

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FILOSOFIA

Y

LETRAS

*REVISTA DE LA FACULTAD
DE FILOSOFIA Y LETRAS*

15

JULIO-SEPTIEMBRE

1 9 4 4

I M P R E N T A U N I V E R S I T A R I A

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

H. señor Rector:
DR. ALFONSO CASO

H. señor Secretario General:
LIC. EDUARDO GARCÍA MÁYNEZ

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

H. señor Director Honorario:
DR. ANTONIO CASO

H. señor Director:
PROF. PABLO MARTÍNEZ DEL RÍO

FILOSOFIA Y LETRAS

REVISTA DE LA FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA
UNIVERSIDAD N. DE MÉXICO.

PUBLICACION TRIMESTRAL

DIRECTOR:

Eduardo García Máynez.

Correspondencia y canje a Ribera de San Cosme 71.
México, D. F.

Subscripción:

Anual (4 números)

En el país..... \$7.00

Exterior..... ds. 2.00

Número suelto..... \$2.00

Número atrasado..... \$3.00

S u m a r i o

FILOSOFIA

	Págs.
Juan Hernández Luna	
<i>Don Andrés del Río y el primer libro de filosofía kantiana que hubo en México</i>	11
Eduardo Nicol	
<i>La psicología de la creación artística</i>	17

LETRAS

Manuel Carrera Stampa	
<i>Una nota de bibliografía mexicana del siglo XIX</i>	35
Francisco Monterde	
<i>La vida y el teatro del poeta romántico Fernando Calderón</i>	39
E. Noulet	
<i>Una obra maestra de la lírica</i>	45

HISTORIA

Agustín Millares Carlo	
<i>Un libro propiedad de Zumárraga y una obra inédita del chantre Pedraza</i>	59
Agustín Millares Carlo	
<i>Sobre el "Speculum Coniugiorum" de Fray Alonso de la Veracruz</i>	69

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

Filosofía

	Págs.
Juan David García Bacca.	—
<i>Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII.</i> (Wilhelm Dilthey.)	77
Enrique Espinosa	82
<i>Historia General de la Pedagogía.</i> (Francisco Larroyo.)	82

Letras

Rafael Heliodoro Valle.	85
<i>Poemas intemporales.</i> (Porfirio Barba Jacob.)	85
Rafael Heliodoro Valle.	86
<i>Canción para dormir a Pastillita.</i> (Miguel N. Lira.)	86
Rafael Heliodoro Valle.	86
<i>Nuestra Señora de los Puentes.</i> (Aurelio Ortega C.)	86

Historia

Juan Barona	87
<i>El Régimen Constitucional Inglés.</i> (Por I. W. Jennings.)	87
Félix Gil Mariscal	92
<i>Raíz y razón de Zapata.</i> (Jesús Sotelo Inclán.)	92
Noticias.	95
Publicaciones recibidas	97

La Psicología de la Creación Artística

La Psicología aplicada al estudio del mundo del arte tiene dos distintos campos de operación, que es necesario distinguir y determinar: la creación artística y el artista mismo. (El estudio psicológico de la obra artística como tal, de sus formas expresivas, del estilo, etc., remite siempre, en definitiva, al artista creador.) La psicología del artista conduce necesariamente a una caracterología. Por su proceder, por su actitud frente al mundo y su forma de vida, por la índole de los resultados o productos de su actividad, el artista es un "tipo" peculiar. Pero al intentar el análisis y descripción de los rasgos que peculiarizan al artista y que hacen de él un tipo, descubrimos que los cuadros habituales de clasificación de los tipos humanos, propuestos por las psicologías contemporáneas, resultan, aunque precisos y tan concretamente determinados como es posible, holgados para el tipo particular que es el artista. Este no pertenece a ningún "tipo humano" específico y determinado, a ninguno de los grupos humanos establecidos por la psicología; o mejor dicho, los artistas pertenecen a varios de estos grupos, lo cual conduce al mismo resultado negativo con respecto al problema de determinar la especificidad del "tipo artístico" como tal. Lo que tan comúnmente se llama el "temperamento artístico" resulta que no existe en rigor, cuando se da a la palabra temperamento el sentido que tiene empleada científicamente. Los artistas pertenecen a distintos grupos temperamentales. Por consiguiente, los métodos empleados para la clasificación de los tipos humanos por la biotipología, la psicología, la psicopatología, etc., no son adecuados para la determinación tipológica o caracterológica del artista.

