

# Tentativas para una teoría sobre el estudio del proceso creativo artístico

Attempts for the theory on the study of the  
artistic creative process

IRINA NEFODOVA SKULSKAYA

*Instituto del Teatro de Madrid, Universidad Complutense de Madrid, España*

iryneff[at]ucm.es

*Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios.* ISSN 2174-2464. No. 16 (noviembre 2018). Páginas 115-135. Artículo recibido 9 abril 2018, aceptado 11 septiembre 2018, publicado 30 noviembre 2018



**RESUMEN:** El propósito de este artículo es explorar los actuales conceptos de la creatividad y del proceso creativo como objeto principal de la psicología del arte y revisar las disponibles bases teóricas y modelos para su estudio. El texto se centra en la tradición occidental y busca aportar a la comunidad académica unos materiales y herramientas metodológicas procedentes del ámbito investigador de la psicología teatral y musical enfocadas en el estudio íntegro del proceso creativo artístico.

**PALABRAS CLAVE:** creatividad, proceso creativo artístico, psicología del arte, reconstrucción, borradores, ensayo, teatro

**ABSTRACT:** The purpose of this article is to explore the current concepts of creativity and the creative process as the main object of the psychology of art, and to review the available theoretical bases and models for their study. The text focuses on the Western tradition and seeks to provide the academic community with some materials and methodological tools centered on the full study of the artistic creative process and concepts coming from the field of both theatrical and musical psychology.

**KEYWORDS:** creativity, artistic creative process, psychology of art, reconstruction, drafts, rehearsal, theatre



## INTRODUCCIÓN

El terreno psicológico que estudia los fenómenos de la creación y de la percepción artística definido como “una zona fronteriza entre la estética y la psicología” (Borev, 2002: 106), incluye a la propia psicología del arte y sus diversas ramificaciones: psicologías de la música, teatral, de los procesos creativos artísticos, de la danza, del ballet, de la cognición artística, etcétera. Se puede observar que las definiciones del término *la creatividad artística* presentadas a continuación están relacionadas tanto con el proceso de creación de una obra artística como con los numerosos componentes vinculados a este complejo procedimiento.

La creatividad artística, dice Yuri Borev,

es una específica actividad, un proceso enigmático, y el autor es una personalidad creadora que goza de una serie de cualidades y de los dones especiales. La creatividad es la realización de una idea o de una intención; *la creatividad artística* es la creación de una impredecible realidad artística. El arte no es un calco de la vida sino un ente especial. La realidad artística puede ser paralela a la historia, pero nunca es su molde ni copia (2002: 108).

A su vez, Carlos Alonso Monreal evidencia la imposibilidad de imaginar el arte sin la creatividad, porque sería puro oficio; simple técnica de escribir, construir, pintar o componer. En las/os artistas, sin embargo, es algo siempre supuesto y “este entrelazamiento de arte y creatividad nos obliga a pensar en la creatividad cuando hablamos del arte” (2000: 230).

Según el teórico,

La psicología del arte trata de estudiar científicamente la conducta humana que da origen a ese producto que conocemos como “arte”. Desde este punto de vista es una simple rama de la psicología, cuyo objeto de estudio, el arte, podría organizarse en torno de tres ejes: la explicación psicológica de la estética (la belleza, la percepción, el gusto artístico), el estudio de la producción artística (el artista, el proceso de creación, el producto artístico como

conducta) y el estudio de la contemplación (la apreciación artística, diferencias individuales en la percepción). Hablar de la psicología de la creatividad nos obliga a hablar de la psicología del arte, porque arte y creatividad fueron vistos desde el principio como una misma cosa (Alonso Monreal, 2000: 230-232).

El campo de estudio de la psicología del arte está caracterizado por Oleg Krivtsun como uno de los más difíciles y cautivadores del saber artístico y señala que a pesar de la abundancia de la literatura correspondiente y la centenaria experiencia científica, las/os investigadoras/es tratan el tema con mucha precaución. A decir del autor, los estudios actuales que indagan las paradojas y modulaciones de la consciencia creativa se separan en dos vías: los trabajos teóricos que aportan avances metodológicos y los trabajos que analizan los rasgos específicos de la creatividad artística en diferentes formas de artes. Acorde a las observaciones del experto, la cantidad de contribuciones sigue siendo escasa: son primeras experiencias dispuestas a reconstruir los mecanismos y las condiciones de la personalidad creativa en la esfera artística (Krivtsun, 2015: 7).

Con el fin de destacar una metodología íntegra para el estudio de la creatividad artística, Evgeni Basin y Vladimir Krutous centran sus reflexiones en *el enfoque personal*. De acuerdo con sus definiciones, esta representa un compuesto y jerárquico sistema de los estadios y procesos psicológicos coordinados y regulados por un único centro, la/el propio artista y su personalidad creativa. La realidad, engendrada por el/la creador/a y posteriormente vivida por el receptor/a, es la realidad imaginaria; en el momento de creación de una obra esta realidad se crea y en el acto del consumo artístico se recrea (Basin & Krutous, 2016: 271-274).

