

# *Teorías implícitas y creatividad artística*

Manuela ROMO  
Universidad Autónoma de Madrid

## RESUMEN

*Tras un análisis de la naturaleza psicológica de la teoría implícita, se plantea como hipótesis la existencia de teorías implícitas sobre creatividad artística. Se presenta un estudio historiográfico a partir del cual se postulan los orígenes de las diferentes concepciones implícitas sobre la creatividad artística en la pintura. Se definieron así 5 teorías: Teoría de la expresión emocional, teoría del trastorno psicológico, teoría de la búsqueda de sí mismo, teoría de la comunicación y teoría de las dotes especiales innatas. El artículo concluye con la referencia a un estudio empírico posterior donde se establecieron los valores de tipicidad, en cada una de las cinco teorías, de las ideas relativas a la conducta, forma de pensar y tendencias artísticas de las diferentes clases de pintores. Se demostró que diferentes conjuntos de proposiciones se agrupaban con diferentes niveles de tipicidad para conformar la estructura interna de cada teoría implícita.*

## ABSTRACT

*The psychological nature of the implicit theory is analyzed and a hypothesis of implicit theories about artistic creativity is raised. From a historiographical study, the article pose the origins of five different implicit theories about artistic creativity. The theories were defined as: theory of emotional expression, theory of psychological disorder, theory of the search of oneself, theory of the communication and theory of innate special gifts. Finally, the article develops an empirical study about the tipicality rates in each theory of the ideas connected with the way of thinking, the behavior and artistic trends supposed in the different kinds of painters. The study showed that propositions were jointed in groups whith several levels of tipicality and each group belonged to a different implicit theory.*

## PALABRAS CLAVE

*Teoría implícita, creatividad, cognición social.*

## KEY WORDS

*Implicit theory, creativity, social cognition.*

## 1. LAS TEORÍAS IMPLÍCITAS COMO ESQUEMAS DE CONOCIMIENTO SOCIAL

Cuando reflexionamos sobre la forma en que llegamos a conocer el mundo, resulta evidente que se trata de un proceso activo de construcción de la realidad y guiado por la experiencia, aunque enormemente complejo.

La información procedente del entorno, ya sea físico o social no la procesamos de forma inconexa o caótica, sino que será integrada formando un intrincado cuerpo de contenidos de conocimiento relacionados. Como dicen los psicólogos cognitivos es mediante un proceso activo y constructivo que cada cual va conformando su estructura cognitiva.

Desde que se abandonan los modelos multialmacén de la memoria, resultantes de una visión demasiado estrecha de la metáfora del ordenador, la investigación se orienta hacia una «concepción procesual» que sea más fiel reflejo del funcionamiento del sistema cognitivo humano: lo que importa es conocer la organización del conocimiento. Es en este contexto donde surge el concepto de «esquema» en sus diferentes versiones (Minsky, 1975; Schank y Abelson, 1977).

Los esquemas, en palabras de Manuel de Vega, son «entidades conceptuales complejas, compuestas de unidades más simples (...) paquetes de conocimiento prototípicos, cuyos componentes o variables no están especificados» (Vega, 1984, pag. 389). Señala De Vega el carácter multifuncional del esquema pues, además de organizar los contenidos de la memoria, guían la percepción y controlan pautas complejas de conducta. Todo ello implica una función adaptativa que ya fue postulada por Frederick Bartlett en 1932 en su conceptualización del esquema precursora de la cognitivista actual.

Estos constructos explicativos cuando actúan en el conocimiento social constituyen verdaderas teorías con una función predictiva, de anticipar futuros eventos —comportamientos ajenos y propios— y una dimensión aplicada —guiar la conducta social—. Por eso los psicólogos de la cognición social hablan de las teorías implícitas como esquemas de conocimiento social <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo: WEGNER Y VALLACHER, 1977, 1981; GOODNOW, 1981 o RODRIGO, 1993. Se han diferenciado también otras formas de esquema de naturaleza social como los esquemas de autoconcepto o los guiones, más directamente vinculados a la acción que prescriben secuencias determinadas de conducta en contextos específicos, como «el guión del restaurante» (SCHANK Y ABELSON, 1977).

Así pues, en la vida diaria —al igual que hacen los científicos en su trabajo— actuamos recabando información sobre la conducta y la forma de pensar de la gente, elaborando explicaciones generales que nos permitan hacer predicciones sobre los demás a la vez que marcar pautas y guiar nuestra conducta social; en resumen, nos comportamos como científicos sociales ingenuos. Hay una considerable organización y regularidad en el marco teórico del científico ingenuo, pero él es desconocedor de su estructura y aplicación (Wegner y Vallacher, 1977). Todo esto convierte a las teorías implícitas en uno de los contextos donde la capacidad del psicólogo para predecir la conducta de la gente resulta mayor.

La teoría se ha formado mediante un largo período de aprendizaje en el que han intervenido tanto la experiencia personal en situaciones recurrentes como procesos socioculturales a gran escala (Rodrigo, 1985). Pero estas teorías, a diferencia de las que manejan los científicos, por su enorme funcionalidad en la conducta diaria y el recurso constante que hacemos de ellas en la interacción social se automatizan cada vez más, se hacen implícitas; por tanto, inaccesibles para el individuo y muy estables, de manera que se crea un sesgo confirmatorio en la percepción de los hechos a considerar, obviando la información contradictoria con la teoría y verificándola constantemente. Hay una fuerte convicción interna respecto de su veracidad; se vinculan con el mundo de las creencias. Aquí radica la función reguladora de la conducta social que posee la teoría implícita, en el sentido de buscar siempre consonancia en la acción con los criterios conceptuales que el individuo posee.