Esta fué la conclusión suspensiva a que permitía llegar la primera exploración que hice del problema en mis *Notas para la caracterología del*

artista, escritas en noviembre de 1940 (y publicadas en esta revista *Filosofía y Letras*, Núm. 4, octubre-diciembre 1941). El hecho de que, empleando métodos y puntos de enfoque distintos, los psicólogos hayan llegado a resultados análogos, hayan elaborado clasificaciones tipológicas entre las cuales se presentan correlaciones muy notables, es un indicio de la validez y fundamentación de los diversos métodos empleados, pero lo es al mismo tiempo de que, para analizar el "tipo" del artista, debe emplearse un método radicalmente distinto y partir de una base enteramente diversa. Pues todos esos métodos tienen, por debajo de su diversidad, una base común: son métodos científicos. Un nuevo intento de clasificación empleando un método de la misma índole, conduciría a resultados igualmente negativos; los grupos de la nueva clasificación presentarían las esperadas correlaciones con los grupos de otras clasificaciones anteriores, y ninguno de ellos podría incluir dentro de sí, específica y determinadamente, al artista como tal. En mi otro artículo *Psicología científica y Psicología situacional* (*Filosofía y Letras*, Núm. 10, abril-junio 1943), quedan expuestos los motivos fundamentales por los que la psicología científica, dada la índole de su método, está condenada a ofrecer resultados que no alcanzan esas zonas, generales o tipológicas todavía, pero más cercanas a la vida humana en su concreción, a que puede y debe llegar una psicología.

La necesidad de fundar psicológicamente la comprensión del tipo del artista —con sus correspondientes subtipos— cuya existencia es notoria, y de fundarla sobre determinaciones distintas que las biopsicológicas, las cuales no pueden establecer la unidad del tipo, condujo al examen psicológico del "acto" artístico, al análisis de la actividad artística específica, con el fin de determinar la situación vital fundamental en que se encuentra el sujeto de dicha actividad. (Cf. mi *Psicología de las Situaciones Vitales*, México, 1941.) La actividad artística es plural, no uniforme. Es decir, entendida en sentido lato, comprende diversas actividades en relación con el arte, de las cuales surgen los subtipos analizados en el artículo antes mencionado sobre caracterología del artista: el artista creador, el ejecutante, el crítico, el aficionado, el *snob*, etc. Pero ocupando el artista creador el más alto rango en la jerarquía, lo mismo por el lado del arte que por su valor psicológico, parecía fundamental iniciar el examen por el acto mismo de creación artística, pues de este examen iban sin duda a surgir los conceptos orientadores para establecer el tipo del artista y para la comprensión de la actividad artística en general, según el método de las

LA PSICOLOGIA DE LA CREACION ARTISTICA

situaciones vitales. Las notas que siguen a continuación constituyen un primer abordaje del tema, con todas las limitaciones que supone el hecho de ser iniciales y de que fueran destinadas a este particular género expositivo que es la conferencia. Dicha conferencia, perteneciente a un ciclo organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad de México, fué pronunciada durante los Cursos de Invierno de la Facultad de Filosofía y Letras, en febrero de 1942.

* * *

Llamamos extrañeza a la situación vital caracterizada por la relación de la persona con lo extraño. El estudio de esta situación vital obliga a tomar en cuenta unitariamente los factores siguientes: qué es y cómo es lo extraño, a quién se hace algo extraño, y los modos de la relación de extrañeza. Veámoslo.

En la extrañeza se produce siempre la transgresión de un límite. No es cosa difícil decir que la extrañeza implica un cambio. Pero lo importante es ver qué índole de cambio es éste. Hay, en primer lugar, la extrañeza a la comprensión. En este caso, las cosas *se nos hacen* extrañas, y nuestra reacción se expresa en la fórmula "no lo entiendo". Lo que yo extraño (la cosa, persona o lo que fuere que se me hace extraña) puede relacionarse conmigo de dos modos diferentes: puede ser algo que viene a mí, y puede ser algo que se aleja de mí. En el primer modo, lo extraño es lo nuevo, en el segundo es algo que, por conocido, podemos llamar viejo.

Se comprende que lo nuevo nos extrañe, y tanto más cuanto más nuevo sea. Conviene advertir esto, porque raramente nos enfrentamos con algo realmente nuevo. No siempre es nuevo para nosotros lo que no hemos visto nunca. A veces descubrimos novedad en lo que estamos cansados de ver, y entonces es cuando se produce el segundo modo de esta extrañeza. En cuanto al primero, nuestra extrañeza está matizada de sorpresa. Lo nuevo debe afectar la forma de lo imprevisto para que nos produzca extrañeza. No estamos, pues, vinculados con lo extraño cuando lo extraño es lo nuevo.

Pero a veces sí tenemos vínculos con lo que se nos hace extraño, y entonces es tanto más extraño cuanto más sólido, estrecho e íntimo es el vínculo. Es decir, tanto más extraño cuanto más *viejo*, cuanto más conocido. Porque esta extrañeza consiste en que, de súbito, algo que estaba

ahí con nosotros se aleja, se extraña o hace extraño a nuestra comprensión: "no lo entendemos". Pero no lo entendemos *ya*. Quiero decir que antes sí lo entendíamos. Las cosas (o personas) que nos extrañan más son las que se comportan de un modo distinto al que nos tienen acostumbrados.

