

# FORMACIONES DE PROCESOS TERCIARIOS

Una tópica del psiquismo creador (1)

Una investigación me ocupa hace ya varios años. Está destinada a comprender los fenómenos de creación, a crear modelos sobre el lugar que sus fenómenos ocupan en el psiquismo, a pensar las operaciones y funciones psicológicas involucradas en los procesos que producen objetos de creación.

Este estudio no se destina en especial a la creación artística o literaria, pero se vale de esos objetos de creación que son la pintura, la escultura, la novela, el cine, la poesía, en cuanto se los supone ejemplos esenciales de una capacidad humana más general: la capacidad de crear, en diferentes ámbitos de la cultura, el trabajo, los vínculos, la vida cotidiana.

Es en esa perspectiva, de mirar la vida de todos nosotros en cuanto portadora de potenciales creadores, que me interesa investigar esos objetos particulares de creación que son los objetos del arte en sus diversas formas.

**Una hipótesis general de importancia clínica, a mi juicio, orienta esta investigación.** Partimos, en los estudios de los problemas de la salud mental, de fenómenos de la psicopatología. Están allí los fenómenos de repetición propios del psiquismo neurótico; están sus capturas en mundos imaginarios, el encierro del narcisismo en el cerco de sus fantasmas. Frente a este sistema, que constituye un orden neurótico, **mi teoría es que la activación de un sistema creador en el psiquismo será la que trabaje** en el terreno de aquellas capturas, movilice sus objetos arcaicos y los haga entrar en nuevas tramas de sentido. De esta manera, *una investigación general sobre la creatividad me remite a lo que llamaría el corazón de la clínica.*

Lo que me propongo desarrollar mostrará algunas direcciones principales de la investigación.

Nos resulta esencial este criterio: *en la clínica somos convocados a crear.* Se trata de una postura general que cabe desplegar: cuando individuos, grupos o comunidades nos consultan, no lo hacen sólo para que les digamos qué ocurre, sino también para que podamos *contribuir a crear algo diferente con lo que ocurre.*<sup>2</sup> De ese modo, la clínica se transforma también en un espacio de creación.

Para comprender los procesos creadores nuestras teorías vienen atrasadas. Hay dificultades para teorizar procesos que son enormemente vastos y sumamente complejos: entonces, en ese sentido, la investigación que llevamos adelante se propone buscar un lugar, en nuestros modelos del funcionamiento mental, para los procesos creadores.

Trataré de mostrar tres avances en esta dirección de búsqueda:

1. Proponer una tópica psíquica propia de los procesos creadores del psiquismo.

2. Considerar que hay un tipo de pensamiento en los procesos creadores que no se limita a las calidades o cualidades que Freud llamó “proceso primario” y “proceso secundario”. Postulamos aquí la existencia de un “proceso terciario” de pensamiento, propio de los procesos creadores.

3. Desarrollar la idea de que los procesos creadores instauran un cierto tipo de temporalidad, propia de esos procesos, que no se reduce a las formas de temporalidad propias de los procesos “primario” y “secundario”. Ni es sólo la temporalidad del tiempo sucesivo, ni sólo la temporalidad del inconsciente freudiano, ni sólo la retroactividad de ciertos fenómenos estudiados en la psicopatología. Trataré de llegar, a través de las dinámicas del tiempo en un poema de Borges, a tipos de temporalidad complejos, propios de los procesos creadores.

Reseñaré las fuentes que nos permiten acceder a la investigación de la creatividad y que nos conducirán a estos desarrollos.

Mi formación psicoanalítica me ha aportado, a lo largo del tiempo, el conocimiento de muchas categorías, que de hecho están en juego al hablar de tipos de procesos de pensamiento y de tópicos del psiquismo.

En ese sentido se hace imprescindible una constante referencia a la obra de Freud y a muchos de sus continuadores: Abraham, Ferenczi, Strachey, Melanie Klein, Winnicott, Lacan, Laplanche, Green, Leclaire, Pontalis, Pichon-Rivière, Bleger, Liberman, Baranger, Kohut, Kris, Rapaport, E. Jacques, Anzieu, Kaés, McDougall, Aulagnier, entre otros.

De todas estas líneas teóricas, una es la que tomaré más firmemente como guía en la investigación: la que ha planteado Winnicott, sobre todo en una obra capital que se llamó *Realidad y juego*. Winnicott señaló claramente en ese trabajo los problemas epistemológicos que arrastra el pensamiento psicoanalítico para poder pensar la creatividad. Dice en esa obra que en muchos aspectos de la investigación sobre procesos creativos el psicoanálisis equivocó el camino:

Quando el psicoanálisis trató de encarar el tema de la creatividad perdió de vista, en gran medida, el aspecto principal. Es posible tomar a Leonardo da Vinci y hacer comentarios muy importantes sobre la relación entre su obra y ciertos sucesos que se desarrollaron en su infancia. Esas investigaciones dan la impresión de que están llegando a alguna parte, que de pronto podría explicar por qué ese hombre fue grande. Pero la dirección de la investigación es errónea [...] Se deja de lado el tema principal, el del impulso creador mismo.

Winnicott abre un camino, pero creo que ese camino debe ser ampliado. Los estudios psicoanalíticos han desconocido ciertos alcances de esa presencia de empujes de orden creador en el psiquismo, de los procesos a que esos empujes activados dan lugar y de los efectos de esos procesos sobre el conjunto del funcionamiento psíquico. Hemos intentado una y otra vez acercarnos a esas problemáticas empleando las categorías fundamentales de la obra freudiana. Esas categorías han sido necesarias pero no suficientes.

