean y auxilian son una forma de *prótesis*, dice Ricard (1982), que el hombre ha ido creando al ritmo de su propio desarrollo para suplir las necesidades y carencias

biológicas. El primer dato tangible que tenemos lo encontramos en las piedras talladas en la edad de piedra, las cuales son al mundo artificial lo que la primera célula viva fue al mundo orgánico y son también el resultado de una continua transformación, en donde cada ejemplar es único y obligadamente distinto al anterior y al que le sucedería; de hecho pueden seguir aconteciendo cambios si existe un continuo surgir de alternativas. La supervivencia de la especie humana depende de la capacidad de seguir imaginando y simbolizando para crear, construyendo, en este caso, un mundo de objetos: “En lo artificial, la evolución depende también de la renovada afloración de alternativas realmente innovadoras.” (Ricard, 1982, p. 19)

Hoy sólo conocemos objetos que se han fabricado durante miles de años y que demostraron ser los más eficaces, aptos para la función que se les exigía y merecieron ser reeditados durante generaciones. Los demás, que no llegamos a conocer pero que sin duda existieron, fueron intentos fallidos ya que el desarrollo y la evolución de éstos dependió de ensayos de prueba y error a los que la vida cotidiana los sometió. Sólo una larga sucesión de ediciones, permite que un objeto alcance su máximo perfeccionamiento:

“Es curioso observar cómo los utensilios y herramientas que nos ha legado la tradición popular, y que aún hoy utilizamos: hacha, cuenco, mazo, son casi idénticos a los que los arqueólogos hallan en sus excavaciones. Estas herramientas demostraron cumplir, a nivel óptimo y sostenido, su cometido operativo/útil, logrando así superar con éxito el continuo proceso de selección, manteniéndose en la práctica del uso a través de miles de siglos.” (Op. cit., p. 22)

Por lo anterior, es importante notar la similitud entre todos los procesos de evolución, tanto del proceso evolutivo natural de lo biológico como la evolución de lo artificial, Ricard (1982) lo señala con un párrafo de la Teoría de la Evolución y lo traslada al mundo de los objetos: “<< [...] entre todas las variaciones que surgen, aquellas que dan pruebas de su adecuación a las condiciones particulares de su contexto, se aseguran la ventaja de subsistir. Aquellas que por el contrario fueran ineptas, conllevarían su propia desaparición. >>” (Op. cit., p. 22)

Sin embargo, los objetos que el hombre crea no son fruto de una casualidad genética, sino de la responsabilidad consciente de éste con su imaginación creativa. Todo acto creativo lleva implícito imaginar nuevas opciones que optimicen la eficacia operativa de las alternativas anteriores y será el contexto social quien en su relación con el uso de ellos a lo largo del tiempo, irá escogiendo aquello que muestre una probada eficacia.

De acuerdo con Ricard (1982), con la llamada Revolución Neolítica nace la agricultura, acontecimiento que desencadena la evolución tecnológica y sociológica. Esta nueva condición de agricultor y pastor requirió una nueva instrumentación diferente a la que anteriormente necesitó como cazador:

“Hachas para talar, hoces para segar, azadas para cavar, recipientes de cestería -y más adelante de alfarería- para almacenar sus cosechas, etc. El progreso exige al hombre nuevas generaciones de artefactos que secunden y propicien este mismo progreso.” (Op. cit., p. 28).

Por la organización del trabajo nacieron los oficios, agrega Ricard (1982) de donde surge el de artesano, como especialista responsable de la elaboración y el perfeccionamiento de los objetos que la comunidad iba necesitando, fue reconocido como el primer creativo, el primero en realizar una actividad creativa de manera organizada, buscando formas y materiales para los nuevos usos que el progreso de su comunidad exigía.

De tal suerte, el hombre ha aprendido de sí mismo y de su entorno, los objetos que ha ido creando son resultado de sus procesamientos simbólicos a partir de establecer relaciones dialécticas entre su intuición y su razonamiento, cada objeto es una síntesis simbólica de todos aquellos otros que lo han precedido y que han llevado al hombre a configurar lo que ahora conocemos como “lo humano” y simultáneamente a manera de retroalimentación, aquello creado le permitió un mayor desarrollo y la consolidación definitiva de la especie. Así, los objetos se han convertido en causal de la hominización, abarcan todo el parque de artefactos y equipamiento fruto de su potencial creativo, de ésta manera se convierten en constantes creativas sobre las que se apuntala su propio ser como humano. Crear nuestra

realidad es crearnos a nosotros mismos, lo que constituye un proceso único y que Ricard (1982) confirma con Tomás Maldonado:

“<< [...] nuestra realización del mundo humano es inseparable de nuestra autorrealización humana. En efecto, hacer nuestro ambiente, y hacernos a nosotros mismos, constituye, filogenética y ontogenéticamente, un proceso único [...] –el medio humano y la condición humana- son resultado de un mismo proceso dialéctico, de un mismo proceso de formación y condicionamiento mutuos>> (Ricard, 1982, p. 41)

Finalmente se hace evidente que la evolución con sus múltiples procesos de creación ha llevado al hombre a conocer, comprender e indagar tanto la naturaleza como la propia, permitiéndole así crear esa otra artificial, en la que busca y propone mejores soluciones a los problemas de la realidad, por lo que queremos subrayar que dispone de un gran potencial creativo que le permite configurar e insertar en su vida nuevos universos simbólicos con lo que seguirá evolucionando e incidiendo en la cultura, de tal manera que vivir le exige transformar la realidad, superarla, dando así un objetivo a su vida: “Así, la estirpe humana en esta tricotomía de lo racional, lo afectivo y lo social. Requisitos esenciales que posibilitan y explican esa distinta manera de sobrevivir – aparentemente en contradicción con la norma- que caracteriza al Hombre.” (Op. cit., p. 48)

2.3.3 Los cambios de paradigma de la ciencia en Thomas Kuhn

La obra de Thomas Kuhn (2006)⁴¹ nos resulta muy apropiada, precisamente ahora que abordamos algunas de las teorías del cambio, para ampliar nuestra comprensión y construir nuestro objeto de estudio, ya que a través de ésta será posible observar la estructura de las revoluciones científicas y los cambios de paradigma en cualquier área del conocimiento y

⁴¹ Los cambios de paradigma de la ciencia, corresponde a la visión cognitiva de la teoría de cambios que hemos planteado, escrita a partir del análisis de *La estructura de las revoluciones científicas* de Thomas Kuhn (2006), durante un Seminario Doctoral impartido por la Dra. María Eugenia Rabadán Villalpando.

aunque sus indagaciones corresponden a una ciencia positivista, hemos observado que son aplicables también a los procesos humanos.

Kuhn (2006) define como ciencia normal al periodo entre revoluciones referido a una actividad altamente determinada, en donde se explora el paradigma vigente. Al mismo tiempo esto crea una red de compromisos conceptuales, teóricos, técnicos y metodológicos que denomina rompecabezas. Afirma que la ciencia madura genera la transición de un paradigma a otro mediante la revolución científica a través de los descubrimientos -las anomalías- o las crisis, con los que se introducen nuevos lenguajes, técnicas y criterios con los que son sustentados los contenidos actuales al cambiar los anteriores. Nuestro autor introduce el término de paradigma al definirlo como logro científico en el que distingue dos características, la primera es que las realizaciones carecen de precedentes, lo cual atrae a un grupo considerable de científicos dispuestos a insertarse en él, y la segunda consiste en que el paradigma queda abierto, esto es, lo que les permite trabajar con problemas por resolver. Finalmente, después de inquirir por un largo periodo el paradigma vigente, éste se agota y se presenta una crisis en la que se vuelve necesaria la aparición o la gestación de un nuevo paradigma. Kuhn (2006) también denomina conocimiento esotérico a todo conocimiento que está aún por ser indagado.

2.3.3.1 Las pautas creativas de la ciencia

De acuerdo con Kuhn (2006), la ciencia normal se desarrolla en base a los logros científicos anteriores, mismos que pertenecen a una comunidad particular que los reconoce. Los miembros de estas comunidades científicas trabajan con paradigmas compartidos con compromisos y normas consensuadas. De manera general, los primeros momentos en el desarrollo de una ciencia los científicos describen e interpretan los mismos fenómenos de manera distinta. Posteriormente desaparecen las diferencias hasta ser aceptada como paradigma una teoría que debe parecer mejor que sus competidoras, que explique de manera más general dichos fenómenos, aunque no la totalidad de los mismos.

El nacimiento de un paradigma influye de manera absoluta en la comunidad científica y de manera gradual provoca la conversión de sus miembros, quienes trabajarán en él en un futuro. Siempre existirán quienes se aferran a los viejos puntos de vista, con esta postura generalmente son ignorados, se aíslan o se unen a otros grupos. Es importante reflexionar en esto porque para los fines de nuestra investigación podemos ver que tales posturas son algunas de las formas en que son bloqueados los procesos de creación, afirma Khun (2006), pues los que no se abren a los nuevos paradigmas deben aislarse o unirse a otros grupos que compartan los mismos intereses.

La ciencia normal actualiza de manera constante las posibilidades del paradigma, articula los fenómenos y las teorías que ofrece. Para Kuhn (2006), la investigación científica basada en paradigmas tiene tres núcleos prácticos básicos: en primer lugar está la clase de hechos que según el paradigma ha mostrado la naturaleza de las cosas; una segunda clase se orienta a los hechos que aunque parezcan que no son de mucho interés, se pueden comparar con la teoría paradigmática, ya que el mismo paradigma plantea el problema a resolver; la tercera es experimental, consiste en un acopio de hechos los cuales articulan la teoría paradigmática y buscan determinar constantes. Al parecer estas tres clases de problemas agotan las posibilidades de la indagación paradigmática: “Creo que estas tres clases de problemas: la determinación de los hechos significativos, el encaje de los hechos con la teoría y la articulación de la teoría, agotan la producción bibliográfica de la ciencia normal, tanto empírica como teórica [...]” (Kuhn, 2006, p.103). Cabe considerar que los problemas extraordinarios surgen en casos excepcionales durante el proceso de la investigación normal, ya que esta al no produce novedades conceptuales o fenoménicas importantes. Los resultados obtenidos son significativos solamente porque aumentan la amplitud y la precisión del paradigma, aclara nuestro autor, además, resolver un problema de investigación normal es lograr lo previsto de una nueva manera, lo que exige una indagación y soluciones de todo tipo de rompecabezas.

De la misma manera, para Kuhn (2006) uno de los hábitos que adquiere una comunidad científica junto con el paradigma es el criterio para elegir problemas y cuyas soluciones dependerán de lo aceptable del mismo, pues un problema se caracteriza por tener más de

una solución, esto significa realizar la indagación en varios rompecabezas y compromisos científicos que derivan de sus respectivos paradigmas, aunque de manera implícita también deben existir reglas que limiten las soluciones y los pasos para lograrlas. Dichas reglas surgen a partir de las categorías principales o tipos de generalizaciones, son los enunciados explícitos de leyes, conceptos y teorías científicas. Las reglas -núcleos especiales de compromiso- devienen de los paradigmas, sin embargo los paradigmas pueden dirigir la investigación, con o sin reglas: “[...] los paradigmas pueden guiar la investigación incluso en ausencia de reglas.” (Kuhn, 2006, p. 116). Aquí es donde se hace patente el carácter creativo de la resolución de problemas científicos.

Los cambios y las transformaciones en la ciencia, que podríamos denominar pautas creativas, se llevan a cabo a través de los descubrimientos, de las crisis o de la divergencia de propuestas que aportan numerosas soluciones parciales a un mismo problema, ya que abre a una infinidad de posibilidades. Como hemos venido señalando con Kuhn (2006), la ciencia normal es acumulativa. No pretende encontrar nuevos hechos o teorías, sin embargo en el mismo proceso de investigación descubre fenómenos inesperados y los científicos inventan teorías nuevas. Es importante que la investigación que sigue a un paradigma sea lo suficientemente abierta y flexible como para inducir a cambios paradigmáticos. El descubrimiento aparece cuando se toma conciencia de la aparición de una anomalía, al reconocer que la naturaleza ha violado alguna de sus reglas; de ésta manera continua con la exploración de la anomalía y concluye cuando la teoría paradigmática ha integrado lo anómalo; este es el punto que nos interesa y que demuestra el punto culminante que abre la puerta a otro nivel de conocimiento más elevado, con lo que al hacer la analogía en términos de sublimación, observamos una especie de cambio de meta – acción- con el también aparece un nuevo objeto –sujeto- que exige un ajuste en la teoría. Es importante apuntar que no todas las teorías son teorías paradigmáticas, ya que durante los periodos preparadigmáticos y en las crisis, los científicos desarrollan muchas propuestas o teorías especulativas e inarticuladas que pueden indicar el camino hacia un descubrimiento. En la medida en que el experimento y la teoría se articulan aparece el descubrimiento y la teoría se transforma en paradigma.

Los descubrimientos nacen cuando surge conciencia plena de la anomalía, dice Kuhn (2006), el surgimiento gradual y simultáneo del reconocimiento de la misma por la observación y conceptualización y por consecuencia el cambio de categorías y procedimientos paradigmáticos, así los descubrimientos se convierten en pautas de cambio, de transformación, los cuales generalmente van acompañados de alguna oposición. La anomalía solo es observable en contraste con el paradigma, cuanto más definido el paradigma, más sensible a la anomalía, esto propicia la posibilidad de un cambio de paradigma: “La anomalía solo aparece contra el trasfondo suministrado por el paradigma. Cuanto más preciso y más alcance tenga dicho paradigma, será un indicador tanto más sensible para marcar la anomalía, siendo así una ocasión para el cambio de paradigma.” (Kuhn, 2006, p. 147).

Como lo mencionamos, los descubrimientos no son la única fuente de cambios paradigmáticos, lo son también las crisis. El nacimiento de nuevas teorías usualmente son precedidas por una gran inseguridad profesional debido a los cuestionamientos sobre la vigencia de los paradigmas y a los cambios en los problemas y las técnicas de la ciencia normal. Esta inseguridad resulta del fracaso en la resolución de los rompecabezas. Un síntoma de crisis es la proliferación de diferentes versiones de una sola teoría. La invención de alternativas surge por parte de los científicos durante las etapas preparadigmáticas. Las crisis significan que las posibilidades se han agotado, la propuesta teórica ha llegado a su punto culminante antes de ir a un siguiente nivel, tal vacío o necesidad deberá inducir a un nuevo cambio. No obstante, los científicos no siempre renuncian al paradigma que los ha llevado a la crisis, ya que rechazarlo significa la aceptación de otro.

También es real, dice Kuhn (2006) que no existe investigación sin paradojas, los rompecabezas confirman que no existe ningún paradigma capaz de resolver por completo todos los problemas. Para la ciencia normal todo problema es considerado como un rompecabezas, desde otro punto de vista puede interpretarse como una contradicción y ser también una fuente en crisis. La existencia de las crisis no transforma el rompecabezas en paradoja sino que sucede mediante la proliferación de las diferentes versiones del paradigma, ya que las reglas se relajan de tal modo que termina surgiendo uno nuevo.

Nuestro autor afirma que solo existen dos alternativas: la teoría científica nunca se enfrenta a paradojas o por el contrario todas las teorías se enfrentan a paradojas. Una anomalía persistente dice Kuhn (2006), no siempre conduce a una crisis; si una anomalía conduce a una crisis, es más que una anomalía, es otro rompecabezas de la ciencia normal que ha empezado el camino hacia la crisis y la ciencia extraordinaria, diluyendo las normas y los límites de dicho paradigma: “Todas las crisis comienzan con el desdibujamiento de un paradigma y la consiguiente relajación de las normas de la investigación normal.” (Kuhn, 2006, p. 175).

Para Kuhn (2006) todas las crisis concluyen en cualquiera de las siguientes tres formas, la primera porque la ciencia normal es capaz de manejar el problema que ha provocado la crisis, la segunda cuando el problema persiste así que los científicos lo etiquetan y archivan y la tercera porque surge la posibilidad de un nuevo paradigma, con la respectiva batalla para su aceptación.

De ésta manera el patrón típico en las revoluciones científicas son las anomalías en forma de descubrimientos, puesto que ya no aparecen como hechos aislados, desde una nueva teoría forman parte de ese otro mayor, así como las crisis cuyo significado es que las posibilidades se han agotado, esto es, la propuesta teórica ha llegado a su punto culminante, de tal forma que la transición de un paradigma a otro, no es un proceso acumulativo logrado mediante la extensión o articulación del paradigma anterior, sino que es una reconstrucción del campo a partir nuevos fundamentos surgidos y que anteriormente planteamos como cambio de meta –acción- que en la relación con el objeto de estudio en este caso -el sujeto-, promueve la aparición del nuevo paradigma. Dicha relación da cuenta de los desplazamientos conceptuales entre el objeto –sujeto- o paradigma anterior definido como impronta A y el objeto –sujeto- o el conocimiento esotérico que surge con los descubrimientos y anomalías observables del nuevo paradigma como impronta B, que al establecer una relación dialéctica, “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407), configuran un nuevo universo simbólico, de ésta manera los desplazamientos generan diversas asociaciones que resignifican a la cosa al elevarla a la dignidad de la Cosa, representada en forma de nuevo

paradigma y que al realizar la presente analogía en términos psicoanalíticos hemos llamado sublimación. Dichos cambios y transformaciones son generados a partir de intuiciones, conclusiones, o de nuevas ideas provenientes del campo del inconsciente: “[...] reconstrucción que cambia algunas de las generalizaciones teóricas más elementales del campo, así como muchos de sus métodos y aplicaciones generales.” (Kuhn, 2006, p. 176). Dicho campo simbólico anteriormente inexistente instaure una nueva postura teórica y metodológica y con lo que se desarrolla un nuevo discurso: “La creación de la nueva teoría rompe con una tradición de práctica científica e introduce otra nueva desarrollada con distintas reglas y en el seno de un universo del discurso diferente.” (Op. cit., p. 176).



Por lo anterior, cuando Kuhn (2006) considera que las revoluciones científicas son episodios de desarrollo no acumulativo, en donde un paradigma que ya no funciona se le sustituye por otro nuevo, propone tres distintas posturas que será importante tomar en cuenta para formular una nueva teoría; la primera consiste en comprender que la existencia de fenómenos explicados por paradigmas existentes rara vez aportan un punto de partida para

la construcción teórica; la segunda es que los fenómenos cuya naturaleza están marcados por el paradigma existente raramente se utilizan para la formulación de una nueva teoría sino para la articulación del mismo, y un tercer tipo de fenómenos, que hemos definido como pautas creativas de la ciencia, como anomalías reconocidas, a las que no se les permite ser asimiladas por el paradigma existente, son las que pueden generar el nacimiento de nuevas teorías: “Los paradigmas otorgan a todos los fenómenos, excepto a las anomalías, un lugar en el campo de visión del científico determinado por la teoría.” (Kuhn, 2006, p. 193). Agrega que si se formulan teorías a partir de las anomalías, la nueva deberá ofrecer supuestos distintos a los anteriores. Tal proceso de asimilación es desplazada por la teoría presente al destruir las creencias anteriores.

Es importante mencionar que las investigaciones multidisciplinares actuales, como en algunos campos de la filosofía, la psicología, historia del arte, la cultura, entre otras, como la presente Tesis, coinciden con Kuhn (2006) en sugerir que un paradigma tradicional puede ser transversal, pues una revolución científica o un cambio de paradigma no se reduce a un solo marco conceptual sino impacta distintos ámbitos de estudio.

Podríamos afirmar que la realidad es un paradigma, una construcción, la concebimos desde los propios marcos de referencia. Cuando cambian los paradigmas suceden cambios en la concepción de la realidad. Quienes forman parte de un cambio de paradigma, o de una revolución científica, responden de diferente manera al mundo, hay una transformación en la postura subjetiva del sujeto quien de frente a la realidad, vista desde otra perspectiva, ha creado un nuevo universo simbólico, con lo que aparecen modos diferentes de relacionarse con ésta y con los demás, otros discursos, nuevas formas de expresión, cambios cognitivos y afectivos que de suerte posicionan al sujeto otro nivel de conciencia. Tales afirmaciones también nos hacen posible explicar cómo mediante la experiencia artística dirigida es posible realizar la resignificación de la identidad.

2.3.4 Las pautas creativas en el análisis y la solución de conflictos humanos de la teoría de los grupos y de los tipos lógicos en Paul Watzlawick

A continuación presentaremos la teoría de los grupos y de los tipos lógicos, pertenecientes al campo de la lógica matemática, utilizadas en la Escuela de Palo Alto por Paul Watzlawick (2003) y su grupo de especialistas para el análisis de la formación y la solución de conflictos humanos, en las que podemos observar ciertas pautas creativas con las que acontecen los cambios y también comprender cómo pueden ser promovidos.

Dice Watzlawick (2003) que cuando observamos problemas persistentes y repetitivos aparecen inminentemente cuestionamientos como ¿Qué subyace bajo el conflicto?, ¿Qué se necesita para cambiar? De aquí partiremos para analizar las teorías de grupos y de los tipos lógicos en las que fundamenta sus intervenciones para la solución de conflictos y que proponemos ahora para comprender sus pautas creativas y utilizarlas como dispositivos de cambio.

2.3.4.1 La teoría de grupos

Según Watzlawick (2003), de acuerdo con la teoría de grupos, un grupo posee las siguientes características:

- a) Se compone por miembros, todos ellos poseen una característica común: “Puede tratarse por tanto de números, objetos, conceptos, acontecimientos o bien cualquier otro género de cosas [...]” (Watzlawick, 2003, p. 23) En este sentido agrupar es una cualidad básica de la percepción y concepción de la realidad, ya que al clasificar ordenamos y estructuramos. Este ordenamiento permite identificar la característica invariable de cada miembro, común a todos y cualquier combinación que los miembros hagan entre sí los sigue identificando como miembros del grupo y no fuera de él. Esta propiedad puede permitir miles de cambios dentro del grupo y a su vez los hace imposible situarse fuera de él.
- b) La segunda característica es que los miembros se pueden combinar y mover en diferente orden y el resultado será siempre el mismo.
- c) La tercera característica consiste en identificar el miembro de identidad del grupo, cada grupo contiene un miembro de identidad tal, que la combinación con cualquier otro miembro mantiene la identidad del miembro: “[...] ha de ser considerado como

un caso especial de invariancia de grupo.” (Watzlawick, 2003, p. 25) En grupos cuya ley de combinación es aditiva el miembro de identidad es igual a 0, si la ley de combinación es la multiplicación, el miembro de identidad es igual a 1, por ejemplo, si estamos hablando de música el miembro de identidad es el silencio. Lo importante es que el miembro de identidad pueda actuar sin provocar ningún cambio.

- d) La cuarta característica consiste en que cada miembro del grupo tiene un opuesto, de tal manera que cualquier combinación entre opuestos da lugar al miembro de identidad. Dicha combinación da lugar al cambio, que resultada también ser miembro del grupo: “[...] por ejemplo: $5 + (-5) = 0$, cuando la ley de combinación es la suma.” (Watzlawick, 2003, p. 25)

Como lo podemos observar, en la teoría de los grupos los cambios que suceden al interior, no perturban el orden general de sus miembros, éstos al ser operados con una experimentación calculada y resultados esperados, no puede proporcionar un modelo de cambio que trascienda al sistema pues no existe ninguna crisis que demande solución, tampoco podemos hablar de procesos simbólicos, ni se establece “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407), ya que no existe una relación dialéctica entre opuestos ni hay nada del real que pueda ser imaginado para significarse o resignificarse, de tal modo que se está repitiendo una misma pauta, no hay creación de nada nuevo.

2.3.4.2 La teoría de los tipos lógicos

De acuerdo con Watzlawick (2003), la teoría de los tipos lógicos empieza con el concepto de colecciones de objetos unidos por una característica común a ellos. Cada uno de los componentes de la totalidad son designados miembros y la totalidad es denominada clase. El principio fundamental de esta teoría consiste en comprender que cualquier elemento que contenga a todos los miembros de la totalidad de los elementos, no tiene que ser un miembro de dicho sistema: “[...] << cualquier cosa que comprenda o abarque a todos los

miembros de una colección, no tiene que ser un miembro de la misma>>.” (Watzlawick, 2003, p.26). Lo importante es distinguir claramente las jerarquías entre clase y miembro para evitar las consecuencias que implica cambiarlos de nivel. Para lo cual Watzlawick (2003) destaca la importancia del uso del lenguaje común, ya que en diversas circunstancias dificulta la distinción entre miembro y clase.

Ignorar este principio puede dar lugar a confusiones paradójicas, ya que aparecen por la autorreflexividad de la información originada por la confusión entre miembro y clase y lo señala con el siguiente ejemplo de Bateson (1972): “[...] por lo general, tan sólo un esquizofrénico es capaz de comerse el menú, en lugar de los platos que en él se indican [...]” (Watzlawick, 2003, p. 29)

Watzlawick (2003) afirma que los cambios en la teoría de los tipos lógicos están centrados en dos principios fundamentales:

- a) Los niveles lógicos –miembro y clase- deben separarse para de evitar paradojas y confusiones.
- b) Pasar de un nivel al inmediatamente superior, significa transformarse de un miembro a la clase: “supone una mudanza o variación, un salto, una discontinuidad o transformación, es decir, un cambio de la mayor importancia teórica y [...] también práctica, ya que proporciona un camino que conduce fuera de un sistema.” (Op. cit., p.30)

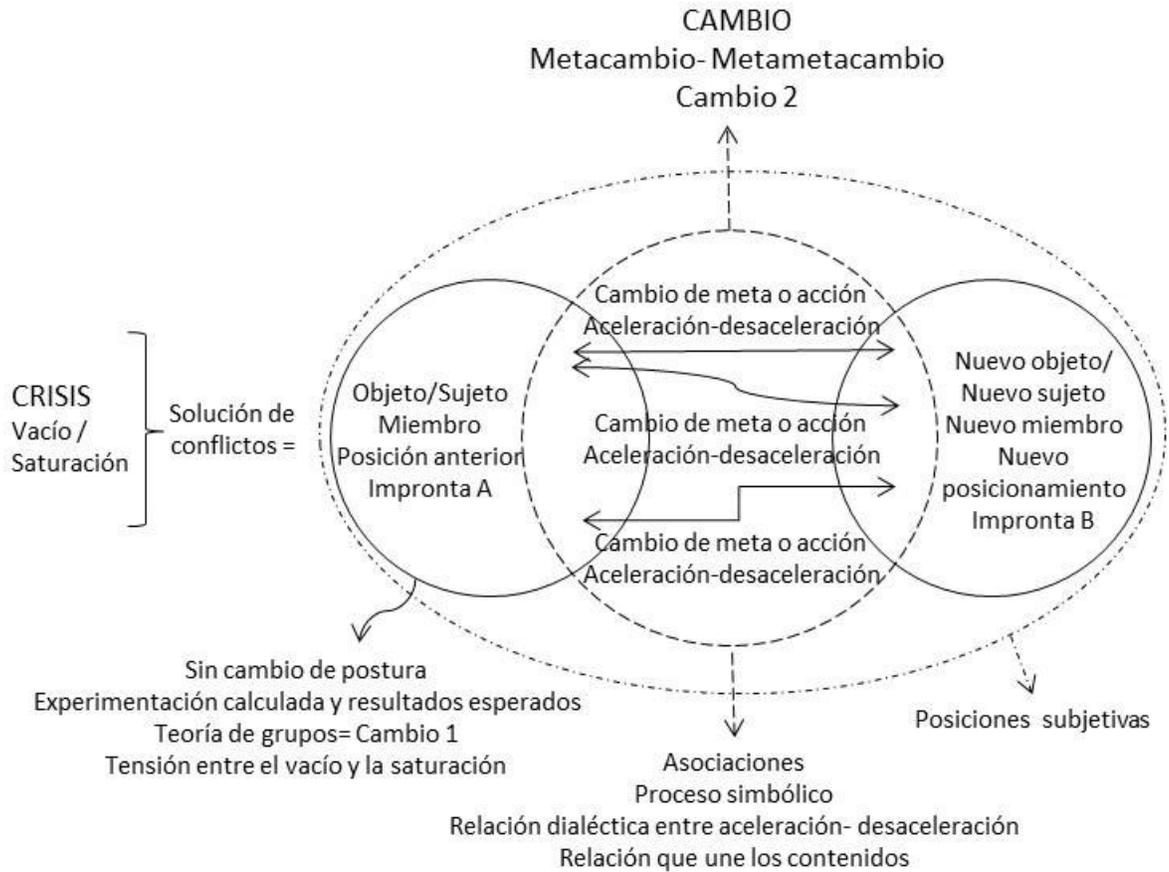
Para ser más explícitos, empezaremos por abordar con nuestro autor, quien señala con Bateson (1972)⁴² como la forma más simple para propiciar un cambio implica generar un movimiento, un cambio de posición; además, tal movimiento es también susceptible de cambio, como lo puede ser la aceleración o desaceleración, dicho cambio del cambio lo denomina *metacambio* de posición. En este sentido también puede darse otro cambio, que implica pasar a un nivel superior, y estaría representado por un cambio en la aceleración o desaceleración y significa un cambio del cambio del cambio o *metametacambio* de posición:

⁴² Bateson, Gregory, 1972, *Steps to an Ecology of Mind*, Nueva York, Ballantine Books, p. 279.

“Como destaca Bateson (20) la forma más sencilla y más familiar de cambio es el movimiento, es decir: un cambio de posición. Pero el movimiento mismo puede estar sujeto a cambio, es decir: a aceleración o desaceleración, y ello constituye un cambio del cambio (o metacambio) de posición. En un nivel superior se da el cambio de la aceleración (o de la desaceleración) que equivale a un cambio del cambio del cambio (o metametacambio) de posición.” (Watzlawick, 2003, p. 27)

Cuando Watzlawick (2003) señala que dicho cambio lleva en sí mismo ascender a un nivel inmediatamente superior, significa pasar de cierta posición al movimiento, lo que implica salir del sistema: “[...] dar un paso *fuera de* la trama teórica de la posición.” (Op. cit., p. 28) ya que adentro del sistema no puede producirse la conceptualización del movimiento: “Dentro de ésta trama no puede generarse el concepto de movimiento.” (Op. cit., p. 28)

En este punto volvemos a encontrar una crisis definida en el orden de necesidad, al retomar el concepto de cambio de meta -como la acción, el movimiento-, que en la relación con el objeto -como sujeto en términos de miembro-, promueve la aparición del cambio. Dicha relación da cuenta de los desplazamientos que por el movimiento del miembro lo sitúa por fuera del sistema, entre la posición anterior definido como impronta A y el nuevo posicionamiento como impronta B, y que al establecer una relación dialéctica, “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407), configura un nuevo universo simbólico; de éste modo dichos movimientos -parafrasenado a Bateson, como aceleración y/o desaceleración- generan diversas asociaciones que resignifican al objeto -el sujeto, el miembro o la cosa- al elevarla a la dignidad de la Cosa, según Lacan (1960), por las que es posible propiciar un metacambio o metametacambio, esto es, una transformación en la conceptualización de la realidad del sujeto o dicho en otros términos nos referimos a un cambio de la posición subjetiva. Proceso análogo que anteriormente, en términos psicoanalíticos llamamos sublimación:



Para Watzlawick (2003) los fenómenos del cambio son más difíciles de diferenciar en las ciencias del comportamiento que en las ciencias exactas. Sin embargo nosotros hemos intuido que sucede mediante la relación dialéctica que crea un proceso simbólico.

La distinción entre ambas teorías nos refiere a dos tipos distintos de cambio, uno que se da al interior de un sistema el cual permanece inmodificado, al que Watzlawick (2004) lo llama cambio 1 y el otro, el que transforma al sistema mismo, es un cambio de cambio, llamado cambio 2. Por lo que ambas teorías son compatibles y complementarias.

Finalmente, como resultado de la indagación de las pautas creativas, hemos comprendido que el sistema conceptual que estamos construyendo forma parte de un universo mayor perfectamente organizado y organizador que orquesta y define los mismos modelos de creación, de transformación y de cambio en todos y cada uno los distintos niveles de conciencia viva, como la biogénesis que opera en el nivel básico de la vida y la evolución, la

producción del mundo artificial por manos del hombre, la creación del universo cognitivo, el avance de la ciencia y las ideas, así como la producción artística como manifestación de la subjetividad y espíritu humanos que trataremos a continuación. Crear, transformar y cambiar es natural, son patrones intrínsecos de la vida del universo.

De ésta manera podemos proponer que en todo proceso de creación encontramos siempre una *crisis* generada por la tensión entre el vacío y la saturación (más de los mismo), más la relación establecida entre el *objeto* y la *meta* definida en términos de *proceso simbólico* o *relación que une los contenidos* por la que por una serie de asociaciones obtenemos una *síntesis* a la que llamamos *sublimación*. Dichas pautas creativas son evolutivas porque resignifican la experiencia y transforman la posición subjetiva del sujeto; esto significa también lograr una expansión de la consciencia ya que la sublimación siempre se resuelve en un nivel superior.

La sistematización de nuestro modelo de sublimación nos servirá también como antecedente para plantear y justificar la propuesta del tercer capítulo: El Taller de creatividad, en el que a través de la dirección de los procesos creativos, hemos planteado a un grupo de sujetos una *crisis* en forma de reflexión sobre el sí mismo, con la que fijamos una *relación entre meta y objeto*, en el orden de proponer una acción, como medio para la producción de un objeto expresado con una técnica artística preseleccionada, con lo que finalmente, a manera de *síntesis* y por su propia interpretación del proceso, les llevó a resignificar su experiencia, a resignificarse.

2.4 Los procesos creativos en el arte

2.4.1 Las pautas creativas en los procesos de creación artística

Por fin llegamos a los procesos creativos en el arte, que al igual que los procesos presentados anteriormente, todos han sido construidos como procesos simbólicos, a partir del concepto de sublimación. Al crear un diálogo entre opuestos, en este caso entre la consciencia y el inconsciente, el cual surge a partir de una crisis que busca la realización de un deseo manifiesto en forma de tensión entre un vacío saturado o una saturación vacía, que demanda una transformación a partir de la realización del deseo, ante lo que aparece

un cambio de meta -la acción- en la relación con el objeto -el sujeto-. Dicha relación da cuenta de los desplazamientos de una búsqueda inconsciente del objeto -sujeto-, consciente⁴³ de su vacío o necesidad definido como impronta A, que se mueve hacia la realización de su deseo en el objeto -sujeto- con el que tempranamente ya se ha establecido una relación de objeto y se encuentra posicionado como impronta B, y que por “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407) aparece la integración configurada en una nueva representación artística. Dichos desplazamientos generan diversas asociaciones que significan al objeto -el sujeto-, la cosa, al elevarla a la dignidad de la Cosa, según Lacan (1960). Por lo que el sujeto se encuentra ante un cambio en su percepción de la realidad con lo que configura una nueva subjetividad:



⁴³ “«Ser consciente (3)» es, en primer lugar, una expresión puramente descriptiva, que invoca la percepción más inmediata y segura.” (Freud, El yo y el ello, 1923)

Hemos abordado esta misma lógica a través de la visión de algunos interesados en el fenómeno artístico, así como la interpretación de algunos artistas quienes por medio de entrevistas, seminarios, escritos o manifiestos plantean sus experiencias en torno a sus procesos de creación, mismos que por vía de la reflexión de sus representaciones manifiestan distintos posicionamientos, los cuales varían entre la muy particular interpretación de la realidad hasta el conocimiento de sí mismos, la función del arte y sus significados y que en términos de Lacan (1954) corresponde a la configuración de su universo simbólico. Dicha selección se ordenó en una secuencia diacrónica con el objeto de encontrar las constantes y los modos de transformación como propuestas historizadas que van desde arte moderno hasta nuestros días, es decir, insertadas en la cultura como modelos de su tiempo. Además, podemos observar que la toma de conciencia de dichos contenidos en algunos casos ha sido útil para la resignificación de su experiencia y lo confirmamos con la siguiente afirmación: “[...] una descripción verbal nunca puede dar tantos detalles como necesariamente ha de darlos una imagen.” (Gombrich, 1983, p. 15)

Para llevar a cabo esta tarea, se vuelve necesario distinguir las posiciones que ocupan tanto el creador como del espectador, así como sus respectivas relaciones, ya que éstas definen los diferentes niveles de significación que le otorgan tanto al objeto artístico como a la reciprocidad entre sus relaciones. Comprenderlo implica, de acuerdo con Gombrich (1983), que debemos diferenciar tres distintos procesos, correspondientes a tres posturas que se encuentran implícitas entre el creador y el espectador: “¿[...] y el significado en las obras de arte? Parece plausible hablar de varios <<niveles de significado>>” (Gombrich, 1983, p. 14); para ello establece tres categorías, en primer lugar, afirma que en la representación existen mucho más elementos de lo que el ojo simplemente puede observar, el creador expresa un contenido más elaborado del que se puede apreciar a simple vista: “En las convenciones representacionales hay mucho más de lo que <<ve el ojo>> literalmente.” (Op. cit., p. 15). Podremos también agregar que en este nivel se establecen dos tipos de relación, la primera es del creador con él mismo, en el sentido de que es absolutamente inconsciente de cómo está gestando su obra, así lo expresa Bateson (1998) con un afortunado comentario, fruto de su experiencia y que sirve para ilustrar dichas afirmaciones: “Le debo al doctor Anthony

Forge la transmisión de una frase de Isadora Duncan: Si yo pudiera explicarle a usted de qué se trata, no tendría sentido que lo bailase.” (Bateson, 1998, p. 165) y por lo que hacemos referencia a nuestra propuesta de modelo⁴⁴ que consiste en la objetivación del sujeto a partir de la reflexión sobre los contenidos de los lenguajes inconscientes de su propia creación, en la que al interpretar los vuelve conscientes.

La segunda relación se da entre el creador y el espectador en el mismo nivel de significación, en donde el artista necesita la interacción con el espectador porque trabaja para el espectador, en este sentido, establece un puente de comunicación con él a través de la obra: “El artista depende [...] de lo que en Art and Illusion he llamado <<la participación del espectador>>” (Gombrich, 1983, p. 15)

Como último nivel de significación, el espectador realiza su propia interpretación acerca de los contenidos y los significados de la obra: “[...] la tercera tarea de la interpretación, el establecimiento de referencias simbólicas en nuestro caso particular [...]”(Gombrich, 1983, p. 15), ya sea en su papel como parte de la crítica artística a través de las metodologías correspondientes para la interpretación de los fenómenos artísticos, empezando por la teoría de los estilos o en su caso, como un espectador común.

Finalmente, hemos considerado como parte de nuestro interés comprender las motivaciones que originan las crisis, ya que hemos podido observar que el arte se convierte en una especie de ejercicio de expresión del inconsciente, fijado por una relación de objeto previa que define las características de la experiencia estética, y que a su vez se observan improntadas en las particularidades de la Cosa creada. Tales observaciones nos permitirán ampliar nuestro conocimiento sobre los procesos creativos así como fijar una serie de categorías que especifiquen sus particularidades, con la finalidad de enriquecer nuestro objetivo de investigación.

⁴⁴ El Taller de creatividad, que hemos construido en el Capítulo III

2.4.2 Los procesos creativos por la experiencia de algunos creadores⁴⁵

2.4.2.1 Max Pechstein (1881-1955)

Credo creativo (1905)

El expresionismo alemán comprende un periodo muy extenso, nace como forma de protesta y crítica opuesta al positivismo y a toda la filosofía del progreso que se desplegó a principios del S. XX, podríamos afirmar que es un arte de oposición generado a partir de una crisis: “Por tanto su antipositivismo es, conscuentemente, antinaturalismo y antiimpresionismo, si bien, de hecho, son bastante numerosos los elementos que toma tanto del naturalismo como del impresionismo.” (De Micheli, 2009, p. 68) Para los naturalistas e impresionistas, la realidad era observada desde el exterior, para los expresionistas en cambio, la realidad no solo se mira, sino que se interpreta desde el interior, por lo que se manifiesta en propuestas de orden absolutamente subjetivo: “No se trata, pues, de un arte de impresión, sino de expresión, un arte que exprese, no la verdad aparente de las cosas, sino su profunda sustancia.” (De Micheli, 2009, p. 35)

Es importante distinguir que aunque los expresionistas niegan la existencia de la razón como un elemento de la creación artística, el solo posicionamiento en ésta premisa

⁴⁵ La presente selección de artistas fue proporcionada por la Dra. María Eugenia Rabadán Villalpando en un seminario doctoral, con el objeto de conocer los procesos creativos de algunos artistas que hubiesen escrito sobre la propia experiencia.

Es importante mencionar que la investigación en un principio estuvo planteada en términos de diferenciar los procesos creativos del arte, es decir, pensábamos que se trataba de procesos que obedecían a órdenes distintos, que el proceso creativo como respuesta a la necesidad, podía diferir del proceso creativo como goce estético, o de la creación a partir del dolor, o de la creación en estados abyectos y ominosos, así como la creación en las psicosis; con el apoyo de las lecturas de orden psicoanalítico, del análisis de distintos órdenes de creación y de la presente variedad de artistas, comprendimos que todos implican el mismo proceso, todos pueden explicarse por la sublimación; esto le dio un giro a la investigación pues nos llevó a replantear el presente capítulo en términos de estudio comparativo, desde una visión evolucionista en el plano biológico, pasando por la extensión de la naturaleza en la creación de artefactos en un plano material, después en los cambios de paradigma en el plano intelectual, en la resolución de conflictos en un plano afectivo, hasta los procesos creativos en el arte como propuestas de creación en un orden espiritual, donde incluimos la selección de artistas dispuestos en un orden cronológico. Todo lo anterior nos llevó a comprender el proceso de creación como un dispositivo universal, el cual ya hemos podido explicar a través de las pautas que descubrimos.

establece la relación entre opuestos, que propicia todo procesamiento simbólico para generar la sublimación.

El “Credo creativo” de Pechstein (1905), formula su propia propuesta sobre el acto de creación en el que hace énfasis de su sentir expresado en el objeto artístico, en este caso la pintura; por lo que es preciso observar su interpretación y dar cuenta de la trascendencia marcada por la época, misma que desarrolla haciendo un paralelismo con el día:

“¡Trabajo!

¡Éxtasis! Rompan sus cerebros, masticar, objetos propios, tragar, mezclar. ¡La dicha nos está dando vida! La rotura del pincel, lo mejor de todo, como una puñalada en el lienzo. Tubos de color secos y exprimidos ¿Y el cuerpo?

Eso no importa.

¿Salud?

¡Hazte a ti saludable!