Claro está que este modo de la extrañeza que consiste en que algo se nos va, de repente, o se aleja de nosotros, puede tener también una dimensión más honda, que rebase la zona de la comprensión y convierta a la extrañeza en experiencia metafísica. La experiencia "de perder a Dios" (no creo que haya otro modo de decir esto) es una extrañeza metafísica, o teológica, como diría García Bacca. También lo es la experiencia inversa, la de alcanzar a Dios, llámese conversión, revelación o como se quiera. En este caso tendríamos la extrañeza metafísica de lo nuevo, en el primero la extrañeza metafísica de lo viejo, como dos formas más profundas de la extrañeza de la comprensión, pero correspondientes a las dos que descubrimos en la dimensión del conocimiento.

Posiblemente, la dimensión metafísica no sería difícil que la descubriéramos en el fondo de cada una de las tres formas de extrañeza que vamos a considerar (especialmente en la tercera), y no sólo en la que hemos considerado ya. Pero hasta yo comprendo que esta cuestión nos alejaría más aún, si la desarrolláramos, del tema que tenemos que tratar.

En la segunda forma principal de extrañeza, ésta se produce por algo que nosotros hacemos con las cosas. En la primera las cosas se nos hacían extrañas a nosotros, mientras que en esta somos nosotros quienes las hacemos extrañas a ellas. Nuestra actitud, por tanto, es aquí activa, allí pasiva.

¿Cómo podemos nosotros hacer a las cosas extrañas? Porque las alejemos o extrañemos voluntariamente de nosotros. Y esto que nosotros podemos hacer, puede dar lugar a dos tipos diferentes de relación con lo extraño: el uno que llamamos positivo, y el otro negativo. En nuestra relación positiva con lo que extrañamos activamente, nos distanciamos de lo que preferimos. Ya el hombre no se sorprende al descubrir que es capaz de hacer cosas como ésta. Si recapacitamos, caeremos en la cuenta de que muchas veces nos alejamos física y hasta íntimamente de lo que preferimos y de lo que amamos más. Por lo menos, hay hombres que hacen eso. Y los motivos no importan: puede ser motivo ese cierto temor que inspiran las cosas (hay que entender personas) que amamos mucho, el cual constituye un componente psicológico de lo que llamamos nuestro respeto por ellas; puede ser motivo ese otro, tal vez más plausible, de querer verlas

mejor, porque las personas, como los libros, sólo se pueden leer bien a cierta distancia. En este caso, el que se aleja es como aquel "que hace como que se va, y vuelve".

La forma negativa de este modo de extrañeza surge de la positiva y es consecuencia de ella. Al preferir unas cosas, al elegir las entre varias, al optar por ellas repudiamos a otras, nos distanciamos o alejamos de esas otras. Esta es la consecuencia de tener que optar, limitación irrebasable de nuestra existencia y, al mismo tiempo, posibilidad del ejercicio de nuestra libertad. Las cosas a que renunciamos o que rechazamos cuando buscamos otras, cuando nos acercamos a otras con el ánimo de poseerlas, de adueñarnos de ellas o *hacerlas nuestras*, esas que perdemos las hacemos extrañas. Y a veces tanto, que las reducimos a nada, son ya nada para nuestra vida, porque al extrañarlas de nosotros las hemos "nadificado", si se me permite esta brutal expresión; o como se dice popularmente en México: las hemos "ninguneado".

Finalmente, tenemos la tercera forma principal de extrañeza, la cual sólo tiene un modo metafísico, y a la que vamos a estudiar psicológicamente. Esta extrañeza se produce solamente cuando algo que estaba en mí se desprende, se extraña o desentraña de mí, cuando sale de mis entrañas; porque es ahí donde debe estar para que esa extrañeza se produzca auténticamente.

Mi relación con lo extraño es siempre positiva en esa situación. Quiérese decir, como ya se entiende, que yo siempre estoy ahí entrañablemente vinculado con lo extraño. (Y este es el momento de relacionar la dimensión metafísica de la primera forma de extrañeza con esta tercera forma.) Sin embargo, y aun cuando mi relación con lo extraño sea positiva, yo puedo estar en esta situación en actitud pasiva o activa. En actitud pasiva estoy cuando lo extraño se desprende de mí, se va a pesar mío. En este sentido decimos en México "extrañar": yo extraño aquello que se fué, en el sentido de que siento la nostalgia de su ausencia, y algo más que la nostalgia, a saber, el vacío que esa ausencia o esa pérdida dejó en mi vida. Y hay que entender que el algo que sale a pesar mío de mi entraña puede ser esto o aquello: Dios, juventud, fama, Patria, prestigio, ocasión, amistad, amor, esperanza.

Estoy en esta situación de extrañeza en actitud activa cuando soy yo quien expulsa de la entraña eso que pasa a ser extraño a mí. Pero también aquí se mantiene el vínculo de la relación íntima. Porque este vínculo no

puede romperse cuando lo extraño es algo que germinó en mi entraña. Pero es extraño a mí porque, después de la germinación, y por causa de ella, eso empieza a cobrar vida propia en la extrañeza.

