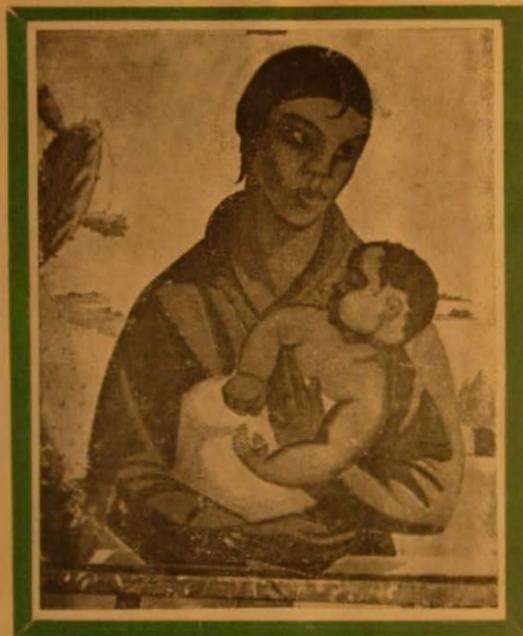


La Cruz del Sur

Nº

22



PROSAS de: Emilio Oribe, Alberto Lasplaces, Amf., Cristián Fournier y José Ma. Podestá.

POEMAS de: Carlos Sabat Ercasty y Ronald de Carvalho.

CARATULA: Cuadro de Méndez Magariños.

DIBUJOS de: M. Méndez Magariños, Barradas, Antonio Pena y Carlos Castells.

M O N T E V I D E O

PROFESIONALES

<p style="text-align: center;">HECTOR GERONA ESCRIBANO</p> <p>CERRITO, 464 MONTEVIDEO</p>	<p style="text-align: center;">LUIS GIORDANO ABOGADO</p> <p>CERRITO, 444 MONTEVIDEO.</p>
<p style="text-align: center;">MARIO ESTEBAN CRESPI ABOGADO</p> <p>JUAN CARLOS GOMEZ, 1394 MONTEVIDEO</p>	<p style="text-align: center;">BALTASAR BRUM ABOGADO</p> <p>RINCON 688 MONTEVIDEO</p>
<p style="text-align: center;">JUAN DAQUÓ ESCRIBANO</p> <p>ZABALA 1425 MONTEVIDEO</p>	<p style="text-align: center;">DOMINGO ARENA ABOGADO</p> <p>RINCON 688 MONTEVIDEO</p>
<p style="text-align: center;">PABLO FONTAINA CONTADOR</p> <p>MISIONES 1430 MONTEVIDEO</p>	<p style="text-align: center;">ASDRUBAL DELGADO ABOGADO</p> <p>RINCON 688 MONTEVIDEO</p>
<p style="text-align: center;">LINCOLN MACHADO RIBAS ABOGADO</p> <p>CERRITO, 661 bis. Dpto 4 MONTEVIDEO</p>	<p style="text-align: center;">ALFEO BRUM ABOGADO</p> <p>RINCON 688 MONTEVIDEO</p>
<p style="text-align: center;">Alberto Demicheli y Sof.ª Alvarez Vignoli de Demicheli ABOGADOS</p> <p>ESTUDIO: SARANDÍ, 363 MONTEVIDEO</p>	<p style="text-align: center;">LUIS MATTIAUDA ESCRIBANO Y CONTADOR</p> <p>MISIONES 1450 MONTEVIDEO</p>
<p style="text-align: center;">MAX GUYER DARDO REGULES</p> <p style="text-align: center;">ABOGADOS</p> <p>25 DE MAYO 395 MONTEVIDEO</p>	<p style="text-align: center;">JOSE MARIA DELGADO MEDICO DEL HOSPITAL PASTEUR Consultas de 14 a 15 y 1/2, menos los jueves 8 DE OCTUBRE 2693 MONTEVIDEO</p>
<p style="text-align: center;">OMAR PAGANINI ROCAMORA AGRIMENSOR</p> <p>TELEF. LA URUGUAYA 698 AGUADA. LIMA 1860 MONTEVIDEO</p>	<p style="text-align: center;">C. SALVAGNO CAMPCS ABOGADO</p> <p>ESTUDIO: 25 de AGOSTO 405 (De 3 a 5) MONTEVIDEO</p>
	<p style="text-align: center;">RAUL E. BAETHGEN ABOGADO</p> <p>ESTUDIO: ITUZAINGO, 1469 MONTEVIDEO (PALACIO BRACERAS)</p>

La Cruz del Sur

REVISTA DE ARTE Y LETRAS

ALBERTO LASPLACES, JAIME L. MORENZA, GERVASIO GUILLOT MUÑOZ,
ALVARO GUILLOT MUÑOZ, MELCHOR MENDEZ MAGARIÑOS

SUMARIO

PSICOLOGIA DE LA CREACION ARTISTICA	EMILIO ORIBE
TRES DIBUJOS DE BARRADAS	ALBERTO LASPLACES
HABLANDO CON BENVENUTO.....	G. G. M.
LA OLA (POEMA)	CARLOS SABAT ERCASTY
NUESTRAS VISITAS. (PENA Y SU TALLER DE ESCULTURA).....	AMF.
TEORIA. (POEMA).....	RONALD DE CARVALHO
LA FORME ACTUELLE DU RONAN FRANÇAIS	CRISTIAN FOURNIER
EL ARTE EN EL CINE	JOSE Ma. PODESTA

BIBLIOGRAFICAS

«LIBROS NUEVOS».....	A. L.
«PALACIO SALVO» POR JUVENAL ORTIZ SARALEGUI	ALFREDO MARIO FERREIRO
«URBE» POR CESAR M. ARCONADA ..	GERVASIO GUILLOT MUÑOZ
«JUVENTUD Y VEJEZ» POR MARINELLO	J. L. MORENZA
«VERSOS Y PROSAS» POR LUIS BERTRAN	J. M.
UNA NUEVA EDICION DE «PAJA BRAVA»	
«DIALOGOS APOCRIFOS Y DUDOSOS DE PLATON»	

NOTAS Y COMENTARIOS

VAZ FERREIRA, RECTOR—ALFREDO A. BIANCHI—DIAZ CASANUEVA

REVISTAS QUE NOS VISITAN

PARTE GRAFICA

PORTADA: «LA VIRGEN DE MALVIN». (CUADRO DE M. MENDEZ MAGARIÑOS).
DIBUJOS DE: BARRADAS, PENA, CASTELLS Y MENDEZ MAGARIÑOS

Editorial «LA CRUZ DEL SUR»

LA SALAMANDRA. — Comedia en 3 actos. — Carlos Salvagno Campos. — (Premio nacional de Teatro, 1926).