¡La enfermedad no existe! Sólo el trabajo y lo voy a volver a decir otra vez-
¡Solamente el trabajo bendito! ¡Pintar! ¡Inmerso en los colores, rodar alrededor de los tonos! ¡En el fango del caos! Mascar la boquilla rota de tu pipa, presionar la tierra con tu pie desnudo. Crayola y pluma atraviesan bruscamente el cerebro, la puñalada en cada esquina, furiosa de presionar dentro de la blancura. Negras carcajadas como el diablo en el papel, muecas en líneas bizarras, comodidad en planos aterciopelados, excita y acaricia. La tormenta ruge – golpes sobre la arena- el sol se rompe en pedazos- y sin embargo, la gentil curva en el horizonte calmadamente lo abarca todo.

Abatido, exhausto, como un gusano, colapsas en tu cama. Un sueño profundo hará que olvides tu derrota ¡Un nuevo día! ¡Una nueva lucha! ¡Éxtasis otra vez! Un día después de otro, una brillante, constantemente cambiante cadena de días. Una experiencia después de otra. ¡Ese maldito cerebro! ¿Qué son esos bidones y tics y

brincos ahí? Ahh! Rasgar tu cabeza o tomarla con ambas manos, voltear a tu alrededor, dejar de girar. Entonces nosotros rasparemos y rayaremos. Nos desharemos hasta de lo más pequeño del pasado. ¡Arena! ¡Agua! Fregar para limpiar. ¡Ahora! ¡Casi tan bien como nuevo! Un cráneo sin usar. ¡Noche! ¡Noche! Sin estrellas, tono negro. ¡Sin deseo!

Mañana es otro día.”

“Work!

Ecstasy! Smash your brains! Chew, stuff yourself, gulp it down, mix it around! The bliss of giving birth. The crack of the brush, best of all as it stabs the canvas. Tubes of color squeezed dry. And the body?

It doesn't matter.

Healt?

Make yourself healthy!

Sickness doesn't exist! Only work and I'll say that again-only blessed work! Paint! Dive into colors, roll around it tones! In the slush of chaos! Chew the broken-off mouthpiece of your pipe, press your naked feet into the earth. Crayon and pen pierce sharply into the brain, they stab into every corner, furiously they press into the whiteness. Black laughs like the devil on paper, grins in bizarre lines, comforts in velvety planes, excites and caresses. The storm roars -sand blew about- the sun shatters to pieces – and nevertheless, the gentle curve of the horizon quietly embraces everything.

Beaten down, exhausted, just a worm, collapse into your bed. A deep sleep will make you forget your defeat. A new day! A new struggle! Ecstasy again! One day after the other, a sparkling, constantly changing chain of days. One experience after the other. That damned brain! What is it that churns and twitches and jumps in there? Hah! Tear your head off, or grab it with both hands, turn it around, twist it off. Then we'll

scrape it out and scratch it out. Get rid of every last little bit. Sand! Water! Scrub it clean. There now!! Almost as good as new! An unused skull. Night! Night! No stars, pitch black. Without desire!

Tomorrow is another day.” (Harrison, Ch. and Wood, P., 1999, p. 271-272)

2.4.2.2 Henri Bergson (1859-1941)

Evolución creativa (1907)

La postura del filósofo Henri Bergson (1907) fija la idea de una evolución creativa en términos de “fabricación”, con el que ilustra la interacción de una serie ordenada de procesamientos mentales por el cual tiene lugar la transformación de la materia. Concepto que nos lleva a expandir nuestra comprensión sobre los procesos creativos con lo que es posible complementar la construcción de nuestro objeto de estudio.

De acuerdo Bergson (1907), una inteligencia cuyo objetivo consiste en “fabricar”, es una inteligencia que nunca se detiene en las formas actuales ni finales de los objetos, por el contrario, observa toda la materia y lo que puede llegar a ser. De tal suerte que la acción, particularmente, la fabricación de objetos requiere una tendencia mental; lo que implica por lo tanto la configuración inmanente de una serie de acciones ordenadas que subyacen a la materialización final del objeto.

“[...] ello nos hace considerar toda forma actual de los objetos, aun la forma de los elementos naturales como artificiales y provisionales, hace que nuestro pensamiento borre la percepción del objeto, aunque organizado y viviente, de las líneas exteriores que marcan su estructura interna, esto significa en efecto, que la materia es indiferente de la forma.”:

“[...] it makes us consider every actual form of things, even the form of natural things, as an artificial and provisional; it makes our thought efface from the objet perceived, even though organized and living, the lines that outwardly mark its inward structure; in short, it

makes us regard its matter as indifferent to its form.” (Harrison, Ch. and Wood, P., 1999, p. 1411)

Para Bergson (1907), es este un poder intrínseco del que afirmamos existe en un espacio, es decir, en un medio homogéneo y vacío, infinito e infinitamente divisible, que se presta a sí mismo indiferentemente para cualquier modo de descomposición. Un medio en su tipo nunca percibido, solamente concebido. Solo es percibido en la extensión del color, la resistencia, el cuerpo o sus elementos reales. Cuando pensamos en nuestro poder sobre la materia, estamos hablando de nuestra facultad para descomponer y recomponerla como nos plazca, nosotros proyectamos el conjunto de estas posibles composiciones y descomposiciones detrás de la extensión real en la forma del espacio homogéneo, vacío e indiferente que se supone subyace a la forma.

Esta es una idea que simboliza la tendencia del intelecto humano para la “fabricación”, término utilizado por Bergson (1907) como sinónimo de creación: “Es suficiente decir que *el intelecto se caracteriza por un poder ilimitado para descomponer conforme a cualquier ley y recomponer en cualquier sistema.*”: “Suffice it to say that *the intellect is characterized by the unlimited power of decomposing according to any law and of recomposing into any system.*” (Harrison, Ch. and Wood, 1999, p. 1412).

Para Bergson (1907) el instinto es simpatía, que puede extenderse en sus objetivos hasta darnos la llave de ciertas operaciones vitales, sin embargo, solamente la inteligencia desarrollada y disciplinada puede hacernos entrar en materia, con lo que da cuenta de una auténtica diferenciación entre dos procesos opuestos del que no en vano los mismos expresionistas también sostienen: “[...] inteligencia y al instinto se vuelven operaciones opuestas”: “[...] intelligence and instinct are turned in opposite directions.” (Harrison, Ch. and Wood, 1999, p. 1413). Donde la inteligencia, en términos de actividad científica, revela los secretos de las operaciones físicas, pero la intuición nos conduce a la espiritualidad de la vida.

Por intuición Bergson (1907) entiende a un instinto desinteresado, consciente, capaz de reflexionar por encima de las cosas ampliándose indefinidamente: “Este tipo de esfuerzo

no es imposible, es demostrado por la existencia en el hombre de una facultad estética con percepción normal”: “That an effort of this kind is not imposible, is proved by the existence in man of an aesthetic faculty along with normal percepción” (Harrison, Ch. and Wood, 1999, p. 1413).

Para Bergson (1907), la intención de la vida, consiste en ligar, en generar un significado que constantemente se escapa. Esta intención es la que el artista trata de recuperar, colocándose de nuevo tras el objeto por un tipo de simpatía, en la ruptura, por un esfuerzo de la intuición: “Es verdad que esta intuición estética, como percepción externa, solo atañe a lo individual”: “It is true that this aesthetic intuition, like external percepción, only attains the individual.” (Harrison, Ch. and Wood, 1999, p. 1413).

De acuerdo con Bergson (1907), podemos concebir resultados de investigación en la misma dirección del arte para otros aspectos de la vida en general, siguiendo hacia el final de la dirección señalada por la percepción externa al prolongar hechos individuales en leyes generales. La inteligencia ilumina el núcleo del instinto al expandir y purificar la intuición:

“Así, por medio de la comunicación establecida entre nosotros y el mundo que nos rodea, y lo que nos brinda la expansión de nuestras consciencias, somos introducidos en el dominio de nuestra propia vida, la cual es recíprocamente interpenetrable en una infinita creación continua”

“Then, by the sympathetic communication which it establishes between us and the rest of the living, by the expansion of our consciousness which it brings about, it introduces us into life’s own domain, which is reciprocal interpenetration, endlessly continued creation.” (Harrison, Ch. and Wood, 1999, p. 1414).

Según Bergson (1907), la doble forma de conocimiento, se debe a la doble forma de lo real y la teoría del conocimiento necesitará depender de la metafísica. De hecho cada una de las dos líneas de pensamiento conduce a la otra, ellas forman un círculo, en cuyo punto central se encuentra el estudio empírico de la evolución. De esta manera confirmamos nuestras afirmaciones relativas a la necesidad de plantear un proceso simbólico para la producción

de una síntesis, en todos los niveles, como ya lo hemos comprendido, que van desde la evolución de la vida, la creación del mundo material, cognitivo, científico y trascendente. Finalmente, coincidimos con Bergson (1907) para quien todo esfuerzo por crear resuelve un vacío:

“[...] toda acción tiene por objetivo obtener algo que sentimos desear o en la creación hacemos algo que no existe aún. En este sentido especial se llena un hueco, que va de lo vacío a lo lleno, de una ausencia a una presencia, de lo irreal a lo real.”:

“[...] all action aims at getting something that we feel the want of, or at creating something that does not yet exist. In this very special sense, it fills a void, and goes to the empty to the full, from an absence to a presence, from the unreal to the real.” (Harrison, Ch. and Wood, 1999, p. 1414).

2.4.2.3 Wassily Kandinsky (1866 - 1944)

De lo espiritual en el arte (1912)

De acuerdo con Kandinsky (1912), el arte en épocas anteriores se empeñó en repetir las formas del pasado, como los principios griegos. Este fenómeno existe en los contextos externos del *naturalismo* como del *impresionismo* y comparten la misma raíz. Sin embargo, nuestro objetivo será comprender cómo los *expresionistas* tienen por intención plasmar en su obra la esencia de las cosas, a través de la realización de un esfuerzo interior, inscrito en una atmósfera espiritual y que complementará nuestras aportaciones sobre la naturaleza de los procesos de creación y la búsqueda por encontrar elementos que justifiquen nuestro objeto de estudio:

“Lo hasta ahora mencionado han sido los primeros brotes de esta tendencia hacia lo no-natural, lo abstracto, *la naturaleza interior*, que consciente o inconscientemente responde a la frase de Sócrates: ¡conócete a ti mismo! Conscientemente o no, los artistas vuelven su atención hacia su material propio,

estudian y analizan en su balanza espiritual el valor interno de los elementos con los que pueden crear.” (Kandinsky, 2010, p. 37)

Kandinsky (1912) considera fundamental el contacto interior, ya que las almas empezaron a despertar después de un largo reinado *materialista* sentimientos de desesperación, incredulidad y pérdida de propósito. Este despertar del alma, aún bajo la profunda influencia de la realidad *materialista* creó una fuerte distinción entre la creación *expresionista* y la de aquellos otros.

Cabe entonces diferenciar estas dos formas similares del arte moderno, ya que según Kandinsky (1912) son absolutamente opuestas. La primera, afirma, es externa y no tiene futuro, está representada por el *naturalismo* y el *impresionismo*, y la segunda, interna *expresionista*, misma que oculta las semillas de futuro que hay en ella. De ésta manera, añade, después del periodo *materialista*, el alma que parecía haber sucumbido, emerge refinada por la lucha y el sufrimiento, por lo que nuestro autor se lanza en una búsqueda por la construcción de una teoría que avale sus afirmaciones.

Kandinsky (1912), afirma que las emociones ahora serán utilizadas como el contenido para el artista, ya que se esforzará por despertar sentimientos que serán capaces de influir en el espectador y que no pueden ser expresadas con palabras:

“El artista crea misteriosamente la verdadera obra de arte por vía mística. Separada de él, adquiere vida propia y se convierte en algo personal, un ente independiente que respira de modo individual y que posee una vida material real. No es un fenómeno indiferente y casual que permanezca inerte en el mundo espiritual, sino que es un ente en posesión de fuerzas activas creativas.” (Kandinsky, 2010, p. 7)

Según Kandinsky (1912), lo solo y eternamente artístico es el contenido de la obra que se manifiesta con elementos subjetivos, lo indudablemente objetivo de la expresión es del orden de la necesidad interior que reclama una forma presente para cambiar mañana. Dicha voluntad de expresión no se cansa y se impulsa permanentemente hacia adelante. De ésta manera el espíritu avanza y las reglas internas de la armonía presentes hoy mañana

quedarán en un objeto externo que solo será vigente en virtud de la necesidad que se ha vuelto externa. Es obvio entonces que la fuerza espiritual interna del arte se vale de la forma presente como una fase para llegar a otras. De ésta manera el resultado de la necesidad interior que promueve la evolución del arte, es una expresión que avanza “[...] de lo eterno-objetivo en lo temporal-subjetivo.” (Kandinsky, 2010, p. 61-62)

Mediante una postura completamente opuesta hacia una cultura *positivista*, Kandinsky (1912), crea una polarización comprensible debido tanto a las condiciones sociales, al estado de conciencia generalizado por una cultura abstracta propia de la época, así como por las conclusiones de su nueva propuesta, con lo que descarta del arte toda actividad racional, de ésta manera considera solamente a la intuición como fuente de creación:

“[...] el elemento que constituye la verdadera esencia de la creación no se crea ni se encuentra nunca a través de la teoría: es la intuición quién da vida a la creación. El arte actúa sobre la sensibilidad y, por lo tanto, sólo puede actuar a través de ella.” (Kandinsky, 2010, p. 64)

Considera que el artista deberá mostrarse ajeno a todo estímulo externo, solamente podrá dirigirse hacia las necesidades de su vida interior, de ésta manera utilizará todos los medios para crear, tanto los permitidos como los prohibidos ya que es el único camino por el que es posible expresar una realidad mística: “Todos los medios son sagrados, si son interiormente necesarios, y todos son sacrílegos si no brotan de la fuente de la necesidad interior.” (Op. cit., p. 63) No obstante, aclara, la atmósfera espiritual es como el aire que puede estar limpio o cargado de distintos elementos; no son sólo las acciones, pensamientos y sentimientos que observamos, sino también todo aquello que los demás ignoran, lo no expresado, esto es, la vida interior:

“Suicidios, asesinatos, violencia, pensamientos indignos y bajos, odio, enemistad, egoísmo, envidia, patriotismo, partidismo, son entidades espirituales, elementos del espíritu que crean esa atmósfera (47). Y por otro lado el espíritu de sacrificio y ayuda, los pensamientos puros y excelsos, el amor, el altruismo, la generosidad, la

humanidad, la justicia, son también entes espirituales que exterminan a los primeros como el sol destruye los microbios y deja una atmósfera limpia.” ((Op. cit., p. 80)

Así mismo, agrega nuestro autor, todos los medios que nacen de la necesidad interior son puros, y ese hecho los justifica. El artista busca entonces expresarse con formas que le son espiritualmente afines, de ésta manera: “La verdadera obra de arte nace misteriosamente. Cuando el alma del artista está viva, no necesita el sostén de las teorías ni del intelecto.” (Op. cit., p. 122)

Finalmente, queremos ampliar la visión de nuestro autor al añadir que la naturaleza del alma, de acuerdo con Freud (1923) como un yo, un ello y un super-yo, tenemos la fórmula con la que creamos un procesamiento simbólico, “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407, con la que generamos procesos creativos, de tal suerte que podemos afirmar con Kandinsky: “[...] el alma y el arte están en una relación recíproca de efecto perfección.” (Kandinsky, 2010, p. 107)

2.4.2.4 Andre Breton (1896-1966)

Primer manifiesto del Surrealismo (1924)

El escritor francés André Breton (1924) se insertó en el mundo del arte a través de Paul Valéry y del movimiento *Dadaísta* con Tristán Tzara. Estudió ampliamente la obra de Freud. Específicamente *La interpretación de los sueños* despertó en Breton (1924) una profunda reflexión sobre los estados del sueño y la vigilia, de tal manera que definió el desarrollo de la teoría *surrealista*. Tal propuesta nos lleva a analizar la existencia del *surrealismo* por mediación del psicoanálisis, así como la importancia de sus alcances para ampliar nuestros conocimientos sobre los procesos de creación artística ya que es a partir del *surrealismo* que se introduce la comprensión del inconsciente como vehículo de creación artística.

En el Primer manifiesto del Surrealismo, Breton (1924) toma como punto de partida la fe en la vida que posee el hombre común y cómo ésta por distintas circunstancias logra

desaparecer, provocándole una condición de vacío y dolor. La imaginación, que lo llevó muy lejos a lo largo del camino ya no puede subordinarse a los límites de leyes convencionales y abandona al hombre a su destino de tinieblas, sin embargo, es también la posibilidad de vivir la libertad, aquello que nos permite saber lo que puede llegar a ser: “[...] *libertad espiritual suma.*” (De Micheli, 2009, p. 278) Del hombre dependerá utilizarla con sabiduría.

Breton (1924) vinculó los descubrimientos de Freud en *La interpretación de los sueños* con las funciones del inconsciente en los estados de vigilia y sueño, por lo que podemos deducir que a través del psicoanálisis generó las siguientes reflexiones que propiciaron la aparición del planteamiento de una teoría *surrealista* para el arte:

1.- “El sueño es [...] una representación fragmentaria de las realidades, representación cuya coordinación depende de la voluntad.” (De Micheli, 2009, p. 282)

2.- Para Breton (1924) la vigilia es un estado de interferencia, al considerar que el espíritu solo obedece las sugerencias del inconsciente manifiesto en el sueño, del que supone: “[...] al espíritu recurre el azar, divinidad más oscura que cualquier otra, a la que atribuye todos sus extravíos.” (De Micheli, 2009, p. 283)

3.- Según Breton (1924) el espíritu del hombre que sueña queda plenamente satisfecho con lo que sueña, por razón de que ya no se formula la angustiante incógnita de lo posible.

4.- En el momento que el sueño sea objeto de un análisis metódico o tengamos que tener consciencia de lo que se sueña, podremos esperar que se revelen los secretos de los misterios por la visión del gran Misterio. Propone la armonización de dos estados aparentemente contradictorios inmersos en una especie de realidad absoluta: “[...] en una *sobrerrealidad* o *surrealidad*, si así se le puede llamar.” (De Micheli, 2009, p. 283) Lo que nos lleva a formular que ya tiene una intuición clara de los procesos simbólicos, paralelos a los que estamos planteando en este proyecto de investigación. Para Breton (1924) hay mucho más que añadir sobre los sueños, no obstante, solo lo toca de manera superficial.

Breton (1924) encontró en Pierre Reverdy, conceptos reveladores que lo llevaron a cambiar sus puntos de vista, los cuales incorporó inmediatamente a la conceptualización teórica del

surrealismo, así como a su producción poética, y que poéticamente hablando se distinguen por su *absurdo inmediato*⁴⁶, “[...] una frase que casi me atrevería a decir que *llamaba a la ventana*.” (De Micheli, 2009, p. 287):

“<<La imagen es una creación pura del espíritu. La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá [...]>>” (De Micheli, 2009, p. 287)

Esta frase para Breton (1924) es determinante, pues lo lleva a considerar que el espíritu no aprehende las relaciones entre dos realidades distintas en él presentes, en principio porque el espíritu no percibe nada conscientemente, sin embargo, fortuitamente por la aproximación de dichas realidades, surge una luz especial, *luz de la imagen*, que está en función de la chispa que produce por la diferencia de potencia entre dos elementos conductores. Cuando tal diferencia apenas existe, no produce chispa. Es entonces que nuestro autor define como *surrealista* al producto de dicha actividad, en donde la razón confirma el fenómeno luminoso. No es más que otra confirmación de la descripción del proceso simbólico que hemos venido construyendo en el que se establece “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407). De ésta manera Breton (1924) afirma que cuando el espíritu nota que las imágenes son congruentes con la razón, expande sus conocimientos: “El espíritu adquiere plena conciencia de las ilimitadas extensiones en que se manifiestan sus deseos, en las que el pro y el contra se armonizan si cesar, y en las que su ceguera deja de ser peligrosa.” (De Micheli, 2009, p. 297) Es importante agregar que para Breton (1924) la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de contraste, de arbitrariedad, esa que más tiempo tardamos en traducir a un lenguaje pragmático. Por tales razones podemos afirmar que el procesamiento

⁴⁶ Debemos destacar que la obra de Breton consistió en la producción poética en forma de escritura mecánica o composiciones al azar construidas por recortes de periódicos y revistas, entre otros: “Todo medio es bueno para dar la deseable espontaneidad a ciertas asociaciones.” De tal manera que las palabras y las imágenes se utilizaron solo como medios al servicio del espíritu. (De Micheli, Las vanguardias artísticas del S XX, 2009) (p. 300)

simbólico expande la consciencia, la capacidad de reflexionar sobre aquella realidad, además, mientras las relaciones entre opuestos son más distantes, la síntesis es más significativa. Estas afirmaciones son trascendentes para la teorización de nuestro marco de estudio.

De acuerdo con Breton (1924) las frases y las imágenes son un trampolín que sirven al espíritu que escucha⁴⁷. El surrealismo no permite el abandono del artista, sino que crea en él una especie de adicción, “[...] actúa sobre los espíritus como actúan los estupefaciente [...] parece un *vicio nuevo*.” (De Micheli, 2009, p. 296) Las imágenes entonces brotan de manera automática, sin poderlas hacer a un lado por cuanto la voluntad ha mermado su fuerza y ya no puede hacerse cargo de sus facultades. De ésta manera el *surrealismo* nos ofrece una gran cantidad de material para las necesidades del espíritu, tales imágenes son los testigos de que el espíritu se encuentra en un estado de madurez para gozar de grandes satisfacciones, en donde obtiene la certeza de encontrarse: “[...] en el *buen camino*.” (De Micheli, 2009, p. 299) Así, afirma Breton (1924), el surrealismo sumerge al espíritu en la mejor parte de su infancia: “Gracias al surrealismo, parece que las oportunidades de la infancia reviven en nosotros.” (De Micheli, 2009, p. 299)

De ésta manera Soupault y Breton (1924) dieron el nombre de *surrealismo* a la nueva forma de expresión como un homenaje a Guillaume Apollinaire, y, aunque el término ya existía en Filosofía, lo definieron como sigue:

“SURREALISMO: Sustantivo masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o por cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

ENCICLOPEDIA: Filosofía. El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los

⁴⁷Así aparecen en la primera obra puramente surrealista: *Los campos magnéticos*. (Op. cit., p. 296)

restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos por la resolución de los principales problemas de la vida. Han hecho profesión de fe de SURREALISMO ABSOLUTO los siguientes señores: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.” (De Micheli, 2009, p. 290)

En la última parte del documento Breton (1924) especifica del *surrealismo* como la declaración del inconformismo absoluto por la razón de poseer una claridad suficiente, con lo que puede explicar el estado de aislamiento de la obra en términos de distinción del objeto, como una necesidad para delimitar éste del mundo de la inteligencia, como una guerra de independencia de la que considera “[...] un glorioso honor participar.” (De Micheli, 2009, p. 303). Finalmente nos quedamos con una pequeña representación de escritura surrealista, con la que Breton (1924) concluye su escrito:

“El surrealismo es el <<rayo invisible>> que algún día nos permitirá superar a nuestros adversarios. << Deja ya de temblar, cuerpo. >> Este verano, las rosas son azules; el bosque, de cristal. La tierra envuelta en verdor me causa tan poca impresión como su fantasma. Vivir y dejar de vivir son soluciones imaginarias. La existencia está en otra parte.” (De Micheli, 2009, p. 303)

2.4.2.5 Jackson Pollock (1912-1956)

Dos declaraciones (1947)

A continuación presentaremos el concepto de proceso de creación definido por Jackson Pollock (1947) en una de dos declaraciones que realizó. La primera se refiere a la “Pintura larga para Peggy Guggenheim” conocida como *Mural* (1943) y que en la actualidad pertenece a la Universidad de Iowa. La segunda declaración, en la que pretendemos reflexionar, es referente a la primera y única edición de “Possibilities”, publicada en Nueva York en el invierno de 1947/8 y editada por Robert Motherwell y Harold Rosenberg, de la que el último párrafo fue omitido para su impresión. Dichas observaciones son significativas

ya que en la presente secuencia podremos observar con claridad las pautas creativas que planteamos anteriormente y que corresponden a las fases de todo proceso de creación:

“Mi pintura no viene del caballete. Siempre estiro fuertemente el lienzo antes de pintar. Prefiero tachuelar el lienzo sin estirar a la pared dura o al piso. Necesito la resistencia de la superficie dura. En el piso estoy más a gusto. Me siento más cerca, más una parte de la pintura, de esta forma puedo caminar alrededor, trabajar desde los cuatro lados y literalmente *ser* en la pintura. Este es un método parecido al de los indios pintores de arena del oeste.

Continúo manteniendo lejos de mí las herramientas usuales de los pintores como el caballete, la paleta, brochas, etc. Prefiero palos, paletas, cuchillos, pintura líquida escurriendo o pasta pesada con arena, vidrio roto y otros materiales extraños.

Cuando estoy *en* mi pintura, no soy consciente de lo que estoy haciendo. Es solamente después de una especie de periodo de familiarización que veo qué es lo que ha estado sucediendo. No tengo miedo de hacer cambios, destruir la imagen, etc. Porque la pintura tiene vida propia. Trato de permitirle superarlo. Es solamente cuando pierdo el contacto con la pintura que el resultado es un lío. De otra manera es pura armonía, un fácil dar y tomar y la pintura se realiza bien.

La fuente de mi pintura es el inconsciente. Yo abordo la pintura de la misma manera abordo el dibujo. Eso es directamente- sin estudios preliminares. Los dibujos que hago son relativos a mi pintura pero no por esto.”:

“My painting does not come from the easel. I hardly ever stretch my canvas before painting. I prefer to tack the unstretched canvas to the hard wall or the floor. I need the resistance of a hard surface. On the floor I am more at ease. I feel nearer, more part of the painting, since this way I can walk around it, work from the four sides and literally be *in* the painting. This is akin to the method of the Indian sand painters of the West. I continue to get further away from the usual painter’s tools such as easel

palette, brushes, etc. I prefer sticks, trowels, knives and dripping fluid paint or a heavy impasto with sand, broken glass and other foreign matter added.

When I am in my painting, I'm not aware of what I'm doing. It is only after a sort of get acquainted period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise there is pure harmony, an easy give and take, and the painting comes out well.

The source of my painting is the unconscious. I approach painting the same way I approach drawing. That is direct- with not preliminary studies. The drawings I do are relative to my painting but not for it." (Harrison, Ch. and Wood, P., 1999, p. 570-571)

2.4.2.6 Marcel Duchamp (1887-1968)

El proceso creativo (1957)

El presente texto es una intervención de Marcel Duchamp (1957) en la reunión de la Federación de la Artes en Houston, Texas, en abril de 1957; en la que estuvieron presentes: Willian C. Seitz de Princeton, Rudolph Arnheim, Gregory Bateson y el artista.⁴⁸ Nos introduce a su comprensión del proceso creativo, al momento cumbre de la producción artística, en el que nosotros consideramos se consuma el proceso de sublimación. Premisa que nos ha llevado a complementar nuestra visión sobre el proceso de creación artística con la consecuente ampliación de nuestras referencias.

Duchamp (1957) empieza planteando dos factores importantes, los dos polos de toda creación artística que refiere en un extremo al artista y en el otro al espectador,

⁴⁸ Texto inglés original: Duchamp, Marcel, 1957, *Creative Process*, en *Arts News*, vol 56, n° 4, Nueva York. Traducido posteriormente al francés por el autor.

posicionamientos que despliegan los mismos niveles de significación según Gombrich (1983) y que desarrollamos con anterioridad.

El proceso creativo en Marcel Duchamp (1957) propone la existencia de un marco de espacio tiempo en el que el artista se mueve a manera de mediador entre la búsqueda⁴⁹ y la iluminación o certeza de aquello crea: “Según toda apariencia, el artista actúa a la manera de un médium que, desde el laberinto, al otro lado del tiempo y del espacio, busca su camino hacia un claro.” (Duchamp, 1978, p. 162) Con esto añade también, que durante la creación de la obra, el artista como mediador no tiene la posibilidad de ser absolutamente consciente a un nivel de percepción de lo que realiza o porqué lo realiza. Lo que nos lleva a comprender que si bien los procesos creativos como procesos simbólicos se realizan por la relación entre opuestos, el momento de la producción del objeto artístico en sí es una especie de trance en el que se vuelcan los contenidos del inconsciente en un estado de conciencia entendida a la luz de Freud (1923) como hecho perceptivo⁵⁰, que ocurre en el aquí y ahora, a manera de experiencia estética, con lo que el artista desea expresar lo que para él es real; solamente y una vez terminado dicho trance, es posible dar cuenta del objeto artístico como elemento material, objetivado y elevado a la dignidad de la Cosa, esto es la sublimación. Esta situación al final permitirá generar ciertas reflexiones, de acuerdo con los niveles de significación de Gombrich (1983) de la que a nosotros nos interesa la objetivación del sujeto:

“[...] habrá que negarle, entonces, la facultad de ser plenamente consciente, a nivel estético, de lo que hace o de porqué lo hace: todas sus decisiones en la realización artística de la obra se mantienen en los dominios de la intuición y no pueden

⁴⁹ Dicha búsqueda da cuenta de los desplazamientos entre dos realidades opuestas con la finalidad de producir las asociaciones, las mismas que hemos venido mencionando en el presente texto.

⁵⁰ Conciencia: “[...] la percepción más inmediata y segura [...] Lo característico, más bien, es que el estado de la conciencia pase con rapidez; la representación ahora consciente no lo es más en el momento que sigue, sólo que puede volver a serlo bajo ciertas condiciones que se producen con facilidad” (Freud, El yo y el ello, 1923)

traducirse mediante un self-análisis, hablado o escrito o incluso pensado.”
(Duchamp, 1978, p. 162)

Postura que apoya con la siguiente idea del ensayo *Tradition and individual talent*, de T.S. Eliot: “<< [...] el artista será aún más perfecto cuanto más completamente separados estén en él el hombre que sufre y la mente que crea; entonces la mente digerirá y transmutará más perfectamente las pasiones que son su elemento. >>”

De acuerdo con Duchamp (1957) la de producción artística es siempre una producción artística con independencia de su calidad. En este sentido el arte es un proceso paralelo a la expresión de una emoción, de las que no existen como buenas o malas, sino simplemente son: “[...] el arte puede ser bueno, malo o indiferente, pero que, sea cual sea el epíteto empleado, tenemos que llamarle arte: un arte malo es, aun así, arte de igual manera que una mala emoción sigue siendo una emoción.” (Duchamp, 1978, p. 163) Por dichas razones también es importante diferenciar la obra artística de lo que hemos llamado objeto artístico, ya que aunque comparten el mismo proceso de creación, toda obra de arte es un objeto artístico, pero no todo objeto artístico es arte.

Por lo anterior, el proceso creativo, es siempre un proceso simbólico, en el que se establece “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407), porque afirmamos con Duchamp (1957) que:

“Durante el acto de creación el artista va de la intención a la realización, pasando por una cadena de reacciones totalmente subjetivas. La lucha hacia la realización es una serie de esfuerzos, de dolores, de satisfacciones, de rechazos de decisiones que no pueden ni deben ser plenamente conscientes, al menos al nivel estético.”
(Duchamp, 1978, p. 163)

Finalmente para Duchamp (1957) existe todavía un espacio vacío en esta cadena de reacciones subjetivas del acto creador al que ha llamado “coeficiente artístico”, dicho espacio representa la imposibilidad que tiene el artista de expresar completamente su intención, es la diferencia entre lo que había proyectado y lo que ha realizado: “En otros

términos, el coeficiente artístico personal es como una relación aritmética entre <<lo que está inexpresado pero estaba proyectado>> y << lo que está expresado inintencionalmente>>.” (Duchamp, 1978, p. 163) En este sentido, el “coeficiente artístico” es una expresión personal *de arte bruto*, el cual ha de terminar refinado por el espectador, lo cual tiene que ver con la función social del arte y aunque no es el tema central de nuestra investigación, queremos puntualizarla con esta última afirmación: “El proceso creativo adquiere un aspecto muy distinto cuando el espectador se halla en presencia del fenómeno de la transmutación; con el cambio de la materia inerte en la obra de arte, tiene lugar una verdadera transubstanciación [...]” (Duchamp, 1978, p. 163)

2.4.2.7 Joseph Beuys (1921-1986)

Discurso sobre mi país (1958)

Joseph Beuys (1958) es considerado como el último de los artistas de *vanguardia*, no obstante, él se reconoce a sí mismo como *conceptualista* ya que en su plástica utiliza materiales que a todo lo largo de su trayectoria ha connotado con significados específicos. Su quehacer artístico está siempre acompañado por un discurso político, en el que plantea el *concepto ampliado del arte* con el que afirma que *todo hombre es un artista* como propuesta con la que pretende regenerar las heridas de la sociedad a través del trabajo.

La visión social del arte en Beuys (1958) nos lleva a cuestionar la importancia de proponer ciertos principios para la dirección de los procesos artísticos, con los que pretendemos enriquecer la propuesta del Capítulo III: El Taller de creatividad.

Beuys (1958), a través del *Discurso sobre mi país* comienza citando la herida como un hecho central en donde la idea de sangre está ligada al pueblo, por lo que no debe perderse de vista en ningún momento. El dolor en Beuys (1958) es el punto de inicio hacia la recuperación, pone de relieve la vulnerabilidad de lo humano pero también la posibilidad de utilizar las capacidades propias para encontrar curación. El pueblo alemán conoce muy

bien esta realidad después de dos guerras, por tal motivo nuestro autor le demanda regresar a la fuente verdadera:

“En esta resurrección que sigue a un estado de destrucción que nos afecta a todos, resurrección por la cual todos deberíamos volvernos hacia el exterior con nuestras capacidades, y sobretodo nuestras incapacidades, hace falta que volvamos a esta fuente.” (Bernardéz S., C., 2003, p. 97)

Dicha reflexión llevó a Beuys (1958) a elegir el arte como medio de curación de la herida; este surge como guía hacia la creación de un concepto de lo plástico que tiene su origen en la palabra, en los conceptos y que por medio del lenguaje le da forma al sentimiento y a la voluntad, de ésta manera aparecen las imágenes que definen el futuro y es entonces que se forman los conceptos. Este Conceptualismo en Beuys (1958) es también su proceso de creación:

“Para mí, la condición necesaria para el futuro de una escultura es que aparezca una forma interior primero en el pensamiento y el conocimiento, y que pueda después expresarse en la huella de la materia, de una materia sólida [...]” (Bernardéz S., C., 2003, p. 98)

De ésta manera, Beuys (1958) se siente invitado a vincular en un solo lenguaje aquello que expresa en la forma material con la crisis; no sólo la crisis del pueblo alemán, sino la del mundo entero, así como todo aquello que lastima al organismo social. Lo que significa para él establecer ciertas condiciones para propiciar la curación de la herida: “[...] un humus hecho de conceptos y de representaciones sobre la cual pueda realmente crecer una forma viva.” (Bernardéz S., C., 2003, p. 98) Condiciones que nos llevan a confirmar nuestras pautas creativas pues encontramos una crisis, un proceso simbólico y una síntesis. Para Beuys (1958), la realidad del mundo exterior es un enigma y para resolverlo se encuentra el hombre, para desarrollar el concepto social del arte a partir de todas las disciplinas artísticas de las que nacerá un arte social, una plástica social con la tarea no sólo de crear un objeto artístico, sino además la obra de arte social del futuro; ésta, necesita tener como base un suelo espiritual, el suelo en el que todo hombre se reconoce como un ser creador capaz de

determinar al mundo: <<La fórmula “cada hombre es un artista”[...] se refiere a la transformación del cuerpo social. Todo hombre puede e incluso debe tomar parte en esta transformación.” (Bernardéz S., C., 2003, p. 99) Agrega, además, que ésta idea no es algo en lo que deba creerse, sino que es una propuesta nacida de sus observaciones generadas en el taller. Por lo que cada hombre debería mirarse y formularse a sí mismo como lengua, eso que exige poner en relación la sensibilidad y el pensamiento, ya que eso actúa sobre la voluntad y a su vez la voluntad sobre la lengua; de ésta manera se genera un movimiento en espiral ascendente en donde se pone en evidencia el ejercicio de la libertad como resultado de la conciencia de sí en el proceso de despertar: “Debe despertar en cada ser humano la conciencia, y una conciencia aguda de mí, es decir, una voluntad de afirmación de uno mismo.” (Bernardéz S., C., 2003, p. 100) Para ir un poco más lejos en ésta idea, dice Beuys (1958) y alcanzar una profunda metamorfosis del conjunto social, será necesario generar una conciencia que visualice más allá de la modernidad mediante acciones apropiadas.

De tal suerte que el hombre, dice Beuys (1958) al ejercer su libertad a través de su actividad, su yo es reconocido conscientemente como autoridad que decide, y es éste carácter de autodeterminación el único medio capaz de transformar la sociedad, ya que no puede realizarse a través del poder del estado ni de medios jurídicos, sino que es necesario crear escuelas y universidades libres, centros en los que la creatividad se considere como una ciencia de la libertad: “La creatividad es únicamente lo que puede definirse y justificarse como ciencia de la libertad.” (Bernardéz S., C., 2003, p. 101)

En dicha lógica, agrega, es evidente que el carácter de autodeterminación debe tener una influencia sobre la constitución del pueblo, sobre la estructura de derecho que reina en un pueblo; en este sentido tiene lógica que el artista quien se determina a sí mismo, sea el creador. En este orden, el hombre que vive en la experiencia de su libertad, puede llegar a convertirse en una fuerza creativa fabulosa.

Es aquí, dice Beuys (1958), donde se encuentra el umbral entre el concepto tradicional del arte, el fin de la modernidad y de las tradiciones, y por otra el concepto antropológico del

arte, el concepto ampliado del arte, el arte social como condición anticipada a toda capacidad. Cuando afirma: *cada hombre es un artista* significa que cada hombre posee la capacidad para convertirse en una fuerza creativa y reconocerla como deber artístico en su lugar de trabajo: “Habrá algo que hacer << en nuestro propio país>> con el amor, con el concepto ampliado del arte, con la plástica social.” (Bernardéz S., C., 2003, p. 104) Así, lo que sostiene al trabajo es el capital, compuesto por dos valores: la capacidad creativa y el producto de la relación entre ambos: “La fórmula del concepto ampliado del arte se explica, así pues, de la siguiente manera: ARTE = CAPITAL.” (Op. cit., p. 105) Como una nueva comprensión del trabajo humano en términos de bienestar: “[...] que demanda que se dé algo al alma, al espíritu, al yo, a la intuición, a la inspiración, a la imaginación.” (Op. cit., p. 106) Ya que hay que salvar el alma humana en el ámbito más productivo como lo es la educación, que debe estar en manos de hombres libres, con una lógica de un concepto de arte que posiciona al hombre como artista: “[...] -lo cual es la descripción más digna y la más justa, pues el hombre es el portador de la dignidad, es el soberano.” (Op. cit., p. 107) lo que facilitará la construcción de un conjunto social útil para todos.

En resumen, la tesis de Beuys (1958) apuesta por la expansión del ámbito del espíritu para ser desplegado en la libertad, al tomar como elemento central al hombre como sujeto autodeterminado capaz de definir su futuro en función del ejercicio de su creatividad: “[...] donde reina “cada hombre, un artista”, donde cada uno es él mismo, y donde se insiste en el soberano que se encuentra dentro de cada hombre.” (Bernardéz S., C., 2003, p. 109) Marco que contribuye a la sustentación del objetivo de la presente investigación: La resignificación de la identidad a través de la experiencia artística dirigida, con lo cual, parafraseando a Beuys (1958) podemos afirmar que un hombre autodeterminado es creativo y libre.

2.4.2.8 Lea Vergine (1938-)

El Cuerpo como Lenguaje (1974)

Reflexionar con Lea Vergine (1974) el *Body art* a través de una mirada psicoanalítica nos ofrece la oportunidad de comprender aquello que subyace en los procesos creativos en los que está presente el dolor como representación de lo abyecto.

Aproximarnos a los estudios del arte nos ha permitido comprender los procesos de creación a través de la sublimación cuando el deseo encuentra caminos para la expresión, que de otra manera se convertiría en lo reprimido, en síntoma somático; de ahí que el arte pueda cumplir la función por la que se realiza el deseo; no obstante, el *Body art*, es muchas veces representado en manifestaciones más cercanas al orden de lo errático que del bienestar, donde la palabra está ausente, en donde no es posible explicitar el contenido y ante lo que no podríamos estar tan seguros de la existencia de una sublimación ni la articulación simbólica. Por dichas razones y para expandir nuestra comprensión, hemos incluido algunos escritos de Freud, Lacan y Laplanche, fundamentales para entender el presente fenómeno desde un marco psicoanalítico, a Bertherat (2002) por sus aportaciones en el conocimiento de la conciencia corporal y a Fernández Gaos (2006) quien cuestiona los fundamentos del *Body art*, las raíces sublimatorias y su carácter metafórico especialmente en el performance del arte extremo.

Cuando cuestionamos si el *Body art* es o no un proceso simbólico por el cual es posible sublimar y transformar, buscamos indagar no solamente los estados anímicos que llevan al sujeto a crear y a expresar dichos contenidos en la obra, sino también a expandir nuestros horizontes para tener una mejor comprensión de nuestro tiempo.

Para Freud (1913), la función que ejerce la cultura en el sujeto es determinante, ya que entre otras cosas organiza una infinidad de posibilidades que le permiten *ligar* sus deseos y realizarlos, sin embargo, al margen que el sujeto desarrolla adaptabilidad a la cultura, es domesticado por ésta al imponerle los significados que prevalecen, lo que resulta en una construcción de bloqueos para frustrar la realización de los mismos: “Las fuerzas que originan la limitación y la represión de lo pulsional por obra del yo surgen, en lo esencial, de la docilidad hacia las exigencias de la cultura.” (Freud, 1913, p. 62). De ésta manera el

psicoanálisis da cuenta sobre cómo la cultura con tales demandas individuales y sociales es causa de los estados de insatisfacción, displacer y de las neurosis.

Para ello es importante recordar con Freud (1915) que estamos regidos por el principio del placer, toda actividad psíquica es regulada por la alternancia automática entre placer-displacer la cual oscila en proporción directa a la atención de la necesidad, tal investidura se manifiesta en la pulsión; si la entendemos como aquello que debe ser satisfecho, sabemos que en algún nivel el sujeto se encuentra en estado de displacer: “Será mejor que llamemos «necesidad» al estímulo pulsional; lo que cancela esta necesidad es la «satisfacción».” (Freud, 1915, p. 28) Por lo que esta condición propicia y dispara la búsqueda de la satisfacción y de la obtención del placer, es decir, la realización del deseo.