* * *

Pues bien: este germinar en la entraña propia es la gestación artística; ese extrañamiento es la creación artística; esa vida propia en la extrañeza es la que tiene la obra artística fuera de su creador.

La situación vital de crear es una situación límite, en la cual realizamos el acto metafísico *positivo* que consiste en poner en el mundo algo que antes no estaba, algo a lo que llamamos la obra; y esta obra tiene, por esto, asimismo, transcendencia metafísica respecto de su creador (de donde su experiencia de extrañeza). Toda creación es una transcendencia, es un acto por el cual trascendemos nuestro propio ser, poniendo en el mundo otro ser que antes no estaba. De todos los modos que el hombre ha intentado de superar su propio ser, su radical limitación (los otros son la mística y la filosofía), la creación artística es el único que produce frutos para todos en el acto mismo de la transcendencia. Se ha dicho que el hombre es un ser que está *ya* en el mundo cuando se contempla a sí mismo como hombre. Este mundo no lo hizo él: estaba ahí, y tiene que admitirlo y contar con él. Pero cuando de su entraña espiritual surge una obra, ese mundo queda transformado y enriquecido. También queda transformado el creador, porque su acto ha trascendido la radical limitación de su destino, y lo ha hecho semejante a Dios. Este no es el único modo en que la extrañeza es una transcendencia, pero sí el modo en que la extrañeza es manifiestamente un acto metafísico.

El sentido mismo directo de los términos empleados nos induce ya a pensar que la creación artística es como un alumbramiento, como dar a luz o poner por vez primera un ser en la luz del mundo. Es decir, hablando en buen castellano, es como un parto. También hay en el alumbramiento artístico una etapa previa de gestación, y antes de ésta, una fecundación original. Y tiene además con el alumbramiento otras analogías simbólicas y directas, psicológicas y metafísicas (y ya vamos viendo que no nos es posible hacer psicología del artista sin bordear, por lo menos, el dominio metafísico).

Pero no basta la analogía del alumbramiento para comprender a la creación artística; ni siquiera basta para ello concebirla como un acto po-

sitivo de extrañeza. Pues en este acto se da también la extrañeza de la comprensión. En efecto: no se entiende cómo es posible crear. Esto es una maravilla o un misterio. Es lo inexplicable. Resulta curioso, sin embargo, que lo inexplicable no nos obligue a enmudecer. De los misterios es de lo que más hablamos (y sólo los tontos hablan siempre de lo obvio).

No hay Fisiología que pueda hacernos comprender por qué nacemos. La explicación de las transformaciones físico-químicas y fisiológicas que produce la luz en el órgano de la visión, no explica la visión misma. Esto nos lo ha enseñado Bergson, y todos lo venimos repitiendo. Y del mismo modo, no hay ciencia alguna, ni siquiera la Psicología, que pueda explicarnos por qué nace de algunos hombres una obra, creada por ellos y que los trasciende, como nos trasciende a todos. Lo que ocurre es que no somos comúnmente conscientes de esta extrañeza, porque no nos planteamos, ante la obra, el problema de la creación como tal. Nos beneficiamos de la dichosa ventura de vivir en un mundo cargado de historia, relleno de innumerables maravillas de arte; y si esta abundancia no disminuye la maravilla que cada obra es en sí, por lo menos nos impide pensar en la extraña maravilla de que haya llegado a ser.

La Psicología, si ella se concibe de cierta manera (no vamos ahora a decir cuál es la manera), puede permitirnos, en lo posible, un acercamiento a esta índole de prodigios. Si lo que el hombre hace puede llegar a ser extraño e incomprensible, por maravilloso, no puede ser mal camino, para aproximar nuestra comprensión, aquel que se inicie con una comprensión del hombre mismo.

Este hombre es el artista. Este título se lo damos eminentemente a quien tiene la virtud de crear. Y esta virtud consideramos que es una predestinación. El artista es un ser predestinado. Pero habría que preguntarse qué es destino y cuál es el destino del artista. Pues el destino, en efecto, no es lo que comúnmente se entiende por tal. Por destino se entiende muchas veces un futuro predeterminado: algo que acontece o nos acontece a pesar nuestro, contra nuestra voluntad y nuestros propósitos, o independientemente de ellos, como si obedeciera a una voluntad misteriosa, ajena y superior a la nuestra propia. Sería, pues, un término prefijado, un punto de llegada. Creo más bien que es un punto de partida. Somos destinados o tenemos destino por las situaciones fundamentales en que nos encontramos al iniciar nuestra vida. Esta vida nuestra queda limitada y encauzada por ellas, y por ellas somos destinados. Quiere esto

decir que no podemos renunciar a nuestro destino ni rebasar los límites que él impone originalmente a nuestra vida. Pero al mismo tiempo que nos limita, el destino nos presenta en el interior de su cauce una pluralidad de posibilidades. Lo que uno no puede ser es lo que determina los límites de lo que puede ser. Hay hombres cuyo destino es crear, porque esta posibilidad ha quedado dentro del cauce de sus límites personales. Y esta posibilidad tiene tal grandeza vital, que casi no les queda otra, pues todas las demás parecen haber sido excluidas por ella y haber quedado fuera del límite impuesto por ese destino a la persona.