LEJOS! — (Versos). — María Elena Muñoz.

EL ROSAL. — (Cuentos). Luis Giordano.

MISAINÉ SUR L'ESTUAIRE. — (Versos). — Gervasio Guillot Muñoz.

LA GUITARRA DE LOS NEGROS. — (Versos). Ildefonso Pereda Valdés.

RAZA CIEGA. — (Cuentos). — Francisco Espínola (hijo).

EL HOMBRE QUE SE COMIÓ UN AUTOBÚS. — (Versos). — Alfredo Mario Ferreiro.

ODAS VULGARES. — (Versos). — Enrique Bustamante y Ballivián.

CINQ POÈMES NÈGRES. — (Versos). Ildefonso Pereda Valdés.

EL HOMBRE QUE TUVO UNA IDEA — (Cuentos). — Alberto Lasplaces.

INTERPRETACIONES ESQUEMÁTICAS SOBRE HISTORIA DE LA CONQUISTA Y LA COLONIZACIÓN ESPAÑOLA EN AMÉRICA por E. Petit Muñoz

PIDALOS EN TODAS LAS LIBRERIAS

AÑO V

N.º 22

ENERO 1929

MONTEVIDEO

PSICOLOGÍA DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA

La creación artística se encuentra envuelta en secretos indescifrables. No podemos penetrar en su mecanismo íntimo en el momento en que se realiza. Los estudios que intentan hacerse, deberían estar basados en documentos y confesiones de los propios artistas, y estos datos, no ofrecen muchas veces seguridad en lo que se refiere a su exactitud. El artista creador no puede revelarnos como crea, porque en el acto mismo en que su análisis empieza, la creación, misterioso pudor, se detiene, o se empaña, o se escapa.

Lo inconsciente, guarda con celo inmenso lo que atesora. Su generosidad poderosa es un producto de su capricho o de su azar. Cuanto más rica es su producción inventiva, más avaras son sus explicaciones sobre esos procesos. Aún mismo, podría afirmarse que el mejor modo de crear, tiene por condición la ignorancia de la forma en que se crea. El testimonio de los artistas contribuye a acentuar el carácter caprichoso de la creación inventiva. Por otro lado los psicólogos de los últimos años, separadamente, han ido ahondando en esas exploraciones de la actividad inconsciente, y tenemos así infinidad de conjeturas con las cuales pueda talvez reconstruirse el proceso.

Los procesos inconscientes presentan muchas direcciones. Corresponde traer a consideración aquí lo que se llama muy justamente el inconsciente dinámico.

Señalamos un hecho: tanto en la invención artística como en la científica, muchas veces el hombre no llega, aunque la busque tenazmente, a fijar una idea o una imagen.

La solución de problemas o la concepción de una obra artística, no obedecen al llamado tenaz.

Se ha detenido la comunicación interior y no es posible proseguir por mayores que sean los esfuerzos. El hombre abandona su trabajo y entrega a la elaboración inconsciente la tarea de capturar la creación huidiza e inasequible.

Pasa un tiempo. De pronto, lo que uno buscó con tanto afán, aparece con perfección o certidumbre. Sometido el producto revelado al análisis y al juicio más severo el hombre reconoce allí en su esencia, lo que buscaba.

Ha abandonado unos mecanismos a su propia acción, se ha detenido el afán consciente, y, al rato, o en la noche, o cuando no se piensa en ella, la solución, por sí sola se ha presentado: Aquí estoy.

Esta manera de creación que ha sido descrita, en mayor o menor grado, la hemos experimentado todos.

No es acertada explicación aquella que invoca el reposo del intervalo, como causa probable.

Además de los testimonios de artistas, está el mismo carácter de la creación. Hay que admitir en ese tiempo intermediario una actividad por fuera de la conciencia, cuya explicación se ha hecho por los psicólogos.

Es un trabajo que la conciencia preparó, y que después se realizó, no como automatismo inferior, sino como trabajo nuevo.

Todo automatismo es repetición, y abandonado a su propio elemento, es empobrecimiento, disminución de la síntesis. La actividad automática conduce al agotamiento por fatiga orgánica, mientras que el trabajo creador artístico o científico que mencionamos, nos ofrece un *algo más*. Un algo más de nuevo, desconocido, un sobrante sobre los elementos que ya teníamos de los problemas.

Basta constatar esto para darnos cuenta que nos encontramos frente a una actividad superior al automatismo.

Sobre la extensión de este dinamismo creador, continúan las investigaciones. Uno de los fenómenos más curiosos que se notó es que no produce fatiga. El trabajo inconsciente, no cansa, se dijo, como el consciente. Además, es como un río subterráneo con muchas ramificaciones que interesan al pensador moderno, y al pedagogo, y que solo de paso deben mencionarse aquí: relaciones del inconsciente dinámico, — a con las *asociaciones libres o accidentales de las ideas*. — b con el retorno consciente de ideas que han ido voluntariamente o no, suprimidas — inmenso capítulo de los complejos. — c con la memoria, — d con el *psiquismo afectivo*, — e con las *tendencias instintivas*.

Pero la manifestación más completa y que debemos estudiar en esta conferencia es la que se relaciona con la *Invencción*. Cuando la Invencción se relaciona con el arte, toma el nombre de Inspiración, — indicándose así su procedencia espontánea e instintiva.

La palabra es mágica; la inspiración, que acude al llamado del artista ha sido tratada de modo muy diferente en todas las épocas. Desde la antigüedad hasta hoy, la inspiración artística tiene algo de elemento divino, y se confunde con la inspiración religiosa. El éxtasis del creador artístico participa del mismo carácter sacro y fundamental del éxtasis del Santo y del enamorado. La estampa romántica nos ha legado la imagen del bardo de 1830, afiebrado que recibe la visita de la musa en «Las Noches» de Musset.