## MODELOS Y HERRAMIENTAS PARA EL ESTUDIO DEL PROCESO CREATIVO ARTÍSTICO

Entre las más importantes aportaciones al tema de nuestro interés destacaríamos unas líneas: en primer lugar, son herramientas metodológicas enfocadas en el estudio íntegro del proceso creativo artístico.

Dentro del segundo grupo situaríamos los conceptos procedentes del ámbito de la psicología teatral que abarcan todos los componentes del proceso escénico, ayudan a comprender los complejos procedimientos artísticos y ofrecen la posibilidad de extrapolar algunas técnicas y metodologías de indagación a los casos más particulares, como es el relativo a las artes escénicas.

El tercer grupo de ideas procede de la psicología musical, que es, sin duda, el área más desarrollada en el sentido académico.

A continuación, mencionamos una importante serie de textos que pueden nutrir cualquier trabajo sobre el tema y, además, servir como fuente de investigación: es la herencia literaria de las/os directoras/es escénicos y del cine, dramaturgas/os, actores, actrices y cantantes, directoras/es de orquesta, coreógrafas/os, etc., que desde siempre son no solamente ejecutan sus actividades en el escenario sino también las analizan y reflexionan acerca de su área particular. Por último, citamos unos estudios del proceso creativo procedentes de diferentes campos artísticos que tienen en común un detalle metodológico: la combinación de los avances de la psicología con variadas nociones del arte.

El primer grupo de las fuentes metodológicas procede de la base teórica desarrollada por un movimiento académico surgido en los años sesenta del siglo XX en Moscú y que fue denominado *La Comisión del estudio íntegro de los procesos creativos artísticos*. La actividad del grupo, formado por conocidas/os investigadoras/es de diferentes áreas científicas, historiadoras/es y teóricas/os del arte, se plasmó en el desarrollo de las complejas metodologías que contribuyeron al conocimiento de los procesos creativos en la literatura, en

la música, en la poesía, en la pintura y en el arte teatral. Aunque las actividades de la comisión se apagaron en los años 1980, hoy en día tenemos la posibilidad de acceder a numerosos trabajos monográficos de sus colaboradores y a una serie de materiales metodológicos presentados en el congreso de la comisión (1978) dedicado a los problemas del estudio íntegro de los procesos creativos artísticos, con su posterior publicación en el año 1980.

Uno de los inspiradores del movimiento moscovita, el filólogo e historiador de la literatura Boris Meylakh (1980), fundamentó la noción del proceso como el objeto base de la psicología de la creatividad artística y ofreció una serie de herramientas para su estudio.

En primer lugar, el académico señala la aplicación del enfoque sistémico como uno de los más universales y afirma que este permite recrear el panorama de los procedimientos creativos y realizar la investigación al seguir cierta jerarquía de niveles. Acorde a esta jerarquía, el primer nivel significa la investigación del proceso de creación de una obra.

El siguiente punto en esta clasificación corresponde al estudio de la obra completa de un/a creador/a en concreto. En este caso se abre la posibilidad de indagar la trayectoria creativa de un/a autor/a en general. El nivel más alto desde el punto de vista de la metodología sistémica es el análisis comparativo de los métodos artísticos de diferentes creadoras/es.

Para Meylakh, la idea de que la psicología por sí misma no dispone del aparato metodológico suficiente que se podría aplicar al estudio de los procesos creativos artísticos. Los métodos de esta asignatura tienen sentido en el conjunto con otras materias como la fisiología, por ejemplo, o las áreas teóricas propias del objeto de investigación. Dentro de las fuentes válidas para la investigación de los procesos creativos, Meylakh destaca toda clase de esbozos, diarios, cartas, observaciones y autoobservaciones, aunque advierte que estas no siempre son fidedignas (1980).

El proceso creativo artístico, según Nikolay Khrenov (1980), es polifásico e íntegro y esta circunstancia hace posible su estudio. A pesar de cierta autonomía en las fases creativas, es mejor analizarlas por etapas. Al comparar numerosos ejemplos que argumentan el caos del proceso artístico y su desigual desorden, el autor centra su propuesta metodológica alrededor de los dos aspectos: el momento de aparición de la idea y su multivariada evolución posterior hacia la estructura final de la obra. El problema de la selección de la versión definitiva en el caso del cine, por ejemplo, siempre está relacionado con la orientación del director a un cierto modelo perceptivo, cree el humanista. La dificultad está en el hecho de que la/el cineasta tiene que partir de las necesidades sociales y psicológicas del público que no sean contradictorias a su idea y detectar la única versión posible entre varias. Entre otros aspectos metodológicos el experto destaca, por ejemplo, la relevancia del estudio de otras obras del/la directora/a que pueden contener el desarrollo de las versiones rechazadas, también, el análisis de las ideas que no se realizaron. Khrenov advierte, además, que el estudio de solo una única fase del proceso íntegro como realización, funcionamiento o percepción podría llevar a la estrechez de las conclusiones.