**Freud tuvo un registro claro de las limitaciones que las categorías conceptuales psicoanalíticas presentaban para abarcar este otro dominio de fenómenos.** En más de un trabajo señaló que el psicoanálisis quedaba en el umbral de las esferas del arte y las poéticas, y que no debía franquear ese umbral, a riesgo de desvirtuar el terreno especial que esos mundos configuraban. Así, en su estudio sobre Leonardo subrayó que la esencia de la función artística resultaba “inaccesible psicoanalíticamente”. En parte, comprendemos que tal limitación operó, en etapas históricas de constitución de su teoría, como una necesaria delimitación metodológica.

Agregó Freud, además, comentando el *Moisés* de Miguel Ángel, que él encontraba dificultades para colocar su mente en el nivel de pensamiento y en los códigos empleados en las artes. Destacó, entonces, que él se sentía más atraído por el “contenido” de una obra que por sus cualidades formales.

Este punto aparece como crucial, ya que vastas indagaciones estéticas han mostrado que los componentes formales (los sistemas de relaciones trazados) son decisivos para comprender la estructura de los objetos emergentes de procesos creadores.

Freud destacaba que no podía renunciar a las categorías explicativas (del proceso secundario de pensamiento), ya que descifrar su contenido le era esencial para captar el sentido de una obra. Le era imposible, decía Freud, aceptar que un objeto del arte pudiera escapar a la explicación, es decir “que tuviera como condición colocar a la inteligencia comprensiva en estado de perplejidad”.

Es precisamente en ese punto, donde aparece un límite para los alcances del proceso secundario de pensamiento, que podemos registrar la presencia de otras modalidades de pensamiento, de procesos terciarios, que son inherentes a la organización propia de objetos de los procesos creadores.

**Freud intentó**, con las premisas por él sostenidas, **buscar lo que las obras de creación representan.** Toda la crítica estética, a la vez que los estudios de orden semiológico y lingüístico, ha mostrado que se trata de indagar en primer término **lo que cada obra presenta.** Esto es, estudiar su manifiesto, lo que en presente despliega como conjunto de relaciones necesarias y suficientes que constituyen ese objeto. En esta dirección, la pregunta por lo que el objeto re-presenta resulta de orden subsidiario.

En otra dirección, Winnicott ha destacado en *Realidad y juego* que el problema de la creatividad lleva a otro más amplio que es el *vivir creador*: “Cuando se pierde la experiencia creadora, desaparece el sentimiento de una vida real y significativa”. Este señalamiento me parece re-

levante para sostener una perspectiva abarcativa de los problemas que debemos tratar en las consultas de salud mental.

He prestado también atención a trabajos de psicólogos norteamericanos que investigan la creatividad. Muchos de ellos lo hacen vinculados a la educación, la creatividad en grupos y experiencias de Sinéctica. Mencionaré los trabajos de Guilford, Barron, Verbalin, Torrance, Maslow, May, Lowen, Rothenberg.

Debemos otorgar también importancia a líneas de trabajo e investigación abiertas por Moreno en su psicodrama psicoanalítico. Aparecen huellas de esa dirección en la corriente de Perls con la terapia guesáltica. En nuestro medio, siguiendo a Moreno, como a Pichon Rivière, han desarrollado importantes estudios sobre creatividad Eduardo Pavlovsky, Hernán Kesselman, Fidel Moccio, Dalmiro Bustos, Carlos Martínez Bouquet, entre otros.

A mi juicio, una enorme cantidad de experiencias reunidas en estas diferentes corrientes está requiriendo de saltos en los niveles teórico, metapsicológico y epistemológico, con el fin de construir modelos sobre el psiquismo en cuanto creador.

Esta búsqueda tiene que ser necesariamente multidisciplinaria, y en el interior de cada disciplina considerar aportes diversos.

En la filosofía, por ejemplo, la problemática de la creación ha sido abordada en todas las épocas. Las referencias que caben son muy vastas.

Quiero mencionar a Nietzsche, quien en *Así habló Zaratustra* nos dice que el hombre superior es aquel que ha logrado incorporar “el espíritu de la danza”. El concepto resulta preciso para delinear un mundo que se constituye en la movilidad potencial de todos los sistemas de relaciones.

He revisado en especial algunas direcciones trazadas por filósofos existenciales. Heidegger y luego Sartre han sostenido los conceptos de proyecto, proyecto vital, que a nuestro juicio debe tener un lugar significativo en nuestra comprensión de hechos en la clínica. En estos autores surge el pensamiento de *lo posible* como horizonte de existencia, concepto que a nuestro criterio señala todo un espacio del psiquismo, espacio en torno al cual se ordena la creación como proyecto.

Quiero citar un pensamiento de **Sartre**, relevante para nuestra psicopatología, para comprender un sentido del conflicto humano, no el único, pero a menudo uno de sus sentidos más profundos. Sartre dijo:

**“En todo padecimiento humano se encuentra oculta alguna empresa”.** Me parece una visión de una enorme captación sobre las relaciones entre psicopatología y proyecto creador.

Cuando me consulta un paciente, no me pregunto sólo por su padecimiento y por el inconsciente de su padecimiento, me pregunto también por el inconsciente de su empresa. Esta es una pregunta acerca de dos inconscientes diferentes, que tienen legalidades distintas; tengo que ver cómo se entrecruzan el inconsciente del padecimiento y el inconsciente de su empresa.