Sin embargo, aunque no sean tan abiertas al contraste con la realidad como las teorías científicas —donde, por cierto, también se aplica el sesgo confirmatorio— tampoco son inamovibles. La búsqueda de consonancia cognitiva, a veces, nos exige reestructurar el pensamiento y cambiar la conducta. Hay ocasiones en que no se puede preservar la teoría por la existencia de conflictos repetidos con la experiencia que nos obligan a hacer revisiones o incluso a sustituirla por otra que eventualmente cumpla mejor su función.

Termino esta introducción con una referencia a la estructura interna de estos esquemas que nos acerca ya a la definición de objetivos de mi trabajo empírico.

En psicología cognitiva, como hemos dicho, se consideran los esquemas como entidades conceptuales complejas compuestas de unidades más simples; los elementos del esquema son un conjunto de proposiciones. Pero ese carácter difuso que hemos atribuido al esquema implica que sus componentes no son equivalentes sino que algunos son «mejores» miembros que otros, algunas proposiciones definen mejor que otras la teoría a la que pertenecen. En ellas podría hacerse una ordenación siguiendo un continuo de tipicidad o representatividad.

En el ámbito de los conceptos naturales que tienen indiscutiblemente una estructura difusa, Eleanor Rosch desarrolló una metodología para su análisis (Rosch, 1975; Rosch y Mervis, 1975) que puede hacerse extensiva a la investigación de la estructura interna del esquema.

En nuestro país, hay que referirse a los trabajos del equipo de M<sup>a</sup> José Rodrigo en la Universidad de La Laguna planteando un análisis similar al de los estudios normativos de Rosch para analizar la estructura interna de las teorías implícitas, cuyo primer resultado publicado fue un estudio sobre teorías implícitas de los padres sobre la infancia (Triana y Rodrigo, 1985).

Desde la perspectiva expuesta, y siguiendo la metodología desarrollada por Rodrigo, abordaremos el estudio de la estructura interna de un tipo de teorías implícitas, entendiéndolas como la representación mental de un conjunto de proposiciones ordenado jerárquicamente según su grado de tipicidad y que forman un amplio cuerpo conceptual de carácter funcional. Constituyen el ámbito de esta investigación las teorías implícitas acerca de la creatividad que se manejan en el mundo del arte.

## 2. CIENCIA E INTUICIÓN EN EL ANÁLISIS PSICOLÓGICO DE LA CREATIVIDAD

La conducta creadora constituye un ámbito propio de la psicología de gran importancia pues abarca no sólo lo que universalmente podemos considerar como tal —léase expresión artística en su sentido más amplio o las formas de pensamiento creador en la ciencia— sino que afecta constantemente la conducta en el tratamiento de los problemas de la vida cotidiana, por no mencionar su importancia para las técnicas instruccionales en el ámbito psicopedagógico.

Si hablamos en términos de procesos psicológicos vemos muy claramente el carácter multifuncional de la creatividad. Aunque, esencialmente su naturaleza sea cognitiva <sup>2</sup>, sin embargo, guarda relación con los demás procesos no cognitivos: determinados estados emocionales y afectivos asociados, el tipo de motivación que la sustenta y los rasgos estables de personalidad que se asocian a una productividad creadora.

Es indiscutible, pues, la importancia que tiene para la psicología ocuparse de la creatividad humana —como para otras disciplinas—, y, sin embargo, hasta hace relativamente poco tiempo la psicología científica no se ha metido a fondo a investigar en ello. Se atribuye a Guilford el «pistoletazo de salida»

---

<sup>2</sup> Lo he definido como una forma de pensar cuyo resultado son cosas que tienen, a la vez, novedad y valor (ROMO, 1997).

con aquella famosa conferencia ante la American Psychological Association en el año 50, titulada «Creativity» denunciando que «generalmente los psicólogos, cualquiera que sea su escuela, penetran en este terreno de puntillas».

Acaso sea éste el área de la psicología donde más aportaciones ha habido desde enfoques intuitivos y fenomenológicos: desde las formulaciones del psicoanálisis (Freud, 1910; Kris, 1952; Kubie, 1958 o Gedo, 1987) a las de la psicología humanista (Rogers, 1959; Maslow, 1968) pasando por las autorreferencias de científicos (Faraday, Poincaré, Einstein, Darwin) o artistas (Coleridge, Picasso, Valerie, Van Gogh, Mozart) entre otros, narrando sus propios procesos creadores y que han servido de base a formulaciones teóricas sobre el proceso creador (Wertheimer, 1945; Wallas, 1926; Ghiselin, 1952; Hadamard, 1945; Mednick, 1962; Gruber, 1974; Gardner, 1993).