Otro integrante del grupo moscovita el musicólogo Abram Klimovitski define el proceso creativo de cualquier artista como “un área extremadamente complicada y polifacética” (Klimovitski, 1980: 139) y coincide con la opinión de sus colegas acerca de la necesidad del uso indispensable de las metodologías acumuladas en la teoría de la literatura, donde se investigan los componentes de todas las etapas creativas por medio del análisis de los materiales preparatorios, de los manuscritos, de los datos de autoanálisis del/la autor/a, el curso del trabajo que está fijado en los diarios, en las cartas o en las memorias de sus contemporáneos, etcétera. El experto considera la posibilidad de extrapolar estas metodologías a otras áreas del saber artístico como “productiva, necesaria e inevitable” (1980: 139) y destaca el estudio de los borradores como una de las herramientas de investigación más significativas: “Hay que darle nuevo sentido al borrador e interpretarlo no como un dato

auxiliar sino como un documento de la evolución creativa que refleja el proceso creador de forma íntegra ofreciéndonos la posibilidad de observar las fases de este proceso” (140). Asimismo, opina que al partir de la comprensión sistémica del proceso creativo es posible rellenar las lagunas del material de bosquejo con los datos de carácter biográfico, histórico, teórico, estético o filosófico al vincularlos con las reflexiones lógicas, las argumentaciones y las hipótesis.

En el siguiente grupo se destaca el estudio de Philip Weissman que define la creatividad en el teatro como “el enigma del lapso entre la inspiración y la elaboración de una obra” (1967: 7). En la parte inicial de su estudio Weissman analiza las personalidades del actor/actriz, del/la dramaturgo/a y del/la director/a escénico/a y llega a la conclusión de que esas tres figuras difieren entre sí “en la búsqueda de la satisfacción de sus necesidades individuales internas” (4). Según el psicólogo, la/el actriz/actor busca una salida expresiva y una solución temporal a sus impulsos exhibicionistas intensamente activados. Mientras tanto, el/la director/a artístico/a satisface su particular necesidad de relacionarse con la gente de manera paternal y maternal muy acentuada. Por otro lado, la/el dramaturgo/a y el/la compositor/a encuentran salida a sus sentimientos de omnipotencia y omnisciencia a través de sus creaciones originales. El autor señala que la duración de los estados creadores varía mucho no solo entre diversos actores, sino también durante la vida de un mismo actor y aconseja estudiar de forma individual los patrones de creatividad y productividad de cada artista y relacionarlos con su profesión específica.

Tras hacer especial hincapié en el enfoque *psicobiográfico* y validación del análisis denominado como *infantil histórico*, P. Weissman procede con el estudio de algunos predeterminantes del éxito creador y del fracaso en destacadas personalidades del mundo teatral. La fama y el éxito de Stanislavski, por ejemplo, se arraigan en su infancia feliz, asegura el psicólogo, en la comprensión, en la actitud creadora y la contribución de sus padres que estimularon y motivaron sus inquietudes artísticas en su edad más temprana. Por otro lado, el

fracaso y la fama de John Wilkes Booth radican en el origen de sus fantasías adolescentes tanto como en la naturaleza y en el origen del delirio de su madre. Asimismo, el psicólogo descubre en la biografía y en el oculto drama familiar de O'Neill las conscientes e inconscientes raíces de sus obras teatrales al igual que el hecho de su conversión a dramaturgo. En otro ensayo del mismo tipo, Weissman argumenta el hecho engendrado en las experiencias y observaciones infantiles de Bernard Shaw que lo llevaron a la apropiación de la leyenda de Galatea y a la creación de los personajes de *Pygmalion*.

Tatiana Shakh-Azizova (1980) señala los apuntes de ensayos, reportajes de los observadores, anotaciones, comentarios, partituras, ejemplares laborales de la pieza pertenecientes a directoras/es escénicos y actores/actrices como los materiales imprescindibles para el estudio de los procesos teatrales. La especialista en teatro considera que el/la directora/a escénico/a es el/la autor/a del espectáculo en el teatro actual: desde ella/él empieza y alrededor de sí se centra el proceso creativo. La dimensión de este proceso es enorme; todas las fases creativas se correlacionan con ella/él, se enhebran sobre sus interrelaciones con otras/os creadoras/es del espectáculo. En el origen del proceso se encuentra la idea del/la directora/a, un fenómeno complicado y dinámico que evoluciona en el tiempo. Aquí importa todo: el impulso que indica al/la directora/a la elección de la pieza; sensaciones, imágenes e ideas que surgen en el momento de contacto con el material; la formación de la idea artística y su maduración; el posterior desarrollo del trabajo común; los cambios que sufre esta idea en el proceso y su correlación con el resultado final, con el espectáculo. Las discrepancias entre la idea y el resultado suelen ser notables, asegura la Shakh-Azizova, es natural para cualquier proceso creativo, sobre todo para el teatro, donde un todo surge como el resultado de muchas voluntades y esfuerzos. Estos inevitables cambios, de todas formas, no cancelan la tarea del/la directora/a de definir el sentido del futuro espectáculo.