Y luego, en esta búsqueda multidisciplinaria donde acabo de marcar el papel de los filósofos (que abren muchos caminos para reformular desde la psicología y el psicoanálisis), quiero señalar otras líneas de aportes y contribuciones

al pensamiento de los procesos creadores. Se trata de artistas plásticos, escritores, poetas, directores de cine. Voy a mencionar a algunos que me han enriquecido todo el tiempo para poder pensar esta teoría.

En primer lugar, he dedicado tiempo a la obra de Picasso, obra realmente impresionante, de las más grandes de creación de este siglo. He pasado muchas horas frente a sus obras en Barcelona y en Nueva York, en París y en Londres. Es una experiencia de placer y también de angustia, porque la creación llevada a ese nivel de paroxismo conecta con lo infinito, lo cual no es fácil de soportar.

Le he prestado mucha atención a la escultura de Rodin y a la de Henry Moore, también obras importantísimas para entender procesos creadores.

Con respecto al cine, he dedicado años a seguir las observaciones de Bergman y de Fellini, sobre todo. Fellini es un observador muy minucioso de sus procesos creadores, aunque él dice no tener teoría. Lo que pasa es que no formula su teoría en procesos secundarios, sino en procesos terciarios, a través de imágenes, alegorías, de una serie de elementos aparentemente confusos para una lógica de proceso secundario, pero no para otra lógica. Seguir a Fellini en las entrevistas que él ha hecho (hay varias en español) es entrar en el laboratorio de la creación sin que el autor sepa que nos lo está mostrando. Pero Fellini lo muestra, cuando filma y cuando habla.

Le he dedicado tiempo a la obra de Proust, que me parece una muy vasta investigación sobre los procesos creadores. Su obra *En busca del tiempo perdido*, donde Proust accede a las experiencias del tiempo de la creación y de sus procesos, desde la visión del novelista, es creación inagotable.

Por último, diré que debo basarme en ejemplos de poetas; el objeto poético es un objeto conciso, preciso, donde se pueden mostrar algunas legalidades propias del objeto de creación. Citaré pasajes de algunos de los poetas que más he leído, que son Neruda, Borges, Rilke, García Lorca y Miguel Hernández.

Corresponde señalar también la necesidad, para el estudio de los poemas, de hacer referencia a poéticas, clásicas como la de Aristóteles, Horacio, Boileau, Shelley, Baumgarten y algunas actuales como las de Pavese, Valéry, Bachelard, Octavio Paz.

He considerado asimismo la compilación de trabajos franceses y españoles en torno a un soneto de Baudelaire, realizada por José Vidal-Beneyto (*Posibilidades y límites del análisis estructural*, Madrid, Ed. Nacional, 1981).

Revisemos algunas definiciones de creatividad.

El *Diccionario de la Lengua Española* dice que “crear” viene etimológicamente de “criar”. Está definido como “fundar, hacer nacer una cosa, darle vida. Componer, producir una obra”.

En el *Diccionario filosófico* de Ferrater Mora, se dice que “crear” es “la formación de algo a partir de una realidad preexistente, transformación de lo posible en actual”. Aquí se acentúa la categoría de lo posible.

En un libro de Scott y Davis (*Estrategias para la creatividad*), Charles Verbalin lo define como “el proceso de presentar

ciertos problemas a la mente y originar una respuesta según líneas nuevas no convencionales [...] Por una combinación de elementos hasta entonces desconocidos para el sujeto, se logra algo diferente”.

En el enfoque de Paul Torrance, educador de California, es “redefinir, reestructurar, combinar de modos originales objetos, proyectos, ideas y experiencias”.

Otras definiciones son necesarias, porque a este fenómeno tan vasto para el psiquismo hay que abordarlo desde varios ángulos, con diversas definiciones: no habrá una sola que lo abarque.

Una relacionada con el tipo de pensamiento que se utiliza en los procesos creadores puede enunciarse así “crear es convocar tensiones y contradicciones, y darles formas nuevas a esas tensiones y a esas contradicciones, de modo que esas formas puedan albergarlas y hacerlas fecundas”.

Este tema nos remite claramente al problema del conflicto en psicopatología, porque el conflicto es una forma de la contradicción, y el orden neurótico del psiquismo toma el conflicto como una contradicción insoluble, y entonces se abisma en la angustia. El trabajo creador toma los términos de una contradicción, los convoca, trabaja en el interior de la contradicción y funda allí relaciones. Pero ése es el trabajo de la clínica: tomar los elementos de una contradicción que se presenta como conflicto y ayudar a que la contradicción se transforme en material, material donde construir.

La última definición que propondré es bastante amplia y la podría formular así: “en los procesos creadores una forma encuentra su movimiento. Y a la inversa, un movimiento encuentra su forma”. Esta definición nos vuelve a plantear referencias a la psicopatología. Porque en algunos aspectos diría que la psicopatología se presenta unas veces como movimientos que no encuentran su forma, y otras, como forma sin movimiento. Ejemplo de forma sin movimiento sería la patología obsesiva; es como pura forma, es formalismo y no encuentra movimiento. Ejemplo de movimiento que no encuentra forma serían los sufrimientos histéricos, donde la histeria es movimiento, pero movimiento que no encuentra su forma, que va deambulando de formas en formas sin encontrar una donde detenerse y decir: “esto era lo posible”. Es deseo de imposible.