Con encendida exactitud, Musset decía, «El hombre de la noche es el que trabaja; el de la mañana no hace más que escribir».

Y después «No se trabaja, se escribe; hay un desconocido que nos dicta en secreto».

Otra estampa de colores suaves y de líneas finísimas, nos trae el recuerdo de las figuras de Giotto y del Beato Angélico. Una luz, la inspiración, la revelación, pasa a través de la carne del hombre.

Esto, propiciaría un nuevo capítulo de concomitancias muy sugerentes, pero, si nos atenemos a los datos de la observación psicológica debemos precisar más los hechos. Hay dos extremas actitudes para explicar la inspiración: la actitud de Platón en la antigüedad y la de Edgard Poe en la época moderna.

Dentro de esas situaciones opuestas, caben muchas intermediarias. No quiere decir que hoy estemos tampoco más cerca del mecanismo que invoca Poe que el que enunció Platón hace siglos. No. Es muy posible que la mayoría de los artistas se incline hacia el filósofo de la Academia, y que las últimas investigaciones le den la razón.

Digamos, *por ahora*, que la sabiduría platónica separaba la *inspiración, del saber*, y a los inspirados les otorgaba el carácter de recibir *el don de fuera de sí* — la misión de transmitir — convertidos en adivinos — algo que dicen los dioses — Ellos no hablan; sino que el Dios habla por boca de ellos.

Esa explicación intentada en forma tan poética, ofrece muchas variaciones como después se verá. Pero frente a ella, radicalmente contrapuesta, está la curiosa exégesis de Edgard Poe, al estudiar su composición *El Cuervo*. Confiesa Poe desde el principio que:

«A la mayoría de los autores les gusta que se diga de ellos que cuando trabajan lo hacen en una especie de delirio, en un éxtasis intuitivo y se horrorizan ante el pensamiento de que el público pudiera penetrar en la escena de sus creaciones». Poe, va a revelarnos, con toda sinceridad que la poesía «El Cuervo» la elaboró con la precisión lógica de un problema matemático».

Dice que empezó interrogándose que tamaño debía tener una poesía que impresionara fuertemente al lector y tuviera un solo tema culminante. Para ello, fijó una dimensión de cien versos. La belleza buscada, — la mayor, decía — la de la melancolía — necesitaría una cadencia insinuante en el idioma. Una palabra que se repitiera de tiempo en tiempo, tendría que ser habilmente escogida. Tales condiciones, Poe, creyó hallarlas en la palabra «*never-more*» — (aquí, un sub problema). (Como se explica la elección de esta palabra y no otra? Hay tantas en el idioma... De modo que la explicación de Poe es un desplazamiento de la cuestión. En cada etapa de su análisis hay una «pequeña partícula de creación inconsciente que es necesario explicar»).

Bien. Tenemos la palabra. ¿Quién la debe pronunciar muchas veces? *Un cuervo*, un pájaro agorero, impulsado por algún motivo terrible y conmovedor. *El Nunca Más*, debería asociarse

al recuerdo de la muerte de una persona. Entradas, una, cuya ausencia total debía producir el mayor efecto; una mujer amada. Prosigue el autor la enumeración de sus pensamientos en un orden riguroso y con detalles precisos. Longitud, dominio, tono de la composición, el *leit-motif*, o ritornelo, ritmo, metro, y si este ritornelo tendría una sola palabra o varias. Cuando acumuló todos los elementos, empezó a escribir el poema, y por una de las estrofas finales, *donde todos los trabajos de arte deben empezar*, para así establecer el *climax*, para variar mejor el ritornelo en el curso del poema, y para que las estrofas que la precedieran no fueran tan vigorosas ni aminoraran el efecto de la elegida.

Con este planeamiento deliberado y lógico, concebido a plena luz consciente, Poe, temperamento fantástico si los hay, confiesa haber escrito muchas de sus poesías, y si nos muestra por decir así, «*el desarme pieza por pieza del poema citado*» es porque es el más conocido. Igual elegiría cualquier otro poema.

Para que la actividad inventiva aparezca más inexplicable aún, tenemos datos también de algunos creadores científicos y de los más grandes, los cuales nos explican muchas de sus creaciones matemáticas en una forma opuesta a la de Poe.

La psicología posee hoy el testimonio de Henri Poincaré. Además ha encontrado elementos en las memorias de Helmholtz, Laplace y Descartes.

Las más detalladas son las declaraciones de Poincaré, relacionadas con sus descubrimientos matemáticos.

«Dice así y transcribo los párrafos esenciales: En ese instante yo abandoné Caen para dirigirme a la Escuela de Minas.»

«Las peripecias del viaje me hicieron olvidar mis trabajos matemáticos. Llegamos a tal ciudad, subimos en omnibus para realizar un paseo. Cuando puso mi pie en el me vino la idea — sin que ninguno de mis pensamientos anteriores me hubiese preparado — que las transformaciones que yo había empleado anteriormente para definir las funciones *fuchsianas* eran idénticas a las de la geometría no euclidiana. No verifiqué allí. — No tuve tiempo — porque sentado en el vehículo tomé de nuevo la conversación empezada — *pero experimenté enseguida una entera certidumbre*».

De vuelta en Caen, yo verifiqué el resultado.»

Otro ejemplo más: «*Disgustado de mi falta de éxito*, me fui a la orilla del mar y pensaba en otras cosas». Un día, paseándome en un frontón, la idea me vino «*siempre con los mismos caracteres de brevedad, de rapidez súbita y certidumbre inmediata*, que tales transformaciones aritméticas».

«Después, parti para el Monte Valeriano, a hacer mi servicio militar. Tenía preocupaciones muy diferentes. Un día, atravesando la calle, la solución de la dificultad que me había detenido

se me apareció de pronto. No profundicé enseñada y fué después del servicio que tomé de nuevo el asunto. Tenía todos los elementos. Sólo debía unirlos y ordenarlos.

El mismo autor ha caracterizado estos hechos típicos. Lo que llama la atención en ellos es, por lo pronto, las apariencias de iluminación súbita —, signos reveladores de un largo trabajo inconsciente anterior.