Claro está que el artista puede renunciar a esta posibilidad vital, así como todo hombre puede renunciar a la suya. Ortega cree que Goethe traicionó a su destino. Pero hay esto: a la posibilidad vital eminente que nuestro destino nos ofrece, no podemos realmente renunciar, ni siquiera a ninguna otra que no sea la eminente. Podemos renunciar a actuarla, a orientar nuestra vida por el camino de esa posibilidad. Pero si es una posibilidad fundamental, constitutiva, no podemos evitar que ella esté ahí permanentemente, presente siempre en nuestra vida. Y cuando es tan importante que su fuerza excluye a casi todas las demás, nuestra traición al renunciar a ella será tanto más grave, porque justamente esta fuerza suya nos arrastra, disminuye o suprime por entero nuestras dudas vocacionales, nos conduce, o sea, nos destina.

Esto me recuerda la historia del poeta Rimbaud. Este poeta renunció a su destino en plena situación vocacional, durante su adolescencia. Fue su voluntad la que lo condujo desde entonces por otros caminos que todo el mundo sabe cuáles fueron. Traicionó (o como se quiera decir) su eminente posibilidad vital, pero no consiguió suprimirla. Su hermana, que no la conocía, le oyó delirar en la hora de la muerte, y decir palabras que le parecieron inconexas y sin sentido. Más tarde, ella se enteró de que en el delirio el poeta había estado recitando su *Saison en Enfer*. Como si, en esa hora última, al desmayar la voluntad y todas las potencias del carácter, hubiera resurgido la fuerza original, tan largo tiempo reprimida, de su destino.

Cuando esta posibilidad vital eminente es la de crear, solemos llamarla genio. Pero, en qué consiste el genio, no es menudo problema decirlo. Creo que no queda otro camino que examinar, por una parte, el relato de las experiencias vividas por los sujetos dotados de él, y por la otra, examinar sus obras. Haciéndolo así, descubriremos por lo pronto que el genio es

una capacidad o un poder, y que este poder es, en el arte, el de inventar y expresar. No creo que sea menester insistir en esto. Ya nadie piensa que el artista copie o reproduzca en su obra. Esto es psicológicamente imposible. El realismo designa un cierto estilo de invención, pero no un estilo que consistiera en reproducir lo real, eso que llamamos lo real. El artista creador elabora, construye e inventa siempre, porque la simple "visión de la realidad" es ya en él, como en cualquier otro, selección y construcción organizada. Un retrato pictórico es siempre retrato de dos personas distintas, el retratado y el artista. Y ello es así porque toda obra de arte es una creación expresiva, y lo expresado en ella es el espíritu mismo que se expresa, y no el *tema*.

Se dice también que el genio consiste en una exaltación o engrandecimiento de ciertas facultades mentales, por ejemplo la imaginación, la afectividad, la sensibilidad perceptiva, el sentido crítico, la habilidad técnica, el poder de expresión y hasta el impudor de expresar y de decir, pues si lo expresado siempre es uno mismo, el mismo que expresa, se requiere ese impudor, al que también puede llamarse inocencia, para manifestarse a los demás; esto lo saben muy bien los poetas y los novelistas. También se dice que es la capacidad de traducir en símbolos las representaciones y las tendencias reprimidas.

Todo esto es cierto, más o menos. Pero hay el hecho de que muchos hombres poseen estas facultades en grado eminente y no son artistas; lo mismo que todos reprimimos y sublimamos. Dudo mucho de que el genio, como capacidad de crear, pueda ser explicado por otras capacidades. Por el contrario, estas otras (el modo peculiar de estas otras) son las que se explican por el genio. Quiere esto decir que el genio es una capacidad primaria, original, irreductible a ninguna otra, la cual, cuando se ejercita, origina un acto peculiarísimo, absoluto, no definible por ningún otro ni explicable por ninguno que le sea relativo o subordinado. El genio es el motor de la creación, como las entrañas son el motor del alumbramiento. A esto hay que enfrentarse sin el intermediario de conceptos derivados.

Pero así como las entrañas no se fecundan a sí mismas, tampoco el genio. Toda capacidad es una predisposición, una predestinación. Pero hace falta algo que active o actúe la capacidad. ¿Puede ser este algo otra capacidad? Parece que no. Parece que a este algo, ajeno a las capacidades, que ya no es capacidad sino que viene de fuera, lo llamamos inspiración. Por no ser capacidad, es decir, posibilidad originaria, ya no es des-

tino. Y por no ser acción del artista sobre sí mismo, tampoco es *obra del carácter*. Sólo puede ser, entonces, obra del azar. O si se quiere, don divino. Y no se crea que esto pueda decirse nada más porque es *bonito*. La inspiración tiene a veces analogías reales con el estado místico. La misma palabra indica que inspirado es quien está *en el fuego*, aquel en quien el fuego ha penetrado. La inspiración mete el fuego en las facultades, se adentra en el genio y lo pone en estado de *gestación* y *alumbraimiento*. Este es un estado de entusiasmo, que quiere decir endiosamiento. Como si un dios fogoso, *ígneo*, se adueñara del alma del artista, y de esta posesión divina surgiese un fruto que es la obra.