Freud (1913) explica que en el caso específico de las neurosis, la experiencia vivida por el sujeto en cierto contexto y circunstancias, ha sido fijada por un afecto de gran intensidad, no elevado a la condición simbólica, así que condensa una serie de características o síntomas que remiten al hecho de manera circular y repetitiva, atrapados una y otra vez en la no realización del deseo y con un total desconocimiento para el sujeto se revela en forma de actitudes, conductas y reacciones inconscientes: “[...] el psicoanálisis descubre en su más amplia escala la participación que las constelaciones y los requerimientos sociales tienen en la causación de la neurosis.” (Freud, 1913, p. 61)

Al acercarnos al campo del arte, como ya lo hemos planteado en este mismo texto, encontramos que las actividades artísticas se comportan como mediadores entre la realidad que bloquea los deseos y la fantasía en el que son cumplidos, bajo estas condiciones es posible llevar el deseo a la experiencia: “[...] el arte constituye el reino intermedio entre la realidad que deniega los deseos y el mundo de fantasía que los cumple.” (Op. cit., p. 62) En este *reino intermedio* se configura el proceso simbólico: “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407), y corresponde al espacio de donde se despliega el fenómeno de la sublimación, esto sucede una vez que el sujeto libera sus tensiones al comunicar aquellos contenidos representados en el objeto artístico con lo que adquiere significado y consuma la realización de su deseo: “Lo que el artista busca en primer

lugar es auto liberación, y la aporta a otros que padecen de los mismos deseos retenidos al comunicarles su obra: “[...] Es verdad que figura como cumplidas sus más personales fantasías de deseo.” (Freud, 1913, p. 63)

Además, nuestro autor ya distingue la satisfacción de la pulsión también como defensa contra el sufrimiento, en el acto de crear, al dar forma a la imaginación a través del objeto artístico en este caso, va más allá de la psicología y la sitúa en otro nivel:

“Satisfacciones como la alegría del artista en el acto de crear, de corporizar los productos de su fantasía, [...] una cualidad particular que, por cierto, algún día podremos caracterizar metapsicológicamente. Por ahora sólo podemos decir, figuralmente, que nos aparecen «más finas y superiores.»” (Freud, 1930, p. 22)

Dicha metapsicología, que hemos denominado sublimación y a la que nos hemos referido anteriormente en el presente documento, es la que retomamos de Lacan (1954) de *La tópica de lo imaginario* para explicar cómo todo aquello que formado inconscientemente como sustitución de un deseo no realizado, no estructurado, atrapado en lo no dicho, está representado en forma de crisis ya sea por un síntoma, por un estado de neurosis, por la tensión producida por la relación entre el vacío o saturación, lo que propicia la pulsión y que está definido en términos de *lo real*, lo cual posee la posibilidad de producir el cambio de meta mediante “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407) y llevar al síntoma del campo de *lo imaginario* a la condición *simbólica*, con el objeto de construir significado, situación que ubica al sujeto frente a lo simbolizado significativo y establece con ello las “posiciones del sujeto”, es decir, distintas posturas como condición consciente del sujeto ante diversas resoluciones para el síntoma. Lo que contribuye a construir o reconstruir su condición simbólica, su subjetividad: “[...] el sujeto puede hacer jugar lo imaginario y lo real [...] Despliega y articula así todo su mundo.” (Lacan, 1954, p. 39)

Ahora bien, después de éstos antecedentes encontramos que Lea Vergine (1974) en *The body as Lenguaje*, da cuenta sobre cómo en las últimas décadas el cuerpo está siendo utilizado como un lenguaje artístico por gran número de artistas contemporáneos en

quienes descubre ciertas características comunes, sus observaciones incluyen gran variedad de ellos que representan distintas corrientes y tendencias, mismos que utilizan una gran cantidad de técnicas artísticas y a su vez representan diversos antecedentes culturales e intelectuales.

Para comprenderlo, es importante recordar también que el conocimiento de la realidad lo llevamos a cabo a partir de la exploración del mundo por la experiencia estética; en el inicio de la vida esta capacidad nos permite construir las primeras imágenes al interior a partir de la *relación objetiva*⁵¹. Las referencias de realidad con las que contamos y los afectos que se producen a partir de ésta, actúan en nosotros por asociación y nos lleva a tener una vivencia ampliada. Cuando las imágenes de la percepción no se presentan, resultan insuficientes o son dolorosas, nos vemos en la necesidad de separarnos de nosotros mismos porque la imagen no es deseable. Cuando ambas posturas se encuentran en tensión, esto es, la pulsión retiene la satisfacción y la realidad no se asume, se obtiene la desgarradura del yo, que lejos de sanar tiende a crecer, esto es lo que Freud (1938) define como la escisión del Yo: “Es, por tanto, un conflicto entre la exigencia de la pulsión y el veto de la realidad objetiva.” (Freud, 1938, p. 77)

Para Vergine (1974), en la base del *Body art* se encuentra la necesidad insatisfecha de un amor primario, como huella ausente, insuficiente o dolorosa que se convierte en ese amor que se extiende sin límites en el tiempo con la expectativa de ser satisfecho, en la que se asocia repetidamente la necesidad de ser amado por lo que uno es y por lo que quiere ser, la necesidad por un tipo de amor que confiere derechos ilimitados, en donde el deseo nunca se ve colmado; por dichas razones este arte adquiere una dimensión de engaño y fracaso inevitables: “Esta no obtención del amor es lo que se transforma en la agresividad típica de todos estos actos, eventos, foto-secuencias y performances.”: “This unobtained love is what transforms itself into the aggressivity that is typical of all these actions, events, photo sequences and performances.” (Harrison, Ch. and Wood, P., 1999, p. 906). Éste amor también es redirigido hacia otras versiones de sí mismo en donde la percepción se

⁵¹ Concepto que ya hemos trabajado en el apartado 3.3.1.2 El objeto, p. 8, de este mismo capítulo.

encuentra distorsionada, fragmentada, desdibujada e idealizada, el cual retorna como amor romántico sobre el sí mismo, en forma de narcisismo sobre el niño herido que continua siendo, y que sin embargo, solamente la experiencia de ser amado de esta manera es lo que confiere la posibilidad, una vez más, de dar sentido a la vida de muchos de estos artistas.

Esto adquiere un carácter ominoso, que en Freud (1919) significa el desdibujamiento entre la realidad y la fantasía: “[...] no distingue la realidad de la fantasía.” (Freud, 1919, p. 65). Se refiere a aquel impulso repetido que tiene la finalidad de ligar las primeras imágenes de percepción de las experiencias vividas relacionadas con el amor primario, en el que no se logra la condición simbólica, así que concentra una serie de características que remiten a la búsqueda de la experiencia amorosa de manera reiterativa para la realización de un deseo que nunca se consuma. En donde aparece la repetición no deliberada, la idea de lo fatal, la angustia, que repercute en el yo y lo fragmenta: “[...] el factor de la repetición no deliberada el que vuelve ominoso algo en sí mismo inofensivo y nos impone la idea de lo fatal [...]” (Freud, 1919, p. 65) Es de esta manera que aparece la concepción parcial del cuerpo como duplicación para defenderse del aniquilamiento, dice Bertherat (2002), la cual nos posiciona en los márgenes de la enfermedad mental: “La percepción parcial del cuerpo se asemeja a una enfermedad [...] a una enfermedad mental. Lo que en el ser normal llamamos la fragmentación de las percepciones corporales puede llegar a límites patológicos.” (Bertherat, 2002, p. 20)

Para el caso del artista del *Body art*, encontramos en Freud (1919) a un sujeto con una concepción parcial del cuerpo, con una enorme necesidad de ser visto, aislado de sí, escindido, que se trata como objeto porque ha adquirido la capacidad de observarse a sí mismo como otro, esto le da la posibilidad de atribuirle contenidos que aparecen directamente de la autocrítica por todas aquellas posibilidades incumplidas de plasmación de destino al que la fantasía permanece aferrada -y en la que cree se cumplen sus deseos- estas son todas las aspiraciones que por alguna circunstancia no pudieron realizarse, así como la decisiones voluntarias sofocadas que producen la ilusión de libertad. De la misma manera Fernández Gaos (2006) afirma que en el *Body Art* el sujeto se encuentra en posición

de objeto, en un estado contradictorio en el que muestra una continua insistencia en mostrarse para ser visto como algo ominoso.

Vergine (1974) afirma que el sujeto en el *Body art* está obsesionado por la obligación de exhibirse a sí mismo para poder ser, es decir, representa su obra con la expectativa de ser validado por quien lo observa. La conducción de su deseo es vivir entre lo ético y lo patológico, lo que nos muestra un yo fragmentado: “Las dos reacciones contrapuestas frente al conflicto subsistirán como núcleo de una escisión del yo.” (Freud, 1938, p. 77). Busca comprender lo existente en toda representación física bruta y auto-lesiva al comunicar aquello que ha venido sintiendo previamente y que es vivido en cada acto como un momento de comunicación, mismo que retorna al origen sin dejar el presente, para conducir lo individual a una relación consigo mismo y con los otros y después regresar a su específico modo de existencia, cada vez. Añade Fernández Gaos (2006), que el arte en esta forma se torna en formas oscuras, el cuerpo se convierte en un espectáculo al que se lastima, a manera de ritual, de exorcismo.

Para Bertherat (2002), el desarrollo del sentido de la vista por encima de los otros medios de percepción así como el hecho de dar preponderancia al sufrimiento físico en lugar del bienestar, son los mecanismos de percepción de la realidad de quienes han construido una conciencia fragmentada de sí mismos y por consiguiente del propio cuerpo: “La vista y el sufrimiento son los principales medios de percepción de quienes poseen una conciencia parcial de su cuerpo, y es la manera como nos damos información a nosotros mismos.” (Bertherat, 2002, p. 18) Cuando se han bloqueado las sensaciones, cuando se reduce la percepción de la realidad a los ojos, también se reducen las dimensiones reales que el sujeto tiene de sí mismo, con lo que aparece la sensación de no existir lo suficiente; lo que podríamos expresar en los siguientes términos, pues en la condición de un yo fragmentado de esa manera, tal vez el dolor sea la única forma con la que el sujeto es capaz de experimentar la sensación de estar vivo. En este orden, es tangible como lo real aun no es del todo elaborado por lo imaginario, se ha generado un bloqueo que afecta la articulación simbólica.

En el *Body art*, dice Vergine (1974), el objetivo de la producción artística se sitúa en la naturaleza, en el intento por eliminar a la cultura. En donde se observa el deseo de ir más allá de los estatutos de la moralidad, en donde lo accidental, lo inocente y lo espontáneo del comportamiento y las costumbres deben retornar al orden de posibilitar dar un paso atrás en las convenciones artificiales de la sociedad. Lo individual está situado en el centro de un continuo proceso sostenido, persistente y repetido con terquedad que insiste sobre un evento sensacional como un análisis exasperante de todas las posibilidades de cada momento, de cada función, de cada parte del cuerpo, con todo el activismo de un incesante movimiento y experimentación que conlleva un enorme gasto de energía:

“El cuerpo está desnudo despojado en un extremo intento de adquirir el derecho a un renacimiento que lo devuelva al mundo. La mayor parte del tiempo las experiencias con las que estamos tratando de ser auténticos son consecuentemente crueles y dolorosas. *Aquellos que están en el dolor te van a contar que ellos tienen el derecho de ser tomados en serio.*”:

“The body is stripped bare in an extreme attempt to acquire the right to a rebirth back into world. Most of the time, the experiences we are dealing with are authentic, and they are consequently cruel and painful. *Those who are in pain will tell you that they have the right to be taken seriously.*” (Harrison, Ch. and Wood, P., 1999, p. 908)

Lea Vergine (1974) da cuenta de sus observaciones, realizadas directamente sobre los artistas en quienes el *Body Art* se ha convertido en historias y caracteres, quienes están buscando que el ser humano no sea castrado por el funcionalismo de la sociedad, del hombre que vive por fuera de la ley del lucro, donde lo que importa no es saber, sino conocer lo que se sabe. Dicho estado es un estado en el que la cultura no es más grande que cualquier uso concebible:

“Una vez que las fuerzas productivas del inconsciente han sido liberadas, lo que sigue es la dramatización continua e histórica de los conflictos entre deseo y defensa, licencia y prohibición, latencia y manifestación contenida, memoria y resistencia, castración y autoconservación, impulsos de vida e impulsos de muerte, voyerismo y

exhibición, impulsos sádicos y placer masoquista, fantasía destructiva y fantasía catárquica.”:

“Once the productive forces of the unconscious have been liberated, what follows is a continuous and hysterical dramatization of the conflicts between desire and defense, license and prohibition, latent and manifest content, memory and resistance, castration and self-conservation, life impulses and death impulses, voyeurism and exhibition, impulses towards sadism and masochistic pleasure, destructive fantasy and cathartic fantasy.” (Harrison, Ch. and Wood, P., 1999, p. 908)

De acuerdo con Vergine (1974) el miedo a la muerte es una parte de nuestra herencia filogenética y la ansiedad es un estado particular de malestar que surge como respuesta al peligro de pérdida. Sin embargo, también es cierto que nunca un deseo por algo es reprimido, la libido lo asocia y lo transforma en ansiedad y esa ansiedad se queda esperando. La ansiedad roba la certeza individual y su *ser con los otros*, toma lugar en una dimensión de falsa esperanza. De ésta manera los instintos reprimidos son los peligros que amenazan la condición del hombre civilizado, es entonces necesario demoler las convenciones de decencia que soportan el gran lío, para destruir la pantalla artificial que separa lo público de lo privado. Cada letrina es un cuarto de dibujo, cada cuarto de dibujo es una letrina y la distinción entre sublime y vulgar ya no tiene sentido.

Además, continúa, el disfrute de algo totalmente trágico posiblemente pueda ser llamado nostalgia por la situación prenatal (que se encontrará en la transferencia de la relación entre el artista y su público) que elimina o distancia la sospecha como meta de este tipo de comunicación obscurecida o reservada. En este sentido y correspondiendo a la categorización de Gombrich (1983) sobre los niveles de significación, específicamente el papel que juega aquí el espectador es definitivo; el público está necesitado de completar el evento, éste, debe envolver la experiencia colectiva que le permita reconsiderar su existencia cotidiana y las reglas de su comportamiento ordinario. Sobre las normas de la contemplación pasiva, esto es suficiente: ahora el público está para servir como una caja de resonancia en donde la relación entre el artista y el público es una relación de complicidad.

El artista ofrece su mano al espectador y lo sucesivo de la operación depende de cómo y cuánto el espectador esté dispuesto a aceptar ir más adelante. El gesto del artista quien hace la proposición cobra significado solamente si sus actos son reconocidos por parte del espectador. El artista necesita que los otros lo vean, lo reciban, estén dispuestos a seguir su juego y aceptar sus provocaciones, éstos a su vez le devolverán sus proyecciones. Es indispensable que el público coopere con él ya que lo que el artista necesita, por ser mirado, ser confirmado en su identidad. En este caso, su conducta es la gratificación para el artista. Cuando el público se permite ser utilizado, el artista ha encontrado a otro quién está dispuesto a darle seguridades en la fantasía o en un mundo utopizante que intenta realizar visiblemente. Pero algunas veces la situación viene a cuestionarnos sobre si “todo se vale” y terminamos con una mutua decepción. Esto es debido al hecho de que el espectador es un deseoso masoquista que viene a ser castigado (La función del castigo es eliminar los sentimientos de culpa en el orden de permitir la posibilidad de un sucesivo momento de placer). Y entonces nosotros enfocamos a un tipo de estética terrorista que está basada así en una oposición vigorosa al fenómeno elitista y consumidor de arte.

Para la crítica artística significa que los artistas se sirven de sus cuerpos como medios expresivos, sin embargo, desde un marco de referencia psicoanalítico podemos darnos cuenta de la estructuración perversa del yo, no en un sentido moral, sino definido como la construcción fragmentada de un sujeto que se encuentra en el límite, en el borde, en el extremo, desfalleciente, colapsado, afirma Fernández Gaos (2006). Un arte que exige la mirada cómplice del otro, que solamente por mediación de una dinámica del goce le permite estar.

Para Fernández Gaos (2006), el arte extremo o *performance* representa más que cualquier otro fenómeno contemporáneo, la fisura narcisista como síntoma de la época. Y como elemento de goce, el sujeto colapsado se sirve para escapar de la angustia. En éste, los límites de la cultura, no operan como un acto simbólico sino como un real amenazante que se procesa por medio de la abyección.

El *Body art* representado en este tipo de manifestaciones nos lleva a reconocer que en este sujeto doliente no siempre se realiza el proceso de sublimación, al no establecerse “[...] la

relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407), no hay transformación y el sujeto permanece escindido, prueba de ello es que las representaciones se perpetúan. Sin embargo, es posible observar en la evolución de algunos artistas, como Marina Abramovic⁵², la construcción de una articulación simbólica a través del trabajo de años. En este sentido, podemos observar que la relación de objeto en el artista del arte extremo se encuentra improntada por el dolor, fragmentada, desarticulada, no obstante, su búsqueda por la realización del deseo es el hilo conductor por el que va consumando y resignificando

su voluntad de ser. Por tales motivos podemos suponer que el arte por el arte no necesariamente cura, también lastima; por lo que en estos términos consideramos que es importante nuestra propuesta, ya que al plantear procesos creativos a través de la experiencia artística dirigida evitamos las conductas auto-lesivas y facilitamos el reposicionamiento del sujeto para propiciar una restauración simbólica.

2.5 El arte como dispositivo de transformación en Gregory Bateson (1914-1980)

La naturaleza correctiva del arte (1972)

Abordaremos finalmente a Gregory Bateson (1972), en donde, entre otros de sus múltiples intereses, ha indagado sobre la naturaleza correctiva del arte, como un fenómeno que la cultura debiera promover, dadas ciertas características que propician cambios psicológicos, por ser integradoras de la personalidad. Encontramos en *La naturaleza correctiva del arte*, en *Estilo, gracia e información en el arte primitivo*, que nuestro autor toma como hilo conductor la idea de Aldous Huxley, con la que expresa que la humanidad está en una continua búsqueda de gracia; dicha gracia está formulada como el retorno a un estado primario semejante a la inocencia que por alguna razón ha perdido. Para lo cual Bateson (1972) afirma que el arte es precisamente uno de los caminos por los que es posible recuperarla, por tal búsqueda de la gracia que realiza el hombre puede obtener a veces, un

⁵² Conocer a Marina Abramovic es todo un proyecto de investigación.

estado de éxtasis con su correspondiente éxito, y que según nuestro autor no deja de ser parcial⁵³, y otras veces obtiene euforia o su agonía por el intento fallido: “Afirmo que el arte es una parte de búsqueda de la gracia que lleva cabo el hombre: algunas veces, su éxtasis y su éxito parcial; algunas veces, su furor y su agonía en el fracaso.” (Bateson, 1972, p. 155)

Sostiene que el asunto de la gracia es un problema de integración de varias partes de la mente, especialmente de aquellas que representan múltiples niveles, uno de cuyos extremos define como la conciencia y el otro como inconsciente, aquí volvemos a encontrarnos con la configuración de un proceso simbólico pues la integración entre opuestos es posible cuando se establece la relación dialéctica entre ambos, y confirma lo que también ya habíamos propuesto: “Para alcanzar la gracia, las razones del corazón tienen que ser integradas con las razones de la razón.” (Op. cit., p. 156). Y agrega: “Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît point.”: “El corazón tiene sus razones, que la razón no percibe en absoluto.” (Op. cit., p. 161). Esta reflexión se convierte en el punto central con el que Bateson (1972) reconoce la dificultad que existe para analizar el arte, el ritual y la mitología, pues considera que al estar involucrados los distintos niveles que van de la vigilia al sueño, a través de lo que nosotros agregaríamos como estados alternativos de conciencia, será importante considerar los siguientes cuatro marcos teóricos para tener una aproximación científica del arte, el primero, dice Bateson (1972) consiste en la propuesta de Samuel Butler, quien estima que en la medida que un organismo conoce y ejecuta una dinámica, es cada vez más inconsciente de su conocimiento, tal resultado está presente en todas las formas de arte o habilidad. La segunda postura es de Adalbert Ames, quien afirma que las representaciones artísticas bi y tridimensionales, son resultado de procesos inconscientes de los que no tenemos un control voluntario. La tercera postura es la teoría freudiana de Fenichel, basada en los sueños como metáforas codificadas a nivel de proceso primario. Y la cuarta es la propuesta freudiana, la que concibe al inconsciente como archivo

⁵³ Parecería que tal afirmación contradice lo que estamos proponiendo, sin embargo ese supuesto encuentro con la gracia y su éxito planteado en términos de éxito parcial, significa la experiencia en el aquí y ahora, la conexión momentánea con la experiencia artística, la conciencia del momento; contrario a lo que estamos buscando como objetivo de nuestra investigación, en este caso la resignificación de la identidad a partir de la experiencia artística dirigida, y que es precisamente por este aspecto de la dirección, un proceso ordenado de autorreflexión a través de la práctica y la expresión artística.

en el que están encerrados, por medio de un proceso de represión, los recuerdos aterradores y dolorosos. Como sabemos, el psicoanálisis ha sido el marco teórico con el que hemos sustentado algunos de nuestros conceptos más importantes; con ello agregaríamos que el inconsciente también tiene a su cargo todos nuestros aprendizajes y recursos internos.

En estos términos, Bateson (1972) afirma que si el arte lleva implícito el fenómeno de la gracia está expresando la integración psíquica, así, en virtud de ésta expresión, propone que el arte también trasciende las barreras culturales y se cuestiona entonces: “¿De qué manera la información acerca de la integración psíquica está contenida en la obra de arte?” (Bateson, 1972, p. 156) A lo que responde desde una especie de premisa básica de la teoría de los estilos con la que afirma: “[...] cada cuadro cuenta una historia” (Op. cit., p. 156). Con tal principio pone énfasis en la información observada en la representación del objeto artístico, esto es, por la integración psíquica, de manera que descubrimos con nuestro autor que el estilo es el hombre mismo: “Le style est l’homme même” (Op. cit., p. 157). De tal suerte que el estilo se vuelve una especie de código configurado por la integración psíquica, el nuevo significado obtenido de la relación simbólica entre la conciencia y el inconsciente, que nos informa tanto de la subjetividad del artista como de su cultura: “El código mediante el cual los objetos o personas (o seres sobrenaturales) percibidos se transforman en madera o pintura constituye una fuente de información sobre el artista y su cultura.” (Op. cit., p. 157) En donde el objeto de nuestro interés son las reglas de la transformación, no el código. Porque coincidimos con Bateson (1972), lo importante no es el significado del mensaje codificado, sino el significado del código elegido, que en este sentido es el significado del lenguaje artístico por el que sujeto optó para expresarse, lo que implica también que el arte es un ejercicio de comunicación desde el inconsciente.

2.7 Conclusiones

Finalmente podemos estimar que hemos dado forma a los supuestos que configuran los procesos creativos en términos de sublimación, por los que hemos comprendido los dispositivos que en estos términos promueven la resignificación de la identidad y los componentes que se encuentran implícitos en ellos. Al profundizar en el análisis de los procesos de creación y sus implicaciones teórico-metodológicas, a través de un estudio comparativo, nos llevó a comprender nuestro objeto de estudio de una manera holística, donde encontramos las pautas que los conforman, con las que también construimos ciertas relaciones.

Es entonces que la biogénesis, la creación del mundo artificial, el desarrollo de la ciencia, los diferentes procesos de cognición orientados a la resolución de conflictos, la creación artística, entre otros, son procesos de creación y de transformación que llevan implícito el fenómeno de sublimación el cual se manifiesta en la materia o representación que lo conforma.

De esto también pudimos dar cuenta a través de aquellos a quienes desde su propio quehacer artístico han reflexionado la experiencia creativa y plantean algunos conceptos fundamentales que aportan a una epistemología de los estudios del arte.

Es preciso mencionar que las reflexiones anteriores, están todas vinculadas a los lenguajes del inconsciente; son importantes precisamente porque son éstos los que se ponen en juego en los procesos simbólicos definidos en términos de sublimación y por los que hemos pretendido realizar nuestro objeto de estudio.

Cuando afirmamos lo anterior le estamos demandando a la consciencia hacerse cargo de sus percepciones, pues coincidimos con Bateson (1972), al afirmar que la consciencia es necesariamente correctiva y parcial y sus contenidos forman parte de lo verdadero sobre la persona. Sin embargo, es importante comprender que para que ocurra una toma de consciencia es central generar el planteamiento de la toma de consciencia como objetivo, es decir, el objetivo debe fijarse desde el principio para que por la mediación de los procesos

creativos podamos alcanzar el estado de gracia. Por dichas razones proponemos en el siguiente capítulo: El Taller de Creatividad.

Cabe reflexionar también que los procesamientos simbólicos de los que hemos estado hablando y analizados a través de la historia nos permiten observar cada vez una mayor complejidad, por cuanto las relaciones entre las intuiciones y los razonamientos son más distantes, sin embargo, las síntesis son más significativas.

También hemos observado que la “experiencia estética”, está construida por el principio del placer; es decir, la experiencia artística busca la realización del placer o del deseo en su objeto, independientemente de la impronta definida previamente por su relación de objeto, esto significa que la “experiencia estética” tiene la posibilidad de configurarse en una amplísima gama de representaciones que van desde la manifestación artística más elemental hasta conductas auto lesivas.

Estamos utilizando el término de *pauta creativa* para describir los elementos centrales en forma de fases que definen todo proceso de transformación, pues en esta discusión se anclan prácticamente todas las ciencias orientadas tanto hacia la creación de objetos como de sujetos.

La cultura material es siempre el resultado sintético de procesos artificiales que generan el mundo en el sentido en que producen entornos específicos para que sea vigente la vida humana, en el que permanecen lógicas sociales, humanas y por supuesto la lógica de los modelos de transformación.

La biogénesis como modelo de evolución, la síntesis de objetos y la creación de entornos como modelos de la creación de objetos, la solución de conflictos como modelo de la comunicación, la producción de ideas en la ciencia donde se juegan diferentes reglas que van de la ciencia normal hacia la revolucionaria, a través de las tensiones y crisis, así como toda manifestación artística del sujeto como modelo operativo y trascendente, todos, similares al orden de la sublimación, son las interfases que hemos abordado; se trata de conocimientos que tienen un correlato con los procesos de transformación o mecanismos

de sublimación, en los que encontramos una selección de palabras clave a manera de fórmula que explican dichos conceptos: **Crisis + relación (meta objeto)** (relación que une los contenidos - proceso simbólico - relación dialéctica - asociaciones entre la asimetría de meta y objeto) = **sublimación (síntesis)** (como mecanismo constructor de transformación y mecanismo de afirmación). Es decir:

Crisis + Relación (Cambio de meta > < Cambio de objeto) = Sublimación

Es importante establecer que esta fórmula para los procesos creativos, es también paralela a “La tópic de lo imaginario” de Lacan (1954) con la que deduce todo aquello que formado en el inconsciente como sustitución de un deseo no realizado, no estructurado, atrapado en lo no dicho, está representado por un síntoma, por un estado de neurosis, definido en términos de *lo real*, el cual tiene la posibilidad de llevar al síntoma del campo de *lo imaginario* a la condición *simbólica*. Esto también nos indica que todo procesamiento simbólico transita por las mismas fases.

En los procesos creativos nos referimos a dar el paso de coherencia para la cura, la transformación, el cambio, la resignificación del sujeto por mediación del arte por lo que hemos mostrado las semejanzas o el núcleo, con la posibilidad de dar legibilidad a los casos con los que trabajamos y en el que se relacionan la crisis y la cura, donde y como se hace pertinente la cura, a través de la escucha en nuestra experiencia personal para que el sujeto se resignifique en ese lugar. En este sentido, la teoría va mostrando una superación que implica cambio, necesitamos un sujeto en conflicto, en crisis, para propiciar un espacio en el que el sujeto se reconstruya.

Como el despliegue teórico hace posible que lo humano se conflictue y se construya a través de estos mecanismos lo justificamos con un Taller, porque queremos trabajar y propiciar un continente donde el sujeto se reexperimente en la crisis, en el dolor. En el carácter psicoanalítico de Freud, Lacan, Laplanche, Pontalis y el carácter correctivo de Bateson, porque hace posible que el lugar de la crisis se pueda gestionar y desplegar en certezas del camino de la experiencia, que tienen que ver con el reencuentro, con la fidelidad a sí, con pensar un poco cuando se está en pérdida, en reorganización, en resignificación. La

naturaleza del arte en la crisis - construcción, en la dualidad de esta situación y no en otro momento.

Finalmente queremos decir que nuestras aproximaciones coinciden con que los procesos creativos son naturales y pertenecen al orden universal, con esto afirmamos que el fenómeno de sublimación es precisamente el mecanismo universal a través del cual se logra la transformación. Reconocemos entonces el fenómeno de sublimación como un proceso inherente a la dinámica de la evolución que cumple con la tarea de incidir en el destino del universo, perfectamente organizado y organizador. Podemos afirmar que se trata de una matriz universal que realiza la función de transformar los diferentes órdenes de realidad o planos de existencia.

De tal suerte que al ampliar nuestras comprensiones con respecto a los procesos de creación, sus relaciones con los procesos de configuración de la identidad, así como con todo proceso de cambio, hemos realizado el objetivo de la presente Tesis: La resignificación de la identidad a través de la experiencia artística dirigida.

Bibliografía

- Bateson, G. (1998). *Pasos hacia una ecología de la mente. Una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre*. Buenos Aires: Lolhé-Lumen.
- Bernárdez Sanchís, C. (2003). *Joseph Beuys*. Madrid: Nerea.
- Bertherat, T. (2002). *El cuerpo tiene sus razones*. México: Paidós.
- De Micheli, M. (2009). *Las vanguardias artísticas del S XX*. Madrid: Alianza Forma.
- Duchamp, M. (1978). *En Marcel Duchamp du Segné*. Madrid: G.G Comunicación visual.
- Española, R. A. (2001). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 17 de noviembre de 2013, de <http://www.rae.es>
- Fernández Gaos, C. (2006). *El cuerpo y sus afecciones, reflexiones psicoanalíticas*. México: Círculo Psicoanalítico Mexicano.
- Freud, S. (1913). *El interés por el psicoanálisis*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol XII.
- Freud, S. (1915). *El inconsciente*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol XIV.
- Freud, S. (1915). *Pulsiones y destinos de pulsión*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol XIV.
- Freud, S. (1919). *Lo ominoso*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. XVII.
- Freud, S. (1920). *Más allá del principio del placer*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. XVIII.
- Freud, S. (1923). *El yo y el ello*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. XIX.
- Freud, S. (1930). *El malestar en la cultura*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. XXI
- Freud, S. (1937). *Carta a Marie Bonaparte*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol XXII
- Freud, S. (1938). *La escisión del yo en el proceso defensivo*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. XXIII
- Giménez, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: Conaculta.
- Gombrich, E. H. (1983). *Imágenes simbólicas*. Alianza editorial: Madrid.

- Harrison, C. A. (1999). *Art in theory 1900-2000. An anthology of changing ideas*. USA: Blackwell Publishing, USA.
- Kandinsky, W. (1912). *De lo espiritual en el arte*. México: Coyoacán.
- Kuhn, T. S. (2006). *La estructura de la revoluciones científicas*. México: FCE.
- Lacan, J. (1954). *El universo simbólico, Seminario 2, Clase 3*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro.
- Lacan, J. (1954). *El yo en la teoría de Freud, Seminario 2, Clase 4*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro.
- Lacan, J. (1954). *La tópica de lo imaginario, Seminario 1, Clase 7*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro.
- Lacan, J. (1955). *Introducción al gran otro, Seminario 2, Clase 19*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro.
- Lacan, J. (1960). *El amor cortés en Anamorfosis, Seminario 7, Clase 11*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro.
- Lacan, J. (1960). *El objeto y la cosa, Seminario 7, Clase 8*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro.
- Lacan, J. (1960). *La pulsión de muerte, Seminario 7, Clase 16*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro.
- Lacan, J. (1961). *De la creación Ex Nihilo Seminario 7, Clase 9*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro.
- Lacan, J. (1961). *El objeto y la cosa, Seminario 7, Clase 8*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro.
- Laplanche, J. (2002). *La sublimación, Problemáticas III*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Laplanche, J. y. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Laplanche, J. y.-B. (2004). *Diccionario de Psicoanálisis*. México: Paidós.
- Lipovetsky, G. (2003). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Ricard, A. (1982). *Diseño. ¿Por qué?*. Colección punto y línea. Baelona: Gustavo Gili.
- Watzlawick, P. W. (2003). *Cambio, formación y solución de los problemas humanos*. Barcelona: Herder.

LA PROPUESTA: EL TALLER DE CREATIVIDAD

“To me the performance is one the most transformative forms of art.

If the performance is good it can really change your life, and if it’s bad you just want to run away from it.”

Marina Abramovic

3.1 Antecedentes

Con el siguiente texto presentamos nuestra propuesta: El Taller de Creatividad.

Al principio de la investigación y sobre la base de ciertas intuiciones obtenidas a través de la práctica profesional en el campo psicoterapéutico y de utilizar en ésta distintas técnicas de expresión artística, diseñamos un dispositivo a manera de Taller, para situar al sujeto en un espacio seguro donde pudiera explorarse a sí mismo a partir del planteamiento de distintos objetivos, ordenados para cada una de las doce sesiones en donde se generaría la producción de un objeto artístico haciendo uso de una gran variedad de técnicas de expresión creativa, con la intención de promover cambios en la postura subjetiva. Motivo que nos llevó a proponer y realizar el objetivo general de ésta Tesis: La resignificación de la identidad a partir de la experiencia artística dirigida. Al integrarlo de esta manera también se insertó como el componente metodológico del Taller de Creatividad.

De ésta manera planteamos el desarrollo de doce sesiones en un ordenamiento que va de lo general a lo particular, iniciamos con lo más tangible, para terminar con reflexiones más abstractas. Empezamos con la Sesión 1 *Introducción al proceso creativo*, en la que cuestionamos la capacidad creativa de cada sujeto con un *Dibujo y un Collage*. Durante la Sesión 2 dimos cuenta de *El Yo, como principio de realidad. El cuerpo: posibilidades y límites*, al explorar sus alcances por medio de una *Actividad lúdica con globos* y el trazo de una *Impronta*. La Sesión 3 consistió en una reflexión sobre *Auto-curación y la asociación de*

disociaciones a través de un *Collage* y una *Pintura*, sobre la impronta de la sesión anterior. En la Sesión 4 trabajamos con *La responsabilidad del autocuidado y el bienestar* con ejercicios de *Anti-gimnasia*, con la *Exploración de sensaciones y sus respectivas representaciones* modeladas en *Barro*. Para la Sesión 5 reflexionamos sobre *La estructura de la conciencia* mediante el trabajo coordinado de los *Hemisferios izquierdo y derecho*, con la realización de *Mapas Mentales*. La Sesión 6 consistió en revisar *La estructura anímica*, es decir, la dinámica de las emociones a través de su reconocimiento en una gráfica de Zinker (1997) que *Dibujaron y pintaron*; en la segunda parte de la sesión las representaron por medio del *Drama*. Durante la Sesión 7 los participantes exploraron el espacio por medio del *Baile* con telas y después expresaron su experiencia en una *Pintura* de amplio formato. Para la Sesión 8 planeamos una dinámica caótica con objetos de desecho industrial con lo que tenían que crear *Música* y armonizarse con el resto del grupo, en la segunda fase de la sesión y con los mismos elementos construyeron y pintaron *Esculturas*. En la Sesión 9 trabajaron con *Fotografía*, por lo que salieron a todo el Fórum cultural a capturar formas en las que encontraron elementos significativos. Durante la Sesión 10 tomaron como base las imágenes fotográficas de la sesión anterior y otras provistas como material, con las que realizaron un trabajo *Escrito* con el objetivo de *resignificar la experiencia con visión de futuro*. En La Sesión 11 nos enfocamos en la importancia de formar una *Conciencia de grupo* a través de la creación de 5 *Pinturas de gran formato* en equipos. Finalizamos el Taller de Creatividad con la Sesión 12 a través de un ritual de *Cierre*, en el que elaboraron el recuento de cada uno de sus aprendizajes.

Por tales razones se ha hecho posible entender las formas del deseo vital y su impulso en la actividad creadora, entre cuyos componentes está el de la construcción de la identidad, no solo en su función práctica en el campo de lo ético, sino que también es fundamental en la estética de la construcción del sí mismo, como proceso creativo para propiciar en el individuo cambios en la posición subjetiva en relación a la propia historia. Buscamos generar cambios, facilitar la aparición de algo nuevo, es decir, cambios en la experiencia, en el orden de la percepción, para la reconstrucción y la consecuente resignificación de sí para finalmente ver realizado el objetivo de la presente investigación: la resignificación de la

identidad a través de la experiencia artística dirigida, mediante el dispositivo del Taller de Creatividad.

3.2 El Taller de Creatividad

El Taller de Creatividad ha tenido dos objetivos, el primero consistió en la creación de un espacio de reflexión personal en la interacción grupal, donde a partir del objetivo de cada una de las sesiones, se condujo al sujeto a una crisis a manera de estado de reflexión, como antesala del cambio en la posición subjetiva, para la aparición de nuevas asociaciones a través de la experiencia artística y la práctica terapéutica, definido como sublimación, en nuestros términos: proceso creativo; esto significa romper los ciclos, las formas rígidas y repetidas que impiden “[...] la relación que une el contenido [...]” (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 407), para promover en el sujeto la exploración, el conocimiento que lo lleven a resignificar la experiencia mediante la realización del deseo, a la toma de conciencia personal y situarlo en otro nivel de conciencia, que le permita definir algunos límites, asociar ciertos fragmentos para la reconstrucción de sí, para alcanzar mayor libertad interior.

El segundo objetivo consistió en medir esos cambios, el Taller de Creatividad fue el dispositivo a partir del que observamos, identificamos, analizamos, evaluamos y comprendimos más ampliamente el proceso subjetivante de restauración simbólica.

3.3 La sistematización del Taller de Creatividad

Para la sistematización del dispositivo del Taller de Creatividad, se tomó como fundamento la metodología del análisis del discurso, por ser la que ofrece una instrumentación más conveniente para construir y desarrollar el Taller. Se trata de un instrumento que permite ordenar, estructurar y comprender las prácticas discursivas en cualquier contexto de la vida social en donde el uso de la palabra oral y escrita forma parte de las actividades que se desarrollan.

Calsamiglia B. Helena y Tusón V. Amparo (2007) definen el término *discurso* como una práctica social, por la que se articula la interacción de las personas en el *uso lingüístico contextualizado*, oral o escrito, como parte de la vida social y como instrumento que crea vida social. En este orden, distinguen las formas lingüísticas como aquellos elementos que constituyen las formas de comunicación y representación del mundo real o imaginario. Por tales motivos es importante distinguir que cada individuo posee diferentes formas de interacción, de ideología, de visión de la realidad y forma parte de ciertas estructuras sociales y posiciones dentro de las mismas, en este sentido, el uso lingüístico sucede en un contexto, es parte del contexto y crea contexto, por lo que las identidades sociales, se constituyen y se transforman a través de los usos del lenguaje:

“[...] el discurso significa adentrarse en el entramado de las relaciones sociales, de las identidades y de los conflictos, intentar entender cómo se expresan los diferentes grupos culturales, en un momento histórico, con unas características socioculturales determinadas.” (Op. cit., p. 2)

Es importante subrayar que el análisis del discurso también se caracteriza porque sus objetos de estudio son datos empíricos, es decir, la información se observa directamente de la fuente. Para ello, los estudios discursivos han definido unidades de análisis que facilitan estructura y orden al discurso. La unidad fundamental es el enunciado, entendido como elemento mínimo de comunicación, el cual puede o no tener forma de oración - sujeto, verbo y predicado-. Al mismo tiempo, los enunciados componen el texto; de acuerdo con nuestras autoras: “[...] forman una unidad comunicativa, intencional y completa.” (Op. cit., p. 3)

Afirman que todo texto debe ser tratado como un *evento o acontecimiento comunicativo* que se desenvuelve en un espacio - tiempo, esto también se puede explicar en términos de proceso, entendido como una serie de acciones encadenadas y ordenadas que suceden alternada y/o simultáneamente.

En este orden, la dirección del Taller de Creatividad se abordó como un discurso contextualizado, como elemento de interacción social, que crea vida social, lo cual significó

introducirse en el juego las *relaciones sociales, las identidades y los conflictos*, para observar, identificar, analizar, evaluar y comprender los diferentes modos creativos y los cambios consecuentes en la postura subjetiva de los sujetos; en un determinado espacio, momento histórico y características socioculturales específicas.

De esta manera, el Taller fue dirigido en términos de evento comunicativo y de acontecimiento -espacio-tiempo-. Pues al seguir a nuestras autoras es claro que: “Lo que define al *evento* es que es imprescindible el uso de la palabra para que se realice y, también, que se le suele asociar a un *tiempo* y a un *espacio* apropiados o que se pueden constituir como tales al celebrarse en ellos tal acontecimiento.” (Op. cit., p. 5)

3.3.1 El análisis del discurso a través del modelo de Hymes (1972)

Calsamiglia B. Helena y Tusón V. Amparo (2007) proponen diferentes disciplinas y construcciones metodológicas que facilitan el ordenamiento y análisis de la información de forma conveniente y de acuerdo a la necesidad planteada; nosotros hemos seleccionado el modelo SPEAKING de Hymes (1972), como modelo de la etnografía de la comunicación, tanto para diseñar como para sistematizar nuestro dispositivo.

La etnografía de la comunicación, nace en la mitad de los sesentas como corriente antropológica con Gumperz (1964) y Hymes (1972), establece que la competencia lingüística es un conjunto de conocimientos y habilidades que conforman la *competencia comunicativa* como parte de la competencia cultural. Considera al texto como elemento integrador de aspectos verbales como no verbales, en una circunstancia socioculturalmente específica.

El modelo SPEAKING de Hymes (1972), es el término que utiliza para definir el conjunto de elementos que forman parte de todo acontecimiento comunicativo y hace alusión a ocho características descritas en inglés en el siguiente orden: Situation- Participants- Ends- Act sequences- Key- Instrumentalities, Norms y Gender.

De acuerdo con nuestras autoras, este conjunto no se reorganiza en cada ocasión, sino que se va construyendo a través de las *prácticas sociales en géneros*, los cuales se identifican por pautas y convenciones que los participantes aportan de acuerdo al *evento comunicativo* en cuestión.

Por estas razones hemos considerado tomar el planteamiento metodológico de la etnografía de la comunicación como el más pertinente para la sistematización del dispositivo del Taller de Creatividad y que proponemos en el siguiente esquema, con el que diseñamos cada una de las sesiones:

“Componentes del evento comunicativo (Hymes, 1972)

1.- Situación:

- 1.1 *Localización espacial y temporal* (el lugar y el momento donde y cuando se desarrolla el evento).
- 1.2 *Escena psicosocial* (la significación social y cognitiva de esa escenificación)

2.- Participantes:

- 2.1 *Características socioculturales* (edad, sexo, estatus, papeles, bagaje de conocimientos, repertorio verbal, imagen y territorio).
- 2.2 *Relaciones entre ellos y/o ellas* (jerárquicas, entre iguales, íntima, distante, etc.).