Parecería que el trabajo consciente ha sido fructífero porque ha sido interrumpido —y que ese reposo ha sido reemplazado por un trabajo inconsciente, cuya resultancia, se ha revelado al geométra.

Las causas determinantes de esta movilidad inconsciente, están constituidas por las firmes tareas conscientes: el ejercicio, el estudio, la reflexión, el éxito o la derrota todo eso con mucha anterioridad han creado una actividad oscura, que en una libre afinidad se integra con la persona, resultando una unidad que sorprende y subyuga.

Son necesarios pues, antecedentes de voluntad y reflexión, para que el descubrimiento se desarrolle en la sombra y manifieste su madurez brusca y total.

En este momento de la inspiración, encontramos una influencia más, de acción decisiva, y que se hace sentir tanto en la creación científica como en la artística. Son los estados afectivos (emociones, sentimientos, inclinaciones).

La demostración que se elabora, la creación artística que se manifiesta, es aquella que más afinidad muestra con nuestros sentimientos estéticos.

La acción de los sentimientos es determinante, se nos imponen sólo las combinaciones y las creaciones que nos producen emociones estéticas.

Las combinaciones imperfectas, no nos llegan a impresionar aun son devueltas y no son reconocidas. Es posible que retornen más terminadas después.

Las creaciones sin acción sobre la sensibilidad estética, no volverán más, las rechazamos del todo.

Encuétrase, pues, en lo más hondo de nosotros una actividad, una potencia, que se manifiesta en apariciones súbitas y certeras. Para un imaginativo absoluto como Poe, es fácil explicar esa actividad por medio de razonamientos bien encadenados. Para un matemático genial, un razonador único, esa potencia no revelada dentro de nosotros mismos, no puede explicar su modo de acción, sino por procedimientos inconscientes. Contradicción formidable que contribuye a hacer más interesante aun el problema.

Un psicólogo, enamorado de esta fuerza, olvidando la precisión y la objetividad de sus especialidades de laboratorio, Beauais, deja establecido como un principio lo siguiente.

El trabajo inconsciente no fatiga como el trabajo

consciente. Olvidando en que regiones prohibidas se halla de explorador, quiere encontrar aplicaciones prácticas, pues los problemas se resuelven como por encantamiento, y con el método que él preconiza todo *sumenaje* será descartado. Dirá a los sabios, literatos, artistas: *dejad trabajar al inconsciente, no se fatiga nunca!*

Precedentes ilustres no faltaron. Descartes mismo, pasó el invierno de 1619 en Neubourg, encerrado en su habitación, cerca de la estufa. Allí, el 10 de Noviembre, tomó definitivamente conciencia de su Método. Experimentó una iluminación súbita y apereció las nuevas vías para constituir la ciencia, y el hecho que fué maravilloso y lo llenó de tanta alegría, que formuló su voto religioso de ir a hacer rendición de gracias a un templo.

Agréganse muchos testimonios más: los célebres análisis de Schiller y de Nietzsche.

En esta elaboración espontánea, revélase el problema psicológico de lo inconsciente por excelencia. Su contenido se define por un dinamismo afectivo, y no responde en sus tendencias, determinadas por el impulso original, al inconsciente automático, sino a la fuente del sueño y de la invención, a lo latente y en actividad creadora.

El ensueño, la sensibilidad, la religión, el arte, y de todas las artes, *la música*, sobre todo son alimentadas y vivificadas por este surtidor de orden afectivo y a forma dinámica.

El mundo interior debe revelarse al mundo exterior por medio de signos. El psiquismo creador del artista o del sabio, necesita expresarse por un lenguaje conveniente. Dominamos una serie de actividades externas, los signos artísticos, las técnicas, el lenguaje, en fin, que deben corresponder a todos esos impulsos internos. De la debida armonía del contenido y del material interior, nacerá la obra de arte.

Por eso, a veces la idea y la forma se producen simultáneamente en el cerebro del artista, pero también es frecuente la no coincidencia, y de ahí es que hay escritores eminentes y escrupulosos, como Dehmel, Valéry y Juan Ramón Jiménez, que corrigen, rehacen la obra lírica, en una serie de etapas sucesivas de perfeccionamiento, en las ediciones nuevas de sus libros.

Antes que nada, se facilitará el estudio de este momento si dedicamos nuestra atención a las relaciones de las ideas y las palabras.

A la actividad cerebral, que en lo subjetivo se denominan, sensaciones, sentimientos, ideas, perceptos, corresponden variados medios expresivos, sin los cuales aquellos no podrían comunicarse a los demás hombres.

Eso ya establece una cierta independencia entre la creación del espíritu y la palabra. Nuestras ideas se adelantan a las palabras en muchas

circunstancias. Nuestras ideas no encuentran infinidad de veces la expresión adecuada.

La creación pura, la idea pura, puede ser para un materialista un estado de cenestesia cerebral. La palabra, que es un símbolo de la idea, puede revestir dos formas: una, subjetiva, más cerca de la idea pura, menos expresable y concreta, y que constituye nuestro lenguaje interior.

La otra forma, el lenguaje hablado, y más, el poético, es una abreviación mental, una síntesis, un esquema de elementos subjetivos.

Un molde simplificado, necesario, sin duda, por que muchas veces no es fiel, por que lo que intentamos expresar por su intermedio es de naturaleza tan íntima, que se desnaturaliza al realizar la síntesis expresiva.

Las imágenes mentales genéricas también son otras tantas síntesis; todo ello, lo sabemos muy bien, facilita la labor de la inteligencia. Las palabras, que el escritor o el sabio utilizan son las señales superficiales de una subterránea actividad (elementos inconscientes de la palabra) y en ciertos estados bastante puros, pueden ser sustituidas por estados afectivos claros. Esto constituye el lenguaje sin palabras de los místicos, de los poetas de ciertas escuelas modernísimas y de los músicos. De acuerdo con esto podríamos creer en un pensamiento que no se presenta a la consciencia con vestidura de imágenes, o signos; o esquemas mentales. El psiquismo daría lugar a estados especiales, no muy expresables, pero que, revelados en las confesiones de ciertos grandes místicos, Teresa de Jesús, y considerados como anormales, hoy, de acuerdo con un criterio más profundo y comprensivo, lo podemos señalar en muchos artistas en el momento de la creación.