A este Dios, los propios artistas que, como tales, tienen el poder de crear expresiones hermosas, pero que además son ateos, o se creen tales, lo vienen llamando poéticamente *Musa*. Es curioso que quienes están más próximos a Dios no siempre se den cuenta de ello. Dios, en efecto, se mete a veces de incógnito en nuestra alma, y gusta de permanecer desapercibido, hasta que de pronto se descubre y nos ilumina y abrasa en una inspiración. Y este hallazgo puede ser *directo*, y entonces lo llamamos inspiración mística; o puede ser la inspiración artística, que concede al hombre elegido parte de la divina facultad de crear.

Inspirados o fecundados, sin embargo, podemos ser todos, y no todos somos artistas. Sólo lo son aquellos que, por su genio, han sido elegidos o destinados de antemano; aquellos cuyas entrañas están dispuestas a la fecundación. Los demás somos los secos, los yermos o infecundos, o bien aquellos que parimos monstruos.

Yo sé muy bien que cuanto acabo de decir podrá legítimamente parecer poco científico. En efecto, lo es muy poco (y librenos Dios de que lo fuera, porque entonces seríamos muy malos científicos). La Ciencia sabe ya hoy en día muy bien hasta dónde llegan sus límites, y cuántas cosas quedan irremediablemente fuera de ellos. Pero si algún imaginario científico nos objetase diciendo que esta maravilla de la inspiración, esta recepción mística de un fuego exterior, venga de donde viniere, podrá ser poética pero resulta, por esto, más bien obra de arte que explicación del arte, tendríamos que reconocer que, en parte, su objeción es cierta. Sólo que la explicación que dicho imaginario científico nos propondría a cambio, tampoco sería una verdadera explicación, y además no resultaría poética.

LA PSICOLOGIA DE LA CREACION ARTISTICA

Pero ¿es tan imaginario ese científico? Freud nos ofrece una Psicología sin poesía, cuando nos habla de una elaboración subconsciente de ideas, de sentimientos, de temas y motivos de toda suerte que resurgen en cierto momento, después de esta larga gestación interior. Y esto es cierto. También descubrimos en Psicología que existe lo que llamamos un dispositivo estructural de la conciencia, por el cual toda percepción, toda idea, toda emoción, toda vivencia, en fin, es referida a la fundamental intención del sujeto, a su centro vital actual. La situación fundamental en que se encuentra el sujeto (en nuestro caso el artista), determina la organización estructural de sus funciones mentales, de tal suerte que unas veces lo intelectual ocupa el primer plano, por decirlo así, mientras que lo perceptivo y lo emotivo se le subordinan; y otras veces es lo emotivo lo que pasa a ocupar aquel plano predominante, y las demás funciones se le subordinan también. Y esto quiere decir que, gracias a esta disposición o este dispositivo, toda experiencia tiene carácter fecundante, porque pasa, aun inconscientemente, a integrarse en la fundamental intención vital del sujeto.

Todo esto es cierto también. Y también lo es que no toda creación se produce a consecuencia de una súbita o brusca revelación, sino que existe esa forma clara del trabajo consciente y reflexivo; existe el hábito y existen los automatismos que éste origina. Sin embargo...

Sin embargo, y ya en el plano de la prosa al que hemos regresado, podríamos añadir lo siguiente: que la elaboración subconsciente de ideas y aun de sentimientos que germinan en el trasfondo de la conciencia, hasta encontrar la ocasión y la vía de su expresión, se producen en muchos sujetos, mientras que sólo en algunos adquiere aquella expresión el carácter y el valor de la obra de arte. Y lo mismo en cuanto al dispositivo estructural. Esa conexión de toda experiencia con el centro del interés vital, se produce en toda persona que tiene un interés vital dominante; pero este interés puede ser ajeno al arte. Y aun en el caso de que fuera el arte ese centro de interés, permanente u ocasionalmente (como le ocurre al snob, al dilettante, al aficionado), se produciría aquella conexión a que da lugar el dispositivo estructural, pero no se produciría la obra de arte misma. ¿Cómo debemos, entonces, explicarla?