Los puntos clave en la investigación teatral se encuentran en las fases y etapas de las actividades artísticas. En primer lugar, son los ensayos del/la directora/a con las/os

actrices/actores y todos los componentes y elementos creativos que acompañan este proceso. Muy importante es el estudio de la trayectoria la/el actriz/actor hacia el personaje y de todos los participantes hacia el conjunto escénico. La investigación acerca del trabajo paralelo, que continúa fuera del teatro, también aporta información a cualquier estudio teatral, subraya Shakh-Azizova y cita entre las tareas de esta investigación la labor individual del/la directora/a y de las actrices, los actores, de las/os escenógrafas/os, del/la compositor/a y, además, la labor de otras secciones y gremios teatrales.

La autora considera que, al terminar los ensayos de la puesta en escena, el proceso de creación del espectáculo no finaliza, sino que se traspa a la siguiente etapa, la de la comunicación con el/la espectador/a. Muy a menudo en esta fase ocurren cambios profundos que no tratan solamente de las cosas particulares del espectáculo, como correcciones del ritmo, del tono o del estilo, sino también del todo y del concepto escénico en general. Shakh-Azizova explica esta circunstancia por la necesidad del prolongado tiempo del proceso, a fin de que las/os actrices/actores asuman el estilo del/la directora/a, se acomoden con ella/él desde dentro, y que el espectáculo, en fin, revele la correlación con la obra original del dramaturgo. La científica evidencia el poco interés de las/os investigadoras/es en esta etapa artística y señala como imprescindible la presencia de todas las fases del proceso creativo en el teatro actual, aunque tengan diferente longitud e importancia y se unan de manera distinta en cada caso concreto. Al resumen, la autora advierte de la imposibilidad de crear un modelo universal del proceso creativo teatral por las dificultades debidas a la amplia y variada materia que no siempre cede a la observación empírica.

La conocida monografía *Psychology and Performing Arts* de Glenn D. Wilson (1991) está basada en los materiales de conferencias ofrecidas por el autor en varias universidades de Estados Unidos. Su análisis abarca los principios fundamentales de la actividad artística, la específica de los movimientos y gestos, el uso del espacio escénico, los modos de llamar la atención y las técnicas de comunicación con el público, entre otras. Wilson combina los

avances de la psicología con variadas nociones del arte y señala que la psicología en tanto ciencia sobre la conducta y la experiencia en unión con el teatro como espejo de la vida pueden contribuir de manera sustancial al enriquecimiento mutuo. Los doce capítulos del libro pueden ser separados en bloques que sintetizan las observaciones sobre el teatro y los intérpretes, las metodologías psicológicas de enseñar el oficio del actor y los modos de su autoexpresión, el papel de la música en general y en la actividad profesional de los actores, las tipologías personales de las/os actrices/actores y la función terapéutica del arte.

El estudio de Aleksandr Savostianov (2007) abarca numerosas cuestiones relacionadas con la personalidad artística, las etapas del proceso creador, la psicología de la reencarnación escénica, las características y motivaciones profesionales y personales; asimismo, estudia el conjunto de los fenómenos psicológicos que acompañan al proceso creativo teatral. La personalidad, para Savostianov, es la totalidad de los procesos estables y estados psicológicos que consisten en sensaciones, percepción, memoria, atención, la específica atención escénica, emoción y sentimientos; el aparato psicomotor, voluntad, discurso y lengua, pensamiento e imaginación. Otorga especial atención al estudio de la consciencia subjetiva, porque el subjetivismo, según afirma el autor, es el principal indicador de la originalidad artística.

A su vez, analiza la estructura de la experiencia profesional en actrices/actores y directoras/es escénicos y subraya la relevancia de la observación además de la específica atención del/la actor/actriz. La memoria emocional, consistente en la capacidad de memorizar, reproducir y reconocer las emociones y sentimientos, es un factor crucial para engendrar el estímulo creativo en la actividad teatral. Además, Savostianov propone varias técnicas para estudiar las diferentes formas de imaginación creativa y destaca, en particular, las complejas características de la imaginación escénica:

Solamente teniendo una base creativa sólida que incluye la memoria emocional, observación y la atención entrenada en las circunstancias dadas, se puede conseguir la imaginación que

ayuda al actor a engendrar la vida del espíritu humano y transmitir esta vida en el escenario de forma artística (2007: 68).