Siendo la actividad productora de obras de arte o ciencia, tan individual y abarcando épocas en la vida de los autores muy difícilmente divisibles en periodos de mayor o menor creación, habiendo tantas circunstancias personales, los investigadores se preguntan ante todo si tal labor es accesible al contralor científico.

Entre las tentativas de establecer métodos, se han ensayado las siguientes:

Lo primero que debe tenerse en cuenta. El método por excelencia, es aquel que consulta a los mismos *artistas acerca de su actividad.*

Se buscan confesiones y testimonios.

El material existe y es de un valor muy apreciable. Los autores formulan declaraciones sobre si mismos, motivos, estudios, luchas con los medios expresivos, etc. Espontáneamente, muchos han deseado explicarse, y lo han hecho.

Esta recopilación documentaria parecerá, a primera vista, la mejor contribución para el psicólogo. Sin embargo, es también incompleta. Los hombres geniales de la antigüedad, erigieron

reglas inflexibles para la tragedia p. ej. Aristóteles y Horacio. Otros, las medidas y el canon para los escultores, pero el movimiento de la creación no ha sido señalado. Solo en el Renacimiento se hacen reflexiones estéticas, rigurosas, más no sobre lo íntimo de dicha actividad. Tendríamos, pues, para mayor seguridad que referirnos casi exclusivamente a los contemporáneos.

Pero, otras dificultades surgen ¿ Los artistas están bastante preparados científicamente para expresar que aspectos presenta la creación psíquica en su momento más decisivo? ¿ Son imparciales? ¿ No habrán prejuicios de escuelas, inclinaciones, que indiquen y puedan prevalecer en la confesión? ¿ Tendencias a aparecer más misteriosos, aún no deliberadamente?

Otros métodos pueden completar este:

los cuestionarios o encuestas.

el método de las biografías.

el análisis psicológico no del autor, sino de las obras que ha creado.

Aquellas, sobre todo, en donde aparece según muchas presunciones la personalidad del autor, de otra figura completamente opuesta. Hamlet, o Próspero podrían decir mucho de Shakespeare.

Podría agregarse, otro procedimiento muy en auge a fines del siglo XIX, y que es el que estudia las anomalías de cada autor. Subordinado a los anteriores, aportaría datos interesantes.

Esta es una tentativa como tantas de reducir a método riguroso la psicología de la creación artística. Ahora, las teorías sobre este tema existen y se multiplican a su vez, desde Platón con la reminiscencia, hasta Delacroix y Max Dessoir hoy.

Existen teorías de creadores de arte, y hay otras de psicólogos y éstos últimos en general empiezan siempre excusándose, pues no siendo ellos mismos artistas, les parece osadía inmensa atreverse a sistematizar sobre un tema tan difícil. Lo harán objetivamente.

Tendríamos así, simplificando, tres grandes grupos de temas:

Teoría de la Maestría Técnica.

Teoría de la Potenciación.

Teoría de la Inspiración (Max Dessoir).

En el primer grupo de teorías tenemos a aquellas que suponen que la posesión de un ingenio crítico y una maestría técnica, son las condiciones principales del artista.

La fuerza creativa de éste, es el don de *condensar* aquellas ideas sueltas que de improviso aparecen en la consciencia o que se desvanecen rápidamente fijándolas en la sinfonía, el cuadro o el poema.

Es preciso un discernimiento, una selección voluntaria, muy activa, para aprisionar las imágenes mentales. Preciso es recurrir a la atención,

y a la claridad en el criterio y a las agilitades o maestrías técnicas.

En estas teorías se basan los razonamientos que cité de Edgar Poe. La inspiración de los pintores y escultores, sobre todo los del Renacimiento, y muchos escritores de hoy, como Mallarmé y Valéry. Sin detenernos mucho en ellos, podríamos citar de este último autor su trabajo sobre el método de Leonardo de Vinci y poemas, y frases sueltas, como ser: « *El entusiasmo no es un estado de escritor* »

« Lo que me interesa, no es la obra, es el procedimiento »

« Solo estimo las obras que pueden rehacerse » y muchos razonamientos más.

« La verdadera condición del poeta auténtico, es lo que él tiene de más diferente al estado de ensueño »

Bergson, en su capítulo sobre el esfuerzo intelectual quiere aplicar al esfuerzo de invención, su idea del « esquema dinámico ».

Tanto el inventor que quiere construir una máquina, como el escritor que desarrolla el tema de una novela, el autor dramático, el músico que compone sinfonías, etc, tienen primeramente en el espíritu algo simple y abstracto, es decir *incorpóreo*.

Ya es una impresión nueva que se trata de concretar en sonidos o imágenes, o ya una tesis que hay que desarrollar en acontecimientos.

Se trabaja sobre un *esquema* total y el resultado es obtenido cuando se llega a una imagen distinta de los elementos que hemos utilizado. No es un esquema inmutable. Se modifica por las imágenes mismas con que trata de llenarse, y a veces no queda ya nada del esquema en la imagen definitiva.

Los personajes creados por el novelista, las imágenes creadas por el poeta, reobran sobre la idea o del sentimiento que van a expresar.

Aquí está la parte de acción imprevista cuando la imagen se vuelve hacia el esquema para modificarlo o extinguirlo. Más adelante Bergson imagina que el *esquema* es elástico y movido, en cuyos contornos el espíritu rehúsa de tenerse, porque espera su decisión de las imágenes mismas que el esquema debe atraer para formarse un cuerpo.

Esta explicación de Bergson, se acerca mucho a las explicaciones que hemos analizado. Ante todo se desprende enseguida, que habría *relación entre el esfuerzo intelectual y la actividad inventiva*, y que para lograr ésta, en esos esquemas sucesivos, *esquemas amiboides*, diríamos, debe desecharse toda actitud de entusiasmo, de *posesión exterior* y de inspiración

La que invoca la potenciación, es la teoría que considera al artista como un hombre superior. Es la más simpática a la humanidad.