A partir de Guilford una parte de la psicología científica se arriesga a entrar en la investigación de la creatividad, pero quizá, sin pisar el terreno que debería: me refiero a los psicólogos diferenciales. Por los años 50 entra en crisis el concepto de CI; por otra parte, las demandas sociopolíticas de la guerra fría exigen disponer de «cerebros» especialmente en la carrera espacial, donde los soviéticos llevan la delantera. Consecuencia de todo esto será que en los 60 comienza en EE.UU. la ofensiva de los tests de creatividad y los trabajos comparativos entre dos grandes tópicos de la psicometría: creatividad y CI, con muestras diversas —niños, adolescentes, adultos— y resultados muy controvertidos. Las conclusiones de este aluvión de trabajos no pueden ser más escépticas: los tests de creatividad no tienen eficacia diagnóstica ni predictiva.

Por un lado, son evidentes las dificultades que entraña evaluar con tests la creatividad: algo que por su naturaleza implica respuestas novedosas, sorprendentes y divergentes y, en segundo lugar y más importante, antes de medir hay que saber que es lo que queremos medir. Por los años 60 no existe todavía una sólida base teórica que sirva de fundamento a la explicación psicológica de la creatividad y que soporte la validez de constructo de los tests.

Ha sido en las últimas dos décadas cuando aparecen formulaciones sistemáticas que nos están acercando con paso firme hacia una teoría psicológica de la creatividad con sólido fundamento empírico. No es aquí la ocasión de detenerse en una exposición al respecto <sup>3</sup>, tan sólo mencionar que los enfoques, en su gran mayoría procedentes de la psicología cognitiva, abordan el tema desde el ámbito del pensamiento, de la motivación y emociones y de la personalidad o estilos cognitivos, con autores como Gruber (1974, 1989), Gardner (1982, 1993), Sternberg (1988, 1996) y Amabile (1983, 1996), entre otros. Se da una visión integradora de la dinámica de esas facetas en la conducta creadora, con-

<sup>3</sup> Ver una exposición detallada en mi libro «Psicología de la creatividad». Paidós, 1977.

cebida como una dimensión estable más que como algo puntual que surge en momentos afortunados de inspiración.

En este contexto de teorización me pareció interesante conocer las otras teorías, no las de los psicólogos, sino las de los protagonistas directos de la conducta creadora. Acaso el descubrir y definir las más íntimas y arraigadas concepciones de los artistas acerca de su propia creatividad pueda ofrecernos afortunados insight a los psicólogos que estamos en la búsqueda de «teorías explícitas» sobre lo mismo.

La segunda razón que nos anima a adentrarnos en esto es la convicción —que sólo da el contacto prolongado con el tema de la creatividad y sus protagonistas— de que el mundo artístico es un ámbito donde resulta legítimo postular la existencia de conceptualizaciones implícitas no sometidas a contrastación empírica.

La historiografía del arte nos presenta leyendas que se remontan a la protohistoria donde hay una apelación constante al origen divino de la creación artística y literaria tanto en la cultura occidental como oriental. Esa leyenda ha ido creciendo a lo largo de la historia, retroalimentándose y diversificándose, tomando elementos nuevos de ámbitos ajenos al mundo del arte, como es el psicoanálisis. El resultado, pienso, ha sido la consolidación de una serie de teorías implícitas sobre el origen de la creatividad. Preciso que tanto el estudio historiográfico como el empírico lo he centrado en la pintura.

Los objetivos de la investigación que me planteé fueron varios: en primer lugar, la definición, mediante un estudio historiográfico, de las teorías implícitas que se pueden postular y diferenciar acerca de la creatividad artística en los pintores. Una vez definidas, el objetivo fue desarrollar sus contenidos en términos de proposiciones, lo que hice mediante unas sesiones de «brainstorming» con estudiantes de Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid. La siguiente fase, estrictamente psicológica, trataba de definir la estructura mental de la teoría en términos de una estructura representacional de esquema, con sus elementos ordenados en un continuo de representatividad —desde la frase más típica a la menos típica—. La última parte de la investigación trata, finalmente, de establecer el carácter funcional de las teorías, es decir, la evaluación de las mismas en los propios artistas, testando si intervienen en ellos a nivel de creencias y en qué forma condicionan su conducta y su forma de pintar. Lo que aquí presentamos es la primera fase de la investigación.

### 3. ORIGEN SOCIOHISTÓRICO DE LAS TEORÍAS

El mecanismo de adhesión a una teoría implícita e internalización de la misma es complejo y dilatado. Hay un proceso de aprendizaje social; las teorías

son compartidas por grupos y, como he dicho antes, no son de quita y pon. Pero a este proceso le ha precedido otro mucho más extenso: en los mecanismos de construcción de la teoría implícita intervienen procesos socioculturales, por eso a la hora de descubrir y definir esas teorías hay que bucear en las fuentes sociohistóricas, pues las teorías que en una comunidad determinada manejan los individuos acerca de algo se han ido forjando a lo largo —quizá— de siglos. Y en el tema que nos ocupa, la creatividad artística, se puede hablar hasta de milenios.

Contra una extendida creencia no es el siglo de oro de Pericles donde se origina la leyenda del artista. Así, tanto Sócrates como Platón sostenían una concepción muy peyorativa del artista plástico; la doctrina platónica del «entusiasmo» —entendida en su sentido etimológico de inspiración divina— afectaba a los músicos y poetas, pero no a los artistas.