Las fobias oscilan entre movimientos y formas, sin resolver sus tensiones.

Presento una primera visión de esa tópica, que creo necesaria para ubicar momentos de los procesos creadores: ¿Qué es una tópica? Es una teoría que espacializa, diagrama lugares psíquicos, funciones y relaciones entre esos lugares. En esa tópica vamos a ubicar operaciones del proceso creador. Es una tópica también para entender angustias y fracasos del proceso creador.

En sus términos más amplios, el psiquismo en cuanto creador establece tres grandes lugares y dos límites entre esos lugares. Es decir que es una tópica de cinco elementos, todos importantes.

En el espacio de lo dado podemos ubicar lo ya constituido, lo que a cada uno de nosotros se nos presenta como formas ya establecidas, el mundo de lo ya conocido y establecido, el mundo

como ya dado. Los procesos creadores tienen ahí su punto de partida, porque nadie crea de la nada sino a partir de cierto mundo, cierto horizonte, ciertos objetos ya constituidos. De lo que se trata es de reestructurarlos o redefinirlos, como decían las definiciones. Eso dado desafía al psiquismo creador a encontrar, a la manera de una antítesis hegeliana, alternativas frente a lo dado, a encontrar en lo aún no dado algo que presenta alternativas para lo ya dado. Alternativas que tengan el carácter de inédito, desconocido o imprevisible.

Lo ya dado amenaza al psiquismo creador con capturarlo en las formas ya constituidas. Por otro lado, hay un empuje del psiquismo creador contra esa amenaza capturable de las formas establecidas. Ese empuje impulsa a salir del espacio de lo dado, es decir, a atravesar el límite de lo ya dado. El del psiquismo creador, empuje pulsional a mi juicio, apunta a desorganizar las formas ya establecidas para trasladar el psiquismo a nuevos espacios, espacios de lo desconocido.

Ese límite, sin embargo, entre lo dado y los otros espacios tiene una gran tensión dinámica porque en ese lugar lo dado y las partes del psiquismo que se aferran a lo ya dado insisten y resisten. Esta es una lucha en el interior del psiquismo, entre las partes que se aferran a lo dado y las pulsiones creadoras que apuntan a desorganizar lo ya dado.

Esta experiencia de atravesamiento del límite, que a veces se ha llamado “transgresión”, supone ansiedad y cierto placer. Hay placer porque se esboza ya una experiencia de libertad de salir de los límites de lo dado, es decir, de crear una apertura de ese mundo, lo que Bateson llama el placer de producir una dispersión de las formas ya constituidas. Extraer los elementos de cada forma y dispersarlos, lo cual va a crear un momento del proceso creador que es el momento del caos creador, un espacio de apertura en muchas direcciones.

En el terreno del lenguaje, lo dado es una lengua. Por ello los poetas piensan que su trabajo es volver a colocar la lengua “en estado de nacimiento”. El poeta vislumbra que su empresa comienza al colocar a su lengua en estado de caos creador, instante en el cual todas las posibilidades de la lengua quedan abiertas. De ahí la insistencia de Neruda: “para nacer he nacido”. Nacimiento que vuelve a producirse cada vez que se atraviesa el límite de lo dado.

**Ese caos creador lleva consigo un estado de vértigo, de abismo, de libertad, a menudo angustiante y fascinante a la vez. Con la angustia pueden surgir bloqueos, inhibiciones.**

Puede ocurrir que esa desorganización propia del caos creador no dé lugar a nuevas reorganizaciones. La empresa ha quedado detenida, ha caído en lo imposible. Es el riesgo ineludible, desfiladero por el cual todo trabajo creador tiene que pasar.

Desde la antigüedad, las leyendas y los mitos de la creación supusieron un caos en los comienzos (Graves, 1985).

La conciencia puede suponer el caos como prevalencia de una nada aniquiladora. Sin embargo, la oposición entre ser y no-ser, entre algo y nada, ha sido considerada como propia del cristianismo. En Oriente, por el contrario esas nociones se interpenetran, se sostienen mutuamente (Lao-Tsé y Chuang-Tsé, entre otros autores del taoísmo, lo han expuesto con especial riqueza). En el trabajo creador, caos no equivale a nada. Se

trata de la **producción de un virtual que contiene todas las formas posibles. Formas que sin cesar se esbozan y desvanecen. El caos es un río revuelto.**

Deleuze y Guattari (1994) han señalado que, en cierta tradición, la ciencia renunció a lo infinito movilizado en el caos para apoyarse en referencias que actualizan lo virtual, haciéndolo patente. La filosofía, en cambio, como las artes, asume la preservación del caos, le otorga una consistencia propia a lo virtual y mantiene desde esa posición aceleraciones, “velocidades infinitas en las que hace surgir consistencias”.