Olga Balinskaya (2013) evidencia el uso de la metodología mixta en las investigaciones acerca de las trayectorias artísticas personales. En esos casos pueden ser fructíferas las técnicas de comparación de diferentes fuentes históricas como archivos, materiales de prensa, carteles, folletos, libretos, partituras o actas que reflejen lo particular del método artístico. Por lo demás, recurrir al método de *la reconstrucción biográfica* (por los archivos y otros documentos como fotos, video y audio grabaciones) ayuda a recuperar los acontecimientos desconocidos de una biografía creativa.

El campo de la psicología musical cuenta con una gran cantidad de exploraciones y búsquedas enfocadas en el proceso creativo del/la compositor/a. Probablemente, la circunstancia motivadora de estos estudios arraigue en el hecho de que las fuentes primarias sean más asequibles en comparación con otras áreas: en primer lugar, están los borradores del/la compositor/a que evidencian diferentes etapas de creación de una obra musical y, en segundo término, la multitud de reflexiones acerca del propio proceso de creación disponibles en la herencia literaria: estas fuentes son capaces de alumbrar detalles singulares de la creación así como los acontecimientos relacionados con la vida psíquica del individuo que sirvieron para que la obra naciera.

Según sintetiza Natalia Nayko basándose en los trabajos de las/os investigadoras/os rusas/os, estos estudios caben en varios bloques, acorde al método empleado:

Diferenciación de los tipos históricos de la labor creativa del/la compositor/a: una serie de estudios basados en la investigación de los borradores y de los datos de autoobservación.

Tipologías del pensamiento y de la creatividad musical: estudios basados en las teorías de la creatividad, en los datos de experimentos especiales y en las reflexiones de los compositores.

Análisis del proceso creativo desde el punto de vista de la tipología del sistema nervioso con la atracción de los datos biográficos y enunciaciones de las/os compositoras/es que contienen información acerca de sus características psíquicas.

Elaboración del modelo de la actividad creativa: basado en las teorías generales acerca del pensamiento, memoria, imaginación y procesos cognitivos, y en la estructura del intelecto musical y las teorías generales acerca del proceso creativo.

Análisis del proceso de creación de una obra musical concreta o del proceso creativo de un compositor concreto basados en la investigación de los borradores (2003: 7).

El proceso creativo del/la compositor/a es el objeto del profundo estudio del musicólogo ucraniano Anton Mukha. El autor especifica las principales nociones de la teoría de la creatividad musical relacionadas con la novedad y el valor artístico, caracteriza las relaciones del/la compositor/a con la obra y con la/el intérprete y define la creatividad de aquél como *una elaboración espiritual* (1979: 73). En la primera parte del trabajo se investigan las cuestiones de la trayectoria formativa, la problemática de la educación profesional y autoeducación, asimismo, se analiza la estructura de la personalidad. En la segunda parte, el autor desarrolla un estudio estructural-dinámico del proceso creativo, al considerar la obra como “un sistema dinámico de abstracciones” y como “un sistema de objetivos” (163). A continuación, se analizan los componentes y mecanismos del proceso creativo: premisas y orientaciones creativas, los criterios artísticos, etc., se profundizan los modos fundamentales de la actitud creativa-heurística y sus componentes más importantes como la emoción, la intuición, la fantasía y la razón.

En la tesis doctoral del psicólogo Leonid Bochkarev dedicado a la investigación de las vivencias musicales se revelan las típicas fases del proceso creativo del/la compositor/a. El experto advierte que la variedad de estas fases depende del contenido y de la idea artística:

- Aparición de la idea.
- La idea no musical se traduce a la esfera musical-figurativa y adquiere su característica de entonación.
- Se desarrolla el concepto íntegro de la obra.
- El desarrollo de las ideas principales; la obra se realiza, se fija en el papel, se elabora artística y técnicamente.
- Elaboración definitiva, el pulido del material (1989: 18).

La investigación de Ekaterina Viazkova (1998) se centra en los manuscritos de Bach, Beethoven y Taneev. A través del análisis definido por la autora como textológico, se revelan los detalles del proceso creativo de cada uno de estos compositores, se demuestra la lógica del pensamiento creativo, tanto los momentos semejantes como diferentes que permiten hacer algunas conclusiones acerca de la tipología del método creativo personal. Según concluye Viazkova, el proceso creativo del compositor tiene el siguiente esquema de cuatro fases:

- El período de preparación: esta etapa está relacionada con todo tipo de impresiones y acontecimientos que llevan a la decisión de crear una cierta obra del cierto género.
- La segunda fase consiste en la búsqueda de los temas musicales.
- Trabajo sobre la forma y la estructura compositiva.
- La cuarta fase consiste en las últimas correcciones que se hacen en la obra casi terminada; en ocasiones, estas correcciones pueden ser notables (1998, recurso electrónico).