Hay razones muy poderosas de carácter social que explican este hecho histórico: el trabajo manual en Grecia corría a cargo de los esclavos principalmente. El pintor y el escultor son artífices que viven del trabajo de sus manos.

Solamente a partir de la época de Aristóteles las cosas empiezan a cambiar; tenemos en Alejandro Magno el primer gran mecenas protector de Apeles. La influencia de la filosofía estoica, en su interés por la subjetividad, va a permitir apreciar la obra de arte en lo que tiene de creación individual. La cultura helenística atribuye inspiración al artista y produce la primera obra de historia del arte en las «Vidas de pintores y escultores» de Duris de Samos (siglo IV a.C.).

En el mundo romano la valoración social del artista no corrió mucha mejor suerte. Permanecía la tradición platónica y lo cierto es que en el mundo clásico nunca se llegó a superar socialmente ese estigma del artesano que vende un trabajo cuya valoración es puramente técnica. Según Plutarco, ningún joven de buena familia querría ser un Fidias o un Policleto por mucho que admirase su arte.

Sin embargo, aunque las expectativas de valoración social para los artistas fueran negativas en el mundo clásico, no podemos dudar, dice Witkower (1985), de que estos maestros consideraban sus obras como algo diferente a otros tipos de artesanía. Y la presencia de firmas en estatuas y vasos, ya desde el período arcaico, no explica sino una creencia en la unicidad de la creación artística. Los datos sobre los artistas griegos referidos por Plinio en su «Historia naturalis» así lo confirman.

En la alta edad media, tras un extenso período de regresión, nos volvemos a encontrar con firmas. Ello desmorona otro tópico: el del artesano medieval satisfecho de ser un miembro anónimo de su gremio que se dedica a su traba-

jo sólo para glorificar a Dios. Poco a poco la individualidad se va a ir imponiendo. A partir de Ghiberti —que fue encarcelado por negarse a pagar las cuotas del gremio— y Brunelleschi se crea un tipo de artista completamente diferente del antiguo artesano porque es consciente de sus facultades intelectuales y creativas.

La necesidad de liberarse del brazo protector del gremio da lugar en el renacimiento a un tipo de pintor que se niega a aceptar las convenciones sociales, que pertenece a una clase propia y será el embrión de lo que con el tiempo se conocería como «artista bohemio». Tenemos en el Renacimiento un tipo de artista intelectual, reflexivo, autoconsciente, conocedor de las ciencias e imbuido del humanismo que despierta con tanta fuerza en su época.

Una nueva tipología de pintor completamente diferente al renacentista, aparece a partir del siglo XVIII: la victoria de la intuición frente a la razón cristalizaría en el tipo de pintor romántico de imaginación libre y desembarazada de conocimientos librescos.

La idea romántica del artista como ser misterioso, casi divino, se convierte en una conceptualización muy firme que se une al mito clásico del valor mágico de la imagen. Para Kris y Kurz (1979) la leyenda de la imagen como magia, parte de la creencia de una mente prerracional en que el alma del hombre reside en su imagen y quien ésta posee, poseerá al hombre.

Es en la esfera de la religión donde la identidad entre retrato y modelo tiene raíces más profundas (significado de las pinturas rupestres, milagros atribuidos a las imágenes en el cristianismo, ...). Creencia que sigue existiendo en el inconsciente humano, señalan Kris y Kurz, y que explica la destrucción de estatuas o quema de retratos como expresión colectiva del odio a un personaje.

El mito del genio va tomando cuerpo y a partir de finales del XIX recibirá definiciones psicologizantes por parte de diversos autores que van a darle una base pseudocientífica y que ejercerán poderosa influencia sobre algunos historiadores del arte y sobre los propios artistas. La sentencia de Lombroso (1895) de que «el genio es uno de las muchas formas de locura» y las forzadas definiciones tipológicas de Kretschmer (1931) hicieron una parodia de personalidad artística y fomentaron la alienación del artista.

Esta tradición se continúa y se refina en el psicoanálisis que convierte al artista en neurótico —baste como muestra el estudio de Freud (1910) sobre Leonardo—. A partir de Freud hay una excesiva influencia psicoanalítica en la interpretación del arte, incorporada en primer lugar en las teorías de los propios pintores. «Neurosis», «conflicto», «sublimación» son palabras mágicas para explicar el origen de la creatividad. Según Witkower (1985) podemos hablar de un nuevo modelo de artista producido por el Psicoanálisis. El artis-



ta postfreudiano de extrema libertad personal y moral, que da culto al elemento emotivo en una mentalidad muy sofisticada. Tipología que convive hoy con otras que son herencia actualizada de los influjos históricos que acabamos de ver.

Tras este breve bosquejo histórico disponemos de un marco en el que situar las raíces de cada una de las teorías implícitas que hemos postulado como posibles explicaciones intuitivas del origen de la creatividad artística. Pero antes, tenemos que hacer una consideración.