Una supersensibilidad o cualidad de sentir y comprender *más desarrollada que los demás*. No solo siente y comprende mejor el artista, sino que también está dotado para expresarlas mejor.

Cada ser así se cree vivir en el centro del mundo, vive una vida más intensa que los otros, la imaginación lo posee totalmente. *Lo que proviene de él es siempre obra divina. Es inútil para todo lo demás que no sea crear*. No ve detalles, no se detiene; avanza siempre. Más allá de su época. Es la imagen del creador, cuyo elogio magnífico ha realizado Viguy en el prólogo de Chatterton.

Esta potenciación de carácter un algo visionario, es, pues, material inicial de la obra de arte: poema, estatua, música. Puede consistir en una exaltación de la función normal del ensueño y es por lo tanto un funcionamiento del psiquismo totalmente diferenciado del pensamiento realista o práctico.

La ideación artística es de un tipo independiente de la realidad, y parecería que tendiese a cumplir nuestros deseos insatisfechos en formas imposibles, compensándonos con sus creaciones, de todos los propósitos e ilusiones que no pudimos concluir en la vida real.

Vemos aquí en esta parte, una tentativa de identificación de estas tendencias creadoras del individuo, con los ensueños, deseos que la *censura* rechaza, y que aparecen en cierta libertad, y en forma de imágenes, durante el sueño.

Hervor hay en la subconsciencia, de anhelos insatisfechos, que combaten por una realización frente a la realidad que oprime, y a la misma consciencia que inhibe.

Estamos, pues, frente a una interpretación casi freudiana de la creación, y algunos llegan hasta afirmar que la inspiración es la resultante de un complejo contenido, expresado por *mecanismos coherentes, por símbolos muchas veces, y esto es lo importante, con ignorancia por parte del artista de los motivos engendradores de la obra*.

Los símbolos son esenciales en casi todas las artes. La raíz de la expresión simbólica radica en asociaciones sensoriales y emociones diferenciadas, que consideramos antes. Parecería que el mecanismo fuese el mismo de las *sinestias*, ó coincidencias de dos sensaciones distintas como, la más común, de la audición coloreada.

En toda poesía hay símbolos, pues en último término las metáforas lo son también y las comparaciones poéticas en general.

Para una persona en que el color rosado está asociado a una sensación de amor, el color blanco a un estado de creencia, el color gris a un estado de duda, el color amarillo a una ambición de riqueza, y el color verde a un vago esperar, la mención, en poesía, de *ciertas representaciones de aves bellas*, cinco garzas (x) de esos colores por

(x) «Las Garzas»—poema de Emilio Oribe.

ejemplo, regaladas, al autor en cierto momento doloroso tal como se dice en un poema que anda por ahí, despiertan inmediatamente la idea de un dolor, una duda, una creencia, o un amor, siempre en forma de símbolo.

La semejanza de la creación artística con los sueños, ha sido apoyada por muchas observaciones.

Sin recurrir al pensamiento genial de Calderón, en la figura de su príncipe Segismundo, o a la frase de Shakespeare, brotada de los labios de Próspero en la coronación final de su obra dramática: *aquello de « que estamos hechos con la misma tela con que se fabrican los sueños »*, recordemos la acción libertadora y catártica que se le quiere otorgar a los ensueños y la explicación que Goethe daba de alguna de sus obras, como Werther, escritas para librarse de una preocupación dominante de suicidio.

Psicológicamente las formas de los ensueños tienen semejanzas con la invención. Ciertos rasgos se atenúan y son reemplazadas por otros sin que lo notemos. Somos capaces de producir imágenes de personas, de objetos de personas, *que no se han presentado jamás a nuestra vida consciente*.

Soñamos a veces con personajes que se presentan a nuestra imaginación de modo muy claro, y detallado, sin que, *sin embargo nunca las hayamos visto*. Igual podemos urdir una trama en la que *presenciamos* un drama o lo realizamos, sin que jamás hayamos conocido, ni leído, situaciones semejantes.

Una gran corriente del arte moderno, de literatura sobre todo, manifiesta su deseo de expresar los misterios de lo inconsciente y entregarlo, en forma pura, en la obra realizada. Sin la censura superior, dejar el libre curso a la actividad inconsciente; empezando por los procedimientos sutiles de sugerencias, de hace treinta años, hasta los más audaces de hoy.

El lenguaje deforma, en mayor o menor grado, el contenido vivo de la inspiración. En los sueños el lenguaje no expresa las imágenes visuales y auditivas que allí circulan. Expresar la poesía sin el lenguaje de los idiomas conocidos, con sus ritmos o leyes, es acercarse a una atmósfera de ensueño, ya sea valiéndose de la musicalidad de las palabras, o de su incoherencia y desorden.

Esto, nos llevará a juzgar las literaturas de hoy, con sus escuelas, tal como lo haríamos analizando su teorizador más curioso, Epstein, y llegaríamos a una conclusión, personal de que ese arte, si es la expresión de lo inconsciente, no es deshumanizado, sino que precisamente es el extremo mayor a que puede llegar la humanización del arte.

Se ha tratado, por último, de explicar la teoría de la *potenciación*, por medios psicológicos; por el ejemplo de *las sensaciones*.

(Max Dessoir) En la infancia es muy frecuente

la cualidad de conservar vivamente en la retina, después de cerrar los ojos la imagen de un objeto durante un tiempo. Muchos niños poseen representaciones ópticas, y auditivas, francamente alucinantes. Ven interiormente un paisaje, un objeto, con la misma claridad que si lo tuvieran delante. Ven todos sus detalles, y estos se les imponen con gran claridad.

Los psicólogos alemanes le llaman a la aptitud de experimentar estas representaciones, cuando se tornan algo fantásticas por su colorido e intensidad, de predisposición *eidética*.

Muchos artistas creadores son *eidéticos*. El artista, que es sabido, *siempre se queda entre los demás seres siendo un niño* ha conservado también la facultad de tener plásticas imágenes fantásticas.

Predominan en los artistas plásticos; y ellas llenan en agitado movimiento la consciencia creadora, hasta que se encuentra, por una asociación exterior, por una *afectividad*, la idea que debe ligar y vigorizar o precipitar en un sentido de *crystalización*, las predisposiciones *eidéticas*.