Y finalmente: el trabajo consciente y reflexivo, el hábito y los automatismos no siempre son fructíferos. ¿Por qué unas veces sí y otras no? Todo el que emplea la inventiva en su trabajo sabe que a veces, por mayor que sea el esfuerzo y rígida la disciplina, "no sale nada". Claro es que no

siempre la inspiración misma se presenta con los caracteres que comúnmente le atribuimos: interrupción del curso consciente, desproporción, sugestión, arrebatado. De este modo aparece en los desproporcionados y arrebatados. En otros, aparece al suave calor apacible del trabajo mismo. Pero en todos es un azar que venga o no venga: en su aparición no descubrimos factores determinables. Sólo son determinables las capacidades, las disposiciones, pero no lo que las mueve y las hace obrar. Y si no se permitiera llamarle a eso inspiración, entusiasmo o posesión divina, si no se permitiera siquiera hablar poéticamente de las Musas, fuerza será menester que hablemos del azar, pues este es un término al que, como todo el mundo sabe, no se puede negar ya más la categoría y el rango de científico.

Por si un ejemplo pudiera disolver alguna duda, podemos relatar un caso que cuentan de Berlioz. Componía este músico francés una cantata sobre el tema y con el título del *Cinq Mai*. Desdichadamente, el poema que le servía de texto no era el de Manzoni, sino el de un poeta hoy oscurecido llamado Béranger. Había en dicho poema unos versos que sonaban así:

*Pauvre soldat, je reverrai la France
La main d'un fils me fermera les yeux.*

Al llegar a este punto, la inspiración de Berlioz sufrió un colapso. La mediocre cualidad musical y poética de estos versos hubiera podido apagar una inspiración más ardorosa aún que la de Berlioz. El hecho es que interrumpió la composición y no volvió a acordarse de ella en mucho tiempo; hasta que un día, paseando en Roma por las orillas del Tíber, resbaló y se cayó al agua. Lo interesante es que al salir de ella tuvo la revelación de un tema musical, de aquel tema único que podría convenir a los versos de Béranger. Se dirá que este tema estuvo germinando en él subconscientemente, y es cierto. Pero lo es también la intervención del azar; no el azar de la caída, sino el de que ésta suscitase el tema. La indeterminación del modo y el momento en que el tema va a serle revelado al artista es absoluta.

* * *

Al llegar a este punto, podemos decir que hemos desnudado de hojarasca dos estructuras fundamentales: la de la extrañeza como situación vi-

LA PSICOLOGIA DE LA CREACION ARTISTICA

tal, y la constituida por los términos azar, destino y carácter. No insistiremos sobre la extrañeza, pero sí sobre estos tres términos. El factor destino es lo común a todo artista: es la disposición a serlo. Es lo que da a este hombre su poder y su limitación. Poder, porque es una facultad o potencia de crear. Artista se nace. Limitación, porque este poder, como posibilidad, es irrenunciable: es una situación fundamental originaria, constitutiva.

La inspiración, su modo y el momento en que ella viene, es la fase de la creación regulada por el azar, es decir, no regulada en lo absoluto; absolutamente indeterminada. El azar de la inspiración hace que, cuando ella se produce, entre el artista en una situación límite.

El carácter se muestra en la acción del artista sobre sí mismo. Esta acción se efectúa siempre: no hay arte espontáneo, derivado de las simples facultades primarias. Arte y espontaneidad se contradicen psicológicamente (y no sólo estéticamente). De las facultades primarias, y de la acción que sobre ellas ejerce el artista, surge el estilo. Este es, pues, un resultado de lo dado y de *lo hecho*. Lo hecho es trabajo, aprendizaje, ejercicio disciplinado. La gestación y la creación artística son obra de ascetismo, que significa literalmente ejercicio. Y son ascetismo también en el sentido de que son o implican renuncia. El ascetismo del arte, como ejercicio, es lo que se llama oficio, la técnica o *techné*, que también significa arte; el artificio o modo de hacer la obra de arte. Y el ascetismo del arte, como renuncia, es la concentración, el encauzamiento de la energía espiritual para la finalidad creadora. Por fuerte que sea la vocación natural, la elección del camino es siempre obra del carácter, es el ejercicio de la suprema potencia del hombre, que es la de optar, la de hacerse libre en la opción. Pero toda opción trae consigo una renuncia. Este es el signo de nuestra radical limitación, y el de nuestra excelcitud al mismo tiempo. Porque si no fuéramos limitados no tendríamos posibilidades entre las que elegir (sino sólo actualidades); podemos elegir, optar y preferir, y ser libres o hacernos libres en esta situación límite. Pero el ejercicio de nuestra libertad implica la irremediable renuncia a todas las posibilidades que no son la elegida. Y cuanto más importante es la elección, cuanto más llena esta posibilidad el cauce o la forma de nuestra vida, tanto mayores y más graves son las renunciaciones a que esta concentración nos obliga. Estas renunciaciones ascéticas son obra del carácter.