En otro capítulo, que tratará los procesos terciarios como arquitecturas del movimiento, hemos de citar pasajes de Cortázar en los que aborda precisamente ese tema: **la consistencia de un vértigo hecho de formas y asuntos movilizables en una intensa aceleración.**

Esos movimientos están ilustrados en un pasaje de la obra de Proust. El protagonista de *En busca del tiempo perdido* transita en carruaje por unos campos. Divisa junto al camino tres árboles, los ve venir hacia él. Intuye que esos árboles movilizan en él otra cosa, van a evocar algo, recuerdo o imagen, que no sabe qué es. Concentra su atención, acelera la búsqueda de cierta forma o de otros contenidos. Los árboles se acercan, y él no encuentra la forma buscada, se le va de las manos. Presiente que ese previsto encuentro se desvanecerá. Siente que esos árboles le dicen: “Si nos dejas caer, una parte de ti mismo habrá quedado en la nada”. Se angustia, está de lleno en *la experiencia de lo imposible*. “El coche se alejó y yo estaba tan triste como si acabara de morirme un amigo, de morirme yo mismo, de renegar a un muerto o a un dios”. Tan intensa era la experiencia a la que él se lanzaba para reestructurar la imagen de esos tres árboles.

Conviene revisar, ese mismo momento, de atravesar el límite de lo dado como lo plantea Neruda, porque en él no hay una caída en lo imposible, sino una insistencia en la búsqueda. Este es un momento exploratorio del proceso creador, con una enorme activación de todas las funciones creadoras. He aquí un fragmento de su “Arte Poética” que habla de ese momento, momento en el que hay elementos fragmentarios, como un caos creador, que convocan a tomar forma. Pertenece a su libro *Residencia en la tierra*:

Entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas,  
dotado de corazón singular y sueños funestos,  
tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría,  
un oído que nace, una angustia indirecta,  
como si llegaran ladrones o fantasmas,  
como un espejo viejo, como un olor de casa sola  
en la que los huéspedes entran de noche perdidamente ebrios,  
y hay un olor de ropa tirada al suelo, y una ausencia de flores,  
pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,  
las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio,  
el ruido de un día que arde con sacrificio  
me piden lo profético que hay en mí, con melancolía  
y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos  
hay, y un movimiento sin tregua y un nombre confuso.

En este poema de Neruda se puede ver ese momento extraordinario en el que se ha convocado un caos creador; todavía las formas son confusas, pero el sujeto de la creación insiste en buscarlas. Y, entonces, el movimiento es sin tregua, cuando aún el nombre es oscuro. Hay un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos; ya son objetos de creación, esa mezcla de fantasmas, imágenes, presentimientos, todo está llamando al psiquismo, el psiquismo está llamando a todo eso para encontrar respuestas, es decir, para encontrar nuevas formas. Y todavía la forma no aparece.

**La caída en lo imposible es un riesgo de esta movilización, de esta provocación del caos.** Con ese riesgo de caos se abre la posibilidad de construir nuevos objetos, nuevas formas y relaciones, es decir, constituir lo posible como alternativa a lo real, y en ese lugar de lo posible hacer brotar un nuevo real. Freud decía que el arte organiza otra clase de realidades, a diferencia de lo que él llamaba “la realidad del principio de realidad”. *En lo posible se crea nueva zona de realidad.* De esto hablaba Bachelard al decir que en la palabra poética “la expresión crea ser».

Esa forma posible puede ser la forma del poema. Paradójicamente, Neruda habla de un poema que todavía no se forma, pero ya hizo el poema, acerca de cuando no se logra el poema, que transmite muy bien esa experiencia poética.

**Lo posible emerge en el límite con lo imposible.**

En este tiempo de creación, el límite entre lo posible y lo imposible es vago, borroso, uno puede precipitarse en lo imposible. Pero si el sujeto insiste, continúa su búsqueda; en algún momento nuevas formas pueden surgir, aparecen nuevos objetos, y esos nuevos objetos habrán realizado la *experiencia de arribo al espacio de lo posible.*

En el tiempo vacilante, el objeto de creación todavía no se sostiene solo, todo avanza a tientas. Una vez constituido el objeto de la creación (por ejemplo, el poema), el objeto ya se autosostiene y quien trabajó en la creación de ese objeto ya puede alejarse, porque ese objeto tiene vida propia. Esto destaca otro aspecto del proceso creador y es que *la creación también nos lleva, en la culminación, a procesos de duelo.* Porque el destino de la pulsión creadora, como el de la pulsión sexual, es no cesar en su empuje; de modo que ese objeto que se transformó en posible, en otro ciclo será un nuevo objeto de lo dado, que habrá que trasponer en sus límites para pasar a un nuevo proceso creador. De modo que ese posible es una culminación temporaria, destinada a ser relativizada con el tiempo. De la misma manera que la creación es ciencia, donde cada arribo a una nueva hipótesis posible con el tiempo tendrá que ser el objeto de un cuestionamiento de sus límites, para abrir otros espacios de posibles.

Por esto García Lorca dijo (en una definición que me impresionó): “Poesía: lo imposible se ha hecho posible”. Estaba dando toda una teoría.

Esta tópica puede remitirnos, por cierto, a un doble registro: por una parte, se trata de lugares y operaciones que se constituyen en el *sistema creador* del psiquismo. Pero se trata, a la vez, de lugares donde convergen los que podemos identificar como otros sistemas psíquicos (caracterización de sistemas que es parte de nuestra investigación teórica):

lugar de lo dado en cuanto probable, predecible y objetiva para *un sistema cognitivo adaptativo*; lugar de lo imposible donde se instaura el objeto (y con él el sujeto sujetado) *del sistema de la sexualidad freudiana.* En este segundo registro se trata de *una tópica intersistémica.* En cada uno de sus lugares, más de un sistema intenta establecer sus anclajes, definir ese espacio según sus categorías estructurantes de sistema. Le corresponde al sistema creador atravesar esos dominios propicios a capturas diversas, movilizar a los elementos de los otros sistemas dotados de tendencias inerciales, otorgar al conjunto relaciones de movilidad y activarlo en la dirección de los procesos creadores.