Diffícil es considerar la concepción nietzscheana como alejada de esta idea de *potenciación*. El artista no está libre de su ensueño. Es su voluntad más íntima la que por este ensueño grita su necesidad, su dolor, y se *crea* ahí su consolación.

El artista *crea* para ser feliz, un ensueño bien coordinado, como el que duerme, crea, sin saberlo, una trama incoherente. En otros momentos, se desprende de Nietzsche que el artista es un *poseído* por fuerzas extraordinarias.

Sabemos, entonces que, en su estética, Nietzsche introduce una innovación sobre los clásicos y en el momento en que estos oponían lo bello a lo sublime, el opone el ensueño a la embriaguez.

Agrega que no hay arte que no derive de una de esos dos orígenes. La tesis histórica que Nietzsche utiliza para ilustrar esta asersión consiste en demostrar que los griegos, el más artista de todos los pueblos han vivido sobre todo de embriaguez y de ensueño. Como todo pueblo joven, no se cuidaron de dar una definición metafísica de estos estados de consciencia. Hicieron algo mejor. las personificaron en contextura de Dioses.

Así, el sueño y la aptitud de ensueño se encarnó en Apolo, el dios de las bellas apariencias, de los ensueños y de las profecías. Fué un acto de fé; y la fé es la única forma de conocimiento totalmente inactiva; por eso la única completamente pura, la más pura de todas. (Lamberg Nietzsche)

El ensueño es la emanación misma de nuestro temperamento, que él traduce y que en tal sentido, predice nuestro destino.

Pero más profundamente que la imaginación, Nietzsche coloca la voluntad. Esta voluntad busca fijarse en imágenes bellas para libertarse.

La finalidad de esta voluntad es entonces procurarse de si mismo una imagen clara, en la contemplación, de la cual ella se extinguiría

con serenidad. El mundo es sufrimiento y lucha y desgarramiento, dicta Schopenhauer a Nietzsche, pero también es representación luminosa derramada sobre este sufrimiento y espejismo consolador. Habiendo conocido la voluntad insaciable y sollozante que gravita en todos los vivos, los griegos han experimentado el vértigo que arrebató a los iniciados, y que los empuja a abismarse en la angustia de este obscuro poder de voluntad. Este gusto de muerte, esta embriaguez sobrehumana, dice Nietzsche, lo han personificado como una fuerza viva en el hombre y en la naturaleza y la han llamado *Dionisos*.

Desde entonces lo apolíneo es el estado de ensueño, lo dionisiaco es el de embriaguez y movimiento y los coros de la tragedia griega eran el símbolo de las *masas* colocadas en trance de exaltación dionisiaca.

La teoría, descrita largamente, de la *potenciación*, tiene muchas afinidades con la de la *inspiración*. Cuando uno lee a Shelley o a Nietzsche, nota de inmediato que estos creadores, por momentos se refieren a un aspecto o a otro, confundidos, y no porque lo hagan ligeramente, sino porque en realidad debe ser así.

Lo misterioso de las creaciones toma aspectos inspirados, en las tentativas platónicas. Allí, en el *Ion de Ejeso*, imagina Platón que Sócrates se encuentra con un rapsoda Ion, que regresa de los juegos de Epidauro y Asclepios. Allí ha obtenido el primer premio en un concurso de rapsodas, por lo cual no oculta su felicidad, y Sócrates aprovecha ese instante para explicar su pensamiento.

Hay una virtud divina que transporta a los rapsodas, virtud que recuerda a la de la piedra Heraclea, imantadora, la cual, no solo atrae a los anillos de hierro sino que les comunica su virtud de atraer, *formándose así cadenas de anillos*.

De igual forma lo divino inspira a los artistas, estos comunican a otros sus entusiasmos; y se forman las cadenas de inspirados. Los poetas épicos de entonces componían sus poemas, no por el arte, sino por la inspiración y el entusiasmo. Igual les sucede a los líricos, quienes, según Platón son semejantes a los coribantes, que solo danzan cuando están fuera de sí mismos. Desde el momento en que adquieren el tono de la armonía y del ritmo, entran en furor, y se ven arrastrados por un entusiasmo igual al de las bacantes. Es un enajenamiento total de los hombres. Hasta el momento de la inspiración todo hombre es impotente para hacer versos y pronunciar oráculos.

El objeto que Dios se propone al privarlos de sentido, y servirse de ellos como ministros, a manera de los profetas y otros adivinos inspirados, es que, *al oírlos nosotros, tengamos entendido que no son ellos, los hombres, quienes dicen cosas tan*

maravillosas puesto que fuera están de su buen sentido, sino que son los órganos de la divinidad que habla por boca de los mortales.

Los creadores no son más que intérpretes, cualquiera que sea el Dios que los posea.

Con el tiempo, ideas parecidas son expuestas por los neoplatónicos de Alejandría y San Agustín, más tarde.

Al llegar a estas épocas, se incorporan a este grupo de teorías, las explicaciones más o menos vedadas de los románticos. Ya conocemos los llamados de Alfredo de Musset y de Shelley, condensados en aquello: «*de que la inspiración actúa de una manera divina y desconocida de más allá y por encima de la conciencia*» (Shelley).

Sustitúyase a voluntad este *más allá* por la *naturaleza*, y tendremos al artista como un intermediario entre los elementos cósmicos y el arte. Es lo que caracteriza a los panteístas.

Tal videncia intuitiva es lo esencial en la producción de arte. Lo notable es que deslizando esta explicación en terrenos científicos nos encontramos dentro de las explicaciones tan corrientes a fines del Siglo XIX, y que identifican al *genio creador con la locura*.

Se llegó a suponer que la creación artística era un estado, en esencia, más o menos largo, en que el autor está por decirlo así, poseído. Habla su *delirio*, su *locura*, parcial o permanente, a través de él, como antes lo *hiciera el Dios*.

Más cerca aun, casi toda la *explicación de las estéticas modernas*, escamotean también a la divinidad y a la posesión celeste, por la actividad subconsciente. Es ésta, la que nos trasmite la obra de arte, a través del mismo humano cristal que se colora según la luz que le proyectan o lo atraviesan y nos comunica una ilusión de originalidad o *inmanencia creadora*, cuando en realidad es un simple medio.