A su vez, Natalia Nayko (2003), tras estudiar las reflexiones de las/os compositoras/es rusas/os, relacionadas con la creación, llega a la conclusión de que la mayoría de sus

autoobservaciones informan acerca del papel primordial de los procesos inconscientes en el acto creativo. Sin embargo, la labor profesional, que supone ciertas destrezas de componer sin esperar la llegada de la caprichosa inspiración, adquiere una gran importancia. En términos generales, el mecanismo de la actividad creativa se representa como un sistema polifásico de los procesos psíquicos dirigidos por una serie de factores subjetivos y objetivos, los cuales se despliegan en diferentes niveles de consciencia y, al final, se organizan en la obra musical.

Continuamos con aquella parte de la herencia intelectual de las/os numerosas/os creadoras/es que se evidenció en los textos *no artísticos*, como monografías dedicadas a la profesión, autobiografías, memorias, autoinformes, correspondencia privada, diarios y otros documentos, representa un material rico y, realmente, inabarcable para los estudios relacionados con la creatividad y el proceso creativo.

Al investigar estas fuentes podemos concluir, que, para las/os escritoras/es, compositoras/es, dramaturgas/es, cineastas, directoras/es escénicas/os, etc., la creatividad, antes que nada, es el proceso; el estreno o una función corriente no son tan notables como los ensayos o el duro trabajo diario que contempla la específica investigación artística, la búsqueda de los detalles relacionados con el papel o la variada colaboración con los colegas. Así, por ejemplo, el cineasta ruso Boris Runin destaca el papel de la improvisación en cualquier acto artístico y la considera como un modelo lógico y psicológico del proceso creativo en general. La creatividad, según él, es un proceso de autoorganización y de autoajuste y el primer paso siempre es muy importante. La improvisación, esta creatividad “por sorpresa”, puede “provocar” la inspiración y dar el tono feliz al posterior progreso de la reflexión artística (1980: 50).

El dramaturgo español José Luis Alonso de Santos asegura que el/la autor/a teatral, al crear su obra, por lo general escribe al menos tres textos:

Un primer texto: al que llega tras varios borradores iniciales, que es el punto de partida de todo el trabajo de puesta en escena.

Un segundo texto: a partir de los ensayos, ya específico para una representación – normalmente la del estreno–, con unos actores y un director determinados.

Un tercer texto: para publicar, dirigido al lector de cualquier época y lugar (Alonso de Santos, 2007: 503).

El dramaturgo afirma que publica sus textos tras su estreno para fijar el texto “literario” y “aquellos rasgos particulares que la representación, e/la directora/a, y el trabajo de dramaturgia del estreno, puedan aportar” (503). Así, el trabajo sobre *La sombra del Tenorio*, por ejemplo, supuso cinco largos años. Y afirma haber elaborado más de diez versiones diferentes con constantes revisiones y cambios del texto inicial al texto escénico. El enriquecimiento entre los hallazgos del papel escrito y el de la escena lo hicieron alterar el texto en muchas ocasiones y a partir de estas modificaciones elaboró el texto definitivo para su publicación. Sin embargo, “tampoco fue el texto del cual se partió para los ensayos, tampoco el resultado específico para el estreno, sino una mezcla de ambos” (506).

De manera tradicional, las/os investigadoras/es utilizan el material autobiográfico para ilustrar o confirmar alguna que otra idea y, solo en raras ocasiones, estos datos se convierten en objeto de un atento estudio. De esta manera, Mikhail Anestratenko (2016), con base en el detenido análisis de la autobiografía de Feodor Shaliapin (1873-1938), el gran bajista ruso, destaca tres etapas del trabajo creativo del cantante lírico:

- La primera corresponde al estudio de la dramaturgia musical, estudio del papel y de las fuentes históricas relacionadas con el personaje o con el carácter escénico; se considera en especial la información obtenida en las propias observaciones de la vida

real, sus tradiciones y sus caracteres típicos, además, del estudio de las interpretaciones de los grandes artistas del pasado.

- La segunda etapa se centra en el trabajo sobre el papel y la integración de la información obtenida en la primera etapa. En este período hay tres principios que consisten en la libertad artística, desarrollo del papel hasta el minúsculo detalle y la innovación propia.
- La tercera etapa supone la interpretación del papel operístico en el escenario: esta actividad se apoya en la síntesis de los medios expresivos procedentes de las Bellas Artes y de las artes lírica y dramática (Anestratenko, 2016: 173).

Por último, citamos unos estudios del proceso creativo procedentes de diferentes campos artísticos que tienen en común un detalle metodológico a resaltar: la combinación de los avances de la psicología con variados conceptos del arte.