3.- Finalidades:

- 3.1 *Metas / Productos* (lo que se espera obtener y lo que realmente se obtiene de la interacción).
- 3.2 *Globales / Particulares* (finalidades sociales del evento y finalidades individuales y concretas).

4.- Secuencia de actos:

4.1 *Organización de la interacción* (gestión de los turnos de palabra, estructura de la interacción: inicio, desarrollo, final, etc.).

4.2 *Organización del tema o de los temas* (gestión y negociación del tema: presentación, mantenimiento, cambio, etc.).

5.- Clave:

5.1 *Grado de formalidad / informalidad de la acción* (tono serio, frívolo, divertido, íntimo, frío, etc.).

6.- Instrumentos:

6.1 *Canal* (oral, escrito, iconográfico, audiovisual, etc.).

6.2 *Variedad/es del habla* (lenguas/s, dialecto/s, registro/s, etc.).

6.3 *Vocalizaciones, ciencia y proxemia* (ruidos de asentimiento, de rechazo, de asco, de incompreensión, etc.; gestos, miradas, posición y distancia de los cuerpos, etc.).

7.- Normas:

7.1 *Normas de interacción* (quién puede hablar y quién no, cómo se toma la palabra, interrupciones, silencios, solapamientos, etc.).

7.2 *Normas de interpretación* (marcos de referencia para interpretar los enunciados indirectos, las presuposiciones, los implícitos, etcétera).

8.- Género:

8.1 *Tipo de interacción* (trabajo en grupo, conversación espontánea, conferencia, tertulia, debate, etc.).

8.2 *Secuencias textuales* (diálogo, narración, argumentación, exposición, etc.).”
(Op. cit., p. 4)

3.3.2 El modelo de Hymes (1972) como dispositivo del Taller de Creatividad

A continuación desglosaremos el esquema *Componentes del evento comunicativo* de Hymes (1972), con la intención de especificar las funciones del proceso creativo en el dispositivo:

3.3.2.1 Situación:

3.3.2.1.1 La localización espacial y temporal:

Se refiere al lugar –espacio- y el momento –tiempo- en el que se lleva a cabo un evento comunicativo o acontecimiento.

De acuerdo con las autoras es conveniente “[...] distinguir entre fronteras externas y fronteras internas, tanto temporales como espaciales [...] Lo que resulta interesante de ésta visión del <<espacio>> es que las fronteras internas delimitan espacios <<simbólicos>>. (Calsamiglia B., H. y Tusón V., A., 2007, p. 94). En este orden, los espacios simbólicos pueden ser un aula, una hoja de papel, un libro, o un lienzo.

Algo parecido sucede con las fronteras temporales:

“[...] a lo largo del tiempo van sucediendo unos <<episodios>> o <<secuencias>>, cuyas fronteras internas están marcadas –de nuevo de forma más o menos evidente- por el uso de ciertos elementos verbales y no verbales que de forma convencional indican, comunican, expresan el paso de una parte a otra.” (Op. cit., p. 95)

Como sabemos, ambos elementos son constituyentes del concepto de *proceso*, que en ésta investigación es central: el proceso creativo.

De ésta manera, fijamos la *Situación* como sigue: El Taller de Creatividad se llevó a cabo los días miércoles: 8, 15 y 29 de agosto, 5, 12, 19 y 26 de septiembre, 3, 17, 24 y 31 de octubre y 7 de noviembre del 2012 (doce sesiones), de 10:00 a 14:00 hrs., en el Salón de Danza del Departamento de Estudios Culturales, de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Sede Fórum, en la Universidad de Guanajuato, Campus León.

3.3.2.1.2 La escena psicosocial:

La etnografía de la comunicación plantea de manera sistemática el rol del contexto en la construcción de los eventos comunicativos: “[...] este componente se refiere, también, a la escena psicosocial, es decir, a la imagen de evento que de forma prototípica, las personas que pertenecen a un determinado grupo cultural asocian a un lugar y un tiempo determinados” (Op. cit., p. 95). De esta manera el contexto también es un concepto sociocultural, ya que las personas al formar parte de un grupo generan significados en torno al lugar y a lo que ahí sucede.

El contexto fue construido por las condiciones psicosociales que se establecieron en la primera sesión y propiciaron el clima para la experiencia creativa, en un marco de respeto por el trabajo personal y el de los demás, para favorecer un espacio de reflexión cuidado, a partir de las normas que se expondrán en el punto 7.

3.3.2.2 Participantes:

3.3.2.2.1 Características socioculturales

Las características socioculturales de los participantes del grupo del Taller de Creatividad, de acuerdo con Calsamiglia B. Helena y Tusón V. Amparo (2007) se refieren a la edad, sexo, estatus, roles, bagaje de conocimientos, repertorio verbal, imagen y territorio. Son las siguientes:

Fue un grupo conformado por 25 personas, alumnos de la Licenciatura en Cultura y Arte de primer ingreso, con un promedio de edad entre los 18 y 25 años de edad, aunque 5 se situaban casi en los 30. Fueron 20 mujeres y 5 hombres. Su bagaje cultural y repertorio verbal correspondía a un nivel medio superior.

3.3.2.2.2 Relaciones entre ellos y/o ellas

Las relaciones de los integrantes del grupo estaban establecidas entre pares y complementaria del grupo hacia y desde la facilitadora.

3.3.2.3 Finalidades:

3.3.2.3.1 Metas y Productos

Para la realización del Taller de Creatividad se plantearon metas y productos para cada sesión, con estos fue evaluado el proceso creativo y los cambios en la postura subjetiva.

Metas:

En el presente formato se entiende por meta al fin último de nuestros objetivos, fueron los indicadores del desempeño, el grado de cumplimiento y logros del Taller. Esto significó el cumplimiento del objetivo de cada sesión mediante la producción de un objeto artístico, lo cual se pudo medir con la siguiente escala de valores: Sobresaliente, satisfactorio, suficiente y reprobatorio.

Sobresaliente: El valor que superó las expectativas de la meta programada.

Satisfactorio: El valor que implicó el cumplimiento de la meta programada.

Suficiente: El valor aprobatorio mínimo que implicó el cumplimiento de una meta, sin ser inaceptable.

Reprobatorio: El valor de una meta inaceptable o no cumplida.

Productos:

De acuerdo con Canale (1983), una de las características de la comunicación interpersonal es que su éxito o su fracaso se evalúa a través de los productos que de ella se obtienen.

Los productos fueron los objetos creados con las técnicas de expresión artística utilizadas en cada sesión del Taller. Estos productos nos permitieron evaluar el proceso creativo y los cambios en la subjetividad de los sujetos. Conviene dejar claro que no se evaluó la capacidad

de la representación técnica de los productos, solamente se observó la intención de cada participante para ir un paso más allá de sus propios referentes en cuanto a la expresión creativa; así como los contenidos simbólicos de quien los realizó. De ello dieron cuenta cada uno de los participantes en un momento de retroalimentación al final de cada evento. Este momento de cierre fue muy importante, ya que es el momento en el que los participantes tomaron conciencia de su posición antes, durante y después de la sesión, lo que se convirtió en un factor para la distinción de cambios.

3.3.2.3.2 Globales / Particulares

Objetivos:

El objetivo global (general) del Taller de Creatividad consistió en crear de un espacio de reflexión personal en la interacción grupal, para favorecer la toma de conciencia personal al establecer la relación entre la reflexión conceptual (Crisis) y diferentes técnicas de expresión artística (Meta) para la creación de un objeto artístico (Objeto elevado a la dignidad de la Cosa), lo que hemos definido como proceso creativo; es decir, llevar a los participantes a promover la reconstrucción de sí al explorar, conocer y resignificar la experiencia mediante la realización del deseo.⁵⁴

Particulares: Los objetivos particulares son aquellos que corresponden y cambian a cada sesión.

3.3.2.4 Secuencia de actos:

3.3.2.4.1 Organización de la interacción

La secuencia de los actos de cada una de las sesiones del Taller de Creatividad fue construida como sigue:

⁵⁴ El Taller de Creatividad ha sido la plataforma que nos permitió observar, identificar, analizar, evaluar y comprender los cambios en las posturas subjetivas a lo largo de cada una de las 12 sesiones, a través de los registros generados por este mismo instrumento.

La estructura de la sesión se llevó a cabo mediante la siguiente secuencia:

- En la primera fase, de inducción, fueron planteados el objetivo –la reflexión que llevaría a la toma de conciencia por medio de la creación el objeto artístico como objeto elevado a la dignidad de la Cosa- y la meta –la acción, es decir la dinámica de la sesión-, las normas de interacción, con la posibilidad de retomar puntos de referencia y de seguimiento de la sesión anterior.
- La segunda fase fue de introducción, en la que se presentaron los contenidos de cada sesión sustentados por un marco teórico.
- La tercera fase, de desarrollo, consistió en facilitar en los participantes la propuesta creativa mediante el lenguaje simbólico de las técnicas de expresión artística.
- La cuarta fase fue de resolución, relajación y toma de contacto.
- En la quinta fase se realizó la puesta en común, comprendió la retroalimentación, la toma de conciencia, la integración y el cierre de la sesión.

3.3.2.4.2 Organización del tema o de los temas

La organización de los temas estuvieron en función de generar un proceso de reflexión que llevaron al sujeto de lo general a lo particular, es decir, desde la toma de conciencia de su realidad corporal hasta la integración de la experiencia creativa en relación con su realidad ontológica; diseñado de forma seriada a través de cada una de las sesiones en el formato descrito en el punto anterior. La presentación, el planteamiento conceptual, las dinámicas, la retroalimentación responderán a:

- Los objetivos generales del Taller de Creatividad.
- Los objetivos específicos de cada sesión
- Las metas
- La organización de la interacción

El orden de las sesiones y sus planteamientos metodológicos, respondieron por un lado a la pertinencia temática así considerada y por otro a sus respectivas propuestas teóricas, de la cuales se dio cuenta más adelante.

3.3.2.5 Clave:

3.3.2.5.1 Grado de formalidad / informalidad de la acción

La Clave, es decir, el grado de formalidad/informalidad de la interacción en el Taller de Creatividad, fue el marco con el que generamos un espacio en el que resultó apropiada la reflexión cuidada, participativa, responsable, divertida y libre.

3.3.2.6 Instrumentos:

3.3.2.6.1 Canal

Los canales por los que se realizó la interacción al interior del Taller de Creatividad fueron: oral, escrito, visual, auditivo, kinestésico en lo referente a cada sujeto y cada elemento del material utilizado como medio.

3.3.2.6.2 Variedad/es del habla (lenguas/s, dialecto/s, registro/s, etc.).

Además de la expresión oral, las variedades del habla como maneras de expresión en el Taller de Creatividad adquirieron otras formas, características de cada técnica artística que se exploró y expresó en cada sesión, tomaron la palabra:

El collage, el dibujo, la pintura, el modelado en barro, el drama, la música, el baile, la fotografía, la escritura, la escultura con deshecho industrial, la pintura colectiva y el ritual.

6.3 Vocalizaciones, ciencia y proxemia (ruidos de asentimiento, de rechazo, de asco, de incomprensión, etc.; gestos, miradas, posición y distancia de los cuerpos, etc.). Son actitudes, reacciones, posturas, lenguaje corporal, entre otros, de los participantes que fueron observados durante las sesiones.

3.3.2.7 Normas:

3.3.2.7.1 *Normas de interacción* (quién puede hablar y quién no, cómo se toma la palabra, interrupciones, silencios, solapamientos, etc.).

Las reglas se establecieron desde la primera sesión, en dos aspectos distintos a manera de código ético, (definido en el punto 1.2), es el siguiente:

- Hablar en primera persona
Precisamente por la definición del objetivo general es fundamental distinguir el uso del Yo, ya que el sujeto se asume, genera para sí un compromiso y se coloca en una postura de responsabilidad ante lo dicho: “Rasgos de despersonalización en la sintaxis son las construcciones impersonales y pasivas [...] Rasgos de personalización son, en cambio, la utilización de deícticos⁵⁵ [...] y de referencias léxicas de persona, junto a modalizadores⁵⁶ que permiten sopesar el grado de involucración afectiva o epistémica que manifiesta el hablante” (Calsamiglia B., H. y Tusón V., A., 2007, p. 319).
- Evitar hacer juicios propios y hacia los demás
- Lo que se habla al interior del grupo, se queda en el grupo
- Evitar los consejos
- Pedir la palabra para hablar

El segundo fue más de orden funcional:

- Asistencia
- Puntualidad
- Apagar celulares

⁵⁵ “Los elementos deícticos son piezas especialmente relacionadas con el contexto en el sentido de que su significado concreto depende completamente de la situación de enunciación, básicamente de quién las pronuncia, a quién las dirige, cuándo y dónde.” (Calsamiglia B., 2007)(p. 107)

⁵⁶ “[...] el estudio de la *modalización* [...] pone de manifiesto la posibilidad que tiene el hablante de introducir sus propias actitudes y su propia perspectiva en el enunciado, tanto en el dominio intelectual como en el dominio emocional.” (Calsamiglia B., 2007)(p. 126) No está por demás subrayar que nuestro fin último busca la reconstrucción de la identidad.

- Dejar el espacio como lo encontraron
- Vestir ropa cómoda
- Entrar sin zapatos
- Entrar sin alimentos
- Llevar el material que fue solicitado

3.3.2.7.2 Normas de interpretación (marcos de referencia para interpretar los enunciados indirectos, las presuposiciones, los implícitos, etcétera).

Para la naturaleza de nuestra propuesta, en el presente apartado trabajamos el objetivo para cada sesión con su respectivo marco teórico, a manera de supuesto con los que fijamos la dinámica del Taller, contruidos con algunas teorías de la personalidad y del cambio, posturas filosóficas, filosofía del arte, algunos estudios del arte, específicamente las que nos refieren a los procesos de creación todas citadas en el Proyecto de Investigación.

3.3.2.8 Género:

3.3.2.8.1 Tipo de interacción

El género es resultado de la organización cultural: “En cuanto a la estructura un género se define como <<patrón comunicativo complejo de elementos que se pueden situar en tres niveles estructurales diferentes>>...Los tres niveles de trabajo son los siguientes:

- a) El nivel de la estructura **interna**,
- b) El nivel <<**situativo**>> (de la interacción concreta),
- c) El nivel de la estructura **externa**”. (Op. cit., p. 319).

Siguiendo nuestras autoras, la estructura interna se refiere a los rasgos verbales y no verbales, aspectos prosódicos y kinestésicos. El nivel situativo a los fenómenos rituales, organización interactiva, marco de participación, situación social. La estructura externa a los ámbitos comunicativos, a las categorías sociales de los actores, a la distribución institucional de los géneros.

El género en el Taller de Creatividad se llevó a cabo como un laboratorio de relaciones, fue el lugar en donde se probaron y ensayaron los tres tipos de interacción.

3.3.2.8.2 *Secuencias textuales* (diálogo, narración, argumentación, exposición, etc.)

Se presentaron diferentes formas de secuencias textuales, mismas que fueron clasificadas dentro de la estructura de las sesiones en el siguiente orden:

Cada una dio inicio con una *inducción*, entendida como estado de transición, que va desde la entrada de los participantes al espacio, en donde van dejando afuera lo que ya no es materia del Taller y empiezan a centrar la atención en la *exposición*.

En la primera parte de la *exposición*, planteamos los objetivos y las metas en forma de *introducción* al tema y al trabajo de la sesión, la segunda parte dio lugar al *desarrollo* de la sesión mediante la *explicación, argumentación y descripción*⁵⁷, que describimos a continuación:

La *explicación* tuvo como función desarrollar el tema mediante el planteamiento del marco de referencia. “La explicación parte de un supuesto previo: la existencia de información.” (Op. cit., p. 297).

La *argumentación* fue la forma con la que establecimos relación entre la *explicación* del marco de referencia y la *descripción* de la correspondiente actividad creativa, al persuadir a los sujetos de la pertinencia de explorar en sí mismos los supuestos teóricos para llevar a cabo la actividad creativa. “Se argumenta, en fin, en cualquier situación en la que se quiere convencer o persuadir de algo a una audiencia [...]” (Op. cit., p. 284).

La *descripción* fue la fase en la que se representaron lingüísticamente las características de la siguiente acción, en términos de proceso creativo y propició el desarrollo del mismo: “La descripción se aplica tanto a estados como a procesos y se realiza según una *perspectiva o*

⁵⁷ Hasta este punto llega la dirección del proceso creativo, a partir de aquí le corresponde al participante establecer la relación que une los contenidos, es decir, elaborar el procesamiento simbólico para expresar su experiencia y objetivarse.

punto de vista determinados, con un amplio abanico de posibilidades que se presenta desde el ángulo más objetivo al más subjetivo [...] condicionada por el *contexto*.” (Op. cit., p. 269).

Al final de cada sesión, establecimos un espacio de retroalimentación en el que los sujetos compartieron su experiencia a través de la *narración*, en el que, según Adam (1992) el tiempo transcurre y avanza en una secuencia en la que aparecen reflexiones y estados que cambian en un proceso integrador que se genera por las relaciones encadenadas de los acontecimientos y se refiere al primer orden en la organización del discurso. En estos términos se dio lugar al *diálogo* como “[...] la forma básica de la comunicación humana.” ((Calsamiglia B., H. y Tusón V., A., 2007, p. 308), en el que los participantes compartieron en un intercambio comunicacional sus experiencias y los cambios de percepción.

Con la finalidad de facilitar la lectura y la comprensión hemos explicitado la Sesión 1 en el orden completo del formato de sistematización, sin embargo, en las sesiones siguientes, los puntos: *Situación (Escena psicosocial)*, *Participantes*, *Secuencia de actos (Organización del tema)*, *Clave*, *Instrumentos (Variedad del habla)*, *Normas (Normas de interacción)* y *Género* han sido omitidos para evitar redundar en la información.

3.4 Las Sesiones del Taller de Creatividad

3.4.1. Sesión 1 Introducción al Proceso Creativo

Dibujo y Collage

3.4.1.1 Situación

Localización espacial y temporal

Se llevó a cabo el día miércoles 8 de agosto del 2012, de 10:00 a 14:00 hrs., en el Salón de Danza de la Sede Fórum de División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guanajuato, Campus León.

Escena psicosocial

A lo largo de la sesión facilitamos el clima para el desarrollo creativo, mediante la definición de las normas⁵⁸, el planteamiento de los objetivos y metas, así como por la disposición y el compromiso de los participantes para llevar a cabo el trabajo promoviendo un espacio de reflexión y cuidado.

3.4.1.2 Participantes

Características socioculturales

Trabajamos con un grupo conformado por 25 personas, 20 mujeres y 5 hombres. Alumnos de la Licenciatura en Cultura y Arte de primer ingreso, el promedio de edad osciló entre los 18 y 25 años de edad, aunque 5 se situaban casi en los 30. El bagaje cultural y repertorio verbal correspondían a un nivel medio superior.

Relaciones entre ellos y/o ellas

⁵⁸ Descritas en el apartado anterior.

Las relaciones de los integrantes del grupo se realizaron entre pares (iguales) y complementaria (jerárquica) del grupo hacia y desde la facilitadora.

3.4.1.3 Finalidades

Metas / Productos para los 25 participantes

- Representar con un dibujo el concepto de creatividad
- Realizar un collage como símbolo de la recuperación creativa

Globales / Particulares

El objetivo global (general) del Taller de Creatividad consistió en crear de un espacio de reflexión personal en la interacción grupal, para favorecer la toma de conciencia personal al establecer la relación entre la reflexión conceptual (Crisis) y diferentes técnicas de expresión artística (Meta) para la creación de un objeto artístico (Objeto elevado a la dignidad de la Cosa), lo que hemos definido como proceso creativo; es decir, llevar a los participantes a promover la reconstrucción de sí al explorar, conocer y resignificar la experiencia mediante la realización del deseo.

Los objetivos *particulares* de la primera sesión fueron los siguientes:

- Definir el objetivo global
- Establecer las normas.
- Expresar por medio del *dibujo* el concepto preconcebido sobre la creatividad.
- Reflexionar sobre la importancia de la recuperación de la capacidad creativa mediante la creación de un símbolo con un *collage*.

3.4.1.4 Secuencia de actos

Organización de la interacción

En la fase de inducción recibimos al grupo en la puerta del Taller, teniendo el espacio preparado con el material ordenadamente dispuesto en el salón; cada participante entró y tomó asiento en algún cojín dispuesto en un círculo sobre el piso y rotuló su nombre en un gafete.

Iniciamos con un saludo de bienvenida y la presentación de los participantes. Para después plantear los objetivos y las metas generales del Taller, así como los objetivos y las metas de la sesión. Así mismo definimos las normas de interacción.

En la fase de introducción expusimos los contenidos y el marco teórico de la sesión. En donde cada participante definió su propio concepto de creatividad. Después explicamos el concepto de creatividad, los bloqueos de la creatividad y la recuperación creativa con Waisburd (2003). Planteamos la Teoría de los dos cerebros en Robles (2008) y finalmente subrayamos la misma idea con un video de la Dra. Bolte (2008).

En la fase de desarrollo los participantes crearon una propuesta creativa o de solución mediante el lenguaje simbólico, pues cada participante dibujó su símbolo de la creatividad. Más adelante crearon un símbolo de recuperación creativa por medio de un collage con el material que eligieron para trabajar, dispuesto en distintos puntos del Taller.

Durante la fase de resolución, relajación y toma de contacto iniciamos el cierre de la sesión cuando cada sujeto finalizó su actividad, después recogió, ordenó y guardó el material en su lugar, mientras los demás participantes terminaban sus procesos.

En la fase final realizamos la puesta en común, la retroalimentación, la toma de conciencia, la integración y el cierre; motivo por el que compartieron sus descubrimientos sobre la dificultad para reconocer su potencial creativo, se cuestionaron sobre los aprendizajes adquiridos y establecimos compromisos para la siguiente sesión.

Organización del tema o de los temas

Fundamentamos la organización y el desarrollo de los temas en función de los objetivos y metas de la sesión, lo cual definió su estructura. Para la primera sesión consideramos como

lo más pertinente dar inicio a la introducción al tema, partimos de la base con la que cada participante aportó su propia concepción de la creatividad, sus expectativas en torno a la misma, los bloqueos para su realización así como su recuperación. De la misma forma se expusieron diferentes marcos referentes a la naturaleza, origen y función de la creatividad.

3.4.1.5 Clave

Grado de formalidad / informalidad de la acción

La Clave, es decir, el grado de formalidad/informalidad de la interacción en el Taller de Creatividad, fue el marco con el que generamos un espacio en el que resultó apropiada la reflexión cuidada, participativa, responsable, divertida y libre.

3.4.1.6 Instrumentos

Canal

Para este punto se ha creado una subdivisión correspondiente a diferentes canales de expresión. El canal utilizado para toda la secuencia fue la expresión oral; la exposición del marco teórico se realizó por medios digitales proyectado en PowerPoint como expresión escrita e imágenes visuales.

El material y su utilización tuvieron un papel protagónico en lo que se refiere a los canales de expresión, durante la primera sesión se llevaron a cabo tres actividades en las que se utilizaron los siguientes materiales:

La primera actividad consistió en rotular los nombres para hacer gafetes sobre etiquetas auto adheribles de 10.0 x 5 cms. con marcadores de colores.

En la segunda actividad dibujaron su símbolo de la creatividad en hojas de papel bond con marcadores de colores.

En la tercera actividad crearon el símbolo de recuperación creativa por medio de un collage, para lo que utilizaron: Cartoncillo de colores de 50 x 70 cms., gran variedad de papeles de color, semillas, flores y hojas secas, plumas de ave, confeti, pasta de sopa, algodón, galletitas, aserrín, piedritas, pegamento, tijeras, marcadores.

Otro canal fue la ambientación del espacio con música de fondo; la selección para la presente sesión fue instrumental: piano y flauta de Norby, E. y Mead, R. (1992)

Variedad/es del habla (lenguas/s, dialecto/s, registro/s, etc.).

Las variedades del habla, como se citó anteriormente corresponden a la palabra expresada oral y escrita, a las modalidades de expresión que en el Taller de Creatividad adquieren las formas y características de cada técnica artística que se ha exploró, en la primera sesión se realizó por medio del dibujo y el collage, así como la música de fondo.

Vocalizaciones, ciencia y proxemia

Son algunas características del habla que nos permitieron identificar y valorar la experiencia de los participantes durante el proceso creativo. Nuestras observaciones van en el orden de descubrir el asombro e incertidumbre de los participantes en cuanto entrar descalzos, comprender la disposición del espacio, utilizar el suelo como asiento y como lugar de trabajo así como compartir el material. Su desplazamiento por el espacio fue tímido y la interacción entre ellos reservada.

3.4.1.7 Normas

Normas de interacción

- Hablar en primera persona
- Evitar hacer juicios hacia sí mismos y hacia los demás
- Lo que se habla al interior del grupo, se queda en el grupo
- Evitar los consejos

- Pedir la palabra para hablar

El siguiente conjunto de normas son de orden funcional:

- Asistencia
- Puntualidad
- Apagar celulares
- Dejar el espacio como lo encontraron
- Vestir ropa cómoda
- Entrar sin zapatos
- Entrar sin alimentos
- Llevar material solicitado

Normas de interpretación

En este orden, las normas de interpretación están representadas por el marco teórico en el que sustentamos el objetivo de la sesión y expusimos al grupo en la fase de introducción. En la primera sesión: *Introducción al proceso creativo*, trabajamos para configurar un clima propicio que introdujera a los participantes a los procesos de creación, partiendo del supuesto de que todos somos creadores, con la finalidad de desmitificar las creencias respecto a que la experiencia artística está restringida a solo unos cuantos. Así mismo, fue posible reflexionar sobre ciertos bloqueadores de la creatividad e iniciar el camino para recuperarla. Por lo que trabajamos con los conceptos de Waisburd (2003), Robles (2008) y Bolte (2008).

Como sociedad, le hemos dado mayor importancia al desarrollo cognoscitivo que a un desarrollo integral, es decir, que también incluya los afectos, la expresión, la creatividad, la comunicación, la sensibilidad, el desarrollo personal.

Según Teresa Robles (2008), la base de la salud mental está en el equilibrio de ambos procesos de desarrollo, que articula con la función de los hemisferios cerebrales a los que atribuye distintas funciones, y es en la interacción entre ambos que se alcanza la máxima

creatividad. A continuación presentamos los atributos de cada hemisferio cerebral de la teoría de los dos cerebros planteada por Robles (2008) como sigue:

“CEREBRO IZQUIERDO, *DOMINANTE, MAYOR O CATEGÓRICO*: Pensamiento lógico, pensamiento abstracto, es racional [...] es simplificador, tiene comprensión del lenguaje semántico, hace la elaboración del lenguaje semántico, numérico, analítico, lineal, mide el tiempo, hace relaciones temporales [...] reconoce la figura, mente consciente.

CEREBRO DERECHO, *NO DOMINANTE, MENOR O REPRESENTACIONAL*: Es emocional, integra, es intuitivo [...] holístico (totalizador), reconocimiento de formas, elabora el lenguaje paraverbal y no verbal, imaginativo, colorido, metafórico, espacial, atemporal, reconoce el fondo, mente inconsciente.” (Robles, 2008, p. 57)

Más adelante reforzamos ésta misma idea con un video de la Dra. Jill Bolte Taylor (2008) en el que narra su experiencia de “Iluminación” a raíz de un derrame cerebral del que se recupera.

Como sabemos, la evolución depende de un proceso creativo natural, de búsqueda, que parte de la insatisfacción hacia el placer. El hombre es el único ser que inventa y el producto creativo está siempre en relación con él. De ésta manera, el hombre como creador y la creatividad establecen un lazo entre el mundo y la existencia humana.

La creatividad ha sido estudiada desde diferentes perspectivas. La mayoría de los especialistas coinciden al referirse a la existencia de un potencial creativo innato, cuyo desarrollo dependerá de las oportunidades que se le brinden para crecer.

De acuerdo con Waisburd (2003), la creatividad es la capacidad de amar, de responder a los problemas cotidianos, de innovar, de tomar riesgos, de recrear, de tal modo que el sujeto se transforma en esa forma de ser y estar en el mundo como actitud ante la vida. Así mismo propone las siguientes características para practicar y conseguir la creatividad: Fluidez, flexibilidad, originalidad, elaboración, cuyo proceso en el Taller se convirtió en lo que vivieron, sintieron y experimentaron los participantes durante las reflexiones y la

producción de los objetos artísticos; de tal suerte que fue posible observar que al manifestar lo que somos cuando creamos, trascendemos.

Sin embargo, eso no siempre es posible, ya que durante la vida el sujeto va sufriendo una serie de experiencias que modifican su percepción y bloquean este proceso natural y se convierten en actitudes negativas que impiden expresar el yo: “Son obstáculos que tienen una carga afectiva negativa llena de energía que impide la creación, la expresión, la comunicación y la experimentación.” (Waisburd, 2003, p. 58)

Dichos bloqueos, condicionan el desarrollo, pues como sabemos, la cultura ejerce una acción que delimita los aspectos físicos, cognoscitivos, emocionales y espirituales. De ésta manera añade Waisburd (2003), la energía sigue a la conciencia, si la energía fluye y arriesga es creativa y al promover la intención promueve cambios significativos. Si la conciencia se instala en el miedo, la negación y el bloqueo, la energía se congela. Es entonces que propone algunas pautas para la recuperación creativa que citamos a continuación:

“Recuperación creativa:

- Comprensión de nuestros bloqueos
- Análisis de nuestra formación creativa, qué favoreció o anestesió el proceso
- Integrar el cuerpo con la mente, la emoción y el espíritu
- Actitudes de amor, apertura, respeto, aceptación, humildad y libertad
- Conciencia del potencial creativo y del camino para desarrollarlo
- Crear experiencias y buscar ambientes que sensibilicen y despierten las percepciones
- Manifestar en un ambiente seguro emociones reprimidas para liberar la energía. La energía sigue a la conciencia
- Experimentar y conocer el poder de la mente
- Desarrollo de la visualización, la meditación, la imaginación, la fantasía

¿Quién soy? ¿Qué quiero? Posibilidades y limitaciones” (Waisburd, 2003, p. 62)

3.4.1.8 Género

Tipo de interacción

En el género como resultado de la organización cultural, los tres niveles de trabajo son los siguientes:

El nivel de la estructura interna, se refiere a los rasgos verbales y no verbales, a los aspectos prosódicos y kinestésicos:

Construimos la estructura interna en secuencias verbales durante el desarrollo del Taller, las no verbales correspondían a las actividades de expresión creativa durante la fase de desarrollo de la sesión, en un primer momento fue representado por el dibujo del símbolo personalizado de creatividad, en el segundo momento, los participantes crearon el símbolo de recuperación creativa por medio de un collage.

En cuanto a otros rasgos no verbales y quinestésicos, quedaron implícitas algunas pautas que se repitieron cada sesión:

Las sesiones empezaban sentados en un círculo en el piso sobre cojines, sin zapatos, con la finalidad de crear un contexto de libertad y espontaneidad.

Disponíamos el material al centro y alrededor del círculo en el piso, a veces con algunas insuficiencias, que sirvieron para aprender a trabajar con lo que hay.

El nivel situativo: los fenómenos rituales, la organización interactiva, el marco de participación y la situación social en el Taller de Creatividad:

En las secuencias del nivel situativo encontramos como fenómenos rituales el saludo y la despedida, las preguntas de inicio y fin de la sesión; la organización interactiva tenemos la apertura, el proceso y el cierre de las actividades, la distribución del espacio, la disposición del material, el marco de participación de cada uno de los integrantes en los diferentes momentos de la sesión y la situación general del grupo en cada sesión se mantuvieron y llevaron a cabo en el mismo orden (la inducción, la introducción, el desarrollo y el cierre),

como se explica más adelante. El desarrollo de las actividades siempre las acompañamos con música de fondo:

- Norby, E. y Mead R. (1992). *Drive yourself serene, music to soothe the savage beast. Flights of fancy for Flute and Piano*. About Time Music Company. San Anselmo, CA.
- Norby, E. y Mead R. (1992). *Simple Gifts, Instrumental Arrangements*. About Time Music Company. San Anselmo, CA.
- Música New-Age seleccionada para cada sesión.

El nivel de la estructura externa en los ámbitos comunicativos, las categorías sociales de los actores a la distribución institucional de los géneros:

La estructura externa correspondió al tipo de interacción, a la forma de Taller de Creatividad, en la que el Taller se convirtió en laboratorio, el lugar en donde se descubren, prueban y miden posibilidades, un marco de ensayo y error en el que está implícito explorarse a sí mismo a partir de los supuestos teóricos planteados en los objetivos de la sesión hasta donde el participante libremente considera pertinente.

Secuencias textuales (diálogo, narración, argumentación, exposición, etc.)

Iniciamos la sesión con la *inducción*, comprendida entre la entrada de los participantes al Taller en la que propiciamos dejar afuera aquello ajeno y empezamos a centrar la atención al interior, en la distribución del espacio, en la disposición de los materiales, en elegir un lugar para sentarse, antes de la *exposición*.

En la primera parte de la *exposición*, en forma de *introducción* al tema y al trabajo, establecimos los objetivos y las metas. En la segunda parte, mediante la *explicación*, *argumentación* y *descripción*⁵⁹ planteamos los contenidos. La explicación consistió en abordar los marcos de referencia en los que fundamentamos el trabajo de la sesión. Por

⁵⁹ Hasta este punto llega la dirección del proceso creativo, a partir de aquí corresponde al participante elaborar y expresar su experiencia.

medio de la argumentación buscamos vincular la explicación del marco de referencia con la descripción de la correspondiente actividad creativa, persuadimos a los sujetos de la importancia de explorar y experimentar el proceso creativo, los bloqueos y la recuperación creativa. A través de la *descripción* dimos lugar al *desarrollo* de las acciones, con lo que propusimos lingüísticamente las características de los actos: explorar y experimentar hasta donde cada uno considerara pertinente, poner en marcha su propio proceso creativo, identificar los bloqueos y descubrir las posibilidades de la recuperación creativa a partir de los supuestos teóricos con el material designado.

En la *narración* nos referimos al orden primario en la organización de las fases del Taller, que en conjunto construyeron un discurso, un proceso creativo, en el factor temporalidad, en el que la estructura interna del discurso, transcurre, avanza y se transforma. En este orden llegamos a la *unidad de acción*, es decir, al punto de la sesión en la que generamos un proceso integrador. El factor *causalidad*, lo construimos por las relaciones encadenadas de cada uno de los acontecimientos, el hilo conductor para el cumplimiento de la meta y los objetivos.

Al cierre del proceso, los participantes libremente compartieron su experiencia en *plenaria*, mediante el *diálogo*; esta fue la última fase o *cierre* de la estructura de la sesión y/ o de las secuencias textuales, en la que los participantes expresaron, en un intercambio comunicacional, su experiencia y los cambios de percepción.

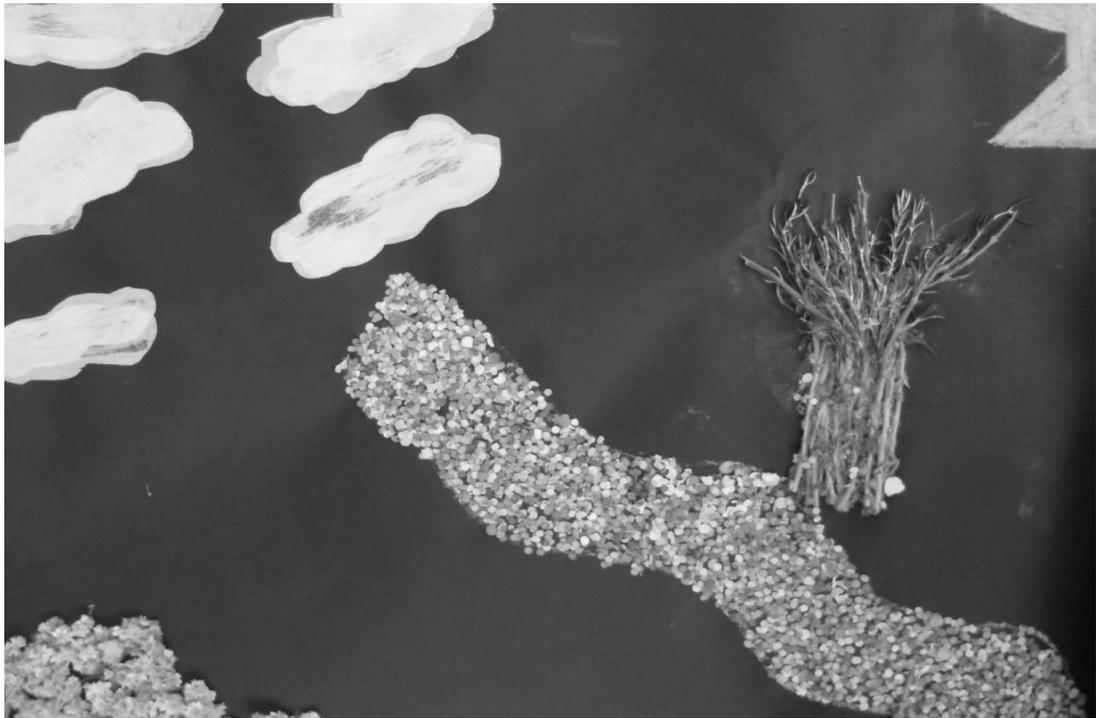
Nuestras observaciones al término de la sesión:

Existía en la mayor parte de los participantes el desconocimiento sobre la creatividad como una cualidad universal.

Observaron en sí mismos en mayor o menor grado ciertas dificultades para expresar su creatividad.

El sentir general del grupo fue de asombro ante la posibilidad de recuperarla.

Símbolos de recuperación creativa



3.4.2. Sesión 2 El Yo, principio de realidad. El cuerpo: posibilidades y límites

Actividad lúdica con globos e impronta

3.4.2.1 Situación

Localización espacial y temporal

Se llevó a cabo el día miércoles 15 de agosto del 2012, de 10:00 a 14:00 hrs., en el Salón de Danza de la Sede Fórum de División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guanajuato, Campus León.

Escena psicosocial (Ibíd., p.208)

3.4.2.2 Participantes

Características socioculturales (Ibíd., p. 208)

Relaciones entre ellos y/o ellas (Ibíd., p. 208)

3.4.2.3 Finalidades

Metas / Productos para los 25 participantes

- Realizar una dinámica de juego con globos
- Dibujar su impronta sobre papel de gran formato
- Contestar la primera encuesta para el registro de los cambios en la postura subjetiva

Globales / Particulares (Ibíd., p. 209)

Los objetivos *particulares* de la segunda sesión fueron los siguientes:

- Redefinir el objetivo global
- Recordar la normas

- Reconocer al propio cuerpo como la única realidad material del sujeto.
- Conocer las posibilidades de expansión y relación del cuerpo a través de la actividad lúdica con globos.
- Definir y reflexionar sobre los límites personales mediante la imagen corporal.
- Registrar los cambios en la postura subjetiva mediante la siguiente encuesta:
 ¿Qué es el proceso creativo?
 ¿Qué relación encuentras entre el proceso creativo y tu personalidad?
 ¿Hay algo del Taller que haya cambiado la percepción de tu realidad?

3.4.2.4 Secuencia de actos

Organización de la interacción

En la fase de inducción recibimos al grupo sentados en el suelo, teniendo el espacio preparado con el material ordenado por todo el salón; cada participante entró y tomó asiento en algún cojín dispuesto en un círculo sobre el piso, iniciamos la sesión con un saludo en donde planteamos las metas y objetivos de la sesión, así como las normas de interacción. Además, establecimos un mecanismo⁶⁰ de observación para registrar los cambios de la postura subjetiva de los sujetos, con el que contestaron por escrito las siguientes preguntas:

¿Qué es el proceso creativo?

¿Qué relación encuentras entre el proceso creativo y tu personalidad?

¿Hay algo de la sesión pasada que haya cambiado la percepción de las cosas?

En la fase de introducción expusimos los contenidos y el marco teórico de la sesión. En donde señalamos con Freud (1923) al yo como un cuerpo, como principio de realidad y complementamos sus conceptos con la reflexión de Bertherat (2002) quien hace énfasis en la importancia de la realidad corporal y la trascendencia de tomar conciencia de su cuidado.

⁶⁰ Los resultados del dispositivo aparecen en los anexos del Proyecto de investigación.

Durante la fase de desarrollo generamos una propuesta creativa y lúdica mediante el lenguaje simbólico de las técnicas de expresión artística. En la primera parte del desarrollo cada participante infló globos libremente, más adelante exploraron el espacio manteniendo un globo en movimiento sin dejarlo caer, buscando ir más allá de las formas y el movimiento habitual, seguirse a sí mismo sin seguir a nadie más, inventando nuevas formas de moverse por el espacio. Continuamos con la misma consigna pero debían ir generando interacción, primero con un compañero hasta ampliar la integración a más participantes, la dinámica continuó hasta que el grupo terminó⁶¹. En la segunda actividad se pidió a los participantes elegir un compañero para trabajar, con el objetivo de trazar sus figuras de cuerpo completo respectivamente sobre papel de gran formato; una vez improntadas expresaron los límites del Yo y del no Yo.

En la fase de resolución, relajación y toma de contacto iniciamos el cierre de la sesión cuando cada sujeto finalizó su actividad, después recogió, ordenó y guardó el material en su lugar, mientras los demás participantes terminaban sus procesos.

En la fase final realizamos la puesta en común, la retroalimentación, la toma de conciencia, la integración y el cierre; motivo por el que compartieron sus descubrimientos sobre la imagen corporal, así como las posibilidades y los límites del cuerpo. Se les cuestionó sobre los aprendizajes adquiridos y finalmente establecimos compromisos para la siguiente sesión.

Organización del tema o de los temas (Ibíd., p. 210)

3.4.2.5 Clave

Grado de formalidad / informalidad de la acción (Ibíd., p. 211)

⁶¹ Algunos de los ejercicios del Taller de Creatividad fueron inspirados por el trabajo de Sefchovich, Galia y Waisburd, Gilda, 1999, en *Expresión corporal y creatividad*, México, Ed. Trillas.

3.4.2.6 Instrumentos

Canal

Para este punto creamos una subdivisión correspondiente a diferentes canales de expresión. El canal utilizado para toda la secuencia fue la expresión oral; la exposición del marco teórico se realizó por medios digitales proyectado en PowerPoint como expresión escrita e imágenes visuales.

Utilizamos el cuerpo como el canal principal por el que percibimos y expresamos la experiencia estética.