Podríamos terminar esta divagación asignándole a la creación artística, un origen muy distinto al del pensamiento común. Repitamos: es muy difícil el estudio del mecanismo que orienta esta función, pues, en el mismo instante en que el autor o psicólogo aplican su método introspectivo, para captar aún cálidas e informes las larvas de la imaginación, tiene que recurrir a la atención consciente; *y entonces cesa, paralizada* y como por encanto, *la marea, el flujo de lo subconsciente*.

Expuestas las tentativas para aclarar el mecanismo de la inspiración artística, y compenetrados de la obscuridad que aún domina en ese proceso de investigaciones, podríamos aún explorar en el terreno de las funciones del arte.

Inseguros de como se crea, podríamos, al señalar para que se crea, aun decirlo en forma limitada y *concoisa*, aportar un detalle más al primer problema.

Habría una función del arte, que consistiría en hacernos olvidar la vida por medio de un *juego*.

La contemplación de la belleza sería una diversión o una evasión, un lujo. Envuelto en esta idea explicativa hay un *hedonismo*. Convertir al arte en una función agradable, es lo mismo que asimilarlo a una función biológica, porque en todo placer hay siempre sobreentendida una necesidad vital que se ha *logrado satisfacer*.

Otra función del arte sería la aristotélica interpretación de la *Catharsis*. En el fondo, un hedonismo disfrazado. La tragedia, decíase, *agota sobre inofensivas imágenes la necesidad que nosotros tenemos de experimentar emociones violentas*.

La obra de arte ejerce una jerarquía positiva de liberación, de inmunización moral. Tipos de estas creaciones *las ya citadas de Goethe*.

La actividad técnica sería otra función. El pintor y el arquitecto, para los cuales casi no hay otras realidades que las plásticas: formas y colores; el músico, que no tiene más realidad dominante que el pensamiento musical, y todos los hombres así dotados, ejercen esas funciones porque poseen mejor los organismos para ello y sin otro fin directo que el de hacer funcionar esos atributos físicos y mentales.

Esta actividad goza de una autonomía relativa con respecto a las demás *actividades de la vida*, y no se confunde con ninguna.

Trátase de una concepción aristocrática, y han habido escuelas, como la del arte por el arte, *que han intentado generalizarla*. Otra función es la de *perfeccionamiento*; ejemplo: la concepción helénica de la Belleza como *medio para inclinarnos a la virtud*. Quedarán aún las de superación o redoblamiento, en donde el arte es un medio para llegar a la Divinidad como en Plotino, y de reforzamiento de *la vida real*, de comunicarse intensificándose, en la felicidad de la obra de arte. Encuétranse aquí las tendencias morales y Tolstoy y Guyau.

Hemos visto como los hombres intentan descifrar el secreto de la inspiración. Esta se mantiene en un estado de pudor incommovible; no se revela ni a los requerimientos de los autores, ni a las intrincadas redes de los filósofos, ni a la ciencia de los místicos. El experimentador en

psicología ha intentado acercarse más que los otros y solo ha vuelto con bellas teorías.

Los más sutiles, incapaces de presenciar la actividad misma y analizarla, intentan acercarse al producto conseguido en estado de pureza. Así, ultimamente el abate Brémont en su extraordinario debate sobre la poesía pura, se descorazona también por no llegar, ni a la captación de la poesía pura, y acerca una vez más, al creador y al místico, en el sentido de que ambos son *extrarracionales*, poseen un conocimiento *intuitivo y tienden al silencio como límite*.

El silencio final, sería la situación más adecuada para el creador artístico, quien, paradójicamente, *es más poeta cuanto más se resiste a la tentación de escribir*. Derivación de unos versos de Valéry:

Chaque atôme de silence
c'est la chance d'un fruit sûr.

Por su parte, los alemanes, han sistematizado también estas concepciones de un espiritualismo encendido, con el nombre de la «*Einfunhlung*», que es una aptitud de vivir estados psíquicos ajenos. Todas sus formas son estéticas. Es un contagio, una comunicación de la vida afectiva de dos seres, un cambio recíproco de sus personalidades por el canal de la sensibilidad estética. Esta simpatía simbólica como la llama Basch, compenetración o sustitución de elementos psíquicos de cada hombre a otro hombre, por virtud de la creación artística, no es ni más ni menos, al igual que el silencio del comentador de Valéry, que un aspecto de misticismo estético. Salimos del terreno científico para caer en lo conjetural.

Una frecuentación de estas explicaciones nos conduciría a un estado indeciso de ensoñación. Sin querer pues, *ahora habríamos realizado también una obra de arte, pero imperfecta*. En ese estado nos abandonaríamos pasivamente a un mundo de *posibilidades, e indeterminaciones*. Pero es necesario organizar los elementos posibles en un mundo, que sea más real que el otro. La ensoñación, dice Bergson, es el grado más inferior del arte, como la libertad *de la indiferencia es para Descartes, el grado más bajo de libertad*.

Y termina Bergson:

«Para ser artista, hay que pasar por la ensoñación (réverie) pero, sobre todo, hay que saber salir de ella»

EMILIO ORIBE.

OBRAS DE CONSULTA

SEGOND: *L'Imagination*. — MAX DESSOIR: *La Creación Artística*. — SUARES: *Poesie et Musique*. — MEUMANN: *Sistema de Estética*. — PLATÓN: *Ion Fedro. El Banquete*. — LAPORA: *La Inspiración en el Arte y en la Ciencia*. — DWELSHAUVERS: *L'Inconscient*. — BERGSON: *L'Energie Spirituelle*. — FERNANDAT: *Paul Valéry*. — THIBAUDET: *Le Bergsonisme*. — POE: *Filosofía de la Composición*. — MONTMASSON: *L'Inconscient dans l'invention scientifique*. — JUNG: *El Inconsciente*. — DELACROIX: *Le Langage et la Pensée*. — LEURA: *Le Mythe et le Religieux*. — LA RELIGION ET LA POESIE — E. MOUCHET: *El Lenguaje Interior*. — E. POINCARÉ: *Derniers pensees, La Science et le Methode*. — BRÉMOND: *Prière et Poésie*.