Puede parecer que lo que extraemos de los análisis historiográficos en relación con la mitología y los tópicos que rodean el arte o bien con las definiciones más psicologistas y elaboradas, son teorías exclusivas del observador de la actividad artística mientras que el propio artista se considera ajeno a ellas, cuando no las valora con ironía o desprecio. Hay que dejar bien claro que no es así en absoluto. Esa leyenda del artista de que hablan Kris y Kurz (1934) envuelve todo el mundo del arte, observadores y artistas, sin olvidar que muchos de los analistas, críticos e historiadores del arte son los mismos artistas; la primera gran obra biográfica fue escrita en 1550 por Giorgio Vasari «Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos» y en ella predomina el dato psicológico no siempre, según parece, cierto. Esta obra ha producido una enorme influencia y contribuido a la creación de esos estereotipos culturales.

Por otra parte, existe un feedback necesario entre los autores y sus destinatarios. La sociedad ha creado esa leyenda a partir del dato real de la vida del artista con adornos añadidos, pero el artista destinatario de la misma, «se la ha creído», ha vivido en conformidad con las expectativas ajenas, por ese feedback que decimos donde el interés comercial del artista, como es obvio, debe ser también considerado.

#### 4. TEORÍAS IMPLÍCITAS POSTULADAS EN LA INVESTIGACIÓN

El estudio historiográfico me ha servido para dar esa fundamentación sociohistórica que se presume —según los teóricos de la cognición social— en una entidad conceptual como la teoría implícita, pero, a la hora de aislar y definir las posibles teorías cuya existencia y naturaleza representacional voy a someter a contrastación empírica, me he apoyado además en fuentes más inmediatas que incluyen tanto documentación bibliográfica en escritos de los propios artistas contemporáneos como en referencias introspectivas directas bien de sus aportaciones en los congresos y reuniones sobre creatividad bien en entrevistas de prensa.

Las teorías resultantes fueron estas cinco, que, aunque de contenido diferente, no se plantean como mutuamente excluyentes, de forma que se postula la posible adhesión simultánea a dos o más teorías por el propio sujeto. En última instancia, es el estudio normativo donde se verifica o no la existencia de la teoría y se define su estructura interna.

### **Teoría de la expresión emocional**

El valor catártico del arte es una concepción a la que el psicoanálisis dió forma muy elaborada. Kris y Kurz en su libro conciben el mecanismo de defensa de la sublimación como fuente de la actividad creadora.

Entre los románticos, el amor es el verdadero impulso de la creación. El artista debe tener la licencia de enamorarse de muchas mujeres para así hacer retratos inspirados.

Es el modelo de pintor postfreudiano el que internaliza esta teoría: la creación como el dar rienda suelta a la expresión de estados afectivos y emociones y la búsqueda de tales estados a través de mecanismos diversos, sean drogas, misticismo, aislamiento, ... Al respecto Ghiselin nos da una elocuente cita de Picasso: «El artista es un receptáculo de sentimientos vengan de donde vengan» (Ghiselin, 1952 p. 58).

Esta es la concepción del artista postfreudiano, de extremada libertad personal y moral que nos evoca la imagen tópica del bohemio tan utilizada en la literatura o el cine.

### **Teoría del trastorno psicológico**

Ésta es la teoría más definidora de la leyenda del artista: el genio loco; los «nacidos bajo el signo de Saturno» como reza el libro de Rudolf y Margot Witkower que es donde más documentado está el origen y desarrollo de esta teoría. Según ellos esta concepción nació en un crítico momento histórico: el Renacimiento. Las crónicas de la época definen a los artistas emancipados como melancólicos, contemplativos, meditabundos, celosos, solitarios, creativos,... las características del «temperamento saturnino».

El psicoanálisis ha profundizado también en esta teoría de la creatividad artística muy conectada con la anterior aunque, si en la primera el arte tiene un valor instrumental de catarsis, aquí nos hayamos ante el puro síntoma. Hay siempre una patología que remite con frecuencia a experiencias traumáticas de

la infancia —como plantea Freud en su estudio sobre Leonardo— una apertura a los conflictos del inconsciente <sup>4</sup>.

Entre los propios psicoanalistas hay debate respecto al nivel de trastorno requerido para alcanzar la gloria del genio; mientras que Freud o Gedo hablan de neurosis e incluso de personalidades psicóticas, otro enfoque representado por Kris o Kubie habla de regresión al servicio del yo en la obra de arte, lo cual libera al creador de la patología, pues esa regresión a estados mentales primarios se hace desde el control del yo consciente y se traduce en un proceso de productividad creadora frente a la desorganización conductual propia del estado patológico. Koestler habla de una regresión temporal a niveles arcaicos mientras se da un proceso paralelo en otro nivel más articulado y crítico (Koestler, 1964).

Esta presuposición que vincula arte y locura es fácil detectarla entre los artistas. En la autopercepción de muchos pintores, el psicoanálisis ha ejercido una poderosa influencia y así nos encontramos con los que se psicoanalizan para escarbar en su yo profundo, la raíz de su creatividad personal, y, por otro lado, con aquéllos que sufren trastornos y temen someterse a terapias por el miedo a acabar así con la fuente de su potencial creador. Parece que la presencia de algunos casos históricos de psicosis declarada —Van Gogh como paradigma— crean un efecto de sobregeneralización fuertemente enraizado en la tradición de cinco siglos y muy condicionado en el presente por la influencia del psicoanálisis.