El material y su utilización tuvieron un papel central en lo que se refiere a los canales de expresión, durante la segunda sesión se llevaron a cabo tres actividades en las que se utilizaron los siguientes materiales:

La primera consistió en dar respuesta por escrito a tres preguntas utilizando hojas blancas de papel bond y marcadores de colores.

La segunda actividad fue lúdica en la que utilizaron globos.

Durante la tercera actividad, para trazar la impronta del cuerpo, los canales fueron el cuerpo como modelo, papel kraft o bond en rollo y marcadores.

Otro canal fue la ambientación con música de fondo; la selección para la presente sesión fue instrumental, piano y flauta de Norby, E. y Mead R. (1992).

Variedad/es del habla (lenguas/s, dialecto/s, registro/s, etc.). (Ibíd., p. 212)

Vocalizaciones, ciencia y proxemia (Ibíd., p. 212)

3.4.2.7 Normas

Normas de interacción (Ibíd., p. 212)

Normas de interpretación

En este orden, las normas de interpretación están representadas por el marco teórico en el que sustentamos el objetivo de la sesión y expusimos al grupo en la fase de introducción. En la segunda sesión: *El Yo, principio de realidad. El cuerpo posibilidades y límites*, nos centramos en el cuerpo como el principio de realidad identitaria el cual posee características específicas que le conceden grandes ventajas así como otras lo limitan, y, de la misma manera, lo ponen en relación con los demás; con el objetivo de establecer una conciencia de límite corporal para el fortalecimiento del autoconcepto. Por lo que trabajamos con supuestos de Freud (1923) y Bertherat (2002).

Para Freud (1923) el Yo consciente es un Yo cuerpo, que se sabe a partir de experimentar la percepción en términos de sensaciones y sentimientos: “El Yo es sobre todo una esencia-cuerpo; no es sólo una esencia-superficie, sino, él mismo, la proyección de una superficie.” (Freud, 1923, p. 2) Para Bertherat (2002), tomar conciencia del propio cuerpo significa abrirse a la totalidad del ser, porque el cuerpo y el espíritu, lo psíquico y lo físico, la fuerza y la debilidad, representan una unidad; eso significa también que el cuerpo ocupa un lugar y un espacio, se puede medir y pesar, es adaptable y a la vez limitado, posee un sistema sensorial, es único e irreplicable, es temporal y posee ciclos establecidos por la naturaleza que no puede determinar pero tal vez con suerte, modificar de alguna manera, ya que implican nacer, crecer, desarrollarse, crear vida, deteriorarse y morir, así mismo se renueva, está sincronizado y posee una genética heredada; al evolucionar se adapta y se conserva, necesita protegerse dentro de un espacio, vestirse, alimentarse, cuidados de salud, compartirse, caricias, descanso, actividad y tiene memoria, que se manifiesta con su propio lenguaje, de bienestar y de malestar. Es nuestra única realidad material e incluye todo lo que somos.

El cuerpo nos relaciona con los otros y con todo lo que nos rodea. Al trabajar, hace posible concretar lo que pensamos y sentimos, lo que deseamos y soñamos, por lo que existir significa estar en estado de creación constante. Es importante entonces, dice Bertherat (2002), tener las llaves de nuestro cuerpo, habitar nuestra casa, tomar posesión de él,

habitarlo, pues nuestro cuerpo es nosotros mismos, somos lo que parecemos ser. Nuestra manera de parecer es nuestra manera de ser; corremos el riesgo de confundir lo visible con lo superficial y es entonces que despreciamos el cuerpo. Ya que censurar nuestras sensaciones, disminuir a nuestros propios ojos nuestras dimensiones reales, adquirimos la sensación de no existir suficientemente y cuanto más extraño nos es nuestro cuerpo, más extraños permanecemos en la vida, si no poseemos el disfrute de nuestro cuerpo, nos falta confianza pues existen muchas cosas a las que no nos atrevemos, agrega Bertherat (2002), por eso, es importante profundizar en las posibilidades que tiene nuestro cuerpo, desarrollar una conciencia por medio de una percepción corporal interiorizada.

3.4.2.8 Género

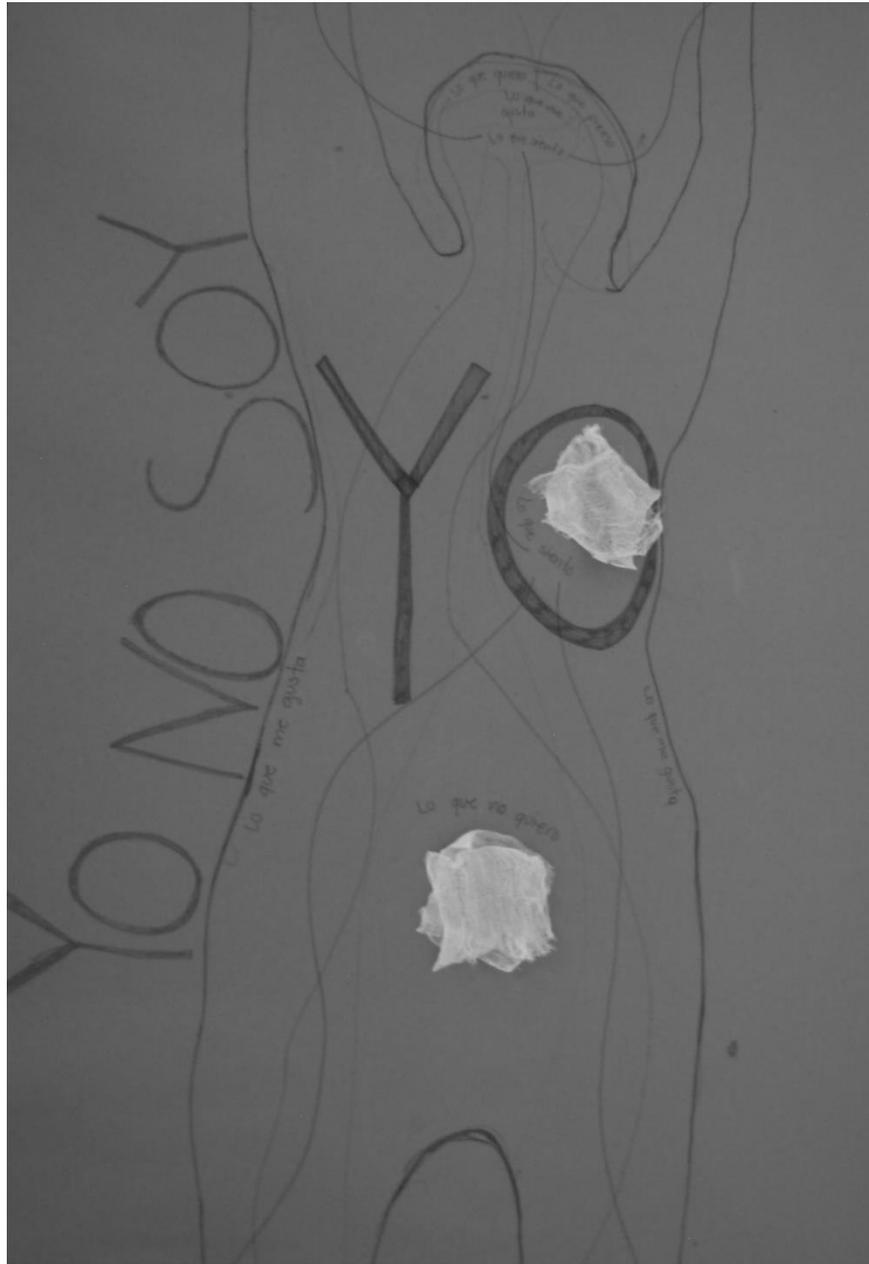
Tipo de interacción (Ibíd., p. 216)

Secuencias textuales (diálogo, narración, argumentación, exposición, etc.) (Ibíd., p. 217)

Nuestras observaciones al término de la sesión:

Tuvieron una disposición abierta para el trabajo y consiguieron buena integración en la actividad lúdica, terminaron jugando todos juntos. Los participantes manifestaron sorpresa al descubrir su realidad corporal, por un lado la actividad con globos puso de manifiesto la posibilidad de extenderse para alcanzarlo, de cubrir espacios, de controlar la rapidez de las respuestas, la coordinación de los movimientos, la certeza de ocupar un lugar en el espacio en cuanto a que podían chocar entre ellos, sin embargo, al dibujar la impronta y se asumieron “limitados” surgió cierta toma de conciencia en cuanto a las dimensiones reales del propio cuerpo: “Nunca pensé que fuera tan pequeña”.

Ejercicio de Dibujo de impronta⁶²



⁶² Nota: La fotografía de la impronta muestra también el trabajo de la sesión posterior (*Sesión 3 Auto-curación. Asociación de las disociaciones*). Fue tomada bajo el consentimiento de la autora, de quien hemos guardado anonimato.

3.4.3 Sesión 3 Auto-curación. Asociación de las disociaciones

Collage y pintura

3.4.3.1 Situación

Localización espacial y temporal

Se llevó a cabo el día miércoles 29 de agosto del 2012, de 10:00 a 14:00 hrs., en el Salón de Danza de la Sede Fórum de División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guanajuato, Campus León.

Escena psicosocial (Ibíd., p. 208)

3.4.3.2 Participantes

Características socioculturales (Ibíd., p. 208)

Relaciones entre ellos y/o ellas (Ibíd., p. 208)

3.4.3.3 Finalidades

Metas / Productos para los 25 participantes

- Realizar un collage con material de primeros auxilios sobre las improntas de la sesión anterior.
- Pintar con acuarela diversas asociaciones conceptuales sobre las imágenes corporales.
- Elaborar un listado en una hoja con marcadores de colores.

Globales / Particulares (Ibíd., p. 209)

Los objetivos *particulares* de la tercera sesión fueron los siguientes:

- Redefinir el objetivo global
- Recordar la normas
- Aproximar a los participantes a la toma de conciencia sobre la responsabilidad del autocuidado a través de una dinámica de auto-curación por medio de la sugestión: “Todas las heridas cicatrizan si las dejamos cicatrizar [...]”⁶³
- Facilitar la asociación entre algunas conceptualizaciones de la identidad con su ubicación corporal.
- Aproximar a los participantes a la responsabilidad del propio bienestar.

3.4.3.4 Secuencia de actos

Organización de la interacción

En la fase de inducción recibimos al grupo sentados en el suelo, teniendo el espacio preparado con el material ordenado en el salón; cada participante entró y tomó asiento en algún cojín dispuesto en un círculo sobre el piso, iniciamos la sesión con un saludo en donde se plantearon las metas y objetivos de la sesión, así como las normas de interacción.

En la fase de introducción expusimos los contenidos y el marco teórico de la sesión. Señalamos con Freud (1923) al yo cuerpo, principio de realidad y del que Bertherat (2002) distingue algunas características con las que plantea algunas condiciones que contribuyen a generar bienestar, así mismo lo complementamos con Robles (2005), quien a través de la sugestión: “Todas las heridas cicatrizan si las dejamos cicatrizar [...]” (Robles, 2005, p. 36), nos comparte cómo sanar las heridas propias.

Durante la fase de desarrollo generamos la propuesta creativa o de solución mediante el lenguaje simbólico de las técnicas de expresión artística. La cual se desarrolló en tres fases

⁶³ Cita tomada del libro de ejercicios de Robles, Teresa (2005), *Manual grupo de crecimiento*, Alom, México.

diferentes; en la primera, los participantes mediante la sugestión realizaron “la curación de sus heridas” sobre la impronta con material de primeros auxilios. En la segunda fase ubicaron de acuerdo a su intuición, sobre sus improntas, las sugerencias metafóricas: “lo que me gusta”, “lo que no me gusta”, “lo que siento”, “lo que no siento”, “lo que pienso”, “lo que no pienso”, “lo que quiero”, “lo que no quiero”; después les indicamos expandir las sugerencias por toda la imagen y generar relaciones entre ellas por medio de la pintura de acuarela, con el objeto de generar asociaciones. En la tercera fase cada participante creó una lista con propuestas que consideró le proporcionarían bienestar.

Con la fase de resolución, relajación y toma de contacto iniciamos el cierre de la sesión, cada participante al finalizar su actividad, recogió, ordenó y guardó el material en su lugar, mientras los demás terminaban sus procesos.

En la fase final realizamos la puesta en común, la retroalimentación, la toma de conciencia, la integración y el cierre; motivo por el que compartieron sus descubrimientos sobre la dificultad para reconocer sus heridas y la posibilidad de curarlas. Se les cuestionó sobre los aprendizajes adquiridos y finalmente establecimos compromisos para la siguiente sesión.

Organización del tema o de los temas (Ibíd., p. 210)

3.4.3.5 Clave

Grado de formalidad / informalidad de la acción (Ibíd., p. 211)

3.4.3.6 Instrumentos

Canal

Para este punto se ha creado una subdivisión correspondiente a diferentes canales de expresión. El canal utilizado para toda la secuencia fue la expresión oral; la exposición del

marco teórico se realizó por medios digitales proyectado en PowerPoint como expresión escrita e imágenes visuales.

Utilizamos el cuerpo como el canal principal por el que percibimos y expresamos la experiencia estética.

El material y su utilización tuvieron un papel central en lo que se refiere a los canales de expresión, durante la tercera sesión se llevaron a cabo tres actividades en las que se utilizaron los siguientes materiales:

La primera consistió en identificar las “heridas” y “curarlas” sobre las improntas con vendas, gasas, curitas, cinta adhesiva, algodón, pomada y mertiolate.

Durante la segunda actividad ubicaron sobre sus improntas las “sugestiones” que más tarde extendieron por toda la imagen corporal y relacionaron con pintura de acuarela.

En la tercera actividad hicieron un listado de aquellos elementos que consideran les proporcionarían bienestar, en hojas de papel bond con marcadores de colores.

Otro canal fue la ambientación con música de fondo; la selección para la presente sesión fue instrumental, piano y flauta de Norby, E. y Mead R. (1992).

Variedad/es del habla (lenguas/s, dialecto/s, registro/s, etc.). (Ibíd., p. 212)

Vocalizaciones, ciencia y proxemia (Ibíd., p. 212)

3.4.3.7 Normas

Normas de interacción (Ibíd., p. 212)

Normas de interpretación

En este orden, las normas de interpretación están representadas por el marco teórico en el que sustentamos el objetivo de la sesión y expusimos al grupo en la fase de introducción. Durante la tercera sesión: *Auto-curación. Asociación de las disociaciones*, nos centramos en

el cuerpo como principio de realidad, con el objetivo de descubrir las “heridas”, para desarrollar la responsabilidad del autocuidado al “curarlo”, identificar sus necesidades y explorar caminos de integración. Por lo que trabajamos con conceptos de Freud (1923) y Bertherat (2002) y Robles (2005).

Como sabemos, dice Freud (1923), son conscientes todas las percepciones sensoriales que nos vienen de afuera, así como las percepciones internas a las que llamamos sensaciones y sentimientos, esto significa que somos una unidad compuesta por dos realidades, una corporal y otra anímica las cuales establecen entre sí relaciones directas por todo aquello que nos acontece. Por dichos motivos agrega Bertherat (2002), es necesario habitar el cuerpo, despertar los cinco sentidos para aprender a manejarlo con libertad, para identificar sus sensaciones, sus necesidades, así como sus males físicos, pues los procesos de toma de conciencia corporal facilitan la construcción de una imagen satisfactoria de nosotros mismos, promueve la recuperación de la individualidad, la iniciativa y la auto confianza, recupera la espontaneidad y nos revela como seres completos, integrados, bien constituidos, auténticos y armónicos. Sin embargo, esto no siempre es posible, durante la vida suceden una gran variedad de acontecimientos que nos lastiman y distancian de nosotros mismos para evitar el dolor. Teresa Robles (2005), en el *Manual de grupo de crecimiento*, promueve la sanación de las heridas así como la integración de nuestras partes por medio de sugerencias hipnóticas, conceptos que elegimos para representar por medios artísticos y comprender la responsabilidad de nuestro autocuidado:

“Las heridas son [...] grandes o chicas, superficiales o profundas, antiguas o recientes [...] Las heridas necesitan [...] Porque *todas* la heridas cicatrizan si las dejamos cicatrizar, y cuando ya cicatrizaron, se vuelven recuerdos, ya sin dolor, de esos malos momentos que ya pasaron.” (Robles, 2005, p. 36)

3.4.3.8 Género

Tipo de interacción (Ibíd., p. 216)

Secuencias textuales (diálogo, narración, argumentación, exposición, etc.) (Ibíd., p. 217)

Nuestras observaciones al término de la sesión:

Durante la “curación de las heridas” se generó un clima de incertidumbre y malestar, hubo quienes trabajaron de manera evasiva, otros, con el avance de la sesión fueron logrando una mayor concentración. Más adelante, al ubicar las sugerencias y establecer sus relaciones generaron un profundo trabajo personal, así también durante la actividad del listado sostuvieron grandes periodos de silencio.

Trabajaron con una distancia significativa entre ellos.

Por sus comentarios, observamos ciertas reflexiones sobre la realidad corporal y anímica como unidad: “¿Nos curamos por afuera o por adentro?”

Algunos manifestaron haber vivido una experiencia incómoda pero liberadora.

Conciencia sobre la realidad de “Vivir con lo que hay”.

Fue una sesión fuerte.

Ejercicio sobre Curación de las heridas, Asociaciones y Propuestas que generan bienestar⁶⁴



⁶⁴ Nota: La fotografía fue tomada bajo el consentimiento de la autora, de quien hemos guardado anonimato.

3.4.4 Sesión 4 La responsabilidad del autocuidado y el bienestar

Anti-gimnasia, exploración de sensaciones y modelado en barro

3.4.4.1 Situación

Localización espacial y temporal

Se llevó a cabo el día miércoles 5 de septiembre del 2012, de 10:00 a 14:00 hrs., en el Salón de Danza de la Sede Fórum de División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guanajuato, Campus León.

Escena psicosocial (Ibíd., p. 208)

3.4.4.2 Participantes

Características socioculturales (Ibíd., p. 208)

Relaciones entre ellos y/o ellas (Ibíd., p. 208)

3.4.4.3 Finalidades

Metas / Productos para los 25 participantes

- Realizar 3 ejercicios de antigimnasia.
- Facilitar la exploración de objetos con diferentes texturas, olores y sabores, para concluir con modelado en barro.

Globales / Particulares (Ibíd., p. 209)

Los objetivos *particulares* de la cuarta sesión fueron los siguientes:

- Redefinir el objetivo global
- Recordar las normas
- Reforzar la conciencia corporal y su bienestar a través de ejercicios de “antigimnasia”.
- Profundizar en la conciencia corporal excluyendo la vista, por medio de la exploración de diversos objetos y señalar las sensaciones que desencadenaron hasta terminar con un ejercicio de modelado en barro.
- Reflexionar sobre la responsabilidad del propio bienestar.

3.4.4.4 Secuencia de actos

Organización de la interacción

En la fase de inducción recibimos al grupo sentados en el suelo, teniendo el espacio preparado con el material ordenado en el salón; cada participante entró y tomó asiento en algún cojín dispuesto en un círculo sobre el piso, iniciamos la sesión con un saludo en donde se plantearon las metas y objetivos de la sesión, así como las normas de interacción.

En la fase de introducción expusimos los contenidos y el marco teórico de la sesión, discutiendo algunos conceptos centrales sobre la naturaleza corporal y la promoción de su bienestar con Bertherat (2002), así como la importancia del cuidado de sí con aportaciones de Foucault (2010).

Durante la fase de desarrollo generamos la propuesta creativa mediante el lenguaje simbólico de las técnicas de expresión corporal y artística. Iniciamos con una serie de 3 ejercicios físicos de “antigimnasia”, el primero consistió en permanecer de pie y masajear con una pelota la planta de los pies de manera alternada, para verificar la extensión que alcanza el cuerpo inclinado hacia adelante antes y después de recibir el masaje; el segundo ejercicio lo realizamos acostados en el suelo sobre la espalda con las rodillas flexionadas hacia arriba y colocando la pelota en el coxis para dejar caer el peso de las caderas sobre la pelota; el último ejercicio consistió en sacar la pelota, extender las rodillas y recargar toda

la columna sobre el suelo, inclinando la nuca hacia el pecho y procurando que la lengua ocupara la cavidad bucal ; continuamos sentados en el piso con los ojos tapados con paliacates, explorando diferentes objetos para identificar sensaciones, texturas, sonidos, olores, sabores, al final se les repartió una bola de barro para modelarlo; al terminar se descubrieron los ojos, algunos participantes retocaron sus esculturas de barro.

Con la fase de resolución, relajación y toma de contacto se inició el cierre de la sesión cuando cada sujeto finalizó su actividad, después recogió, limpió, ordenó y guardó el material en su lugar, mientras los demás participantes terminaban sus procesos.

En la fase final se realizó la puesta en común, la retroalimentación, la toma de conciencia, la integración y el cierre; motivo por el que compartieron sus reflexiones acerca de la dificultad para sensibilizar al cuerpo a través de la “antigimnasia”, de la importancia del autocuidado, de permitirse reconocer la realidad con los otros sentidos de percepción así como comprender que están a cargo de su propio bienestar. Se les cuestionó sobre los aprendizajes adquiridos y finalmente establecimos compromisos para la siguiente sesión.

Organización del tema o de los temas (Ibíd., p. 210)

3.4.4.5 Clave

Grado de formalidad / informalidad de la acción (Ibíd., p. 211)

3.4.4.6 Instrumentos

Canal

Para este punto se ha creado una subdivisión correspondiente a diferentes canales de expresión. El canal utilizado para toda la secuencia fue la expresión oral; la exposición del marco teórico se realizó por medios digitales proyectado en PowerPoint como expresión escrita e imágenes visuales.

Utilizamos el cuerpo como el canal principal por el que percibimos y expresamos la experiencia estética.

El material y su utilización tuvieron un papel central en lo que se refiere a los canales de expresión, durante la cuarta sesión se llevaron a cabo dos actividades en las que se utilizaron los siguientes materiales:

Para los ejercicios de “antigimnasia” utilizamos cojines, pelotas de esponja y paliacates.

Durante la segunda actividad, para la exploración utilizamos: piedras, un palo de lluvia, gel, frutas, un trozo muy largo de cuerda, pedazos de tela, plantas, verduras, flores, clavos, lijas, vainas con semillas, chocolate, especias, agua, sal, arena, caracoles, conchas, barro, aspersor y plásticos.

Otro canal fue la ambientación con música de fondo; la selección para la presente sesión fue instrumental: piano y flauta de Norby, E. y Mead R. (1992).

Variedad/es del habla (lenguas/s, dialecto/s, registro/s, etc.) (Ibíd., p. 212)

Vocalizaciones, ciencia y proxemia (Ibíd., p. 212)

3.4.4.7 Normas

Normas de interacción (Ibíd., p. 212)

Normas de interpretación

En este orden, las normas de interpretación están representadas por el marco teórico en el que sustentamos el objetivo de la sesión y expusimos al grupo en la fase de introducción. Para la cuarta sesión: *La responsabilidad del autocuidado y el bienestar* retomamos los supuestos sobre la importancia de tener construida una sólida conciencia corporal de Bertherat (2002), así como el planteamiento de cinco fases que implican la profundización sobre el cuidado de sí en Foucault (2010), supuestos que se complementan para crear una

conciencia sobre la responsabilidad del autocuidado y el bienestar. Con estos conceptos buscamos diferenciar los términos de autocuidado y bienestar, cuando hablamos de autocuidado, estamos afirmando una conciencia razonada sobre el cuidado de sí, con bienestar queremos expresar la necesidad de la realización del deseo promovida por la búsqueda del placer. Con la finalidad de acercar a los participantes a una reflexión más profunda acerca de sí mismos y que se originan desde las implicaciones del cuidado del plano corporal, hasta la búsqueda intuitiva dirigida hacia un fin último, es decir, el plano ontológico del ser.

Bertherat (2002) considera que habitar el cuerpo significa aprender a manejarlo con libertad, esto significa favorecer el autoconocimiento y generar una imagen satisfactoria de nosotros mismos, que recupere la individualidad, la iniciativa, la autoconfianza y la espontaneidad, para revelarnos como seres completos, integrados, bien constituidos, auténticos y armónicos; porque habitar el propio cuerpo, continúa, saber organizar sus movimientos desde el interior, nos concede también la posibilidad de liberarnos de la intimidación de los espacios organizados: “Sentirse bien en el cuerpo ¿no significa ante todo poder sentirse, admitir, percibir y desarrollar sus sensaciones?” (Bertherat, 2002, p. 64). Es por ello que consideramos necesario conocer nuestras sensaciones y males físicos, despertar los cinco sentidos y comprender sus lenguajes para promover los cuidados que necesita.

De acuerdo con Foucault (2010), el arte de la existencia se encuentra dominado por el principio de “cuidar de uno mismo” (Foucault, 2010, p. 50), en esto se fundamentan las necesidades que le atribuimos, dirigen su desarrollo y organizan su práctica. De acuerdo con nuestro autor, existen registros sobre la conciencia del autocuidado desde los mundos helenístico y romano, en donde se le concede al sujeto un espacio para el crecimiento personal, ligado a los aspectos privados de la existencia, los valores de la conducta personal y al interés que se dedica a uno mismo: La conciencia personal. Foucault (2010) establece un recorrido genealógico por cinco estadios, supuestos con los que da cuenta sobre la importancia del cuidado de sí y que presenta en el siguiente orden:

Como primer punto, define algunas premisas que encuentra entre las doctrinas filosóficas de algunos platónicos que se refieren al logro de la responsabilidad de sí: “[...] que hay que hacer objeto de los propios cuidados [...] ” (Foucault, 2010, p. 52)⁶⁵, es decir, si se tiene el deseo de llevar una mejor vida, es necesario dirigir primeramente las atenciones hacia uno mismo para construirse y darse forma: “[...] “hacerse a sí mismo.” transformarse a sí mismo, reconciliarse con uno mismo.” (Op. cit., p. 53)

La segunda fase, añade, se lleva a cabo mediante ciertas acciones orientadas tanto al cuidado del cuerpo como a las reflexiones sobre la verdad, lo que ocupa a la propia alma; estos son: los regímenes alimenticios y la actividad física, las meditaciones, las lecturas, algunos apuntes tomados de libros o de conversaciones, los recuerdos, las personas que nos rodean, así como nuestros afectos:

“Están también las conversaciones con un confidente, con amigos, con un guía o director, a las que se añade la correspondencia, en la cual uno expone el estado de su alma, solicita consejos [...] alrededor del cuidado de uno mismo se ha desarrollado toda una actividad de palabra y de escritura en la que se enlazan el trabajo de uno sobre sí mismo y la comunicación con el prójimo.”⁶⁶ (Op. cit., p. 60)

En la tercera fase Foucault (2010) propone la relación entre el pensamiento y la práctica de la medicina, ya que de acuerdo con la tradición griega es muy estrecha, afirma que formarse y cuidarse son actividades paralelas y solidarias, de ésta manera parafrasea a Galeno: “¿Queréis aprender los silogismos? Curad primero vuestras heridas, detened el flujo de vuestros humores, calmad vuestro espíritu.”⁶⁷ Galeno, *Tratado de las pasiones del alma y de sus errores, I.1*” (Op. cit., p. 65)

En el cuarto nivel explica los estados del alma y el conocimiento de sí, a los que les atribuye un lugar considerable, pues afirma con Platón que solamente una vida reflexionada es la que merece ser vivida. Lo que nos permite acceder al control sobre nosotros mismos como

⁶⁵ En (Foucault, 2010) de Albino, cit. por A.-J Festugière, *Études de philosophie grecque*, 1971, p. 536

⁶⁶ En (Foucault, 2010) De Séneca, *Cartas a Lucilo*, 7, 99 y 109

⁶⁷ En (Foucault, 2010) De Galeno, *Tratado de las pasiones del alma y de sus errores, I.1*”

garantía de libertad: “[...] una manera de asegurarnos de que no nos ligaremos a lo que no está bajo nuestro dominio. Velar permanentemente sobre nuestras representaciones [...]” (Op. cit., p.75)

Finalmente, el quinto nivel nos sitúa, dice Foucault (2010), en la posesión de sí, es decir, converger en uno mismo. De acuerdo con nuestro autor, esta conversión pertenece a la ética del dominio, a la experiencia de vivirse como uno, a la libertad ejercida, al gozo de ser quien se es: “[...] la experiencia de uno mismo [...] la de una soberanía ejercida [...] es la de un placer que toma uno en sí mismo.” (Op. cit., p.77)

3.4.4.8 Género:

Tipo de interacción (Ibíd., p. 216)

Secuencias textuales (diálogo, narración, argumentación, exposición, etc.) (Ibíd., p. 217)

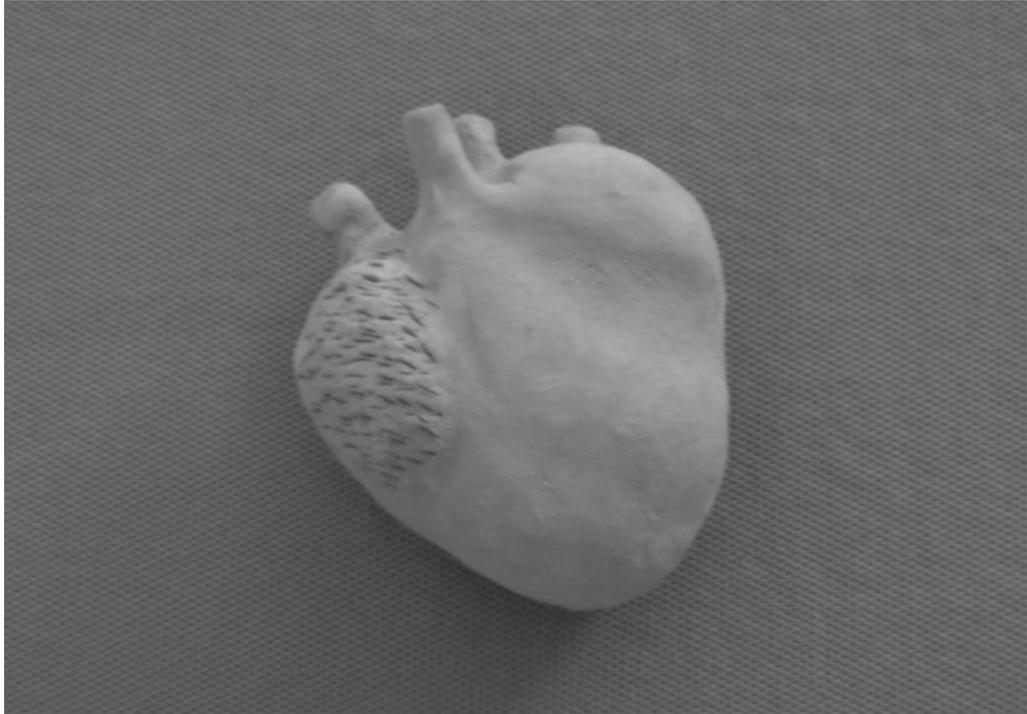
Nuestras observaciones al término de la sesión:

Al iniciar los ejercicios de “antigimnasia” los participantes manifestaron incertidumbre, con el avance fueron comprendiendo su alcance en cuanto a la adquisición de una mayor elasticidad, relajación y descanso. En el siguiente ejercicio las reacciones fueron desde la curiosidad hasta el asco, al final disfrutaron la manipulación del barro.

El trabajo cada vez ha sido más fluido, el grupo entró en calma con los ejercicios de “antigimnasia”, así que la exploración de los elementos fue realizada con mayor profundidad.

La percepción general fue: “Han sido actividades muy relajantes” y “Es posible conocer la realidad mediante los otros sentidos de percepción”.

Ejercicio de Modelado en barro



3.4.5 Sesión 5 La estructura de la conciencia: Hemisferios izquierdo y derecho

Mapas mentales

3.4.5.1 Situación

Localización espacial y temporal

Se llevó a cabo el día miércoles 12 de septiembre del 2012, de 10:00 a 14:00 hrs., en el Salón de Danza de la Sede Fórum de División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guanajuato, Campus León.

Escena psicosocial (Ibíd., p. 208)

3.4.5.2 Participantes

Características socioculturales (Ibíd., p. 208)

Relaciones entre ellos y/o ellas (Ibíd., p. 208)

3.4.5.3 Finalidades

Metas / Productos para los 25 participantes

- Realizar ejercicios para descubrir las fortalezas creativas⁶⁸.
- Elaborar un mapa mental

⁶⁸ Con formatos diseñados por el Dr. Ned Herrmann, de su libro *The Creative Brain*, como una ampliación de los trabajos del Dr. Sperry en (Waisburd, 2004, p. 34).

Globales / Particulares (Ibíd., p. 209)

Los objetivos *particulares* de la quinta sesión fueron los siguientes:

- Redefinir el objetivo global
- Recordar la normas
- Reflexionar sobre las fortalezas creativas a través de ejercicios de sensibilización.
- Conocer las posibilidades de los mapas mentales como herramienta de aprendizaje significativo
- Conocer los mapas mentales como recurso para iniciar un proceso creativo.

3.4.5.4 Secuencia de actos:

Organización de la interacción

En la fase de inducción recibimos al grupo sentados en el suelo, teniendo el espacio preparado con el material ordenado en el salón; cada participante entró y tomó asiento en algún cojín dispuesto en un círculo sobre el piso, iniciamos la sesión con un saludo en donde se plantearon las metas y objetivos de la sesión, así como las normas de interacción.

En la fase de introducción expusimos los contenidos y el marco teórico de la sesión, discutiendo algunos conceptos sobre la estructura de los dos hemisferios cerebrales en *Concierto para cuatro cerebros en psicoterapia*, de Robles (2005) y lo complementamos los estudios de neurofisiología y creatividad de Waisburd (2004), sobre los, las Estructuras de la mente y sus relaciones con la creatividad de Gardner (2012) y los conceptos de Mapas mentales de Busan (2004).

Durante la fase de desarrollo generamos una propuesta creativa o de solución mediante el lenguaje simbólico de las técnicas de expresión artística. Iniciamos con una serie de ejercicios de sensibilización⁶⁹ en donde los participantes conocieron las diferentes lógicas de ambos hemisferios, las funciones cerebrales, las inteligencias múltiples e identificaron

⁶⁹ Tomados de Weisburd (2004)

por medio de algunos ejercicios en Weisburd (2004) su hemisferio dominante. En una segunda fase crearon un mapa mental a partir de alguna situación que implicara un bloqueo o pendiente por resolver⁷⁰.

Durante la fase de resolución, relajación y toma de contacto iniciamos el cierre de la sesión cuando cada sujeto finalizó su actividad, después recogió, limpió, ordenó y guardó el material en su lugar, mientras los demás participantes terminaban sus procesos.

En la fase final realizamos la puesta en común, la retroalimentación, la toma de conciencia, la integración y el cierre; motivo por el que compartieron reflexiones acerca de sus hemisferios dominantes, y su dificultad para encontrar soluciones a partir de un mapa mental. Se les cuestionó sobre los aprendizajes adquiridos y finalmente establecimos compromisos para la siguiente sesión.

Organización del tema o de los temas (Ibíd., p. 210)

3.4.5.5 Clave

Grado de formalidad / informalidad de la acción (Ibíd., p. 211)

3.4.5.6 Instrumentos

Canal

Para este punto se ha creado una subdivisión correspondiente a diferentes canales de expresión. El canal utilizado para toda la secuencia fue la expresión oral; la exposición del marco teórico se realizó por medios digitales proyectado en PowerPoint como expresión escrita e imágenes visuales.

⁷⁰ Tomado de Busan (2004)

Utilizamos el cuerpo como el canal principal por el que percibimos y expresamos la experiencia estética.

El material y su utilización tuvieron un papel central en lo que se refiere a los canales de expresión, durante la quinta sesión se llevaron a cabo dos actividades en las que se utilizaron los siguientes materiales:

La primera consistió en la identificación de las tendencias hemisféricas dominantes en gráficas tomadas de Waisburd (2004), impresas en papel bond tamaño carta y marcadores.

La segunda actividad, para crear el mapa mental utilizaron cartulinas, marcadores y acuarelas.

Otro canal fue la ambientación con música de fondo; la selección para la presente sesión es instrumental: piano y flauta de Norby, E. y Mead R. (1992).

Variedad/es del habla (lenguas/s, dialecto/s, registro/s, etc.) (Ibíd., p. 212)

Vocalizaciones, ciencia y proxemia (Ibíd., p. 212)

3.4.5.7 Normas

Normas de interacción (Ibíd., p. 212)

Normas de interpretación

En este orden, las normas de interpretación están representadas por el marco teórico en el que sustentamos el objetivo de la sesión y expusimos al grupo en la fase de introducción. Para la quinta sesión: *Estructura de la conciencia: Hemisferio izquierdo y hemisferio derecho*, tomamos como fundamento los conceptos sobre la función de los hemisferios izquierdo y derecho con la finalidad de explicar la estructura de la conciencia con Robles (2008) y complementamos la propuesta con la visión neurofisiológica con Waisburd (2004), así mismo, orientamos nuestras comprensiones hacia la teoría de las 7 inteligencias de Gardner

(2012) con el objetivo de clarificar las distintas formas y de acuerdo con las particularidades personales, con las que es posible generar procesos de creación; finalmente propusimos la elaboración de un mapa mental para crear la solución de un bloqueo creativo o una propuesta de solución, para algún asunto de su elección, con Busan (2004).

Ya en la primera sesión de éste Taller (p. 22), citamos las características que definen cada hemisferio cerebral, de acuerdo con Robles (2008), el cerebro está estructurado con dos hemisferios y múltiples conexiones entre ellos, el cual recibe las experiencias de la vida diaria, las almacena, interpreta y utiliza. Dichas estructuras cerebrales permiten que la mente se manifieste, ya que actúan como campos de información intermediarios entre ésta y la realidad. Los dos hemisferios cerebrales son dos sistemas diferentes con estrategias diferentes para codificar, almacenar, recuperar, interpretar la información, sin embargo se manifiestan externamente de manera conjunta.

De acuerdo con Waisburd (2004) en 1960 el Dr. Roger W. Sperry descubrió las funciones de los hemisferios cerebrales, haciendo observaciones clínicas en pacientes con cerebro dividido, quien con sus aportaciones a la medicina neurológica, ganó el Premio nobel en 1981. Con dichas afirmaciones reconoce que tanto la salud mental como las condiciones que propician la creatividad, dependen del desarrollo y equilibrio en las funciones de los dos hemisferios: “No nos hemos hecho conscientes de que el progreso y la evolución se deben al hemisferio derecho: al que intuye, al que tiene fe, percibe, desea, siente y necesita.” (Waisburd, 2003, p. 31) Nosotros agregaríamos que se trata de la mente inconsciente.

Es entonces que para nuestros objetivos las aportaciones de Gardner (2012) resultaron adecuadas, ya que agrega con su teoría que cada persona posee una forma de inteligencia con la que procesa la información e interviene la realidad; a partir de observaciones realizadas con niños, quienes se mueven de forma natural e intuitiva en los campos en que se desarrollan mejor, sin embargo, como ya lo hemos mencionado, conforme transcurre la vida se van alejando de ellos, para convertirse en adultos distanciados de sí mismos. Por ello, agrega, es importante reconocer nuestras áreas dominantes para aprovecharlas y

desarrollarlas, Gardner (2012) identifica 7 inteligencias: Lenguaje, Matemáticas y lógica, Música (auditivo), Razonamiento espacial (visual), Movimiento (kinestésica), Interpersonal e Intrapersonal.

Finalmente propusimos con Busan (2004) la creación de un mapa mental como herramienta para resolver bloqueos creativos o crear soluciones, mediante las siguientes instrucciones: Centrar el problema, para continuar con el trazo de ramas que plantean los aspectos del problema, después aumentar las ramas para buscar soluciones; primero empezar en el centro de una cartulina en blanco con un dibujo como idea principal, usar colores, conectar 4 o 5 ramas a la imagen central porque el cerebro trabaja por asociación y dibujar las ramas curvadas, usar una palabra por línea, usar un símbolo en cada palabra.

3.4.5.8 Género

Tipo de interacción (Ibíd., p. 216)

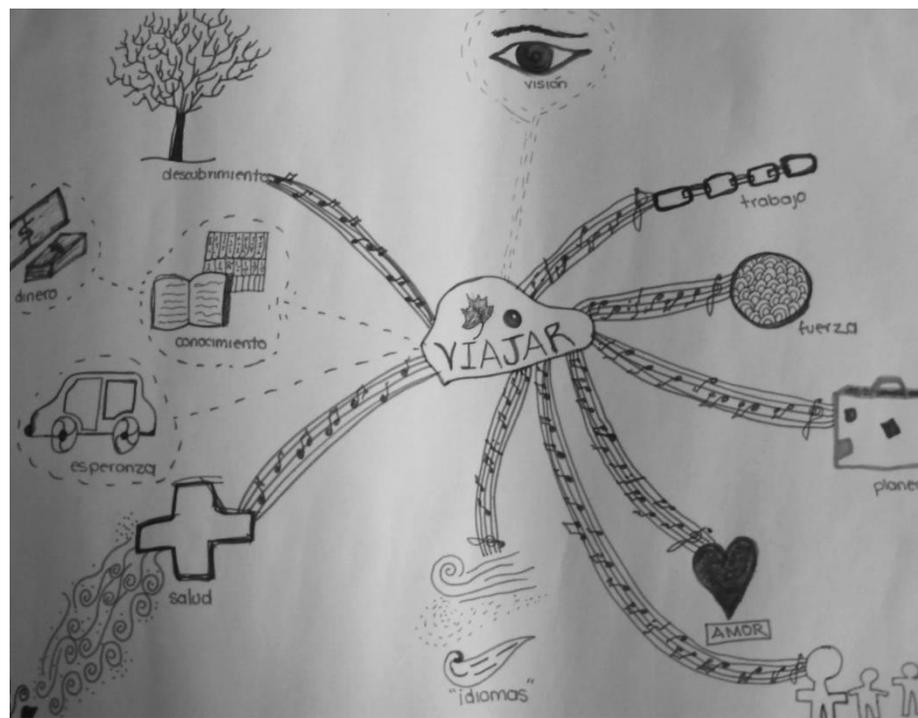
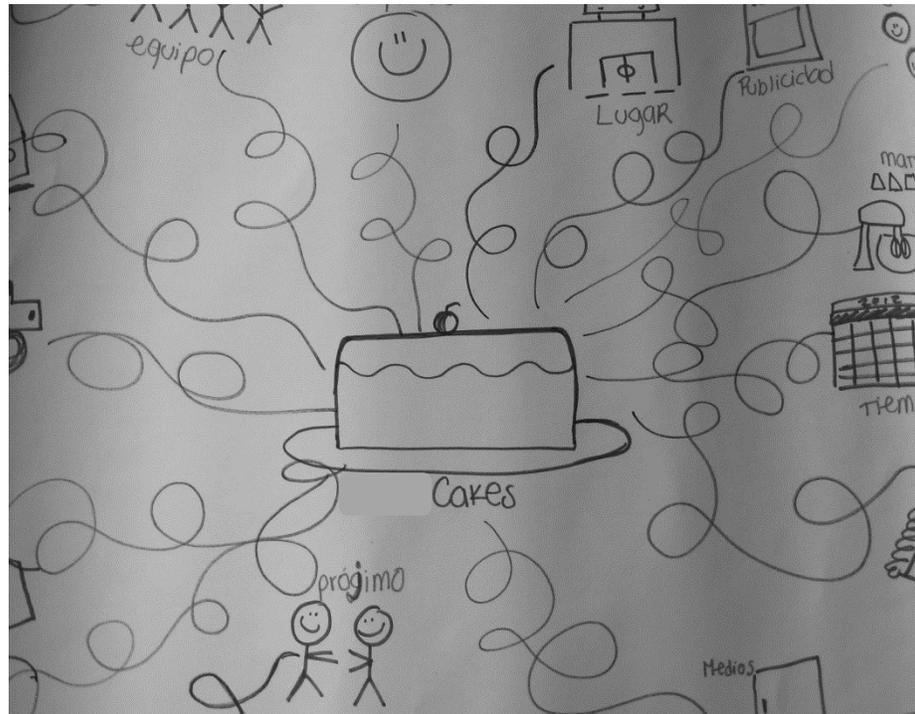
Secuencias textuales (diálogo, narración, argumentación, exposición, etc.) (Ibíd., p. 217)

Nuestras observaciones al término de la sesión fueron:

Las observaciones que se registraron durante los ejercicios de identificación de sus fortalezas hemisféricas fueron de sorpresa. El planteamiento de la actividad del mapa mental les causó cierta resistencia, sin embargo lo asumieron; con el avance de la sesión pudieron identificar aspectos que les permitió resolver algunos bloqueos o plantearse soluciones importantes.