Si hablamos de fases del proceso creador, fases que he desarrollado en un trabajo anterior (Fiorini; 1993a), podemos ubicar en esta tópica distintas fases:

**Fase de exploraciones**, donde se desarmen los objetos dados y se instala un caos creador.

**Fase de transformaciones**, de producciones de forma, de nuevas formas.

**Fase de culminación de esa etapa de búsqueda.**

**Fase de separación** que se hace necesaria para continuar un destino de creación.

No podemos quedar atrapados en la forma a la que habíamos llegado. Esto tiene dos momentos muy particulares: la culminación de cualquier proceso creador contiene una fascinación, el objeto se hizo posible; después tiene que surgir cierta distancia con respecto a ese objeto de fascinación, para que el proceso creador pueda continuar su búsqueda.

Un hallazgo importante; al diagramar los espacios de esta tópica, fue comprobar que **las estructuras neuróticas clásicas** que conocemos **pueden considerarse puntos de detención en diferentes lugares de esta tópica**, de este proceso. Diría que en el espacio de lo dado aparecen mas inmovilizadas las formas de la estructura obsesiva. En el espacio de lo imposible giran muchas ansiedades y búsquedas de la estructura histérica, por eso Lacan pudo hablar del deseo de la historia como el deseo de un deseo imposible, que me parece una correlación importante para trazar. Y la fobia parece ser una constante oscilación en el límite, de modo que hacia el espacio de lo dado se abría el espacio claustrofobizante y hacia el espacio abierto del caos creador, el espacio de las agorafobias. Esta correlación permite pensar que cuando estamos trabajando con las estructuras neuróticas, trabajamos con procesos creadores esbozados y detenidos; lo cual se liga a la hipótesis más amplia que formulé al principio: que las terapias son grandes trabajos de activación de un sistema creador en el psiquismo, el que se hará cargo de los puntos de detención que las neurosis soportan como fijaciones.

Me referiré ahora al segundo tema. El primero era la tópica psíquica de los procesos creadores; el segundo, un tipo de pensamiento de los procesos creadores.<sup>3</sup> Tipo de simbolización esencial para movilizar, los elementos de una tópica y establecer, en esos espacios, operaciones constituyentes.

A un pintor norteamericano “geométrico”, Joseph Albers, se le preguntó en el *New York Times*: ¿En qué consiste su oficio?, ¿cómo entiende usted su trabajo? Y Albers respondió: “Mire, le voy a decir cuál es mi oficio de pintor: yo me coloco entre dos líneas y me dedico a ver todo lo que sucede entre ellas”. Me interesó la definición de Albers porque traza un esquema muy básico acerca de que el psiquismo creador se ubica entre dos elementos cualesquiera (empieza por dos, después vamos a ver que liga muchos más), comienza ligando dos elementos y se coloca entre ellos. Y en ese lugar, él convocará las tensiones, las oposiciones, las convergencias, las divergencias que se establezcan entre ellos.

Tenemos a Albers intentando trazar relaciones aceren de esos elementos. Él está ya creando *un campo entre elementos*. Este campo me recuerda lo que Winnicott decía: que en el espacio intermediario entre madre e hijo, ese de los fenómenos transicionales, surgen los procesos creadores. En ese espacio intermedio, en un espacio de terceridad, es donde ocurren las producciones creadoras que relacionan, ligan y crean formas que vinculan a esos objetos que han sido convocados.

Poco tiempo después de lo de Albers encontré un fragmento de un poema de Rilke, que habla de lo mismo:

Mi tímida sombra lunar  
buscaba hablar con la otra, lejana,  
mi sombra solar  
en el lenguaje de los locos.

Esfinge iluminada surgiendo entre ambas,  
yo, creando silencio a uno y otro lado,  
súbitamente  
las hice nacer juntas.

El poeta está ubicado en el mismo espacio de Albers; lo que ha convocado es la oposición solar-lunar. Lo solar y lo lunar aparentemente ya estaban dados, pero él los convocó y dice que logró hacerlos nacer juntos; volvieron a nacer. Ya el acto de convocar esos elementos en oposición, solar-lunar, da lugar a nuevas producciones de sentido.

Este diagrama sólo quiere mostrar que en el espacio de Albers estaba instalado Rilke en 1914. Caminos convergentes de plástica y poética.

Éste es el esquema de una oposición simple con la cual trabaja el psiquismo creador. En el contraste solar lunar estaban también poemas de Miguel Hernández, en los que habla de “amor, tuétano, luz, claras oscuridades”; es la misma imagen, el mismo contraste del poema de Neruda: “la misma fiebre fría”.

En las formaciones de doble oposición ya no tenemos la oposición simple (solar-lunar). Por ejemplo, en un pasaje muy famoso de San Juan de la Cruz (del “Cántico Espiritual”) él dice: “la música callada, la soledad sonora”, y en esa forma retórica del oxímoron, hace resonar con esos pares las oposiciones, tensiones y afinidades entre

cuatro elementos. Música-soledad-callada-sonora, empieza a armar *un campo* donde resuenan los cuatro términos. Encontramos la misma doble oposición en un famoso soneto de Baudelaire, “Los gatos”, que empieza así: “Los amantes fervientes y los sabios austeros, aman igualmente en su madurez a los gatos de raza”. Ese comienzo hace resonar amantes, fervientes, sabios y austeros, en toda clase de entrecruzamientos.