*El análisis psicológico* del proceso creativo de destacados pianistas rusos, realizado por el pedagogo y psicólogo Alexandre Vitsinski (2008) en los años 1940 revela dos principales métodos del trabajo sobre la obra musical. El primer método, aunque sea bastante condicional y esquemático, según el autor, se divide en tres: la formación de la idea inicial acerca de la obra, la dominación de la técnica y la realización interpretativa. En el segundo caso encontramos un íntegro proceso del trabajo que no se desarticula a las etapas y la solución de ciertas tareas no significa la separación clara en las fases y los períodos del tiempo.

La autora de la tesis *Creatividad y emoción. La intuición y las emociones positivas en el proceso creativo artístico* Mónica Desirée Sánchez Aranequi (2014) busca los puntos correspondientes en la colaboración de las artes y de las ciencias en un estudio sobre las experiencias artísticas de las/os fotógrafas/os profesionales denominados como *artistas visuales*.

El objetivo de Ernesto Taborda Hernández (2014) en *El autor y el proceso creativo cinematográfico español de los 90* fue analizar el trabajo de las/os directoras/es del cine español

y determinar sus características creativas así como de averiguar en qué medida la condición del/la autor/a está presente en sus películas. Para abordar este complejo propósito el investigador diseña un modelo de estudio basado en las teorías de la creatividad y del cine, indaga el fenómeno de autor/a y su teoría, el cine español en general y de la década en particular y, por medio de varios procedimientos analíticos descubre que

El nuevo autor contemporáneo es la persona que extrae sus ideas de sus propias experiencias, que es capaz de agregarle la estructura que en su elaboración incluye fluidez convirtiendo la producción en artística, y flexibilidad haciendo girar sus historias en torno a la riqueza del lenguaje cinematográfico y el valor del contenido tratado que convergen en la conformación de un estilo único y singular ajeno a géneros y tendencias (2014: 479).

## CONCLUSIONES

A modo de conclusión, y tras asumir todo el material explorado, intentaríamos destacar los principales enfoques metodológicos detectados en los trabajos mencionados. En primer lugar, daríamos preferencia al *enfoque personal*: este grupo de estudios se centra en la personalidad del/la creador/a y el objeto de investigación en este caso sería tanto la figura del/la artista como su trayectoria profesional y su método creativo.

En segundo lugar, se sitúa *el enfoque sistémico* basado en el análisis comparativo y relacionado con el estudio de las tipologías de la labor artística, las tipologías del pensamiento artístico o el análisis del proceso creativo del/la compositor/a, fundamentado en el estudio de los borradores. Merece la pena destacar los estudios relacionados con la indagación de los componentes y mecanismos del proceso creativo o con la exploración de los fenómenos que acompañan a este proceso: la memoria emocional, la respuesta emocional, la imaginación escénica, el papel de la emoción o de la intuición en el proceso artístico.

No obstante, tenemos que subrayar que a pesar de todo el tiempo transcurrido desde el año 1980, las herramientas del *enfoque íntegro* propuesto entonces por el grupo académico moscovita siguen poco exploradas: debido a su enorme complejidad, la investigación del proceso creativo artístico continúa teniendo la fama de una de las áreas cognitivas más complicadas.

Señalamos que estos tres enfoques metodológicos caben en el ámbito académico de las prácticas artísticas en el teatro coreográfico contemporáneo. El estudio sistémico e íntegro de los procesos teatrales podría contribuir a la mejor conservación del repertorio actual y a la recuperación de los textos escénicos inmerecidamente olvidados.

El método de *la reconstrucción* en este caso supondría la creación de la base de datos, una escrupulosa recogida de cualquier tipo de documento relacionado con el espectáculo: borradores y bocetos del equipo creativo, apuntes laborales, planes y esquemas que surgen en diferentes etapas de la puesta en escena, reflexiones de lxs participantes, carteles y folletos, artículos de prensa, además, las fotografías, los video y audio archivos, apuntes acerca de la interpretación, etcétera. La conservación de todos estos materiales serviría tanto en el caso de las posteriores renovaciones de la obra como en el estudio histórico acerca del colectivo artístico y la recuperación de las biografías creativas.

Por último, el conjunto de los tres enfoques podría ser útil en las tentativas de indagar en los complejos fenómenos de la reflexión artística, autoobservación y autocorrección en el acto creativo, manifestaciones de maestría actoral o las estético-psicológicas variaciones de la expresividad artística.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO DE SANTOS, José Luis. (2007). *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid: Castalia.

ALONSO MONREAL, Carlos. (2000). *Qué es la creatividad*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

ANESTRATENKO, Mikhail. (2016). *Sintez iskusstv v muzykalnom teatre kontsa XIX-nachala XX vekov: istoki metoda raboty F. I. Shaliapina nad roliu* [Síntesis de las artes en el teatro musical del final del siglo xix y principio del xx: fuentes del método de trabajo de F. I. Shaliapin sobre el papel]. Moscú: GITIS.