Los mapas mentales nos dieron otra posibilidad para el aprendizaje de los procesos creativos, sobre todo para personas con un hemisferio izquierdo dominante, no obstante, la actividad fue menos agradable para el grupo.

Ejercicio con Mapas mentales



3.4.6 Sesión 6 La estructura anímica: El trabajo con las emociones

Dibujo, pintura y drama

3.4.6.1 Situación

Localización espacial y temporal

Se llevó a cabo el día miércoles 19 de septiembre del 2012, de 10:00 a 14:00 hrs., en el Salón de Danza de la Sede Fórum de División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guanajuato, Campus León.

Escena psicosocial (Ibíd., p. 208)

3.4.6.2 Participantes

Características socioculturales (Ibíd., p. 208)

Relaciones entre ellos y/o ellas (Ibíd., p. 208)

3.4.6.3 Finalidades

Metas / Productos para todos los participantes

- Crear un *mandala*.
- Producir la representación escénica de emociones opuestas por parejas.
- Contestar la segunda encuesta para el registro de los cambios en la postura subjetiva.

Globales / Particulares (Ibíd., p. 211)

Los objetivos *particulares* de la cuarta sexta fueron los siguientes:

- Redefinir el objetivo global
- Recordar la normas
- Profundizar en el conocimiento de la naturaleza de las emociones⁷¹
- Reflexionar sobre la responsabilidad de expresarlas mediante una representación dramática.
- Registrar los cambios en la postura subjetiva mediante la segunda encuesta:
 - ¿Qué es el proceso creativo?
 - ¿Qué relación encuentras entre el proceso creativo y tu personalidad?
 - ¿Hay algo del Taller que haya cambiado la percepción de tu realidad?

3.4.6.4 Secuencia de actos

Organización de la interacción

En la fase de inducción recibimos al grupo sentados en el suelo, teniendo el espacio preparado con el material ordenado en el salón; cada participante entró y tomó asiento en algún cojín dispuesto en un círculo sobre el piso, iniciamos la sesión con un saludo en donde se plantearon las metas y objetivos de la sesión, así como las normas de interacción. Además, por segunda ocasión, aplicamos el mecanismo⁷² de observación para registrar los cambios de la postura subjetiva de los participantes, mismo que contestaron por escrito:

¿Qué es el proceso creativo?

¿Qué relación encuentras entre el proceso creativo y tu personalidad?

¿Hay algo del Taller que haya cambiado la percepción de tu realidad?

En la fase de introducción expusimos los contenidos y el marco teórico de la sesión, discutiendo algunos conceptos centrales sobre la naturaleza de las emociones basados en

⁷¹ Con formatos inspirados en el trabajo de Joseph Zinker, (1997) "Estirando el autoconcepto" en *El Proceso Creativo en la Terapia Gestáltica, México, Paidós, (p.163)*. Documentos que hemos incluido en los anexos del presente Proyecto de investigación.

⁷² Los resultados del dispositivo aparecen en los anexos del Proyecto de investigación.

Freud (1915) y (1923) en *Pulsiones y destino de pulsión* y *El yo y el ello*, respectivamente, así como la importancia de reconocerlas, darles nombre y manejarlas, en Robles (2005) y Zinker (1997), finalmente propusimos una dinámica de representación de emociones antagónicas para exponerlas de dos en dos, con el cuerpo como instrumento de expresión, en Waisburd, G. y Sefchovich, G. (1999).

Durante la fase de desarrollo generamos una propuesta creativa mediante el lenguaje simbólico de las técnicas de expresión corporal y artística. Iniciamos con la dinámica de reconocimiento de emociones con el modelo *Estirando el autoconcepto* de Zinker (1997), gráfica en círculos concéntricos en la que se disponen las emociones en pares opuestos, cada participante marcó en la escala de círculos sus emociones concediéndoles un valor; como resultado crearon una *mandala* que pintaron con acuarela.

En el segundo momento realizaron por pares la representación escénica de emociones opuestas, utilizaron maquillaje y telas.

Con la fase de resolución, relajación y toma de contacto se inició el cierre de la sesión cuando cada sujeto finalizó su actividad, después recogió, limpió, ordenó y guardó el material en su lugar, mientras los demás participantes terminaban sus procesos.

En la fase final se realizó la puesta en común, la retroalimentación, la toma de conciencia, la integración y el cierre; motivo por el que compartieron sus reflexiones sobre la dificultad para reconocer ciertas emociones y la responsabilidad que implica expresarlas. Se les cuestionó sobre los aprendizajes adquiridos y finalmente establecimos compromisos para la siguiente sesión.

Organización del tema o de los temas (Ibíd., p. 210)

3.4.6.5 Clave

Grado de formalidad / informalidad de la acción (Ibíd., p. 211)

3.4.6.6 Instrumentos

Canal

Para este punto se ha creado una subdivisión correspondiente a diferentes canales de expresión. El canal utilizado para toda la secuencia fue la expresión oral; la exposición del marco teórico se realizó por medios digitales proyectado en PowerPoint como expresión escrita e imágenes visuales.

Utilizamos el cuerpo como el canal principal por el que percibimos y expresamos la experiencia estética.

El material y su utilización tuvieron un papel central en lo que se refiere a los canales de expresión, durante la sexta sesión se llevaron a cabo tres actividades en las que se utilizaron los siguientes materiales:

La primera consistió en contestar el cuestionario en medias hojas carta con marcadores de colores.

Durante la segunda actividad reflexionaron sobre la naturaleza de la emociones según el esquema *Estirando el autoconcepto* de Zinker (1997) en hojas de papel bond tamaño doble carta, acuarelas y pinceles.

En la tercera actividad, por parejas, diseñaron una representación escénica sobre emociones opuestas, en la que utilizaron telas, acuarelas y pinceles.

Otro canal fue la ambientación con música de fondo; la selección para la presente sesión es instrumental: piano y flauta de Norby, E. y Mead R. (1992).

Variedad/es del habla (lenguas/s, dialecto/s, registro/s, etc.). (Ibíd., p. 212)

Vocalizaciones, ciencia y proxemia (Ibíd., p. 212)

3.4.6.7 Normas

Normas de interacción (Ibíd., p. 212)

Normas de interpretación

En este orden, las normas de interpretación están representadas por el marco teórico en el que sustentamos el objetivo de la sesión y expusimos al grupo en la fase de introducción. Para la sexta sesión: *Estructura de anímica: Trabajo con las emociones*, se tomaron como base las aportaciones teóricas de Freud (1923), referentes a la estructura anímica y a las funciones que realizan el yo, ello y superyó, así como su concepto de pulsión como elemento fronterizo entre lo anímico y lo somático en Freud (1915), con la finalidad de reflexionar sobre nuestra naturaleza anímica. Complementamos nuestro objetivo con las aportaciones de Robles (2005) sobre las emociones y su manejo, de Zinker (1997) quien contribuye con la teoría sobre la polarización de las emociones, con la que es factible propiciar la integración a la personalidad así como Waisburd, G. y Sefchovich, G. (1999), nos aportaron la base para diseñar las técnicas de expresión escénica.

Partimos del principio con el que afirmamos con Freud (1923) sobre el yo, como organización coherente de los procesos anímicos en las personas, en donde la percepción interna nos genera sensaciones provenientes de los niveles más diversos y también los más profundos del aparato anímico. Para el yo como principio de realidad, representante de la razón y prudencia, la percepción cumple el rol que en el ello corresponde a la pulsión, de donde provienen y quien contiene las pasiones: “El yo es el representante *{repräsentieren}* de lo que puede llamarse razón y prudencia, por oposición al ello, que contiene las pasiones.” (Freud, 1923, p. 5). De ésta manera, dice Freud (1915), la pulsión como concepto, que pertenece tanto al ámbito anímico como somático, es representante de los estímulos que provienen del cuerpo y alcanzan el alma, de tal suerte que son expresados por medio del ello en el yo. Con esto nos surge el cuestionamiento sobre si las emociones, al ser elementos naturales de los estados anímicos, podrían ser clasificadas como deseables o no deseables como solemos definir las. Nuestra respuesta es ninguna de las dos, las emociones son el lenguaje del inconsciente y nos manifiestan muy nítidamente lo que está sucediendo en nuestro interior en relación a la experiencia con el mundo exterior, no somos dueños de lo que sentimos, pero si somos responsables de cómo lo expresamos y si aprendemos a dar lectura a nuestras emociones, tendremos un mejor manejo de nosotros mismos y de la

realidad en la que estamos inmersos. Con esto, afirmamos con Robles (2005) la importancia de reconocer nuestras emociones, porque somos lo que sentimos, somos nuestro cuerpo, lo que pensamos, lo que deseamos. Aprendimos a ver el mundo dividido en pares opuestos, en lugar de mitades complementarias o totalidades, de tal manera que podemos afirmar que las emociones no son ni buenas ni malas, simplemente son. Así llegamos a la teoría sobre las polaridades de Zinker (1997), quien sostiene que las emociones opuestas son complementarias y reconocerlo facilita la integración de la personalidad:

“Mi teoría sobre las polaridades sostiene que si no me permito ser malvado, nunca seré genuinamente bondadoso. Si estoy en contacto con mi propia maldad y amplío esa parte de mí mismo, mi bondad, cuando se manifieste, será más rica, más plena, más completa. Si no me permito a mí mismo tener contacto con mi femineidad, mi masculinidad será exagerada, hasta perversa: seré un “tipo duro”. (Zinker, 1997, p. 162)

Finalmente, concluimos con las aportaciones de Waisburd, G. y Sefchovich, G. (1999) relativas al cuerpo como instrumento para transmitir emociones y sentimientos, como ente de razón, fuente de experiencia, de aprendizaje, conocimiento, percepción, intuición y comunicación: “El cuerpo es el instrumento que nos permite participar activamente en la sinfonía de la vida.” (Waisburd, 1999, p. 16)

3.4.6.8 Género

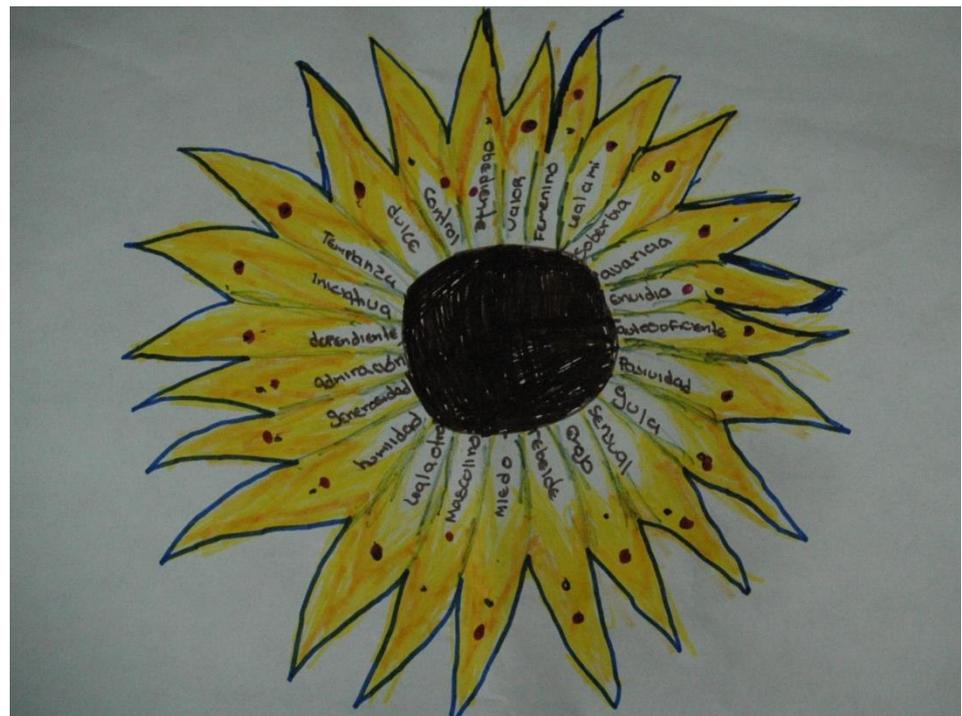
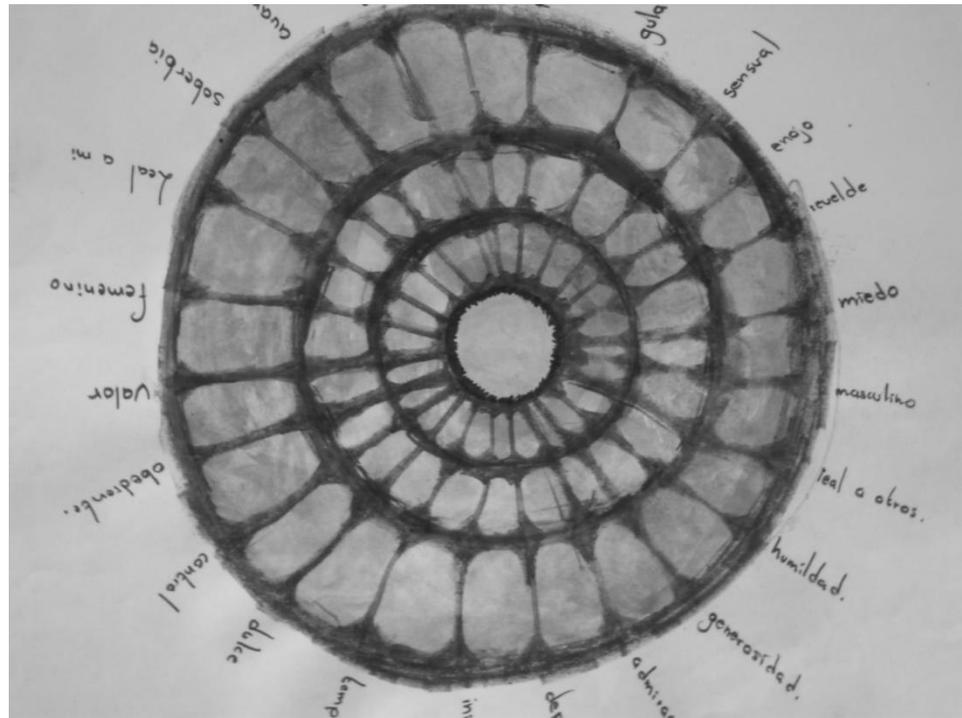
Tipo de interacción (Ibíd., p. 216)

Secuencias textuales (diálogo, narración, argumentación, exposición, etc.) (Ibíd., p. 217)

Nuestras observaciones al término de la sesión fueron:

Fue una sesión muy satisfactoria, la primera actividad generó una gran sorpresa al descubrir las emociones en pares opuestos, se observa de manera general la dificultad para comprender las emociones sin juicios de valor. La segunda parte fue muy divertida, utilizaron telas, paliacates y pintura para representar por parejas emociones encontradas.

Ejercicio: Emociones en "Estirando el autoconcepto" de Zinker (1997)



3.4.7 Sesión 7 Fluir para soltar expectativas

Baile y pintura

3.4.7.1 Situación

Localización espacial y temporal

Se llevó a cabo el día miércoles 26 de septiembre del 2012, de 10:00 a 14:00 hrs., en el Salón de Danza de la Sede Fórum de División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guanajuato, Campus León.

Escena psicosocial (Ibíd., p. 208)

3.4.7.2 Participantes

Características socioculturales (Ibíd., p. 208)

Relaciones entre ellos y/o ellas (Ibíd., p. 208)

3.4.7.3 Finalidades

Metas / Productos para los 25 participantes

- Generar conciencia corporal por medio del baile libre y la pintura.

Globales / Particulares (Ibíd., p. 209)

Los objetivos *particulares* de la séptima sesión fueron los siguientes:

- Redefinir el objetivo global
- Recordar la normas

- Explorar el movimiento libre del cuerpo como recurso que permite el surgimiento de sí mismo y la posibilidad de soltar expectativas personales.
- Crear una pintura de gran formato para expresar la experiencia.

3.4.7.4 Secuencia de actos

Organización de la interacción

En la fase de inducción recibimos al grupo sentados en el suelo, teniendo el espacio preparado con el material ordenado en el salón; cada participante entró y tomó asiento en algún cojín dispuesto en un círculo sobre el piso, iniciamos la sesión con un saludo en donde se plantearon las metas y objetivos de la sesión, así como las normas de interacción.

En la fase de introducción expusimos los contenidos y el marco teórico de la sesión, discutiendo algunos conceptos sobre la naturaleza de las emociones basados en Freud (1923), así como la importancia del cuerpo como instrumento de expresión y de integración, en Waisburd, G. y Sefchovich, G. (1999).

Durante la fase de desarrollo generamos una propuesta creativa mediante el lenguaje simbólico de las técnicas de expresión corporal y artística. Iniciamos el trabajo con música y telas para explorar el movimiento libre del cuerpo. En la segunda fase del desarrollo cada participante creó una pintura con la que expresó su experiencia.

En la fase de resolución, relajación y toma de contacto iniciamos el cierre de la sesión cuando cada sujeto finalizó su actividad, después recogió, limpió, ordenó y guardó el material en su lugar, mientras los demás participantes terminaban sus procesos.

En la fase final realizamos la puesta en común, la retroalimentación, la toma de conciencia, la integración y el cierre; motivo por el que compartieron sus reflexiones sobre la dificultad que encontraron para dejar fluir el cuerpo con la música, no así al expresar la experiencia con pintura. Se les cuestionó sobre los aprendizajes adquiridos y finalmente establecimos compromisos para la siguiente sesión.

Organización del tema o de los temas (Ibíd., p. 210)

3.4.7.5 Clave

Grado de formalidad / informalidad de la acción (Ibíd., p. 211)

3.4.7.6 Instrumentos

Canal

Para este punto se ha creado una subdivisión correspondiente a diferentes canales de expresión. El canal utilizado para toda la secuencia fue la expresión oral; la exposición del marco teórico se realizó por medios digitales proyectado en PowerPoint como expresión escrita e imágenes visuales.

Utilizamos el cuerpo como el canal principal por el que percibimos y expresamos la experiencia estética.

El material y su utilización tuvieron un papel central en lo que se refiere a los canales de expresión, durante la séptima sesión se llevaron a cabo dos actividades en las que se utilizaron los siguientes materiales:

La primera consistió en escuchar la música y dejar fluir el cuerpo, utilizando telas de colores.

Durante la segunda actividad cada participante expresó la experiencia con una pintura sobre papel bond de 60x90 cms. con pigmento acrílico en colores rojo, amarillo, azul, blanco y negro, pinceles, brochas y plásticos.

Otro canal fue la ambientación con música de fondo; la selección para la presente sesión la selección para la presente sesión fue New Age.

Variedad/es del habla (lenguas/s, dialecto/s, registro/s, etc.). (Ibíd., p. 212)

Vocalizaciones, ciencia y proxemia (Ibíd., p. 212)

3.4.7.7 Normas

Normas de interacción (Ibíd., p. 212)

Normas de interpretación

En este orden, las normas de interpretación están representadas por el marco teórico en el que sustentamos el objetivo de la sesión y expusimos al grupo en la fase de introducción. Para la séptima sesión: *Dejar surgir, soltando expectativas*, tomamos como base los supuestos de Freud (1923) relativos al cuerpo y a sus sensaciones y continuamos con las distinciones que Waisburd, G. y Sefchovich, G. (1999) hacen sobre la facilitación de procesos creativos a través de la expresión corporal, con la finalidad de propiciar un dispositivo para el fortalecimiento del yo, y que subrayamos con aportaciones de Zinker (1997), con las que afirma que la práctica creativa es un acto de valentía.

Como sabemos por Freud (1923), el yo es una esencia cuerpo, no solo esencia superficie sino la proyección de una superficie, desde donde todas las percepciones nos llegan, así como las sensaciones y sentimientos del interior. Estas percepciones son mal conocidas y las que se pueden definir más fácilmente son las que identificamos en la categoría del placer- displacer. Por dichos motivos la secuencia de la sesión tuvo la siguiente consigna: escuchar la música y permitirse el fluir del cuerpo por su medio, desplazarse lo más naturalmente posible para descubrir el movimiento propio, el que nos hace sentir más cómodos para quedarse ahí un tiempo disfrutando; después ir más allá de nosotros mismos e interactuar con el grupo, en ese mismo movimiento, todo el tiempo que fuese necesario y finalizar pintando la experiencia. Pues coincidimos con los planteamientos de Waisburd, G. y Sefchovich, G. (1999), quienes afirman que el objetivo de un taller de expresión corporal es facilitar procesos creativos y la libre expresión y comunicación a partir del conocimiento del cuerpo, del manejo del espacio y del material, esto significa ir un poco más allá de los límites propios y atreverse a salir de los modelos establecidos, para el

fortalecimiento de la autoconfianza y de la relación con los demás; de ésta manera afirmamos con Zinker (1997): la creatividad es un acto de valentía.

3.4.7.8 Género

Tipo de interacción (Ibíd., p. 216)

Secuencias textuales (diálogo, narración, argumentación, exposición, etc.) (Ibíd., p. 217)

Nuestras observaciones al término de la sesión fueron:

- Observamos gran dificultad para mostrarse y mirarse en movimiento, ofrecimos paliacates para tapar los ojos, para quienes no los usaron las miradas al espejo eran evitativas, muchos decidieron darle la espalda o incluso hubo quienes se quedaron sentados o acostados en el piso tratando de encontrar su propio movimiento con la música. Pocos utilizaron con libertad el espacio, haciendo uso del material y disfrutando la actividad, sé que al menos tres son bailarinas. Para otros la salida fue convertirla en una actividad lúdica, éstos dejaron de escuchar la música.
- La actividad con pintura fue más gratificante para el grupo, para muchos fue un alivio: “Con la pintura podemos expresarnos mejor.”

Ejercicio con Pintura



3.4.8 Sesión 8 Crear a partir del caos

Música y escultura

3.4.8.1 Situación

Localización espacial y temporal

Se llevó a cabo el día miércoles 3 de octubre del 2012, de 10:00 a 14:00 hrs., en el Salón de Danza de la Sede Fórum de División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guanajuato, Campus León.

Escena psicosocial (Ibíd., p. 208)

3.4.8.2 Participantes

Características socioculturales (Ibíd., p. 208)

Relaciones entre ellos y/o ellas (Ibíd., p. 208)

3.4.8.3 Finalidades

Metas / Productos para cada uno de los 25 participantes

- Explorar sonidos con des-hechos industriales.
- Construir una escultura con des-hechos industriales.

Globales / Particulares (Ibíd., p. 209)

Los objetivos *particulares* de la octava sesión fueron los siguientes:

- Redefinir el objetivo global

- Recordar la normas
- Explorar sonidos con los des-hechos industriales por medio de la percusión, raspadura, rasgadura y golpeteo, hasta encontrar uno que representase a cada quien.
- Integrar el sonido propio al sonido del grupo.
- Promover la toma de conciencia sobre la reconstrucción, el reciclaje y la resignificación de aquello que aparentemente ya no sirve.

3.4.8.4 Secuencia de actos

Organización de la interacción

En la fase de inducción recibimos al grupo sentados en el suelo, teniendo el espacio preparado con el material desordenado por todo el salón; cada participante entró y tomó asiento en algún cojín dispuesto en un círculo sobre el piso, iniciamos la sesión con un saludo en donde se plantearon las metas y objetivos de la sesión, así como las normas de interacción.

En la fase de introducción expusimos los contenidos y el marco teórico de la sesión, discutimos algunos conceptos con el objetivo de centrar la atención en las percepciones no visuales con Bertherat (2002), así como la naturaleza de las emociones basadas en el placer-displacer con Freud (1923).

Durante la fase de desarrollo generamos una propuesta creativa mediante el lenguaje simbólico de las técnicas de expresión corporal y artística. Iniciamos el trabajo explorando las características sonoras del material de desecho, cada uno de los participantes eligió libremente algunos objetos con los que experimentó el sonido y se fue integrando y armonizando para formar un solo sonido colectivo. Al terminar, cada participante construyó una escultura con el material y la pintó.

En la fase de resolución, relajación y toma de contacto se inició el cierre de la sesión cuando cada sujeto finalizó su actividad, después recogió, limpió, ordenó y guardó el material en su lugar, mientras los demás participantes terminaban sus procesos.

En la fase final se realizó la puesta en común, la retroalimentación, la toma de conciencia, la integración y el cierre; motivo por el que compartieron sus reflexiones sobre la dificultad para organizarse en un espacio en caos, para encontrar un sonido propio e integrarse al del grupo, así como su experiencia para resignificar el material mediante una escultura. Se les cuestionó sobre los aprendizajes adquiridos y finalmente establecimos compromisos para la siguiente sesión.

Organización del tema o de los temas (Ibíd., p. 210)

3.4.8.5 Clave

Grado de formalidad / informalidad de la acción (Ibíd., p. 211)

3.4.8.6 Instrumentos

Canal

Para este punto se ha creado una subdivisión correspondiente a diferentes canales de expresión. El canal utilizado para toda la secuencia fue la expresión oral; la exposición del marco teórico se realizó por medios digitales proyectado en PowerPoint como expresión escrita e imágenes visuales.

Utilizamos el cuerpo como el canal principal por el que percibimos y expresamos la experiencia estética.

El material y su utilización tuvieron un papel central en lo que se refiere a los canales de expresión, durante la octava sesión se llevaron a cabo dos actividades en las que se utilizaron los siguientes materiales:

La primera consistió en producir sonidos mediante percusiones, raspaduras, rasgaduras o golpeteo del material de des-hecho como envases de PET y PVC, material de embalaje, cajas de cartón de diversos tamaños, tubos de cartón, latas, frascos, diferentes objetos en desuso, periódico.

Durante la segunda actividad construyeron una escultura, utilizando pegamento, tijeras, exactos, pintura acrílica de primarios y blanco y negro, pinceles y brochas, plásticos.

Otro canal fue la ambientación con música para hacer la inducción al trabajo sonoro, la selección para la presente sesión fueron percusiones de Safri-duo.

Variedad/es del habla (lenguas/s, dialecto/s, registro/s, etc.). (Ibíd., p. 212)

Vocalizaciones, ciencia y proxemia (Ibíd., p. 212)

3.4.8.7 Normas

Normas de interacción (Ibíd., p. 212)

Normas de interpretación

En este orden, las normas de interpretación están representadas por el marco teórico en el que sustentamos el objetivo de la sesión y expusimos al grupo en la fase de introducción. Para la octava sesión: *Crear a partir del caos*, tomamos como punto de partida algunas ideas relativas a todo aquello que consideramos que ya no nos sirve, porque no lo valoramos o porque nos causa vergüenza, culpa o arrepentimiento. Con la finalidad de reflexionar sobre la necesidad de reconciliarnos con nosotros mismos, e ir integrando todas esas partes para constituirnos como seres humanos más completos; porque al retomar algunos conceptos de la Sesión 3, queremos afirmar que somos nuestro cuerpo, nuestras emociones, nuestras

experiencias, lo que nos gusta, lo que no nos gusta, lo que queremos, lo que no queremos, lo que sentimos, lo que no sentimos, lo que pensamos y lo que no hemos pensado.

Es entonces que utilizamos los supuestos de Bertherat (2002), con el objeto de llevar a la conciencia de los participantes aquellas sensaciones y sentimientos que se encuentran en las actitudes y movimientos ejecutados durante la sesión, buscar la experiencia sensorial auditiva con el objetivo de centrar la atención en las percepciones no visuales, pues el cuerpo está constituido para funcionar al máximo, de manera que cada uno de los participantes tuviera la oportunidad de generar una reflexión interior a partir de la experiencia: “[...] descubrirse, no desde el exterior, sino desde el interior de sí mismo.” (Bertherat, 2002, p. 25) Esto es ser consciente, añade Freud (1923)

“«Ser consciente (3)» es, en primer lugar, una expresión puramente descriptiva, que invoca la percepción más inmediata y segura. En segundo lugar, la experiencia muestra que un elemento psíquico, por ejemplo una representación, no suele ser consciente de manera duradera. Lo característico, más bien, es que el estado de la conciencia pase con rapidez; la representación ahora consciente no lo es más en el momento que sigue, sólo que puede volver a serlo bajo ciertas condiciones que se producen con facilidad.” (Freud, 1923, p. 2)

Con un ejercicio en el que se crea una crisis con la que se transgrede el espacio, los límites de lo audible y de lo visible para generar una transformación creativa al retomar lo olvidado, lo roto, lo inservible con la consigna de reconstruir, reconfigurar y resignificar y que lleva implícito reconstruirse, reconfigurarse, resignificarse.

3.4.8.8 Género

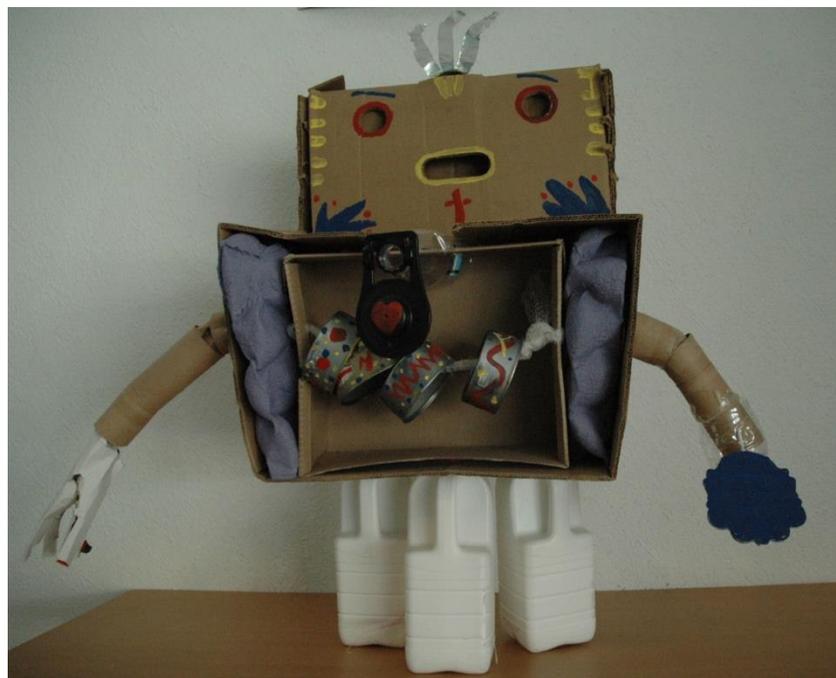
Tipo de interacción (Ibíd., p. 216)

Secuencias textuales (diálogo, narración, argumentación, exposición, etc.) (Ibíd., p. 217)

Nuestras observaciones al término de la sesión fueron:

En un principio hubo desconcierto, hay quienes entraron al trabajo con cautela, otros de lleno, en general existió una actitud abierta para la exploración. Había quienes mostraron liderazgo para sugerir los ritmos al grupo. La escultura resultó un trabajo compartido de formas ricas y grandes dimensiones. Algunos comentarios fueron: “El caos es parte de la vida”, “Me gustaba diferenciarme”, “Es posible encontrar otros usos en lo que ya no sirve”.

Ejercicio de construcción de esculturas con material de des-hecho



3.4.9 Sesión 9 Lo que es adentro es afuera

Fotografía

3.4.9.1 Situación

Localización espacial y temporal

Se llevó a cabo el día miércoles 17 de octubre del 2012, de 10:00 a 14:00 hrs., en el Salón de Danza de la Sede Fórum de División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guanajuato, Campus León.

Escena psicosocial (Ibíd., p. 208)

3.4.9.2 Participantes

Características socioculturales (Ibíd., p. 208)

Relaciones entre ellos y/o ellas (Ibíd., p. 208)

3.4.9.3 Finalidades

Metas / Productos para cada uno de los 25 participantes

- Fotografiar elementos, formas, volúmenes, espacios, paisajes, colores, detalles, y/o texturas dentro del Fórum Cultural, que cada quien encuentre significativo.

Globales / Particulares (Ibíd., p. 209)

Los objetivos *particulares* de la novena sesión fueron los siguientes:

- Redefinir el objetivo global

- Recordar la normas
- Buscar elementos significativos en donde cada participante descubra aspectos que le “hablen de sí mismo”, para capturarlos y crear composiciones fotográficas.

3.4.9.4 Secuencia de actos

Organización de la interacción

En la fase de inducción recibimos al grupo sentados en el suelo, teniendo el espacio preparado con el material ordenado por todo el salón; cada participante entró y tomó asiento en algún cojín dispuesto en un círculo sobre el piso, iniciamos la sesión con un saludo en donde se plantearon las metas y objetivos de la sesión, las normas de interacción y después salimos del Salón de Danza para explorar libremente todos los espacios del Fórum que les fuera posible.

En la fase de introducción expusimos los contenidos y el marco teórico de la sesión, discutimos algunos conceptos sobre el fenómeno de proyección de Laplanche, J. y Pontalis, J. (2004); así como el mito, definido por Lévy-Strauss (2006) como representación simbólica, como acto creador directa e inversamente proporcional al origen de lo que creamos.

Durante la fase de desarrollo generamos una propuesta creativa mediante el lenguaje simbólico de las técnicas de expresión corporal y artística. Iniciamos el trabajo buscando capturar imágenes de aquello que a cada uno de los participantes encontró significativo.

Con la fase de resolución, relajación y toma de contacto se inició el cierre de la sesión, cuando todos los participantes al finalizar su actividad fueron regresando al salón de danza y ordenaron el espacio mientras los demás terminaban sus procesos.

En la fase final se realizó la puesta en común, la retroalimentación, la toma de conciencia, la integración y el cierre; motivo por el que compartieron sus reflexiones sobre la búsqueda de elementos significativos y por momentos la dificultad para encontrarlos. Se les cuestionó

sobre los aprendizajes adquiridos y finalmente establecimos el compromiso de llevar impresas tres fotografías para el trabajo la siguiente sesión.

Organización del tema o de los temas (Ibíd., p. 210)

3.4.9.5 Clave

Grado de formalidad / informalidad de la acción (Ibíd., p. 211)

3.4.9.6 Instrumentos

Canal

Para este punto se ha creado una subdivisión correspondiente a diferentes canales de expresión. El canal utilizado para toda la secuencia fue la expresión oral; la exposición del marco teórico se realizó por medios digitales proyectado en PowerPoint como expresión escrita e imágenes visuales.

Utilizamos el cuerpo como el canal principal por el que percibimos y expresamos la experiencia estética.

El material y su utilización tuvieron un papel central en lo que se refiere a los canales de expresión, durante la novena sesión utilizaron cámaras fotográficas y celulares.

Variedad/es del habla (lenguas/s, dialecto/s, registro/s, etc.). (Ibíd., p. 212)

Vocalizaciones, ciencia y proxemia (Ibíd., p. 212)

3.4.9.7 Normas

Normas de interacción (Ibíd., p. 212)

Normas de interpretación

En este orden, las normas de interpretación están representadas por el marco teórico en el que sustentamos el objetivo de la sesión y expusimos al grupo en la fase de introducción. Para la novena sesión: *Las formas como un espejo*, se tomó como fundamento el fenómeno de proyección, definido por Laplanche, J. y Pontalis, J. (2004) como la operación psíquica que desplaza a un objeto externo diversos aspectos del sujeto que no han sido asumidos, con la finalidad de descubrir características de la propia persona por su mediación, así mismo, lo hemos complementado con el concepto de mito, definido por Lévy-Strauss (2006) en términos de representación simbólica, como acto creador directa e inversamente proporcional al origen de lo que creamos.

De acuerdo con Laplanche, J. y Pontalis, J. (2004), el fenómeno de proyección es la operación psíquica por medio de la cual el sujeto desplaza hacia el exterior y deposita en otro objeto, es decir, en otra persona o cosa, aquello que no reconoce o rechaza de sí mismo, estos objetos pueden ser cualidades, sentimientos, deseos, sueños o incluso cosas. Al parecer es un mecanismo de defensa muy arcaico, y se observa claramente en la paranoia y en ciertas formas de pensamiento mágico. De la misma manera, los niños proyectan sobre las cosas lo que llevan en sí mismos, a través del juego, las fantasías o los miedos. Esto es: "El sujeto percibe el medio ambiente y responde al mismo en función de sus propios intereses, aptitudes, hábitos, estados afectivos duraderos o momentáneos, esperanzas, deseos, etc." (Laplanche, J. y Pontalis, J., 2004, p. 311)

Según Laplanche, J. y Pontalis, J. (2004), Freud relaciona la proyección con la introyección, ya que en el origen de la relación del sujeto con el mundo exterior, el sujeto incorpora los objetos que son fuente de placer y los introyecta, y al mismo tiempo, expulsa de él lo que considera displacentero en forma de mecanismo de proyección, de esta manera: "El sujeto atribuye a otros las tendencias, deseos, etc., que él no reconoce en sí mismo.» (Op. cit., p. 307)

Por lo anterior afirmamos que somos creadores de nuestra propia interpretación de la realidad, elegimos e introyectamos los objetos que nos generan placer y proyectamos lo

que nos produce displacer. Finalmente, de acuerdo con Lévi-Strauss (2006), podemos decir que somos creadores de nuestros propios mitos, los objetos de los que nos rodeamos son las representaciones de los mitos que nos hemos contado, nuestras proyecciones, somos nosotros mismos:

“[...] los mitos se nos presentan simultáneamente, como sistemas de relaciones abstractas y como objetos de contemplación estética: en efecto, el acto creador que engendra al mito es simétrico e inverso a aquel que encontramos en el origen de la obra de arte.” (Lévy- Strauss, 2006, p. 48)

3.4.9.8 Género

Tipo de interacción (Ibíd., p. 216)

Secuencias textuales (diálogo, narración, argumentación, exposición, etc.) (Ibíd., p. 217)

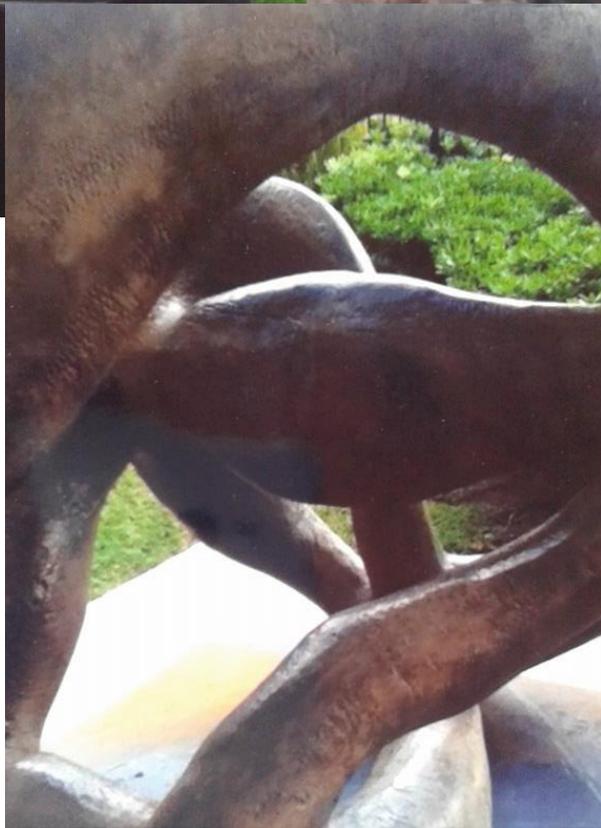
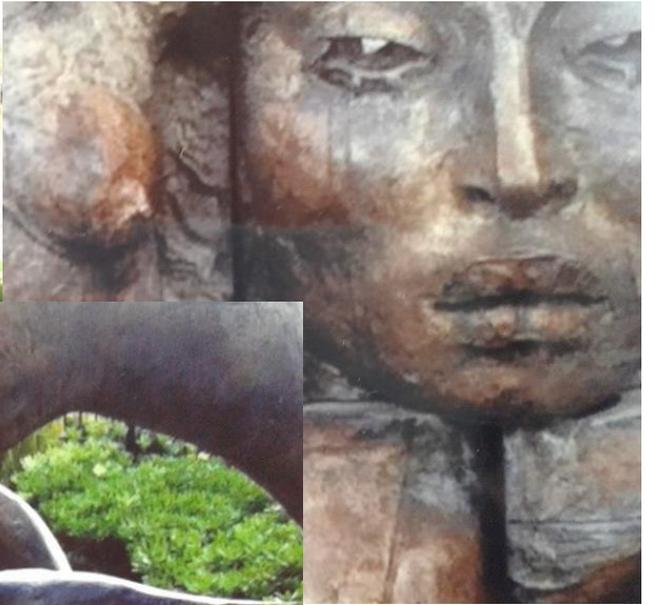
Nuestras observaciones al término de la sesión fueron:

Ha sido la única sesión que se realizó fuera del Salón de danza, tuvieron gran libertad tanto en espacio como en tiempo para realizar la exploración. Algunos de sus comentarios fueron: “Encontramos muchos elementos con los que nos identificamos”.