Mostraré ahora un nivel más complejo de oposiciones en un poema de Borges, que permite ver aspectos de la estructura de pensamiento creador y algunos aspectos de su temporalidad.

El poema de Borges es el primero que eligió entre veinte poemas para grabar con su voz: “El general Quiroga va en coche al muere”. (Empieza nombrando “el madrejón”, que entiendo es un cauce de río seco):

El madrejón desnudo ya sin una sed de agua  
y una luna perdida en el frío del alba  
y el campo muerto de hambre, pobre como una araña.

El coche se hamacaba rezongando la altura  
un galerón enfático enorme, funerario.  
Cuatro tapaos, con pinta de muerte en la negrura  
tironeaban seis miedos y un valor desvelado.

Junto a los postillones jineteaba un moreno  
ir en coche a la muerte ¡qué cosa más oronda!  
El general Quiroga quiso entrar en la sombra  
llevando seis o siete degollados de escolta.

Esa cordobesada bochinchera y ladina  
(meditaba Quiroga) ¿qué ha de poder con mi alma?  
Aquí estoy afianzado y metido en la vida  
como la estaca pampa bien metida en la pampa.

Yo, que he sobrevivido a millares de tardes,  
y cuyo nombre pone retemblo en las lanzas,  
no he de soltar la vida por estos pedregales.  
¿Muere acaso el pampero, se mueren las espadas?

Pero al brillar el día sobre Barranca Yaco  
hierros que no perdonan arreciaron sobre él;  
la muerte, que es de todos, arrió con el riojano  
y una de puñaladas lo mentó a Juan Manuel.

Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma,  
se presentó al infierno que Dios le había marcado  
y a sus órdenes iban, rotas y desangradas,  
las ánimas en pena de hombres y de caballos.

Ese final recuerda el cuadro de Picasso *Guernica*, por el inmenso destrozo y esa especie de apocalipsis en la que culmina el poema.

Desde luego, un poema de esta magnitud admite muchísimas aproximaciones y muchas lecturas. Tomaré sólo un aspecto de la estructura del pensamiento creador, que es hacerse cargo, entretejer múltiples contradicciones y hacerlas resonar entre sí.

En este objeto (poema de Borges) resuenan por lo menos una docena de contradicciones muy básicas. Diría que están planteadas las oposiciones entre la vida y la muerte, mortal e inmortal, activo y pasivo, potente y sometido, altanero y humillado, triunfador y derrotado, humano y animal, apogeo y caída, heroísmo y cobardía, gravedad e ironía, previsible e imprevisible, líder y masa, desierto e historia. Todo resuena en la estructura del poema; tomando solamente los aspectos semánticos, habría otros aspectos formales para estudiar en el poema.

Pero esta capacidad de hacer resonar múltiples oposiciones y de montar en su seno una arquitectura que las liga, que liga a esos elementos en oposición y los hace resonar entre sí me parece una de las características del pensamiento creador, que no se entiende en términos de principio de realidad ni de proceso secundario de pensamiento. El proceso secundario más bien discrimina, y preguntaría: “Pero, ¿está vivo o muerto?”, “Definamos el límite”, “Pero cómo, ¿está triunfador o está humillado?”

El proceso secundario separa las categorías en oposición y establece disyunciones.

Otra imagen, como podría ser la imagen de un sueño, haría aparecer a Quiroga medio vivo y medio muerto. Uno soñaría que Quiroga está muerto pero le habla; mas el lenguaje del sueño no tiene esta estructura que tiene el poema; por eso un soñador no es un poeta y un poeta no es un soñador. Es decir, maneja órdenes de legalidad psíquica diferente, procesos diferentes (de no ser así todos los días pediríamos que cada uno publicara sus sueños).

Quiero brevemente destacar los *tiempos o temporalidades de la creación*.

El poema avanza primero lento, a intervalos regulares donde creo que insiste un tiempo de repetición. La repetición en el poema, desde el comienzo al fin, es la oposición entre vida y muerte. Todo el poema dice “vida o muerte”, “muerte o vida”. Y eso aparece trazado a intervalos regulares en un ritmo que marca jalones monótonos. De pronto, el final se precipita y en dos estrofas ocurre todo. Es decir, se aceleran muchísimo los ritmos y ahí tenemos una forma de la temporalidad, que es la marcación de ritmos.

Aquí aparecen otras temporalidades en el poema.

El poema contiene: 1) un tiempo sucesivo y 2) un tiempo retroactivo.

Marco el tiempo sucesivo a la izquierda porque nos cuenta una historia lineal que primero tiene un escenario, el desierto, después presagios y miedos, más adelante desafíos del coraje hasta llegar al desenlace y entrada en el Infierno.

Pero el poema está marcado a su vez por *jalones de retroactividad* que anuncian el final, hacia el que va dirigiendo cada parte. Por eso el final, que es entre vida y muerte, aparece ya en la primera estrofa —el escenario del desierto, puesto en “el campo muerto de hambre pobre como una araña”—. En la tercera estrofa, junto con los miedos, hay ironías sobre lo que va a ocurrir: ir en coche a la muerte, ¡qué cosa más oronda!; es decir, la ironía anticipa el final, y el final actúa retroactivamente sobre esta estrofa. Luego, mientras Quiroga dice en la cuarta estrofa: “No han de poder con mi alma”, el poema dice que él “quiso entrar escoltado en la sombra”, con lo cual de nuevo Quiroga se va preparando para el final que se anticipa. Eso es un tiempo retroactivo.