### **Teoría de la búsqueda de sí mismo**

En el mundo clásico Filón hablaba ya de que existe reciprocidad entre la obra y el carácter del artista. Pero es también en el Renacimiento cuando se consolida este otro modelo de artista introvertido, reflexivo, intelectual, celoso de la singularidad de su obra que refleja en ella su propia personalidad: el arquetipo es Miguel Ángel. Algunos historiadores han contribuido a esa teoría alterando la interpretación de la realidad, si es preciso, con el fin de establecer un paralelismo entre el carácter del artista y su estilo personal de pintar.

Así, la pintura agresiva, el realismo brutal de Caravaggio, se asoció con un individuo violento, perverso, de pasiones desenfrenadas. También la pintura de un auténtico precursor del surrealismo como fue Arcimboldo, llena de dobles imágenes y misteriosas fantasías se ha atribuido a una personalidad conflictiva llena de traumas freudianos.

---

<sup>4</sup> Ver al respecto los estudios de casos de Mary Gedo, como el de Picasso (GEDO, 1980).

La vida íntima del artista, dicen Kris y Kurz, se haya ligada a su obra; el creador y su creación están irrevocablemente unidos y nos relatan en su libro numerosos casos de suicidio cuando el artista siente que ha fracasado en su obra.

### **Teoría de la comunicación**

La pintura como mensaje. El arte como instrumento cuyo sentido trasciende personalmente al artista —al contrario que sucede en las teorías anteriores— y se sitúa en el espectador. Comparte esta teoría la gente que entiende el arte como una suerte de provocación.

El artista es un mensajero que comunica emociones y sentimientos.

En todas las culturas, a lo largo de la historia, ha habido una creencia en las facultades mágicas de la imagen —pensemos por ejemplo en los bisontes de Altamira— y leyendas sobre los prodigios realizados por ellas. Toda la imaginaria religiosa es claro ejemplo de esta creencia; pero también en la pintura actual tenemos en los graffiti un ejemplo claro de este sentido de comunicación que algunos atribuyen a la creación artística.

En la alta edad media, al artista —el mensajero— se le atribuyen dotes especiales: sólo un alma llena del espíritu de Dios puede pintar madonas como las de Fra Angelico. Y esas facultades mágicas son las que transportan al espectador al fervor religioso, al sentimiento amoroso o, incluso, al estado de éxtasis en que caen algunos al contemplar el cuadro. Oscar Wilde hace un buen reflejo de esta leyenda en «El Retrato de Dorian Grey».

Para Van Gogh el arte radica en transmitir los sentimientos que él siente ante las escenas que refleja en el lienzo, en hacer conmovirse a los otros con su pintura (en Ghiselin, 1952, p. 54).

En las formas que ha evolucionado esta teoría actualmente, el artista se encuentra penetrado de profundos sentimientos, de la índole que sea, que pretende despertar en los demás.

### **Teoría de las dotes especiales innatas**

En el Renacimiento aparece también el mito del genio en la acepción de alguien sobrenatural. El divino artista dotado desde el nacimiento es el santo de una nueva religión nacida de un humanismo desbordante. El apelativo «divino» para referirse al artista surge también en ese momento.

Aunque es el humanismo renacentista donde se consagra esta teoría, tenemos leyendas desde el mundo clásico sobre niños de origen humilde que

muestran dotes artísticas divinas: la historia recurrente del pastorcillo y los maravillosos dibujos que hace de sus animales cuando es descubierto casualmente por un experto siendo esto el inicio de una brillante carrera (Kris y Kurz, 1979). Del Giotto, Zurbarán o Goya se ha contado versiones de esta misma historia.

El pintor genial es un virtuoso dotado desde la cuna con unas facultades sobrenaturales de conocimiento de la naturaleza, de la proporción y habilidades técnicas. El artista, según esta teoría, se encuentra en continua búsqueda de la perfección mostrando de forma natural el talento innato frente a los obstáculos y su genio aún en las más adversas condiciones. Contrapartida de esto es que se niega todo valor al aprendizaje; según esta teoría el artista nace, no se hace y el talento se expresa fervientemente desde la más temprana infancia.

## 5. DEFINICIÓN PROPOSICIONAL DE LAS TEORÍAS IMPLÍCITAS

Diferenciadas así cinco teorías a partir del estudio historiográfico, el siguiente paso consiste en hacer un desarrollo proposicional de las mismas. El objetivo es desarrollar cada teoría implícita de acuerdo con su supuesta estructura representacional en la memoria que, como he dicho al principio se concibe en términos de un conjunto difuso de proposiciones organizadas en función de su grado de representatividad.

Siguiendo la metodología propuesta por Rodrigo, organizamos unas sesiones de brainstorming con alumnos de último curso de la facultad de Bellas Artes de Madrid en grupos de 10 personas aproximadamente con el fin de hacer los enunciados pertinentes de proposiciones a partir de las ideas que allí se nos expresaran. El grupo tenía la consigna de decir la mayor cantidad de frases posibles sobre «las cosas que pensaría, haría y cómo serían los cuadros de un pintor para el cual el origen de su creatividad se debe a la posesión de unas especiales dotes innatas», por ejemplo. En cada grupo se enunciaba la idea central que da nombre a la teoría. Así pues, eran cinco grupos, trabajando cada uno con una teoría distinta.

La duración de las sesiones fue de aproximadamente una hora y nuestro papel fue el de moderar, según los principios de la técnica del Brainstorming (Osborn, 1953), procurando que no se hicieran valoraciones de las respuestas y estimulando la productividad de ideas centradas en la consigna.