Las fotografías fueron utilizadas como parte del material de trabajo de la siguiente sesión:

Resignificar la experiencia con visión de futuro. Escritura

Ejercicio de fotografía



3.4.10 Sesión 10: Visualizar para resignificar la experiencia

Escritura

3.4.10.1 Situación

Localización espacial y temporal

Se llevó a cabo el día miércoles 24 de octubre del 2012, de 10:00 a 14:00 hrs., en el Salón de Danza de la Sede Fórum de División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guanajuato, Campus León.

Escena psicosocial (Ibíd., p. 208)

3.4.10.2 Participantes

Características socioculturales (Ibíd., p. 208)

Relaciones entre ellos y/o ellas (Ibíd., p. 208)

3.4.10.3 Finalidades

Metas / Productos para cada uno de los 25 participantes

- Escribir una historia de resignificación de la historia personal basada en las fotografías de la sesión anterior y otras.

Globales / Particulares (Ibíd., p. 209)

Los objetivos *particulares* de la décima sesión fueron los siguientes:

- Redefinir el objetivo global
- Recordar la normas
- Experimentar la visualización como herramienta de visión holística y planeación de futuro.
- Escribir una historia para la resignificación de la experiencia personal a partir de las imágenes fotográficas capturadas la sesión anterior, entre otras.

3.4.10.4 Secuencia de actos

Organización de la interacción

En la fase de inducción recibimos al grupo sentados en el suelo, teniendo el espacio preparado con el material ordenado en el salón; cada participante entró y tomó asiento en algún cojín dispuesto en un círculo sobre el piso, iniciamos la sesión con un saludo en donde se plantearon las metas y objetivos de la sesión, así como las normas de interacción.

En la fase de introducción expusimos los contenidos y el marco teórico de la sesión, discutimos algunos conceptos sobre nuestras introyecciones definida como realidad interior la cual es proyectada en lo que vemos en el exterior, en Zinker (1997), así como la naturaleza del pensamiento salvaje del que Lévy-Strauss (2006) propone un funcionamiento holístico y simbólico en donde son condensados los contenidos de manera simultánea.

Durante la fase de desarrollo generamos una propuesta creativa mediante el lenguaje simbólico de las técnicas de expresión corporal y artística. Iniciamos el trabajo escribiendo una historia para resignificar la experiencia personal con las fotografías de la sesión anterior y con otras que eligieron del material establecido para la sesión.

Con la fase de resolución, relajación y toma de contacto iniciamos el cierre de la sesión cuando cada sujeto finalizó su actividad, después recogió, limpió, ordenó y guardó el material en su lugar, mientras los demás participantes terminaban sus procesos.

En la fase final se realizó la puesta en común, la retroalimentación, la toma de conciencia, la integración y el cierre; motivo por el que compartieron sus reflexiones sobre la dificultad para conectarse conscientemente con su subjetividad y escribir sobre una visión de futuro orientada a soluciones. Se les cuestionó sobre los aprendizajes adquiridos y finalmente establecimos compromisos para la siguiente sesión.

Organización del tema o de los temas (Ibíd., p. 210)

3.4.10.5 Clave

Grado de formalidad / informalidad de la acción (Ibíd., p. 211)

3.4.10.6 Instrumentos

Canal

Para este punto se ha creado una subdivisión correspondiente a diferentes canales de expresión. El canal utilizado para toda la secuencia fue la expresión oral; la exposición del marco teórico se realizó por medios digitales proyectado en PowerPoint como expresión escrita e imágenes visuales.

Utilizamos el cuerpo como el canal principal por el que percibimos y expresamos la experiencia estética.

El material y su utilización tuvieron un papel central en lo que se refiere a los canales de expresión, durante la décima sesión escribieron una historia orientada a soluciones, en las que utilizaron los siguientes materiales: Fotografías de la sesión anterior, más imágenes fotográficas, hojas de papel bond tamaño carta, marcadores.

Otro canal fue la ambientación con música de fondo, la selección para la presente sesión fue New Age.

Variedad/es del habla (lenguas/s, dialecto/s, registro/s, etc.). (Ibíd., p. 212)

Vocalizaciones, ciencia y proxemia (Ibíd., p. 212)

3.4.10.7 Normas

Normas de interacción (Ibíd., p. 212)

Normas de interpretación

En este orden, las normas de interpretación están representadas por el marco teórico en el que sustentamos el objetivo de la sesión y expusimos al grupo en la fase de introducción. Para la décima sesión: *Resignificar la experiencia con visión de futuro*, se tomaron como fundamento los conceptos de Zinker (1997) relativos al mecanismo de proyección creativa, que hemos querido utilizar, con el objetivo de proponer a los participantes un diálogo con ellos mismos a partir de escribir una historia personal con visión de futuro centrada en propuestas de solución y tomando como base los contenidos implícitos en una serie de 10 fotografías, unas de la autoría de los participantes, las demás elegidas libremente por ellos, mismas que habíamos dispuesto para la sesión; en este sentido complementamos la exposición con algunos supuestos sobre la naturaleza del *Pensamiento salvaje* de Lévy-Strauss (2006), quien distingue su función como un proceso en el que los contenidos que obtenemos de la observación así como de su interpretación se condensan y suceden de manera simultánea, es decir, realiza sus operaciones de manera simbólica y holística.

De acuerdo con Zinker (1997), es importante distinguir la proyección creativa de la simple proyección, pues estamos buscando propiciar la comunicación del creador consigo mismo, para la concreción de un objeto que pueda ser un concepto, una historia, una pintura, o un comportamiento. Como sabemos, cada persona observa el mundo desde su propia vida interna, de tal manera que si la vida interior se encuentra perturbada, ese objeto representará sus pesadillas. Sin embargo, nuestra búsqueda consiste en generar una proyección creativa, de tal manera que sea posible establecer un replanteamiento de la

experiencia basada en soluciones, para lo cual nuestro autor propone tres pasos. En el primero el sujeto aprehende aquello que teme del mundo; en el segundo establece un diálogo con el que reconcilia sus fuerzas opuestas y es capaz de experimentar su integración; en el tercero, el sujeto transforma su crisis en un objeto artístico:⁷³

“El que proyecta creativamente pone la energía de su conflicto al servicio de una comprensión más profunda de sí mismo y de una relación más activa con sus semejantes. La energía del que proyecta patológicamente está concentrada en su conflicto.” (Zinker, 1997, p. 19).

Por su parte, Lévy-Strauss (2006), define la función del pensamiento salvaje como un proceso en el que los contenidos que obtenemos de nuestras observaciones, así como los de su interpretación, son condensados y ocurren de manera simultánea, es decir, al ser atemporal realiza sus operaciones de manera simbólica y holística: “Lo propio del pensamiento salvaje es ser intemporal; quiere captar el mundo a la vez, como totalidad sincrónica y diacrónica [...]” (Lévy- Strauss, 2006, p. 381). De esta manera, en la producción del arte, el creador establece un diálogo con su conocimiento interno y externo, con su ser y su deseo de ser; quien a partir de sus recursos genera un objeto que no existe, como síntesis de sus estructuras naturales y artificiales, formadas por su experiencia personal y social. En estos términos, la emoción estética del creador proviene de esta unión simbólica representada en el objeto artístico y por lo tanto también en el espectador, quienes descubren sus posibilidades en la obra, entre el orden de su estructura y el orden del acontecimiento. De este análisis se pueden hacer varias observaciones, dice Lévy-Strauss (2006), pues es posible comprender tanto los mitos como los objetos artísticos, como sistemas de relaciones abstractas así como objetos de contemplación estética, es decir: “[...] el acto creador que engendra al mito es simétrico e inverso a aquel que encontramos en el origen de la obra de arte.” (Op. cit., p. 48). Por lo que deducimos que los objetos -un

⁷³ Proceso paralelo al que describe Lacan (1954) en *La tópica de lo imaginario*, para la construcción del universo simbólico: “[...] el sujeto puede hacer jugar lo imaginario y lo real [...] Despliega y articula así todo su mundo.” El cual ya hemos planteado en el Primer y Segundo capítulos de esta Tesis.

concepto, una historia, una pintura, o un comportamiento- son la síntesis de nuestros mitos, los cuales nos representan.

3.4.10.8 Género

Tipo de interacción (Ibíd., p. 216)

Secuencias textuales (diálogo, narración, argumentación, exposición, etc.) (Ibíd., p. 217)

Nuestras observaciones al término de la sesión fueron:

Fue una sesión tranquila, en la que los participantes crearon historias mediante el planteamiento de una visión de futuro orientada a soluciones, en las que observaron sus proyecciones con comentarios como: “Me percibo a mí misma en mi propia historia.” Así como la toma de conciencia personal: “Percibo mi autodescubrimiento como algo nuevo.”

Ejercicio de escritura⁷⁴

♥ El murciélago enviando señales . 29/10/2012. ~

● Hace algún tiempo, la ciudad que se había transformado en un espacio vacío y carente de color, cayó en el laberinto del tormento. Sus habitantes dejaron de cantar y los pájaros dejaron de cantar. Todo era metal oscuro y oxidado, no había esperanzas ni sentido. Pero un día como cualquier otro, los ojos de un bebé se iluminaron cuando escuchó cantar a un murciélago rojo. Las mujeres que caminaban tras de él se percataron del brillo en su mirada y se tomaron de las manos; se apretaron fuerte y empezaron a girar... sus cuerpos destellaban tonos intensos, azules ultramarinos, amarillos chillantes y un verde que logró despertar la risa de todos alrededor. Desde ese momento la ciudad no ha dejado de brillar, pues sus habitantes nunca más han dejado de

sonreír. Han comprendido que el asombro ante la vida, ante el canto y el color, ante el movimiento y la forma los mantiene sonriendo, los mantiene vivos y los hace ~~felices~~ felices. Nuevamente ven; Nuevamente sienten, Por fin juegan otra vez.

EL
MURIELAGO
ENVIANDO
SEÑALES.

CREATIVIDAD.

MTRA: GUADALUPE
AGUILAR
SALMERÓN.

⁷⁴ El escrito es resultado de la reflexión en torno a la referencia fotográfica de la sesión anterior, ubicada en la página 276, ambos donados por el participante.

“El murciélago enviando señales

Hace algún tiempo, la ciudad que se había transformado en un espacio vacío y carente de color, cayó en el laberinto del tormento. Sus habitantes dejaron de cantar. Todo era metal oscuro y oxidado, no había esperanzas ni sentido. Pero un día como cualquier otro, los ojos de un bebé se iluminaron cuando escuchó cantar a un murciélago rojo. Las mujeres que caminaban tras él se percataron del brillo en su mirada y se tomaron de las manos; se apretaron fuerte y empezaron a girar... sus cuerpos destellaban tonos intensos, azules ultramarinos, amarillos chillantes y un verde que logró desatar la risa de todos alrededor. Desde ese momento la ciudad no ha dejado de brillar, pues sus habitantes nunca más han dejado de sonreír. Han comprendido que el asombro ante la vida, ante el canto y el color, ante el movimiento y la forma los mantienen sonriendo, los mantienen vivos y los hace felices. Nuevamente ven, nuevamente sienten, por fin gozan otra vez.”

3.4.11 Sesión 11: La conciencia de grupo

Pintura en gran formato

3.4.11.1 Situación

Localización espacial y temporal

Se llevó a cabo el día miércoles 31 de octubre del 2012, de 10:00 a 14:00 hrs., en el Salón de Danza de la Sede Fórum de División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guanajuato, Campus León.

Escena psicosocial (Ibíd., p. 208)

3.4.11.2 Participantes

Características socioculturales (Ibíd., p. 208)

Relaciones entre ellos y/o ellas (Ibíd., p. 208)

3.4.11.3 Finalidades

Metas / Productos para los 25 participantes

- Crear 5 pinturas de gran formato, en equipos de 5 participantes.

Globales / Particulares (Ibíd., p. 209)

Los objetivos *particulares* de la décimo primera sesión fueron los siguientes:

- Redefinir el objetivo global
- Recordar la normas

- Reflexionar sobre la importancia de realizar un proyecto común por medio de la creación de una pintura en gran formato.

3.4.11.4 Secuencia de actos

Organización de la interacción

En la fase de inducción recibimos al grupo sentados en el suelo, teniendo el espacio preparado con el material ordenado en el salón; cada participante entró y tomó asiento en algún cojín dispuesto en un círculo sobre el piso, iniciamos la sesión con un saludo en donde se plantearon las metas y objetivos de la sesión, así como las normas de interacción.

En la fase de introducción expusimos los contenidos y el marco teórico de la sesión, discutimos algunos conceptos sobre la teoría de los sistemas de Ludwig von Bertalanffy (1901-1972) A Pioneer of General Systems Theory en Weckowics (2000). Y la visión social del arte de Joseph Beuys, en Bernárdez Sanchís (2003)

Durante la fase de desarrollo generamos una propuesta creativa mediante el lenguaje simbólico de las técnicas de expresión corporal y artística. Iniciamos el trabajo con el objetivo de crear 5 pinturas de gran formato por grupos de 5.

En la fase de resolución, relajación y toma de contacto se inició el cierre de la sesión cuando cada participante finalizó su actividad, después recogió, limpió, ordenó y guardó el material en su lugar, mientras los demás participantes terminaban sus procesos.

En la fase final se realizamos la puesta en común, la retroalimentación, la toma de conciencia, la integración y el cierre; motivo por el que compartieron sus reflexiones sobre sus dificultades y facilidades para crear y compartir un proyecto común. Se les cuestionó sobre los aprendizajes adquiridos y finalmente establecimos compromisos para la siguiente sesión.

Organización del tema o de los temas (Ibíd., p. 210)

3.4.11.5 Clave

Grado de formalidad / informalidad de la acción (Ibíd., p. 211)

3.4.11.6 Instrumentos

Canal

Para este punto se ha creado una subdivisión correspondiente a diferentes canales de expresión. El canal utilizado para toda la secuencia fue la expresión oral; la exposición del marco teórico se realizó por medios digitales proyectado en PowerPoint como expresión escrita e imágenes visuales.

Utilizamos el cuerpo como el canal principal por el que percibimos y expresamos la experiencia estética.

El material y su utilización tuvieron un papel central en lo que se refiere a los canales de expresión, durante la décima primera sesión realizaron la creación de una pintura en gran formato, en las que utilizaron los siguientes materiales: Papel bond en rollo de 0.90 x 5.0 mts., pintura acrílica en colores rojo, amarillo, azul, blanco y negro, pinceles, brochas, plásticos y contenedores con agua.

Otro canal fue la ambientación con música de fondo, la selección para la presente sesión fue New Age.

Variedad/es del habla (lenguas/s, dialecto/s, registro/s, etc.). (Ibíd., p. 212)

Vocalizaciones, ciencia y proxemia (Ibíd., p. 212)

3.4.11.7 Normas

Normas de interacción (Ibíd., p. 212)

Normas de interpretación

En este orden, las normas de interpretación están representadas por el marco teórico en el que sustentamos el objetivo de la sesión y expusimos al grupo en la fase de introducción. Para la décimo primera sesión: *La conciencia de grupo*, se tomaron como fundamento los conceptos sobre la teoría de los sistemas de Ludwig von Bertalanffy (1901-1972) A Pioneer of General Systems Theory, en Weckowicz (2000), con la finalidad de reflexionar sobre la naturaleza de los sistemas organizados para la realización de una meta común y ampliar la comprensión sobre cómo se potencia en el trabajo colectivo. Propuesta que junto con la de Joseph Beuys, en Bernárdez (2003), utilizamos para comprender su visión del arte en donde *cada hombre, un artista* es transferida al contexto social con el *Concepto ampliado del arte*.

Según Weckowicz (2000), la teoría de los sistemas de Ludwig von Bertalanffy, distingue a cada organismo como un todo, el cual se caracteriza por poseer una organización e integración compleja en cuanto a sus funciones fisiológicas, metabólicas y todos sus procesos particulares. Este todo, define el carácter y la función de cada una de sus partes con la que configuran una estructura, un sistema organizado e interdependiente. Por las mismas razones, de acuerdo con Beuys (2003), es necesario buscar el bienestar por medio de una nueva forma de comprender el trabajo humano, en un ámbito de libertad y creatividad orientada al conjunto social, ya que se encuentra gravemente enfermo y no existen aún organismos que las garanticen, en el que reine *cada hombre, un artista*, donde cada uno será él mismo como respuesta a su propia vocación y desde donde solo se puede insistir en el soberano que se encuentra dentro de cada quien; en éstos términos, dice Beuys (2003): “La creatividad es únicamente lo que puede definirse y justificarse como ciencia de la libertad” (Bernardéz S., C, 2003, p. 101). Lo que finalmente promueve la idea del arte como una totalidad interdisciplinar de percepción conjunta como fruto del *Concepto ampliado del arte*. Para Beuys (2003) son principios que deberán llevarse a cabo en todo nivel y en todo centro de trabajo, para intervenir el sistema con una dinámica de proceso social y que contribuya al beneficio colectivo.

3.4.11.8 Género

Tipo de interacción (Ibíd., p. 216)

Secuencias textuales (diálogo, narración, argumentación, exposición, etc.) (Ibíd., p. 217)

Nuestras observaciones al término de la sesión fueron:

La propuesta de trabajo fue recibida con mucho entusiasmo, los equipos quedaron constituidos libremente y la actividad fluyó con facilidad.

Tres grupos realizaron un verdadero trabajo en equipo, al cierre de la sesión comentaron:

- “Al principio hicimos trazos generales, trabajamos de lo individual a lo colectivo. Nos proyectamos en la otra figura, dibujamos lo que ata a cada uno y después dirigimos las figuras hacia algo común.”
- “Nos gustó la unión entre los compañeros, al principio cada quién, después fluyó con el color y cada uno puso algo diferente e indispensable.”
- “Nos unimos demasiado.”

Otro equipo empezó a trabajar de manera individual y después se integraron:

- “Empezamos a pintar cada quien, luego nos pedíamos permiso para manchar encima.”

Hubo un equipo más que dividió el papel en diferentes áreas y fueron trabajando por separado:

- “Al principio trabajamos de manera individual al último cada quien puso un símbolo.”

Ejercicio de pintura en gran formato



3.4.12 Sesión 12: Sesión de cierre y despedida

Ritual

3.4.12.1 Situación

Localización espacial y temporal

Se llevó a cabo el día miércoles 7 de noviembre del 2012, de 10:00 a 14:00 hrs., en el Salón de Danza de la Sede Fórum de División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guanajuato, Campus León.

Escena psicosocial (Ibíd., p. 208)

3.4.12.2 Participantes

Características socioculturales (Ibíd., p. 208)

Relaciones entre ellos y/o ellas (Ibíd., p. 208)

3.4.12.3 Finalidades

Metas / Productos para cada uno de los 25 participantes

- Reflexionar por escrito sobre los aprendizajes más significativos durante las 12 sesiones del Taller
- Realizar un ritual de cierre
- Contestar la tercera encuesta para el registro de los cambios en la postura subjetiva

Globales / Particulares (Ibíd., p. 209)

Los objetivos *particulares* de la décimo segunda sesión fueron los siguientes:

- Redefinir el objetivo global
- Recordar la normas
- Realizar el recuento de los aprendizajes más significativos y cerrar el proceso.
- Registrar los cambios en la postura subjetiva mediante la siguiente encuesta:
¿Qué es el proceso creativo?
¿Qué relación encuentras entre el proceso creativo y tu personalidad?
¿Hay algo del Taller que haya cambiado la percepción de tu realidad?

3.4.12.4 Secuencia de actos

Organización de la interacción

En la fase de inducción recibimos al grupo sentados en el suelo, teniendo el espacio preparado con el material ordenado en el salón; cada participante entró y tomó asiento en algún cojín dispuesto en un círculo sobre el piso, iniciamos la sesión con un saludo en donde se plantearon las metas y objetivos de la sesión, así como las normas de interacción.

En la fase de introducción expusimos los contenidos y el marco teórico de la sesión, discutimos algunos puntos sobre los aprendizajes más significativos del Taller así como la naturaleza de los rituales y sus funciones para nuestra sesión de cierre con Imber-Black, E., Roberts, J. y Whiting, R. (1997).

Durante la fase de desarrollo en esta última sesión realizamos el recuento de cada una de las actividades, con todos los trabajos que realizaron durante las sesiones del Taller de Creatividad y plantear por escrito los aprendizajes generados durante todo el proceso. Nos basamos en las preguntas de guía que utilizamos en las sesiones 1 y 6:

¿Qué es el proceso creativo?

¿Qué relación encuentras entre el proceso creativo y tu personalidad?

¿Hay algo del Taller que haya cambiado la percepción de tu realidad?

Con la fase de resolución, relajación y toma de contacto se inició el cierre de la sesión cuando cada sujeto finalizó su actividad, después recogió, limpió, ordenó y guardó el material en su lugar, mientras los demás participantes terminaban sus procesos.

En la fase final se realizamos la puesta en común, la retroalimentación, la toma de conciencia, la integración y el cierre; motivo por el que compartieron libremente las reflexiones sobre los aprendizajes más significativos del Taller de Creatividad.

Al final realizamos un convivio.

Organización del tema o de los temas (Ibíd., p. 210)

3.4.12.5 Clave

Grado de formalidad / informalidad de la acción (Ibíd., p. 211)

3.4.12.6 Instrumentos

Canal

Para este punto se ha creado una subdivisión correspondiente a diferentes canales de expresión. El canal utilizado para toda la secuencia fue la expresión oral; la exposición del marco teórico se realizó por medios digitales proyectado en PowerPoint como expresión escrita e imágenes visuales.

Utilizamos el cuerpo como el canal principal por el que percibimos y expresamos la experiencia estética.

El material y su utilización tuvieron un papel central en lo que se refiere a los canales de expresión, durante la décima segunda sesión sacaron de cada uno de sus archivos (bolsas de plástico) la obra que fueron guardando durante las sesiones del Taller: El dibujo de su símbolo de la creatividad, el collage sobre la recuperación creativa, la impronta de cuerpo

con las heridas curadas y los dibujos con las nuevas asociaciones, la escultura en barro, el mapa mental, la gráfica: estirando el autoconcepto (emociones), la pintura: acrílico/bond, la escultura con des-hechos industriales, las fotografías, la historia personal con visión de futuro y orientada a soluciones, las pintura en gran formato, papel bond tamaño carta y marcadores.

Otro canal fue la ambientación con música de fondo, la selección para la presente sesión fue de Norby E. y Mead R. (1992).

Variedad/es del habla (lenguas/s, dialecto/s, registro/s, etc.). (Ibíd., p. 212)

Vocalizaciones, ciencia y proxemia (Ibíd., p. 212)

3.4.12.7 Normas

Normas de interacción (Ibíd., p. 212)

Normas de interpretación

En este orden, las normas de interpretación están representadas por el marco teórico en el que sustentamos el objetivo de la sesión y expusimos al grupo en la fase de introducción. Para la décima segunda sesión: *Sesión de cierre, la despedida*, tomamos como fundamento los conceptos en Imber-Black, E., Roberts, J. y Whiting, R. (1997) relativos a las funciones del ritual para despedirnos, con el objetivo de propiciar un contexto favorable para cerrar los procesos del Taller de Creatividad y comprender los elementos de aprendizaje más significativos.

Para Imber-Black, E., Roberts, J. y Whiting, R. (1997), los rituales son actos simbólicos co-evolutivos que incluyen los aspectos ceremoniales de su presentación así como un proceso de preparación. Pueden o no incluir palabras, pero contienen partes abiertas y cerradas que se mantienen unidas por medio de una metáfora orientadora. Para Myerhoff (1977) en Imber-Black, E., Roberts, J. y Whiting, R. (1997) un ritual define la realidad pero se produce

en un tiempo y espacio *sagrados* que están fuera de la realidad habitual. De esta manera el ritual se puede considerar como un sistema de intercomunicación simbólica entre el nivel del pensamiento cultural y los significados culturales por un lado, y el de la acción social y el acontecimiento inmediato, por el otro, dice Imber-Black, E., Roberts, J. y Whiting, R. (1997) de tal suerte que el ritual es característico del orden social, con éste se puede transformar y destruir la estructura social así como establecer nuevas formas y tradiciones. Es entonces que el ritual además de señalar una transición también la realiza simultáneamente. En este sentido y como acto simbólico puede o no estar acompañado de un discurso verbal pero siempre debe ejecutarse en un orden determinado y con la buena dosis de compromiso, agrega nuestro autor.

3.4.12.8 Género

Tipo de interacción (Ibíd., p. 216)

Secuencias textuales (diálogo, narración, argumentación, exposición, etc.) (Ibíd., p. 217)

Nuestras observaciones al término de la sesión fueron:

El ritual fue un proceso significativo, fueron repasando cada actividad de todo el Taller de Creatividad, por lo que nos quedamos con algunos comentarios:

- “Las actividades del Taller significan otra forma de hablar.”
- “Al observar los trabajos me veo en ellos, es como si me hubiera convertido en estos objetos.”
- “Este trabajo me ayudó a empezar a conocerme.”

Ejercicio: Ritual



3.5 Conclusiones

Nuestra propuesta: como ya lo habíamos señalado, el Taller de Creatividad tiene su origen al principio de la investigación y está fundamentado en ciertas intuiciones obtenidas a través de la práctica profesional en el campo psicoterapéutico y de utilizar en ésta distintas técnicas de expresión artística. Por lo que confiamos en la posibilidad de situar al sujeto en un espacio seguro para la exploración de sí, partiendo del planteamiento de distintos objetivos, ordenados a través de cada sesión en donde se generó la producción de un objeto artístico haciendo uso de una gran variedad de técnicas de expresión creativa, con la intención de promover cambios en la postura subjetiva. Motivo que nos llevó a proponer y realizar el objetivo general de esta Tesis: La resignificación de la identidad a través de la experiencia artística dirigida. Al integrarlo de esta manera también se insertó como el componente metodológico del Taller.

En resumen, como lo hemos puntualizado anteriormente, en el primer capítulo, pudimos analizar la cultura actual con sus prácticas y configuraciones sociales y cómo ha promovido la fragmentación del orden social, del pensamiento; dichas prácticas, al ser determinadas por los sujetos, en un sentido opuesto también han definido las características identitarias del hombre contemporáneo, conceptos que se apoyan en las tesis de nuestros autores, especialmente en Giménez (2007) con quien construimos el marco categorial del primer capítulo en cuanto a los conceptos de la formación de las culturas concreta, abstracta y simbólica como condiciones que configuran la identidad y corresponden a la construcción de la personalidad definida en términos de costumbres, conductas y significados, de tal suerte que también encontramos las etapas artísticas respectivas en el orden de romanticismo, arte vanguardista y contemporáneo; además de otras tesis sobre las condiciones de la cultura actual, del sujeto fragmentado, el psicoanálisis como marco creado por la cultura, en donde plantea a la enfermedad como estado de incompletud, entendido como aquel en el que el sujeto que se encuentra en construcción y cambio; en donde la construcción de la identidad se vuelve compleja, marcada por la carrera exacerbada por un estilo de vida y de realización personal y donde ésta se valida a través de los síntomas de la época a partir de la saturación de la información y se configura por

prácticas simbólicas que suplen lo no construido en él y en la relación con los otros, las imágenes aparecen en una permanente evolución, lo incompleto e inacabado está a la vista. Esto nos permitió entender cómo los procesos de construcción de las identidades implican para la vida concreta de los individuos etapas o ciclos en los que entrar y salir de estos estados de acuerdo a la búsqueda de la realización del deseo y/o la frustración del mismo, provocan cierta conformidad con una mayor o menor coherencia, lo que significa la correspondencia entre la identidad ideal deseada, de acuerdo al sí mismo así como a ciertos patrones valorados por la cultura; o lo contrario, distanciado de sí mismo con relación a lo que construye como identidad y lo que desea, o lo que desea otro que en su imaginación continúa validando.

En el segundo capítulo, la teoría psicoanalítica nos permitió acercarnos a una mejor explicación del tema que nos ocupa: el proceso creativo construido en términos de sublimación y las posibilidades que generan en el sujeto cambios en la postura subjetiva, dicho de otro modo, buscamos aquellos elementos que facilitarían en el sujeto el conocimiento y la definición del sí mismo, la resignificación de la experiencia mediante la realización de su deseo, la asociación de los fragmentos y su reconstrucción. Estos marcos nos permitieron asomarnos al interior del yo en forma de expectativa.

De la misma manera, algunas posturas de investigadores sobre diferentes teorías del cambio, así como una pequeña selección de artistas, nos llevaron a ampliar nuestras comprensiones sobre el campo en el que se realizan los procesos de creación.

Con fundamento en lo anterior, donde observamos cómo una identidad que ha elaborado razonablemente los tres registros de lo psíquico, aún se observa fragmentada por un estadio en el espejo más o menos constituido, una relación de objeto establecida entre lo cercano y lo distante, una huella mnémica mayor o menormente definida, configuran una identidad que se revela en la corporeidad, haciendo las veces de un archivo histórico, como única representación material de los que somos, en cuerpos parcialmente asumidos, favorablemente o no habitados, desdibujados, diluidos, indefinidos, todas formas

incompletas de la construcción de sí, porque como es adentro es afuera. Esto, dependiendo de cada época, es más o menos dominante, y, en las condiciones actuales, son un elemento constitutivo del sujeto contemporáneo.

El orden que planteamos en el objetivo general de la tesis, así como del Taller, las metas, los objetivos, la práctica de las distintas técnicas de expresión artística se llevaron a cabo de lo general a lo particular, esto es, partimos de la reflexión sobre la experiencia corporal empezando por la definición de nuestros límites externos, sus alcances, su relación con los demás, es decir, dónde empieza el sujeto y dónde termina, así como dónde empieza el otro; la responsabilidad de la auto-cura, del autocuidado y del bienestar, son apenas cuatro sesiones de reflexión creativa para la toma de conciencia de nuestra corporalidad a partir de un yo que nos ancla en la realidad donde se legitima como identidad. Donde el cuerpo explora, experimenta, siente, necesita, desea, se inhibe, se exhibe, se vulnera o simplemente se muestra como síntesis que participa como realidad parcializada en un dispositivo integrador. Más adelante el Taller abordó la realidad interior reflexionando sobre la estructura de la conciencia, el reconocimiento de las emociones y nuestra capacidad para fluir por diferentes estados afectivos y expresarlos responsablemente, así como el reconocimiento de éstos como recursos para crear, en lugar de abatirse en situaciones de caos; también trabajamos con reflexiones sobre el fenómeno de proyección, como nuestra atención externa es un reflejo de nuestra realidad interna, así como la posibilidad de resignificar nuestra experiencia con una visión de futuro orientada a las soluciones, finalmente, una vez que existe una conciencia de sí, es posible construir conciencia grupal para comprender la importancia del trabajo en equipo y de las relaciones interpersonales.

De tal suerte que articulando los fundamentos del presente capítulo con los hallazgos de los capítulos anteriores, podemos concluir que a través de todas y en cada una de las Sesiones del Taller, construidas en base al esquema de Hymes (1972), realizamos el objetivo general de la Tesis, es decir, la dinámica del fenómeno de sublimación que tiene como elementos centrales las pautas creativas: crisis + relación (cambio de meta > < cambio de objeto) = síntesis, en donde el cambio de meta y el cambio de objeto fueron fijados por los

objetivos de la sesión, puesto que en eso consiste la dirección; en este sentido “cambio de” significa que no son elementos definidos por el sujeto, sin embargo a partir de éstos el sujeto realiza un procesamiento simbólico, al ser inducido a la sublimación.⁷⁵

En otras palabras, cada sesión cumplió su objetivo a través de una Crisis, generada a manera de reflexión sobre cada uno de los temas en donde se estableció la relación, el proceso creativo⁷⁶ a través del cual, por una determinada acción (meta) fue producido el objeto artístico hasta materializarse como cosa (objeto), proceso por el que los sujetos realizaron algunas asociaciones con las que manifestaron cambios en la experiencia, mismas que están expresadas en cada fin de sesión así como en los anexos.

Finalmente podemos sostener que en el Taller de Creatividad alcanzamos dos objetivos: creamos un espacio de reflexión personal en interacción grupal, donde por el objetivo de cada sesión se condujo al sujeto a una crisis definida como estado de reflexión, a la antesala del cambio en la posición subjetiva, por medio de proponer una meta y un objeto y generar un fenómeno de sublimación para aparición de nuevas asociaciones a través de la experiencia artística y la práctica terapéutica, en nuestros términos: proceso creativo; esto significó romper ciertas formas rígidas y repetidas que impiden los procesamientos simbólicos y que promueven en el sujeto la exploración, el conocimiento que lo llevaron a resignificar la experiencia mediante la realización del deseo, a la toma de conciencia personal y situarlo en otro nivel de conciencia, que le permitieron definir algunos límites, asociar ciertos fragmentos para la reconstrucción de sí y alcanzar mayor libertad interior.

El segundo objetivo consistió en medir esos cambios, que hemos reflejado en la transcripción de las experiencias en los anexos, de ésta manera, el Taller de Creatividad fue

⁷⁵ Bajo tales supuestos, también podemos sostener que estos elementos son componentes de una matriz universal en la que se genera todo fenómeno de transformación y tomando en cuenta nuestros objetivos se trata de los elementos que promueven cambios en la experiencia, en el orden de la percepción, para la reconstrucción y la consecuente resignificación de sí.

⁷⁶ Relación que dio lugar a la sublimación, procesamiento simbólico o proceso creativo.

el dispositivo a partir del que observamos, identificamos, analizamos, evaluamos y comprendimos más ampliamente este proceso subjetivante de restauración simbólica.

Bibliografía y otras fuentes

- Bernárdez Sanchís, C. (2003). *Joseph Beuys*. Madrid: Nerea.
- Bertherath, T. (2002). *El cuerpo tiene sus razones*. México: Paidós.
- Bolte Taylor, J. (2008). *El derrame de iluminación*. YouTube formato TED.
- Busan, T. (2004). *Mapas mentales creativos*. México: Grupo editorial patria.
- Calsamiglia B., H. y. (2007). *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel lingüística.
- Foucault, M. (2010). *Historia de la sexualidad: La inquietud de sí*. México: Ediciones Gandhi.
- Freud, S. (1915). *Pulsiones y destinos de pulsión*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. XIV.
- Freud, S. (1923). *El yo y el ello*. Buenos Aires: Obras completas. Colección digital Psicolibro. Vol. XIX.
- Gardener, H. (2012). *Estructuras de la mente*. México: FCE.
- Imber-Black, E. R. (1997). *Rituales terapéuticos y ritos en la familia*. Madrid: Gedisa.
- Laplanche, J. y. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós digital.
- Lévy-Strauss, C. (2006). *El pensamiento salvaje*. México: FCE.
- Robles, T. (2005). *Manual de grupo de crecimiento*. México: Alom.
- Robles, T. (2008). *Concierto para cuatro cerebros*. México: Alom.
- Waisburd, G. (2003). *Creatividad y transformación*. México: Trillas.
- Waisburd, G. y. (1999). *Expresión corporal y creatividad*. México: Trillas.
- Weckowics, T. (2000). *Ludwing von Bertalanffy (1901-1972) A Pioneer of General Systems Theory*. Canada.
- Zinker, J. (1997). *El proceso creativo en la terapia gestáltica*. México: Paidós.

CONSIDERACIONES FINALES

¿Tiene corazón este camino?

Juan Castaneda

4.1 Introducción

Podemos ahora decir que hemos concluido el trabajo de investigación, el diseño del dispositivo y la propuesta que constituyen esta tesis, por lo que buscamos ahora desplegar una serie de consideraciones finales con las que queremos terminar, no a manera de cierre, sino para abrir nuevos horizontes que nos inviten a continuar indagando en otras posibles líneas de investigación.

En este apartado precisaremos los hallazgos más significativos del proyecto de investigación así como sus relaciones desarrolladas en una lógica de sentido. Como resultado del primer capítulo, desde el marco antropológico de Giménez (2007), hemos podido observar en cada una de las fases de la formación del concepto de cultura, la configuración de un concepto de sujeto con sus respectivos procesos de individuación; así mismo, encontramos que desde cada estadio del paradigma cultural en el que se encuentran los sujetos, la práctica artística es representativa de la fase cultural y de las individualidades que la expresan, las cuales proponen cambios y promueven modificaciones en la subjetividad de manera recíproca; dichas aproximaciones nos condujeron al campo de los procesos de transformación o procesos simbólicos, mismos que propician la adquisición de más elevados niveles de conciencia. En el capítulo II dimos cuenta de los procesos creativos como procesos simbólicos, los que construimos en términos psicoanalíticos del fenómeno de sublimación, con ello encontramos que todas las categorías de transformación están regidas por pautas muy específicas con las que hemos configurado una matriz para la creación, y que facilitó la construcción de nuestro objeto de estudio, de la misma manera enriquecimos el capítulo con la experiencia de los procesos creativos de algunos artistas así como de expertos en la

materia. Todo lo anterior sustenta lo que en el Capítulo III exponemos como nuestra propuesta: El Taller de Creatividad, un modelo de transformación de la subjetividad a través de la experiencia artística dirigida, planteado en un orden que define la reflexión del sí mismo partiendo de lo más tangible, pasando por lo abstracto hasta lo simbólico de la identidad, lo que establece grados en los niveles de conciencia.

Decidir plantear estas consideraciones con independencia de las conclusiones es importante, ya que a diferencia de las segundas, éstas nos permitieron construir una visión holística, articulada y ordenada de la realización de nuestro objetivo general de investigación: Procesos creativos y transformaciones subjetivas. La resignificación de la identidad a través de la experiencia artística dirigida. Por lo que nos disponemos a exponerlas.

4.2 Antecedentes que orientaron este trabajo

Para el Capítulo I tuvimos la fortuna de encontrar en Giménez (2007) una visión antropológica del concepto de cultura que adoptamos como el marco categorial, el cual, a partir de la siguiente cita, nos dio la oportunidad de construir los campos con los que contextualizamos los tres temas centrales de esta Tesis: La cultura, la identidad y los procesos de creación: “[...] - la fase concreta, la fase abstracta y la fase simbólica-caracterizadas respectivamente por otros tres conceptos clave: costumbres, modelos y significados.” (Giménez, 2007, p. 26) y que planteamos en el siguiente esquema:

Fase concreta de la cultura	Fase abstracta de la cultura	Fase simbólica de la cultura
Costumbres	Modelos	Significados

Con los que más adelante construimos la siguiente relación:

Fase concreta de la cultura	Fase abstracta de la cultura	Fase simbólica de la cultura
Identidad configurada por costumbres	Identidad configurada por modelos y normas de comportamiento	Identidad configurada por significados
Manifestaciones artísticas románticas	Manifestaciones artísticas de vanguardia	Manifestaciones artísticas contemporáneas
Conciencia concreta basada en costumbres	Conciencia abstracta basada en modelos y normas de comportamiento	Conciencia simbólica basada en significados

Para abordar nuestras comprensiones es importante recordar la idea sobre la cultura en términos de proceso, no sólo porque configuran las fases de la cultura simbólica, sino también porque ahora podemos dar cuenta de que constituyen tres etapas de los procesos de individuación y de creación de conciencia presentes en el sujeto contemporáneo. No está por demás subrayar que la cultura opera a través los sujetos que la representan con sus propios procesos, acciones y relaciones. De ésta manera cuando hablamos de proceso también significa que el sujeto se encuentra inmerso en esa dinámica, es decir, cada sujeto es su proceso. Afirmación que consideramos más afortunada que la que propone la tradición psicoanalítica, la cual nos define en términos de incompletud. Las categorías que utilizo, no pretenden negar ciertas categorías del psicoanálisis, sin embargo encontramos un campo propicio para ser replanteadas o al menos reflexionadas.

En este sentido es importante observar en el mismo esquema la conciencia como una categoría más, lo consideramos conveniente porque es relativa a los niveles de reflexión del sujeto con respecto a sí mismo y lo que le rodea, ésta tiende a expandirse porque corresponde a su capacidad simbólica e implica cambios en su postura subjetiva, y, como ya lo habíamos advertido es inmanente a lo humano, pues, independientemente de que se encuentre circunscrita en la fase cultural a la que pertenece, también nos referimos a su nivel de conciencia personal.

4.3 La identidad en la fase concreta de la cultura

Con dichos antecedentes podemos entonces afirmar que durante la fase de la cultura concreta, la identidad del sujeto es configurada por sus tradiciones y costumbres independientemente del grupo social del que forma parte; el sujeto nace condicionado y se va desarrollando en función de las demandas de su entorno por lo que asume qué debe sentir, creer, valorar, en las distintas circunstancias. Se convierte en un sujeto leal a su clan, al grupo social, a su deidad; no conoce los alcances de su voluntad ni explora la libertad, por lo que es determinado por agentes externos. Ante lo que no puede explicarse, precisamente por carecer de concreción, le atribuye connotaciones mágicas, su capacidad simbólica es básica ya que tiene poco que cuestionarse, de tal suerte que efectuar procesamientos simbólicos es ciertamente restringido, pues la relación dialéctica fija distancias mínimas que limitan las asociaciones para propiciar cambios significativos. De esta manera, muchos aspectos ajenos al sujeto quedan en el orden original o del real, en el sentido que formulamos con el concepto de Lacan (1954), ya que aquello ininteligible, al escapar de su dominio y no generar ninguna transformación que implique la imaginación, en la que se autoafirmaría al alcanzar la comprensión simbólica, conserva una conciencia limitada.

El cuerpo en esta fase es representativo de las costumbres y tradiciones y es el medio por el que se realizan. Le pertenece a otros, no a sí mismo, en el orden que es el otro quien le atribuye sentido de propiedad, de valor, en donde los roles de género permanecen estereotipados, aun se es la hija de, la mujer de, la madre de, por lo que la comunidad le otorga forma, función y restricción.

De la misma manera, sus expresiones artísticas están condicionadas por reglas específicas, esto se distingue tanto en el arte decimonónico como en la producción de objetos artesanales. Como sabemos, el paradigma artístico está definido por la filosofía del arte de Hegel (2006) donde *lo bello artístico* es el concepto central, el cual propone un arte metafísico por intervención del espíritu absoluto, en este orden *lo bello natural* se refiere a la imitación de la naturaleza y tiene un papel subordinado, sin embargo el despliegue de *lo bello natural* es lo que abre paso a la transformación del sentido estético en donde la belleza

dejó de ser prioridad, misma que Hegel (2006) definió como *el fin del arte*. De esta manera, es el arte que empieza a plantear algunas nociones sobre los procesos de individuación en cuanto a que son los sujetos, quienes a través de la expresión de las emociones en la obra artística, van configurando un nuevo sentido estético, característica que simultáneamente promueve la distinción entre unos y otros.

Por lo anterior, podemos ver cómo las condiciones de la cultura concreta favorecen la aparición de un sujeto que en función de las costumbres es definido por su contexto.