Finalmente, aun cuando entre en el Infierno, insiste en sus condiciones de jefe.

De modo que tenemos un entrecruzamiento de varios tiempos. El último que quiero señalar es que *entre tiempo sucesivo y tiempo retroactivo* posiblemente se establece una circulación, algo de orden circular, diremos *circularidad del tiempo*.

En el caso de este poema, y también en el de muchos objetos de creación, se montan, en una arquitectura muy especial, diferentes tiempos. Hay un tiempo sucesivo, un tiempo retroactivo, un tiempo de ritmos, un tiempo de repetición.

La hipótesis que propongo: **es el entrecruzamiento simultáneo de esos diferentes tiempos el que produce en nosotros una experiencia particular de “tiempo en estado puro”** decía Proust, o “*tiempo fuera del tiempo*”. Creo que esa experiencia que Proust llamó “tiempo fuera del tiempo”, como propia de la creación, tiene que ver con un entrelazamiento, choque entre los diferentes modos de temporalidad que articula un objeto de creación como es el poema. Creo que esto define una organización de *transtemporalidad*.<sup>4</sup>

Quisiera recapitular lo ya visto y señalar algunos aspectos de la pulsión creadora.

Considero *formaciones de proceso terciario* a estas formas de organización del pensamiento:

—que articulan y distinguen espacios de: dado, imposible y posible;

—que desorganizan formas constituidas y trabajan la reorganización de nuevas formas o nuevos sentidos;

—que convocan elementos en sus diferencias, enlazan sus oposiciones haciéndolas converger a la vez que divergen, arborizando con estas formas, redes de sentido;

—que constituyen así objetos abiertos a múltiples significaciones;

—y que hacen coexistir en ellos diferentes formas de temporalidad.

Entiendo que estas modalidades de formalización configuran *procesos de orden terciario*, ya que estas formaciones que trabaja el psiquismo creador no están en los límites del proceso secundario, tampoco se reducen a lo que Freud llamó “proceso primario de pensamiento”, y tienen rasgos propios que las definen.

Dos poetas cierran este capítulo. Uno nos hablará de la actitud creadora de apertura, la actitud de despojamiento necesaria para abrir procesos creadores. Es el poeta Fernando Pessoa en una imagen que dice así: “No teníamos que llegar a parte alguna, sólo colocarnos en estado de fuego y allí consumirnos”.

El segundo es Borges, quien nos habla del empuje del sistema creador. En un comentario a una traducción que hizo de la poesía de Walt Whitman, Borges dijo: “Recuerdo haber asistido hace muchos años a una representación de *Macbeth*. La traducción era no menos deleznable que los actores y que el pintarrajeado escenario, pero salí a la calle deshecho de pasión trágica, Shakespeare se había abierto camino.

**Esa fuerza de abrir camino** es la que puede asumir en nosotros la **pulsión creadora**, si la captamos en toda su potencia, si comprendemos su capacidad de ensanchar en nuestro psiquismo espacios de trascendencia y libertad.

#### Llamadas

1. Una versión inicial de este capítulo fue presentada en el XXII Congreso Interamericano de Psicología, Buenos Aires, 1989.

2. No aludo a una expectativa directa de cambio en las conductas. El discurso analítico, cuando se desarrolla en profundidad, constituye una alternativa al “discurso del síntoma”. Se trata de la creación de un nuevo discurso, organizador de tramas de sentido. Lo que para nosotros es su condición profunda de eficacia: ese discurso debe ser capaz de operar como activador y portador de modelos de procesos de orden terciario de simbolización.

3. La referencia a un “proceso terciario” aparece para nosotros como noción (es, decir, sin especificaciones suficientes para definir un nuevo concepto) en varios autores. 1) Winnicott, en un pasaje, de *Realidad y juego* (capítulo 8 “La creatividad y sus orígenes”), dice que al estudiar personalidades creadoras en el psicoanálisis “se ha hecho caso omiso de todo lo que pudiera llamarse terciario” (1971). 2) Green en “Not sur. les processus tertiaires” (*Revue Française de Psychanalyse*, 3, 1972) piensa estos procesos como, “una puesta, en -relación de procesos primarios y secundarios, de modo tal que cada uno limita las tendencias

hegemónicas del otro”. - El autor dedica algunas páginas a los “procesos terciarios” en su estudio sobre “El lenguaje en psicoanálisis” (1994). 3) Arieti, de un modo similar, en su libro *Creativity* (1976) denomina “proceso terciario” a una particular “combinación de los procesos primarios y secundarios que surge en los procesos creadores” (capítulo 1), “un modo de enlace entre esos procesos” (capítulo VIII).

Esas notas han sido para nosotros sugerentes, estimulantes, a la vez que insuficientes. No se trata de dar nuevo nombre a “combinaciones” de procesos ya estudiados. Se establece la necesidad de construir un concepto de procesos de orden terciario que defina su especificidad (de modo de sostener en el plano teórico su aspiración de novedad, en cuanto a develar otro nivel de procesos). Este concepto tiene que asentarse en categorías diferenciales del pensamiento creador, que vayan más allá de combinar procesos primarios y secundarios a sostener una nueva arquitectura de formalizaciones.

3. Lo cual establece diferencias con la atemporalidad del inconsciente freudiano.