* * *

Finalmente, pueden sernos útiles algunas observaciones más sobre la relación azar-carácter y sobre la relación carácter-estilo. Cuando decimos que la inspiración generadora es obra del azar, pudiera inferirse de ahí que la gestación de la obra sea pasiva. No es así, y conviene que distingamos. Cuando un ser, dispuesto a ello por su naturaleza, es fecundado, sólo hay en él esta disposición. Cuando la inspiración, en cambio, fecunda al artista, pueden encontrarse ya en él los gérmenes de la obra; y hasta puede que éstos le sean ya conscientes y los haya elaborado interiormente. La inspiración viene cuando viene, pero no fecunda realmente si no ha habido una preparación espiritual activa, una sollicitación; si no ha habido una disposición voluntaria. La inspiración se produce entonces como un premio a las renunciaciones y al laborioso ejercicio. El ejercicio, además, el trabajo, no terminan ni siquiera se facilitan con la inspiración. Esta no lo da todo hecho, sino que da el quehacer. Nietzsche decía que la inspiración del artista produce siempre, constantemente; pero produce representaciones buenas, malas y peores. Artista es el hombre dotado para criticarlas, seleccionarlas, relacionarlas. Pero como esas creaciones primarias de la inspiración son también obras suyas, requiere el artista para desecharlas notable fuerza de carácter, y no sólo sagacidad crítica; una fría (quien lo dijera en el inspirado) crueldad espartana. Pues los bocetos, los proyectos, y aun a veces algunas obras terminadas, son queridos por el artista como hijos propios, aunque hubieran nacido débiles o monstruosos, y es doloroso condenarlos.

Tampoco hay que imaginar que la inspiración es cosa de un momento. Por el contrario, nos ilumina y nos guía en el trabajo mismo, más o menos fielmente, y se combina con la inteligencia en la búsqueda de los elementos de la obra, en la elección de las formas y de las combinaciones. Quienquiera que tenga un trabajo análogo psicológicamente al del artista, sabe lo que son esas horas negras, secas, turbias, de tensión infecunda, en las que se nos oculta el tema, o bien se nos evade su forma expresiva adecuada. También sabrá lo que es la repentina revelación inesperada, la veloz e inspirada elaboración, que suele hacerse fácil después de un descanso que da tiempo a la fecundación y a la selección subconsciente. A veces se revela la idea de la obra entera y todo su plan. A veces un solo detalle, de donde surge todo. A veces, en el artista, el motor de la ins-

piración es un ritmo, una melodía, un color, que pueden no tener relación directa con la obra misma. Se cuenta que en Schiller la inspiración poética se envolvía en una tonalidad musical. Y Valéry nos cuenta que la primera "idea" del *Cimetière Marin* fué la ocurrencia y la presencia obsesionante de un ritmo, que al ser analizado resultó ser el de un dodecasílabo. El verso se le presentó, pues, sin palabras, y éstas surgieron o fueron buscadas después para llenarlo.

Cada artista tiene su modo. Y este modo es el estilo. Pero también hay aquí el riesgo de confundir. Este "modo de hacer" que es el estilo, no es único en cada persona (a no ser que se llame estilo al modo general de hacer, pero entonces no veo ya diferencia entre el "modo de hacer", que es el estilo, y el "modo de ser", que es el carácter).

La sorpresa de la inspiración, su forma y su contenido, varían según los artistas. Las diferencias dependen de sus aptitudes o facultades originales, de su temperamento, así como de su educación, de la acción que cada uno ejerce sobre sí mismo, de su iniciativa, de su disciplina, de su forma de vida toda. La obra refleja todas estas determinaciones. Y por esto es posible relacionar el estilo personal del artista con el estilo de su obra, el carácter del hombre con el carácter de su creación. Pues, en efecto, también el carácter es una obra del hombre. Y si bien el estilo de la obra depende además del género y de la forma artística que se eligen, también es cierto que esta elección nos descubre ya el carácter del artista. Los géneros y formas que el hombre emplea para su expresión, forman ya parte de su expresión personal misma.

Algunos artistas revelan en sus obras la potencia de carácter, la intensidad de su modo de sentir, la diversidad de su espíritu, el extremismo. Otros, en cambio, ofrecen obras armoniosas, equilibradas. Ello es así porque los primeros son sujetos que podemos llamar dionisiacos (o esquizotímicos, o más integrados), mientras que los segundos son apolíneos (o ciclotímicos, o menos integrados).

Pero estas consideraciones nos avocan al tema de la caracterología del artista, del que ya me he ocupado, como dije al principio, en otro lugar. Sólo me resta añadir que el mayor beneficio a que podría aspirar mi explicación, si llega a conseguir alguna, es la de facilitar la comprensión de la obra de arte como tal, y la de este peculiar sujeto humano que es el artista. Por lo menos, pretendo que este beneficio me lo haya producido a mí. Pienso, en efecto, que la creación artística es un acto original, pecu-

liarísimo, de una radicalidad absoluta, y que por esto tiene que ser abordado en una actitud directa, también peculiar, que permita una auténtica comprensión. Y así, cuando estamos directamente frente a la obra de arte, descubrimos la diversidad de facetas que nos muestra: la estética, primordialmente; y en relación con el autor o creador, la metafísica y la psicológica. Los conceptos usuales tal vez no basten siempre para una comprensión cabal de cada uno de estos aspectos. Si los abarcamos a todos en unidad, entonces es posible que nos acerquemos más a su íntimo sentido vital.

E. NICOL