Con las grabaciones efectuadas se realizó luego una depuración, seleccionando las ideas relacionadas con la temática, desechando las ideas repetidas y

dándoles la forma gramatical de proposición allí donde hacía falta. El resultado final fueron 241 frases con las que hicimos un cuestionario.

A partir de aquí se trata de saber cual es la organización interna de las teorías. Si su estructura es, como postulamos, equivalente a la de los conceptos naturales con una organización difusa de unidades de mayor a menor representatividad, será posible definir unos índices de tipicidad, tal como hace Rosch en las categorías naturales.

El desarrollo de los estudios normativos que vinieron después excede los objetivos de este trabajo. Tan sólo decir que el cuestionario fue aplicado a 70 sujetos —alumnos de psicología de la Universidad Autónoma de Madrid— cuyo trabajo consistió en juzgar el grado de similitud sobre una escala de 0 a 7 de cada proposición del cuestionario con la idea fundamental de cada teoría, presentada en una breve historia. Cada individuo, en grupos de 14, trabajaba con una historieta. Los índices de tipicidad obtenidos en el estudio estadístico confirmaron la hipótesis: las proposiciones se agrupan en conjuntos con diferentes niveles de tipicidad formando un cuerpo coherente aunque no independiente.

La teorías guardan relación entre sí, como lo demuestra el hecho de la existencia de proposiciones que son compartidas por varias teorías; donde más relación se encontró fue entre las teorías de Expresión Emocional y Trastorno psicológico. Veamos algún ejemplo de proposiciones que resultaron ser típicas en las dos teorías simultáneamente:

TABLA 1<sup>5</sup>

	TP	EE
El sentimiento tiene que quedar claro en la obra	5,14	5,50
En sus cuadros hay un predominio de la mancha sobre la forma	5,07	5
A veces destroza algunos de sus cuadros	5,92	5,07

Para terminar, incluyo los ejemplos de algunas de las proposiciones más típicas para cada teoría. En el cuadro se destacan en **negrita** los índices de tipicidad más elevados, en la teoría que mejor definen, pero incluyo también los índices obtenidos en las otras.

<sup>5</sup> Los números de las columnas de la derecha corresponden a los índices de tipicidad. Este índice se obtiene de la media de las puntuaciones de los 14 sujetos al comparar cada frase con la teoría de referencia. El índice puede variar por tanto desde 0 hasta 7.

TABLA 2 <sup>6</sup>

	EE	TP	B	C	DI
El artista comunica algo aunque no se lo proponga	<b>5,71</b>	4,28	4,14	4,42	3,78
En el arte es más importante el fondo que la forma	<b>5,42</b>	4,64	4,64	3,93	4,5
Pinta sin esquemas previos	<b>5,86</b>	4,78	3,78	3,71	4,5
El artista sufre escisiones en su personalidad	4,00	<b>5,57</b>	4,50	3,35	2,92
La necesidad de la pintura para liberarse crea dependencia de ella	4,07	<b>5,07</b>	4,21	2,71	3,07
Comunicarse no significa llegar a mucha gente	4,42	<b>5,57</b>	4,42	3,71	4,69
El arte es comunicación hacia sí mismo	4,57	4,42	<b>6,14</b>	2,79	3,78
El artista dedica mucho tiempo a pensar sobre sí mismo	3,71	4,46	<b>5,00</b>	3,07	3,07
Es una persona introvertida	4,28	4,50	<b>5,07</b>	2,78	3,15
La pintura es una captación de la realidad	3,57	3,50	3,57	<b>5,00</b>	2,92
En el arte no basta con la satisfacción personal, hay que conectar con el exterior	2,78	4,00	3,50	<b>5,57</b>	4,00
El artista es un mediador entre el ambiente y su obra	4,07	3,78	4,14	<b>5,29</b>	3,21
Los que no han nacido dotados pierden el tiempo intentando aprender	1,57	2,35	2,64	1,50	<b>6,07</b>
La comercialidad de la obra no es algo prioritario	4,52	4,42	4,57	3,43	<b>5,14</b>
El artista se somete a una fuerte autocrítica	3,86	4,28	4,71	3,36	<b>5,50</b>

Como conclusión y síntesis del trabajo creo que son oportunas las palabras del último párrafo del libro de los Witkower:

<sup>6</sup> Las siglas que encabezan las columnas corresponden a la inicial del nombre de cada teoría implícita: EE (expresión emocional), TP (trastorno psicológico), B (búsqueda de sí mismo), C (comunicación), DI (dotes innatas).

«Es una mezcla de mito y realidad, de conjeturas y observaciones, de ficción y experiencia lo que definió, y aun define, la imagen del artista».