BALINSKAYA, Olga. (2013). *Tvorchestvo baletmeistera B. A. Fenstera v kontekste razvitiia sovetskogo baletnogo teatra* [La creatividad de B. A. Fenster en el contexto del teatro de ballet soviético]. San Petersburgo: ARB Vaganova.

BASIN, Evgeni & KRUTOUS, Vladimir. (2016). *Psikhologia iskusstva. Lichnostny podkhod* [Psicología del arte. Enfoque personal]. Moscú: Youright.

BOCHKAREV, Leonid. (1989). *Psikhologicheskie mekhanizmy muzykalnogo perezhivania* [Los mecanismos de la vivencia musical]. Kiev: Conservatorio Superior de Kiev.

BOREV, Yuri. (2002). *Estetika*. Moscú: Vysshaya shkola.

KHRENOV, Nikolay. (1980). *Tvorcheski protsess v kino kak obiekt izucheniya* [El proceso creativo en el cine como objeto de estudio]. En B. Meylakh (Ed.), *Psikhologia protsessov khudozhestvennogo tvorchestva*, 150-172. Leningrado: Nauka.

KLIMOVITSKY, Abram. (1980). *Nekotorye osobennosti tvorcheskoy laboratorii Betkhovena* Metodicheskie zametki [Algunas particularidades del laboratorio creativo de Beethoven. Apuntes metodológicos]. En B. Meylakh. (Ed.), *Psikhologia protsessov khudozhestvennogo tvorchestva* (pp. 139-150). Leningrado: Nauka.

KRIVTSUN, Oleg. (2015). *Psikhologia iskusstva* [Psicología del arte] Moscú: Yurayt.

MEYLAKH, Boris. (1980). *Psikhologia khudozhestvennogo tvorchestva: predmet i puti issledovaniya* [Psicología de la creatividad artística: objeto y métodos de investigación]. En B. Meylakh (Ed.), *Psikhologia protsessov khudozhestvennogo tvorchestva*, 5-23. Leningrado: Nauka.

MUKHA, Anton. (1979). *Process kompozitorskogo tvorchestva* [El proceso creativo del compositor]. Kiev: Muzychna Ukraina.

NAYKO, Natalia. (2003). *Otrazhenie problem tvorcheskogo protsessa v literaturnom nasledii russkikh kompozitorov XIX- pervoi poloviny XX veka. veka* [Reflexión de los problemas del proceso creativo en el legado literario de los compositores rusos del siglo xix y primera mitad del xx]. Novosibirsk: Conservatorio Superior de Novosibirsk.

RUNIN, Boris. (1980). O psikhologii improvizatsii [Psicología de la improvisación]. En B. Meylakh (Ed.), *Psikhologia protsessov khudozhestvennogo tvorchestva* (pp. 45-57). Leningrado: Nauka.

SÁNCHEZ ARANEQUI, Mónica Desirée. (2014). *Creatividad y emoción. La intuición y las emociones positivas en el proceso creativo artístico*. Tesis doctoral. Madrid: UCM.

SAVOSTIANOV, Aleksandr. (2007). *Obschaya i teatralnaya psikhologia: uchebnoe posobie dlia studentov vuzov* [La psicología general y teatral: un manual para los estudiantes de las escuelas superiores]. San Petersburgo: KAPO.

SHAKH-AZIZOVA, Tatiana. (1980). Protsess sozdaniya dramaticeskogo spektaklia. Problemy i zadachi izucheniya [El proceso de creación del espectáculo dramático. Problemas de la investigación]. En B. Meylakh (Ed.), *Psikhologia protsessov khudozhestvennogo tvorchestva*, 103-113. Leningrado: Nauka.

TABORDA HERNÁNDEZ, Ernesto. (2014). *El autor y el proceso creativo cinematográfico español de los 90*. Tesis doctoral. Madrid: UCM.

VIAZKOVA, Ekaterina. (1998). *Protsessy muzykalnogo tvorchestva: sravnitelny textologicheski analiz* [Los procesos de la creatividad musical: análisis comparativo textológico] Moscú:RAM. Disponible en <http://www.dissercat.com> [25/03/2017].

VITSINSKI, Aleksandr. (2008). *Process raboty pianista-ispolnitelia nad musykalnym proizvedeniem* [Proceso de trabajo del pianista-intérprete sobre la obra musical]. Moscú: Klassika-XXI.

WEISSMAN, Philip. (1967). *La creatividad en el teatro (un estudio psicoanalítico)*. Traducción Julieta Campos. México: Siglo XXI.

WILSON, Glenn D. (1991). *Psychology and Performing Arts*. Amsterdam/Lisse: Sweets&Zeitlinger B.V.