4.4 La identidad en la fase abstracta de la cultura

En la fase abstracta de la cultura la identidad del sujeto es configurada por las comprensiones de lo que significa ser humano, los modos de comportamiento y los modelos normativos definidos básicamente por la idea del progreso y del grupo social del que forma parte; a diferencia de la etapa anterior, ya han construido una subjetividad que lo distancia objetivamente de sus costumbres y tradiciones, por lo tanto es capaz de cuestionarse acerca de ello, posicionarse y fijar algunas relaciones entre lo que quiere, lo que siente, lo que cree, lo que valora y con respecto de aquello a donde pertenece, como la familia, el grupo social o una religión; conoce su voluntad y dichos rasgos le permiten explorar la libertad, tomar decisiones e incidir en su contexto. Su capacidad simbólica es más significativa, ya que al razonar es capaz de dar forma a su dialéctica que posee un mayor contraste por lo que promueve cambios importantes basados en el razonamiento lógico, sin embargo, excluye todo aquello que no se pueda normalizar, incluidos los afectos, por lo que el sujeto en la fase abstracta de su evolución, se conduce por una conciencia basada en las formas abstraídas de una lógica razonada que pone aparte su naturaleza emocional, por el que se genera una forma de pensamiento dicotómico que divide su mundo en pares opuestos. De esta manera tiene la necesidad de validar constantemente sus razones y sus acciones y donde la vida emocional no tiene un lugar; no obstante, el sujeto racional puede ser capaz de definir conceptualmente la afectividad, sin hacer una elaboración de ésta, convirtiéndolo frecuentemente en alguien que no sabe gestionar su emocionalidad.

Con el surgimiento del psicoanálisis y de las ciencias sociales, ésta nueva concepción del sí mismo da lugar a una nueva conciencia corporal, en donde la percepción es su función consciente y las sensaciones su función inconsciente. A lo largo de esta fase de la cultura, el cuerpo transita por diferentes modos de comprensión, condicionados por los nuevos marcos disciplinares, por lo que dichas conceptualizaciones también promueven procesos de individuación, pues la medicina lo diagnostica, el psicoanálisis le atribuye conciencia e identifica somatizaciones, la antropología y la sociología lo clasifican, la religión lo define en juicios de valor; entre otras. En este sentido, estamos hablando de que el cuerpo es una construcción, un concepto como lo es la identidad.

En cuanto a las manifestaciones artísticas, *las vanguardias* han roto con todos los esfuerzos que ligan con lo tradicional y el ideal de belleza, el nuevo paradigma es revolucionario, es un arte que se convierte en la representación del único lenguaje que manifiesta el sentir, siempre por medio de nuevas propuestas y a través de profundas expresiones sobre lo esencial, sobre lo más fundamental de los contenidos que cuestionan las problemáticas políticas y sociales de la época.

Por lo anterior, podemos ver cómo las condiciones de la cultura abstracta favorecen la configuración de un sujeto que en función de los modelos normativos es cada vez más consciente de sí y de su contexto, en otras palabras, un sujeto con un proceso de individuación más desarrollado y también más estructurado.

4.5 La identidad en la fase simbólica de la cultura

En el presente, la fase simbólica de la cultura favorece las condiciones para integrar las fases concreta y abstracta, como resultado de establecer entre ambas una relación dialéctica para la configuración de significados. De esta manera, la identidad del sujeto se construye en función de significados, que ha logrado elaborar por los tres registros de la lógica de lo imaginario. Y aunque el sujeto conserva una relativa relación con sus costumbres y modelos de comportamiento de las etapas anteriores, lo hace porque ha optado por éstas al

considerarlas significativas; tal condición en un sentido virtual le permiten ejercer su voluntad y actuar con libertad. Esto significa que en la fase actual de la cultura simbólica se vuelve central que el sujeto tenga la posibilidad de dialogar con lógicas distintas, en donde es entonces factible propiciar procesos, a través de mociones deliberadas donde el sujeto pueda construir su capacidad simbólica y facilitar acciones que lo integren. Sin embargo, en realidad, la construcción de la identidad está muy amenazada, no solo porque por naturaleza es difícil constituirse una identidad consciente de sí, sino porque ahora como nunca los modos de vida son mucho más complejos debido a que el sujeto se encuentra absorto en una carrera por alcanzar y/o sostener un nivel de vida, por el consumo, por la búsqueda de la realización personal, por la saturación de información a través del uso de nuevas tecnologías y la crianza se torna profundamente amenazada, entonces se observan configuraciones en torno al *estadio en el espejo* más o menos incompletas, *relaciones de objeto* ambivalentes o *huellas mnémicas* poco claras; como consecuencia la identidad es parcialmente construida, donde aquellos procesos incompletos, no simbolizados se detienen en el real, sin comprensión, con ausencias, vacíos, fragmentos, desdibujado de los propios límites, que lleva al desarrollo de identidades narcisistas, emergentes, descentradas, disociadas.

El sujeto que se encuentra en la fase simbólica de su evolución, posee la capacidad de generar significados por la relación dialéctica entre sus aspectos concretos y abstractos, es decir, entre sus costumbres y sus sistemas normativos, entre su naturaleza afectiva y su naturaleza lógica, lo que favorece la expansión de la conciencia simbólica, ya sea por las circunstancias promovidas por agentes externos o como acciones hechas a voluntad. Sin embargo, por motivos ya mencionados, también puede carecer de ésta.

En tales condiciones se encuentra la conciencia corporal; que por factores desencadenantes del vacío en la función de sentir y la concepción parcializada de sí por la crianza, así como otros heredados de las fases concreta y abstracta anteriores, por los cuales carece de ciertos registros, no se configura, pues el cuerpo a diferencia de la fase abstracta anterior, sólo se constituye por la experiencia, al ser sentido, mirado, imaginado, unificado a través de los tres registros de lo psíquico: real, imaginario y simbólico, razón por la que se vuelve

autónomo y consciente de su unicidad y no de otra manera, es decir, una identidad simbólicamente representada por un cuerpo.

El arte tras las *vanguardias* se tornó simbólico, como sabemos, a partir del fenómeno de la estetización de la cultura promovido por la era de la reproductividad y por el uso de las nuevas tecnologías, su función se ha reconfigurado, de entre otras, se ha democratizado, esto ha propiciado su generalización y su práctica en todos los ámbitos, en donde observamos que coexisten diferentes modos de expresión que van desde las formas académicas, figurativas y abstractas, hasta las representaciones espacio-temporales del universo simbólico del artista, como el medio que le permite explorar y explorarse con una relativa libertad, la cual depende de la búsqueda por completar procesos detenidos en el real y que se manifiestan con frecuencia en expresiones ominosas. En este sentido, el arte contemporáneo se expresa como una utopía de la reintegración tanto metafísica –referente al paradigma hegeliano-, como revolucionaria -vanguardista- de la existencia, articuladas con el uso de nuevas tecnologías que promueven la producción generalizada de lo estético, es decir, del procesamiento simbólico de las concepciones artísticas de las etapas concreta y abstracta anteriores en relación con las nuevas formas tecnológicas.

Esto es importante, ya que para comprender a profundidad la condición de la cultura simbólica, la identidad del sujeto simbólico y el arte contemporáneo, es necesario tener los referentes culturales concreto y abstracto; las respectivas formas de la identidad basadas en las costumbres y los sistemas normativos, y, los marcos hegeliano y moderno para mirar el arte; de otra manera no podríamos aproximarnos a su comprensión.

4.6 Los procesos de creación

Durante la investigación de tales fases del proceso de configuración de la cultura simbólica y los respectivos estadios que atraviesa la construcción de la identidad, así como del análisis de la realidad actual, encontramos la necesidad de una conformación de sujeto construido en función de sus recursos personales y colectivos que promuevan su integración, frente a

la diáspora de posibilidades o improbabilidades de constituirse como sí mismo, de una manera ordenada y ordenadora.

Por lo que al comprender y profundizar la naturaleza del plano simbólico descubrimos un campo de articulación para los procesos de construcción de la identidad así como de los procesos de creación. Esto significa que hemos integrado en un dispositivo de Taller de Creatividad, la experiencia artística que propicia en el sujeto una nueva conciencia de sí, al restablecer el diálogo entre sus opuestos y objetivarse. Es en este punto donde encontramos la pertinencia de nuestra propuesta de modelo y la realización del objetivo de investigación: Procesos creativos y transformaciones subjetivas. La resignificación de la identidad a través de la experiencia artística dirigida.

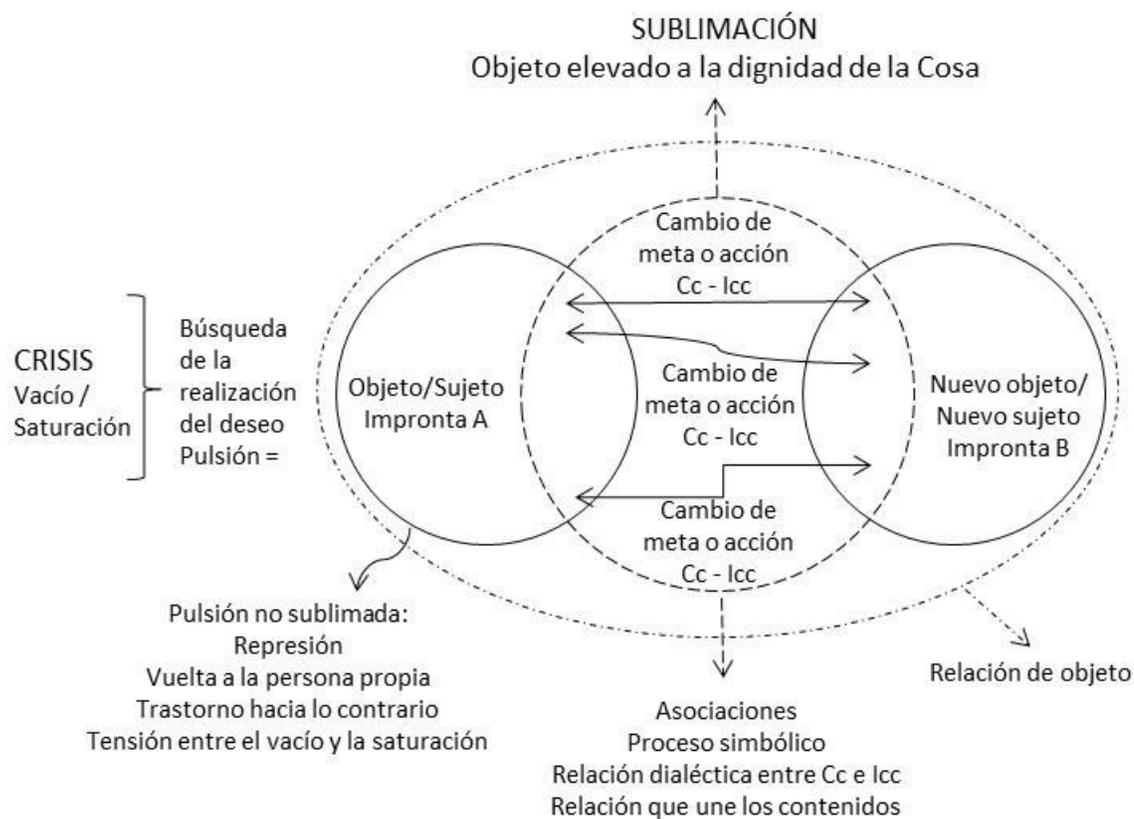
Para abundar en nuestro objetivo, decidimos indagar a fondo los procesos de creación a través del fenómeno de sublimación del marco psicoanalítico, el cual nos condujo a encontrar pautas muy concretas, inmanentes a todo proceso creador; procesos representativos de distintas fases de la conciencia evolutiva y que van desde la biogénesis en el nivel básico de la vida y la evolución, que más tarde dio lugar a la configuración de sistemas de pensamiento que generó la producción del mundo artificial; así como el análisis de un modelo de desarrollo de la ciencia y cambios de paradigma; la explicación de un marco cognitivo para la resolución de conflictos, lo que finalmente nos llevó al análisis de la producción artística como manifestación de la subjetividad y espíritu humanos.

Con base en dicho análisis, descubrimos una matriz universal a manera de pautas para todo proceso creativo o sublimación y son siempre:

crisis + relación (cambio de meta > < cambio de objeto)=síntesis

Es decir, partimos de una crisis a manera de reflexión, suscitada por el vacío o saturación que demanda un cambio, lo que promueve establecer una relación entre el objeto actual y el objeto del deseo a través de una meta y que resulta en la obtención de una síntesis, de una nueva asociación.

Por lo que creamos el siguiente esquema que representa esa relación, en términos de sublimación. El cual, como ya lo hemos observado, funciona para cualquier proceso de cambio o transformación. Por lo que llevar a cabo tal relación, en cualquier plano de conciencia, sabemos que siempre obtendremos como resultado cambios en la postura subjetiva.



Nota: Cc= conciencia, lcc =inconsciente

Afirmamos esto porque la conciencia es integradora, con ésta adquirimos una visión más abarcadora, expandida, multidireccional y multidimensional, la cual va extendiéndose más allá de sus propias demarcaciones. La sola razón o los solos afectos son parciales, necesitamos una crisis, una relación dialéctica que genere las síntesis con las que accedemos a una nueva postura subjetiva, a un nivel más elevado de conciencia.

Los procesos creativos no sólo son un campo que nos permite explorar a través del cuerpo, los afectos o el razonamiento, sino que al mismo tiempo nos da la posibilidad de integrarlos a la realidad corporal, con lo que nos significamos e historizamos. Pretender construir la identidad con estos componentes por separado es irreal porque la evolución, la transformación solo puede generarse a partir de su dialéctica, de una afectividad razonada; puesto que la síntesis de éstos nos ubica en la realidad y produce sentido en la experiencia, nos pone de cara ante la responsabilidad de tomar la dirección de la propia vida. El sólo razonar evita la vida, los puros afectos nos pierden en la vida, únicamente la afectividad razonada promueve una existencia significativa.

Por dichas razones, podemos también afirmar que de los tres ámbitos de transformación definidos por Freud (1930) como actividades superiores: la ciencia, el trabajo intelectual y el arte, así como todos los procesos de creación que incluimos en el Capítulo II, solamente el arte es capaz de tramitar los afectos, en este sentido, solamente la experiencia artística dirigida lleva implícita la promoción de una afectividad razonada. Es ahí nuestro interés por reconocer los procesos creativos dirigidos como elementos constitutivos tanto para la restauración simbólica como para la resignificación de la identidad, como procesos que contribuyen a la construcción de un sujeto integrado.

4.7 El Taller de Creatividad

Finalmente, la experiencia del Taller ha sido muy enriquecedora, al haber planteado un ordenamiento de la sesiones de lo general a lo particular, es decir, empezar por el cuerpo como principio de realidad hasta la interioridad y por ésta hacer factible el reconocimiento del otro, como otro, facilitó la reflexión gradual sobre el sí mismo y enriqueció los vínculos al hacer tangible el trabajo colectivo.

Queremos decir que este ordenamiento responde a la justificación de nuestro objetivo de investigación, sin embargo, no es el único, podríamos haber creado para cada sesión otros procesos de creativos. Esto es importante porque la importancia del diseño de las sesiones,

no está en función de factores externos, sino solo de mantener la secuencia de nuestra fórmula, en donde plantearemos una crisis, un objeto y una meta, lo demás está a cargo de quien asume la experiencia, por lo que felizmente podemos sostener que crear es crearse.

Entonces, como lo podemos observar, nuestro modelo de Taller es flexible, puede tener aplicación en diferentes ámbitos y realizar distintos objetivos, ya que el aprendizaje significativo se realiza a través de la experiencia, es decir, de una afectividad razonada. Por lo que siempre que se establezcan una crisis, un objeto y una meta, será posible generar un procesamiento simbólico para la obtención de una síntesis.

Dicho lo anterior, damos por concluido este proyecto de investigación, el cual, entre otras cosas, ha significado un camino de afectividad razonada, de transformación, un camino con corazón.

Alumno 1	Sesión 2 15 de agosto del 2012	"Es como el momento de lluvia de ideas en tu cabeza para hacer algo."	Sesión 6 19 de septiembre del 2012	"Darme cuenta de todo lo que tengo a la mano, cerca de mi, reflexionar sobre las cosas que la vida nos da y aprovechar lo que tenemos y hacer algo bueno y productivo que quizás no nos ayude o no nos haga bien, pero puede que a los demás les haga bien."	Sesión 12 7 de noviembre del 2012	"Mediante el proceso creativo puedo sacar alegrías tristeza, enojo, miedo, y muchas cosas mas que al volver a ver lo que hice, puede que sienta lo mismo que sentí da, y también puede que me trasmita una cosa nueva cuando lo hice, puede que no sienta nada, y también me tramita una cosa nueva que añada un nuevo sentimiento. Me he dado cuenta de la intención que han tenido mis trabajos, porque hay algunos que puse mucho cuidado en hacerlos y mi proceso creativo fue muy elaborado, y en otros mi proceso creativo fue rápido y mi trabajo resulto otra cara para mi."
Alumno 2		"Para mi es un proceso de ser consiente de ser tu mismo, no perderte en rutinas y reglas y siempre expresar lo que tus emociones o tu "yo" quiera."		"Para mi el proceso creativo es ponerle atención a tus impulsos, instintos, dejarte llevar por lo que sientes sin miedo al resultado confiar en ti, tus capacidades las circunstancias que se presenten."		"No me había hecho completamente consiente de como fue mi proceso pero puedo describirlo en breve, primero me di cuenta de que soy capaz de crear cosas que me encantan, y me hacen sentir bien, me costo trabajo aprender a ser flexible para lograrlo, pero lo hice y lo sigo intentando cada día. Después me di cuenta de que las heridas que tenia me permitían pasar esa línea para estar mejor y aprendí a sanarlas; me vende los ojos porque no me gustaba lo que veía, hoy he decidido voltear a ver hacia otro lado, me vende las manos porque "no podía hacer nada" ante mi situación, hoy he decidí do usarlas en lo que si puedo hacer. Utilizo este ejemplo para dar a entender que cuando me hice consiente de lo que estorbaba pude ser mas libre, consiente, feliz y positiva. Una vez logrado eso me fue mas fácil observar y analizar mi personalidad, mis cualidades y mis defectos y ver mas claro hacia donde quiero dirigirme. Descubrí que una meta esta mas cerca de lo que creía y que planeando y desglosando lo que ocupo va a ser mas fácil. Una vez conforme conmigo, sin planearlo me tope con personas afines a mi con las que puedo compartir lo que hay dentro de mi con las que puedo compartir lo que hay dentro y a quienes puedo escuchar también. Me di cuenta que estando con ellas puedo ser yo y ellas también y me siento feliz y satisfecha contando con ellas."
Alumno 3		"Es el proceso en el que a partir de lo que sentimos y de las ideas que nos van surgiendo podemos crear algo en lo que plasmamos lo que queremos expresar."		"Es el proceso que nos ayuda a crear o a encontrar soluciones y alternativas a los problemas de una manera mas rápida, dejando fluir nuestras ideas y sentimientos."		"Después de lo que hemos visto curso para mi el proceso creativo es tener la capacidad de canalizar lo que tengo dentro (lo que siento, pienso, quiero, soy) en una creación, ya sea un objeto o la solución a un problema. Es dejarme fluir para llegar a algo que me ayude."

Alumno 4		"Es materializar las ideas, sentimientos que hay, dejarlos salir de forma libre porque son una expresión del interior."	"Para mi el proceso creativo es resultado de conocernos internamente y a través de ese conocimiento de nosotros mismos expresarnos en algo que es tangible."		"Comprendí que sobre mis actos solo importa mi opinión y que los demás no deben ser una limitante, reconocí las cosas que me hacen y con las que soy feliz. Aprendí que la solución de algunos problemas no esta en mis manos. Pero puedo apoyar a los que quiero. Aprendí que el proceso creativo es un proceso de conocernos a nosotros mismos. El día que yo entendí y conocí todo lo que hay dentro de mi, pude ser mas libre y por lo tanto creativo. Este proceso me ha cambiado mucho, hizo y vi muchas cosas que jamás imagine, me hizo cuestionar me también en otras cosas que me importan. Todo esto es el proceso creativo y tiene que ver conmigo porque es un proceso de aceptación y conocimiento personal, que sirve no solo para el arte, sino, para todas las veces de la vida."
Alumno 5		"Es el proceso en el que alguien crea cualquier cosa, cuando no se piensa en lo que se hace solo se siente y eso es lo que se plasma."	"Para mi, el proceso creativo es el momento donde estas plenamente conectado con todo tu ser y expresar por medio de algo material (pinturas, danza, escultura) todo lo que sientes y experimentas."		Respondió las tres preguntas en un solo texto que transcribimos en la respuesta 3
Alumno 6		"Los elementos y pensamientos previos a la expresión creativa que contribuyen al resultado."	"Son las etapas que atravesamos día a día, en momentos de creación (creativos), en estas etapas la creatividad comienza a fluir y busca elementos de inspiración para plasmarlos y crear un elemento, resolver problemas, entre otros."		Respondió las tres preguntas en un solo texto que transcribimos en la respuesta 3
Alumno 7		"El proceso de crear algo nuevo, todos los elementos que te llevan a la creatividad."	"El proceso creativo son todos los pasos o la forma sistemática en donde se crea algo. Lo que tenemos que hacer para llevarnos a la creación de algo nuevo. Y todo esto conlleva el involucramiento de todos los sentidos, de lo que percibo fuera y sobre todo, lo que esta dentro de mi, para que este proceso sea exitoso."		"Los pasos, antecedentes, que me llevan a expresar mi creatividad en algo ya sea tangible o intangible. Todos los procesos mentales que me llevan la solución de un problema o a la creación de algo nuevo. Y todo esto conlleva el involucramiento de todos mis sentidos, de lo que percibo fuera y sobre todo, lo que esta dentro de mi, para que este proceso sea exitoso."
Alumno 8		"Es cuando desenvuelves tus ideas desde otro ángulo mas imaginario."	"Es cuando no te limitas ante nada y dejas que tu mente te guie, sacas, creas e innovas cosas o ideas, desarrollando o utilizando todos o algunos sentidos. Comienzas con algo sencillo hasta a ir a lo mas complejo de tus ideas."		Respondió las tres preguntas en un solo texto que transcribimos en la respuesta 3

Alumno 9		"Son las lluvias de ideas que una consigue para dar forma a una estructuración de un proyecto."		"Son los pasos, para la aceptación, de uno mismo en cuerpo y espíritu para llegar a ser libre en todos los sentidos."		"Son los diferentes aspectos que nos llevan a conocernos como humanos, nos hacen reflexionar, pensar y comprender cosas que cotidianamente no nos ponemos a analizar, estos procesos nos llevan a un bien común: estabilidad interior."
2.- ¿Qué relación encuentras entre el proceso creativo y tu personalidad?						
Alumno 1	Sesión 2 15 de agosto del 2012	"Pues, que, el proceso hace que de alguna manera me exprese y mi personalidad es ser muy expresiva físicamente."	Sesión 6 19 de septiembre del 2012	"Lo encuentro muy similar, porque soy una persona muy observadora y me gusta buscar cosas que me hagan feliz o sentirme bien y después se me ocurre hacer algo, no artísticamente hablando, pero siempre hay cosas que me salen de la manga y me funcionan para lo que necesito."	Sesión 12 7 de noviembre del 2012	"Y pues haciendo el recuento de lo que hice, me di cuenta y vi que salió de mi otra N, una persona aun mas consciente y vivaracha. Vi que hay algunas cosas con las explosiones de color y hay otras muy agresivas y sombrías y lo relaciono con que hay diferentes ciclos de la vida y conforme a esto de penderán nuestras acciones. Y me di cuenta que hice cosas que nunca pensé hacer, pero salieron de mi y ese es el premio mayor, la satisfacción de haber hecho algo y ver lo raro, feo, bonito o curioso que es."
Alumno 2		"Mi personalidad es de alguien muy aprensiva y en lo personal cuando saco mi yo, me siento ansiosa, como si no me permitiera a mi misma desarrollar mi creatividad."		"La relación que hay entre este proceso y yo es rara porque he descubierto que la mayor parte de mi vida viví a través de mi creatividad hasta que crecí y la vida que me toco, no me lo permitió mas, fue como un sapecito y un abrir los ojos, redescubrir o volver a ser lo que fui, y hoy, todavía me cuesta trabajo pero he avanzado y creo que voy a terminar este proceso mas rápido de lo que imagino."		"Respecto a la relación entre la creatividad y yo, puedo decir que N es creativa, y es N (no literal, no soy perfecta) pero esta inmersa en mi y ahora que la llevo conmigo a todas partes no esta en mis planes alejarme."
Alumno 3		"A veces me cuesta trabajo porque me bloqueo y no dejo que haya fluidez pero en esta clase espero poder mejorar esto."		"Siento que gracias a este proceso he ido liberando sentimientos y emoción mes que tenia bloqueados y he aprendido a interpretar y escuchar lo que me dice mi cuerpo para así poder cuidarlo."		"Me ha ayudado a ser mas flexible y a no cerrarme con las cosas que van pasando en mi vida y a buscar alternativas."
Alumno 4		"Pues yo soy creativa y crear cosas."		"El proceso creativo me ha ayudado a conocer de manera consiente aspectos de mi personalidad y emociones y ha sido eso mismo lo que me permite expresarme mejor y ser mas creativa. Tiene que ver conmigo porque es una expresión de mi interior y de lo que soy."		"Me gusto mucho este taller y no quisiera que terminara, creo que aun tengo mucho que trabajar. Pero espero poder usar con ese fin las herramientitas que aquí se me dieron. Me gusta mucho ver mis trabajos porque veo todo lo que he logrado y cuando empezamos no creí que al final pudiera ver todo con una sonrisa como lo hago ahora. Otra cosa que me gusto del taller fue el ambiente de confianza y apertura que se hizo con los compañeros. Ha sido una experiencia maravillosa y agradezco todo lo que sucedió aquí."

Alumno 5	"Que durante el proceso creativo se piensa con el hemisferio derecho y muchas veces esos es lo que hago solo que no lo externo se queda dentro de mi mente."		"Primeramente pues que la licenciatura que elegí esta muy ligada con todo esto, pero creo que mas importante es que este proceso ayuda a sentirme mejor con todo lo que me rodea y ser mejor persona. Me ayuda a expresar lo que siento en verdad y de esta forma creo que puedo ayudar a los demás."		Respondió las tres preguntas en un solo texto que transcribimos en la respuesta 3
Alumno 6	"Soy detallista, al observar, escuchar y plasmar la creatividad en cualquier contexto ya sea algo grafico, escrito u oral."		"Es el momento en el que vuelvo a auto descubrir y en mi están la mayoría de respuestas proceso creativo cree una respuesta a algo. Tanto el "proceso" como yo crecemos en ese momento de expresión creativa."		Respondió las tres preguntas en un solo texto que transcribimos en la respuesta 3
Alumno 7	"Que depende la personalidad de la persona se va a realizar este proceso creativo. Nos hace seres humanos. No solo la creatividad es para crear obras artísticas, gracias a la creatividad el hombre puede crear desde una pintura, hasta el descubrimiento de la cura de alguna enfermedad."		"La relación del proceso creativo con mi persona es que a través de el sano mi yo interior y exterior. Este proceso me ayuda a que mas fácilmente pueda yo ser mas creativa en cualquier circunstancia de la vida y me ayuda a encontrar soluciones mas fácilmente."		"Mucha, ya que el proceso creativo que yo llevo en la creación o solución de algo refleja totalmente mi personalidad, todo lo que soy, ya que mis pensamientos, cosmovisión, sentimientos, recuerdos, forma de ver la vida, gustos, habilidades y aptitudes están totalmente involucrados en mi proceso, pues todo esto es esencial para que el proceso creativo se lleve a cabo exitosamente. A través de este taller y a través de mis trabajos pude ver que esto ha sido muy liberador, que reflejo mis gustos por la naturaleza, paz, tranquilidad, las cosas que me hacen sentir bien. Y no solo eso, sino que he descubierto otros aspectos de mi creatividad que no conocía, como el realizar una escultura totalmente abstracta, es algo que yo en lo personal nunca había realizado, el proceso de esta fue totalmente liberador, pues la energía fluyo perfectamente, me sentí muy a gusto en esta actividad y fue de mis favoritas. Fue una experiencia totalmente nueva, pues a partir de algo que supuestamente es basura, podemos crear algo nuevo y mucho mas hermoso. Y aplica totalmente en mi vida diaria, podemos transformar todos los aspectos negativos en la vida en positivos."
Alumno 8	"La mayoría de las cosas, es todo lo que me gusta pero le doy mi toque personal, tanto en lo que pienso como en las cosas materiales que uso."		"Me ayuda a ordenar mis ideas, pensamientos y cosas a futuro o planeadas. Sacar y ver los problemas desde afuera y dentro de mi, para darles solución y no solo guardarlos. La relación es mi reflexión."		Respondió las tres preguntas en un solo texto que transcribimos en la respuesta 3
Alumno 9	"Que yo como el proceso, somos muy originales en cuanto a ideas e improvisación."		"La aceptación que puedo llegar a tener ante un problema y las formas de solucionarlo, para ser alguien mas creativo en cuanto al cuerpo humano y sus extensiones."		"Al final de este curso, en realidad no lo había notado pero he superado varias cosas que me propuse, ahora soy mas feliz, pienso que todos los procesos creativos me ayudaron a crecer en varios aspectos de mi vida."
3.- ¿Hay algo del Taller que haya cambiado tu percepción de la realidad?					

Alumno 1	Sesión 2 15 de agosto del 2012	"El hecho de saber que tipo de cosas las hago con un hemisferio y con otro."	Sesión 6 19 de septiembre del 2012	"Me ha hecho ver con mas cautela mis aciertos, mis errores, reflexionar sobre mi y sobre mi cuerpo; he tenido mas momentos de vulnerabilidad y mas sensibilidad ante las heridas internas pero no hay nada como desahogarse y sanar las heridas internas. La clase me da mucha paz."	Sesión 12 7 de noviembre del 2012	"El proceso creativo que utilice en esta clase y a lo largo de las sesiones, fue algo que me gusto porque dejaba fluir todo con las primeras sensaciones o percepciones y ya de ahí partía para hacer algo. Me gusto todo lo que hice tuvo diferentes energías y me doy cuenta porque ahora que veo lo que hice, me trasmite cosas muy diferentes. También a partir de lo que aprendí, tengo nuevas maneras de ver las cosas de la vida. La naturaleza, las personas, yo."
Alumno 2		"Si, ahora veo las acciones de los demás y las mías como algo mecánico y rutinario y me doy cuenta que solo algunos utilizan la creatividad en la vida diaria."		"La diferencia de antes mi perspectiva de la vida cambio, trato de ver al mundo desde otro lente y no desde mi parte "racional", he aprendido y empezando a sanar mis heridas y me ha funcionado bastante bien pero lo que mas me ha gustado es que aprendí a descubrir mi lado creativo y empecé a vivir mi vida a partir de mi creatividad y de ahí, empecé a ser mas positiva."		"Antes de venir aquí mi idea de creatividad era otra y me veía a mi misma como alguien poco creativo, hoy se que tengo una capacidad enorme de crear, que sueño en grande, y que no esta mal; eso, que yo decido lo que esta "mal" y ni yo ni nadie me puede limitar."
Alumno 3		"Descubrí que puedo dejar que las cosas fluyan cuando estoy trabajando y que así las cosas salen mejor."		"El tener conciencia de que tenemos el poder de sanar nuestras heridas y que nadie mas que nosotros es responsable de nuestro bienestar. También que tenemos que escuchar a nuestro cuerpo y tomarlo en cuenta."		"Este curso me ha ayudado a encontrarme a mi misma a través de diferentes actividades creativas. Me ha ayudado a identificar como me siento y que quiero y me he dado cuenta de lo importante que es seguir la búsqueda hacia mi misma. Poco a poco he podido identificar mis heridas y a darme cuenta de que aunque me duelen tengo el poder de sanarlas y que con el tiempo van a hacerlo. También me ha ayudado para aprender a fluir e ir dejando las cosas surgir, sin tratar de tener todo planeado y controlado."
Alumno 4		"Si, creo que para mi fue como abrir un poco esa libertad juguetona que tenia de niña y darme cuenta que hay en mi imaginación mucho mas de lo que yo creía."		"Las actividades me han ayudado a entender lo importante que es que me exprese y deje salir mis emociones. Otra cosa que entendí es que para ser creativa pensar en lo que quiero y me gusta, no en lo que los demás esperan de mi."		"El taller me ha servido para conocerme mejor y ser libre a través de lo que yo soy. Entender y aceptar muchas cosas de mi que tienen que ver con mi pasado. Conocer mis necesidades físicas y emocionales y la importancia de entenderlas. Reconocer cosas que ya pasaron pero que todavía me duelen y repercuten en mi salud física. Aprendí que hace mucho no platico conmigo y que eso me hace falta Entendí que no debo avergonzarme de lo que son ni de lo que pienso o me gusta y eso ayudo a soltar mi creatividad."

<p>Alumno 5</p>		<p>"El saber que el cerebro se divide en dos partes y cada una piensa distinto."</p>	<p>"Ahora estoy pensando mas en el presente y disfruto mas de lo que vivo aquí y ahora, ya no estoy recordando el pasado ni imaginando el futuro tanto como antes. También entiendo que siempre tengo que empezar por mi, en cuidarme y quererme siempre a mi, para después cuidar y querer a los demás."</p>	<p>"El día de hoy, al despertar pensé: hoy será un día tranquilo, nada complicado ni fuera de lo común sucederá, así me prepare y camine a la escuela, todo era normal. Pero el día de hoy no estaba destinado a ser ordinario, ahora lo se. La maestra pidió que observáramos todos los trabajos que realizamos durante este curso y me fui dando cuenta de lo extraordinario que eran y mejor aun de todo lo que se escondía detrás de ellos. Recapitulando todo o que viví en este tiempo como tomo conciencia de lo verdaderamente significativo en estos trabajos, todos y cada uno representan lo mejor de mi vida, es mi mejor de mi vida, es mi vida. Aprendí que todo parte del yo, es vital el conocimiento de uno mismo para un bienestar interior y que este no en un camino corto ni mucho menos fácil, pero tampoco es imposible, el reconocer lo que somos y lo que no lo somos, nuestras alegrías, gustos, anhelos y también nuestros temores, engaños y miedos, es a partir de este conocimiento que nosotros podemos ser mejores personas para nosotros mismos y para todos los demás. Ahora se que es necesaria la liberación del ser, brindarme un espacio, un tiempo para sacar todo lo que llevo dentro, bueno o malo, no importa, existen tantas formas de hacerlo: bailar, pintar, escribir, fotografiar, crear. Claro que cada quien va a encontrar la mejor manera de hacerlo, con la que se sienta mas cómodo, pero esto no quiere decir que no puedas probar con ninguna otra manera de desahogo y te quedas "estancado" en el confort. Es bueno regalarse esa oportunidad y experimentar, la vida es tan sorprendente que tal vez encuentres alivio en algo que nunca imaginaste como yo. Es tan increíble ese momento donde te desconectas de todo, y realmente no piensas en nada, solo sientes y con todas esas emociones que en tu cuerpo viajan logras un estado de bienestar interior inimaginable. Pero debo tener cuidado, por que vivo en sociedad y también dependo de los demás, no puedo aislarme en mi interior y olvidarme de todo y de todos. Es importante lograr un equilibrio fuera u dentro de mi, porque yo soy única y excelente pero en ocasiones puedo maximizar ese potencial con la ayuda de otros. Como es sano representar o expresar nuestro interior en distintas formas, también lo es el darnos permiso a romper ciertas reglas, es bueno vivir en sociedad y aun así defender nuestra individualidad. Si todos dicen rojo, pero yo prefiero el azul, por que no decir azul? Igualmente si el exterior me prohíbe sentir envidia, y aun así yo tengo envidia, no lo debo reprimir, es mi sentimiento y por una razón mi yo lo expresa, por supuesto que como en todo, debo logra esa balanza perfecta en mis emociones para que no me coman y me vuelva esclava de alguno de ellos, ni siquiera de la alegría por que entonces seria insensible a todo lo demás. Todo esto que he expresado aquí es muy poco a comparación de lo que aprendí este tiempo. Agradezco inmensamente a la fuerza vital de este mundo que esta haciendo posible que yo este en el lugar donde me encuentro yo, y a todos los colaboradores, padre, madre, hermano, tíos, primos, amigos, profesores, escritores, bailarines, compañeros, enemigos y todos esos momentos que sin duda alguna me colocaron aquí. Por encontrarme en el momento preciso, en el lugar indicado. Estoy realmente bien."</p>
---------------------	--	--	---	---

<p>Alumno 6</p>		<p>"Mas observadora, detallista, involucrar todos los sentidos. Dejar que la creatividad fluya y no es perfecta."</p>		<p>"Las sesiones (todas) me han ayudado a ser mas receptiva de los detalles a mi alrededor, elementos que conocía superficialmente ahora me ocupo en conocerlos a fondo. Soy mas introspectiva hacia mis necesidades, mis sentimientos, el porque y como siento a cada momento."</p>	<p>"Para empezar, este prime semestre de la licenciatura, me ha encantado y la materia de creatividad tiene una parte dentro de las cosas y situaciones que me encantaron este semestre. Descubrí muchas cosas, tanto dentro de mi como elementos externos que están ahí siempre o en determinados momentos. El curso me ayudo y enseñó a trabajar con material que yo misma tengo en mi y con lo que tengo a la mano en ese instante. Me gusto trabajar en equipos, fusionar idea y compartir tanto pensamientos como instrumentos. Al observar los trabajos que he realizado a lo largo del semestre, noto varias cosas interesantes; en ellos muestra alegría, son trabajos llenos de color y textura. Analizando mis trabajos desde un punto externo, sin tomar en cuenta que son de mi autoría; podría decir que son trabajos alegres, llenos de color reflejo de una mente positiva, arriesgada, sin miedo a mostrarse. Creo que a pesar de dejar fluir mi creatividad, imaginación, sentimientos y muchas otras cosas, aun me falta dar mas de mi en cada uno de los proyectos. El curso ha cambiado mi forma de ver todo lo que rodea de por si soy una persona detallista y observadora, sin embargo cada lección me ayudo a darme cuenta y tener otra visión de cosas tanto cerca, como lejos de mi. Considero que es optimo hacer constante uso "consiente" del proceso creativo. Aprender a hacer o solucionar cualquier cosa en ese instante con los recursos limitados al momento. A partir de estas sesiones, me he conectado mas conmigo misma, mis pensamientos, cuerpo y sentimientos, todo me pregunto, porque se que todo tiene una respuesta y significado. Tengo un sentido claro o al menos planeado hacia donde voy. Dejo fluir mas fácilmente mis pensamientos y los proyecto materialmente. Aprendí que aspectos tengo que trabajar de mi persona, que el trabajo en equipo es elemental. Aprecié las cosas que me gustan y las cuales son cotidianas. Se que soy la llave y tengo la herramientas para hacer cualquier cosa que quiera y me proponga."</p>
<p>Alumno 7</p>		<p>"Si, que cualquier persona por el simple hecho de serlo es creativa, no necesita dibujar, pintar o bailar. La creatividad surge desde el alma y el corazón de las personas, es lo que [...]"</p>		<p>"Si hay cambios en mi perspectiva de ver la vida, aprendí que toda persona es creativa, no solo la creatividad esta en las artes, esta en todas las actividades de la vida cotidiana, en la forma en como resolvemos la vida, aprendí que para que se de el proceso creativo primero tengo que estar bien conmigo misma."</p>	<p>"Ha cambiado en mucho, pues aprendí que a través que se presentan en la vida, y a través del proceso creativo puedo sanar y tener una mejor calidad de vida, que la creatividad no solo es el arte, pues aplica en todos los aspectos de la vida, que el ser humano es creativo por naturaleza, solo que cada persona tiene formas diferentes de expresar su creatividad. También aprendí que a través de estas experiencias en el taller puedo conocerme a mi misma."</p>

<p>Alumno 8</p>		<p>"Si quiero desarrollar mas mi lado derecho del cerebro, quiero vivir usando mas esa parte que la otra."</p>	<p>"Principalmente en mi, la unión de mi como ser y mi cuerpo, porque los sentía separados y distantes, normalmente no me preocupaba mucho y mi personalidad siento que se estaba desvaneciendo. El perdonarme por mis errores y premiar mis logros, el saber donde duele mas y porque, el sanarme y como hacerlo y sobre todo dejar que fluya mi creatividad."</p>	<p>"Al comenzar por decir como sentía antes de la primera sesión, presenté que se trataba de opinar y sacar sentimientos, lo cual no se me da muy bien y así fue; aunque el proceso no me lo esperaba, pues me gusto y mucho. La libertad que se dio en cada clase, la forma de sacar la creatividad que hay dentro de cada uno. Algo que es evitable ocultar y paso en las primeras sesiones, fue el unir el cuerpo y alma en uno mismo, en mi caso, yo si estaba con plenamente deprendida de mi cuerpo, no le daba lo que me pedía o necesitaba, muy al contrario, lo castigaba cuando algo me salía mal, ansiaba el momento y el día en que me pudiese librar de el. No digo que ahora este unido a el por completo pero al menos estoy conciente de mi situación. No es posible que al dibujarte en un papel e indicar tus males y después curarlos quiera decir que han desaparecido, el punto es que con la cosas que te gustan de mi misma pueda solucionar las que me están afectando, e indicar en que parte están en mi. Mi proceso creativo inicia en el momento en el que estoy bien conmigo misma primeramente, en donde acepto mis errores, veo que me molesta, disgusta y todo lo que no soy. En el momento en que acepto lo que tengo, valoro lo que soy, me perdono, estoy conciente y veo el nivel de valores y sentimientos que me expreso así misma. Después inicio con lo que me gusta de fuera y creo que necesito, como la música y viajar. Luego puedo continuar con los demás, como soy con las personas, que les doy de mi, si existe alguien con la que comparto cosas o esa persona pasa momentos como los míos. Trabajar en equipo en esta sesión me agrado muchísimo. Puedo decir con seguridad que con estos pasos o proceso, es como mejor puedo expresar y sacar mi creatividad a partir de cualquier idea, con cualquier material y a lo mejor ser flexible y trabajar con cualquier persona también. Quiero decir que lo difícil ya no es iniciar o empezar algo sino terminar; te involucras tanto en cosas que es difícil dejarlas ir para que pasen a ser recuerdos."</p>
<p>Alumno 9</p>		<p>"No entre a la sesión pasada."</p>	<p>"Ahora me veo de la forma mas humana, conozco mis limites, lo que me ha herido, lo que me hace feliz y lo que me importa en cuanto a mi y mi entorno."</p>	<p>"De alguna manera me ha sensibilizado, me ha hecho conocer mis limites, mis capacidades, lo que esta bien y lo que esta mal, me hizo conocer mis defectos, carencias o problemas y poco a poco los fui superando y venciendo, mejorando mi vida poco a poco."</p>