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMABILE, T. M. (1983): *The social psychology of creativity*. New York, Springer-Verlag.
- AMABILE, T.M. (1996): *Creativity in context*. Colorado. Harper Collins Publishers.
- BARTLETT, F. C. (1932): *Remembering*. Cambridge, Cambridge University Press. Reimpresión en 1967.
- FREUD, S. (1967): *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*. Madrid, Biblioteca Nueva. (Original publicado en 1910).
- GARDNER, H. (1982): *Art, mind and brain—A cognitive approach to creativity*. Nueva York, Basic Books, Inc. (Trad. cast.: *Arte, mente y cerebro*. Barcelona, Paidós, 1987).
- GARDNER, H. (1993): *Creative minds. An anatomy of creativity*. (Trad. cast.: *Mentes creativas*. Barcelona, Paidós, 1995).
- GEDO, M. (1980): *Art as autobiography*. University of Chicago Press.
- GEDO, M. (1987): *Psychoanalytic perspectives in art*. Hillsdale. Analytic Press.
- GHISELIN, B. (ed.) (1952): *The creative process*. California, University of California Press.
- GOODNOW, J. (1981): Everyday ideas about cognitive development. En Forgas, J. P. (ed.): *Social cognition. Perspectives on everyday understanding*. Londres, Academic Press.
- GRUBER, H. E. (1974): *Darwin on man. A psychological study of scientific creativity*. (Trad. cast.: *Darwin sobre el hombre: un estudio psicológico de la creatividad científica*. Madrid, Alianza, 1984).
- GRUBER, H. y Wallace, D. (eds.) (1989): *Creative people at work*. Oxford University Press.
- GUILFORD, J. P. (1950): Creativity. *The American Psychologist*, 5, 9, pp. 444-454. (Trad. cast.: Beaudot, A. (ed.). *La creatividad*. Madrid, Narcea, 1980).
- HADAMARD, J. (1945): *Essai sur la Psychologie de l'invention dans le domaine mathématique*. París, Bordas, 1975.
- KOESTLER, A. (1964): *The act of creation*. Nueva York. MacMillan.
- KRIS, E. (1952): *Psychoanalytic explorations in Art*. New York, International University Press.
- KRIS, E. y KURZ, O. (1979): *La leyenda del artista*. Madrid, Ensayos Arte Cátedra. (Original publicado en 1934).



- KUBIE, L. S. (1958): *Neurotic distortion of the creative process*. New York, Noonday Press.
- LOMBROSO, C. (1895): *The man of genius*. Nueva York, Charles Scribner's Sons.
- MASLOW, A. (1968): *Towards a psychology of being*. Litton Educational Publishing. (Trad. cast.: *El hombre autorrealizado*. Kairos, Barcelona, 1973).
- MEDNICK, S. A. (1962): *The associative basis of the creative process*. En Rothemberg y Hausman (eds.): *The creativity question*. Durham, Duke University Press, 1976.
- MINSKY, M. (1975): Frame-system theory. En Schank, R. C. y Nashwebber, B. L. (eds.): *Theoretical issues in natural language processing*. Preprints of a conference at MIT.
- OSBORN, A. F. (1953): *Applied imagination: Principles and procedures of creative problem solving*. Nueva York, Scribner's Sons.
- RODRIGO, M<sup>a</sup>. J. (1985): *Las teorías implícitas en el conocimiento social*. *Infancia y Aprendizaje*, 31-32, 145-156.
- RODRIGO, M.J. (1993): *Las teorías implícitas*. Madrid. Visor.
- ROGERS, C. R. (1959). *Toward a theory of creativity*. En Anderson, H. H. (ed.): *Creativity and its cultivation*. Nueva York, Harper and Row.
- ROMO, M. (1997): *Psicología de la creatividad*. Barcelona. Paidós.
- Rosch, E. (1975): Cognitive representations of semantic categories. *Journal of Experimental Psychology: General*, Vol.104, N<sup>o</sup> 3, pp. 192-233.
- ROSCH, E. y MERVIS, C. B. (1975): Family resemblances: studies in the internal structures of categories. *Cognitive Psychology*, 8, pp. 382-439.
- SCHANK, R. C. y ABELSON, R. P. (1977): *Scripts, plans, goals and understanding. An inquiry into human knowledge structures*. New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates.
- STERNBERG, R. J. (1988): *The nature of creativity. Contemporary psychological perspectives*. Cambridge
- STERNBERG, R.J. (1997): *La creatividad en una cultura conformista*. Barcelona. Paidós.
- TRIANA, B. y RODRIGO, M<sup>a</sup>. J. (1985): El concepto de infancia en nuestra sociedad: una investigación sobre teorías implícitas de los padres. *Infancia y Aprendizaje*, 31-32, pp. 157-171. University Press.
- VEGA DE, M. (1984): *Introducción a la psicología cognitiva*. Madrid, Alianza Ed.
- WALLAS, G. (1926): *The art of thought*. Nueva York, Harcourt Brace.
- Wegner, D.M. y Vallacher, R. (1977): *Implicit psychology—An introduction to social cognition—*. Nueva York, Oxford University Press.
- WEGNER, D.M. y Vallacher, R.R. (1981): Common-sense psychology. En Forgas, J. P. (ed.): *Social cognition perspectives on everyday understanding*. Academic Press.

- WERTHEIMER, M. (1945): *Productive thinking*. Nueva York, Harper and Brothers. (Trad. cast.: *El pensamiento productivo*. Barcelona, Paidós, 1991.)
- WITTKOWER, R. y WITTKOWER, M. (1963): *Born under Saturn*. Londres, Weidenfeld. (Trad. cast.: *Nacidos bajo el signo de Saturno —Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa—*. Madrid, Cátedra, 1985).